

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

„DIE RECHTE SCHAU“

BLICK, MACHT UND GESCHLECHT IN ANNETTE VON
DROSTE-HÜLSHOFFS VERSERZÄHLUNGEN

ANJA PETERS, M.A.

DOCTOR OF PHILOSOPHY

FACULTY OF ARTS
SML / GERMAN

MAY 2002

Acknowledgement

First and foremost, I would like to thank my supervisor Prof. Alan Bance for his warm encouragement, intellectual guidance and generous advice at key moments of my work.

Among all those who offered their critical advice and helped with my project, I am particularly grateful to my advisor Dr. Andrea Reiter whose inspiring assistance and precise comments have been invaluable.

Many colleagues and friends have contributed to this project through suggestions and comments at the postgraduate colloquia as well as in private discussions. Thanks are especially due to Heidrun Ultes-Nitsche and Dr. Ulrich Ultes-Nitsche for their emotional and technical support.

I am most grateful to my family for all the encouragement and understanding during the 3 years that this project took to be completed.

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

ABSTRACT

FACULTY OF ARTS

SML/GERMAN

Doctor of Philosophy

“DIE RECHTE SCHAU”

GAZE; POWER AND GENDER IN ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFFS'S EPIC
POEMS

by Anja Peters

In my thesis I examine the significance of the gaze in Annette von Droste-Hülshoff's epic poems. Whereas previous research has regarded these texts as mere moralistic tales about the struggle between 'good' and 'evil' forces, my analysis shows how Droste uses her poetic personas to express her awareness of the correlations between power, gender and the gaze. The thesis is written in German.

I differentiate between two types of gaze: gazing at nature and gazing at people and analyse each of these with reference to its 19th-century context. Thereby the gaze at nature is investigated in relation to advances in contemporary natural sciences, in particular how the gaze was used to come to terms with, unify and control the large amount of new scientific findings. For the gaze at people I refer to Michel Foucault's work on power, especially his concept of the 'panopticon' and its impact on disciplinary practices.

In the epic poem Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard I analyse the motif of the gaze with relation to early 19th-century geological findings and theories that call the biblical account of genesis into question. The poem's protagonist Benoit gets lost in the Alps and feels at the mercy of natural phenomena that can no longer be interpreted as symbolic of the presence of God in his creation. In order to combat this loss Benoit searches desperately for the light of the hospice as a sign of safety and salvation. Benoit uses his gaze selectively so as to endow his surroundings with religious significance. In doing so he tries to control a situation that threatens his life and his belief.

In the second epic poem Des Arztes Vermächtnis Droste draws on the romantic stereotype of femininity and deconstructs it by employing a male persona – a doctor who is kidnapped by a band of robbers – who changes his gender identity depending on his ability to see. Being deprived of the power of the gaze the doctor loses the control over his body, his power to heal and takes on feminine gender characteristics.

In my interpretation of the final epic poem Die Schlacht im Loener Bruch I use the notion of the gaze in a more metaphorical sense. I argue that Droste employs a 'woman's gaze' at history which is characterised by being divided into masculine and feminine aspects. This split in gender identity is the result of contemporary discourses on female authorship that constructed the successful woman writer as 'Mannweib' and is reflected in the poem, among other things, in the use of a dual narrative perspective. The power to make, relate and interpret history, which the 19th-century definition of gender roles reserves to men, in this text, is assumed by a woman poet who claims for herself a feminine perspective on history.

In my study of Annette von Droste-Hülshoff's epic poems I investigate Droste's ability to articulate her insights into the mechanisms of gender hierarchy within the confines of traditional literary genres. The motif of the gaze runs through these three poems, as well as many other of Droste's texts, as an indicator of subversive features in her work.

Inhalt

Vorwort	S. 1
1. Forschungsübersicht, Untersuchungsansatz und –methode	S. 4
Droste-Forschung	S. 4
Feministische Literaturwissenschaft	S. 9
Feministische Droste-Forschung	S. 20
Untersuchungsansatz	S. 27
Die Frau als Objekt des männlichen Blickes	S. 34
2. Die Bedeutung des Blickes zu Beginn des 19. Jahrhunderts und im Werk	
Annette von Droste-Hülshoffs	S. 42
Das Panorama	S. 44
Das Panoptikum	S. 51
Die Bedeutung des Blickes in den Naturwissenschaften um 1800	S. 54
Die Naturbeobachtung bei Alexander von Humboldt	S. 58
Die Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens um 1800	S. 64
Das Prinzip der „Anschauung“ in der Reformpädagogik	S. 67
Heimliches Schauen und Lauschen als Prinzip weiblicher Bildungsaneignung	S. 69
Erziehung und Unterricht auf Schloss Hülshoff	S. 76
Die Bedeutung des Turm-Motivs im Werk Annette von Droste-Hülshoffs	S. 80
3. <i>Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard</i>	S. 92
Entstehung und Aufnahme	S. 92
Inhalt	S. 97
Beurteilung in der neueren Droste-Forschung	S. 98
Die Lichtsymbolik in der Romantik	S. 99
Theorien zur Erdentstehung um 1800	S. 103
Die Popularisierung geologischen Wissens	S. 106
Die Thematisierung geologischer Theorien im dritten Gesang	S. 112
Der erste Gesang: die Strategie des selektiven Blickes	S. 117

4. <i>Des Arztes Vermächtnis</i>	S. 136
Entstehung und Inhalt	S. 136
Aufnahme	S. 138
Beurteilung in der neueren Droste-Forschung	S. 143
Sinnkonstitution in der Lücke	S. 145
Annette von Droste-Hülshoff und die Ärzte	S. 149
Der Sohn des Arztes	S. 156
Der Arzt als romantischer Held seiner eigenen Erzählung	S. 159
Der Arzt und sein Patient	S. 164
Theodora	S. 168
Der „Dunkle“	S. 172
5. <i>Die Schlacht im Loener Bruch</i>	S. 180
Entstehung und Inhalt	S. 180
Aufnahme	S. 184
Beurteilung in der neueren Droste-Forschung	S. 188
Geschichtsforschung um 1800	S. 190
Spiegelbilder	S. 200
Erzählperspektive	S. 207
Elisabeth und Gertrude	S. 212
„Die rechte Schau“	S. 220
Nachwort	S. 225
Bibliographie	S. 228

Vorwort

Es sind nicht die Verserzählungen, die den Ruhm Annette von Droste-Hülshoffs als „größter deutscher Dichterin“ begründen. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall, wie beispielsweise das drastische Urteil Winfried Friends zeigt. Er bewertet die Texte als „zumindest formal anachronistische[n] Versepen, in denen das mühsame Gereime und die rhythmische Monotonie die ohnehin sparsame Spannung vollends zum Erliegen bringen.“¹ Freund spricht hier aus, was viele andere Kritiker lediglich durch ihre Vernachlässigung der Kurzepen zum Ausdruck bringen: die Überzeugung nämlich, die Verserzählungen seien langatmig, altbacken, sprachlich konventionell und somit aus literaturwissenschaftlicher Sicht weitgehend uninteressant. Dies geht einher mit der Überzeugung, zur Dichterin werde Annette von Droste-Hülshoff ohnehin erst im sogenannten „Dichterwinter“ 1841/1842 unter dem Einfluss Levin Schückings, der ihre wahre Begabung erkannt und erfolgreich gefördert habe.²

Diese Einschätzungen lassen jedoch außer Acht, dass es sich bei *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard*, *Des Arztes Vermächtnis* und *Die Schlacht im Loener Bruch*³ um die ersten Werke handelt, mit denen Annette von Droste-Hülshoff als Schriftstellerin an die Öffentlichkeit treten wollte. Während ihre früheren Texte in erster Linie mit Blick auf die ausgedehnte Verwandtschaft als Publikum entstanden waren, plante Droste spätestens seit Beginn der 1830er die Veröffentlichung ihrer Dichtungen.⁴ Den Sprung von der im Familienkreis geduldeten Gelegenheitsdichterin zur gedruckten Schriftstellerin wollte sie mit Versepen wagen, einem Genre, von dem sie sich die Anerkennung der Literaturkritik versprach. Sie wollte in der Öffentlichkeit als Autorin von Rang ernstgenommen und nicht als eine der zahlreichen Produzentinnen von in ihren Augen dilettantischer „Damenlektüre“ abgetan werden. Aus diesem Grund brachte sie über zehn Jahre hinweg zwischen schweren Krankheiten, Reisen, Todesfällen und familiären Verpflichtungen wie Unterricht und Krankenpflege, immer wieder

¹ Winfried Freund: *Annette von Droste-Hülshoff. Was bleibt*, Stuttgart: Kohlhammer 1997, S. 9.

² Vgl. Clemens Heselhaus: *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf: August Babel 1971, S. 188ff.

³ Die Titel der Werke und alle Zitate folgen der Ausgabe: Annette von Droste-Hülshoff: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke - Briefwechsel*, hg. v. Winfried Woessler, Tübingen: Niemeyer 1978-2000, im folgenden abgekürzt als „HKA“. Orthographie und Zeichensetzung der Zitate Drostes und ihrer Zeitgenossen wurden nicht der modernen Rechtschreibung angepasst.

⁴ Obwohl Droste erst im Jahr 1834 von ihren Veröffentlichungsplänen spricht, lässt sich aus Briefen an die Dichterin schließen, dass sie einige Bekannte schon früher in ihre Pläne eingeweiht hatte. So schreibt beispielsweise Catharina Schücking bereits am 8. Oktober 1831: „Seit einiger Zeit schon durchläuft mein Auge begierig alle Meßcataloge, und hofft Ihren Namen zu finden, aber noch nie und nirgend.“ (HKA XI, 1, S. 38).

die Zeit und Kraft auf, drei akribisch recherchierte literarische Projekte zu bearbeiten und abzuschließen. Auch die Wahl eines Verlagshauses überstürzte sie nicht, sondern bemühte sich lange Zeit um die Veröffentlichung bei anerkannten, überregionalen Verlagen, bevor sie sich schließlich widerwillig mit der Aschendorffschen Buchhandlung in Münster zufrieden geben musste.⁵ Die Präsentation ihrer selbst als Autorin in der Öffentlichkeit war somit ausführlich geplant, durchdacht und vorbereitet.

Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass die *Versepen* bisher von der Droste-Kritik so wenig Aufmerksamkeit erhalten haben, obwohl es sich doch offensichtlich um Texte handelt, die Aufschluss über Drostes Selbstverständnis als Dichterin sowie zentrale Anliegen und Probleme ihres Schreibens geben könnten. Diese Forschungslücke soll in der vorliegenden Arbeit wenn nicht geschlossen, so doch mit Lektürevorschlägen teilweise gefüllt werden. Mit Hilfe des Leitbegriffs des „Blickes“ werde ich versuchen, die von Annette von Droste-Hülshoff in ihren *Versepen* gestalteten Zusammenhänge zwischen Wissen(schaft), Macht und Geschlecht aufzuzeigen.

Bei der Behandlung der *Gender*-Thematik werde ich mich nicht, wie bisher oft geschehen, darauf beschränken, an Hand weiblicher Figuren in den Texten auf Drostes Kritik an patriarchalen Gesellschafts- und Familienstrukturen hinzuweisen.⁶ Vielmehr ist es meine Absicht, Geschlecht als einen jener Faktoren herauszuarbeiten, die das Denken und Schreiben der Dichterin im behandelten Zeitraum bestimmten. Eingebettet ist dieses Interesse an Fragen der Geschlechtsidentität jedoch in den größeren geschichtlichen und kulturellen Kontext des Entstehungszeitraums der *Versepen*. Ich beziehe mich damit auf die Verwissenschaftlichung der Kenntnisse über den Menschen und die Welt, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattfand. Indem die Methoden und Ergebnisse neuer Wissenschaftszweige begannen, das christlich-romantisch geprägte Weltbild vieler Menschen in Frage zu stellen, entstand das Bedürfnis nach Strategien, mit dieser Verunsicherung umzugehen. Als eine dieser Strategien soll in der vorliegenden Arbeit der kontrollierte und kontrollierende Blick auf Mensch und Natur beschrieben werden.

⁵ In einem Brief an die Mutter begründet Droste im Oktober 1837 ihr Zögern gegenüber Hüffer, dem Eigentümer der Aschendorffschen Buchhandlung, mit dessen „demagogischen“ Neigungen (vgl. HKA VIII, 1, S. 265). Tatsächlich wollte sie wohl eher – wie sie in einem späteren Brief zugibt – Adele Schopenhauers Rat folgen und „keinen obskuren Verleger nehmen“ (vgl. HKA VIII, 1, S. 298).

⁶ Siehe auch: Gertrud Bauer Pickar: *Ambivalence Transcended. A study of the Writings of Annette von Droste-Hülshoff*, Columbia SC: Camden House 1997.

Annette von Droste-Hülshoff thematisiert meines Erachtens in den Verserzählungen eben jene Verunsicherung und nimmt sie gleichzeitig als Instabilität der Geschlechtsidentität wahr. Sie zeigt, dass sie die Kontrollfunktion des Blickes als geschlechtsgebundenes Phänomen begreift, sowie die weibliche Inanspruchnahme der Macht des Blickes als ersehnte und doch gefürchtete Überschreitung der engen Definitionsgrenzen weiblicher Geschlechtsidentität empfindet.

Während Droste im Jugendwerk die Einschränkungen der weiblichen Geschlechtsrolle noch recht explizit thematisiert hatte,⁷ wurde sie in ihren ersten zu veröffentlichenden Werken vorsichtiger: Aus Rücksicht auf die Familie und auf die Literaturkritik verkleidete sie nun ihre Thematisierung einer existentiellen Verunsicherung von (Geschlechts)Identität in traditionelle Genres und populäre Themen. Aus diesem Kompromiss entstanden jedoch äußerst komplexe und bewusst komponierte Texte, die – wie die folgende Untersuchung zeigen soll – durchaus das Interesse der Literaturwissenschaft verdienen.

⁷ Siehe auch: Elke Frederiksen / Monika Shafi: "Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848): Konfliktstrukturen im Frühwerk", in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 28, 1989, S. 155-136.

1. Kapitel: Forschungsübersicht, Untersuchungsansatz und -methode

Droste-Forschung

Die literaturwissenschaftliche Kritik zum Werk Annette von Droste-Hülshoffs ist so umfangreich, dass eine Gesamtdarstellung im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.¹ Im folgenden werde ich jedoch exemplarisch einige umfangreichere Untersuchungen vorstellen, die für den in dieser Arbeit gewählten thematischen Schwerpunkt relevant sind. Gleichzeitig sollen verschiedene Strömungen und Schwächen der bisherigen Droste-Forschung aufgezeigt werden.

Nachdem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die Person der Dichterin im Mittelpunkt von Veröffentlichungen gestanden hatte,² begann im 20. Jahrhundert eine Auseinandersetzung mit der Qualität und Bedeutung ihres Werkes. Zu nennen ist beispielsweise Emil Staigers Dissertation aus dem Jahre 1933.³ Staiger orientiert sich in seiner Bewertung der Lyrik der Dichterin allerdings an den ästhetischen Maßstäben der deutschen Klassik und kommt so konsequenterweise zu dem Ergebnis, dass die literarische Qualität vieler ihrer Texte zu Wünschen übrig lasse.

Dagegen bemüht sich Clemens Heselhaus in seiner umfangreichen Untersuchung aus dem Jahr 1971,⁴ Drostes Werk in einen zeitgeschichtlichen und biographischen Kontext zu setzen. Werk, Leben und Zeit sollen sich dabei gegenseitig erhellen. Er berücksichtigt insbesondere die Einschränkungen, denen Droste durch ihren Gesellschaftsstand und ihr Geschlecht – ihr „Leben eines Stiftsfräuleins ohne Stift“⁵ – ausgesetzt war.

Heselhaus sieht den besonderen Beitrag Drostes zur Literatur ihrer Zeit in ihrem Stil, den er als „halluzinativen Realismus“ bezeichnet. Er meint damit die Darstellung übersinnlicher Phänomene in einer Form, als seien sie faktische Sinneswahrnehmungen. Dieser Begriff bleibt jedoch äußerst vage und suggeriert zudem eine Verbindung zwischen weiblicher Kreativität und Geisteskrankheit, die – nicht nur

¹ Für den aktuellsten Forschungsbericht siehe auch: Ronald Schneider: *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart: Metzler 1995.

² Vgl. Levin Schücking: *Annette von Droste. Ein Lebensbild*, Hannover 1862; Hermann Hüffer: *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke*, Gotha: o. Verl. 1887.

³ Vgl. Emil Staiger: *Annette von Droste-Hülshoff*, Frauenfeld: Huber 1962.

⁴ Vgl. Clemens Heselhaus: *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf: August Bagel 1971.

⁵ Ebd., S. 13.

aus feministischer Sicht – bedenklich ist. Heselhaus spricht von einem „psychopathischen“ Zustand des Geistes der Dichterin und charakterisiert ihre Schreibweise als dem „Bereich des Pathologischen“ zugehörig:⁶ Grundmotiv ihres Schreibens sei die Angst,⁷ sie sei von Bildern „heimgesucht“ worden⁸ und die Technik des „Geistlichen Jahres“⁹ beruhe auf einer „pathologischen Vertauschung von Figur und Ich“.¹⁰ Ihre kreative Periode in Meersburg bezeichnet er als schöpferischen „Zustand“¹¹, und den Grund für das Versiegen ihrer poetischen Produktion in ihren letzten Lebensjahren sieht Heselhaus darin, dass die „psychopathischen Angstzustände“, die zuvor die Quelle ihrer Dichtung gewesen seien, Überhand genommen hätten, so dass Droste sich gegen sie nicht mehr zur Wehr setzen konnte.¹²

Heselhaus identifiziert in der Biographie der Autorin zwei Faktoren, die sie erst zur Dichterin gemacht hätten. Den ersten Anstoß zum Schreiben habe Droste – so Heselhaus – ihr „Liebesschicksal“ während der sogenannten „Jugendkatastrophe“¹³ gegeben, indem die hier erfahrene Demütigung zu einer „Depotenzierung [des Selbst] bis zur Selbstaufgabe“¹⁴ geführt habe. Diesen Verlust des Selbstbewusstseins habe sie dann in ihrer Dichtung positiv umgewertet zu einem Einssein mit der Natur und ihrer Umwelt.¹⁵ Den zweiten Anstoß habe sie – auf der Meersburg – in dem Zusammenleben mit Levin Schücking erfahren.

Diese psychologisierende Bewertung des Werkes Annette von Droste-Hülshoffs konstruiert die Dichterin als passive Figur, deren Inspiration aus – durch psy-

⁶ Ebd., S. 6.

⁷ Ebd., S. 176.

⁸ Ebd., S. 39.

⁹ Bei dem *Geistlichen Jahr* handelt es sich um einen Zyklus geistlicher Lieder, der im Wesentlichen 1819/20 und 1839/40 entstand, zu Lebzeiten der Dichterin allerdings, bis auf einzelne Gedichte, unveröffentlicht blieb.

¹⁰ Ebd., S. 126.

¹¹ Ebd., S. 232.

¹² Ebd., S. 308.

¹³ Die Bezeichnungen „Jugendkatastrophe“ und „Arnswaldt-Straube-Affäre“ beziehen sich auf einen Vorfall aus dem Jahr 1820. Während eines längeren Aufenthalts Drostes auf dem Gut Bökerhof bei den Großeltern kam es aufgrund einer von den Geschwistern Haxthausen eingefädelten Intrige zum Zerwürfnis zwischen Annette von Droste-Hülshoff und dem Studenten Heinrich Straube, die seit einiger Zeit als Paar galten. Straubes Freund August von Arnswaldt gab vor, sich für Droste zu interessieren. Als diese seine Avancen erwiderte, stellte er sie bloß und riet Straube, die Verbindung zu lösen. Diesem Zwischenfall ist in der Droste-Biographik große Bedeutung zugemessen worden. Annette von Droste-Hülshoff habe auf diese Demütigung mit einer langfristigen Depression und völliger Zurückgezogenheit reagiert und zahlreiche Gedichte, wie beispielsweise der erste Teil des „Geistlichen Jahres“, seien im Kontext dieses Erlebnisses zu lesen. Barbara Beuys stellt in ihrer Droste-Biographie jedoch dar, dass all dies keineswegs der Fall war (vgl. Barbara Beuys: *„Blamieren mag ich mich nicht“: Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, München: Hanser 1999, S. 170ff.).

¹⁴ Vgl. Heselhaus (1971), S. 67.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 94.

chische Instabilität verursachten – Halluzinationen stamme. Zur Dichterin sei sie nur durch kategorische Selbstverleugnung und -erniedrigung (in der „Jugendkatastrophe“) und unter der Anleitung eines Mannes (Levin Schückings) geworden.

Auch Wilhelm Gössmann macht in seiner Untersuchung aus dem Jahr 1985 die Biographie der Dichterin zum zentralen Kriterium für das Verständnis ihrer Texte.¹⁶ Er warnt jedoch davor, ihre Texte als „nichts anderes als die sprachliche Begleiterscheinung des Lebenslaufes“ zu verstehen und damit den „dichterischen Umwandlungsprozess“ des Biographischen ins Ästhetische zu ignorieren. Gössmann argumentiert aber dennoch, die „Modernität“ Drostes erweise sich in der Spiegelung des „biographischen Ichs“ im „poetischen Ich“. Diese Leseweise verlange allerdings, „Distanz und Nähe zum Alltags-Ich“ gleichzeitig aufrecht zu erhalten.¹⁷

Die unkritische Identifizierung von Leben und Werk greift auch Herbert Kraft in seinem – teilweise polemischen – Buch *Mein Indien liegt in Rüschaus* (1987) an.¹⁸ Kraft nimmt die in unangemessener Weise vertrauliche Anrede „Annette“, derer sich viele Kritiker bedienten, als Symptom dafür, dass eine große Zahl von Droste-Interpreten grundlegende Prinzipien der Literaturwissenschaft missachteten.¹⁹

Am Beispiel der *Judenbuche* zeigt Kraft, dass durch die Gleichsetzung von Autoren- und Figurenbewusstsein sowie eine Praxis der „Remythisierung“, die so vage Vorstellungen wie „das Böse“, „Schicksal“ und „Sünde“ zu zentralen Untersuchungsbegriffen mache, lediglich eine „Entkonkretisierung“ des Dargestellten erreicht werde; d.h. wo die Realitätsdarstellung dunkel und unverständlich erscheine, werde sie ins „Mythische oder Mystisch-Allegorische“²⁰, das sie eigentlich überwinden wollte, zurückübersetzt.

Ein wesentliches Problem der Studie Krafts besteht jedoch darin, dass er ein (korrektes) politisches Bewusstsein der Klassenverhältnisse im 19. Jahrhundert zum Maßstab dichterischer Qualität macht. Außer der *Judenbuche* und der Ballade *Der Knabe im Moor* kann kaum einer der Texte Drostes seinen ideologischen Ansprüchen genügen. So würden die *Zeitbilder* an der fehlenden Unterstützung der Autorin für die politischen Forderungen des „Vormärz“ scheitern und die *Heidebilder* reflektierten die hierarchische Ständeordnung in der Natur völlig kritiklos. Nur in Gedichten

¹⁶ Vgl. Wilhelm Gössmann: *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild*, Düsseldorf: Droste 1985.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 16-17.

¹⁸ Vgl. Herbert Kraft: *„Mein Indien liegt im Rüschaus“*, Münster: Regensberg 1987.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 28-31.

²⁰ Ebd., S. 40.

wie *Am Thurme*, *Mondesaufgang* und *Durchwachte Nacht* sei ein Bewusstsein der repressiven Gesellschaft, in der sie gelebt habe, sichtbar. Aber auch hier sei Droste nicht in der Lage, die Ursache der Unterdrückung zu benennen: statt anzuklagen, resigniere sie.

Kraft lässt somit literaturästhetische und sprachkritische Aspekte völlig außer Acht und begeht letztendlich einen ähnlichen Fehler wie seine Vorgänger, indem er seine Interpretation wenn nicht auf biographische, so doch auf politisch-historische Faktoren reduziert. So macht er in seiner Analyse des Gedichtes *Durchwachte Nacht* den sozialen Stand der Dichterin verantwortlich für das angebliche Scheitern ihrer Poesie und schreibt: „Wer aus Mangel an Erfüllung nicht schlafen kann, wird nicht zum Revolutionär, erst derjenige, den der Hunger wach hält.“²¹

An Bodo Plachtas Buch *1000 Schritte von meinem Canapee* (1995) lassen sich zwei interpretatorische Grundhaltungen aufzeigen, die bei einem großen Teil der Droste-Kritik zu finden sind. Auch er kann sich entgegen seiner Versicherung, seine Untersuchung sei „nicht als eine Biographie oder Werkmonographie gedacht“,²² nicht von einem zu engen Bezug zur Biographie der Dichterin lösen. Wie bei zahlreichen anderen Interpreten tritt die genaue Textanalyse völlig in den Hintergrund. Plachta sieht im Schreiben Drostes eine Art Kompensationsstrategie für das ihr im realen Leben nicht Erreichbare. In besonderen meditativen „Zuständen“ zwischen Wachen und Träumen sei es der Dichterin an bestimmten Orten – beispielsweise auf ihrem „Canapee“ – möglich gewesen, Schmerz und Mangel, die sie im realen Leben erfahren musste, zu kompensieren. Ausserdem hätten diese Orte auch die Funktion, des „festen Sitzes im Leben“ gehabt, seien Orte der Akzeptanz gesellschaftlicher und moralischer Normen gewesen, die sie in ihrer Existenz sicherten und sie vor Schizophrenie bewahrt hätten.²³

Zudem sucht auch Plachta Zuflucht in jenen „Remythifizierungen“, die Kraft kritisiert, wenn er zum Beispiel in seiner Analyse der Jugendwerke *Walther* und „Rosamunde“ „die in ein friedvolles Leben unmittelbar und schicksalhaft eindringende Gewalt“ als Hauptmotiv des Gesamtwerkes identifiziert.²⁴

Das Romanfragment *Ledwina* verurteilt Plachta als literarisch unreif, da sich hier Biographie und Romangeschehen zu sehr miteinander vermischen und macht

²¹ Ebd., S. 184.

²² Bodo Plachta: „1000 Schritte von meinem Canapee“. *Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1995, S. 15.

²³ Vgl. Plachta (1995), S. 107.

²⁴ Ebd., S. 49-50.

somit das Biographische, das seinem Interpretationsansatz ja gerade zugrunde liegt, zum Merkmal mangelnder literarischer Qualität. Die Ursache für den Abbruch der Arbeit an *Ledwina* sieht er eben in dieser Vermischung von Biographischem und Literarischem: Die Dichterin habe nicht wie ihre Heldin werden und statt dessen ein „normales“ Leben führen wollen.²⁵

In seinem Kapitel über die Haltung Drostes zu emanzipatorischen Strömungen ihrer Zeit kommt Plachta zu dem Ergebnis, dass das Bild, das sich die Autorin von schreibenden Frauen macht, dem traditionellen Frauenbild verpflichtet sei und in einer „bemühten Gratwanderung zwischen krampfhafter Selbstbewahrung und zaghafter Selbstbestimmung in einem tradierten Gesellschaftskontext“ resultiere.²⁶ Sie sei sich zwar eines geschlechtsspezifischen Unterschieds bewusst gewesen, identifiziere diesen jedoch mit der traditionellen Rolle der Frau als Hüterin der Moral. Dadurch, dass sie die Emanzipation als politische oder soziale Kategorie ablehne, nehme sie die Errungenschaften anderer Autorinnen ihrer Zeit zurück und sanktioniere damit die unterprivilegierte Stellung der Frau in der Gesellschaft.²⁷

Diese kursorische Übersicht über die Droste-Forschung verweist auf verschiedene Bereiche, in denen zahlreiche Untersuchungen als problematisch betrachtet werden können. Zum einen krankte die Droste-Forschung bis in die 80er hinein an jener von Kraft kritisierten und potentiell misogynen Vertraulichkeit gegenüber der Person der Dichterin. Die Anrede „Annette“ zeugt von einem herablassenden, gönnerhaften Verhältnis des Kritikers zur Dichterin. Dies geht häufig einher mit einer auf das rein Biographische reduzierten Deutung ihres Werkes. In allen Texten spiegelt sich nur „Annette“, als sei Droste eines abstrakteren Dichtungsverständnisses nicht fähig gewesen. Diese biographisch ausgerichtete Rezeption ist oft gekoppelt mit dem Fehlen von detaillierten Analysen von Form und Inhalt der Texte.

Seit Friedrich Sengles²⁸ einflussreichem Werk über die Biedermeierzeit wird Droste zwar zunehmend auch im Rahmen ihrer Epoche und in Hinblick auf verschiedene Dichtungstraditionen gelesen. Das Einbeziehen kulturgeschichtlicher und politischer Faktoren führt jedoch vereinzelt auch dazu, das politische Bewusstsein der Dichterin an den liberalen und radikalen Strömungen ihrer Zeit zu messen. Die politisch konservative Haltung Drostes wird so zum wertungsästhetischen Problem für

²⁵ Vgl. ebd., S. 52-60.

²⁶ Vgl. ebd., S. 131.

²⁷ Vgl. ebd., S. 132.

²⁸ Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart: Metzler Bd. I 1971, Bd. II 1972, Bd. III 1980.

einige Interpreten. Sie versuchen, Aspekte anti-feudalistischer Gesellschaftskritik in ihrem Werk zu identifizieren und verwandeln, wenn sie dabei nicht fündig werden, das politische in ein ästhetisches Urteil.

Zudem wird die Analyse von Brüchen oder „dunklen“ Stellen in den Texten der Autorin häufig durch vage Paraphrasierungen der Gedichte ersetzt, die sich unscharfer – oft dem religiösen Bereich entnommener – Begriffe bedienen, wie beispielsweise, das „Böse“, „Schuld“, „Schicksal“ etc. Noch für Ronald Schneider ist das „Böse“ eine adäquate Untersuchungskategorie.²⁹

Schneiders Buch weist eine weitere Schwäche auf, die symptomatisch für die jüngere Droste-Forschung ist, nämlich das Ignorieren feministischer Ansätze in der Literaturwissenschaft. Schneider erwähnt in seiner Darstellung der Forschungslage in seiner Bibliographie nur eine einzige Arbeit, die das Werk Drostes unter dem Aspekt des „weiblichen Schreibens“ betrachtet.³⁰ Obwohl sich seit den 80er Jahren eine – wenn auch bescheidene – Zahl von Veröffentlichungen über Droste mit Themen wie weiblichen Schreibbedingungen und subversiven Schreibstrategien auseinandersetzen, bleibt die Kategorie „Geschlecht“ in einer überwiegend von Männern dominierten Diskussion des Drosteschen Werkes weitgehend unbeachtet.

Da sich die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Textanalysen zu einem großen Teil auf Prämissen der feministischen Literaturtheorie stützen, soll im folgenden eine kurze Übersicht über die feministische Literaturkritik sowie die feministische Droste-Forschung gegeben werden.³¹

Feministische Literaturwissenschaft

Obwohl die Frauenbewegung der 60er Jahre als der Ausgangspunkt der heutigen feministischen Literaturkritik betrachtet wird, finden sich Spuren des Nachdenkens über die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und deren Repräsentation in der Literatur schon lange bevor sich aus der Bürgerrechtsbewegung ein politisches Bewusstsein der Notwendigkeit der „Befreiung“ der Frau entwickelte. Werke wie Mary Wollstonecrafts *Vindication of the Rights of Women* (1792) oder Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929) und schließlich Simone de Beauvoirs *Le deuxième*

²⁹ Vgl. Schneider (1995), S. 60, 64, 66.

³⁰ Nämlich Frederiksen / Shafi (1989).

³¹ Die folgende Darstellung basiert soweit nicht anders angegeben auf: Pam Morris: *Literature and Feminism*, Oxford: Blackwell, 1993; Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998; Peter Barry: *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press 1995; Rosemary Tong: *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*, London: Routledge 1989.

Sexe (1949) legen Zeugnis davon ab, dass Frauen – wie auch einige Männer³² – schon vor den 60er Jahren die Widerspiegelung von Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern in der Literatur erkannt und formuliert hatten.

Simone de Beauvoir argumentiert in ihrer inzwischen zum Klassiker gewordenen Studie, dass die Unterdrückung der Frau das Ergebnis einer männlich bestimmten Konstruktion von Weiblichkeit sei. Die Begriffe „männlich“ und „weiblich“ stehen laut Beauvoir in keinem symmetrischen Verhältnis zueinander, sondern beinhalten eine Wertung. Der Mann repräsentiere das Positive, die Norm und damit die gesamte Menschheit, während der Frau nur eine Stellung in Bezug auf den Mann zugeschrieben werde. Der Frau komme somit kein eigener Wert zu, sondern sie sei lediglich „nicht-männlich“, das „Andere“. Diese Konstruktion von Weiblichkeit werde von den Frauen verinnerlicht, sodass sie sich selbst nur durch die Augen des Mannes sehen könnten. Um dies rückgängig zu machen, sei es nötig, die von Männern bestimmte Repräsentation von Frauen – beispielsweise in der Literatur – kritisch zu hinterfragen.

Diese Idee des Neu-Lesens wurde in den 60er Jahren in der amerikanischen „Images of Women“-Forschung, der kritischen Untersuchung von Frauenbildern in den Werken männlicher Autoren, verwirklicht. Ziel dieser Form der Literaturkritik war es, die männliche Dominanz in der Produktion und Kritik von Literatur nachzuweisen. Die Feministinnen warfen der von Männern betriebenen Literaturwissenschaft vor, geschlechtsspezifische Positionen in der Literatur zu teilen und zu reproduzieren, anstatt sie zu analysieren.

Literaturästhetische Aspekte traten bei dieser frühen Form der feministischen Literaturkritik völlig in den Hintergrund. Untersucht wurden ausschließlich als „frauenfeindlich“ empfundene Textelemente. Dies führte dazu, dass die nicht-feministische Literaturwissenschaft, die sich zu dieser Zeit unter Einfluss des werkimmanenten Ansatzes auf formalästhetische Aspekte konzentrierte, diese Art der Kritik als naiv und unprofessionell betrachtete und ablehnte.

Ein repräsentatives Beispiel der feministischen Literaturkritik dieser Epoche ist Kate Millets Dissertation *Sexual Politics* (1969), in der die Autorin die Geschlechterverhältnisse in den Werken von u.a. D.H. Lawrence, Henry Miller und Norman Mailer untersuchte. Sie kam zu dem Ergebnis, dass patriarchale Macht durch die Unterwerfung der Frau unter den Mann im sexuellen Akt ausgeübt und aufrechterhalten

³² Vgl. John Stuart Mill: *The Subjection of Women* (1869), Theodor von Hippel: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792).

werde.³³ Diese Kontrolle werde durch Darstellungen von Frauen als Hure oder Heilige, frigide oder nymphomanisch gerechtfertigt.³⁴ Die Tatsache, dass Millet teilweise durch krasse Fehllektüren, Verzerrungen und Simplifizierungen zu ihren Resultaten gelangte, brachte ihr von nicht-feministischer Seite den Vorwurf der literaturwissenschaftlichen Inkompetenz ein. Es gelang ihr jedoch zu zeigen, dass Literatur nicht neutral, sondern geschlechtsgebunden geschrieben und gelesen wird.³⁵

Die Untersuchung der Darstellung von Frauen und Geschlechterbeziehungen in der Literatur von Männern konnte allerdings auf Dauer der feministischen Sache nicht förderlich sein. Wollte man die negative Konstruktion von Weiblichkeit durchbrechen und den frauenfeindlichen Repräsentationen positive entgegenstellen, musste man sich den Werken von Frauen selbst zuwenden. Ins Zentrum des Interesses rückte daher in einem weiteren Schritt die „weibliche Erfahrung“, die nun zur erklärten Kategorie der feministischen Literaturkritik wurde.

Das Konzept einer „authentischen“ weiblichen Realitätserfahrung war allerdings in zweierlei Hinsicht problematisch. Einerseits blieb die Vorstellung einer „wahren“ weiblichen Identität vage und vernachlässigte die unterschiedlichen Ausprägungen der Erfahrungen von Frauen, die sich deutlich durch verschiedene soziale und ethnische Hintergründe voneinander absetzen. Zudem trieb das Insistieren darauf, dass eben jene weibliche Erfahrung die zentrale Kategorie der Literaturkritik sein solle, die feministische Literaturwissenschaft weiter in die akademische Isolation. Die nicht-feministische Kritik hatte sich zu dieser Zeit auf den Wege einer „Verwissenschaftlichung“ der Literaturbetrachtung begeben. Durch die Anwendung von marxistischen, poststrukturalistischen, psychoanalytischen und dekonstruktivistischen Prinzipien sollte persönliche „Erfahrung“ als Kategorie der Literaturaneignung gerade ausgeschlossen werden. Die Theoriefeindlichkeit der feministischen Kritik, die jegliche Form von Theorie als männlich bestimmt und daher als für die feministische Sache hinderlich betrachtete, wurde daher von der nicht-feministischen Kritik als unprofessionell abqualifiziert.

Elaine Showalter versuchte, dieses Dilemma 1979 in *Towards a feminist poetics* dadurch zu lösen, dass sie zwischen zwei Arten feministischer Literaturkritik unterschied: der Beschäftigung mit Literatur von Frauen („gynocriticism“) und der Analyse von Frauenbildern in der Literatur von Männern („feminist critique“).

³³ Vgl. Osinski (1998), S. 45.

³⁴ Vgl. Morris (1993) S. 14-15.

³⁵ Vgl. Osinski, (1998), S. 46.

Während sich die „feminist critique“ den Methoden und Theorien des Faches anpassen sollte, blieb im „gynocriticism“ weibliche Erfahrung die grundlegende Kategorie.

Showalter hatte den „gynocriticism“ in ihrem einflussreichen Buch *A Literature of their Own* bereits 1977 vorgeführt, indem sie sich weitgehend vergessenen Romanschriftstellerinnen zuwendete und eine Tradition weiblichen Schreibens nachwies. Sie stellte Verbindungen zwischen den Biographien der Autorinnen und Veränderungen im rechtlichen, wirtschaftlichen und sozialen Status von Frauen dar. Zudem identifizierte sie in der Geschichte des weiblichen Schreibens drei Phasen. Die erste, die sie „feminin“ nannte, umfasste fast das ganze 19. Jahrhundert und war dadurch gekennzeichnet, dass schreibende Frauen die ästhetischen und sozialen Werte der Männer weitgehend verinnerlicht hatten und sich ihr Schreiben daher vor allem auf die Imitation männlicher literarischer Vorbilder konzentrierte. Die zweite „feministische“ Phase reichte laut Showalter von 1880 bis 1920 und beinhaltete die ersten Proteste gegen die männlich bestimmte Konstruktion von Weiblichkeit. Frauen begannen nun, ein politisches Bewusstsein zu entwickeln und sich für eine größere Autonomie der Frau einzusetzen. In der letzten, der „weiblichen“ Phase sei es den Frauen vor allem seit den 60er Jahren gelungen, sich von patriarchalen Werten zu befreien und eine unabhängige weibliche Identität aufzuspüren.³⁶

Ein weiteres wegweisendes Werk für den „gynokritischen“ Ansatz wurde Sandra M. Gilberts and Susan Gubars literaturhistorische Studie *The Madwoman in the Attic* (1979), in der die Autorinnen die Schreibsituationen und Werke englischer und amerikanischer Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts untersuchten. Gilbert und Gubar zeigten in ihrem Buch nicht nur eine weibliche Schreibtradition auf – die von ihnen behandelten Autorinnen besaßen bereits einen festen Platz im literarischen Kanon –, sondern sie beschrieben auch eine spezifisch weibliche Ästhetik. Da Autorschaft kulturgeschichtlich männlich konnotiert sei, müssten Frauen stets gegen die etablierte Tradition und das Konzept der Autorschaft anschreiben. Der Akt des Schreibens stelle für die Frau damit eine Auflehnung gegen die patriarchale Autorität dar, die sie gleichzeitig – als Mitglied einer patriarchalen Gesellschaft – verinnerlicht habe. Sie könne sich daher nur innerhalb männlicher Weiblichkeitsentwürfe bewegen, und „authentische“ weibliche Identität bleibe damit nicht darstellbar. Der Ausweg aus diesem Dilemma bestehe in einem Schreiben auf zwei Ebenen: auf der Oberfläche ihrer Texte folgten Schriftstellerinnen in ihren Darstellungen den patriarchalen

³⁶ Vgl. Morris (1993), S. 66.

Weiblichkeitsbildern, auf einer tiefer liegenden Bedeutungsebene werde die männliche Konstruktion von Weiblichkeit jedoch unterlaufen. Diese Doppelbödigkeit weiblichen Schreibens führe zu einer schizophrenieartigen geistigen und emotionalen Zerrissenheit, die sich oft in Wut äußere.³⁷ Diese Wut projizierten die Autorinnen in eine der weiblichen Nebenfiguren ihrer Romane, die auf die patriarchale Kultur mit Rebellion und häufig mit Wahnsinn reagiere, wie beispielsweise Bertha Mason in „Jane Eyre“. Mit der Untersuchung solcher archetypischer Figuren in den Werken von Frauen hatten Gilbert und Gubar eine produktive Methode gefunden, das versteckte kreative Potential und die subversiven Strukturen in der Literatur von Frauen zu identifizieren.³⁸

Die „gynokritische“ Form der Literaturkritik blieb jedoch problematisch. Sie reduzierte den Literaturbegriff dramatisch auf die bloße Darstellung von weiblicher „Erfahrung“, verhinderte den Vergleich mit Werken männlicher Autoren und ignorierte weiterhin literaturästhetische Aspekte zu Gunsten politischer.³⁹

An der Einstellung zur Theorie spaltete sich die feministische Literaturkritik in jene zwei Richtungen, die man nach der Nationalität der Kritikerinnen als „anglo-amerikanischen“ und „französischen“ Feminismus bezeichnet. Während die amerikanischen und britischen Literaturwissenschaftlerinnen, wie bereits erwähnt, theoretischen Überlegungen, wie der Psychoanalyse, weitgehend kritisch gegenüberstanden, ließen sich Kritikerinnen wie Julia Kristeva, Hélène Cixous und Luce Irigaray von Freud, Lacan und Derrida inspirieren.

Kate Millet hatte in *Sexual Politics* Freud noch rigoros abgelehnt, da sie in seiner Arbeit die Quelle patriarchalen Denkens sah, das der Feminismus gerade bekämpfen müsse. Eine der ersten Feministinnen, die Freuds Theorien verteidigte, war Juliet Mitchell. In ihre Studie *Psychoanalysis and Feminism* (1974) argumentiert sie, Freuds Theorien untermauerten die schon von Simone de Beauvoir geforderte Unterscheidung zwischen „sex“ und „gender“, d.h. zwischen dem biologischen Geschlecht und der kulturell-gesellschaftlichen Konstruktion von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“. Freuds Bemühungen zu erklären, wie Geschlechtsidentität entstehe, wiesen zwar deutlich frauenfeindliche Züge auf, zeigten jedoch, dass Geschlechts-

³⁷ Vgl. Osinski (1998), S. 47-48.

³⁸ Vgl. Morris (1993), S. 67-68.

³⁹ Vgl. Osinski (1998), S. 51.

identität keineswegs „natürlich“ sei, sondern durch eine Serie von Erfahrungen produziert werde. „Geschlecht“ sei damit nicht unausweichlich, sondern veränderbar.⁴⁰

Trotz zahlreicher weiterer Annäherungen an die Psychoanalyse von anglo-amerikanischer Seite,⁴¹ waren es in erster Linie die französischen Feministinnen, die theoretische Überlegungen produktiv in die feministische Literaturkritik einbrachten. Für sie lässt sich der literarische Text nicht auf die Reproduktion einer individuellen Erfahrung von Wirklichkeit reduzieren, sondern sie beziehen in strukturalistischer Tradition die Bedeutung der Sprache für die Repräsentation dessen, was gemeinhin als Wirklichkeit wahrgenommen wird, ein.

Der „postmoderne“ Feminismus, der inzwischen den irreführenden Begriff „französischer Feminismus“ abgelöst hat, beruft sich zwar immer noch auf Beauvoirs Konzept des „Anderen“, deutet es jedoch ins Positive um. Sich mit dem „Anderen“ zu identifizieren, bedeute, sich in eine Position zu begeben, von der aus die Normen, Werte und Praktiken der dominanten Kultur mit Distanz betrachtet und kritisiert werden können. „Anderssein“ wird nicht mehr als Unterdrückung wahrgenommen, sondern als Möglichkeit der Offenheit und Pluralität. Die postmoderne Variante des Feminismus übernimmt damit für sich eine der Grundannahmen der Dekonstruktion, nämlich den „Anti-Essentialismus“, der Begriffe wie „Selbstidentität“ und „Wahrheit“ in Frage stellt. Die Vorstellung eines einheitlichen, „essentiellen“ Selbst wird abgelehnt und durch das Konzept eines in „bewusst“ und „unbewusst“ gespaltenen Ichs ersetzt.⁴² Damit wird allerdings das Konzept einer „authentischen“ weiblichen Erfahrung, wie es vom älteren Feminismus postuliert wurde, als Kategorie für die Untersuchung von Literatur obsolet.

Um die Theorien von Feministinnen wie Kristeva, Cixous und Irigaray auch nur annähernd zu verstehen, ist es notwendig, sich mit dem Denken derjenigen Philosophen, auf die sich die Wissenschaftlerinnen stützen, vertraut zu machen. Neben anderen Poststrukturalisten sind vor allem Jacques Lacan und Jacques Derrida zu nennen.

⁴⁰ Vgl. Barry (1995), S. 130-131.

⁴¹ Siehe auch: Ellen Moers: *Literary Women* (1977), Nancy Chodorow: *The Reproduction of Mothering* (1978), Jane Gallop: *Feminism and Psychoanalysis* (1982), Gayatri Spivak: *The Letter as Cutting Edge* (1987).

⁴² Vgl. Tong (1989), S. 219.

Exkurs: Lacan/Derrida

Lacans Freudinterpretation liegt die strukturalistische Vorstellung zugrunde, dass Sprache als System alle Bereiche menschlicher Wahrnehmung und Aktivität bestimme. Jede Gesellschaft werde durch die Struktur der Sprache, d.h., durch ein System von zueinander durch bestimmte Gesetze in Relation stehende Zeichen reguliert. Lacan nennt dies die „Symbolische Ordnung“, die jedes Kind durch Sprache verinnerlichen müsse, um in der Gesellschaft adäquat funktionieren zu können. Durch diese Verinnerlichung werde das Unbewusste, in Entsprechung zur Symbolischen Ordnung, wie Sprache strukturiert.

Lacans Ideen sind deutlich von Saussures Vorstellungen von Sprache beeinflusst. Er setzt sich allerdings in einem wesentlichen Punkt vom Strukturalismus ab, indem er die Einheit von Zeichen und Bezeichnetem aufbricht und diese unterschiedlichen, deutlich voneinander getrennten Systemen zuordnet. Lacan betrachtet – im Gegensatz zu den Strukturalisten – die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem als nicht stabil. Sprache ist somit eine in sich abgeschlossene Struktur, unabhängig von externer Realität. Die These, das Unbewusste sei wie Sprache strukturiert, untergräbt damit in radikaler Weise die Vorstellung von einem essentiellen Kern unseres Selbst.

Die Initiation in die Symbolische Ordnung geschieht laut Lacan während der Entwicklung des Kindes in drei Phasen. In der ersten, der vor-ödipalen oder imaginären Phase, ist das Kind sich keiner Grenzen seines Ichs bewusst und sieht keinen Unterschied zwischen sich selbst und dem „Anderen“, zwischen dem eigenen Ich und dem der Mutter. In der zweiten Phase – dem „Spiegelstadium“ – erblickt das Kind sich im Spiegel und verwechselt sein Bild mit seinem wahren Selbst. Das Kind befindet sich in einem Stadium seiner Entwicklung, in dem es sich aufgrund seiner Abhängigkeit von der Mutter und der fehlenden Koordination seiner Gliedmaßen noch nicht als unabhängiges, von seiner Umgebung getrenntes Wesen empfinden kann. Durch die Identifizierung mit dem Spiegelbild erfährt es sich jedoch – eigentlich auf Grund eines Missverständnisses – eben als ein solches einheitliches „Ich“.⁴³ Lacan sieht in diesem Prozess das Paradigma für alle späteren Beziehungen des Menschen: das Selbst findet sich immer durch die Reflektion im „Anderen“, ist nie mit sich selbst identisch.⁴⁴

⁴³ Eine ausführliche Darstellung dieser Zusammenhänge erfolgt in Kapitel 5.

⁴⁴ Vgl. Tong (1989), S. 221.

Der Prozess der Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich vollzieht sich endgültig in der dritten – der ödipalen – Phase, die mit dem Eintritt in die Symbolische Ordnung endet. Die Trennung von der Mutter macht es notwendig, über ein Medium der Kommunikation mit ihr zu verfügen. Das Kind benötigt Zeichen für das, was nicht mehr unmittelbar präsent ist, Worte, die es erlauben, abwesende Objekte zu repräsentieren.⁴⁵ Symbol dieses Verlustes der Einheit mit der Mutter ist für Lacan der Phallus. Er repräsentiert das „nom du père“, das „Gesetz des Vaters“, dem wir unterliegen, sobald wir in die Symbolische Ordnung der Sprache eintreten. Sprache ist somit für Lacan nicht geschlechtsneutral, sondern männlich bestimmt und markiert die Abwesenheit des durch sie Repräsentierten.

Interessant für den Feminismus ist an dieser Vorstellung, dass der Prozess der Abtrennung von der Mutter für Jungen und Mädchen unterschiedlich verläuft. Während das männliche Kind sich problemlos mit dem Vater – und seiner Ordnung – identifizieren kann, gelingt dies dem weiblichen Kind nicht. Das Mädchen bleibt so entweder von der Symbolischen Ordnung ausgeschlossen oder sie wird ihm gegen seinen Willen aufgezwungen. Da die Sprache, die der Frau gegeben wird, nicht die ihre ist, kann sie in ihr auch nicht ausdrücken, was sie fühlt. Weil Frauen das „Gesetz des Vaters“ in der ödipalen Phase nicht verinnerlicht haben, sind sie, in Lacans Sicht, Außenseiter.⁴⁶

Diese potentiell antifeministische Haltung Lacans, die den Ausschluss der Frau von sozialer Macht als psychogenetisches Faktum betrachtet, wird von Jacques Derridas Kritik an der Symbolischen Ordnung relativiert. Derrida kritisiert die Symbolische Ordnung vor allem für ihren Dualismus, d.h. die Erklärung der Welt mit Hilfe binärer Oppositionen. Für den postmodernen Feminismus ist hierbei entscheidend, dass Derrida davon ausgeht, es sei möglich, gegen die Symbolische Ordnung aufzubegehren. Derridas Ziel ist es, das Denken von der irrigen Vorstellung zu befreien, es gebe so etwas wie stabile „Bedeutung“, „Wahrheit“, „Identität“, oder binäre Oppositionen wie Mann/Frau, Natur/Kultur, Sprache/Schrift seien wertfrei oder symmetrisch. Die westliche Kultur basiere vielmehr auf einem hierarchischen Verhältnis dieser Oppositionen zueinander.

Eine Möglichkeit, sich dieser Art des Denkens zu entziehen, sieht Derrida darin zu zeigen, wie traditionelle Deutungen von Texten alternative Interpretationen

⁴⁵ Vgl. Morris (1993), S. 104.

⁴⁶ Vgl. Tong (1989), S. 221-222.

unterdrückt haben.⁴⁷ Die „Dekonstruktion“ von Texten weist auf Lücken, Brüche und störende Elemente hin und führe dadurch vor, wie marginale Lesarten angeblich offensichtliche Interpretationen in Frage stellen. Eine solche Herangehensweise an Texte, die ihren Ansatzpunkt in der Lücke zwischen Zeichen und Bezeichnetem hat – in der „différance“, die für Derrida der einzig mögliche Ort für so etwas wie „Bedeutung“ ist – stellt die Kohärenz des hermeneutischen Denksystems in Frage und untergräbt damit die repressive Macht der Symbolischen Ordnung.

Ende des Exkurses

Lacans und Derridas Modelle der Entstehung von Geschlechtsidentität und der Beschaffenheit von Sprache waren für den Feminismus hilfreich. Sie boten Theorien an, in deren Rahmen die patriarchalen Unterdrückungspraktiken der dominanten Ordnung spezifiziert und in umfassende gesellschafts- und sprachkritische Zusammenhänge gestellt werden konnten. Ein Problem, das die Vorstellung von einer männlich bestimmten Sprache erzeugte, war allerdings die Frage, in welcher Sprache man eine Kritik der Symbolischen Ordnung formulieren könne, wenn einem nur jene logozentrische, phallogozentrische und binäre Sprache, die gerade das Objekt der Kritik sein sollte, zur Verfügung steht.

Die französische Autorin und Literaturwissenschaftlerin Hélène Cixous versucht in ihrem einflussreichen Aufsatz *Le rire de la méduse* (1975), dieses Dilemma zu lösen, indem sie in Anlehnung an Derrida zwischen zwei Arten des Schreibens unterscheidet: einer weiblichen, der „écriture féminine“, und einer männlichen, der „literatur“. Eine der von ihr identifizierten Eigenschaften männlichen Schreibens ist jene schon von Derrida kritisierte binäre Struktur, die den Mann mit positiven Begriffen wie Aktivität, Kultur oder Licht verbindet, die Frau hingegen mit Passivität, Natur, Dunkelheit. Auf de Beauvoir zurückgehend, sieht auch Cixous den Mann als das Selbst, die Frau als das „Andere“, Udenkbare, Unausprechbare. Cixous fordert die Frauen auf, jenes Unausprechbare in ihre eigene Form der Sprache zu überführen. Diese von ihr postulierte weibliche Sprache entziehe sich den Regeln, die die männliche Sprache beherrschten. Sie sei unlogisch, nicht festlegbar, ständig in Veränderung, nicht fixierbar, ein freies Spiel der Bedeutungen. Der „écriture féminine“ schreibt Cixous das Potential zu, das patriarchale Herrschaftssystem zu sprengen

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 222-223.

und die Art und Weise, wie die westliche Welt denkt und schreibt, grundlegend zu verändern.⁴⁸

Cixous ist bemüht, diese Forderungen in ihren eigenen Texten einzulösen. Ihr Schreiben zeichnet sich durch einen metaphorischen Stil aus, der es bewusst schwierig macht, ihre Ideen auf ein theoretisches Programm zu reduzieren. Anspielungen, Wortspiele und die Verwendung von mythischen Figuren als Paradigmen für weibliche Erfahrung sollen die dominante linguistische und damit die gesellschaftliche Ordnung unterlaufen.⁴⁹

Die ebenfalls französische Psychoanalytikerin und Philosophin Luce Irigaray unternimmt in ihrem Werk *Speculum de l'autre femme* (1974) eine umfassende Kritik der Freudschen Vorstellung weiblicher Sexualität, welcher eine „Logik der Gleichheit“ zugrunde liege. Da er den Mann als „Maß aller Dinge“ annehme, könne Freud Weiblichkeit nur als „Mangel“ begreifen. Alles, was dem Mann nicht gleiche, d.h. ihn nicht widerspiegele, besitze keine eigene Präsenz. Diese „Logik der Gleichheit“, die Irigaray bis in die Antike zurückverfolgt, mache es der Frau unmöglich, sich selbst zu repräsentieren.⁵⁰

Irigaray will einen Weg finden, Weiblichkeit nicht mehr nur als bloße Abwesenheit von Männlichkeit, sondern als selbständigen, positiven Wert zu etablieren. Damit die Frau der „Logik der Gleichheit“ entkommen könne, seien ihr eine Identität und eine Sprache zur Verfügung zu stellen, die ihr nicht durch den Mann vermittelt werden. Diese unabhängige weibliche Identität dürfe jedoch wiederum nicht als eine feststehende „wahre“ Weiblichkeit verstanden werden, denn durch diese Konzeptualisierung würde sie sich wieder dem Phallus unterwerfen.

Obwohl Julia Kristeva zumeist in einem Atemzug mit Cixous und Irigaray genannt wird, unterscheidet sie sich in ihrer Position doch grundlegend von den beiden. Die gebürtige Bulgarin ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, Sprachphilosophin und Psychoanalytikerin. Sie weist die Vorstellung einer auf biologischem Geschlecht basierenden „écriture féminine“ zurück. Kristeva wendet sich grundsätzlich gegen Konzepte wie „Frau“ oder „Weiblichkeit“, weil diese gerade jener „essentialistischen“ Philosophie entsprängen, die man zu dekonstruieren bemüht sei. Sie geht vielmehr von einer Vorstellung des Marginalen aus, das alle Arten von „Außenseitern“, wie

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 225.

⁴⁹ Vgl. Stuart Sim: *The A-Z guide to modern literary and cultural theorists*, Hemel Hempstead: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf 1995, S. 76-77.

⁵⁰ Vgl. Morris (1993), S. 114-116.

beispielsweise Juden, ethnische Minderheiten und Homosexuelle umfasst. Sie fordert, dass marginale Diskurse, wie sie im Wahnsinn, dem Irrationalen, dem Mütterlichen und dem Sexuellen zu finden seien, ihre revolutionären Kräfte in die Sprache überführen müssten.⁵¹ Zu diesem Zweck unterscheidet Kristeva, indem sie Lacan weiterdenkt, zwischen zwei Aspekten von Sprache: dem Symbolischen und dem Semiotischen. Im Symbolischen zeichnet Sprache sich durch Logik, Linearität, Rationalität und klare Syntax aus. Sie repräsentiert die Ordnung, das väterliche Prinzip, Autorität, Unterdrückung und Kontrolle. Im Semiotischen, sozusagen dem linguistisch Unbewussten, funktioniert Sprache hingegen nicht logisch, sondern sie folgt jenen Prinzipien, die Freud für die „Traumsprache“ als charakteristisch bezeichnet hatte: die Verschiebung und Verdichtung. In Anlehnung an Lacan, der die Verschiebung mit der Metonymie und die Verdichtung mit der Metapher in Verbindung bringt, sieht Kristeva im semiotischen Aspekt der Sprache eine Entsprechung zur poetischen Sprache.

Eines der Probleme, auf das der postmoderne Feminismus, trotz seiner Verbindung zur dekonstruktivistischen Infragestellung der Bestimmbarkeit von „Bedeutung“ und „Identität“, immer wieder stößt, ist der Vorwurf des „Essentialismus“, d.h. der Festlegung von „Weiblichkeit“ auf bestimmte Charakteristika. So kann man beispielsweise Cixous vorwerfen, dass ihr Weiblichkeitsbild, das sich durch Attribute wie Offenheit, Großzügigkeit und Vorstellungskraft auszeichnet, den durch patriarchale Diskurse geprägten Stereotypen von Weiblichkeit gefährlich nah komme.

Besonders deutlich werden diese Probleme angesichts der Auseinandersetzung, ob „weibliches Schreiben“ an das Geschlecht der/des Schreibenden gebunden sei, oder ob es sich um eine bestimmte Art des Schreibens handele, die beiden Geschlechtern offen stehe. Letzteres wird von Derrida postuliert, indem er das „Feminine“ deutlich von dem biologischen Faktum des „Frauseins“ trennt. Er wird dafür von Irigaray kritisiert, da er auf diese Weise Frauen wiederum einer Position beraube, von der aus sie sich artikulieren könnten.⁵² Kristevas Weigerung, den semiotischen Aspekt von Sprache in Bezug zum Geschlecht der/des Sprechenden/Schreibenden zu bringen, läuft damit ebenso traditionellen Zielsetzungen des Feminismus entgegen.

Ein weiterer Vorwurf, der gegen den psychoanalytisch ausgerichteten Feminismus vorgebracht wird, ist seine Geschichtslosigkeit, die das Ergebnis des Fehlens

⁵¹ Vgl. Tong (1989), S. 229-231.

⁵² Vgl. Sim (1995), S. 219.

genauer Analysen der historischen und kulturellen Lebensbedingungen von Frauen sei. Tatsächliche Probleme von Frauen in der Vergangenheit und in der Gegenwart blieben dadurch unberücksichtigt, was einer Weiterentwicklung des Feminismus nicht förderlich ist.

In jüngster Zeit wurden feministische Problemstellungen zunehmend von einer „Geschlechterforschung“ abgelöst, die nicht nur die Kategorie „gender“ (soziales Geschlecht), sondern auch „sex“ (biologisches Geschlecht) als kulturelle, an Machtinteressen gebundene Konstruktion betrachtet. Dieser Forschungsrichtung, wie sie beispielsweise von Judith Butler vertreten wird, geht es darum, „das hegemoniale Organisationsprinzip Heterosexualität als ein historisch gewachsenes, von Machtverhältnissen hervorgebrachtes und Machtverhältnisse hervorbringendes, gesellschaftliches Organisationsprinzip zu analysieren und mit einer Analyse des Geschlechterverhältnisses zu verknüpfen.“⁵³

Solche neueren, auf Michel Foucaults Analyse moderner Machtverhältnisse aufbauenden Überlegungen entgehen den Gefahren des „Essentialismus“ und der „Geschichtslosigkeit“, indem sie gerade die gesellschaftliche Konstruiertheit und Historizität des Subjekts zum Ausgangspunkt ihrer Analysen machen.

Feministische Droste-Forschung

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts sind Annette von Droste-Hülshoffs Texte zunehmend Gegenstand der feministischen Literaturkritik geworden. Das Interesse richtet sich dabei zumeist auf die von der herkömmlichen Kritik vernachlässigten Jugendwerke, wie das Dramenfragment *Bertha oder die Alpen* und den unvollendeten Roman *Ledwina*. Im Mittelpunkt dieser Interpretationen stehen die weiblichen Protagonistinnen dieser Texte und die Bestimmung des Ausmaßes, in dem Droste mittels dieser Figuren Kritik an der bestehenden Geschlechterordnung übt.⁵⁴ Weitere Texte des lyrischen Werkes, denen feministische Interpretinnen ihre Aufmerksamkeit widmen, sind *Unruhe*, *Am Thurme*, *Die Schwestern*, *Das Fräulein von Rodenschild* und *Das Spiegelbild*. Untersucht werden vorwiegend Doppelgänger- und Spiegelmo-

⁵³ Cornelia Ott: *Die Spur der Lüste. Sexualität, Geschlecht und Macht*, Opladen: Leske & Budrich 1998, S. 12.

⁵⁴ Siehe auch: Frederiksen / Shafi: (1989); Elisabeth Krimmer: „Dangerous Practices“. Annette von Droste-Hülshoff's *Bertha oder die Alpen*“, in: Susan L. Cocalis / Rose Ferrel (Hg.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the 18th century to the present*, Tübingen / Basel: A. Francke 1996, S. 115-128; Kristina R. Sasaki: „Annette von Droste-Hülshoff's *Ledwina*“, in: *Monatshefte* 89, 2, S. 168-181; Carol Tully: „Placing Droste's *Ledwina*. ‚Jugendwerk‘ or ‚Gescheiterte Frauenliteratur‘?“, in: *German Life and Letters* 52, 3, 1999, S. 314-324.

tive in Hinblick auf ihren Symbolcharakter für eine Problematisierung weiblicher und poetischer Identität. Hierbei wird häufig die Psychoanalyse herangezogen, um mit Hilfe der Lacanschen Vorstellung des sogenannten Spiegelstadiums die Identitätsproblematik der lyrischen Persona zu erläutern.

So sieht Brigitte Preucker eine Verbindung zwischen häufigen Bildern des Ertrinkens im Werk Drostes und der Darstellung dichterischer Inspiration.⁵⁵ Das Spiegelbild oder die Doppelgängerin, die oft als Ertrinkende dargestellt würden, stünden für das weibliche, kreative, „wilde“ Selbst, das „ausgetrieben“ und in die Natur projiziert werden müsse, um der Dichterin als Muse zur Verfügung zu stehen. Droste nehme damit eine Vorstellung der Verbindung zwischen Tod und dichterischer Imagination vorweg, die erst von der Psychoanalyse beschrieben worden sei.

Eine ebenfalls psychoanalytische Deutung des Doppelgängermotivs liefert Irmgard Roebing in Hinblick auf die Ballade „Das Fräulein von Rodenschild“.⁵⁶ Laut Roebing verkörpert die Doppelgängerin in dieser Ballade unstandesgemäßes, nicht der Norm entsprechendes weibliches Verhalten. Der Wahnsinn des Fräuleins am Ende der Ballade ist, laut Roebing, das Ergebnis der Integration des abgespaltenen Ichs in das Selbstbild. Das unangemessene Betragen werde in der Ballade dadurch versinnbildlicht, dass das Fräulein ihrer Doppelgängerin in das Archiv des Schlosses, den Ort der Bildung und überlieferten Wissens folge. Dieses Vergehen werde dadurch bestraft, dass das Fräulein „toll“ wird und eine gelähmte Hand zurückbehält. Die Entfernung der Protagonistin aus der Geschlechts- und Standesrolle bleibe so durch ihre „Tollheit“ und die Verletzung der rechten – schreibenden! – Hand nicht ungesühnt.

In einem Aufsatz über die Naturmetaphorik Drostes⁵⁷ argumentiert Roebing, dass sich im Werk der Dichterin eine „Identitätsschwäche“ widerspiegele, die einerseits das Resultat bestimmter biographischer Umstände sei, aber auch auf eine grundsätzliche Orts- und Geschichtslosigkeit der Frau in der patriarchalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sei. Diese „Identitätsschwäche“ äußere sich in der Naturdichtung Drostes in Bildern der „Bedrohung durch eine männlich-übermächtige Welt“ und durch die Erfahrung der Orientierungslosigkeit. Letzteres

⁵⁵ Vgl. Brigitte Preucker: „Droste-Hülshoff's Ophelia and the recovery of voice“, in: *Journal of English and Germanic Philology* 82, 3, 1983, S. 374-391.

⁵⁶ Vgl. Irmgard Roebing: „Heraldik des Unheimlichen. Annette von Droste-Hülshoff. Auch ein Portrait“, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*, München: C.H. Beck 1988, S. 41-68.

⁵⁷ Vgl. Irmgard Roebing: „Weibliches Schreiben im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Naturmetaphorik der Droste“, in: *Der Deutschunterricht* 38, 3, 1986, S. 36-56.

manifestiere sich häufig in einer Lokalisierung des Geschehens und der lyrischen Persona an Randbereichen der Natur, wie beispielsweise am Horizont und in der Dämmerung sowie in psychischen Grenzbereichen zwischen Wachen und Träumen. Hierin äußere sich eine „Halbscheidigkeit“, die einerseits die Erfahrung der existentiellen Gefährdung und Heimatlosigkeit kommuniziere, andererseits aber auch Ort des Dichtens sei. Die von Roebing postulierte „Identitätsschwäche“ als existentielle Bedrohung aber auch als Bedingung des Schreibens erinnert teilweise an Heselhaus' Darstellung, in der er die Selbstverleugnung zur Quelle der Kreativität der Dichterin erklärt. Im Gegensatz zu Heselhaus macht Roebing dafür allerdings kein individuelles psychisches Problem der Dichterin verantwortlich. Sie versucht vielmehr, diese Identitätsproblematik in Bezug auf eine spezifisch weibliche Erfahrung in der patriarchalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu erklären und ordnet sich damit in eine essentialistische Tradition der feministischen Literaturkritik ein. Roebing betont jedoch, dass die Bilder der Orientierungs- und Standortlosigkeit nicht nur als bloße Widerspiegelungen weiblicher Erfahrung interpretiert werden dürften. Vielmehr benutze Droste diese Bilder, um dem „Rollengefängnis des Weiblichen“ zu entfliehen. Sie erfülle in ihrer Naturmetaphorik zwar die Erwartung der weiblichen „Naturnähe“, unterlaufe diese jedoch gleichzeitig mit einer „Doppelbödigkeit“ des Schreibens, wie sie von Gubar und Gilbert konstatiert wurde, indem sie in diesen Bildern das Bewusstsein ihrer Kraft und ihres Freiheitsanspruchs gestalte.⁵⁸

Roebing wendet ihre Aufmerksamkeit auch der sprachlichen Struktur des Bildaufbaus zu und findet hier Merkmale dessen, was der poststrukturalistische Feminismus „écriture féminine“ nennt. Diese Art des „weiblichen Schreibens“, das durch die Aufhebung von binären und logozentrischen Strukturen und durch Prinzipien der Kontiguität, Angrenzung und Grenzverschiebung gekennzeichnet ist, wird „als subversiver Diskurs gegen den herrschenden Diskurs“ gedeutet. Roebing weist damit die Vorstellungen anderer Interpreten zurück, der „Verzicht auf logisch-rationale Durchstrukturierung der Bildebene“ im Werk Drostes sei auf eine „Schwäche der Ratio“ zurückzuführen. Vielmehr sei er ein Teil des poetischen Ansatzes der Dichterin, gegen gesellschaftliche Geschlechtsrollenzuschreibungen zu rebellieren.⁵⁹

⁵⁸ Vgl. Roebing (1986), S. 52-55.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 52-53.

Sara Friedrichsmeyers Interpretation des Gedichtes *Das Spiegelbild*⁶⁰ basiert ebenfalls auf einer Problematisierung des Identitätsbegriffs. Das Identitätskonzept der Aufklärung, nämlich die Konstruktion eines stabilen, in sich abgeschlossen, harmonischen Selbst, sei zwar theoretisch für die gesamte Gesellschaft erreichbar gewesen, in der Praxis habe es aber nur einer kleinen Gruppe privilegierter Männer zur Verfügung gestanden und diesen zur Verstärkung ihrer Position im Zentrum der Macht gedient. Für die Frauen im 18. und 19. Jahrhundert habe sich diese Identitätskonstruktion problematisch gestaltet, da sie von der Aufklärung einerseits jenen Anspruch auf die Entwicklung eines kohärenten Selbst geerbt hätten, sie andererseits jedoch auf die ihnen von der Gesellschaft zugeschriebenen Rollen reduziert worden seien. Dies habe – so Friedrichsmeyer – Spuren in der Literatur von Frauen hinterlassen.

Im Werk Drostes äußere sich diese Identitätsproblematik durch Motive der Gefangenschaft, ein Vokabular der Einschränkung und durch den Einsatz von „Geschlecht“ als Subtext in vielen ihrer Texte. Friedrichsmeyer demonstriert an Hand des Gedichtes *Das Spiegelbild*, wie hier Ich und Spiegelbild auseinanderfallen. Das Spiegelbild sei ein mysteriöser und mächtiger Teil des Ichs, der zwar mit dem Ich koexistiere, jedoch nicht identisch sei. Das lyrische Ich werde gezwungen, das zu artikulieren, was in seinem gesellschaftlich akzeptablen Ich fehlt, und die Spaltung schließlich anzuerkennen.

Patricia Howe beschäftigt sich ebenfalls mit der Vorstellung eines problematischen weiblichen Selbst.⁶¹ Howe argumentiert, dass schreibende Frauen in einer Gesellschaftsstruktur, die ihnen traditionell den Status des Objekts verleiht, notwendigerweise eine „division within themselves“⁶² vornehmen müssten. Als Autorin begeben die Frauen sich in eine Tradition, die den Dichter in einem oppositionellen Verhältnis von Selbst und Welt funktionieren lasse. Der Dichter erfahre die Welt als Objekt seiner Wahrnehmung und beanspruche somit für sich in dieser Position ein deutliches Bewusstsein seines Subjektstatus. Dichterinnen – so Howe – können an dieser männlichen Tradition nur teilhaben, indem sie eine innere Spaltung in ein (weibliches) Objekt-Ich und ein (männliches) Subjekt-Ich vornähmen. Dies weiche

⁶⁰ Vgl. Sara Friedrichsmeyer: „Women's Writing and the Construct of an Integrated Self“, in: Sara Friedrichsmeyer / Barbara Becker Cantarino (Hg.): *The Enlightenment and its Legacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev*, Bonn: Bouvier 1991, S. 171-180.

⁶¹ Vgl. Patricia Howe: „Breaking into Parnassus. Annette von Droste-Hülshoff and the problem of poetic identity“, in: *German Life and Letters* 46, 1993, S. 25-41.

⁶² Ebd., S. 26.

jedoch von einem Weiblichkeitsideal ab, das diese Spaltung als „unweiblich“ und „unnatürlich“ definiert.

Dieser von Howe konstatierte Abspaltungsvorgang, der auch an Gilbert und Gubars Vorstellung der „Doppelbödigkeit“ weiblichen Schreibens erinnert, manifestiert sich im Werk Drostes in zwei Formen der literarischen Reduplikation. In einem Fall geschehe eine Fragmentation des Selbst in mehrere Ichs, die jeweils eine Facette einer einzelnen doch komplexen Persönlichkeit darstellen. Diese Facetten des Selbst stehen im Widerstreit zueinander, es besteht jedoch Hoffnung auf eine Vereinigung und Vervollständigung zu einem singulären Ich. Im zweiten Fall sieht Howe – in Anlehnung an Lacan – die Konfrontation mit seinem Spiegelbild als Vorgang, der dem Ich die Möglichkeit eines potentiellen Erkennens seiner selbst bietet. Diese Konfrontation könne aber auch in Wahnsinn oder Tod enden. Howe weist diese Beobachtungen – beispielsweise die Repräsentation der fragmentierten weiblichen Persönlichkeit in mehrere weiblichen Stereotypen – an in dieser Hinsicht relevanten Texten nach. Sie kommt zu dem Schluss, dass Droste sich der notwendigen Spaltung des dichterischen Ichs bewusst gewesen sei und dass sie in ihren Texten literarische Strategien entwickelt habe, um diese innere Fragmentierung zu überwinden.

Die Interpretation des Motivs des Spiegelbilds wird in der vorliegenden Arbeit insbesondere in meiner Analyse der *Schlacht im Loener Bruch* zum Tragen kommen. In diesem Text sind es allerdings nicht nur weibliche, sondern auch männliche Figuren, deren Blick in den Spiegel in Hinblick auf seine Identitätsproblematik untersucht werden soll.

Zahlreiche positive Impulse für die feministische Droste-Forschung gingen von dem von Ortrun Niethammer und Claudia Belemann veröffentlichten Band *Ein Gitter aus Musik und Sprache* aus.⁶³ Die Sammlung beinhaltet Beiträge zum zeitlichen Kontext, zu biographischen Aspekten, zur Rezeptionsgeschichte und zu interpretatorischen Ansätzen für einzelne Texte der Dichterin.

So beschäftigt sich Claudia Belemann beispielsweise mit der Ausgrenzung weiblicher Traditionslinien in der Droste-Forschung.⁶⁴ Belemann weist darauf hin, dass die Texte Elise Rüdigers – einer engen Freundin der Dichterin – von der Kritik

⁶³ Vgl. Ortrun Niethammer / Claudia Belemann (Hg.): *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn: Schöningh 1993.

⁶⁴ Vgl. Claudia Belemann: „Verzweifelte Nonne oder forschende Nonne? Zur Ausgrenzung weiblicher Traditionsbildung in der Droste-Rezeption“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 91-104.

bisher stets wegen ihres angeblichen Hanges zu Übertreibung und Romantisierung als unbrauchbar betrachtet wurden. Dies habe seinen Ursprung einerseits in dem Anspruch Levin Schückings, der einzige „Droste-Experte“ zu sein. Es liege aber auch an der Natur des Bildes, das Rüdiger von Droste zeichne. Rüdiger betone beispielsweise das naturwissenschaftliche Interesse Drostes und beschreibe das Unverheiratetsein als bewusste Entscheidung der Dichterin. Rüdiger stelle Droste nicht als einsame, vom Leben enttäuschte „alte Jungfer“ dar, sondern vielmehr als eine Frau, die bewusst gegen die gesellschaftlichen Normen der Geschlechtsidentität verstoßen habe. Belemann sieht in der Vernachlässigung der Texte Elise Rüdigers eine bewusste Unterdrückung weiblicher Bezugslinien in der Droste-Kritik und fordert, das Bild der Dichterin unter Einbezug jener Quellen zu revidieren. Dieser Vernachlässigung werde ich in der vorliegenden Untersuchung versuchen entgegenzuarbeiten, indem ich die Kommentare aus dem weiblichen Bekanntenkreis der Dichterin, insbesondere sind Adele Schopenhauer und Elise Rüdiger zu nennen, in meine Analyse der Texte einbeziehen werde.

Ortrun Niethammer richtet ihre Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von Gedichten, die ursprünglich der Werkausgabe von 1844 als programmatische Einleitungsgedichte dienen sollten, von Schücking aber letztendlich der Rubrik *Gedichte vermischten Inhalts* zugeordnet wurden.⁶⁵ Niethammer betrachtet die drei Gedichte *Mein Beruf*, *Meine Toten* und *Katherine Schücking* als Drostes Versuch, sich in eine weibliche Dichtungstradition einzuordnen. Durch ihre Beantwortung der drei Fragen: „Was will ich?“, „Woher komme ich?“ und „Wer sind meine literarischen Vorbilder?“ verweigere sie sich dem männlich bestimmten Kanon. Dies habe Schücking dazu veranlasst, die Gedichtgruppe durch die aktuellen „Zeitbilder“ – mit der Begründung, diese seien populärer und würden zum Erfolg des Bandes beitragen – zu ersetzen.

Besondere Hervorhebung verdient Bruna Bianchis Beitrag zum Motiv der „Grenze“ in der Drosteschen Lyrik,⁶⁶ da sie – im Gegensatz zu zahlreichen anderen Droste-Interpreten und -Interpretinnen – mit großer Genauigkeit semantische und sprachliche Textanalysen durchführt. Bianchi argumentiert, die Annette von Droste-Hülshoff häufig vorgeworfene „Dunkelheit“ und „Unmusikalität“ basierten auf einer

⁶⁵ Vgl. Ortrun Niethammer: „Die programmatischen Einleitungsgedichte zur 1844er Gedichtausgabe der Droste“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 55-62.

⁶⁶ Vgl. Bruna Bianchi: „Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der ‚Grenze‘ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 17-34. Siehe auch: Bruna Bianchi: „Bedeutungsnot, Gesangsverbot. Problematik der Textgestaltung in der Drosteschen Lyrik“, in: *Droste-Jahrbuch* 3, 1991-1996, S. 52-65.

bewussten dichterischen Entscheidung. Die Lücken und Brüche auf der Bedeutungsebene entstünden dadurch, dass der Aussage durch ein starres metrisches Schema, den sogenannten „metrischen Käfig“, deutliche Grenzen gesetzt würden, was zu sprachlichen und semantischen Verzerrungen – beispielsweise Verkürzungen, dem häufigen vorgestellten Genitiv und der Benutzung zahlreicher Füllwörter – führe. Dieser Prozess der Behinderung findet laut Bianchi auch umgekehrt statt: Indem die lyrische Aussage immer wieder den metrischen Rahmen zu sprengen versuche, störe sie den Gang des Metrums und führe so zu der konstatierten „Unmusikalität“.

Bianchi weist zudem nach, dass die „Grenze“ nicht nur auf metrisch-formaler, sondern auch auf semantischer Ebene eine Rolle spielt. Sie identifiziert in Drostes Lyrik eine Gruppe von „Grenzwörtern“, wie „Rand“, „Saum“, „Bord“, die bezeichnenderweise häufig als jene Füllwörter auftauchen, deren Funktion es ist, das Metrum einzuhalten, wie beispielsweise in dem Gedicht „Im Moose“, wo das fünf-hebige Metrum „aufgefüllt“ werden muss:

Und endlich trat die Gegenwart hervor,
Da stand die Welle, wie an Ufers *Borden*. (23-24)

Bianchi erklärt, die „Grenze“ sei ein Schlüsselwort im Drosteschen Werk, das für eine grundsätzliche Spannung zwischen der Einsicht in die existentielle Notwendigkeit der Grenze und dem Wunsch nach ihrer Überschreitung stehe. Während das lyrische Ich in manchen Gedichten ein prekäres Gleichgewicht zwischen diesen beiden Alternativen halte, komme es in anderen Texten zu einer Überschreitung der Grenze, was auf die Persona entweder einen euphorischen oder dysphorischen Effekt haben könne. Laut Bianchi machen die „Dunkelheit“ und die „Unmusikalität“, die durch den „metrischen Käfig“ entstehen, die kreative Umsetzung und Artikulation der Erfahrung der Autorin überhaupt erst möglich. Nur unter dem Deckmantel des Unverständlichen und Lückenhaften wage sie es, „das Eigentliche“ zu sagen. Die Vorstellung der Lücke als Ort der Sinnkonstitution wird in der vorliegenden Arbeit vor allem in meiner Interpretation des *Vermächtnis* Bedeutung erlangen, einem jener Texte Annette von Droste-Hülshoffs, dem wiederholt seine „Dunkelheit“ und Unverständlichkeit zum Vorwurf gemacht wurde.

Diese Übersicht über die feministische Droste-Forschung lässt deutlich werden, dass die Kategorie der „weiblichen Erfahrung“ für die feministische Literatur-

kritik unerlässlich geblieben ist. Um spezifisch „weibliche“ Aspekte des Schreibens der Autorin herauszuarbeiten, ist es notwendig, sich damit zu befassen, was es in einem bestimmten geschichtlichen, sozialen, kulturellen und politischen Rahmen bedeutete, eine Frau zu sein. Diese Vorgehensweise bringt jedoch mindestens zwei Problembereiche mit sich. Zum einen besteht die Gefahr des Biographismus, der den literarischen Text als bloße Abbildung von spezifischen Erfahrungen der Autorin betrachtet. Zweitens kann es zu einer Ausblendung jener Texte kommen, in denen auf den ersten Blick keine „weibliche Erfahrung“ thematisiert wird, wie es zum großen Teil in der feministischen Droste-Kritik geschehen ist.⁶⁷ Die Konzentration auf Texte mit weiblichen Protagonistinnen und explizit weiblichen lyrischen Personas kann dazu führen, dass die Anteile einer offensichtlichen Thematisierung „weiblicher Erfahrung“ im Gesamtwerk Drostes falsch gewichtet werden.

Dem kann nur entgegengearbeitet werden, indem die vorgebrachten Argumente an einer größeren Menge von Primärtexten überprüft werden. Zudem muss die Kategorie der „weiblichen Erfahrung“ mit größerer Vorsicht benutzt werden. „Weiblichkeit“ – sei sie nun ein biologisches oder ein sozial konstruiertes Phänomen – ist keine isolierte Erfahrung, sondern nur eines der Produkte eines komplexen Netzes von Einflüssen, denen das Subjekt ausgesetzt ist. Dieses Netz lässt sich mit Hilfe des Diskursbegriffes, wie er von Foucault geprägt wurde, beschreiben. „Weiblichkeit“ entsteht aus einer Vielzahl von medizinischen, naturwissenschaftlichen und religiösen Diskursen, die nicht unbedingt alle die Beschaffenheit und Befindlichkeit der Frau zum zentralen Thema haben, ihre Identität aber dennoch mitkonstruieren. Im Rahmen dieser Arbeit heißt dies, dass beispielsweise die besondere Bedeutung des „Blickes“ für die Naturwissenschaften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Implikationen für Männer und Frauen hatte. Die Verbindung von Blick, Macht und Kontrolle in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse zur Zeit der Dichterin soll daher die Folie bilden, durch die hindurch ich Annette von Droste-Hülshoffs Verserzählungen lesen werde.

Untersuchungsansatz

Der zentrale Untersuchungsbegriff meiner Arbeit ist das Konzept des „Blickes“ wie Michel Foucault es im Rahmen seiner Kritik der modernen Subjektphilosophie benutzt. Foucault betrachtet den Blick als eines der Instrumente moderner Macht, die

⁶⁷ Siehe auch: Bianchis problematische Unterscheidung in „aufrichtige“ und „unaufrichtige“ Gedichte, in: Bianchi (1993), S. 27.

im Dienste der Kontrolle und Disziplinierung von Individuen, einzelnen Gruppen sowie der gesamten Gesellschaft stehen.

Es ist jedoch nicht nur das Konzept des Schauens, das in der vorliegenden Arbeit von Interesse sein wird, sondern auch das des Hörens. Drostes – männliche und weibliche – Figuren in den Verserzählungen sind immer wieder intensive und häufig verborgene Beobachter und Zuhörer. Sie spähen und lauschen ihrer Umgebung Wissen ab, mit dessen Hilfe sie versuchen, als bedrohlich empfundene Situationen zu verstehen und zu kontrollieren. Diese Beobachtung gibt Anlass zu der Annahme, dass parallel zu dem Argument einer „Macht des Blickes“ auch von einer ähnlich gelagerten „Macht des Lauschens“ ausgegangen werden kann. Auge und Ohr sind beide an jener Überwachungsstrategie beteiligt, die laut Foucault das Wesen moderner Machtausübung ausmacht.

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt jedoch nicht bei den in diesem Kapitel angestellten theoretischen Überlegungen selbst, sondern diese sollen lediglich dabei helfen, das Funktionieren von Machtstrukturen, wie sie sich in Drostes Texten manifestieren, zu verfolgen. Hilfreich ist hierbei der Diskursbegriff, wie Foucault ihn gebraucht. Foucault betrachtet wissenschaftliche und philosophische Diskurse als Ort und Herkunft von Macht in der modernen Gesellschaft. Der Wahrheitsgehalt von Aussagen hängt davon ab, ob sie in den Diskurs aufgenommen oder von ihm ausgeschlossen werden. Foucault interessiert sich weniger für die Inhalte der in die Diskurse aufgenommenen und damit als „wahr“ festgelegten Aussagen, sondern vielmehr dafür, welche Kriterien eine Aussage in einer spezifischen historischen und regionalen Situation erfüllen muss, um sich „im Wahren“ zu befinden. Für den Zweck meiner Studie ist es von besonderem Interesse, sich u.a. jenen Diskursen zuzuwenden, die den Körper, die Befindlichkeit und die soziale Rolle der Frau im 19. Jahrhundert zum Thema haben.

Im Hauptteil meiner Arbeit soll die Betrachtung dieser Diskurse in die Analyse der Verserzählungen Annette von Droste-Hülshoffs eingebracht werden. Ich werde dabei versuchen herauszuarbeiten, inwieweit die Dichterin sich den Mechanismen der Ausübung von Macht – nicht nur über Frauen – bewusst war und welche poetischen Strategien sie entwickelte, diese Mechanismen zu unterlaufen und zur Stärkung der eigenen Position einzusetzen. Oder aber – so wird auch zu fragen sein – lässt sich in den Texten der Dichterin jene von Showalter konstatierte Internalisierung

von normativen Überzeugungen nachweisen, die laut Foucault das Funktionieren moderner Machtstrukturen garantiert?

Einer der Schlüsseltexte für eine Erörterung des Motivs des Blickes um 1800 ist Foucaults Darstellung des Konzeptes des „Panoptikums“ in seiner Kulturgeschichte des Gefängnisses.⁶⁸ Dieses Prinzip eines zylindrischen Gebäudes fand im 19. Jahrhundert Eingang in die Architektur von Institutionen, wie Krankenhäusern und Gefängnissen und sollte der umfassenden Beobachtung und Kontrolle der Patienten und Insassen dienen. Die Praxis der Machtausübung durch allgegenwärtige Beobachtung und Registrierung der Beobachtungsergebnisse blieb dabei laut Foucault nicht auf diese einzelnen Institutionen beschränkt, sondern wurde auf die gesamte Gesellschaft ausgedehnt.⁶⁹

Diese Überwachungsstrategie ist laut Foucault Teil jener „Bio-Macht“, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in westlichen Gesellschaften eine ältere Machtform ablöst. Unter „Bio-Macht“ versteht Foucault jenen Machttypus, dessen Ziel es ist, mittels Kontrollstrategien systemkonforme Subjekte zu produzieren. Sie tut dies durch Einwirkung auf die Lebensfunktionen von Individuen und der Bevölkerung.

Im Dienste der Bio-Macht stehen die zum Ende des 18. Jahrhunderts einflussreich werdenden Humanwissenschaften, denen Foucault das Prädikat der „Wissenschaftlichkeit“ abspricht. In den Geistes- und Sozialwissenschaften trete die Verflechtung von Wissen und sozialer Macht zu Tage. Anstatt durch einen kumulativen Zuwachs an Kenntnissen zu vorgeblich „objektivem“ Wissen über den Menschen zu gelangen, produzierten die Humanwissenschaften das menschliche Subjekt erst als solches. Bei den Wissenschaften über den Menschen handele es sich eben nicht um die Entdeckung von universaler, kontextfreier Wahrheit, sondern die von den Humanwissenschaften ermittelte „Wahrheit“ sei notwendig perspektivisch, entstehe in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Machtverhältnissen und binde den Menschen in die existierenden Macht- und Unterdrückungsstrukturen ein.⁷⁰

Ein zentraler Begriff sind für Foucault in diesem Zusammenhang die „Episteme“. Dabei handelt es sich um die konkreten Erkenntnisraster einer wissenschaftlichen Epoche. Diese sind historisch und kulturell variabel und machen es überhaupt erst möglich, dass bestimmte Phänomene als „Erfahrungen“ wahrgenom-

⁶⁸ Vgl. Michel Foucault: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.

⁶⁹ Eine ausführliche Darstellung des panoptischen Prinzips, wie es von Foucault verstanden wird, folgt im 2. Kapitel.

⁷⁰ Vgl. Hans Herbert Kögler: *Michel Foucault*, Stuttgart: Metzler 1994, S. 119.

men werden. Das erkennende Subjekt sowie das zu erkennende Objekt sind beide Teil einer „Erfahrungsstruktur“, die einer spezifischen historischen Epoche angehört und durch eine Vielzahl kultureller, politischer, ökonomischer und pädagogischer Momente bestimmt wird. „Wissen“ ist nach Foucault somit das Produkt bestimmter Erfahrungsraster, die zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt nur bestimmte Formen von Erfahrung ermöglichen. Sie übernehmen sozusagen „Weltbildfunktion“, indem sie den unbewussten Erfahrungshintergrund des erkennenden Subjekts bilden.⁷¹ „Fortschritte“ in den Wissenschaften kommen laut Foucault auch nicht durch einen kontinuierlichen Lernprozess zustande, sondern sind vielmehr das Ergebnis von weitreichenden Umbrüchen in jenen Erfahrungsstrukturen.

In den Diskursen sowie in den beobachtenden, prüfenden und disziplinierenden Praktiken von Wissenszweigen wie der klinischen Medizin, Psychologie, Psychiatrie und Kriminologie werden nach Foucault somit Wahrheiten über das Subjekt produziert, welche dieses dann durch die wiederholende Einübung von Verhaltensweisen internalisiert. Es entwickelten sich zwar bestimmte Wissensverfahren, die dem Subjekt eine gewisse Rolle in der Erkenntnis seiner selbst zusprechen, indem sie es über sich selbst sprechen lassen. Dieser sogenannten „Pastoralmacht“, wie sie sich in der Seelsorge- und Beichtpraxis manifestiert, gehe es jedoch auch nicht um die „neutrale“ Erkenntnis der Wahrheit. Vielmehr werde dem Individuum ein „Geständnis“ abgelauscht, dessen Interpretation nur dem Experten zustehe. Die Aussage des Patienten etc. würden vom Arzt/Priester/Psychiater lediglich zu jener „Wahrheit“ zurückgeführt, die dieser von Anfang an im Sinn gehabt habe.⁷²

Foucault stellt diese Verflechtung von Wissen und sozialer Macht allerdings nur in den Humanwissenschaften, nicht in den Naturwissenschaften fest, deren Entstehung er mit der Praxis der „Inquisition“ – der Entdeckung und Analyse der empirischen Welt – am Ende des Mittelalters in Verbindung setzt. Während sich die Naturwissenschaften von ihrem lebensweltlichen Hintergrund abgelöst hätten, sei dies den Humanwissenschaften nicht gelungen.

Zum hauptsächlichen Unterscheidungsmerkmal erklärt Foucault jedoch die Tatsache, dass die Humanwissenschaften auf einem potentiellen Machtverhältnis zwischen sozialen Subjekten basierten, während es in den Naturwissenschaften um ein objektives Verhältnis zu den Dingen gehe, das in keiner Verbindung zu sozialen Machtpraktiken stehe. Kennzeichen der „Wissenschaftlichkeit“ eines Diskurses ist für

⁷¹ Vgl. ebd., S. 41.

⁷² Vgl. ebd., S. 124.

Foucault dessen Distanz zu individuellen und gesellschaftlichen Entstehungskontexten. Diese Bedingung wird laut Foucault zwar nicht von den Humanwissenschaften, dafür aber von den Naturwissenschaften erfüllt.⁷³

Dieser Ansicht Foucaults ist allerdings widersprochen worden. Hans Herbert Kögler verweist in diesem Zusammenhang auf Joseph Rouse,⁷⁴ der argumentiere, dass auch die Naturwissenschaften unter dem Aspekt der Ausübung sozialer Macht betrachtet werden müssten. Schließlich sei auch der Naturwissenschaftler in bestimmte soziale Zusammenhänge, Sichtweisen und Experimentiermethoden eingebunden, wodurch seine Arbeit durchaus nicht nur als objektive Naturbeschreibung verstanden werden könne. Die als „Natur“ beschriebene Wirklichkeit werde oft im Labor und im Experiment simuliert und dieser Vorgang der „Erzeugung von „Naturwirklichkeit““ weise zahlreiche Merkmale der von Foucault beschriebenen disziplinierenden Machtpraktiken auf. Rouse schreibt über die im Labor erzeugten „Mikrowelten“:

These microworlds were the constructed systems within which the objects of scientific research could be made to stand out clearly from the background of other objects and events around them, to appear in new forms, and to be manipulated in new ways. The construction and employment of these laboratory microworlds contain analogues to each of the Foucaultian tactics of power [...].⁷⁵

In ähnlicher Weise wie die „Disziplinen“, definiere auch das Labor erst den Raum der Untersuchung sowie die Blickrichtung auf ihren Gegenstand und sei somit auch „panoptisch“ zu verstehen. Die Resultate würden entsprechend bestimmter Regeln vereinheitlicht und in gewisser Weise geradezu erst erzeugt. So wie auch – laut Foucault – die Aussagen oder „Geständnisse“ von Subjekten in den Untersuchungen der Humanwissenschaften erst dann „wahr“ sind, wenn sie von Experten in einem theoretischen Raster so gedeutet werden, sei auch der Wahrheitsgehalt der „Aussagen“ der Natur im Labor abhängig von dem naturwissenschaftlich erzeugten Bedeutungskontext.⁷⁶

Ihren Status als soziale Machtpraktik erhält die Naturwissenschaft laut Rouse jedoch erst dann, wenn die Wirklichkeit außerhalb des Labors analog zur Laborwirklichkeit eingerichtet wird. Diese kontrolliere und verändere sodann wiederum die in

⁷³ Vgl. ebd., S. 138ff.

⁷⁴ Vgl. Joseph Rouse: *Knowledge and Power. Towards a political theory of Science*, Ithaca: Cornell University Press 1987.

⁷⁵ Ebd., S. 221.

⁷⁶ Vgl. Kögler (1994), S. 142.

der Lebenswelt außerhalb des Labors existierenden Subjekte in ihren Verhaltensweisen, indem sie jene einer im Labor bestimmten Norm unterwerfe.⁷⁷

Dieser Zusammenhang von Naturwissenschaft und Machtausübung ist für die vorliegende Arbeit relevant, da Drostes Texte nicht nur in Hinsicht auf den Blick des lyrischen Subjekts auf Personen, sondern auch auf seinen Blick auf die Natur untersucht werden sollen. Diese beiden Blicke sind in Bezug auf ihre Funktion der Machtausübung zunächst grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Während die Analyse von Naturphänomenen und -objekten keinen direkten Einfluss auf die soziale Lebenswelt besitzt, bleibt die Humanwissenschaft an das soziale Verhältnis zwischen Subjekten gebunden. Das Machtpotential der Naturwissenschaft liegt allerdings darin, dass die gewonnenen Ergebnisse auf die Lebenswelt und seine Subjekte übertragen wird.

Beiden Blicken liegen also – zumindest potentiell – Machtpraktiken zu Grunde und beide können – wie im Hauptteil dieser Untersuchung gezeigt werden soll – als Formen der Aneignung einer Kontroll- und Machtposition interpretiert werden. Auch wenn in der Naturwissenschaft der Blick auf die Natur die Subjekte nicht direkt, wie Foucault es ausdrückt, „normalisiert“, d.h. entsprechend bestimmter Normen verändert, so tut er es doch indirekt über der Anwendung des im Labor oder in der Naturbeobachtung gewonnen Wissens.

Überträgt man diese Erkenntnis auf die Analyse der Verserzählungen, wie sie in den Kapiteln 3 bis 5 vorgenommen werden soll, lässt sich beispielsweise argumentieren, dass Benoits Verhalten im *Hospiz* von den wissenschaftlichen Ergebnissen der Geologie sowie seinem eigenen Blick auf die Natur bestimmt wird. Für einen solchen Deutungsansatz ist es hilfreich zu untersuchen, ob nicht nur die Naturbeobachtung im Labor, sondern auch in der „freien Natur“, wie auf Alexander von Humboldts Forschungsreisen, als „panoptisch“ zu verstehen ist. Die Analyse einiger Schriften Humboldts im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit, soll zeigen, inwieweit der Blick des Naturforschers im Foucaultschen Sinne Machtpotential besitzt. Dies würde für die Interpretation der Verserzählungen bedeuten, dass eine Korrelation zwischen dem Blick auf die Natur und einer Position der Macht deutlicher herausgearbeitet werden kann. Das Potential der Naturwissenschaften, die Welt durch den Blick zu ordnen und mit Sinn zu füllen, muss zwar immer noch von der direkten sozialen Machtpraktik des Blickes auf Personen unterschieden werden, sie ist jedoch eben-

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 143.

falls eine Form der Macht, die die patriarchale Gesellschaft des 19. Jahrhunderts weitgehend dem Mann vorbehält.

Die hier dargestellten Überlegungen Foucaults zu dem Komplex Blick – Wissen – Macht sollen in die Analyse der zu untersuchenden Texte einfließen. Im zweiten Kapitel werde ich zunächst zu zeigen versuchen, in welcher Weise das Machtpotential des Blickes im 19. Jahrhundert nicht nur in den Human- und Naturwissenschaften, sondern auch in dem populären Unterhaltungsspektakel des Panoramas seinen Niederschlag findet. Der Reiz des Rundgemäldes soll dabei als der – scheiternde – Versuch, die Macht des Blickes vom sozialen Bereich auf die Welt der Dinge auszuweiten, interpretiert werden. Des weiteren werde ich in diesem Kapitel zeigen, in welcher Hinsicht das Prinzip des – heimlichen – Schauens und Lauschens als Prinzip der weiblichen Bildungsaneignung im 19. Jahrhundert zu gelten hat. Wie die Betrachtung des Panoramas, besitzt auch diese Erkenntnisform ein trügerisches Element. Es gelingt zahlreichen Frauen zwar, in beschränktem Ausmaß an wissenschaftlichen Diskursen teilzunehmen. Die Anwendung der dabei gewonnenen Kenntnisse in sozialem Handeln – nach Foucault unabdingbarer Teil der Ausübung von sozialer Macht – bleibt ihnen jedoch verwehrt.

In den Kapiteln drei, vier und fünf meiner Arbeit kommen diese Vorüberlegungen zum machtausübenden Blick und seinem eventuellen Scheitern in den Interpretationen der Verserzählungen *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard*, *Des Arztes Vermächtnis* und *Die Schlacht im Loener Bruch* zur Anwendung. Während der Protagonist im *Hospiz* sich vergeblich bemüht, intensives Schauen und Lauschen als Ordnungs- und Disziplinierungsstrategie von der sozialen Welt auf die Natur zu übertragen, muss der Erzähler des *Vermächtnis* erfahren, wie die Ausübung und das Scheitern des machtvollen – ärztlichen – Blickes in enger Verbindung zu Fragen der Geschlechtsidentität steht. In meiner Interpretation der *Schlacht* werde ich schließlich u.a. argumentieren, dass Droste hier eine Frauengestalt darstellt, die sich durch heimliches Schauen und Lauschen nicht nur Kenntnisse aneignet, sondern dieses Wissen auch nutzt, um sozial – und historisch folgenreich – zu handeln.

Alle drei Textanalysen werde ich in den historischen Kontext der Entstehung und zeitgenössischen Rezeption der Verserzählungen einbetten. Die wissenschaftlichen Diskurse der Geologie, Medizin und Geschichtswissenschaft, die jeweils den thematischen Hintergrund der drei Texte bilden, spielen hierbei eine entscheidende Rolle. Es wird zu fragen sein, in welchem Verhältnis Drostes Texte zu diesen Diskur-

sen stehen: Macht die Dichterin hier Aussagen, die sich innerhalb der Diskursregeln bewegen, oder aber leistet sie dem Wirken der „Bio-Macht“ auf diskursiver Ebene Widerstand? Innerhalb der genannten sowie anderer Wissenschaftszweige werden besonders Aussagen über „Wesen“ und „Natur“ der Frau von Interesse sein. Ich werde in diesem Zusammenhang die Frage stellen, ob Drostes Texte auf eine Internalisierung oder eine Dekonstruktion dieser diskursiven Zuschreibungen, insbesondere zum Thema weiblichen Schreibens, verweisen. Hierzu ist es von Nutzen, sich zunächst mit eben jenen – vor allem medizinischen und psychologischen – Diskursen zu beschäftigen, die das Denken über Geschlechtsidentität im 19. Jahrhundert bestimmten.

Die Frau als Objekt des männlichen Blickes

Eine der wichtigsten Wissensbranchen der Humanwissenschaften, die sich im Zusammenhang mit der „disziplinarischen Gesellschaft“ entwickelten, war das Wissen über Sexualität. Foucault widerspricht in *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* der populären Vorstellung, das 19. Jahrhundert sei eine Zeit gewesen, in der das Sprechen/Schreiben über Sexualität ein Tabu darstellte. Vielmehr sei seit dem 17. Jahrhundert gerade eine drastische Zunahme der Diskurse über Sex zu beobachten:

Sur le sexe, les discours – des discours spécifique, différents à la fois par leur forme et leur objet – n’ont pas cessé de proliférer: une fermentation discursive qui s’est accélérée depuis le XVII^e siècle. Je ne pense pas tellement ici à la multiplication probable des discours „illicites“, des discours d’infraction qui crûment, nomment le sexe par insulte ou dérision des nouvelles pudeurs; le resserrement des règles de convenance a amené vraisemblablement, comme contre-effet, une valorisation et une intensification de la parole indécente. Mais l’essentiel, c’est la multiplication des discours sur le sexe, dans le champs d’exercice du pouvoir lui-même: incitation institutionnelle à en parler, en à en parler de plus en plus; obstination des instances du pouvoir à en entendre parler et à le faire parler lui-même sur le mode de l’articulation explicite et du détail indéfiniment cumulé.⁷⁸

Am Beispiel der Sexualität führt Foucault vor, dass Macht nicht als bloßer Unterdrückungs- und Verbotsmechanismus verstanden werden dürfe, der das „Abnormale“ oder „Perverse“ durch Gesetze und Tabus zum Schweigen zwingt. Die Macht habe

⁷⁸ Michel Foucault: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976, S. 26-27.

kein – wie in den Repressionstheorien angenommen – negatives Verhältnis zum Körper, sondern vielmehr ein positives, produktives. Das Individuum werde über seinen Körper – durch disziplinierende Institutionen oder regulierende Kontrollen der Bevölkerung – zu einem funktionierenden, konformen Teil der Gesellschaft gemacht.

Développement rapide au cours de l'âge classique des disciplines diverses – écoles, collèges, casernes, ateliers; apparition aussi, dans le champs des pratiques politiques et des observations économiques, des problèmes de natalité, de longévité, de santé publique, d'habitat, de migration; explosion, donc, de techniques diverses et nombreuses pour obtenir l'assujettissement des corps et le contrôle des populations. S'ouvre ainsi l'ère d'un „bio-pouvoir“.⁷⁹

Die „Diskursivierung der Sexualität“, die ein wesentlicher Bestandteil der Strategie der Machtpraktiken in der Moderne ist, lässt sich im 19. Jahrhundert deutlich für die Sexualität der Frau nachweisen. Es häuften sich in dieser Zeit die Diskurse über den weiblichen Körper, die weibliche Psyche, die weibliche Denkfähigkeit. Mediziner und Pädagogen diskutierten, in welchem Maße die Frau am öffentlichen Leben oder an Bildung teilhaben könne, ohne dass dadurch ihre reproduktiven Kräfte angegriffen würden. Die Frau wurde zunehmend zum Untersuchungsobjekt verschiedener Disziplinen: der Medizin, der Psychologie, der Philosophie, der Rechtswissenschaft. Sie wurde „in den Blick genommen“ und auf diese Weise kontrolliert, analysiert und letztendlich auch definiert. Die Diskurse über weibliche Sexualität und Identität produzierten „Wahrheiten“ über Frauen. Diese Form der Kontrolle wurde von den Frauen verinnerlicht, indem die eigenen Befindlichkeiten, Handlungs- und Lebensweisen, mit eben jenen „Wahrheiten“ in Einklang gebracht wurden.

Ursula Geitner hat diesen Blick auf die Frau in Hinsicht auf die Diagnose und Behandlung nervöser „Frauenzimmer - Krankheiten“ im 18. Jahrhundert untersucht.⁸⁰ Der Frau sei in dieser Zeit wissenschaftlich bescheinigt worden, von Natur aus besonders anfällig für diverse Schwächen des Körpers und Geistes zu sein. Direkte Ursachen seien häufig lasterhafte Vergnügungen und Leidenschaften, d.h. „unnatürliche“ Lebensweisen. Es wurde hier also ein deutlicher Zusammenhang zwischen sozialer Bestimmung der Frau und medizinischem Befund hergestellt. Die Gefährdung der sozialen Ordnung durch Missachtung traditionellen Rollenverhaltens führe zu einer „Unordnung“ des Körpers: die Krankheitsbilder der „Hysterikerin“ und

⁷⁹ Ebd., S. 184.

⁸⁰ Vgl. Ursula Geitner: „Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert“, in: Renate Berger u.a. (Hg.): *Frauen-Weiblichkeit-Schrift*, Berlin: Argument 1985 (Argument-Sonderband 134), S. 130-144.

der „Nymphomanin“ wurden so durch Vokabeln wie „Ungleichgewicht“ und „Erschütterung“ beschrieben. Da diese Krankheiten auf die Lebensweise und Gewohnheiten der Frau zurückzuführen seien, müsse sie für eine erfolgreiche Diagnose und Therapie genau und durchgehend beobachtet werden:

Ein scharfes und geschicktes Aug eines wohlerfahrenen Mannes ist unumgänglich nöthig, dem nichts entgeht ... und der alle Schlupfwinkel zu entdecken weis, wovon andere nicht einmal geargwohnet hätten.⁸¹

Diese akribische Observierung durch den Arzt sollte durch intensive Selbstbeobachtung ergänzt werden. Der auf sich selbst gerichtete Blick war allerdings der einzige, den der medizinische Diskurs der Frau erlaubte. So sei eines der Merkmale, an denen man die gesunde von der kranken Frau unterscheiden könne, das Niederschlagen des Blickes. Nur die verrückte Frau suche öffentlich-spektakuläre Auftritte und in ihren „Gesichtszügen sieht man nicht mehr wie vormals den Ausdruck von Schamhaftigkeit, die Augen sind erweitert und feurig, und haben einen wilden und verwognen [!] Blick“.⁸²

Der kontrollierende Blick des Mannes auf die Frau ist seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil der feministischen Kritik an der patriarchalen Gesellschaft. Die Frau sei stets nur Objekt des Blickes des Mannes, niemals selbst Blickende, und sie stünde in einem ständigen Prozess, des Sich-selbst-in-den-Blick-Nehmens. John Berger formulierte diese These 1972 im Rahmen seiner Studie über Sehgewohnheiten:

A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. While she is walking across a room or whilst she is weeping at the death of her father, she can scarcely avoid envisaging herself walking or weeping. From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually.⁸³

Die Frau verkörpert also besonders deutlich den Insassen des „Panoptikums“. Sie ist – laut Berger – ein ständiges Objekt der Beobachtung, entweder durch den direkten oder den von ihr verinnerlichten Blick des Mannes.

⁸¹ J.T.D. von Bienville: *Die Nymphomanie oder Abhandlung der Mutterwut* (aus dem Frz. von A. Hiltenbrand), Wien 1782, S. 85ff., zitiert in: Geitner (1985), S. 136.

⁸² Von Beauchene: *Abhandlung über den Einfluss der Leidenschaften in die Nerven = Krankheiten der Frauenzimmer und über die beste Art diese Krankheiten gehörig zu behandeln* (aus dem Frz.), Leipzig 1784, S. 12, zitiert in: Geitner (1995), S. 137.

⁸³ John Berger: *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin 1972, S. 46.

In neuerer Zeit hat die feministische Filmwissenschaft die These von der geschlechtsspezifischen Position des Blickes benutzt, um Kritik an dem die patriarchalen Herrschaftsstrukturen bestätigenden Hollywoodfilm zu üben. Wegweisend war dabei Laura Mulveys Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“,⁸⁴ in dem die Autorin argumentiert, die Lust am Schauen des männlichen Zuschauers bestehe in erster Linie aus dem Bestreben, die Frau zum Objekt des Blickes zu machen. Sabine Gottgetreu schreibt dazu:

Wenn sich das Kino an der vorherrschenden Machtverteilung orientiert, dann geht die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern in seine Strukturen ein. Die Möglichkeit, Subjekt oder Objekt eines Blickes zu sein, unterliegt in besonderem Maße der gesellschaftlichen Reglementierung. Zwar haben Mann und Frau prinzipiell die Fähigkeit zu sehen, aber ihren Blicken wird jeweils eine andere Bedeutung beigemessen. Die geschlechtsspezifische Zuschreibung gewährt dem Mann traditionell den begehrenden, aber zugleich auch den kontrollierenden Blick auf das Objekt Frau.⁸⁵

Gottgetreu kritisiert an Mulveys These, dass sie den „Ausschluss der Frau aus den Strukturen der Schaulust“ bestätige und damit die weibliche Zuschauerin, die ihren Blick beispielsweise auf die männliche Figur als erotisches Objekt oder die Protagonistin richtet, außer Acht lasse.⁸⁶

Tatsächlich muss man sich fragen, was geschieht, wenn die Frau den Blick des Mannes erwidert oder selbst zur aktiv Schauenden und Beobachtenden wird. Dieser Frage soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit bezogen auf das lyrische Subjekt und die Erzählinstanz in Drostes Texten nachgegangen werden. In einer Zeit, in der die Frau in psychologischen, medizinischen und juristischen Schriften zum „Problem“ gemacht wird, schafft sie sich – wie zu zeigen sein wird – in ihrem Schreiben eine Nische, um diesem kontrollierenden und definierenden Blick zu entgehen und ihn selbst auszuüben.

Das Moment der „Beobachtung“ betraf Droste jedoch zunächst auch auf ganz konkrete Weise. Ihre Lebensumstände setzten sie ständig den Blicken solcher Personen aus, zu denen sie in einem hierarchischen Abhängigkeitsverhältnis stand, nämlich denen ihrer Mutter, mit der sie zusammenwohnte, denen ihres Bruders, von dem sie finanziell abhängig war und auf ihren Reisen denen ihrer männlichen Ver-

⁸⁴ Vgl. Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16, 3, 1975, S. 6-18.

⁸⁵ Sabine Gottgetreu: *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*, Frankfurt: Lang 1992, S. 9.

⁸⁶ Vgl. ebd., S.15.

wandten. Ihr gelang es jedoch immer wieder, sich im Alltag Freiheiten von diesen ständigen, kontrollierenden Blicken zu verschaffen, indem sie beispielsweise allerhand Gründe findet, sich so wenig wie möglich auf Schloss Hülshoff bei der Familie ihres Bruders aufzuhalten.⁸⁷ Im übertragenen Sinne übte auch die Münsteraner Gesellschaft einen kontrollierenden Blick aus: So bemühte Droste sich, zu verbergen, dass sie sich in Rüschaus aufhielt, um unliebsamen Besuchen zu entgehen und Gerede über sich zu verhindern.⁸⁸

Diese konkreten Freiräume, die sich Droste im Alltag schaffte, finden ihre Entsprechung in ihren Dichtungen. Die Entscheidung zu schreiben kann an sich schon als Entschluss gewertet werden, der Degradierung zum Objekt, der sie als Frau unterworfen ist, Widerstand zu leisten. Die Dichterin platziert sich durch das lyrische Ich unausweichlich in eine Subjektposition gegenüber der Welt, der sie als beobachtendes und reflektierendes Ich gegenübersteht.⁸⁹ Droste belässt es jedoch nicht bei dieser Überschreitung des Raumes, der ihr als Frau zugestanden wird. Die lyrischen Subjekte ihrer Texte sind häufig in außergewöhnlichem Maße intensiv Schauende. Manchmal richtet sich ihr Blick in Übereinstimmung mit der patriarchalisch festgelegten Blickrichtung auf sich selbst, beispielsweise durch Reflektionen in Wasseroberflächen oder Spiegeln und dem Blick auf eine Doppelgängerin. Oft betrachtet das lyrische Ich aber auch Dinge und Menschen aus extremer Nähe mit mikroskopischer Genauigkeit oder aus der Ferne von einem höher gelegenen Standpunkt aus.

⁸⁷ In einem Brief aus dem Jahr 1835 bittet sie ihren engen Bekannten Christoph Bernhard Schlüter, sie in Rüschaus zu besuchen und versichert, sie werde es schon schaffen sich gegen ihren Bruder durchzusetzen: „[...] kommt ja! – ich kann allenfalls meinen Besuch in Hülshoff bis ziemlich weit in die nächste Woche verschieben, – auch gelingt mir’s vielleicht, bald von dort zurückzukehren, was ich wohl wünschte [...], doch weiß ich, daß man sich meiner Abreise mit Hals und Kragen widersetzen wird, denn seit mein Bruder ein höchst glücklicher umlärmter und umschriener Familienvater geworden ist, hat er einen unbilligen Hass auf alle Einsiedler geworfen, und hält die Einsamkeit für das größte aller Erden-Uebel – ich nicht – vielmehr habe ich mich ihr in den sieben Jahren, die ich nun hier verlausnert, mit großer Einseitigkeit ergeben [...]“ (HKA VIII, 1, S. 173).

⁸⁸ Im September 1837 entzieht sie sich der Münsteraner Gesellschaft und der Familie des Bruders unter dem Vorwand, die Mutter habe es so gewollt. Sie schreibt an Sophie von Haxthausen: „Ich sitze hier seit 14 Tagen ganz ganz still, dass man es ja nicht in Münster merkt, denn nur unter dieser Bedingung hat Mama es mir erlaubt hierzubleiben, sie fürchtete sonst Unkosten und Klatscherey, ich weiß nicht was am meisten. So meint Jedermann ich sey, wenigstens für gewöhnlich, in Hülshoff, wo ich es aber, die Wahrheit zu sagen, nur wenige Tage aushalten konnte [...]“ (HKA VIII, 1, S. 236). Es wird in diesem Brief nicht völlig deutlich, ob auch die Mutter annimmt, sie verbringe ihre Zeit in Hülshoff. Die Tatsache, dass Droste – im Alter von 40 Jahren – sich nur unter bestimmten Bedingungen alleine zu Hause aufhalten durfte, spricht jedoch dafür, dass ihre „Einsiedelei“ weder vom Bruder noch von ihrer Mutter gerngesehen wurde. Einige Wochen später versichert sie ihrer Mutter nochmals, niemand in Münster wisse, dass sie allein in Rüschaus sei (HKA VIII, 1, S. 267). Im August 1842 machte Droste auf der Rückreise vom Bodensee Station in Münster, vermied jedoch Kontakt mit der dortigen Gesellschaft: „Ich hielt mich daher möglichst incognito, sah Niemand als die Rüdiger und Schlüters, denen ich Verschwiegenheit einknüpft und zog am anderen Morgen zu Fuß ab nach Rüschaus.“ (HKA IX, 1, S. 328).

⁸⁹ Vgl. Howe (1993), S. 25.

Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht das Motiv des Turmes, dessen Bedeutung ausführlich im 2. Kapitel dieser Arbeit diskutiert werden soll. Der Turm verleiht der lyrischen Persona, um im Bild Foucaults zu bleiben, die Stellung des Wärters im Panoptikum. Sie beansprucht dann für sich die Rolle des kontrollierenden und disziplinierenden Beobachters, der selbst unsichtbar und dadurch omnipräsent bleibt. Das Bild des Panoptikums ist aber nur beschränkt übertragbar. Der Turm gibt der lyrischen Persona nicht den Blick auf andere Personen frei, sondern auf die Landschaft. Das Machtpotential dieser Position ist also in diesem Fall nicht vergleichbar mit dem der Humanwissenschaft, sondern – wie oben gezeigt wurde – mit dem der Naturwissenschaften. Der uneingeschränkte Blick in die Weite lässt sich somit als Zugang zu Wissen über die Welt und der mit diesem Wissen verbundenen Macht lesen.

Dieser Position der Macht, die sie im Turm symbolisch einnimmt, widerspricht jedoch die Tatsache, dass sie selbst Gefangene des Turmes ist, eine Unstimmigkeit, die sich als Metapher für das Dilemma der gebildeten Frau lesen lässt. Sie kann sich zwar Wissen aneignen, dieses Wissen jedoch nicht auf die Lebenswirklichkeit außerhalb des Turmes – der für ihren eingeschränkten Handlungsspielraum steht – anwenden. Es ist jedoch – laut Rouse – gerade die Übertragung des Wissens auf den äußeren Lebensbereich, die den Status des naturwissenschaftlichen Wissens als soziale Machtpraktik ausmacht.

Bevor wir uns allerdings mit dem Konzept einer gescheiterten Überschreitung der Rollenzuschreibung befassen, ist es wichtig, den weiblichen Blick, der trotz aller Reduzierung der Frau zum Objekt des männlichen Blickes, existiert, genauer zu untersuchen. Dazu ist es hilfreich, den Blick im Kontext der empirischen Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts zu sehen. In einer Zeit, in der das genaue Schauen zur Wissenschaft wird, macht sich der Schauende zu einem Sucher nach und Verwalter von „Wahrheit“. Der präzise Blick, die Aufzeichnung des Beobachteten und seine Analyse und Klassifizierung sind eine Strategie, mit einer Fülle von Details und Phänomenen umzugehen, die – wie im 3. Kapitel gezeigt werden soll – das religiös ausgerichtete Weltbild beginnt, in Frage zu stellen. Wissen und Kontrolle stehen in einem engen Verhältnis zueinander und erlauben es dem Schauenden an Macht teilzuhaben.

Es sind diese im folgenden zu vertiefenden, biographischen und kulturgeschichtlichen Aspekte, die den Hintergrund für meine Interpretation der Verserzählungen bilden sollen. Die Sprech- und Beobachtungspositionen der Figuren sind meines Erachtens das Produkt der Veränderung von Sehgewohnheiten, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch das Aufkommen der empirischen Naturwissenschaften ergeben. Es gilt zu untersuchen, welche diesbezüglichen Diskurse zu Drostes Lebzeiten existierten und in welchem Ausmaß die Dichterin diese Diskurse zur Kenntnis nahm und an ihnen teilhatte.

Eine solche Vorgehensweise muss sich jedoch deutlich vom Biographismus absetzen. Es ist zu beobachten, dass gerade Literatur von Frauen häufig in ihrem biographischen Kontext gelesen wird. Zum einen ist dies das Resultat einer Konstruktion von Weiblichkeit, die die Frau nicht mit Vernunft und Objektivität konnotiert, sondern mit Gefühl und Subjektivität. Ihre literarische Produktion kann in dieser Sicht somit nur subjektive Selbstbekenntnis sein. Gleichzeitig wird jedoch eben diese Subjektivität in Texten von Frauen als Kennzeichen mangelnder literarischer Qualität kritisiert.⁹⁰

Zum anderen neigt, wie gezeigt wurde, auch gerade die feministische Literaturkritik dazu, biographische Aspekte in den Mittelpunkt der Interpretation zu stellen. Dies geschieht zu dem Zweck, die in der nicht-feministischen Kritik vernachlässigten Lebens- und Schreibbedingungen von Frauen hervorzuheben und die als frauenfeindlich empfundenen Maßstäbe literarischer Wertung in Frage zu stellen.

Im folgenden werde ich biographische und kulturgeschichtliche Aspekte berücksichtigen, ohne die Texte Drostes auf diese zu reduzieren. Mit den in dieser Untersuchung vorgenommenen Textanalysen versuche ich deshalb, über die Herausarbeitung rein thematischer Zusammenhänge hinauszugehen. Vielmehr soll das Ziel dieser Arbeit sein, poetische Strategien der Autorin zu identifizieren, durch die sie spezifische Problembereiche literarisch verarbeitet, die sie als Frau, Adelige, Katholikin, Amateur-Naturforscherin und Dichterin in ihrer Zeit existentiell betreffen und beunruhigen.

Teil meiner Lesestrategie ist es, zu zeigen, dass sich Drostes Texte in dekonstruktivistischer Tradition „gegen den Strich“ lesen lassen, d.h. dass scheinbar offensichtliche Bedeutungen nicht stabil sind und von subversiven Bedeutungen un-

⁹⁰ Siehe auch: Sandra Frieden: "The left-handed compliment. Perspectives and stereotypes in criticism", in: Susan Cocalis / Kay Goodman (Hg.): *Beyond the eternal feminine. Critical essays on women and German literature*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1982, S. 311-333.

terlaufen werden. Diese Schreibstrategie, die den Text als „trojanisches Pferd“⁹¹ benutzt, macht es schreibenden Frauen möglich, Inhalte literarisch zu verarbeiten, die innerhalb der patriarchalen Definition von weiblicher Autorschaft nicht akzeptabel sind.

⁹¹ Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturhistorischen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt: Suhrkamp 1980, S. 200.

2. Kapitel:

Die Bedeutung des Blickes zu Beginn des 19. Jahrhunderts und im Werk

Annette von Droste-Hülshoffs

Die Entstehung der in dieser Arbeit zu analysierenden Verserzählungen fällt in eine Epoche, in der das menschliche Sehvermögen zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Naturwissenschaften wurde. Schon im 18. Jahrhundert hatten sich vor allem die französischen Sensualphilosophen mit Fragen des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, den sie in Anlehnung an Locke als passive Aufnahme von Sinnesdaten verstanden, beschäftigt. Diskutiert wurden u.a. die Hierarchie der Sinne, geschlechtsspezifische Unterschiede in der Sinneswahrnehmung und das Schönheitsempfinden.¹ Die Außenwelt erschien ihnen als Ansammlung von Reizen, deren mechanische Aufnahme das als „tabula rasa“ konstruierte menschliche Bewusstsein fülle. Die Welt bietet sich dem Blick nicht als Gesamterfahrung dar, sondern als Summe von Einzelbeobachtungen und Messdaten.

Die Romantik wandte sich entschieden gegen diesen neugierigen, die Welt zergliedernden Blick der Aufklärung. Anstatt die Natur in ihre Einzelteile zu zerlegen und diese getrennt zu analysieren, rekonstruiert der ästhetische Blick der Romantik die Natur in ihrer Gesamtheit.² Die Romantiker akzeptierten zudem die grundsätzliche Subjektivität aller Wahrnehmung, ohne diese als Täuschung oder Unzulänglichkeit zu interpretieren und die Sinneswahrnehmung der Vernunft unterzuordnen, wie es die Aufklärung tat. Vielmehr diente ihnen der Blick als Auffrischung und Beseelung des Alltags und machte es möglich, die Welt neu zu erleben. Romantisches Sehen ist somit nicht nur rein rezeptiv, sondern das Auge wird vielmehr als ein „schaffendes Werkzeug“ verstanden, das die Gegenstände zu jenem Leben erweckt, das bereits in ihnen schlummert.³

Der amerikanische Kulturkritiker Jonathan Crary hat dieses neue Verständnis des menschlichen Sehvermögens, wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts in

¹ Vgl. Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis Cyberspace*, München: Beck 2000, S. 140-172.

² Siehe auch: Katharina Weisrock: *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 29.

³ Vgl. Lothar Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 251ff.

Erscheinung trat, als „subjektives Sehen“ bezeichnet.⁴ Crary argumentiert, dass in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts das Modell des Sehens, wie es zuvor durch die Camera Obscura repräsentiert worden war, von einem neuen Konzept des Beobachters abgelöst wurde. Die Diskurse, die um die Camera Obscura geführt worden waren, gingen laut Crary von einem vollständig entkörperlichten Wahrnehmungsprozess aus. Man nahm an, das menschliche Auge funktioniere wie ein mechanischer Apparat, der im menschlichen Geist die Abbildung einer prä-existierenden Welt objektiver Wahrheit hervorbringe.⁵ Im 19. Jahrhundert wurde das menschliche Sehvermögen dann selbst zum Objekt der Wissenschaft, statt eine privilegierte Form der Wissensaneignung zu sein. Man konzentrierte sich nun auf die rein physiologischen Komponenten des Sehens und kam zu der Einsicht, dass Wissen durch physische und anatomische Funktionen des Körpers – insbesondere der Augen – konditioniert sei.⁶ Das Sehen wurde zunehmend als Phänomen betrachtet, das vom und im Körper selbst produziert wird, ohne von äußeren Referenten abhängig zu sein. Die Wissenschaftler richteten ihr Interesse nun auf Sehphänomene, die ohne äußeren Stimulus zustande kommen, wie beispielsweise auf der Netzhaut entstehende Nachbilder. Das neue repräsentative Modell dieses „subjektiven Sehens“ ist in Crarys Darstellung das Stereoskop, das sich eben jene physiologischen Komponenten des Sehvorganges zu nutzen macht.⁷

Das große Interesse der Zeit an optischen Instrumenten und deren Verhältnis zum menschlichen Sehvermögen hat in der Romantik seine Spuren auch in der Literatur hinterlassen. So spielen in zahlreichen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns künstliche Sehwerkzeuge, wie Brillen, Mikroskope und Teleskope eine entscheidende Rolle. Hoffmann betont in vielen seiner Werke das Moment der Täuschung durch optische Instrumente, aber auch die unheimliche und gefährliche Macht, die sie verleihen.⁸ Viele seiner Figuren verfügen über einen – durch den Gebrauch der Instrumente – als wissenschaftlich gekennzeichneten Blick, den sie zur Manipulation ihrer Umwelt einsetzen. Der Literaturwissenschaftler Ulrich Stadler spricht in diesem

⁴ Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1992.

⁵ Vgl. ebd., S. 39-40.

⁶ Vgl. ebd., S. 80.

⁷ Crary interpretiert – in Rekurs auf Foucault – dieses neue Interesse an subjektiven visuellen Phänomenen als Teil jener auf den Körper wirkenden „Bio-Macht“, die Subjekte formiert, welche den Anforderungen der modernen Industriegesellschaft gerecht werden können.

⁸ Siehe auch: „Ulrich Stadler: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen“, in: Hartmut Steinecke, Franz Loquai, Steven Paul Scher (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1, 1992-1993*, Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 91-105.

Zusammenhang in Anlehnung an Horkheimers Konzept der „instrumentellen Vernunft“ vom „instrumentellen Blick“ und definiert diesen als einen Blick, bei dem „immer nur eine bereits zugerichtete Wirklichkeit ins Visier [gerät], die zugunsten eines partikularen Gegenwartsinteresses reduziert und verbogen worden ist“.⁹ Der die Welt zergliedernde und „verbiegende“ Blick ist bei Hoffmann als negativ gekennzeichnet: eine positive Welterfahrung ist nur durch einen die gesamte Umwelt umfassenden Blick möglich.

Das Panorama

Es lassen sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts also zwei Komponenten ausmachen, die ein neues Konzept des menschlichen Sehvermögens bestimmen: die Subjektivität des Blickes sowie das Bedürfnis nach allumfassender Übersicht. Inbegriff dieses neuen, die Seherfahrung der Aufklärung ablehnenden Blickes wird das Panorama.¹⁰ Die Mode der dem zahlenden Publikum zugänglichen Rundgemälde reagierte auf das Bedürfnis, die Welt als wohlgeordnetes Ganzes in ihrer Totalität zu erfassen. Die im Panorama gelieferte Überschaubarkeit vermittelte dem durch die Vielzahl neuer wissenschaftlicher Entdeckungen verunsicherten Menschen das Gefühl, die Welt dennoch mit einem Blick beherrschen zu können.

Der Kunsthistoriker Stephan Oettermann führt die Erfindung des Panoramas auf die Erfahrung des Horizontes zurück, welche er als Phänomen der Moderne versteht.¹¹ Zunächst Teil einer technisch-mathematischen Konstruktion zur Positionsbestimmung – und damit zur Erschließung und Eroberung neuer geographischer Räume – wird der Horizont Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer konkreten sinnlichen Erfahrung. Als häufiges Motiv in der fiktionalen Literatur und in Reisebeschreibungen vermittelt der Horizont eine zwiespältige Erfahrung. Zum einen trennt er Unbekanntes von Vertrautem, Furchterregendes von Ungefährlichem. Weitaus häufiger spornt er jedoch zu seiner Überschreitung und der Entdeckung des hinter ihm Liegenden an. Annette von Droste-Hülshoff bringt diese Sehnsucht nach der Erweiterung des Horizontes schon als Neunzehnjährige in dem frühen Gedicht *Unruhe* (1816) zum Ausdruck. Den Blick auf das Meer gerichtet, reflektiert hier das lyrische Ich:

⁹ Stadler (1986), S. 105.

¹⁰ Für eine umfassende Darstellung der Geschichte des Panoramas siehe: Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt: Syndikat 1980.

¹¹ Vgl. Oettermann (1980), S. 9ff.

„Möchtest du nicht mit den wagenden Seglern
Kreisen auf dem unendlichen Plan?“
O, ich möchte wie ein Vogel fliehen,
Mit den hellen Wimpeln möcht' ich ziehen,
Weit, o weit, wo noch kein Fußschritt schallte,
Keines Menschen Stimme widerhallte,
Noch kein Schiff durchschnitt die flücht'ge Bahn.

Und noch weiter, endlos, ewig neu
Mich durch fremde Schöpfungen voll Lust
Hinzuschwingen fessellos und frei –
O, das pocht, das glüht in meiner Brust.

Rastlos treibt's mich um im engen Leben,
Und zu Boden drücken Raum und Zeit,
Freiheit heißt der Seele banges Streben
Und im Busen tönt's Unendlichkeit. (18-32)

Außer dem Blick aufs Meer boten sich weitere Möglichkeiten, den im Alltag beschränkten Horizont durch den Blick zu erweitern. So bestieg man beispielsweise Kirchtürme, die freie Sicht in die Ferne gewährten. Oettermann betrachtet dies als eine Form der Säkularisierung des Kirchturms, eine Usurpation der göttlichen Perspektive. Er schreibt:

Die Kirchtürme sind nicht länger Wegweiser des göttlichen Blickes, man blickt nicht mehr an ihnen hinauf, sondern, selbst gottähnlich geworden, von ihnen herab. Sie dienen nicht mehr der Ehre Gottes, sondern allein zur Befriedigung göttlicher Seh-Sucht.¹²

Der freie Blick als Position gottähnlicher Allwissenheit und Allmacht könnte somit als Symptom einer Zeit gedeutet werden, in der traditionelle Formen der religiösen Welt-erklärung in die Krise geraten. Besonders die Entdeckungen und Theorien der Geologie und Paläontologie begannen, den biblischen Bericht über die Entstehung der Erde in Frage zu stellen. Dem Blick des Wissenschaftlers enthüllten sich nun Fakten der Erdgeschichte, die nur mühsam und mit widersprüchlichen Resultaten mit der Schöpfungsgeschichte und religiösen Überzeugungen versöhnt werden konnten.¹³

Nicht nur Kirchtürme, sondern auch Berge boten diese neue Aussicht auf die Welt. Der Alpinismus war einerseits Modeerscheinung, diente jedoch auch den sich rasch entwickelnden Erdwissenschaften. Der Berggipfel war nun nicht mehr ein Ort

¹² Oettermann (1980), S. 11.

¹³ Eine ausführliche Darstellung dieser Sachverhalte folgt im 3. Kapitel.

des Grauens – und wenn doch, dann nur in Form eines angenehmen Schauers –, sondern er ermöglichte ein ekstatisch empfundenenes Gipfelerlebnis.

Um diese Erfahrung des von Schranken befreiten Blickes für jeden und jederzeit zugänglich zu machen, wurde das Horizonserlebnis eben durch die nun entstehenden Rundgemälde simuliert. Dass die Grenzen, die dabei überschritten wurden, nicht nur geographischer, sondern auch sozialer Natur waren, veranschaulicht Oettermann an dem Wandel eines der Vorläufer des Panoramas, dem Rundgemälde im barocken Theater.¹⁴ In der höfischen Theaterkultur waren die Kulissengemälde noch zentralperspektivisch auf die Loge des Souveräns ausgerichtet. Nur er sah „richtig“, während der Rest des Publikums eine verzerrte Landschaft als Kulisse hinnehmen musste. Mit der Verbürgerlichung des Theaters kam es jedoch zu einer „Demokratisierung des Blickes.“¹⁵ Es wurden naturgetreue Kulissen gefordert, damit das – nun zahlende – Publikum gleichberechtigt sehen konnte. In ihrer extremen Konsequenz ging diese Forderung in die Pläne eines sogenannten „Autokinetheaters“ ein. In der Mitte eines zylindrischen Theatergebäudes sollte das Publikum in einem zentralen turmartigen Logenbau Platz nehmen. Von hier aus hätte es an den Außenwänden die Kulisse als bewegliches Panorama an sich vorbeiziehen sehen können. Obwohl dieser Plan nie in die Tat umgesetzt wurde, illustriert er dennoch das Sehbedürfnis des aufsteigenden Bürgertums. Die Position der freien, umfassenden Sicht wurde als Position der Macht empfunden und daher für die eigene Schicht beansprucht.

Bei den ersten in Deutschland vorgeführten Panoramen handelte sich es um Importe aus England. Eine zumeist mit Stadtansichten oder Darstellungen historischer Schlachten perspektivisch bemalte Leinwand wurde in einem runden Gebäude an die Innenwände gespannt. In der Mitte befand sich auf einem Podest die Zuschauerplattform, die gegen Eintrittsgeld durch einen schwach erhellten Gang zu betreten war. Beleuchtet wurde das Gemälde idealerweise nur indirekt durch ein Loch in der Decke, wobei das einfallende Licht durch Schirme reflektiert wurde. Die perspektivische Darstellung und die Rundumsicht sollten – unterstützt von der gedämpften Beleuchtung – beim Besucher die Illusion erwecken, eine reale Landschaft vor sich zu sehen. Dies gelang – wie zeitgenössische Zeitungsartikel berichten – jedoch nicht immer, da entweder das Gemälde falsch beleuchtet wurde, die Lein-

¹⁴ Vgl. ebd., S. 20ff.

¹⁵ Ebd., S. 20.

wand beim häufigen Transport beschädigt worden war oder die „realistische“ Gestaltung der Aussichtsplattform zu wünschen übrig ließ.¹⁶

Das Panoramaerlebnis hing somit also nicht zuletzt von der Bereitschaft des Besuchers ab, sich täuschen zu lassen. Es war nicht der objektive, distanzierte Blick gefragt, sondern die erwünschte Illusion konnte nur gelingen, wenn der Betrachter sich auf die Subjektivität seines Blickes einließ. Diese subjektive Qualität war es auch, die – wie noch gezeigt werden soll – den Blick des Naturwissenschaftlers zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausmachte.

Die Täuschung, die auf diese Weise herbeigeführt werden sollte, zielte auf eine Verfügbarkeit des Gesehenen ab.¹⁷ Dem Betrachter erschien die dargestellte Landschaft greifbar nah, und doch war er in mehrfacher Hinsicht unüberwindlich von ihr getrennt: konkret durch die Distanz zwischen Plattform und Gemälde, aber das Panorama umschloss ihn auch wie Gefängnismauern. Die Illusion, den Horizont zu überschreiten, verengte ihn in Wirklichkeit. Oettermann schreibt dazu:

Die Entdeckung des Horizonts, die Befreiung des Blickes und das diffuse Kerkergefühl der Zeit materialisiert sich im Panorama vollkommen: scheinbar den freiesten Blick auf die universelle Landschaft bietend, umstellt es den Betrachter vollkommen und viel enger als alle anderen Versuche bildlicher Wiedergabe von Landschaft zuvor.¹⁸

Das Panorama ist letztendlich nur künstlicher Ersatz für eine Erfahrung, die den meisten Menschen der Zeit versagt bleibt, nämlich ihr „enges Leben“, wie Droste es in *Unruhe* nennt, zu verlassen und Bereiche jenseits ihres Gesichtskreises zu erfahren.

Die Thematisierung des panoramatischen Blickes im Rahmen eines Demokratisierungsprozesses – wie es bei der Theaterkulisse der Fall war – lässt sich auch anhand veränderter Konventionen in der Landschaftsmalerei aufzeigen.¹⁹ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die „ideale Landschaft“ zunehmend von einer naiv-realistischen Darstellungsweise abgelöst. Eine steigende Zahl von italienreisenden Malern brach mit traditionellen Elementen der Landschaftsdarstellung des 18. Jahr-

¹⁶ Vgl. ebd., S. 154-155.

¹⁷ Diese Greifbarkeit ist laut Crary auch der erwünschte Effekt des Stereoskops. Indem Greifbarkeit zum visuellen Phänomen wird, fällt das Reale mit dem Optischen zusammen. Während im 18. Jahrhundert noch dem Tastsinn eine privilegierte Stellung zugesprochen worden war, besaß im 19. Jahrhundert der Gesichtssinn weiterschließende Funktion. Vgl. Crary (1992), S. 124.

¹⁸ Oettermann (1980), S. 18.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 22ff.

hunderts. Zu den Vorgaben der Kunstakademien gehörten beispielsweise die strenge Zentralperspektive, die Gegenstände außerhalb des unmittelbaren Blickfelds in das Bild integrierte, die Kombination „idealer“ landschaftlicher Versatzstücke und die Darstellung mythisch-allegorischer Szenen. Stattdessen legte man nun Wert auf detailgenaues Naturstudium und immer öfter nahmen Laien selbst Pinsel und Zeichenfeder zur Hand.

Das schnelle Anwachsen der Zahl von künstlerischen Dilettanten wirkte sich auch auf die Art der Naturschilderung aus. Gemalt wurde das, was man sah und nicht das, was einem gängigen ästhetischen Ideal entsprach. Man scheute sich auch nicht, technische Hilfsmittel wie die Camera Obscura zu benutzen. Die auf diese Weise entstandenen Bilder unterschieden sich von anderen dadurch, dass ihre Ausschnitthaftigkeit um vieles deutlicher in Erscheinung trat. Da die Gegenstände keinen gemeinsamen Fluchtpunkt mehr hatten, wurden sie in kein Sinngefüge eingeordnet. Eine solche Darstellungsweise führte auch dazu, dass das Bild im Blick des Betrachters zur Vervollständigung, d.h. über seinen Rahmen hinaus drängte, was dem Bedürfnis nach umfassender Sicht widersprach. Der Unsicherheit darüber, was sich wohl außerhalb des dargestellten Bildausschnitts befände, begegnete man durch das Prinzip der „doppelten Rahmung“, d.h. man ergänzte das Bild am Rand beispielsweise durch – in der konkreten Landschaft nicht vorhandene – Bäume, die den Ausschnitt begrenzten.²⁰

Dieses Prinzip der Einrahmung findet sich in der Literatur und Malerei der Zeit unter anderem auch als Motiv der „Fensterschau“ wieder. In der Literatur lässt sich hier beispielsweise an E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Des Vetters Eckfenster“ (1822) denken. Bei dem Protagonisten in diesem Text handelt es sich um einen invaliden Dichter, der seine Tage damit verbringt, von seinem Fenster aus das geschäftige Treiben auf einem Marktplatz zu beobachten. Als ein Verwandter – der Erzähler – zu Besuch kommt, leitet der Dichter diesen zum „richtigen“ Schauen aus dem Fenster an. Er gibt dem Besucher ein Fernglas, bittet ihn, über seine Beobachtungen zu berichten und deutet daraufhin die Einzelszenen in ihrer mutmaßlichen Beziehung zueinander.²¹ Dem Dichter ermöglicht der Blick aus dem Fenster mit Hilfe der poetischen Vorstellungskraft also eine Gesamtschau allerdings mit Einschränkungen:

²⁰ Vgl. ebd., S. 24-25.

²¹ Siehe auch: Thomas Eicher: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes‘: Panoramatische Strukturen in *Des Vetters Eckfenster* von E.T.A. Hoffmann“, in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 25, 3-4, 1993, S. 360-377.

Sein Blick auf das Panorama des Platzes ist durch das Teleskop und die Aussagen seines Besuchers mehrfach vermittelt und durch den – wenn auch auf 180 Grad erweiterten – Fensterrahmen eingeschränkt. Der Literaturwissenschaftler Thomas Eicher schreibt dazu:

Sie [die Panoramamalern] geben dem Sehenden das beruhigende Gefühl, die Wirklichkeit als wohlgeordnetes Ganzes erfassen zu können, während diese doch in Wahrheit immer differenzierter und unüberschaubarer wird.²²

Seine Beobachtungsposition ist für den Vetter somit die privilegierte Position des machtverleihenden, die „Totalität“²³ erfassenden Blickes und gleichzeitig Ort der Täuschung sowie Gefängnis, ein Widerspruch, der – wie bereits angedeutet – dem panoramatischen Blick zugrunde liegt.

Der „gefühlvolle Blick vom umfriedeten Raum aus durchs Fenster [...] ins Offene“²⁴, der für den Beobachter gleichzeitig Weite und Begrenzung bedeutet, ist in der Kritik als Veranschaulichung eines „biedermeierlichen Lebensgefühls“ gedeutet worden.²⁵ Das Motiv steht hier für das weltenschmerzliche Hin- und Hergerissensein zwischen dem Wunsch nach Freiheit und dem Bedürfnis nach Sicherheit und Geborgenheit. Vom Fenster aus lässt sich die Welt aus geschützter Position ohne Risiko erfahren. Mirjam Springer schreibt über „diesen Blick aus der Enge des Bekannten hinaus ins Andere“:

Und immer gilt es, das Entfernte, das Fremde, das Ungesicherte wenigstens in seiner Möglichkeit anzudeuten, wenn auch der Schauende an Ort und Stelle bleiben wird – der Radius ist festgelegt.²⁶

Die Erweiterung des geistigen Horizontes, die in dieser Zeit durch die Popularisierung des Wissens über die Welt für immer mehr Menschen möglich wird, kann durch die Ausschnitthaftigkeit des Blickes aus dem Fenster – metaphorisch gesprochen – vom Betrachter unter Kontrolle gehalten werden. Das Fenster erfüllt somit in der Kunst eine ähnliche Funktion wie die „Einrichtungen und Instanzen“ die – laut Fried-

²² Eicher (1993), S. 361.

²³ Stadler (1986), S. 503.

²⁴ H. Mayer: „Raum und Zeit in W. Raabes Erzählkunst“, in: *DVjs* 27, 1953, S. 245f., zitiert in: Martin Selge: *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Stuttgart: Kohlhammer 1976, S. 24.

²⁵ Jost Hermand: *Die literarische Formenwelt des Biedermeier*, Gießen: Schmitz 1958, S. 130, zitiert in: Selge (1976), S. 24.

²⁶ Mirjam Springer: „Kein Blick ins Offene. Immermanns *Papierfenster eines Eremiten* und die Restauration“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 105, 1997, S. 137-147 (hier: S. 137).

rich Sengle – dem Menschen des Biedermeier die Welt vermitteln, sie auf diese Weise „indirekter und abstrakter“ machen „und zwar gerade in dem scheinbar allen zugänglichen Bereiche der empirischen Beobachtung und weltlichen Wahrheit.“²⁷

Auch in der Malerei ist der Blick aus dem Fenster in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv.²⁸ Für das Thema der vorliegenden Arbeit ist dabei interessant, dass häufig Frauen am geöffneten Fenster dargestellt werden. Eine bemerkenswerte Variante dieses Motivs stellt Georg Friedrich Kerstings Gemälde „Vor dem Spiegel“ aus dem Jahr 1827 dar. Abgebildet ist hier eine junge Frau beim Flechten ihrer Haare. Im Zentrum des Bildes ist das geöffnete Fenster zu sehen, die Frau schaut jedoch nicht hinaus in die nur vage angedeutete Landschaft, sondern in den Spiegel, der sich neben dem Fenster befindet. Was zunächst als heitere, häusliche Szene erscheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als die Darstellung eines einsamen, verkümmerten Daseins. Eine vertrocknete, eingegangene Pflanze in einem am Bildrand angedeuteten zweiten Fenster wird durch die Bildkomposition als Gegenpart zu der jungen Frau dargestellt. Das Zimmer ist hier also nicht der sichere Standpunkt, der die gefahrlose Betrachtung der Welt ermöglicht, sondern ein Raum der Leben verhindert. Der jungen Frau wird nicht nur die Teilnahme am aktiven Leben verwehrt, sondern sogar den Blick hinaus in die Welt versagt sie sich. Stattdessen wirft sie die Reflexion im Spiegel auf sich selbst und eine stereotype Konstruktion von Weiblichkeit – die „Putzsucht“ – zurück. Das Flechten der Haare steht jedoch auch für das Bändigen weiblicher Sexualität, die sich hier, wie die Lebenskraft der Pflanze, nicht entfalten kann und darf.²⁹

Eine ähnliche Thematik deutet sich in einem Selbstporträt Drostes an. Die Zeichnung stellt die Dichterin auf einem Stuhl sitzend am weit geöffneten Fenster

²⁷ Sengle (1971), S. 21.

²⁸ Siehe auch: Wilhelm Tischbein: „Goethe am Fenster“ (1787), Carl Ludwig Kaaz: „Blick durch ein offenes Fenster“ (1807), Caspar David Friedrich: „Blick aus dem Atelier des Künstlers“ (1805/06), „Frau am Fenster“ (1822), „Paar am Fenster“ (1817), Rudolf Friedrich Wasmann: „Bildnis der Schwester des Künstlers“ (1822); Franz Ludwig Catel: „Schinkel in Neapel“ (1824), Georg Friedrich Kersting: „Am Stickrahmen“ (1827), „Vor dem Spiegel“ (1827), Johann Peter Hasenclever: „Die Sentimentale“ (1846).

²⁹ Ruth Klüger schreibt in diesem Zusammenhang über Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Am Thurme*: „Haare, Frauenhaare, rahmen in den ersten und letzten vier Versen das Gedicht ein. Haare unterliegen in hohem Masse nicht nur der Mode, sondern auch der Sitte. Sie bedeuten Freiheit oder Unterwerfung, je nachdem, Haare unter der Haube für die Matrone, geschorene Haare für die Nonne oder als Strafe für die Hure, geknotete Haare als Zeichen von Zurückhaltung, lose Haare – aber da sind wir schon bei unserem Gedicht, in dem sie unerlaubt wild im Winde flattern.“ Ruth Klüger: „Ein Mann, mindestens“, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie 18*, Frankfurt: Insel (1995), S. 61-63 (hier: S. 61).

ihrer Turmzimmers auf der Meersburg dar.³⁰ Ihr Blick richtet sich jedoch nicht hinaus, sondern auf einen am Fenster hängenden Vogelkäfig und impliziert damit eine gedankliche Parallele zwischen dem im Käfig eingesperrten Vogel und der Frau im Turm. Beide haben zwar einen Ausblick auf die Welt, sind jedoch grundsätzlich ihrer Freiheit beraubt.

Die Häufigkeit des Motivs der Frau am offenen Fenster in der ersten Jahrhunderthälfte, lässt sich meines Erachtens u.a. damit erklären, dass in der zeitgenössischen Definition der Geschlechterrollen, das Gefühl der Zurückgezogenheit und Beschränkung am deutlichsten durch eine weibliche Figur ausgedrückt werden konnte. Das Motiv verweist auf die Verbindung zwischen einem „biedermeierlichen“ Lebensgefühl und einem sich wandelnden Bild von der Stellung der Frau in der Gesellschaft nach 1800. Der Widerspruch zwischen dem Bedürfnis nach Schutz vor einer als bedrohlich empfundenen Außenwelt einerseits und dem Willen zum Widerstand gegen die Begrenzung des persönlichen Handlungsradius andererseits, wird gedanklich parallelisiert mit der Situation bürgerlicher Frauen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Diese befanden sich noch im Widerspruch zwischen einem starken Verhaftetsein in einer traditionellen, ihre Handlungsfreiheit beschneidenden Definition von Weiblichkeit und ersten emanzipatorischen Vorstößen. Die Darstellung der Frau am Fenster konnte sich somit unter anderem zu einem populären Motiv in der Kunst entwickeln, weil sie das Dilemma des biedermeierlichen Menschen verkörperte.

Die Widersprüchlichkeit des panoramatischen Blickes, der das schauende Subjekt gleichzeitig befreit und einschließt, wird an zwei Anekdoten über die Entstehung der Idee des Panoramas besonders deutlich. Es wird von zwei vermeintlichen Erfindern des Panoramas, Robert Barker und Robert Fulton, erzählt, dass sie unabhängig voneinander – der eine in Paris, der andere in Amerika – im Schulturm liegend entdeckten, dass das durch ein kleines Loch in der Decke einfallende Licht an den Wänden rundherum reflektiert wurde. Die Erfahrung der panoramatischen Schau scheint somit von Beginn konzeptuell mit der Erfahrung der Einkerkering verknüpft gewesen zu sein.³¹

Das Panoptikum

Diese Verbindung des allumfassenden Blickes und der Gefängnissituation lag gegen Ende des 18. Jahrhunderts der von dem englischen Sozialphilosophen und Juristen

³⁰ Abgebildet in: Herbert Kraft: *Annette von Droste-Hülshoff*, Reinbek: Rowohlt 1996, S. 117.

³¹ Vgl. Oettermann (1980), S. 33-34.

Jeremy Bentham veranlassten Modifizierung der Architektur von Institutionen wie Gefängnissen, Krankenhäusern und Schulen zugrunde. Der Philosoph Michel Foucault hat Benthams Vorstellung des „panopticon“ in seiner Studie zur Kulturgeschichte des Gefängnisses zum Paradigma der modernen Form der Machtausübung erklärt. Foucault beschreibt in dieser Untersuchung die Art und Weise, wie in der westlichen Welt seit Ende des 18. Jahrhunderts Disziplinierung und Ordnung der Gesellschaft bewerkstelligt wurden. Ausgehend von seiner Betrachtung der Maßnahmen, die bei Ausbruch der Pest ergriffen wurden, stellt er fest, dass Beobachtung und Registrierung diejenigen Mittel waren, durch die Ordnung in die als bedrohlich empfundene „Unordnung“ von Menschen und ihren Kontakten zueinander gebracht wurde. Foucault schreibt:

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts – tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. A la peste répond l'ordre; il a pour fonction de débrouiller toutes les confusions.³²

Im 19. Jahrhundert kamen laut Foucault zwei Arten des Umgangs mit der gefährlichen „Unordnung“ der Gesellschaft zusammen. Die ältere Form der binären Unterscheidung von normal/abnormal und dem resultierenden Ausschluss der „Abnormalen“ aus der Gesellschaft (wie es beispielsweise mit Leprakranken geschah), wurde ergänzt durch Analyse und Segmentierung. Die Betroffenen wurden nicht mehr nur als „krank“, „wahnsinnig“ oder „kriminell“ gebrandmarkt und institutionalisiert, sondern nun auch voneinander getrennt, analysiert, charakterisiert, d.h. einer minutiösen Beobachtung unterworfen.³³

Die Architektur, die diese Art der Kontrolle in idealer Weise ermöglichte, war das erwähnte „Panoptikum“. Bei ihm handelt es sich um ein zylindrisches Gebäude, in dessen Mitte ein Beobachtungsturm steht. Das Ringgebäude ist in einzelne Zellen unterteilt. Jede Zelle besitzt zwei Fenster, eins zum Innenhof, in dem der Turm steht, eins nach außen, so dass das Licht durch die Zelle fallen kann und die Silhouette des Gefangenen stets deutlich sichtbar ist. Der Zelleninsasse kann somit jederzeit vom Turm aus beobachtet werden. Dieser kontrollierende Blick ist jedoch nicht um-

³² Michel Foucault (1975), S. 199.

³³ Vgl. ebd., S. 200-201.

kehrbar. Der Insasse kann weder seine Mitinsassen, noch den Wächter auf dem Turm sehen und ist dadurch nur Objekt des Blickes und niemals selbst Blickender.³⁴

Den Betroffenen wird es dadurch unmöglich gemacht, sich als Kollektiv mit eigenem Machtpotential zu empfinden. Die Segmentierung der Masse in nicht miteinander kommunizierende Individuen schafft Ordnung und ermöglicht gleichzeitig die Kontrolle und Disziplinierung der Vielen durch die Wenigen.

Ein zentrales Merkmal dieses neuen Kontrollsystems ist der Umstand, dass es nicht notwendig ist, den Gefangenen rund um die Uhr zu beobachten. Da der Insasse seinen Beobachter nicht sehen kann, weiß er nicht, wann er beobachtet wird und muss sich daher so verhalten, als ob er die ganze Zeit beobachtet würde. Macht muss somit nicht durchgehend von Außen ausgeübt werden und hat doch einen durchgehenden Effekt. Die Beobachtung ist daher auch nicht an eine bestimmte machtausübende Person gebunden, sondern sie ist auf subtile Weise stets präsent. Der Bewachte wird zu seinem eigenen Wächter, indem er die Bewachung verinnerlicht.³⁵

Das Panoptikum ist laut Foucault ein „Laboratorium der Macht“.³⁶ Es ist der ideale Rahmen, in dem menschliches Verhalten beobachtet, untersucht und letztendlich verändert werden kann. Foucault betont jedoch, dass diese Art der disziplinierenden Kontrolle sich nicht auf Institutionen, wie Gefängnisse, Krankenhäuser und Schulen beschränkte, sondern ihre Mechanismen auch auf das Alltagsleben der gesamten Gesellschaft ausdehnte.

Dies wurde in jener Zeit als besonders notwendig empfunden, als starkes Bevölkerungswachstum zu einer großen Anzahl nicht sesshafter Menschen und einem Anwachsen des Produktionsapparates führte. Das Ziel, die Produktionskraft der Bevölkerung zu erhöhen, Schulbildung zu verbreiten und die öffentliche Moral und Gesundheit zu verbessern, konnte idealerweise nur durch das Prinzip des Panoptikums erreicht werden. Die Kontrolle des Volkes durch segmentierende und disziplinierende Beobachtung konnte an den Grundformen des alltäglichen Gesellschaftslebens ansetzen, ohne auf die – kostenintensive – externe, gewaltsame Ausübung von Macht zurückgreifen zu müssen. Die effektivste Form der Machtausübung

³⁴ Vgl. ebd., S. 202.

³⁵ Vgl. ebd., S. 202-203.

³⁶ Ebd., S. 206.

ist die Schaffung einer Gesellschaft, die in ihrer Gesamtheit von disziplinarischen Mechanismen durchzogen ist, eine „Disziplinargesellschaft“ also.³⁷

Eine solche Disziplinierung der gesamten Gesellschaft geschah laut Foucault zunehmend im Laufe des 18. Jahrhunderts, beispielsweise durch die Aktivitäten kirchlicher Gruppen, Wohlfahrtsorganisationen und vor allem durch einen Polizeiapparat. Die flächendeckende Verteilung von als solche nicht zu erkennenden Polizeibeamten und die Registrierung und Dokumentation der Beobachtungsergebnisse übertrug die in „Anstalten“ verschiedener Art bereits existierenden Disziplinierungsmechanismen auf die gesamte Gesellschaft. Dafür verwandelten sie sich in einen „regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception“.³⁸ Auf diese Weise wurden Verhaltensweisen, Einstellungen, Anlagen, Verdächtigkeiten von Individuen ununterbrochen registriert.³⁹

Die Bevölkerung verinnerlichte, ähnlich dem Insassen der Anstalt, diese konstante Überwachung, beispielsweise in Form der „lettres de cachet“,⁴⁰ die in erster Linie von Familienmitgliedern, Nachbarn usw. beantragt wurden. Die Praxis der kontrollierenden Beobachtung überzog damit auch jene gesellschaftlichen Räume, die Institutionen normalerweise nicht erreichen, mit einem disziplinarischen Netz.

Die Bedeutung des Blickes in den Naturwissenschaften um 1800

Die zentrale Stellung, die der Blick – wie beschrieben – in der Literatur, Malerei und im Gesellschaftsleben des 19. Jahrhunderts einnimmt, manifestiert sich auch in den empirischen Naturwissenschaften, die um 1800 begannen, sich von der romantischen Naturphilosophie zu lösen, da sie diese als zu subjektiv und spekulativ empfanden. In Opposition zum mechanistischen Weltbild der Aufklärung hatten die Romantiker eine Naturauffassung entwickelt, die von einer ursprünglichen, in der Gegenwart nicht mehr vorhandenen Harmonie und Einheit ausgeht. Der Kunst komme nun die Aufgabe zu, diese verlorene Einheit auf dem Wege der ästhetischen und poetischen Kontemplation wiederherzustellen.⁴¹

³⁷ Ebd., S. 211.

³⁸ Ebd., S. 215.

³⁹ Vgl. ebd., S. 216.

⁴⁰ „Lettres de cachet“ waren Haftbefehle, die ohne Gerichtsverhandlung direkt zur Inhaftierung des in dem Brief Genannten führten.

⁴¹ Vgl. Andrew Cunningham / Nicholas Jardine (Hg.): *Romanticism and the Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 3.

Formuliert wurden diese Auffassungen vor allem in den programmatischen Schriften Friedrich Schellings. Aufbauend auf der Erkenntnislehre Kants, macht Schelling das sich selbst setzende „Ich“ zur Grundlage seiner Philosophie.⁴² Gott ist in Schellings Denken das „absolute Ich“, die immanente Ursache alles Seienden, das – im Gegensatz zu der Vielzahl der „individuellen Ichs“ der Menschen – nicht durch die Objekte konditioniert ist. Ziel aller menschlicher Aktivitäten sei es, sich diesem verlorenen Göttlichen – und damit sich selbst – wieder anzunähern. Ein Weg zu diesem Ziel sei die Betrachtung der Natur, die einzig und allein Produkt des Geistes sei. Materie basiert nach Schelling – wie auch der Geist – auf dem Prinzip gegensätzlicher Kräfte, wie Anziehung und Abstoßung. Diese polaren Kräfte – Aktivität / Passivität, Freiheit / Begrenzung – beherrschten die organische wie auch die anorganische Natur und könnten nur vom Naturphilosophen wirklich erkannt werden. Während der empirische Naturforscher sich nach Schellings Auffassung also lediglich mit Symbolen der Wirklichkeit beschäftigt, bleibt dem Naturphilosophen vorbehalten, über den „absoluten Geist“ Zugang zur Wahrheit zu finden.

Zum Verständnis der naturphilosophischen Ideen Schellings mag man sich vor Augen zu führen, von welcher Form der Naturwissenschaft sie sich absetzen. Der Philosoph wandte sich gegen die Mathematisierung der Naturphänomene, wie sie vor allem in der Mechanik Newtons praktiziert wurde. Die kausal-mechanistische Betrachtungsweise der Natur führte in Schellings Augen zu einer Trennung von Geist und Natur. Er bestritt zwar nicht den Nutzen der mathematischen Darstellung von Phänomenen, stellte jedoch den Erkenntniswert dieser Methode in Frage. Indem man die Erscheinungen der Natur abstrakt als mathematische Werte erfasse, könne man zwar genaue Vorhersagen über ihr Auftreten treffen, erkläre sie selbst damit jedoch noch nicht. Die rein mechanistische Naturbetrachtung besteht für Schelling aus einem System von Fiktionen und absolut gesetzten empirischen Teilergebnissen, das den eigentlichen – nämlich subjektiven – Blick auf die Naturwirklichkeit verstelle.⁴³

Die romantische Naturauffassung wurde ihrerseits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt, verlor jedoch keineswegs ihre Wirksam-

⁴² Schellings komplexen Anschauungen bilden kein geschlossenes philosophisches System, sondern sind vielmehr als eine Ansammlung sich stets wandelnder Entwürfe und Versuche zu betrachten. Sie können daher im Rahmen dieser Arbeit nur in ihren Grundzügen angerissen werden. In folgender Darstellung beziehe ich mich auf: S.R. Morgan: „Schelling and the origins of his Naturphilosophie“, in: Cunningham / Jardine (1990), S. 25-37.

⁴³ Vgl. Jochen Kirchoff: *Schelling*, Reinbek: Rowohlt 1982, S. 63-70.

keit in den Naturwissenschaften. Der Schwerpunkt verschob sich zwar von der philosophischen Reflektion zur empirischen Beobachtung als wissenschaftlicher Methode, die Vorstellung einer ursprünglichen Einheit und Harmonie in der Natur und der Glaube an die Relevanz subjektiver Wahrnehmung blieben jedoch bestehen.

In der Geologie war es Abraham Gottlob Werner (1749-1817), Professor an der Freiburger Akademie für Bergbau, der empirisches Arbeiten mit den Ideen der Naturphilosophie verband. Werner war Begründer des sogenannten „Neptunismus“, einer wissenschaftlichen Theorie, die postulierte, dass das Ursprungselement der Erdentstehung das Wasser sei. Er ging von der Vorstellung eines „Urmeeres“ aus, das der Entstehungsort aller Gesteine sei.

Der Einfluss naturphilosophischer Ideen manifestierte sich in der Biologie beispielsweise in der Vorstellung von einem gemeinsamen Bauplan, den alle Lebewesen besäßen. So behauptete Lorenz Oken (1779-1831) im Bereich der Zoologie, dass die ursprüngliche Struktur des Knochenbaus aller Lebewesen die Wirbelsäule sei. Alle anderen Knochen seien lediglich modifizierte Wirbel. Sogar der Schädel von Säugetieren ist seiner Meinung nach aus vier solcher Wirbelelemente aufgebaut.⁴⁴

Die Koppelung naturphilosophischer Ideen mit dem Prinzip empirischer Naturbetrachtung, wie sie für zahlreiche Wissenschaftsdisziplinen zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristisch war, lässt sich besonders anschaulich an Goethes naturwissenschaftlicher Arbeit nachweisen. Bei Schelling fand Goethe die Bestätigung seiner These, dass sich der Wandel der Pflanzengestalt nicht einzig und allein kausal-mechanisch durch ein „Gesetz der äußeren Umstände“ erklären lasse, sondern dass auch ein göttlich-geistiges „Gesetz der inneren Natur“ berücksichtigt werden müsse.⁴⁵ So ist auch Goethes Suche nach der „Urpflanze“ als ein Versuch zu verstehen, die beobachteten Fakten der Natur auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen. Seine naturwissenschaftliche Arbeitsweise war zwar stark empirisch geprägt, gleichzeitig vertrat er jedoch, wie Schelling, die Überzeugung, dass es sich bei der Natur um einen lebenden, dynamischen Organismus handele und der Mensch ein integraler Teil dieser Natur sei.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. Stephen F. Mason: *Geschichte der Naturwissenschaft*, Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik 1991, S. 430.

⁴⁵ Für eine Darstellung der Beziehung zwischen Goethe und Schelling siehe auch Andreas B. Wachsmuth: „Goethe und Schelling“, in: Albert Schaefer (Hg.): *Goethe und seine großen Zeitgenossen*, München: C.H. Beck 1968, S. 86-114 (hier: S. 101-102).

⁴⁶ Vgl. Thomas L. Buckley: *Nature, Science, Realism. A Re-examination of Programmatic Realism and the works of Adalbert Stifter and Gottfried Keller*, New York: Lang 1995, S. 60-61.

Goethe wandte sich damit, wie Schelling, vom Empirismus und dem mechanistischen Weltbild der Aufklärung ab, indem er diesen vorwarf, die Phänomene stets in Hinsicht auf vorgefasste Theorien zu beobachten und zu interpretieren.⁴⁷ Dieser Vorwurf, wie er sich beispielsweise in Goethes vieldiskutierter Kritik an Newtons Theorie des Lichtes äußerte, basierte auf seiner Befürchtung, dass theoretische Konzepte die Wahrnehmung der tatsächlichen Phänomene verdrängten und Abstraktionen jene – subjektiven – Erfahrungen ersetzten, die eigentlich beschrieben werden sollten.⁴⁸

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Goethe das wissenschaftliche Experiment schlechthin ablehnte, sondern er kritisierte lediglich einen Versuchsaufbau, der einzig und allein darauf ausgerichtet sei, eine zuvor aufgestellte Theorie zu beweisen. In seinen eigenen Experimenten war Goethe bemüht, die Phänomene in einem größeren Maß für sich selbst sprechen zu lassen, indem er dasselbe Experiment in zahlreichen Variationen ausführte. Auf diese Weise erhöhte er die Anzahl der zu beobachtenden Phänomene in Bezug auf eine bestimmte Fragestellung und zeigte die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Versuchsbedingungen und ihren Ergebnissen auf.⁴⁹

Eine weitere Eigenheit der Experimente Goethes verweist auf jenen „subjektiven Blick“, der laut Jonathan Crary zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Paradigma menschlichen Sehvermögens wurde. Indem er zahlreiche visuelle Experimente in verdunkelten Räumen oder sogar mit geschlossenen Augen ausführte, bemühte er sich, die rein physiologische Komponente des Sehens zu isolieren und auf diese Weise beobachtbar zu machen.⁵⁰

Goethe wandte sich mit diesem Ansatz auch gegen die Unterscheidung zwischen „primären“ und „sekundären“ Qualitäten der Phänomene, die in der Naturforschung seit Galileo üblich war. Unter primären Qualitäten verstand man all das, was mathematisch ausgedrückt werden konnte, wie Anzahl, Größe, Position und Ausdehnung. Dem gegenüber wertete man Eigenschaften, wie Farbe, Geschmack, Geräusch, die – zu dieser Zeit – nicht messbar waren, als sekundär. Dabei wurden allein die primären Qualitäten als „real“ angesehen, da die sekundären als rein subjektiv abzuwerten seien und somit nicht als Teil der Natur galten. Diese Unterschei-

⁴⁷ Vgl. Dennis L. Sepper: Goethe, colour and the science of seeing, in: Cunningham / Jardine (1990), S. 189-198 (hier: S. 191).

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 193.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 192.

⁵⁰ Vgl. Crary (1992), S. 73.

ding führte dazu, dass die unmittelbarsten Erfahrungen von der Welt als nicht real betrachtet wurden. Man hielt sie für Phänomene einer Oberfläche, hinter der man die primären Qualitäten vermutete. Goethes Beobachtungen hingegen richteten sich gerade auf jene nur subjektiv wahrnehmbaren Qualitäten der Phänomene.⁵¹

Das wichtigste und unbestechlichste wissenschaftliche Instrument blieb somit für Goethe nach wie vor das menschliche Auge. Sein Misstrauen gegenüber optischen Instrumenten begründete er damit, dass diese die ursprüngliche Einheit von Natur und Menschen aufbrachen. Er schreibt:

Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann; und das ist eben das größte Unheil der neuern Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat, und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will.⁵²

Aus dieser Aussage spricht Goethes Ablehnung des Modells der Camera Obscura, die visuelle Phänomene in Abkoppelung vom Körper des Individuums produzierte, um sie dann zum Paradigma menschlichen Sehvermögens zu machen. Untersuchungen des Sehens können laut Goethe eben nicht „vom Menschen abgesondert“ werden, sondern sind nur unter Berücksichtigung physiologischer Komponenten möglich.

Die Naturbeobachtung bei Alexander von Humboldt

Die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausbildenden empirischen Naturwissenschaften knüpften an den Empirismus des 17. und 18. Jahrhunderts an, indem sie die genaue Beobachtung zum Prinzip wissenschaftlichen Arbeitens erklärten. Sie relativierten die Ausschließlichkeit des Empirismus jedoch, indem sie nicht bei der einzelnen Detailbeobachtung stehen blieben, sondern die Phänomene stets in Bezug auf das Naturganze deuteten und subjektive Wahrnehmungen dem Bereich des „Realen“ zuordneten. Diese Auffassung übernahmen sie von der romantischen Naturphilosophie, ohne jedoch wie diese, die philosophische Reflektion als einzigen Zugang zur Wahrheit zu definieren.

⁵¹ Vgl. Henri Bortoft: *Goethe's scientific consciousness*, Turnbridge Wells: Institute for Cultural Research 1986, S. 12.

⁵² Johann Wolfgang von Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 17, 2: *Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. Ernst Beuter, Zürich: Artemis 1948, S. 728.

Als herausragender Begründer dieser Richtung der Naturforschung gilt Alexander von Humboldt (1769-1859). Im Zentrum seiner wissenschaftlichen Methode lag das intensive und umfassende Schauen, d.h. die Aufmerksamkeit gegenüber dem Detail verbunden mit dem Erfassen der Totalität der Erscheinungen. Diese beiden Formen der Beobachtung manifestieren sich in zwei unterschiedlichen Sichtweisen: einem mikroskopischen und einem panoramatischen Blick.

Humboldt war nachweislich fasziniert von den Möglichkeiten der Mikrobiologie, wie sie unter anderem von seinem Zeitgenossen Christian Gottfried Ehrenberg (1795-1876) begründet worden war. So schreibt er in den *Ansichten der Natur* (1807):

Zeigt nun schon das unbewaffnete Auge den ganzen Luftkreis belebt, so enthüllt noch größere Wunder das bewaffnete Auge. [...] Wohin der Blick des Naturforschers dringt, ist Leben oder Keim zum Leben verbreitet. [...] Durch Ehrenbergs vortreffliche Arbeit hat sich vor unseren Augen die organische Lebenssphäre, gleichsam der Horizont des Lebens erweitert. [...] So sind auch die verborgensten Räume der Schöpfung mit Leben erfüllt.⁵³

Humboldt teilte nicht Goethes Misstrauen gegenüber wissenschaftlichen Instrumenten. Unter großem Aufwand führte er auf seiner Mittelamerikareise zahlreiche Instrumente mit sich, die ihm zur Vermessung einer Vielzahl von Phänomenen diene: vom Stand der Sterne über den Luftdruck bis zur Bläue des Himmels. Eduard Enders Gemälde „Urwaldlaboratorium am Orinoco“, das nach Skizzen Humboldts entstand, gibt einen Eindruck von der Vielzahl der wissenschaftlichen Instrumente, die Humboldt und sein Reisegefährte Aimé de Bonpland täglich benutzen. Zu sehen sind Chronometer, Sextanten, Mikroskope, Barometer, ein Teleskop und vieles mehr. Die Distanz, die die Instrumente laut Goethe zwischen Beobachter und Gegenstand erzeugen, war Humboldt offensichtlich kein Problem. Die „Bewaffnung“ des Auges trennt den Menschen nicht von der Natur, sondern ergänzt das menschliche Sehvermögen und ermöglicht auf diese Weise eine genauere Kenntnis der Welt.

Humboldt betonte jedoch gleichzeitig, dass der Naturforscher sich nicht auf die „sterile[n] Anhäufung isolierter Tatsachen“⁵⁴ beschränken dürfe. Das „Geschäft“ der Naturforschung sei es, „die Naturbeschaffenheit entlegener Erdstriche miteinander zu vergleichen und die Resultate dieser Vergleichung in wenigen Zügen darzustellen.“⁵⁵

⁵³ Alexander von Humboldt: *Ansichten der Natur*, Stuttgart: Reclam 1969, S. 66-69.

⁵⁴ Ebd., S. 110.

⁵⁵ Ebd., S. 17.

Es ging Humboldt nicht nur darum, Forschungsdaten, die in verschiedenen Gegenden der Welt gesammelt wurden, miteinander zu vergleichen, sondern es war ihm wichtig, sich vor Ort einen „Totaleindruck einer Gegend“⁵⁶ zu verschaffen. Immer wieder spricht er davon, dass nur derjenige die Phänomene der Natur erkennen und erklären könne, der „die Natur mit einem Blicke zu umfassen und von Lokalphänomenen zu abstrahieren weiß.“⁵⁷ So ist für Humboldt der panoramatische Blick stets der langerwartete Höhepunkt auf seinen Exkursionen, über den er sogar seine sonst stets gewissenhaft ausgeführten Messungen vergisst.

Als wir nach vielen Undulationen des Bodens auf dem schroffen Gebirgsrücken endlich den höchsten Punkt des Alto de Guangamarca erreicht hatten, erheiterte sich plötzlich das lang verschleierte Himmelsgewölbe. Ein scharfer Südwestwind verscheuchte den Nebel. Das tiefe Blau der dünnen Bergluft erschien zwischen den engen Reihen des höchsten und gefiederten Gewölks. Der ganze westliche Abfall der Kordillere bei Chorillos und Cascas, mit ungeheuren Quarzblöcken von 12 bis 14 Fuß Länge bedeckt, die Ebenen von Chala und Molinos bis zu dem Meeresufer bei Truxillo lagen, wie in wunderbarer Nähe, vor unseren Augen. Wir sahen nun zum ersten Male die Südsee; wir sahen sie deutlich: dem Litorale nahe eine große Lichtmasse zurückstrahlend, ansteigend in ihrer Unermesslichkeit gegen den mehr als geahndeten Horizont. Die Freude, welche meine Gefährten, Bonpland und Carlos Montufar, lebhaft teilten, ließ uns vergessen, das Barometer auf dem Alto de Guangamarca zu öffnen.⁵⁸

Humboldt beschreibt hier jenes ekstatische Gipfelerlebnis, das die Panoramen für die Massen zu reproduzieren versuchten. Es ist die Überschreitung des Gesichtskreises, und die Illusion, dass das sonst Unerreichbare in „wunderbarer Nähe“ liege, das dieses Erlebnis ausmacht.

Das Gefühl der „Freude“, das Humboldt bei dem Anblick der Natur empfindet, ist für ihn kein Störfaktor bei der wissenschaftlichen Betrachtung der Natur, sondern vielmehr wesentlicher Teil der Erfahrung. Die subjektive Wahrnehmung der Natur steht für ihn in keinem Widerspruch zu ihrer Vermessung⁵⁹ und gilt ihm in naturphilosophischer Tradition als unentbehrlich in der Verarbeitung und Beurteilung der gesammelten Daten:

⁵⁶ Ebd., S. 74.

⁵⁷ Ebd., S. 73.

⁵⁸ Ebd., S. 144-145.

⁵⁹ So nennt Humboldt seine Messergebnisse und Empfindungen gegenüber der Natur häufig in einem Atemzug. Über den Berg Yeonamari schreibt er beispielsweise: „Ein Berg, der nach meiner trigonometrischen Messung sich 8278 Fuß über den Meeresspiegel erhebt und dessen Anblick eine der herrlichsten Naturszenen der Tropenwelt darbietet“. Ebd., S. 38.

Auf gleiche Weise wirken Naturschilderungen stärker oder schwächer auf uns ein, je nachdem sie mit den Bedürfnissen unserer Empfindung mehr oder minder in Einklang stehen. Denn in dem innersten, empfänglichen Sinne spiegelt lebendig und wahr sich die physische Welt. Was den Charakter einer Landschaft bezeichnet: Umriß der Gebirge, die in duftiger Ferne den Horizont begrenzen, das Dunkel der Tannenwälder, der Waldstrom, welcher tobend zwischen überhangenden Klippen hinstürzt: alles steht in altem, geheimnisvollem Verkehr mit dem gemütlichen Leben des Menschen.⁶⁰

Die Beobachtung der Natur führt also nur in Verbindung mit dem subjektiven Empfinden des Beobachters zur Einsicht in die „allverbreitete Fülle des Lebens“.⁶¹

Wie dieser [der Ozean] erfüllt die Steppe das Gemüt mit dem Gefühl der Unendlichkeit und durch dies Gefühl, wie den sinnlichen Eindrücken des Raumes sich entwindend, mit geistigen Anregungen höherer Ordnung.⁶²

Alexander von Humboldt stand mit seiner Überzeugung von der Vernetzung und Wechselwirkung aller Lebenserscheinungen zwar noch deutlich unter dem Einfluss naturphilosophischer Ideen. Gleichzeitig entfernte er sich jedoch in entscheidender Weise von dem wissenschaftlichen Verständnis der Romantiker, indem er die Beobachtung der Phänomene vor Ort zur Grundlage des Wissens über die Welt machte. Er vertrat damit einerseits einen auf die Aufklärung zurückgehenden extremen Empirismus, dem es darum ging, möglichst viele Fakten über die Natur in Erfahrung zu bringen. Die Vielzahl der empirischen Einzelbeobachtungen muss laut Humboldt jedoch andererseits im Kontext einer organischen Einheit wahrgenommen und interpretiert werden. Dies geschieht mit Hilfe eines allumfassenden Blickes, dem Humboldt gerade wegen seiner subjektiven, im aufklärerischen Sinne „unwissenschaftlichen“, Qualitäten eine zentrale Stellung im Erkenntnisprozess zukommen lässt.

Dies zeigt sich unter anderem in seinen Beschreibungen optischer Täuschungen, in denen er stets die physikalische und die psychologische Begründung des Phänomens mitliefert. So erklärt er beispielsweise „das Trugbild des wellenschlagenden Wasserspiegels“ mit dem „Spiel des gebogenen Lichtstrahls“⁶³ und die wellenförmige Erscheinung von Gegenständen mit der „optischen Kimmung (mirage)“.⁶⁴ Er stellt jedoch auch fest, dass „die Täuschung wohl nur in der Sehnsucht nach Erfül-

⁶⁰ Ebd., S. 33-34.

⁶¹ Ebd., S. 66.

⁶² Ebd., S. 12.

⁶³ Ebd., S. 26.

⁶⁴ Ebd., S. 64.

lung eines lange gehegten Wunsches“ liege.⁶⁵ In diesem Sinne deutet er auch seine eigene Erfahrung, als er glaubt, vom Gipfel des Vulkans Pichincha das Meer zu sehen:

Die Sehnsucht, nachdem wir nun schon 18 Monate lang ununterbrochen das einengende Innere eines Gebirgslandes durchstrichen hatten, endlich wieder der freien Ansicht des Meers uns zu erfreuen, wurde durch die Täuschungen erhöht, denen wir so oft ausgesetzt waren.⁶⁶

Die Objektivität des wissenschaftlichen Blickes und der rationalen Erklärung der Phänomene stehen für Humboldt in keinem Gegensatz zum subjektiven Empfinden des Forschers. Für ihn sind Subjektivität und Objektivität zwei Aspekte seiner wissenschaftlichen Methode und das eine ist nicht ohne das andere zu denken.

Darstellbar sind die Schönheiten und Wunder der Natur für Humboldt in erster Linie durch die Malerei.

Bei allem Reichtum und aller Biegsamkeit unserer vaterländischen Sprache, ist es doch ein schwieriges Unternehmen, mit Worten zu bezeichnen, was eigentlich nur der nachahmenden Kunst darzustellen geziemt. Auch ist das Ermüdende des Eindrucks zu vermeiden, das jede Aufzählung einzelner Formen unausbleiblich erregen muß.⁶⁷

Mehrfach bezeichnet Humboldt seine Naturbeschreibungen als „Gemälde“ und hebt damit den visuellen Charakter der Naturerfahrung hervor. Naturwahrheit offenbart sich Humboldt nicht in einem sprachlichen Nacheinander, sondern in der umfassenden, sich auf einen Blick Übersicht verschaffenden Betrachtung der Natur.

Noch Jahre später, in seinem Werk *Kosmos* (1845), betont Humboldt die Notwendigkeit, die Einzelercheinungen in ihrem Gesamtzusammenhang zu sehen:

Alles Wahrnehmbare, das ein strenges Studium der Natur nach jeglicher Richtung bis zur jetzigen Zeit erforscht hat, bildet das Material, nach welchem die Darstellung zu entwerfen ist; es enthält in sich das Zeugnis ihrer Wahrheit und Treue. Ein beschreibendes Naturgemälde, wie wir es in diesen Prolegomenen aufstellen, soll aber nicht bloß dem Einzelnen nachspüren; es bedarf nicht zu seiner Vollständigkeit der Aufzählung aller Lebensgestalten, aller Naturdinge und Naturprozesse.⁶⁸

⁶⁵ Ebd., S. 57.

⁶⁶ Ebd., S. 142.

⁶⁷ Ebd., S. 79.

⁶⁸ Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart u.a.: Cotta 1845, S. 80-81.

Hier erscheint ihm die Fülle der Details nicht nur überwältigend, sondern geradezu bedrohlich:

Der Tendenz endloser Zersplitterung des Erkannten und Gesammelten widerstrebend, soll der ordnende Denker trachten, der Gefahr der empirischen Fülle zu entgehen.⁶⁹

Die „Gefahr“, von der er hier spricht, ist meines Erachtens die Bedrohung des naturphilosophischen sowie des christlichen Weltbildes, welche die Fülle und Aussagekraft der großen Menge von Forschungsdaten und -ergebnissen nicht mehr in sich integrieren können. Das „Naturganze“ droht zu zersplittern, falls die Fakten nicht unter Kontrolle gehalten werden.

Schon in einem seiner ersten Briefe aus Südamerika berichtet Humboldt über die Gefahr, von den zahlreichen Eindrücken überwältigt zu werden. Am 16. Juli 1799 schreibt er an seinen Bruder Wilhelm von Humboldt:

Wie die Narren laufen wir itzt umher; in den ersten drei Tagen können wir nichts bestimmen, da man immer einen Gegenstand wegwirft, um einen anderen zu ergreifen. Bonpland versichert, dass er von Sinnen kommen werde, wenn die Wunder nicht bald aufhören. Aber schöner noch als diese Wunder im Einzelnen, ist der Eindruck, den das Ganze dieser kraftvollen, üppigen und doch dabei so leichten, erheiternden, milden Pflanzennatur macht.⁷⁰

Obwohl Humboldt die Überwältigung durch die Natur zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch als lustvolle Erfahrung empfindet, deutet sich doch schon hier ihre Problematik an. Die große Anzahl der einzelnen Details macht wissenschaftliches Arbeiten unmöglich und wird von Bonpland sogar als Bedrohung des Verstandes empfunden. Erst die Betrachtung des „Ganzen“, der allumfassende Blick, wie er auch in den populären Panoramaausstellungen praktiziert wurde, bringt die Einzelbeobachtung unter Kontrolle und ermöglicht dem Geist, sie gebührend zu verarbeiten.

Es stellt sich an diesem Punkt die Frage, inwiefern Humboldts Blick auf die Natur sich tatsächlich im Foucaultschen Sinn als „normalisierend“ beschreiben lässt. Eine genaue Untersuchung der Übertragung von Humboldts Forschungsergebnissen auf die Lebenswelt und ihre Subjekte, in der laut Joseph Rouse das Machtpotential der Naturwissenschaften liegt, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht ge-

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Alexander von Humboldt an Wilhelm von Humboldt (16. Juli 1799), in: Ulrike Moheit (Hg.): *Alexander von Humboldt. Briefe aus Amerika 1799-1804*, Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 42.

leistet werden. Was die Lektüre der *Ansichten der Natur* jedoch deutlich macht, ist, dass der panoramatische Blick des Forschers zumindest zu einem subjektiven Gefühl der Kontrolle beiträgt. Es scheint mir, als werde das Bewusstsein, dass im sozialen Bereich Machtausübung eng mit einer allumfassenden Überwachungspraxis einher geht, auf die Beobachtung der Natur übertragen. Das alleinige Betrachten der Natur verändert deren Gestalt zwar nicht, wie es laut Foucault bei der Beobachtung von Individuen durchaus der Fall ist. In einem Zeitalter, in dem subjektiven Phänomenen „Objektivität“ und „Wahrheit“ zugesprochen wird, reicht jedoch bereits das Gefühl der Kontrolle aus, um der Überforderung und Bedrohung, die von der Fülle neuer wissenschaftlicher Funde ausgeht, effektiv zu begegnen. Der panoramatische Blick auf die Natur besitzt – im Foucaultschen Sinne – panoptisches Potential, indem er deren Verstehen und Beherrschen vortäuscht.

Die Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens um 1800

Die Verbreitung der zunehmenden Menge naturkundlicher Erkenntnisse, die der panoramatische Blick unter Kontrolle bringen sollte, erfolgte zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht so sehr durch das staatliche Bildungssystem, als vielmehr durch populärwissenschaftliche Vorträge und Publikationen. Dies hatte seine Ursache darin, dass der Aufstieg der empirischen Naturwissenschaften in die Zeit der preußischen Bildungsreformen fiel.⁷¹ Das neuhumanistische Bildungsideal, wie es Alexander von Humboldts Bruder Wilhelm vertrat, stand dem Nützlichkeitsprinzip im Schul- und Universitätsunterricht abweisend gegenüber. Bildung diente den Neuhumanisten nicht der Vermittlung anwendbaren Wissens, sondern der zweckfreien Persönlichkeitsentfaltung. Erreicht werden sollte diese vor allem durch das Studium der Antike, die Humboldt als das Ideal umfassender Menschenbildung galt und nicht durch die Vermittlung naturkundlicher Kenntnisse. Obwohl die humanistischen Bildungsprinzipien ohnehin nur begrenzt in den Schulen zur Anwendung kamen, blieben die breiteren Bevölkerungsschichten durch die Schulreformen auf den Besuch von allgemeinverständlichen Vorträgen und die Lektüre einschlägiger Zeitschriften angewiesen, um ihren Wissenshunger über naturkundliche Entdeckungen zu befriedigen.

So interessierte sich auch Alexander von Humboldt – im Gegensatz zu seinem Bruder – nach seinen Forschungsreisen zunehmend für die Idee der naturwissen-

⁷¹ Siehe auch: Walter Schöler: *Geschichte des naturwissenschaftlichen Unterrichts im 17. bis 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 1970, S. 72-132.

schaftlichen Volksbildung.⁷² Veranlasst durch den großen Erfolg seiner Vorlesung über „Physische Erdbeschreibung“ im Wintersemester 1827/28 an der Berliner Universität, entschloss sich Humboldt, den gleichen Stoff in allgemeinverständlicher Form in einer öffentlich zugänglichen Vortragsreihe zu präsentieren.⁷³ Zu den Veranstaltungen strömten Menschen aus allen Bevölkerungsschichten. Aber auch Humboldts Reisebeschreibungen trafen beim nicht gelehrten Lesepublikum, oft in verkürzter und überarbeiteter Form, auf großes Interesse. Aus seinen öffentlichen Vorträgen entstand schließlich Humboldts Projekt, ein wissenschaftliches Werk in allgemeinverständlicher Form zu schreiben. Als 1845 der *Kosmos* erschien, überstieg die Nachfrage alle Erwartungen. Angeblich war Humboldts *Kosmos* Mitte des 19. Jahrhunderts das meistgelesene Buch nach der Bibel,⁷⁴ ein weiterer Hinweis auf die Entsäkularisierung der Naturbetrachtung. Die religiöse Welterklärung bekam im Bewusstsein der Menschen offensichtlich Konkurrenz durch wissenschaftliche Erklärungsversuche.

Das populäre Interesse an naturkundlichen Darstellungen muss vor dem Hintergrund der rasanten Entwicklung des Buch- und Zeitschriftenwesens im 19. Jahrhundert verstanden werden. Zunehmende Alphabetisierung und der Aufstieg des Bürgertums führten zu einem wahren „Lesehunger“. Die Zulassung Bürgerlicher zu Offiziersstellen und die Aufhebung des Zunftzwangs steigerten die soziale Mobilität und weckten ein wachsendes Bedürfnis nach Information und Bildung.⁷⁵ So stieg die Buchproduktion nach einem durch die Napoleonischen Kriege bedingten Tief rasch an. Gegen Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts erschienen pro Jahr 700 Titel

⁷² Zum folgenden vgl. Susanne Päch: „Alexander von Humboldt als Wegbereiter naturwissenschaftlicher Volksbildung“, in: *Veröffentlichungen des Forschungsinstitutes des Deutschen Museums für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, Reihe A, Nr. 225*, München 1980, S. 494-503.

⁷³ Goethe äußerte sich anerkennend über Alexander von Humboldts Fähigkeit, in allgemeinverständlicher Form über etwas zu sprechen, „was nur chemisch, physisch und physiologisch interessant sein kann“ und „eine ganz Lebenspoche interessant auszufüllen“ (Zitiert in: Andreas B. Wachsmuth: „Goethe und die Brüder Humboldt“, in: Schaefer (1968), S. 53-85 (hier: S. 74-75)). Des Weiteren zeigte sich Goethes Bewunderung für Humboldts Talent in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Hier lässt er Otilie in ihr Tagebuch schreiben: „Nur der Naturforscher ist verehrungswerth, der uns das Fremdeste, Seltsamste, mit seiner Localität, mit aller Nachbarschaft, jedes Mal in dem eigensten Elemente zu schildern und darzustellen weiß. Wie gern möchte ich nur einmal Humboldten erzählen hören“ (Johann Wolfgang von Goethe: „Die Wahlverwandtschaften“, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 9*, hg. v. Ernst Butler, Zürich/Stuttgart: Artemis 1962, S. 196).

⁷⁴ Vgl. Päch (1980), S. 497.

⁷⁵ Vgl. Alberto Martino: „Publikumsschichten und Leihbibliotheken“, in: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vormärz: Biedermeier-Junges Deutschland-Demokraten: 1815-1848. Bd. 6*, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 32-43 (hier: S. 33).

mehr als im jeweiligen Vorjahr.⁷⁶ Die Erfindung der Schnellpresse sowie die Einrichtung von Lesezirkeln und Leihbibliotheken machten Literatur und populärwissenschaftliche Werke auch unteren Bevölkerungsschichten zugänglich.

Die Verbreitung von naturwissenschaftlichem Wissen erfolgte durch unterschiedliche Medien. Wichtig war sicherlich das Erscheinen des „Conversations - Lexikon“, das bald in keinem bürgerlichen Haushalt mehr fehlte.⁷⁷ Eine weitere entscheidende Rolle spielten die belletristischen Journale. Die Mannigfaltigkeit der behandelten Themen und die Allgemeinverständlichkeit ihrer Darstellung sorgten für die weite Verbreitung von Magazinen wie der *Zeitung für die elegante Welt* (1801-1859) oder dem *Morgenblatt für gebildete Stände* (1806-1849). Die preiswertere Variante dieser Zeitschriften waren die Pfennig- und Hellermagazine. Diese Vorläufer der Massenzeitschriften richteten sich an das kleine und mittlere Bürgertum in den großen Städten. Publikationen, wie das wöchentlich erscheinende *Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* (1833-1842) vermittelten Realienwissen in kurzen, leicht verständlichen und reich illustrierten Texten.⁷⁸ Eine kleine Auswahl der naturwissenschaftlichen Artikel in den Ausgaben des *Pfennigmagazin* aus den Jahren 1833/34 gewährt einen Einblick in die Art des vermittelten Wissens. Die Artikel beschäftigen sich beispielsweise mit „Begriff, Hauptgrundlage und Bestrebungen der Chemie (Für nicht gelehrte Leser)“, „Cuvier, Naturforscher“, dem „Mineralreich“ und den „Durch das Vergrößerungsglas entdeckte[n] Naturmerkwürdigkeiten“.

Die Popularisierung naturkundlichen Wissens machte quasi-wissenschaftliche Kenntnisse nicht nur den unteren Gesellschaftsschichten, sondern auch zahlreichen Frauen zugänglich. Auch zu Humboldts Publikum gehörten viele Frauen, die Interesse an den neuen Ergebnissen der Naturkunde zeigten.⁷⁹ Einen weiteren Hinweis auf die Selbstverständlichkeit, mit der Frauen nun an solchen öffentlichen wissenschaftlichen Veranstaltungen teilnahmen, gibt uns der Autor eines Artikels im *Morgenblatt* aus dem Jahr 1830. Er unterstreicht die allgemein anerkannte Gültigkeit einer geologischen Theorie damit, dass sie „itzt ein Glaubensartikel jedes gebildeten

⁷⁶ Vgl. Karl-Heinz Fallbacher: *Taschenbücher im 19. Jahrhundert. Marbacher Magazin 62/1992 für die Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach zwischen November 1992 und Februar 1993*, Deutsche Schiller-Gesellschaft: Marbach am Neckar 1992, S. 3.

⁷⁷ Die weite Verbreitung des 1808 bis 1855 bei Brockhaus erschienenen „Conversations-Lexikon“ lässt sich aus der enormen Auflagenzahl ablesen. Von der ersten bis zur zehnten Auflage waren etwa 300 000 Exemplare verbreitet worden. Vgl. Fallbacher (1992), S. 10-11.

⁷⁸ Vgl. Sibylle Obenhaus: „Buchmarkt, Verlagswesen und Zeitschriften“, in: Glaser (1980), S. 44-62 (hier: S. 58).

⁷⁹ Vgl. Päch (1980), S. 496.

Frauenzimmers, das einen Kurs in der allgemeinen Naturgeschichte gemacht hat“ sei.⁸⁰ Anstatt nur mit dem Katechismus („Glaubensartikel“) beschäftigten Frauen sich jetzt also anscheinend auch mit Theorien der Erdgeschichte.

Das Prinzip der „Anschauung“ in der Reformpädagogik

Wenn auch die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Forschungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht direkt in der Schul- und Universitätsbildung zur Wirkung kamen, so lässt sich doch der Einfluss der empirischen Naturwissenschaften in dem Konzept einer „Sinneserziehung“,⁸¹ vor allem der Schärfung des Gesichtssinns, in reformpädagogischen Ansätzen der Zeit verfolgen. Wegbereiter dieser Ideen in Deutschland war der noch in aufklärerischer Tradition stehende Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). In Nachfolge Rousseaus stellte er das Prinzip der „Anschauung“ ins Zentrum seiner neuartigen Erziehungs- und Unterrichtsmethode. Er betonte, dass sie „das absolute Fundament aller Erkenntnis sey, mit anderen Worten, dass jede Erkenntnis von der Anschauung ausgehen und auf sie müssen [!] zurückgeführt werden können“. Das Kind dürfe allerdings nicht „den Wirrwarr einer Anschauung“ ausgesetzt werden, sondern die Phänomene müssten ihm in bereits geordneter Form vorgeführt werden.⁸² Auch Pestalozzi sieht also, wie Alexander von Humboldt, von der „empirischen Fülle“ eine Gefahr ausgehen.

Die Auswirkungen der neuen „Methode“ Pestalozzis lassen sich bis in den Umkreis Annette von Droste-Hülshoffs verfolgen. Der reformpädagogischen Ideen zugewandte Geistliche Bernhard Overberg war häufiger Gast auf Schloss Hülshoff und hatte Einfluss auf Therese von Droste-Hülshoffs Erziehungsmethoden.⁸³ Overberg legte in Glaubensfragen sowie in anderen Unterrichtsbereichen Wert darauf, dass die Kinder nicht nur vorgefertigtes Wissen nachplapperten, sondern Dinge nur aus eigener Überzeugung und Anschauung anerkannten. Lehrer und Eltern sollten das Kind „dahin bringen, dass es etwas nicht nur für wahr hält, sondern auch den Grund recht bemerkt und einsieht warum es wahr ist“.⁸⁴

Schon in seiner *Anweisung zum zweckmäßigen Schulunterricht* aus dem Jahr 1793 legt Overberg großen Wert auf Anschaulichkeit in der Vermittlung von Wissen:

⁸⁰ „Geologische Neuerungen. Das Alter der Berge“ (ohne Autor), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 75, 29. März 1830.

⁸¹ Jütte (2000), S. 174

⁸² Zitiert in: Max Liedtke: *Pestalozzi*, Reinbek: Rowohlt 1968, S. 126.

⁸³ Siehe auch: Beuys (1999), S. 35-38.

⁸⁴ Zitiert in: Beuys (1999), S. 36.

Richtet Euren Unterricht auf eine die Kinder unterhaltende und ergötzende Weise ein. Unterhaltend und ergötzend wird euer Unterricht sein [...] wenn Ihr auch die Augen Eurer Schüler mit dem, wo von Ihr sie unterrichtet zu beschäftigen sucht. Zeigt ihnen daher die Sachen selbst vor, wenn dies geschehen kann, oder gebt ihnen Zeichnungen davon, wenn Ihr sie habt, oder malt es auf die schwarze Tafel hin [...].⁸⁵

Wie in der zeitgenössischen empirischen Naturwissenschaft ist auch für Overberg die „aufmerksame Beobachtung“ Quelle wahren Wissens:

Will man den dunklen Begriff von einem Dinge klarmachen, so muß man die eigenen Merkmale des Dinges kennenlernen. Diese lernt man durch aufmerksame Beobachtung, Vergleichung, Nachdenken und Belehrung kennen.⁸⁶

Nur durch intensives Hören und Sehen kann laut Overberg dem Kind die Welt begreiflich werden:

Bringet die Gegenstände der äußeren Sinne Euren Schülern so gut vor die Sinne, als Ihr könnt. Dies kann auf dreierlei Weise geschehen: Durch Empfinden, z.B. Sehen- und Hörenlassen, was Eure Schüler wirklich empfinden können. [...] 2. Durch Abbildungen [...]. 3. Durch eine recht deutliche Beschreibung.⁸⁷

Obwohl es Ideen der Aufklärung waren, die mit zeitlicher Verzögerung in Erziehungs- und Bildungskonzepte einfließen, verstanden die Reformpädagogen ihre Forderung nach Anschaulichkeit nicht als Reduzierung auf bloßes Vernunftdenken. So waren für Pestalozzi auch Subjektivität, Gefühl und ästhetischer Sinn – immer basierend auf „innerer Anschauung“ – Grundlagen der sittlichen Bildung des Kindes. In seiner *Denkschrift an die Pariser Freunde über Wesen und Zweck der Methode* schreibt er:

Die Gefühle, aus denen die ersten sinnlichen Keime der Sittlichkeit unseres Geschlechts entspringen, sind die wesentlichen Fundamente unserer inneren Anschauung, und darum ist die Elementarbildung zur Liebe, zum Dank und zum Zutrauen Elementarbildung zur inneren Anschauung. [Zu diesen] sinnlichen Fundamenten der Sittlichkeit [gehören auch] die Gefühle für Ordnung, für Harmonie, für Schönheit und Ruhe [...].⁸⁸

⁸⁵ Bernhard Overberg: *Anweisung zum zweckmäßigen Schulunterricht für die Schullehrer im Fürstentum Münster*, Paderborn: Schöningh 1957 (Nachdruck von 1793), S. 108.

⁸⁶ Ebd., S. 110

⁸⁷ Ebd., S. 114.

⁸⁸ Zitiert in: Liedtke (1989), S. 131.

Overberg forderte den Lehrer dazu auf, die Gefühle und Gemütslagen seiner Schüler zum Gegenstand des Unterrichts zu machen. In dem Kapitel „Der Gemütszustand Eurer Schüler, ihr eigenes Tun und Lassen, die Beweggründe ihrer Handlungen samt deren Folgen“ rät er:

Fraget Eure Schüler bei Gelegenheit, wie ihnen nun zumute ist, ob sie es auch wohl bemerkt haben, woher es komme, daß sie nun z.B. froh, nun traurig, unruhig sind. Saget ihnen dabei, dass es besonders gut sei, wenn man darauf achtgibt, wie es einem zumute ist, und woher es kommt, dass man z.B. froh, traurig, unruhig ist, – weil man dadurch besser lernt, wie man oft froh werde und sich vor Traurigkeit und Unruhe bewahren kann. Auch kann man es dann einem anderen recht sagen, wie einem zumute ist; und dies ist nötig, wenn man in Stücken, die unser Inneres betreffen, von jemand Trost oder guten Rat erhalten will.⁸⁹

Gegenstand der Anschauung sind also nicht nur die Dinge, sondern auch die Gefühle. Damit gesteht die neue Pädagogik, wie die Naturwissenschaft Humboldtscher Prägung, der Subjektivität des Individuums eine zentrale Stellung im Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess zu.

Für eine Analyse des Werks Annette von Droste-Hülshoffs müssen die hier dargestellten Zusammenhänge um die Fragestellung des Geschlechts erweitert werden. Die folgenden Überlegungen zum Thema weiblicher Bildungsaneignung zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollen dabei helfen zu verstehen, welche Relevanz die Verbindung von Blick, Wissen und Machtausübung für Frauen der Mittel- und Oberschicht um 1800 besaß.

Heimliches Schauen und Lauschen als Prinzip weiblicher Bildungsaneignung

Betrachten wir die Biographien jener Frauen, die im 19. Jahrhundert einen überdurchschnittlichen Grad an Bildung erlangten, so wird deutlich, dass die meisten sich ihr Wissen nicht in der Schule aneigneten, sondern zu Hause. Einige wenige kamen durch aufgeklärte Väter in den Genuss, selbst intensiven Unterricht zu erhalten. Häufiger geschah es jedoch, dass sie am Unterricht ihrer Brüder teilnehmen durften. Zwar legte man nun mehr Wert darauf, auch Töchtern eine gewisse Bildungsgrundlage zu vermitteln, allerdings sollte dies keine großen zusätzlichen Kosten verursachen. So war die Teilnahme der Mädchen am Hausunterricht der Brüder die kostengünstigste Möglichkeit, die Mädchen mit jener Bildungsgrundlage auszustatten, von der man annahm, dass sie ihre Heiratschancen verbesserte.

⁸⁹ Overberg (1793), S. 104.

Der finanzielle Aufwand eines Hauslehrers war auch im Hause Droste-Hülshoff ein wesentlicher Grund dafür, dass die Kinder zusammen unterrichtet wurden. Annette von Droste-Hülshoffs Mutter Therese berichtet im Jahr 1803 – Annette ist 6 Jahre alt – in einem Familienbrief über ihre Pläne, für die Söhne einen Haushofmeister einzustellen. Abschließend bemerkt sie in Bezug auf ihre Töchter: „ist der Hofmeister einmahl da, so mus alles dran“.⁹⁰

Es lässt sich annehmen, dass diese Position der lediglich gedulteten Zuschauerin, ihre Spuren in der Erfahrung weiblicher Bildungsaneignung hinterlassen hat. Wenn der Unterricht der Brüder im Mittelpunkt stand, mussten die Schwestern sich zu guten Zuhörerinnen und Beobachterinnen entwickeln, um vom Lehrstoff zu profitieren.

Dieses heimliche Lauschen und Schauen findet sich auch bei den Anfängen der Universitätsausbildung für Frauen wieder. So hörte Gottscheds Ehefrau den Vorlesungen ihres Mannes durch die halbgeöffnete Tür des Vorlesungssaals zu, um nicht von den Studenten gesehen zu werden.⁹¹ Auch an Vorträgen, die vor den im 19. Jahrhundert entstehenden wissenschaftlichen Gesellschaften gehalten wurden, durften Frauen nur unsichtbar für die männlichen Zuhörer in gesonderten Galerien oder in abgetrennten Logen teilnehmen.⁹²

Ein typischer Lebenslauf, der die Umstände, unter denen Frauen sich Bildung aneigneten, illustriert, ist beispielsweise der Werdegang der 1770 geborenen Dorothea Schlözer. Ihr Vater war ein Vertreter des frühaufklärerischen Rationalismus und benutzte seine Tochter als Vorzeigeobjekt gegenüber Kollegen, um zu demonstrieren, dass auch Frauen wissenschaftlich denken könnten. Sie erhielt schon seit ihrer frühesten Kindheit Unterricht in Sprachen und Naturwissenschaften und war die erste Deutsche, die aufgrund einer Prüfung promoviert wurde. In der Prüfung stellte man ihr Fragen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Latein, Münzkunde, Optik, Mathematik und Mineralogie. An der Verleihung ihrer Doktorwürde im Jahre 1787 durfte sie als Frau jedoch nicht teilnehmen. Lediglich durch eine zerbrochene Fensterscheibe gelang es ihr, die Zeremonie – heimlich und unsichtbar für die geladenen Gäste – zu beobachten. In den folgenden Jahren arbeitete sie als Assistentin ihres

⁹⁰ Zitiert in: Walter Gödden: *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn: Schöningh 1996, S. 14.

⁹¹ Vgl. Becker-Cantarino (1989), S. 264.

⁹² Vgl. Margaret Alic: *Hypatia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity to the Late Nineteenth Century*, London: The Women's Press 1986, S. 180.

Vaters. Als sie mit 20 Jahren heiratete fand ihre wissenschaftliche Laufbahn allerdings ein abruptes Ende.⁹³

Das Prinzip dieser passiven Wissensaneignung, des Sehens, ohne gesehen zu werden, des Hörens ohne mitreden zu können, lässt sich auch in den anderen Bildungsmöglichkeiten für Frauen wiederfinden. Eine weitere wichtige Rolle spielte das Lernen von männlichen Verwandten und Bekannten. Die Gespräche männlicher Besucher waren beispielsweise für Annette von Droste-Hülshoff eine wichtige Informationsquelle. Sie weigerte sich allerdings, lediglich die passive ZuhörerIn zu sein.

Droste verbrachte längere Zeit bei ihren Verwandten auf dem Gut Bökerhof der Familie Haxthausen. Der sogenannte „Haxthausen-Kreis“ gewann in der Literaturgeschichte bescheidene Bedeutung durch seine Verbindung zur deutschen Romantik. Drostes Onkel standen in Verbindung mit Clemens Brentano und pflegten eine enge Freundschaft mit den Brüdern Grimm, die einen Teil der von ihnen veröffentlichten Märchen der Sammeltätigkeit der Geschwister Haxthausen sowie der Schwester der Dichterin, Jenny, verdankten. In diesem Kreis wurde leidenschaftlich über Literatur, Politik und Religion diskutiert und aus zeitgenössischen Dokumenten geht hervor, dass Droste gerne mitdiskutierte.⁹⁴ Dieser Verstoß gegen das Gebot des unsichtbaren Zuhörens hatte für sie Folgen. Entsprach das Benehmen der Nichte aus Hülshoff nicht den Erwartungen der Männer, oder fiel sie den Besuchern gar unangenehm auf, folgten empfindliche Sanktionen. Viele Jahre später vertraute sie ihrer Freundin Elise Rüdiger an:

[...] ich habe Ihnen ja schon früher erzählt, wie wir sämtliche Cousinen Haxthausischer Branche durch die bittere Noth gezwungen wurden, uns um den Beyfall der Löwen zu bemühen, die die Oncles von Zeit zu Zeit mitbrachten, um ihr Urtheil danach zu regulieren, wo wir dann nachher einen Himmel oder eine Hölle im Hause hatten, nachdem diese uns hoch oder niedrig gestellt. – Glauben Sie mir,

⁹³ Vgl. Renate Strohmeier: *Lexikon der Naturwissenschaftlerinnen und naturkundigen Frauen Europas*, Frankfurt: Harri Deutsch 1998, S. 249.

⁹⁴ Der Hamburger Kaufmannssohn Friedrich Beneke, der Droste 1820 während eines Besuches in Bökenorf kennen lernte schreibt in seinem Tagebuch über die Dichterin (die er irrtümlicherweise „Minette“ nennt): „Dieses wunderbare, höchst interessante Mädchen ist ganz eigener Art. Was ich <über Werner von Haxthausen> von ihr wusste, ehe ich kam, war folgendes: M<inette> ist überaus gescheut, talentvoll, voll hoher Eigenschaften und dabei doch gutmüthig; ... ist eigensinnig und gebieterisch, fast männlich, hat mehr Verstand wie Gemüt, ist durchbohend <?> witzig usw.: sie ist itzt, 18 Jahr, Autorin und arbeitet an einer Oper. Werner von H<axthausen> ist der einzige, den sie fürchtet, weil er bei jeder Gelegenheit sie demütigt“. Zitiert in: Gödden (1996), S. 68-70. Auch bei anderen Verwandten fällt Droste durch ihre Diskutierfreudigkeit unangenehm auf. Am 25. April 1826 entschuldigt sie sich nach ihrer Rückkehr aus Köin bei ihrer Tante Betty von Haxthausen: „Liebe Tante [...] ich bitte, mach' doch, dass mir der Onkel auch nicht mehr böse, – ich habe ihm so oft, auch in andern Dingen widersprochen, was ich auch weit besser nicht gethan hätte [...]“. (HKA VIII, 1, S. 83).

wir waren arme Thiere, die ums liebe Leben kämpften, und namentlich Wilhelm Grimm hat mir durch sein Misfallen jahrelang den bittersten Hohn und jede Art von Zurücksetzung bereitet, so daß ich mir tausendmal den Tod gewünscht habe. – Ich war damals sehr jung, sehr trotzig und sehr unglücklich, und that was ich konnte um mich durchzuschlagen.⁹⁵

Was Wilhelm Grimm an der Droste missfiel, erfahren wir aus einem Brief an seinen Bruder Jacob aus dem Jahr 1813, in dem er einen seiner zahlreichen Besuche in Bökendorf beschreibt:

Die Fräulein aus dem Münsterland wußten am meisten, besonders die jüngste [Annette von Droste-Hülshoff]. Es ist schade, daß sie etwas Vordringliches und Unangenehmes in ihrem Wesen hat. Es ist nicht gut mit ihr fertigwerden. Sie ist mit sieben Monat auf die Welt kommen und hat so durchaus etwas Frühreifem bei vielen Anlagen. Sie wollte ständig brillieren und kam von einem ins andere [...].⁹⁶

Was Grimm als „vordringlich“ und „frühreif“ empfand, war Drostes Weigerung, nur stumme Zuhörerin zu bleiben und naive Kindlichkeit an den Tag zu legen. An Annettes Schwester Jenny hebt Grimm hingegen positiv hervor, wie „sanft und still“ sie sich verhalte.⁹⁷

Eine weitere Gelegenheit für eine wissbegierige Frau dieser Zeit, zu Bildung zu gelangen, war es, sich das Wissen selbst anzulesen. Dass dies die wohl am weitesten verbreitete Möglichkeit der Wissensaneignung war, lag sicherlich auch daran, dass hier die Vorschriften des Nichtgehörtwerdens und Nichtgesehenwerdens am einfachsten einzuhalten waren. Die Bücher kamen zumeist aus der Bibliothek des Vaters oder später aus den im 19. Jahrhundert zahlreich werdenden Leihbibliotheken. Doch auch die autodidaktische Form der Bildung unterlag bei Mädchen der Kontrolle und Einschränkung.⁹⁸

Als Beispiel lässt sich die englische Naturwissenschaftlerin Mary Somerville (1780-1872) anführen. Als ihr in ihrer Jugend die Mathematikrätsel der Frauenzeitschriften zu einfach wurden, lieh ihr der Hauslehrer ihres Bruders mathematische Lehrbücher. Der Vater befürchtete daraufhin: „We shall have Mary in a strait jacket one of these days“. Um zu verhindern, dass die Tochter vor lauter Wissen den

⁹⁵ HKA X, 1, S. 128-129.

⁹⁶ Zitiert in: Gabriele Seitz: *Die Brüder Grimm. Leben-Werk-Zeit*, München: Winkler 1984, S. 73.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Die anerkannte Autorität in Fragen der Mädchenerziehung Joachim Heinrich Campe warnte vor „übertriebenem und unzweckmäßigem“ Lesen. Vgl. Joachim Heinrich Campe: „Väterlicher Rath für meine Tochter“, in: Ruth Blackwell (Hg.): *Quellen und Schriften zur Geschichte der Frauenbewegung*. Bd. 3, Lage: BEAS 1997, S. 60ff.

Verstand verliere, nahmen die Eltern ihr die Kerzen weg, damit sie nachts nicht heimlich lesen konnte. Mary lernte die Bücher jedoch auswendig und löste die Aufgaben im Kopf.⁹⁹

Auch Drostes Mutter machte sich Sorgen um die psychische Gesundheit ihrer Tochter. Im bereits erwähnten Familienbrief, in dem sie sich Gedanken über den Unterricht ihrer Kinder macht, äußert sie die Befürchtung: „und wenn annette die ohnehin den Kopf immer voll hat, mehr angegriffen wird, so schnappt sie über“.¹⁰⁰ Aus diesem Grund unterlag die Lektüre der jungen Droste einer strengen Kontrolle. Autoren wie Schiller schienen der Mutter beispielsweise ungeeignet und wurden verboten.

Im folgenden soll untersucht werden, warum um 1800 trotz der immer noch restriktiven Bildungsmöglichkeiten für Mädchen es dennoch zahlreichen Frauen gelang, vor allem auf dem Gebiet der Naturwissenschaften einen Grad an Bildung zu erlangen, der wissenschaftlichen Ansprüchen genügen konnte.

Zu einer ersten Öffnung der Naturwissenschaften für Frauen kam es bereits im Zuge der wissenschaftlichen Revolution um 1600. Verschiedene Aspekte der Vorgehensweise der empiristischen Naturwissenschaft in der Aufklärung waren mit der traditionellen Konstruktion von Weiblichkeit vereinbar und ermöglichten es Frauen offenbar, wissenschaftlich zu arbeiten. Ein wesentlicher Bestandteil der wissenschaftlichen Betätigung bestand in der genauen Betrachtung und Klassifizierung von Pflanzen und Insekten. Da diese Tätigkeit in vollständiger Zurückgezogenheit ausgeübt werden konnte, war sie auch Frauen in der ihnen zugewiesenen häuslichen Sphäre zugänglich. Viele wissenschaftlich interessierte Frauen saßen zu Hause und zeichneten sowie klassifizierten Fundstücke, die sie selbst gesammelt hatten oder die ihnen Naturforscher zusandten.¹⁰¹

So hatte beispielsweise Sybilla Merian (1647-1717) von ihrem Stiefvater das Malen von Pflanzen, Blumen, Insekten und Vögeln sowie das Kupferstechen erlernt. Sie beschäftigte sich aber auch theoretisch mit Botanik und Insektenkunde, weshalb ihre Zeichnungen nicht nur künstlerischen, sondern auch wissenschaftlichen Wert hatten. Im Alter von 53 Jahren, nachdem sie sich von ihrem Ehemann getrennt hatte, unternahm sie eine Forschungsreise nach Surinam, wo sie zwei Jahre lange Pflanzen und Tiere sammelte und studierte.

⁹⁹ Vgl. Alic (1986), S.183.

¹⁰⁰ Gödden (1996), S. 14.

¹⁰¹ Vgl. Alic (1986), S. 108.

Besonders die Botanik erschien Naturforschern und -forscherinnen bis ins 19. Jahrhundert eine angemessene wissenschaftliche Beschäftigung für Frauen. So schrieb die englische Chemikerin Jane Marcet 1840 in ihren „Conversations on Botany“:

What Miss Edgeworth¹⁰² has said of Chemistry may with equal truth be applied to Botany, and may serve to recommend the study of it, as a branch of general education: – ,It is not a science of parade, it affords occupation and infinite variety, it demands no bodily strength, it can be pursued in retirement; – there is no danger of its inflaming the imagination, because the mind is intent upon realities. The knowledge that is acquired is exact; and the pleasure of the pursuit is a sufficient reward for the labour’.¹⁰³

Es ist jedoch nicht nur das nüchterne, die Phantasie nicht überstrapazierende Arbeiten im Verborgenen, das die empirische Naturwissenschaft in jener Zeit zu einer angemessenen Beschäftigung für Frauen machte. Der Blick des Forschers, wie ihn der Empirismus versteht, korrespondiert mit der Erfahrung weiblicher Wissensaneignung. Der Forscher schaut und lauscht im Verborgenen mit Distanz zum Objekt seiner Untersuchung. Der Empirismus wendet sich zwar dem Detail zu, diese Nähe zum Objekt ist jedoch stets vermittelt durch ein Instrument, das Fernrohr oder das Mikroskop. Die Nähe zur Natur ist keine tief empfundene Seelennähe, wie sie es in der Romantik werden sollte. Der wissenschaftliche Blick wendet sich dem Beobachtbaren, dem Banalen zu und erklärt es nicht in Hinblick auf religiöse oder philosophische Sinnzusammenhänge, sondern gliedert es in taxonomische Ordnungssysteme ein.¹⁰⁴

Der spekulative Charakter der romantischen Naturphilosophie schloss die Frauen hingegen wieder von der Naturforschung aus. So schreibt schon Rousseau im fünften Buch seines *Emile* (1762) über die Rolle, die Frauen in der Naturwissenschaft zukomme:

La recherche des vérités abstraites et spéculatives, des principes, des axiomes dans les sciences, tout ce qui tend à généraliser les idées n’est point du ressort des femmes: leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique; c’est à elles à faire l’application des principes que l’homme a trouvés, et c’est à elles à faire les observations qui mènent l’homme à l’établissement des principes.¹⁰⁵

¹⁰² Gemeint ist die irische Autorin Maria Edgeworth (1767-1849).

¹⁰³ Zitiert in: Alic (1986), S. 110.

¹⁰⁴ Vgl. Birgit Ehlbeck: *Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes*, Bodenheim: Philo 1998, S. 8.

¹⁰⁵ Jean-Jacques Rousseau: „Émile ou de l’éducation“, in: Jean-Jacques Rousseau: *Ouvres Complètes IV*, hg. v. Bernard Gagnebin / Marcel Raymond, Paris: Gallimard 1969, S. 763.

Der Anteil der Frauen in der Wissenschaft soll sich laut Rousseau also auf den rein beobachtenden Teil beschränken, während die Interpretation der Fakten dem Mann vorbehalten bleibt: Die Frau beobachtet – der Mann denkt. Rousseau verwickelt sich hier jedoch in einen Widerspruch, den er später im selben Text zu beheben versucht. Als fiel ihm ein, dass das Beobachten die eigentliche Position der Macht sei und deshalb der Frau nicht zugestanden werden dürfe, fährt er fort:

[...] car quant aux ouvrages de génie ils passent leur portée; elles n'ont pas, non plus, assés de justesse et d'attention pour réussir aux sciences exactes; et quant aux connaissances physiques c'est à celui des deux qui est le plus agissant, le plus allant, qui voit le plus d'objets, c'est à celui qui a le plus de force et qui l'exerce davantage à juger des rapports des êtres sensibles et des loix de la nature.¹⁰⁶

Rousseaus widersprüchliche Aussage kann meines Erachtens als ein früher Verweis auf das Aufeinandertreffen zweier Richtungen der Naturforschung interpretiert werden. Das Zugeständnis, Frauen könnten mit der reinen Beobachtung der Natur betraut werden, stammt aus der Vorstellung der romantischen Naturphilosophie, dass die sichtbare Welt lediglich sekundäre Bedeutung besitze. Da sich das wahre Wissen über die Natur nur dem Philosophen und nicht dem beobachtenden Naturforscher erschließen ließe, könne die Funktion des letzteren auch von Frauen übernommen werden.

Mit der wieder zunehmenden Bedeutung des empirischen Anteils der Naturwissenschaft wurde diese Zuschreibung jedoch problematisch, da der Blick auf die Natur seine sekundäre Rolle verlor und ins Zentrum der wissenschaftlichen Vorgehensweise rückte. Indem das genaue Beobachten Zugang zu Wissen gewährt, muss nunmehr dieser Teil des wissenschaftlichen Vorgehens den Frauen wieder entzogen werden. Aus diesem Grunde betont schon Rousseau im zweiten Teil der zitierten Passage, dass es der Mann sei, „der die meisten Dinge sieht“. Das Sehen ist nicht mehr nur eine Hilfstätigkeit zur Unterstützung der „wahren“ Wissenschaft, sondern verkörpert die Wissenschaft an sich.

Trotz der Bedenken, wie sie Rousseau äußert, gibt das Zusammenfallen der Grundhaltung erlaubter weiblicher Wissensaneignung mit dem Forscherblick im Empirismus zahlreichen Frauen zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Chance, sich

¹⁰⁶ Ebd.

wissenschaftlich zu betätigen. Einige beschränkten sich dabei nicht auf das Bestimmen von Pflanzen zu Hause, sondern machten sich Humboldts Gebot, dass Fauna und Flora in ihrer natürlichen Umgebung beobachtet werden müssten, zu eigen und gingen auf Forschungsreisen.¹⁰⁷

So sammelte beispielsweise Ida Pfeiffer (1797-1858) auf ihren Weltreisen Mitte des 19. Jahrhunderts Pflanzen, Mineralien und Insekten und wurde auf Antrag von Alexander von Humboldt zum Ehrenmitglied der Berliner Geographischen Gesellschaft ernannt. Josephine Kabelik (1787-?) erhielt zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Prag von ihrem Ehemann Unterricht in Botanik und hatte Kontakt zu zahlreichen Wissenschaftlern ihrer Zeit. Sie legte ein systematisches Herbarium an und belieferte viele Museen mit paläontologischen Fundstücken. Sie wurde dabei von ihrem Mann, einem Apotheker, unterstützt. Amalie Dietrich (1824-1891) lernte Mitte des 19. Jahrhunderts von ihrem Mann die lateinischen Namen von Pflanzen und die Technik ihrer Präparation. Als ihr Mann sie verließ, bestritt sie ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf ihrer botanischen Fundstücke. 1863 reiste sie nach Australien und Neuguinea, wo sie 10 Jahre lang Pflanzen und Tiere sammelte.

Zahlreiche Ehefrauen von Naturforschern betätigten sich auch auf den Fachgebieten ihrer Ehemänner. Ihre Leistungen wurden jedoch von denen ihrer Männer überschattet, wenn sie nicht gar als deren Verdienste ausgegeben wurden: so z.B. bei der Engländerin Mary Morland, die 1825 den Geologen William Buckland heiratete, oder Mary Elizabeth Horner, Frau des wohl bedeutendsten Geologen des 19. Jahrhunderts Charles Lyell. Lyell wurde in seiner Arbeit von einer ganzen Gruppe von Frauen unterstützt, unter ihnen seine Schwestern und seine Sekretärin. Ihm waren die Nachteile, die Forscherinnen durch ihre berühmten Männer entstanden, jedoch durchaus bewusst. So schreibt er 1831 über die populäre Naturwissenschaftlerin Mary Somerville: „Had our friend Mrs. Somerville been married to La Place, or some mathematician, we should never have heard of her work. She would have merged it in her husband's, and passed it off as his“.¹⁰⁸

Erziehung und Unterricht auf Schloss Hülshoff

Die Schulbildung, die Annette von Droste-Hülshoff in ihrer Kindheit und Jugend genoss, stand ganz im Zeichen einer aufklärerischen Bildungsauffassung, die Wert auf sogenanntes „positives“ oder „Realienwissen“ legte. Unter dem Einfluss des Frei-

¹⁰⁷ Für die folgenden Kurzbiographien vgl. Strohmeier (1998).

¹⁰⁸ Zitiert in: Alic (1986), S.190.

herrn Franz von Fürstenberg (1729-1810) wurden Ende des 18. Jahrhunderts in Münster weitreichende Bildungsreformen durchgeführt, die den Katholizismus mit dem Gedankengut der Aufklärung in Einklang bringen sollten. So ließ Fürstenberg im Paulinum, dem Gymnasium, das Drostes Brüder ab 1814 in Münster besuchten, die naturwissenschaftlichen Fächer stärken, während Latein und Griechisch eingeschränkt wurden. 1773 erfolgte die Gründung der Universität in Münster und in den 1780ern erfasste die Reform die Elementarschulen sowie die Lehrerausbildung in Form der 1783 gegründeten sogenannten „Normalschule“, einer Ausbildungsinstitution für Volksschullehrer. Fürstenberg übertrug die Leitung des Lehrerseminars Bernard Overberg, der – wie bereits erwähnt – in der geistigen Tradition aufklärerischer Pädagogen wie Jean-Jacques Rousseau und Johann Heinrich Pestalozzi stand.

Auch Therese von Droste-Hülshoff erzog ihre Kinder im Geiste der pädagogischen Prinzipien der Aufklärung, denen ein neues Bild vom Kind zugrunde lag.¹⁰⁹ Die Vorstellung, dass das Kind grundsätzlich zum Bösen neige und durch Gehorsams- und Härteerziehung geleitet werden müsse, wurde von einem Glauben an das Gute im Kind abgelöst. Selbstbewusstsein galt auch katholischen Pädagogen nun nicht mehr a priori als Sünde, sondern man wertete es als positive Eigenschaft, wenn auch nur in jenem Rahmen, in dem es nicht die Stabilität der Familienordnung gefährdete.¹¹⁰ Ein Brief Therese von Droste-Hülshoffs gibt Einblick in die Umsetzung dieser Erziehungsprinzipien auf Schloss Hülshoff. So schreibt sie im Dezember 1803 an ihre Schwester Dorothea von Haxthausen:

[...] was lässt sich von den kleinen Geschöpfen viel sagen! Im allgemeinen bin ich gut mit ihnen zufrieden, sie lernen brav und sind ihrer unachtsamkeit abgerechnet zimlich Gehorsam, artig sind sie gar nicht, rufen, spektakeln, laufen, thüren loß lassen, am Tisch singen, und den ganzen Tag aus vollen Halse jubeln, dies ist ihr tägliches Brod, dahingegen haben sie keinen haubtsächlichen Fehler wie Neugierde und Geschwätzigkeit [...].¹¹¹

Dieser neuen Denk- und Bewegungsfreiheit der Kinder waren allerdings immer noch deutliche Grenzen gesetzt, vor allem im Bereich der Religion. So sehr das Nachfragen und Nachdenken im Realienunterricht willkommen war, so wenig wurde es in religiösen Dingen gewünscht. So berichtet Therese von Droste-Hülshoff in einem

¹⁰⁹ Siehe auch: Heinz Reif: *Westfälischer Adel 1770-1860*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 324ff.

¹¹⁰ Vgl. Reif (1979), S. 325.

¹¹¹ Zitiert in: Beuys (1999), S. 31.

Familienbrief davon, wie sie die Phantasie ihrer Kinder in diesem Bereich zügeln muss:

Nette und Werner erklären einander die Kupfer eines Fabelbuchs, sie machen lauter biblische Geschichten daraus, ich weiß nicht wo mir der Kopf steht, so geht's durcheinander.¹¹²

Religiöse Erziehung geschah im Dialog mit der Mutter, die in dem neuen Erziehungskonzept eine zentrale Stellung einnahm. Nicht mehr das bloße Auswendiglernen religiöser Maximen führte zu religiösem Bewusstsein, sondern die unter Anleitung der Mutter durchgeführte Selbsterforschung, die dem Kind eigenes Fehlverhalten, sowie die Verführungsmacht der Welt vor Augen führen sollte. Mit zunehmendem Alter verlagerte sich dieses Zwiegespräch ins Innere des Kindes und nahm dort eine Kontrollfunktion ein.¹¹³ Es trat also das ein, was Michel Foucault als zentralen Umbruch in der Moderne bezeichnet: die Disziplinierung des Subjekts nicht mehr durch äußere und öffentliche Bestrafungsmaßnahmen, sondern durch die Verinnerlichung von Kontrollinstanzen. Der kontrollierende, d.h. Verhalten modifizierende Blick von außen, wie hier derjenige der Mutter, wurde abgelöst von einem inneren Blick, der den sozialen und ethischen Verhaltenskodex selbstständig durchsetzte.

Die Auswirkungen dieses Mechanismus' auf das Seelenleben Annette von Droste-Hülshoffs haben sich unter anderem in ihrem Gedichtzyklus *Das Geistliche Jahr* niedergeschlagen. Im Dialog mit sich selbst führt das lyrische Ich eine erbarungslose Selbstbefragung durch, die zumeist im Eingeständnis tiefster Schuld und fehlenden Glaubens kulminiert.

Obwohl beim westfälischen Adel die Erziehung zum Christen immer noch Vorrang vor dem Unterricht nützlicher Kenntnisse und praktischer Fertigkeiten besaß,¹¹⁴ wurde auf Schloss Hülshoff Wert auf eine umfassende Ausbildung der Kinder gelegt. Wie im Rahmen der neuen Pädagogik üblich, übernahm zunächst Therese von Droste-Hülshoff den Unterricht ihrer Kinder. Erst 1807 wurde ein Privatlehrer, der Hofmeister und Priester Bernard Wenzelo eingestellt,¹¹⁵ an dessen Unterricht nicht

¹¹² Zitiert in Gödden (1996), S. 9.

¹¹³ Vgl. Reif (1979), S. 331-332.

¹¹⁴ Vgl. Reif (1979), S. 332.

¹¹⁵ Die Wahl eines Geistlichen als Hofmeister erklärt sich nicht nur durch den großen Wert, der auf eine religiöse Erziehung gelegt wurde. Ein Überangebot an Geistlichen zu dieser Zeit führte dazu, dass viele junge Priester sich mit Privatlehrerstellungen zufrieden geben mussten. Vgl. Reif, S. 337.

nur die Brüder der Droste, sondern auch sie selbst und ihre Schwester Jenny teilnahmen, was beim münsterländischen Adel noch keineswegs die Regel war.¹¹⁶ Die Stunden wurden in Anwesenheit der Mutter abgehalten und beinhalteten unter anderem Latein und Mathematik.

Annette von Droste-Hülshoff erhielt auf diese Weise laut ihrer späteren Freundin Elise Rüdiger „eine bei der weiblichen Bildung ungewöhnliche Grundlage an positivem Wissen“.¹¹⁷ Eine weitere Quelle ihrer Kenntnisse war die Hülshoffer Bibliothek. Ihre Schwester Jenny berichtet von dem wahren Lesehunger, mit dem Droste alles las, was sie in die Hände bekommen konnte.¹¹⁸ Die Bibliothek auf Schloss Hülshoff bot ihr dabei eine große Auswahl an literarischen, religiösen, aber auch wissenschaftlichen Texten zu Themen der Naturgeschichte und Pflanzenkunde, darunter auch grundlegende Werke von Forschern wie Linné, Cuvier und Oken.¹¹⁹

Besonders hervorzuheben im Hülshoffer Bibliotheksbestand ist Johann Friedrich Bertuchs *Bilderbuch für Kinder*, ein Werk, das häufig als Unterrichtsgrundlage für den naturwissenschaftlichen Privatunterricht diente. Bertuchs *Bilderbuch* entstand vor dem Hintergrund der aufklärerisch-pädagogischen Bewegung zum Ende des 18. Jahrhunderts, die nicht nur zahlreiche Schriften zum Thema der Kindererziehung, sondern auch Bücher für Kinder selbst hervorbrachte.¹²⁰ Seit dem Jahr 1791 erschien Bertuchs Bilderenzyklopädie für Kinder mit viersprachigen Erklärungen in monatlichen Fortsetzungen. Das Vorwort der Gesamtausgabe beschreibt die Abbildungen der 1185 illuminierten Kupfertafeln als „eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen und Früchten, Trachten und allerhand anderen unterrichtenden Gegenständen aus dem Reich der Natur, der Künste und Wissenschaften“ und bezeichnet den Zweck des Werkes als „der Jugend Liebe für die Naturgeschichte [...] spielend einzuflößen“.¹²¹ Die Enzyklopädie wurde seit 1798 regelmäßig durch einen, von dem Pädagogen L. Philip Funke verfassten, ausführlichen Kommentar ergänzt, der letztendlich in einer gesammelten Ausgabe auf 24 Bände anwuchs.

¹¹⁶ Vgl. Beuys (1999), S. 54.

¹¹⁷ Zitiert in: Beuys (1999), S. 54.

¹¹⁸ Vgl. Beuys (1999), S. 55.

¹¹⁹ Informationen über den Bestand der Hülshoffer Bibliothek sind leider nur aus zweiter und dritter Hand erhältlich. Ich beziehe mich hier auf Josefine Nettesheim, die in der Bibliographie ihres Buches *Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff* (Münster: Regensburg 1967) einige naturwissenschaftliche Werke der Zeit mit dem Vermerk „auf Hülshoff“ versehen hat.

¹²⁰ Vgl. Artur Koch: *Ein „Orbis pictus“ der Goethezeit. Friedrich Justin Bertuch und sein Bilderbuch für Kinder*. (Weimarer Schriften zur Heimatgeschichte und Naturkunde), Weimar: Stadtmuseum Weimar 1975, S. 4.

¹²¹ Zitiert in: Koch (1975), S. 9-10

Beim Aufbau des Werkes orientierte Bertuch sich am damaligen Stand des didaktischen Wissens. Ihm kam es bei aller mikroskopischen Darstellung in den Kupfertafeln nicht in erster Linie auf wissenschaftliche Akribie an. Stattdessen legte er Wert auf eine der Auffassungsgabe des Kindes angemessene Darbietung von Realkenntnissen. Die Abbildungen stellen die Dinge in ihren natürlichen Beziehungen zueinander – und nicht etwa im Rahmen einer künstlichen Systematik – dar.¹²² Die jungen Leser sollten die neuesten Funde der Naturwissenschaften, sowie noch unerforschte Phänomene, wie Meteore und das Nordlicht, nicht isoliert voneinander wahrnehmen, sondern Zusammengehöriges auf einer Kupfertafel mit einem Blick erfassen.

Bertuchs Bilderbuch folgt damit einem ähnlichen Prinzip wie es Alexander von Humboldt in seiner Form der Naturbetrachtung fordert. Ein Blick auf seine „Naturgemälde“ soll die Beziehungen zwischen den Einzelphänomenen deutlich machen und sie auf diese Weise in einen übergeordneten Bedeutungszusammenhang eingliedern. Die Dinge mit einem Blick zu erfassen, ermöglichte es, die große Menge an Eindrücken und Wissen, die auf den Beobachter einströmen, unter Kontrolle zu halten.

Mit Hilfe des zu Hause erhaltenen Unterrichts sowie des reichen Angebots der Bibliothek verschaffte Annette von Droste-Hülshoff sich eine solide Grundlage an naturwissenschaftlichem Wissen. Ihrem Interesse an der Naturforschung ging sie zeitlebens in Form des Sammelns von Mineralien und Versteinerungen nach.¹²³ Der naturwissenschaftliche Blick, wie er zu Beginn des 19. Jahrhunderts definiert wurde, hat – wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll – auch seine Spuren in ihrem literarischen Werk hinterlassen. Ein in diesem Zusammenhang bedeutendes Motiv ist der Turm und die widersprüchliche Befindlichkeit des in ihm positionierten lyrischen Ichs.¹²⁴

Die Bedeutung des Turm-Motivs im Werk Annette von Droste-Hülshoffs

Die typische Position des Naturwissenschaftlers in der Literatur des Biedermeier war entweder am Mikroskop, am Fernrohr oder in seiner höher gelegenen Studierstube.¹²⁵ Alle drei sind Beobachtungsperspektiven, die zwar die

¹²² Vgl. Koch (1975), S. 12.

¹²³ Droste korrespondierte über ihre Mineraliensammlung mit dem Lehrer und Verfasser wissenschaftlicher Abhandlungen Johannes Leunis (1802-1873).

¹²⁴ Siehe die Gedichte: *Am Thurme*, *Mondesaufgang*, *Spätes Erwachen*, *Das erste Gedicht*.

¹²⁵ Vgl. Ehlbeck (1988), S. 18.

Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen verbessern, ihn aber gleichzeitig vom Objekt seiner Wahrnehmung entfernt halten. Es liegt ihnen eine „Trennung zwischen dem Betrachter und seiner Welt“ zugrunde.¹²⁶ Diese Trennung, so scheint mir, findet ihre Parallele in der typischen Lebenssituation von Frauen der Zeit, nämlich in der Beschränkung auf den privaten und dem Ausschluss von dem öffentlichen Raum.

Jene distanzierte Wahrnehmungsposition birgt in Drostes Texten jedoch gleichzeitig das Potential für eine Grenzüberschreitung, indem sie die Bewegungsfreiheit des lyrischen Subjekts zwar einschränkt, den Blick auf die Welt aber freigibt. Ausgangspunkt des Blickes ist bei Droste häufig eine lyrische Persona in einer erhöhten Position. Das lyrische Ich schaut von einem Berg in die Ferne, aus einem Fenster oder von einem Turm. Dies ist auch – wie bereits erläutert – der panoramatische Blick des Naturforschers im Biedermeier. Er bemüht sich, die unüberschaubare Vielfalt von gesammelten Beobachtungsdetails in einen Sinnzusammenhang zu integrieren, oder, wie Emil Du Bois-Reymond es ausdrückte, „das Ganze der Lebenserscheinungen mit hochschwebendem Blick zu beherrschen“.¹²⁷ Die „empirische Fülle“, um mit Humboldt zu sprechen, wurde als Bedrohung traditioneller Modelle der Welterklärung empfunden und musste daher durch den panoramatischen Blick auf Distanz und unter Kontrolle gehalten werden.

Auch der Blick vom Turm ist somit eine Form der Ausübung von Kontrolle, nicht von Menschen, sondern – wenn auch rein subjektiv – von Dingen und Erscheinungen, die sich herkömmlichen Formen der Erklärung und Kategorisierung widersetzen. Der Blick vom Turm verweist in ähnlicher Weise wie der Blick aus dem Fenster auf eine zwiespältige Befindlichkeit: Auf der einen Seite steht der Wunsch, nach Horizonterweiterung; auf der anderen Seite das Bedürfnis, die Welt auf Distanz zu halten. Der Turm ist damit paradoxerweise gleichzeitig eine Position der potentiellen Grenzüberschreitung und selbstgewähltes Gefängnis.

Welche Bedeutung der Turm für Droste besaß, versuchte sie bereits sehr früh in einem Brief aus dem Jahr 1819 an ihren damaligen literarischen Ratgeber Anton Sprickmann zu beschreiben. Schon im Alter von 22 Jahren sei ihr klar geworden, dass sie sich durch etwas Grundlegendes von anderen Menschen unterscheide. Sie könne dies aber nur als „wunderliches verrücktes Unglück“ verstehen. Dieses

¹²⁶ Ebd., S. 29.

¹²⁷ Emil Du Bois-Reymond: „Gedächtnisrede auf Johannes Müller“ (1858), zitiert in: Hans-Werner Schütt: „Naturverständnis und Naturwissenschaft im Biedermeier“, in: *Droste-Jahrbuch 2*, 1988-1990, S. 7-16 (hier: S. 12).

Unglück bestehe in einer „Sehnsucht in die Ferne“, wie sie es nennt, einem „unglückseligen Hang zu allen Orten, wo ich nicht bin, und allen Dingen, die ich nicht habe“. Diese Sehnsucht konzentriert sich vor allem auf das Bild eines Turmes. Sie schreibt im gleichen Brief:

[...] (so habe ich z.B. in meinem ungefähr 14tem Jahre, einen schlechten Roman gelesen, den Titel weiß ich nicht mehr, aber es kam von einem Thurme darin vor, worüber ein Strom stürzt, und vorn am Titelblatt war besagter abentheuerlicher Thurm in Kupfer gestochen, das Buch hatte ich längst vergessen, aber seit längerer Zeit arbeitet es sich aus meinem Gedächtnis hervor, und nicht die Geschichte, noch etwa die Zeit, in der ich es las, sondern wirklich und ernsthaft das schäbigste verzeichnete Kupfer, worauf nichts zu sehen ist, wie der Thurm, wird mir zu einem wunderlichen Zauberbilde und ich sehne mich oft recht lebhaft darnach es einmahl wieder zu sehn, wenn das keine Tollheit ist, so giebts doch keine, da ich zudem das Reisen gar nicht vertragen kann, da ich mich, wenn ich einmahl eine Woche vom Hause bin, aber so ungestüm dahin zurück sehne, und da auch wirklich dort alles meinen Wünschen zuvorkömmt, sagen Sie! Was soll ich von mir selbst denken? Und was soll ich anfangen, um meinen Unsinn loszuwerden?¹²⁸

Die Art und Weise, wie Droste diese seltsame Faszination Sprickmann mitteilt, lässt darauf schließen, wie beunruhigend diese Erfahrung für sie war. Sie versucht, die Bedeutung ihrer Gedanken herunterzuspielen, indem sie mehrmals betont, dass sie sehr wohl wisse, wie lächerlich all dieser „Unsinn“ eigentlich sei und wie wenig Bedeutung man dieser Sehnsucht beimessen solle. Zudem beginnt sie die Erzählung ihrer Erinnerung in einer Klammer, um den nebensächlichen Stellenwert der Mitteilung hervorzuheben. Sie vergisst jedoch, die Klammer wieder zu schließen: Der als Nebenbemerkung begonnene Gedankengang gerät zunehmend ins Zentrum des Briefes, woraufhin sie ihn wieder zurückdrängen muss, indem sie ihn als „Tollheit“, „Unsinn“ und „Schwäche“ bezeichnet.

Eingebettet in den Kontext des Entschuldigens, Herunterspielens und sich selbst Zurücknehmens, erhält die Erwähnung des Turmes Bekenntnischarakter. Es wird hier eine Sehnsucht gebeichtet, die als Schuld empfunden wird und für die wenige Zeilen später durch einen Akt der Selbsterniedrigung Buße getan werden muss:

Sie können auch nicht denken, wie glücklich übrigens meine äußere Lage jetzt ist, ich besitze die Liebe meiner Aeltern Geschwister und Verwandten in einem Grade, den ich nicht verdiene.¹²⁹

¹²⁸ HKA VIII, 1, 28.

¹²⁹ HKA VIII, 1, 28.

Das Bild des Turmes ruft gleichzeitig Sehnsucht und Schuldgefühle hervor und kann meines Erachtens unter anderem als Metapher für den weiblichen Zugang zu Bildung gelesen werden. Zum einen ist Wissen in Drostes Texten, mit derselben Mischung von Verlangen und Schuld belegt, wie es vor allem in dem Zyklus *Das Geistliche Jahr* zu beobachten ist.¹³⁰ Zum anderen repräsentiert der Standpunkt des Beobachters im Turm die Form der weiblichen Wissensaneignung: des Sehens (und Hörens) aus einer Distanz. Diese Art des Blickes steht damit für einen kleinen Anteil am Wissen und an der Macht der Männer, die sich die Frauen – sozusagen durch die Hintertür – erobern können. In einer Zeit, in der das genaue Beobachten Kern der wissenschaftlichen Methode sowie Ausübung sozialer Macht ist, findet für die Frau in ihrem geheimen Schauen und Lauschen eine – wenn auch beschränkte – Form der Selbstermächtigung statt.

25 Jahre nach dem zitierten Brief an Sprickmann äußert sich Droste erneut zu der Bedeutung, die der Turm noch immer für sie hat. In einem Brief an Louise Schücking beschreibt sie kein Traumbild, das auf einer vagen Erinnerung basiert, sondern, ganz konkret, den Turm, den sie auf der Meersburg bewohnte. Das diffuse Gefühl, ihre unerklärliche Vorliebe für Türme sei etwas Schuldhaftes, ist hier einer selbstbewussten Einsicht in den symbolischen Wert, den der Turm für sie besaß, gewichen.

Mein Thurm ist köstlich, d.h. meinem Geschmacke nach – einsam, graulich, – heimliche Stiegen in den Mauern – Fensterscheiben mit Sprüchen von Gefangenen eingeschnitten – eine eiserne Thür die zu Gewölben führt wo es nachts klirrt und rasselt – und nun drinnen mein lieber warmer Ofen, – mein guter großer Tisch mit Allem darauf was mein Herz verlangt, Bücher, Schreibereyen, Mineralien – und als Hospitant mein klein Kanarienvögelchen, das mir aus der Hand frißt und die Federn verschleppt. – o es ist ein prächtiges Ding, der runde Thurm! ich sitze darin wie ein Vogel im Ey, und mit viel weniger Lust heraus zu kommen.¹³¹

Bevor man sich dieser Beschreibung ihres Lebens im Turm inhaltlich zuwendet, muss man den Brief in Bezug auf seine Empfängerin und den Kontext seiner Entstehung betrachten. Es handelt sich hier um den ersten Brief, den Droste an Levin Schückings Ehefrau schrieb. Ihr Verhältnis zu Schücking war zu diesem Zeitpunkt durch seine Verheiratung mit Louise von Gall und mehrere Meinungsverschieden-

¹³⁰ Siehe auch: *Am ersten Sonntage nach H. Drei Könige, Am dritten Sonntage in der Fasten, Am Mittwoch in der Karwoche, Am dritten Sonntage nach Ostern, Am fünfundzwanzigsten Sonntage nach Pfingsten.*

¹³¹ HKA X, 1, S. 167-168.

heiten angespannt. In diesem Kontext ist es Annette von Droste-Hülshoff sehr wichtig, Louise von Gall ein bestimmtes Bild ihrer selbst zu vermitteln, bzw. jenes Bild, das Schücking seiner Frau von der Dichterin anscheinend gezeichnet hat, zu korrigieren. So hatte sie einen knappen Monat zuvor noch an Levin Schücking geschrieben:

Louise meint, Sie hätten mich ihr zu vorteilhaft beschrieben – ich mag mit keiner Retourchaise fahren, aber was wird Louise sagen, wenn sie mich altes dickes Madämchen sieht? – ich wette Sie haben eine Fürstin, eine Glorienträgerin aus mir gemacht. – ich bin doch wirklich nichts anderes als ein altes krankes dickes Madämchen – was das Aeußere anbelangt.¹³²

Diese ironischen Andeutungen von verletztem Stolz und Animositäten müssen bei der Lektüre des zitierten Briefes an Louise Schücking berücksichtigt werden. Droste versucht in dem Brief an die junge Frau gegen das Klischee der einsamen, unattraktiven „alten Jungfer“ anzuschreiben und zeichnet dabei ein Bild ihrer selbst, wie sie gern von anderen gesehen werden wollte, nämlich als Dichterin von Rang.¹³³

Insofern gewinnt die Tatsache, dass gerade der Turm so ausführlich in dieser sorgfältig komponierten Selbstdarstellung erscheint, an besonderer Bedeutung. Der Turm scheint ihr das ideale Bild zu sein, um ihr Selbstverständnis – auch als Dichterin – darzustellen.

Die „Turm“-Passage im Brief an Louise Schücking teilt sich in zwei Hälften. Die eine („Mein Turm ... klirrt und rasselt“) beschreibt die negative, düstere Seite des Lebens im Turm: es ist „einsam“, „graulich“, es gibt versteckte Wege und verschlossene Räume, und früher im Turm Gefangene haben Schriften hinterlassen, bzw. verschaffen sich immer noch auf unheimliche Weise Gehör. Die zweite Hälfte („und nun ... heraus zu kommen“) beschreibt hingegen die positive, heitere Seite des Lebens im Turm: der Turm bietet Schutz, Behaglichkeit und angenehme Beschäftigung.

Diese Unterteilung wird jedoch dadurch verkompliziert, dass beide Teile jeweils von einer konträren Bewertung unterlaufen werden. So ist die bedrohliche Seite gleichzeitig „köstlich“ und entspricht ihrem „Geschmacke“. Die Einsamkeit und Verborgenheit des Lebens im Turm hat zwei Seiten. Einerseits bedeutet sie Gefangenschaft, andererseits ist sie Vorbedingung intellektueller Beschäftigung und des

¹³² HKA X, 1, S. 164.

¹³³ Droste erwähnt in der ersten Hälfte des zitierten Briefes an Louise Schücking ausführlich das großzügige Angebot des renommierten Verlagshauses Cotta für die Veröffentlichung ihres zweiten Gedichtbandes und schildert ihren Plan, dem „altersschwachen Journal“ Cottas, dem *Morgenblatt*, durch ihre Beiträge wieder auf die Beine zu helfen. (HKA X, 1, S. 166).

Schreibens. Droste unterscheidet zwischen zwei Gruppen von Gefangenen. Der einen, im Dunkeln eingesperrten, gelingt es nur, sich durch das Klirren ihrer Ketten zu artikulieren. Die andere hat eine privilegierte Position am Fenster, die zumindest den Blick in die Freiheit und die Artikulationsform des Schreibens gewährt. Liest man diese Passage als Beschreibung ihrer selbst als Dichterin, lässt sich sagen, dass Annette von Droste-Hülshoff sich als eine jener privilegierten Gefangenen versteht. Sie genießt durch ihre gesellschaftliche Stellung den Vorteil des Blickes aus dem Fenster und damit einen – wenn auch limitierten – Zugang zum Wissen von der Welt, der ihr das Schreiben ermöglicht. Der Turm wäre also einerseits Zeichen der Einschränkung durch gesellschaftliche Konventionen, aber auch Symbol der Privilegierung durch ihre gesellschaftliche Stellung, die ihr eine gewisse Bildungsgrundlage sowie Zeit und Muße zum Lesen und Schreiben gewährt. Droste versteht sich somit als Opfer und Komplizin eines sozialen Systems, das sie als Frau benachteiligt und als Adelige bevorzugt. Der Blick aus dem Turm ist insofern eine Quelle der Macht, als er Wissen ermöglicht, welches wiederum Vorbedingung der Artikulation des Individuums ist.

Die zweite Hälfte der zitierten Passage unterläuft in ähnlicher Weise ihren positiven Unterton. Die Sicherheit und Behaglichkeit des Turmzimmers wird durch das Bild des gezähmten Vogels im Käfig – wie es uns auch im bereits erwähnten Selbstporträt der Dichterin begegnet – in Frage gestellt. Droste übernimmt das Bild des Vogels für sich selbst, ersetzt allerdings die Vorstellung vom Käfig durch jene des Eis und betont somit wiederum den schützenden Charakter ihrer Zurückgezogenheit im Turm. Bei der Erwähnung des Eis schwingen noch andere Bedeutungen mit, wie beispielsweise die Zerbrechlichkeit der Hülle und die Erwartung eines „Schlüpfens“ aus dem Ei. Das Bild birgt also das Potential des Ausbruchs aus einer Geborgenheit, die gleichzeitig – selbstgewählte – Gefangenschaft ist.

Der zweite Teil dieser Briefstelle eröffnet schließlich noch eine weitere Perspektive auf den Turm. Das Turmzimmer ist auch Studierstube und bietet alles, was der Wissenschaftler für seine Arbeit benötigt: einen Tisch, Bücher, Schreibmaterial, Untersuchungsgegenstände („Mineralien“) und sogar einen „Hospitanten“. Droste okkupiert so einen Platz im Konzept des Turmes, der männlich konnotiert ist. Nicht nur die eingesperrte und auf männliche Rettung hoffende Frau des Märchens bewohnt den Turm, sondern auch der ernsthaft in seine Arbeit vertiefte Naturwissenschaftler, der in der Isolation seiner höhergelegenen Studierstube – dem Symbol für

den Überblick des Wissenschaftlers – zu Erkenntnissen von umfassender Bedeutung gelangt.¹³⁴

Droste beansprucht damit für sich jenen Aspekt der empirischen Naturwissenschaft, den die Männer sich selbst vorbehalten möchten: das Interpretieren und Weitergeben von Fakten, nämlich an den „Hospitanten“. Die Ironie der Passage verweist jedoch gleichzeitig auf die Unmöglichkeit dieses Anspruchs und die Lächerlichkeit, die er in den Augen von Drostes Zeitgenossen besaß. Die Bewohnerin des Turmes bleibt eine jener Gefangenen, die ihre Botschaften lediglich von innen in die Fensterscheibe ritzen können. Sie ist auf sich selbst beschränkt und der Schritt nach draußen in ein aktives, öffentliches Leben bleibt ihr verwehrt.

Wie die Analyse der zitierten Passagen aus Briefen an Matthias Anton Sprickmann und Louise Schücking gezeigt hat, schillern im Bild des Turmes zahlreiche, auch konträre, Bedeutungen: Der Turm bedeutet Entrechtung und Privileg, Akzeptanz gesellschaftlicher Zuschreibungen und ihre Überschreitung, dunkler Kerker und Fenster zur Welt. Seine Bewohnerin lehnt sich gegen die Beschränkung auf und hat doch gelernt, sich zu bescheiden.¹³⁵

Das in Bezug auf die Turm-Metapher auffälligste und, laut Ruth Klüger, „erste und vielleicht beste feministische Gedicht in deutscher Sprache“¹³⁶ ist *Am Thurme* (1841). Hier wendet sich der Blick nicht wie in der zitierten Briefstelle nach innen, sondern nach außen in eine Welt, die dem Ich zwar verfügbar erscheint, jedoch unerreichbar bleiben muss. Der Wunsch nach Befreiung aus dem Käfig gesellschaftlicher Konventionen wird hier durch das Bild der Mänade dargestellt. Jene mythische Frauengestalt, die von allen menschlichen Ängsten und Konventionen befreit in wilder Ekstase durch Wälder und Berge streift,¹³⁷ wird in diesem Text domestiziert dargestellt. Anstatt inmitten der Natur, ist sie nur räumlich, wenn auch nicht emotional, distanzierte Beobachterin.

Ich steh' auf hohem Balkone am Turm,
Umstrichen vom schreienden Stare,
Und lass' gleich einer Mänade den Sturm
Mir wühlen im flatternden Haare;

¹³⁴ Vgl. Ehlbeck (1988), S. 18.

¹³⁵ Dieser Widerspruch erscheint schon in einem frühen Gedicht der damals 18jährigen Droste. So heißt es in *Unruhe*: „Stille, stille mein törichtes Herz! / Willst du denn ewig vergebens dich sehnen, / Mit der Unmöglichkeit hadernde Tränen / Ewig vergießen in fruchtlosem Schmerz ? [...] Sei ruhig Herz, und lerne dich bescheiden“ (HKA II, 1, S. 171).

¹³⁶ Klüger (1995), S. 61.

¹³⁷ Vgl. Betty Radice: *Who's who in the ancient world*, Harmondsworth: Penguin 1973, S. 75

O wilder Geselle, o toller Fant,
Ich möchte dich kräftig umschlingen,
Und, Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand
Auf Tod und Leben dann ringen! (1-8)

Gleich in der ersten Strophe wird auf sprachlicher und auf inhaltlicher Ebene eine unerlaubte Übertretung, wie sie schon Bruna Bianchi insbesondere in Bezug auf das Gedicht *Im Grase* konstatierte, thematisiert.¹³⁸ Bereits die Standortbestimmung des lyrischen Ichs in der ersten Zeile – wie auch im Titel des Gedichtes – weist auf eine Grenzüberschreitung hin: Sie befindet sich zwar faktisch „im“ Turm, die Präposition impliziert jedoch eine vorgelagerte Position auf einem Balkon „am“ Turm. Dieser Impuls nach vorne, über die Grenze einer einschränkenden Struktur hinaus, wird sprachlich durch das Enjambement in Zeile 3/4 nachvollzogen. Zum Abschluss der ersten Strophe eskaliert dieses Momentum über die Begrenzung des Turmes hinaus zu einer tödlichen Gefahr. Die „zwei Schritte vom Rand“ beschreiben zwar die prekäre Position der Persona diesseits der Balkonbrüstung, sie könnten jedoch auch als der – die Gesetze der Schwerkraft verachtende – Wunsch nach einem Schritt über den Rand hinaus gelesen werden.

Diese Grenzüberschreitungen werden in der zweiten und dritten Strophe auf syntaktischer und metrischer Ebene fortgeführt. Der Sprachfluss setzt sich über das Zeilenende hinweg („so frisch / Wie spielende Doggen“, 9-10; „die Wellen / Sich tummeln“, 10-11), und die Verkürzung bzw. Verlängerung der Zeilen durch unterschiedliche Silbenanzahl verstärkt den Eindruck, dass das sprechende Ich hier den „metrischen Käfig“¹³⁹ zu sprengen versucht, in gleicher Weise, wie es die Schranken der traditionellen Konstruktion von Geschlechtsidentität hinter sich lassen will.

Das Dilemma zwischen dem Wunsch nach einer Erweiterung des Horizonts und der Unmöglichkeit der Umsetzung wird in der zweiten und dritten Strophe in der parallelen Gegenüberstellung der Satzsegmente „seh' ich“ und „möcht' ich“ abgebildet:

Und drunten seh' ich am Strand, so frisch
Wie spielende Doggen, die Wellen
Sich tummeln rings mit Geklaß und Gezisch
Und glänzende Flocken schnellen.
O, springen möcht' ich alsbald,
Recht in die tobende Meute,

¹³⁸ Vgl. Bianchi (1993), S. 17-34.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 19.

Und jagen durch den korallinen Wald
Das Walroß, die lustige Beute!

Und drüben seh' ich ein Wimpel wehn
So keck wie eine Standarte,
Seh' auf und nieder den Kiel sich drehn
Von meiner luftigen Warte;
O, sitzen möcht' ich im kämpfenden Schiff,
Das Steuerruder ergreifen
Und zischend über das brandende Riff
Wie eine Seemöve streifen. (9-24)

Das lyrische Ich richtet seinen Blick zuerst in die nähere („drunten“, 9), dann in die weitere Ferne („drüben“, 16) und stellt sich, angeregt von konkreten Anhaltspunkten, die Möglichkeiten vor, die sich dem Individuum in der weiten Welt bieten, wie ersehnte Ziele zu verfolgen („lustige Beute“, 15) und sein Leben selbstbestimmt zu lenken („das Steuerruder ergreifen“, 22). Es bleibt jedoch bei dem Blick hinaus und dem bloßen Wunsch nach einem tätigen Leben und so verfällt das lyrische Ich aufgrund der Unerfüllbarkeit dieses Wunsches in der folgenden Strophe resignativ in den Konjunktiv:

Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,
Ein Stück nur von einem Soldaten,
Wär' ich ein Mann doch mindestens nur,
So würde der Himmel mir raten;
Nun muß ich sitzen so fein und klar,
Gleich einem artigen Kinde,
Und darf nur heimlich lösen mein Haar
Und lassen es flattern im Winde! (25-32)

Die Ansprüche der lyrischen Persona werden immer geringer („ein Stück nur“, 25; „mindestens nur“, 27) bis sie schließlich – zwar anklagend, aber sich fügend – die Gebote und Verbote ihrer Kultur benennt.

Auch die Überschreitung von metrisch und gesellschaftlich festgelegten Grenzen, findet hier ein Ende. Mit einer Ausnahme – bezeichnenderweise jener Zeile, in der vom „artigen Kinde“ (30) die Rede ist – enden alle Zeilen nach der 9. Silbe. Diese Art von gleichmäßigem Zeilenschluss verweist auf eine Verkürzung und Einschränkung, die im Gegensatz zu der Entgrenzungsthematik des übrigen Gedichtes steht.

So bildet das metrische Schema in Strophe vier die Widersprüchlichkeit der Position im Turm ab. Einerseits ist der Turm ein Gefängnis, das die weibliche Persona ihrer Bewegungs- Willens- und Entscheidungsfreiheit beraubt. Andererseits

ermöglicht er es ihr aber überhaupt erst, sich durch den freien Blick des Wunsches nach einer Überschreitung der gesellschaftlich definierten Abgrenzung von weiblichem und männlichem Verhalten bewusst zu werden. Wie beim Panorama entpuppt sich dieser vorgeblich freie Blick allerdings als Täuschung. Was von der „luftigen Warte“ (20) aus verfügbar erscheint, ist in Wirklichkeit unerreichbar.

Nimmt man an, dass Droste in *Am Thurme* auch eine Aussage über die erlaubten Formen weiblicher Wissensaneignung macht, bedeutet dies, dass in ihren Augen den Frauen auch der Zugang zu Bildung nur vorgetäuscht wird. Der Blick aus dem Turm ist der durch die traditionelle Konstruktion von Weiblichkeit eingeschränkte Blick auf die Bildungsgüter der Zeit. Wie die Persona im Gedicht, darf die Frau nur „heimlich“ (31) und „gleich einem artigen Kinde“ (30), d.h. unsichtbar, untätig, unmündig und mit unüberwindbarem Abstand zuschauen und zuhören.

Diese Vortäuschung von greifbarer Nähe thematisiert Droste auch im 1841/42 entstandenen und Levin Schücking gewidmeten Gedicht *Die Schenke am See*. Das lyrische Ich befindet sich diesmal zwar zunächst nicht im Turm, aber auch in einer erhöhten Position – einem Gasthaus hoch über dem Bodensee – mit freiem Blick in die Landschaft. Zudem hat die Persona hier einen Begleiter, mit dem sie das Gipfelerlebnis teilt. Tatsächlich könnte es sich um zwei Besucher einer Panoramaausstellung handeln. Das lyrische Ich spricht von der „stolzen Alpenbühne“ (8), die es erblickt und verweist damit auf den Eindruck der Künstlichkeit, den ihr die Aussicht vermittelt. Wie den Betrachter der Rundgemälde, interessiert auch das lyrische Ich weniger die Aussicht selbst, als vielmehr die gelungene Täuschung:

Schau her, schau drüben in die Näh und Weite;
Wie uns zur Seit sich der Felsen bäumt,
Als könnten wir mit Händen ihn ergreifen,
Wie uns zu Füßen das Gewässer schäumt,
Als könnten wir im Schwunge drüber streifen.

Hörest du das Alphorn überm blauen See?
So klar die Luft, mich dünkt ich seh' den Hirten
Heimzügel von der duftbesäumten Höh' –
War's nicht, als ob die Rinderglocken schwirren?
Dort, wo die Schlucht in das Gestein sich drängt –
Mich dünkt, ich seh den kecken Jäger schleichen;
Wenn eine Gemse an der Klippe hängt,
Gewiß, mein Auge müßte sie erreichen. (25-32)

Die Betrachterin befolgt die Regeln, die den Erfolg einer Panoramavorführung sowie der Naturwahrnehmung Humboldtscher Prägung ausmachen: Sie erlaubt Subjektivität und Wunschvorstellungen, ihren Blick zu beeinflussen, bleibt sich der Täuschung jedoch stets bewusst. Der Reiz der Illusion ist allerdings schnell vorüber und sie wendet sich ab:

Trink aus! – die Alpen liegen stundenweit,
Nur nah die Burg, uns heimisches Gemäuer,
Wo Träume lagern lang verschollner Zeit,
Seltsame Mär' und zorn'ge Abenteuer.
Wohl ziemt es mir, in Räumen schwer und grau,
Zu grübeln über dunkler Taten Reste;
Doch du, Levin, schaust aus dem grimmen Bau
Wie eine Schwalbe aus dem Mauerneste. (37-40)

Die Burg – mit ihrem Turm – ist der Ort, der ihr tatsächlich verfügbar ist, nämlich ein Ort dichterischer Inspiration und Produktion. Wie im zitierten Brief an Louise Schücking thematisiert Droste allerdings auch in *Die Schenke am See* den Widerspruch der Position im Turm. Er ist einerseits ein Refugium, das ihr das Schreiben ermöglicht, andererseits ist er ein Gefängnis, das ihr selbst und ihrem literarischen Werk den Weg an die Öffentlichkeit versperrt. So verbirgt sich hinter der Formulierung „dunkler Taten Reste“ (38) eine Anspielung auf die Erzählung *Eine dunkle Tat* von Levin Schücking, an der Droste mitarbeitete, die jedoch nur unter seinem Namen veröffentlicht wurde.¹⁴⁰ Der Frau „ziemt“ (37) es, sich in die Unsichtbarkeit konkreter und seelischer Innenräume zurückzuziehen, während der Mann nicht nur in die Weite schauen kann, sondern darüber hinaus auch „wie eine Schwalbe“ (40) die für die Frau unüberwindbaren Entfernungen hinter sich lassen kann.

In der folgenden Untersuchung der drei Verserzählungen Annette von Droste-Hülshoffs soll argumentiert werden, dass der Blick ein Motiv ist, das schon in den frühen Werken der Dichterin eine zentrale Rolle spielt. Bezeichnenderweise thematisieren die drei Texte Wissenschaftszweige – Geologie, Medizin und Geschichte –, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen, beziehungsweise grundlegende Veränderungen durchlaufen. In allen drei Texten wird der Blick vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Erkenntnisse zur Kontrolle und Manipulation einer als bedrohlich empfundenen Umwelt eingesetzt. Annette von Droste-Hülshoff zeigt schon hier ein

¹⁴⁰ Vgl. HKA I, 2, S. 865.

Bewusstsein für die Macht des Blickes, das in ihren späteren Texten deutlicher in Erscheinung tritt. Im Spiel der Blicke zwischen Personen sowie im Blick des Menschen auf die Natur manifestiert sich – wie gezeigt werden soll – eine komplexe Interaktion von Macht und Geschlecht, die das Produkt einer Zeit ist, deren Modelle der Weltdeutung durch den Fortschritt wissenschaftlicher Erkenntnisse ins Wanken geraten sind.

3. Kapitel:

Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard

Entstehung und Aufnahme

In *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard* setzte sich Annette von Droste-Hülshoff mit zeitgenössischen geologischen Theorien auseinander, die im Widerspruch zu theologische Erklärungen der Erdentstehung standen. Es gilt im folgenden zu untersuchen, wie die Autorin ein konventionelles Genre benutzt, um ein kontroverses Thema zu bearbeiten: nämlich die Fragwürdigkeit religiöser Muster zur Welterklärung angesichts neuester geologischer Erkenntnisse. Dazu ist es hilfreich, zunächst die Entstehung des Textes im Kontext naturwissenschaftlicher und literarischer Diskurse der Zeit zu betrachten.

Das Versepos *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard*, dessen größter Teil zwischen 1827 und 1833 entstand, ist in seiner Thematik und seinen Motiven stark zeitgenössischen Schilderungen der Alpenwelt verpflichtet. Etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts bestand beim gebildeten Publikum großes Interesse an den Alpen, was sich in der Popularität von Reisebeschreibungen, die u.a. die Schweiz zum Thema hatten, und zahlreichen Artikeln in den populären Zeitschriften widerspiegelt.¹

Der zweite Gesang der Verserzählung geht auf einen weiteren Traditionsstrang zurück, nämlich die Klostersgeschichte der Empfindsamkeit, wie etwa Johann Martin Müllers *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* (1776), Johann Jakob Wilhelm Heinses *Rambold und Marianne. Eine Klostersgeschichte* (1787) und Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796).

Der erste Gesang des *Hospiz*, mit seiner Beschreibung einer gefährvollen Bergwanderung, steht hingegen in der erwähnten Tradition der Alpenliteratur. Das zeitgenössische wissenschaftliche Standardwerk über die Alpen war Horace Bénédict de Saussures (1740-1799) *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Geneve* (1779-1796), das in seiner deutschen Übersetzung von 1788 auch der Droste als wichtigste Quelle diente.² Saussure, Professor für Physik, Naturgeschichte und Metaphysik an der Genfer Universität,

¹ Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Alpenliteratur siehe auch: Petra Raymond: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reisebeschreibungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen: Niemeyer 1993.

² Vgl. HKA III, 2, S. 621ff.

beschäftigte sich mit Botanik, Geologie und Fragen der Erdgeschichte. Auf seinen zahlreichen Reisen nahm er genaue Untersuchungen der Gesteinsschichten vor und führte Experimente durch, mit deren Hilfe er Bestätigung für seine Theorie der Erdentstehung suchte. Saussure, der sich auch für die Idee der Volksbildung einsetzte, sammelte die Ergebnisse seiner Forschungen in den vier Bänden seiner *Voyages*, die ihm internationalen Ruhm einbrachten.³

Zu den dichterischen Anregungen für Droste zählten Friedrich von Matthisons (1761-1831) Beschreibungen und Gedichte, die die Alpen zum Thema hatten. So schildert Matthison, der dem Umkreis des Dichterbundes „Göttinger Hain“ angehörte, in einem Kapitel seiner *Erinnerungen* (1825) eine Bergwanderung, die er 1789 auf den großen St. Bernhard unternommen hatte. Auch in seinen Gedichten *Der Alpenwanderer* und *Alpenbilder. An Salis* schildert Matthison die Gegend um das Hospiz. In welchem Ausmaß er Droste beeinflusste, lässt sich nicht eindeutig nachweisen.⁴ Es finden sich allerdings in seinen Texten Elemente, wie beispielsweise das für den zweiten Gesang des *Hospiz* zentrale Motiv des Totenhauses, die bei Saussure unerwähnt bleiben. Daher lässt sich annehmen, dass auch Matthisons Schilderung zu Drostes Quellen gehörte.⁵

Die dritte Reisebeschreibung, die der Droste, wenn nicht als Quelle so doch als Anregung für ihren Text diente, stammt von einer Autorin, Friederike Brun. In ihrem 1809 erschienenen Werk *Episoden aus Reisen durch das südliche Deutschland, die westliche Schweiz, Genf und Italien in den Jahren 1801, 1802, 1803, 1805 und 1807* bezieht Brun sich zwar auf Matthison, unterscheidet sich jedoch von ihm durch die größere Detailgenauigkeit ihrer nur wenig poetisierten Schilderungen.⁶

Besondere Aufmerksamkeit erhalten in der populären Alpenliteratur der Zeit häufig die legendären Geschichten um den Bernhardinerhund „Barry“.⁷ In der ursprünglichen Konzeption von Drostes Text sollten noch die heldenhaften Rettungsaktionen des berühmten Hundes im Mittelpunkt stehen – wie der Titel der frühen Version „Barry, der Hund von St. Bernhard“ zeigt.⁸ Die Autorin konzentrierte sich in den späteren Versionen allerdings auf andere Elemente der Erzählung, wie

³ Vgl. Charles Coulston Gillispie (Hg.): *Dictionary of Scientific Biography*. Bd. 12, New York: Scribener 1975, S. 119-123.

⁴ Vgl. Kortländer (1979), S. 117-118.

⁵ Vgl. HKA III, 2, S. 611.

⁶ Vgl. ebd., S. 612.

⁷ Vgl. *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* 1833/34: „Hunde des St. Bernhard“ (Bd. 10, S.77), „Hunde auf dem St. Bernhard“ (Bd. 34, S. 256). Für eine Darstellung des Einflusses dieses Motivs auf das *Hospiz* vgl. HKA III, 2, S. 613-621.

⁸ Vgl. HKA III, 2, S. 301.

die Todesangst des Senners Benoit im ersten Teil, die Rettungsaktion durch die Mönche im zweiten und im dritten – zu Lebzeiten unveröffentlichten Teil – das Leben der Einheimischen und den Aufstieg der Tochter Benoits zum Hospiz.

Die Arbeit am *Hospiz* beschäftigte Droste fast 10 Jahre lang. Der Plan zu der Verserzählung entstand wahrscheinlich während ihrer Reise nach Bonn und Köln von Oktober 1825 bis April 1826. Spätestens im Mai 1828 arbeitete sie am ersten Gesang und der Entwurf des zweiten Gesanges entstand im November 1828. Anschließend ruhte die Arbeit wegen eines Augenleidens, des Todes des Bruders Ferdinand und einer weiteren Reise nach Bonn, etwa bis November 1831. Erst dann schrieb Droste eine erste Verfassung des dritten Gesanges nieder, und am 24. Februar konnte sie schließlich eine überarbeitete Reinschrift des gesamten Textes in ihr sogenanntes „Fuchsiges Buch“ eintragen.⁹ Es folgten jedoch weitere Überarbeitungen und im Herbst 1834 Abschriften für Joseph von Laßberg und ihre Bonner Freunde, Sibylle Mertens-Schaaffhausen, Johanna und Adele Schopenhauer sowie Eduard d’Alton, die sich um eine mögliche Veröffentlichung bemühen sollten.¹⁰

Droste’s Hoffnung, dass sich ihre Verbindung zu der anerkannten Autorin von Reisebeschreibungen, Johanna Schopenhauer, und dem Professor für Archäologie und Kunstgeschichte, d’Alton, günstig auf die Veröffentlichung ihrer Texte auswirken würde, bestätigte sich jedoch nicht. Sibylle Mertens-Schaaffhausen sagte zwar ihre Hilfe zu, hielt dann das Versprechen jedoch nicht ein und verlegte angeblich das Manuskript, was zu einem schweren Zerwürfnis zwischen den Freundinnen führte.

Aus dem Briefwechsel zwischen den beiden Frauen geht nicht deutlich hervor, warum Mertens-Schaaffhausen der Bitte ihrer Freundin nicht nachkam. Der Grund lag wohl jedoch in dem äußerst reservierten Urteil, das im Bonner Kreis über Droste’s Texte gefällt wurde. So lobt d’Alton in einem Brief an Mertens-Schaaffhausen zwar Droste’s Naturbeschreibungen, spricht ihnen jedoch jegliche Originalität ab. Durch die Nachahmung Scotts entstünden „Wiederholungen und Breiten“ sowie „eine seltsame Härte der Sprache“. Zudem wirft er Droste „Kleinlichkeit“ in der Behandlung ihres Sujets und einen Mangel an Handlung vor. Einzig die Beschreibung von „irrenden

⁹ Die ersten Bedenken zum dritten Gesang äußerte sie im Herbst 1834 in einer kommentierten Teilabschrift für ihren Schwager Joseph von Laßberg, der die – nicht zustande kommende – Veröffentlichung des *Hospiz* vermitteln soll (vgl. HKA III, 2, S. 563). Die nächste, im Winter 1836 angefertigte Reinschrift, die als Druckvorlage für eine – ebenfalls scheiternde – Veröffentlichung bei DuMont gedacht war, enthält bereits keinen Verweis mehr auf den dritten Gesang (vgl. HKA III, 2, S. 309).

¹⁰ Vgl. HKA III, 2, S. 295-302.

Seelenzuständen“ hält d’Alton für sehr gelungen, rät allerdings abschließend von einer Veröffentlichung ab.¹¹

Viele der veröffentlichten Rezensionen der Gedichtausgabe von 1838 stammten aus dem engeren Freundes- und Bekanntenkreis der Droste und fielen daher – im Gegensatz zu d’Altons Urteil – recht positiv aus. So lobt Elise von Hohenhausen die „ergreifende Lebendigkeit“ des Textes, die bewirke „daß man sich selbst auf dem St. Bernhard glauben sollte“.¹² Auch Levin Schücking, Gustav Kühne und der Autor einer anonymen, wahrscheinlich von Christoph Bernhard Schlüter angelegten Rezension, heben in ihren Besprechungen den Realismus in der Darstellung der Alpenwelt und des Lebens im Kloster positiv hervor. Kühne schreibt:

Wir haben keine Ahnung von der, ich möchte sagen, mysteriösen Art, wie das erzählt wird. Man sieht Alles, hört Alles, empfindet Alles mit, man sträubt sich vor Abgründen, schauert zusammen vor Kälte, fühlt sich einsam und von Furcht bewältigt in nächtlicher Todtenhalle und kommt nicht eher zum Athmen, bis man die Geschichte zu Ende gelesen hat.¹³

Sehr viel negativer fiel eine Rezension in der Leipziger Zeitschrift *Die Eisenbahn* aus, dessen Verfasser der Dichterin bezüglich aller Verserzählungen „einen Ueberflusse von Langeweile oder Eitelkeit“ und „schriftstellerische Unfähigkeit“ vorwirft. Ein anderer Kritiker bezeichnet die Texte als „gereimte Anekdoten“ und ein weiterer hatte sich offensichtlich nicht die Mühe gemacht, die Erzählung überhaupt zu lesen, wie seine sinnentstellende Zusammenfassung der Handlung bezeugt.¹⁴

In den Besprechungen der zweiten Gedichtausgabe aus dem Jahr 1845 findet das *Hospiz* nur noch einmal – ebenfalls negativ – Erwähnung. Im Gegensatz zu in den Augen des Verfassers gelungenen Gedichten wie *Die junge Mutter* und *Abschied von der Jugend*, die sich mit konventionellen Sujets weiblicher Dichtung der Zeit beschäftigen, sei das *Hospiz* das literarische Produkt einer „redseligen Schwätzerin, die mit geläufiger Zunge Nebensachen und Kleinigkeiten beschreibt, das Hervorheben factischer Pointen gar nicht versteht und von Dem, was man epische Kürze nennt, keinen Begriff zu haben scheint“.¹⁵

Das Oxymoron „epische Kürze“ verweist auf das Auseinanderdriften von epischer Theorie und Praxis im 19. Jahrhundert. Während die Literaturtheoretiker

¹¹ Vgl. HKA III, 2, S. 246-248.

¹² Zitiert in: ebd., S. 315.

¹³ Zitiert in: ebd., S. 316.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 318.

¹⁵ Zitiert in: ebd., S. 319-320.

Diskussionen darüber führten, ob und in welcher Form das Schreiben von umfangreichen Epen noch möglich sei, empfand das an unterhaltsamer Lektüre interessierte Lesepublikum die langen, am Homerischen Vorbild orientierten Texte als langweilig. Statt dessen kamen Kurzeven in Mode, die dem damaligen Lesebedürfnis und der Publikationsform des Taschenbuchs mehr entsprachen.¹⁶

Die Einordnung der Verserzählungen Annette von Droste-Hülshoffs in die Genre - Poetiken der Zeit ist kaum möglich. Sie selbst nannte das *Hospiz*, das *Vermächtnis* und die *Schlacht* auch nur „größere Gedichte“¹⁷, schien also keinen Ehrgeiz zu haben, sich explizit an der geführten Epikdiskussion zu beteiligen. Versucht man dennoch, die zeitgenössischen Kriterien für das Epos – Stoff (Thema von nationaler, religiöser oder sonstiger Wichtigkeit), Stil (gehobener Stil) und Umfang (Unterteilung in „Gesänge“, mindestens 1000 Verse)¹⁸ – an Drostes Texte anzulegen, ergeben sich nur geringe Übereinstimmungen. Allein das Thema der *Schlacht* weist jene geforderte „Wichtigkeit“ auf und fällt in die traditionelle Gruppe der historischen Epen, während das *Hospiz* und das *Vermächtnis* sich Stoffen der populären Alpen- und Schauerliteratur zuwenden. Das Gebot des gehobenen Stils erfüllt zwar keiner der Texte, allerdings könnten das *Hospiz* und die *Schlacht* von ihrem Umfang her durchaus als Epen gelten. Die drei Texte entsprechen somit dem Trend des Biedermeier, die Verseepik „sentimentalisch“ zu modifizieren, nämlich die Form des Epos dem Lyrischen und der Ballade anzunähern sowie Traditionsstränge der empfindsamen und idyllischen Literatur des 18. Jahrhunderts weiterzuführen.¹⁹ In Deutschland war es vor allem Wieland, der mit dieser Mischform erfolgreich war, aber auch der Einfluss britischer Autoren wie Byron und Scott wirkte sich auf die Entstehung zahlreicher Kurzeven im deutschen Sprachraum aus. Teil dieses Prozesses, in dem sich im Biedermeier Verseepik und Erzählprosa immer stärker annäherten, war die zunehmende Subjektivierung einer Gattung, deren oberstes Gebot die Objektivität, d.h. die Unbeteiligtheit des Erzählers und die ideale Verfassung der erzählten Welt, ist.²⁰

Interessanter als eine etwaige Einordnung der Verserzählungen Annette von Droste-Hülshoffs in die Literaturtheorie ihrer Zeit ist jedoch die Frage, warum Droste

¹⁶ Vgl. Sengle (1972), S. 628.

¹⁷ HKA VIII, 1, S. 298.

¹⁸ Vgl. Dieter Martin: *Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie*, Berlin: de Gruyter 1993, S. 3-5.

¹⁹ Vgl. Sengle (1972), S. 626-627.

²⁰ Vgl. HKA III, 2, S. 238.

für ihre ersten umfassenderen Projekte die Form des „größeren Gedichtes“ wählte. Friedrich Sengle weist darauf hin, dass in feudalen und klerikalen Kreisen das Epos stets als „vornehmste“ Gattung gegolten habe.²¹ Es ist daher anzunehmen, dass bei Drostes Entscheidung für die epische Form, das Prestige jener Textform durchaus eine Rolle spielte. Zum einen versuchte sie, den literarischen Geschmack ihres Standes, insbesondere der engeren Familie, zu bedienen, um auf diese Weise Anerkennung und Freiräume für ihr Dichten zu erlangen. Zum anderen versprach sie sich wohl von der Wahl eines gehobenen Genres größeren Erfolg bei der geplanten Publikation ihrer Texte. So stehen im Mittelpunkt des veröffentlichten Bandes im Jahr 1838 die drei Verserzählungen, während die übrigen Gedichte laut der Dichterin selbst lediglich die Funktion besitzen, „die größeren Gedichte zu trennen“.²² Annette von Droste-Hülshoff ist augenscheinlich bemüht, die literarischen Normen ihrer Zeit zu erfüllen. Ihr gelingt es allerdings dennoch – wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll –, in den gewählten populären Genres und Stoffen ihren eigenen Gestaltungswillen zur Geltung zu bringen.

Inhalt

Der erste der drei Gesänge des Textes erzählt, wie sich der Greis Benoit mit seinem Enkelsohn Henry am „Pain de Sucre“ verirrt. Verzweifelt versucht Benoit, bei einbrechender Dunkelheit die Lichter oder die Glocken des Hospizes²³ auszumachen, das ihm in der Kälte die einzige Rettung für sie beide zu sein scheint. Großvater und Enkel gelangen schließlich zu einer Gruft, in der die Mönche die Leichen unbekannter Wanderer, die im Schnee zu Tode gekommen sind, aufbahnen. Benoit empfindet ein unüberwindliches Grauen bei dem Gedanken an die Toten, entscheidet sich in seiner Not aber dennoch, im Totenhaus Zuflucht zu suchen. Nachdem Henry sich an Brot und Wein, die die Mönche hier für verirrte Wanderer zurücklassen, gestärkt hat, zieht sich Benoit mit seinem Enkel im Arm in eine Ecke zurück und versucht, immer noch gegen seine Angst ankämpfend, zu schlafen. Als Henry jedoch in einem der Toten seinen kürzlich verstorbenen Vater zu erkennen glaubt, kann der Großvater seine Furcht nicht mehr unterdrücken und flüchtet mit dem Jungen wieder in die

²¹ Vgl. ebd., S. 628.

²² HKA VIII, 1, S. 298.

²³ Bei dem „Hospiz“ handelt es sich um ein Kloster, dessen Mönche im 19. Jahrhundert eine gewisse Bekanntheit für ihre Nächstenliebe und Rettungsaktionen erlangt hatten.

eisige Nacht hinaus. Mit letzter Kraft erreichen sie schließlich eine Brücke nicht weit vom Hospiz, wo Benoit scheinbar tot zusammenbricht.

Im zweiten Gesang wird zunächst die Wache des diensthabenden Mönches im nächtlichen Hospiz geschildert. Als der Bernhardinerhund Barry auf seinem Rücken einen fast erfrorenen Jungen – offensichtlich Henry – ins Hospiz bringt, bricht eine Rettungsmannschaft unter großen Gefahren auf, um den Begleiter des Kindes zu suchen. Sie können Benoit jedoch nur noch – wie ihnen scheint – tot bergen.

Der dritte Gesang beginnt mit einer breitangelegten idyllisierenden Beschreibung des Ortes St. Remy, von dem aus Rose, Benoits Tochter, zusammen mit ihrem Mann zum Hospiz aufsteigt, um die Leiche ihres Vaters ins Tal zu holen. Am Hospiz angekommen erfahren sie, dass Benoit nur „scheintot“ war, und der Gesang schließt mit Benoits Bericht über die Ereignisse, die seinem Aufstieg vorausgingen, unter anderem der Tod der Eltern Henrys.

Beurteilung in der neueren Droste-Forschung

Wie schon in den zeitgenössischen Rezensionen, hat das *Hospiz* auch in der modernen Droste-Forschung nur wenig Interesse gefunden und wird, wenn überhaupt, lediglich am Rande behandelt. Heselhaus lobt die Darstellung von Seelenzuständen und Naturphänomenen, bemängelt jedoch wie Drostes Zeitgenossen die „Kleinlichkeit“ und Trivialität des Sujets.²⁴ Herbert Kraft hält die Fabel des *Hospiz* ebenfalls für nicht erzählenswert, und kann – im Gegensatz zu Heselhaus – nicht einmal in Drostes Naturschilderungen einen literarischen Wert erkennen.²⁵

Ronald Schneider verweist auf erzähltechnische und sprachliche Schwächen, kommt jedoch insgesamt zu einem positiveren Urteil.²⁶ Er hebt hervor, dass im *Hospiz* bereits ein Stilprinzip zur Anwendung komme, das bestimmend für viele späteren Werke der Droste werden sollte. Er bezieht sich damit auf die gegenseitige Abhängigkeit von realistischer Darstellung empirischer Wirklichkeit und Drostes Bemühen „die real-gegenwärtige Erfahrungswelt ihrer Zeit wieder einzubinden in den christlich-ständischen ordo“. Thematisch stehe im *Hospiz* die Natur als Schöpfung Gottes im Mittelpunkt. Sie sei dabei einerseits „Wegweiser zur göttlichen Wahrheit“, andererseits Teil der gefallenen Schöpfung und damit „Ort der Herrschaft des Grau-

²⁴ Vgl. Heselhaus (1971), S. 94-96.

²⁵ Vgl. Kraft (1987), S. 34-36.

²⁶ Vgl. Ronald Schneider: *Realismus und Restauration. Untersuchungen zu Poetik und epischem Werk der Annette von Droste-Hülshoff*, Kronberg /Ts.: Scriptor 1976, S. 119-142 und Schneider (1995), S. 46-51.

ens“. Das Gegengewicht zu diesen „Mächten des Bösen“ sei das Hospiz mit seinen Mönchen und deren christlicher Caritas. Als wenig überzeugend empfindet Schneider allerdings die Darstellung des Grauens, das den alten Benoit befällt. Er wertet diese als poetisch funktionslosen Ausflug in die Schauerromantik. Positiver beurteilt Schneider hingegen die Licht-Dunkel-Metaphorik des Textes, in der sich die „religiös-sinnbildliche Transparenz“ des erzählten Geschehens ausdrücke.²⁷

In meiner Interpretation des *Hospiz* will ich Schneiders Hinweis auf die Licht-Metaphorik aufnehmen, allerdings von der vagen Kategorie des „Bösen“ als Deutungshorizont Abstand nehmen. Der Text soll vielmehr im Rahmen der naturwissenschaftlichen und religiösen Diskurse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts analysiert werden. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Motiv des Sehens gelten.

Die Lichtsymbolik in der Romantik

Die zentrale Bedeutung der Motive des Lichtes und des Sehens im *Hospiz* muss vor dem Hintergrund der Lichtsymbolik in der Literatur der Romantik betrachtet werden. August Langen²⁸ sieht den Ursprung der romantischen Vorstellung von der Symbolhaftigkeit der Natur im Irrationalismus des 18. Jahrhunderts, der die Schöpfung als symbolische Sprache Gottes versteht. Die deutschen Romantiker interpretierten alles Irdische als heilige Zeichen einer höheren Wirklichkeit und glaubten, dass sich im einzelnen das gesamte Universum widerspiegele.

Das wichtigste Symbol in dieser „Hieroglyphensprache“²⁹ sei die Natur. Mit ihr sei der Mensch ursprünglich in einem „goldenen Zeitalter“ eins gewesen, weshalb er sich seither danach sehne, diese verlorene Einheit zurückzugewinnen. Privilegiert in diesem Streben sei der Dichter, da nur er die „Sprache der Natur“ entziffern könne.

Besondere Bedeutung unter den Natursymbolen besitzt nach Langen das Licht. Es finde sich in zahlreichen Religionen und Mythologien als Ursymbol und gelte dort vor allem als Sinnbild des Überirdischen und Transzendenten. Auch im Christentum nehme die Bildlichkeit des Lichtes eine zentrale Stellung ein: Das Licht ist das Wesen Gottes und Christus das „Licht der Welt“. In der Romantik erlange es

²⁷ Ebd., S. 49-50.

²⁸ Für folgende Darstellung vgl. August Langen: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik, in: Hugo Kuhn / Kurt Schier (Hg.): *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963*, München: C. H. Beck 1963, S. 447-485.

²⁹ Ebd., S. 448.

besondere Bedeutung, da es sich bei ihr um eine Kunstrichtung mit religiöser Grundhaltung handele.

Langens historischer Abriss der Entstehung der Lichtmetaphorik beginnt im Mittelalter. Hauptträger der Lichtvorstellungen in dieser Zeit ist die Mystik, die das Licht mit der „unio mystica“ gleichsetzt. Auch in zahlreichen autobiographischen Zeugnissen werde die mystische Erfahrung als Lichterlebnis geschildert. Aus diesen mystischen Quellen schöpften im Pietismus zahlreiche Autobiographien, die ebenfalls von einem „inneren Licht“ und einem „Durchbruch zum Licht“ berichteten.³⁰

Die Lichtsymbolik der Aufklärung bezieht sich, so Langen, lediglich auf die Entwicklung rationalen Denkens und weise keinerlei symbolische Vertiefung auf. Zu einem neuen Ansatz komme es erst bei Johann Gottfried Herder, der als Ausgangspunkt seines Denkens die Deutung der biblischen Schöpfungsgeschichte nehme. In der Literatur gewinnt – laut Langen – in diesem Zusammenhang das Motiv des ersten Schöpfungstages und das Urerlebnis des ersten Lichtes im Sonnenaufgang an Bedeutung.

Auch in der romantischen Naturphilosophie spiele das Licht eine entscheidende Rolle. So betrachte Schelling das Licht als Gegensatz zur Materie, als Göttliches in der Natur, in dem die „Weltseele“ erscheine. Die romantische Literatur – etwa Novalis – benutze die Lichtmetapher ebenfalls als Sinnbild der Transzendenz. In ihm würden die Dinge für die Autoren und Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts transparent auf das Unendliche hin.

Während in der Malerei zunächst noch die Darstellung des Atmosphärischen, ohne tiefgründige Symbolik, im Mittelpunkt des Interesses gestanden habe, habe der Maler Philip Otto Runge eine Landschaftsmalerei auf religiöser Grundlage gefordert und dabei das Licht zum zentralen Sinnbild für das Wirken Gottes gemacht. Zudem untermauere Runge seine Darstellung von Licht und Farben durch theoretische Studien zur Farbenlehre.

Es lassen sich laut Langen in der Romantik verschiedene Motivkomplexe identifizieren, die eng mit der Lichtsymbolik verbunden sind und von denen einige auch im *Hospiz* zu finden sind. Zum einen nennt er den „Aufschwung“ zum Himmel, der häufig durch das Motiv des zur Sonne strebenden Adlers versinnbildlicht werde. Ein weiteres Motiv sei der Blick aus der Höhe, oft von einem Berg, in die lichtdurchflutete

³⁰ Ebd., S. 452.

Landschaft, wie er beispielsweise in den Bildern Caspar David Friedrichs zu finden sei.

Im *Hospiz* spielt das Licht in Verbindung mit dem Rhythmus der Tageszeiten eine bedeutende Rolle. Nach Langen steht der Sonnenaufgang in der Kunst der Romantik für die Präsenz des Göttlichen auf Erden. In der Dichtung finde sich häufig das Motiv des Aufbruchs am frühen Morgen, des Hinauswanderns in das Licht des Tages, das auf „metaphysische Sehnsüchte“ hinweise.³¹ Im Vergleich zum Sonnenaufgang stehe der Sonnenuntergang für die Loslösung vom Irdischen und das Hinausrücken ins Unendliche. Besonders deutlich ließen sich diese Motive bei Joseph von Eichendorff nachweisen, bei dem Morgen- und Abendrot die Ewigkeit und der Sonnenaufgang häufig eine bestandene Gefahr symbolisieren.

Diese Lichtmetaphorik findet sich auch in Drostes Gedichtzyklus *Das Geistliche Jahr* als wesentlicher Bestandteil der Bildlichkeit wieder. So nimmt sie beispielsweise in *Am zweiten Sonntage im Advent* die im Evangelientext angedeutete Verbindung zwischen dem Erscheinen einer Wolke und dem Kommen des Erlösers auf und entwickelt aus ihr ein Bild des Sonnenaufgangs, der die Wiederkunft Christi ankündigt:

Wo bleibst du Wolke, die den Menschensohn
Soll tragen?
Seh' ich das Morgenrot im Osten schon
Nicht leise ragen? (1-4)

Schon das vorsichtige „soll“ des ersten Verses verweist jedoch darauf, dass sich das lyrische Ich durchaus nicht sicher ist, ob das Licht der aufgehenden Sonne tatsächlich als Zeichen Christi zu interpretieren sei und so fährt die Sprecherin fort:

Die Dunkel steigen, Zeit rollt matt und gleich;
Ich seh' es flimmern, aber bleich, ach bleich!
Mein eignes Sinnen ist es, was da quillt
Entzündet,
Wie aus dem Teiche grün und schlammerfüllt
Sich wohl entbindet
Ein Flämmchen und von Schilfgestöhn umwankt
Unsicher in dem grauen Dunste schwankt. (5-12)

Das Licht versagt dem Ich seine Symbolhaftigkeit: Die Lichterscheinung wird lediglich durch das „eigne[s] Sinnen“ (7) erzeugt und nicht durch eine göttliche Macht, die sich dem Menschen mitteilt. Dieses Scheitern der Lichtsymbolik spielt auch schon Im

³¹ Ebd., S. 464.

einige Jahre zuvor entstandenen *Hospiz* eine zentrale Rolle, wie die vorliegende Interpretation zeigen soll.

Ein weiteres zentrales Lichtmotiv, das Langen erläutert, ist die Mondnacht. Diese versinnbildliche den typisch romantischen Gedanken von der Verschmelzung der Gegensätze, in diesem Fall von Licht und Finsternis. Seit der Empfindsamkeit stehe das Mondlicht für die Entgrenzung des Gefühls und das Streben der Gedanken über das Diesseits hinaus. Für die Dichter der Romantik mache das Mondlicht die Dinge transparent auf das Unendliche und das Göttliche.

Diese Symbolhaftigkeit des Lichtes als Zeichen der Präsenz Gottes und der Transzendierung des Irdischen bestimmt die Metaphorik im *Hospiz*. Verstärkt wird sie noch durch die Betonung des Blickes der Protagonisten. Das Schauen gewann als literarisches Motiv im Übergang von der Früh- zur Hochromantik eine neue Bedeutung: Der starke Subjektivismus der Frühromantik wich zunehmend einer Weltzugewandtheit, deren „neues“ romantisches Schauen einer „Entnormalisierung“ der Welt diene.³² Die durch den Rationalismus der Aufklärung abgestumpften Sinneswahrnehmungen sollten eine neue, unverbrauchte Frische erhalten, die es ihnen ermöglichte, die äußeren Gegenstände zu in diesen verborgenem Leben zu erwecken. Die Normalität wird durch Verfremdung, wie etwa ungewöhnliche Perspektiven, „romantisert“, oder es wird eine geheimnisvolle und oft bedrohliche Kehrseite der Dinge evoziert.

Diese Annahme der Symbolhaftigkeit der Dinge spiegelt sich auch in der romantischen Landschaftsbeschreibung wider. Die Naturszenarien bei Autoren wie Tieck und Eichendorff sind nicht realistisch, sondern basieren auf Stereotypen. Die Protagonisten bewegen sich durch eine „allegorisch zugerichtete Welt, in der jedes Requisit und jeder Ort einen bestimmten Zeichenwert hat“.³³ Auch Benoit im *Hospiz* hält nach dieser Zeichenhaftigkeit der Welt Ausschau.

Benoits Interpretation der ihn umgebenden Natur ist im oben beschriebenen Sinn als romantisch zu bezeichnen. Er befindet sich auf der Suche nach Zeichen – wie dem Licht des Hospizes –, die ihm den Weg zu seiner Rettung weisen sollen. Was er sieht, erfüllt jedoch nicht seine Erwartungen. Wiederholt erweist sich das, was er als Zeichen sehen möchte, als bloßes Naturphänomen. Immer wieder bietet der Text Bild- und Handlungselemente an, die zunächst den Anschein jener auf das

³² Vgl. Pikulik (1979), S. 251ff.

³³ Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 50.

Göttliche verweisenden „Hieroglyphensprache“ haben, deren Symbolhaftigkeit sich letzten Endes jedoch als Chimäre entpuppt.

In der folgenden Interpretation des *Hospiz* soll Benoits Wahrnehmung seiner Umwelt im ersten Gesang im Vordergrund stehen. Bevor wir uns jedoch der Erzählung selbst zuwenden, müssen wir uns mit den naturkundlichen – vor allem geologischen – Entwicklungen um 1800 vertraut machen, um den Text auf zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse hin transparent zu machen.

Theorien zur Erdentstehung um 1800

Herausragendster Vertreter der Geologie in Deutschland war im frühen 19. Jahrhundert Abraham Gottlieb Werner (1749-1817). Für ihn – Alexander von Humboldts ehemaligen Lehrer an der Freiburger Bergakademie – standen die Gebirge im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Werner erlangte als geistiger Vater des sogenannten „Neptunismus“ europaweite Bekanntheit. Er hatte es sich zum Ziel gemacht, aus geologischen Funden die gesamte Erdgeschichte zu rekonstruieren. Seine Forschungen basierten auf der These, dass die Erdoberfläche sich in 5 Stadien aus den Ablagerungen eines Ur-Ozeans, der die gesamte Erde bedeckt hatte, gebildet habe. Jedes Stadium werde durch eine bestimmte Gesteinsschicht repräsentiert. Zuerst hätten sich die sogenannten „primitiven“ Gesteine, wie Granit, Gneis und Porphy, abgelagert. Danach folgte eine Übergangsphase, in der Schiefer und als frühe Lebewesen die Fische entstanden seien. In der dritten Phase sei das Wasser zunächst zurückgegangen und habe somit Landflächen freigegeben, sie später jedoch wieder überschwemmt. In diesem Stadium seien die ersten Säugetiere entstanden. In der vierten Phase lagerten sich laut Werner Lehm, Sand und Kies ab und in der fünften habe – durch unterirdische Kohlevorkommen entzündete – vulkanische Aktivität schließlich in manchen Gegenden Lava produziert.³⁴

Werner verdankte die große Popularität seiner Theorie einerseits seiner charismatischen Persönlichkeit als Lehrer, aber auch der großen Einfachheit seiner Argumentation. Diese ließ sich nicht nur mit der naturtheologischen These von der Großartigkeit des Planes Gottes verbinden, sondern vor allem auch mit der Schöpfungsgeschichte in Einklang bringen: Die Lebewesen entstanden in Werners Ablagerungsstadien in der gleichen Reihenfolge wie in Genesis. Ihr Alter deckte sich mit den in der Bibel veranschlagten 6000 Jahren und die zentrale Rolle des Wassers in

³⁴ Vgl. Charles Coulston Gillispie: *Genesis and Geology. The impact of scientific discoveries upon religious beliefs in the decades before Darwin*, New York: Harper & Row 1959, S. 44.

Werners Überlegungen machte es möglich, die Sintflut in die geologische Theorie zu integrieren.³⁵ Einer der Hauptvertreter der Neptunisten in England, Richard Kirwan (1733-1812), versuchte in seinen *Geological Essays* (1799), die genaue Entsprechung geologischer Funde mit der Schöpfungsgeschichte nachzuweisen. In seinem heute befremdlich erscheinenden Bestehen auf die wörtliche Wahrheit des Bibeltextes „bewies“ Kirwan auf geologischem Wege, dass die Darstellung der Erdgeschichte in der Heiligen Schrift im naturhistorischen Sinne wahr sei.³⁶

Der Neptunismus besaß jedoch zahlreiche Schwächen, die bereits von Werners Zeitgenossen kritisiert wurden. Der Freiburger Geologe stützte seine gesamte Theorie einzig auf die Beobachtungen, die er im Harz gemacht hatte und ignorierte widersprechende Funde aus anderen Gegenden. Zudem stellten andere Geologen sich die Frage, woher die großen Wassermengen gekommen und wohin sie verschwunden seien.³⁷

In Opposition zu den Neptunisten bildete sich unter Führung des Schotten James Hutton (1726-1797) die Schule der „Plutonisten“ heraus, die ihrerseits die Entstehung des Erdgesteins auf vulkanisches Geschehen zurückführten. Die Erdkruste besteht nach Hutton, der seine Argumente 1795 in dem grundlegenden Werk *Theory of the Earth* darlegte, aus zwei Schichten: dem unteren Eruptivgestein, wie Granit, Basalt und Porphyr sowie einer darüber liegenden wasserhaltigen Gesteinschicht. Regen und Erosion – so Hutton – lagern auf dem Meeresboden beständig Sandstein, Kalkstein und Kies ab. Diese würden dann durch Hitze und unter hohem Druck in festes Gestein umgewandelt. Dieselbe Kraft – nämlich Vulkanismus – hebe nach diesem Konsolidierungsprozess den Meeresboden an. Unregelmäßigkeiten in der Folge der Gesteinsschichten erklärte Hutton damit, dass an manchen Orten geschmolzenes Gestein an die Oberfläche dringe und auf diese Weise die obere Schicht überlagere.³⁸

Dass die Theorie der Plutonisten es zunächst schwer hatte, sich in Deutschland gegen den Neptunismus durchzusetzen, lag vor allem in deren Unvereinbarkeit mit der Schöpfungsgeschichte. Hutton weigerte sich im Gegensatz zu Werner, Aussagen über den Ursprung der Erde zu machen. Da er langsame, noch in der Gegenwart wirksame Prozesse, wie Erosion, für die Gestalt der Erde verantwortlich machte,

³⁵ Vgl. ebd., S. 47.

³⁶ Vgl. ebd., S. 53.

³⁷ Vgl. ebd., S. 45-46.

³⁸ Vgl. ebd., S. 47.

musste er eine sehr viel längere Zeit als 6000 Jahre für die Entstehung der Erde veranschlagen, womit sich der Beginn der Welt unendlich in die Vergangenheit verlängerte. Hutton ging zwar nicht so weit, die Schöpfungsgeschichte zu widerlegen, leugnete jedoch implizit ihre Notwendigkeit zur Erklärung der Erdentstehung. Wenn langsam wirkende Faktoren zu den gleichen Resultaten führen konnten wie Katastrophen, machte dies die Vorstellung eines Eingreifens Gottes in die Erdgeschichte überflüssig.³⁹

Die Auseinandersetzung mit den Plutonisten wurde vor allem von den Schülern Werners mit polemischer Schärfe geführt. Die Plutonisten erwiesen sich als weitaus weniger doktrinär. Während Werners Thesen und seine Terminologie kritiklos übernommen und wiederholt wurden, modifizierten Huttons Nachfolger die Argumentation ihres Lehrers.⁴⁰ Vor allem Huttons für die Theologie so unbequeme These, dass nur auch noch in der Gegenwart tätige Kräfte für geologische Veränderungen verantwortlich seien, wurde nach seinem Tod relativiert. So ging beispielsweise Sir James Hall (1781-1832) davon aus, dass ein reißender Strom die Alpen sowie auch andere Landschaften geformt habe. Nicht das langsame, beständige Heben der Kontinente habe zur heutigen Gestalt der Erde geführt, sondern plötzliche, gewaltige Umwälzungen.⁴¹

Diese Vorstellung machte es nun wieder möglich, die Geologie mit der Schöpfungsgeschichte zu versöhnen. Die „Katastrophisten“ gingen davon aus, dass die Gestalt der Erde durch eine Reihe von Naturkatastrophen entstanden sei, als deren letzte man die Sintflut ansah. Sie stützten sich dabei auf die Untersuchungsergebnisse der von Georges Cuvier (1769-1832) populär gemachten vergleichenden Anatomie. Cuvier rekonstruierte prähistorische Tiere aus fossilen Funden und schloss daraus auf das Alter der Gesteinsschichten, in denen die Versteinerungen gefunden worden waren.⁴² Diese Beobachtungen führten ihn dazu anzunehmen, dass der Mensch zwischen der letzten und der vorletzten Katastrophe erschaffen worden und somit etwa 5000 bis 6000 Jahre alt sei.⁴³

³⁹ Vgl. ebd., S. 47.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 79.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 81. Erst Charles Lyell forderte 1830 in seinen wegweisenden *Principles of Geology* wieder, dass der Geologe nur auch in der Gegenwart wirkende Kräfte zur Erklärung der Erdgestalt heranziehen dürfe.

⁴² Diese paläontologische Methode war zwar schon zwischen 1791 und 1799 von dem Briten William Smith entwickelt worden. Seine Forschungen wurden jedoch erst in den 1820er Jahren anerkannt. Vgl. ebd., S. 84.

⁴³ Vgl. ebd., S.101.

Die große Popularität, derer sich die Katastrophentheorie etwa seit 1820 erfreute, lässt sich unter anderem damit erklären, dass sie die Geologie wieder in den Dienst der Religion stellte. Sie sprach der Sintflut eine entscheidende Rolle in der Erdgeschichte zu und datierte die Menschheit im gleichen zeitlichen Rahmen wie die Bibel. Fossile Funde und ihre Datierung machten es nun allerdings notwendig anzuerkennen, dass es vor der Erschaffung des Menschen Lebewesen gegeben haben müsse, die in einer Folge von Naturkatastrophen ausgelöscht wurden. Man verlegte deren Entstehung in eine „präadamitische“ Phase, d.h. eine Zeit vor der Schöpfung des Menschen. Jean André Deluc (1727-1817), der von 1789 bis 1804 an der Göttinger Universität Philosophie und Geologie unterrichtete, popularisierte die Vorstellung, dass die sechs Schöpfungstage symbolisch zu verstehen seien. Zwischen ihnen könnten Tausende von Jahren gelegen haben, in denen plötzliche geologische Umwälzungen die Gestalt der Erde geformt hätten.⁴⁴ Die Tatsache, dass keine menschlichen Überreste gefunden wurden, erklärte man damit, dass die Entstehung der Menschheit für einen etwaigen Versteinerungsprozess nicht weit genug zurückliege, nämlich nur jene 5000-6000 Jahre. Der größte Teil der Menschheit und einer älteren Schöpfung sei in der Sintflut vor etwa 4000 Jahren umgekommen, und nur wenige Inseln hätten das Überleben einiger Lebewesen und Pflanzen ermöglicht, die den Grundstock einer neuen Schöpfung, wie sie noch in der Gegenwart bestehe, bildeten.⁴⁵

Die Popularisierung geologischen Wissens

Wenn auch Annette von Droste-Hülshoff die geologische Debatte vermutlich nicht in den aktuellen wissenschaftlichen Abhandlungen selbst verfolgte, so las sie doch als Hobby-Paläontologin sicherlich die einschlägigen Artikel in den ihr zugänglichen populären Zeitschriften. Eine Übersicht über die neuesten Entwicklungen in den Naturwissenschaften bot im Januar 1830 beispielsweise eine Artikelserie im *Morgenblatt für gebildete Stände*. Der Autor dieser Abhandlung folgt in seiner Darstellung, wie er selbst betont, den Theorien Georges Cuviers. Gleich im ersten Teil der Serie wendet er sich der Frage nach dem Alter der Menschheit zu und folgt dem französischen Geologen in dessen Überzeugung, dass die Sintflut die letzte jener Katastrophen sei, die der Erde ihre Gestalt verliehen haben:

⁴⁴ Vgl. Charles Coulston Gillispie (Hg.): *Dictionary of Scientific Biography*, Bd.4, New York: Scribener 1971, S. 28.

⁴⁵ Vgl. Gillispie (1959), S. 58-59.

Es erzählen die Sagen aller Völker von einem mächtigen Ereignis, daß die Gestalt der Erdoberfläche verändert und das Menschengeschlecht beinahe völlig vernichtet habe; die Erdkunde hingegen weist darauf hin, dass die letzte der Umwälzungen, welche der Erdboden zu erleiden hatte, auffallend mit der Zeit zusammentrifft, in welche man die Sündfluth legt. [...] Man hat diese Berechnung am Fuße der Gebirge angestellt und überall 5 – 6000 Jahre herausgebracht, man hat sie an den Flußschwemmungen gemacht und dasselbe Resultat erhalten. Kurz, die Angaben der Traditionen haben sich immer und überall bestätigt [...].⁴⁶

Auch in der Fortsetzung des Artikels betont der Verfasser nochmals die Übereinstimmung des Schöpfungsberichtes mit geologischen Erkenntnissen:

Viele Spuren in den Büchern Mosis beweisen, daß er über manche höchst wichtige Punkte der Naturphilosophie sehr richtige Begriffe hatte. Besonders ist seine Lehre von der Schöpfung der Welt, rein wissenschaftlich betrachtet, höchst merkwürdig, denn die Ordnung, in der er die verschiedenen Wesen geschaffen werden läßt, ist genau dieselbe, auf welche die Geologie führt.⁴⁷

Nur wenige Wochen später erschien in derselben Zeitschrift, ebenfalls in Fortsetzungen, ein Artikel über „Geologische Neuerungen“. Dem Verfasser dieses Textes scheint die Übereinstimmung von Genesis und Geologie weitaus weniger am Herzen zu liegen als dem Autor des zuvor zitierten Artikels. Er gibt als seine Quelle die Lehren Elie de Beaumonts (1789-1874) an und konzentriert sich, wie dieser, auf die Entstehung der Gebirge. In seiner Darstellung folgt er jedoch nicht streng den Theorien Beaumonts, sondern verweist darauf, dass zahlreiche Fragen noch lange nicht geklärt seien. Nach einer Würdigung der Erkenntnisse Werners und einer kurzen Darstellung plutonistischer Theorien schreibt er:

Wann aber stiegen jene Massen aus dem Schooße der Erde hervor? Wann erstarrten jene Wellen des geschmolzenen Urstoffes der Erde zum granitischen Fels? wie viele Schichten früher gebildeten Gesteins waren damals schon über der Erde verbreitet, die jene emportauchenden Berge aufhoben und durchbrachen? Geschah dieses Emporsteigen zumal, plötzlich, mit einem Schlage auf dem ganzen Erdball? War diese Bewegung rasch oder allmählig? Diese und ähnliche Fragen sind noch so sehr im Dunkeln, daß hier noch Spielraum für die verschiedensten Thesen stattfindet, an denen es denn auch nicht gefehlt hat [...].⁴⁸

⁴⁶ „Zur Geschichte der Naturwissenschaften. Nach Cuvier.“, (o.Verf.), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 12, 14. Januar 1830, S. 46.

⁴⁷ „Zur Geschichte der Naturwissenschaften. Nach Cuvier.“, (o.Verf.), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 20, 30. Januar 1830, S. 78.

⁴⁸ „Geologische Neuerungen. Das Alter der Berge“ (o.Verf.), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 75, 29. März 1830, S. 299.

Der Verfasser glaubt also, dass zur Zeit eine gewisse Beliebigkeit der geologischen Überzeugungen bestehe. Die Tatsache, dass er in seinen Ausführungen schließlich Beaumont folgt, erklärt er daher auch nur damit, dass dessen Theorie „durch Einfachheit und wenigstens scheinbare Konsequenz überraschend“ sei.⁴⁹ Weitaus größere Faszination als die Entscheidung für eine bestimmte Theorie oder die Frage nach der Übereinstimmung mit der Schöpfungsgeschichte besitzt für ihn die Vorstellung, dass die Naturkatastrophen, die die Erdoberfläche formten, nicht ausschließlich der Vergangenheit angehören sollen. Er schreibt:

Es läßt sich demnach nicht behaupten, mit dem Alter verliere die Erde die Fähigkeit, Katastrophen der Art zu erleiden, und die Ruhe, der sie seit etlichen Jahrtausenden genießt, könne nicht plötzlich gestört werden. [...] Ueberhaupt gibt diese Hypothese der Phantasie einen weiten Spielraum: sie mag sich nach Gefallen ausmalen, wie es einst seyn wird, wenn nach dem Untergang der jetzigen Welt, sich ein neues Riesengebirge zum Himalaya verhält, wie der Himalaya zu Rübzahl's Riesengebirge, wenn die Herrn der neuen Schöpfung unsere Knochen und unsere Massen, die Werke unserer Kunst und unserer Thorheit aus dem Schooß der Erde graben und in ihren Museen ausstellen.⁵⁰

Die teleologische Erwartung der Apokalypse und eines neuen Jerusalem wird hier ersetzt durch die säkularisierte Vorstellung einer Naturkatastrophe, die die Welt zu einem neuen Anfang führt. Statt auf ein krönendes und den Menschen erlösendes göttliches Ereignis hinzusteuern, wird die Erde in endloser Folge immer wieder neu erschaffen werden. Die Geschichte der Welt verlängert sich im Rahmen neuer geologischer Erkenntnisse also nicht nur unendlich in die Vergangenheit, wie Hutton es festgestellt hatte, sondern – mittels einer unendlichen Folge von Neubeginnen – auch in die Zukunft.

Zur Zeit der Entstehung des *Hospiz* scheinen geologische Theorien der Erdgeschichte somit religiöse Erklärungsmodelle in den populären naturwissenschaftlichen Diskursen zunehmend zu verdrängen. Die Überzeugung, dass die Schöpfungsgeschichte wörtlich als geologischer Entstehungsbericht der Erde gelesen werden könne, erscheint in den 1830er Jahren zunehmend antiquiert, wenn nicht sogar lächerlich. So schreibt beispielsweise ein Rezensent am 3. April 1834 in der

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ „Geologische Neuerungen. Das Alter der Berge“ (o.Verf.), in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 76, 30. März 1830, S. 302.

Zeitung für die elegante Welt über die Neuerscheinung *Kosmologische Vorschule zur Erdkunde* von Gottlieb August Wimmer:

Hier wird beschrieben, wie die Erde entstanden, gewachsen und das geworden sey, was sie jetzt ist. [...] der Verfasser [...] schreibt eine Kosmologie aus dem Christenthume heraus. Er hält sich mit zitternden biblischen Fingern an die mosaische Tradition der Weltschöpfung, dieses Anklammern an eine allerdings poetische und weise Mythe thut natürlich aller Speculation den wesentlichen Eintrag. Der Verfasser spricht dabei viel von heiligen Dingen und scheint allen Ernstes daran zu glauben als an etwas Geoffenbartes. Alte Offenbarungen brauchen wir aber nicht von einem Geographen, sondern neue. Für einen Erdforscher schickt sich kein positiver Religionsglaube; er soll forschen, nicht aber predigen.⁵¹

Annette von Droste-Hülshoff nahm die Debatte um die Vereinbarkeit geologischer Theorien mit der biblischen Schöpfungsgeschichte, wie unter anderem folgender Brief zeigt, zur Kenntnis. Sie schreibt im August 1839 an ihren Bekannten Wilhelm Junkmann über ihr Hobby des „Steine klopfen[s]“:

[...] doch zuweilen klopfe ich mich wieder in den Eifer hinein, und habe meine Freude und Bewunderung an den Schalthieren und Pflanzen, die, den Worten des Psalmisten zum Trotz (Der Mensch verdorrt wie eine Blume des Feldes) ihr zerbrechliches Daseyn durch Jahrtausende erhalten haben, es wird mir zuweilen ganz wunderlich, wenn ich manche Stengel oder Muscheln, genau in der Form wie sie damals der Augenblick verbogen hat, wieder hervor treten sehe, gleichsam in ihrer Todeskrümmung – ich wollte ich träfe einmahl auf ein lebendiges Thier im Stein! – was meinen Sie, wenn ein Mensch mahl so aus seiner viertausendjährigen Kruste hervor kriechen könnte? Was müste der nicht fühlen? und was zu fühlen und denken geben! – seltsam bleibt immer, dass man nicht wenigsten versteinerte Menschen findet, auch niemals ein Zeichen menschlichen Fleißes, doch finden sich wohl hundert versteinerte Bäume, aber nie auch nur ein Stückchen Holz, was Spuren der Bearbeitung trüge – so scheint es wohl ausgemacht, daß Alles einer præadamitischen Erdperiode angehört, die jedoch der späteren sehr ähnlich gewesen sein muß – nur gewaltiger in allen Formen und ohne die Krone der Schöpfung.⁵²

Diese Briefpassage reflektiert Drostes Kenntnis und Akzeptanz zeitgenössischer Theorien der Erdentstehung, die Bibel und Geologie miteinander in Einklang bringen. Sie zeigt jedoch auch, dass der Dichterin grundsätzliche Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser Theorien blieben. Sie erkennt bereits darin einen Widerspruch zwischen der Bibel und geologischen Funden, dass in den Psalmen keine Rede davon sei, dass ehemals Lebendiges sich durch Versteinierung in seiner Form erhalten könne.

⁵¹ Alfred Estermann (Hg.): *Athenäum Reprints. Die Zeitschriften des Jungen Deutschland, Bd. III*, Frankfurt: Athenäum 1971, S. 254.

⁵² HKA IX, 1, S. 66.

Weitaus brisanter noch ist ihr Bestehen darauf, dass man doch auch menschliche Überreste finden müsste. In seiner geologischen und theologischen Konsequenz würde dies bedeuten, dass der Mensch viel älter sei als angenommen, und seine Entstehung nicht mehr in die von der Bibel veranschlagte Zeitskala fallen würde. Droste folgt jedoch letztendlich der Erklärung Cuviers, dass die fossilen Funde einer sehr viel älteren Periode als die nur 4000 Jahre alte Menschheit angehörten. Sie tut dies wahrscheinlich auch deshalb, weil der Briefpartner Wilhelm Junkmann zu dem frommen Kreis um Christoph Bernhard Schlüter gehörte und somit sicherlich nicht der ideale Adressat für Zweifel an der naturwissenschaftlichen Wahrheit des Schöpfungsberichtes war.

Die komplexe Beziehung zwischen geologischen Funden und biblischem Schöpfungsbericht beschäftigte Droste auch weiterhin, wie es das 1842 entstandene Gedicht *Die Mergelgrube* zeigt. In diesem Text sucht das lyrische Ich in einer für das Münsterland typischen Grube, aus der kalkhaltige Erde als Dünger gewonnen wurde, nach Versteinerungen. Die Persona verfügt offenbar über rudimentäres naturhistorisches Wissen, wie ihr Kommentar zu den Gesteinen, die sie findet, beweist:

Wie zürnend sturt dich an der schwarze Gneis,
Spatkugeln kollern nieder, milchig weiß,
Und um den Glimmer fahren Silberblitze;
Gesprenkelte Porphyre, groß und klein,
Die Ockerdruse und der Feuerstein –
Nur wenige hat dieser Grund gezeugt,
Der sah den Strand und der des Berges Kuppe;
Die zorn'ge Welle hat sie hergescheucht,
Leviathan mit seiner Riesenschuppe,
Als schäumend übern Sinai er fuhr,
Des Himmels Schleusen dreißig Tage offen,
Gebirge schmolzen ein wie Zuckerkand,
Als dann am Ararat die Arche stand,
Und eine fremde, üppige Natur,
Ein neues Leben quoll aus neuen Stoffen. – (10-24)

Mit dem Abstieg in die Mergelgrube vergegenwärtigt das lyrische Ich sich den Zustand der Welt nach einer vulkanischen Katastrophe, die in der Zukunft das Leben zerstören und wieder neu entstehen lassen wird:

Vor mir, um mich der graue Mergel nur;
Was drüber, sah ich nicht; doch die Natur
Schien mir verödet, und ein Bild entstand
Von einer Erde, mürbe, ausgebrannt;

Ich selber schien ein Funken mir, der doch
Erzittert in der toten Asche noch,
Ein Findling im zerfallnen Weltenbau.
Die Wolke teilte sich, der Wind ward lau;
Mein Haupt nicht wagt' ich aus dem Hohl zu strecken,
Um nicht zu schauen der Verödung Schrecken,
Wie Neues quoll und Altes sich zersetzte –
War ich der erste Mensch oder der letzte? (45-56)

In den beiden Passagen präsentiert Droste zwei Perspektiven auf die Frage der Erdentstehung. Zunächst lässt sie ihre Persona die Erklärungen der an der Schöpfungsgeschichte orientierten Geologen zitieren. Dann folgt jedoch eine Version, die ähnliche Schwerpunkte setzt wie der Autor des zitierten Artikels über „Geologische Neuerungen“, der sich mehr für die Bedrohung durch die Katastrophe selbst, als für ihre Übereinstimmung mit der Schöpfungsgeschichte interessiert. Auch das Ich in der *Mergelgrube* gibt seiner „Phantasie“ jenen „weiten Spielraum“,⁵³ der es ihm erlaubt, sich die Erde in allen Details zum Zeitpunkt der Katastrophe vorzustellen und sieht eine Welt, die keinerlei Zeichen der Präsenz eines wohlwollenden, versöhnten Gottes zeigt. Der Mensch bleibt allein mit sich selbst in der Ungewissheit, ob auf die gegenwärtige Katastrophe tatsächlich eine neue Schöpfung folgen wird.

Das Gedicht schließt mit einer dritten Perspektive auf die Theorien der Erdentstehung, nämlich dem Festhalten an der wortwörtlichen Wahrheit der Bibel und dem Leugnen der geologischen Funde: Als die Persona schließlich aus der Grube steigt, trifft sie auf einen frommen Schäfer und konfrontiert diesen mit der Versteinerung eines Meerestieres:

Im Moose lag ein Buch; ich hob es auf –
„Bertuchs Naturgeschichte; lest Ihr das?“
Da zog ein Lächeln seine Lippen auf:
„Der lügt mal, Herr! Doch das ist just der Spaß!
Von Schlangen, Bären, die in Stein verwandelt,
Als wie Genesis sagt, die Schleusen offen;
Wär's nicht zur Kurzweil, wär' es schlecht gehandelt:
Man weiß ja doch, dass alles Vieh ersoffen.“
Ich reichte ihm die Schieferplatte: „Schau,
Das war ein Tier.“ Da zwinkert' er die Brau
Und hat mir lange pffiffig nachgelacht –
Daß ich verrückt sei, das hätt' er nicht gedacht! – (107-122)

⁵³ Vgl. Fußnote 50.



In dem Gedicht *Die Mergelgrube* präsentiert Droste somit drei Reaktionen auf die neuen geologischen Erkenntnisse, ohne dabei eine dieser Reaktionen als die „richtige“ zu kennzeichnen. Während die einen Sicherheit in der Übereinstimmung von Wissenschaft und Schöpfungsbericht finden, fühlen sich andere durch die Ungewissheit über die geologische – und heilsgeschichtliche – Zukunft der Erde zutiefst beunruhigt. Am einfachsten scheint es immer noch zu sein, die Fortschritte in den Naturwissenschaften zu ignorieren und am Glauben an die wörtliche Wahrheit des Bibeltextes festzuhalten. Es sind diese Widersprüche zwischen wissenschaftlichen Theorien und etablierten, religiösen Mustern der Welterklärung sowie ihre Auswirkungen auf das Individuum, die Annette von Droste-Hülshoff schon in ihrem frühen Werk *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard* thematisiert.

Die Thematisierung geologischer Theorien im dritten Gesang

Zur Skizzierung der Problematik, die Benoit in eine Glaubenskrise stürzt, ist es zunächst hilfreich, einige Passagen aus dem dritten Gesang in Betracht zu ziehen. Roses Blick auf die sie umgebende Natur während des Aufstiegs zum Hospiz gibt ein deutliches Bild davon, inwiefern die Naturwissenschaften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts religiöse Überzeugungen in Frage zu stellen begannen.

Annette von Droste-Hülshoff legte im *Hospiz* großen Wert auf realistische Details. Sie fertigte aus diesem Grunde Exzerpte aus populären Reisebeschreibungen der Alpenregion an und befragte Bekannte und Verwandte, die die Gegend mit eigenen Augen gesehen hatten. Ihr Bruder Werner bereiste 1819 die Schweiz und sie hörte seine Berichte nach seiner Rückkehr 1821 in Hülshoff. Eine weitere Schweiz-Reise unternahm ihr Onkel Werner von Haxthausen im Jahr 1822.⁵⁴ Welche Aspekte von besonderem Interesse für Droste waren, geht aus ihrem Brief an Wilhelmine von Thielmann im November 1828 hervor, von deren Tochter sie sich mittels eines umfangreichen Fragenkatalogs Informationen über deren Schweiz-Reise erbat. Sie fragte nach Details über Tracht und Utensilien der Mönche, das Innere der Kirche im Hospiz, über die Landschaft um das Hospiz, die dort lebenden Tiere und vieles mehr.

Das Bemühen um Detailrealismus war ein Trend, der sich auch in naturalistischen Strömungen der Landschaftsmalerei der Goethezeit bemerkbar machte. Geologische und botanische Korrektheit wurden zunehmend gegen den Widerstand der

⁵⁴ Vgl. HKA III, 2, S. 293.

zeitgenössischen Kunsttheorie zu Qualitätskriterien der Malerei erhoben. Die empiristische Ausrichtung der Naturwissenschaften, d.h. das genaue Beobachten der Naturphänomene, wird auf die Landschaftsmalerei übertragen und damit rückt das Detail ins Zentrum der Naturdarstellung.⁵⁵

Dieses Interesse am naturwissenschaftlich korrekten Detail lässt sich in zahlreichen Passagen des *Hospiz* nachweisen. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht der Aufstieg zum Hospiz im dritten Gesang, der sich geradezu wie ein geologisch-botanischer Bericht über die verschiedenen Vegetationsstufen im Gebirge liest. Er könnte fast als Begleittext für zeitgenössische Gemälde, wie beispielsweise Caspar David Friedrichs „Der Watzmann“ oder Joseph Anton Kochs „Schmadribachfall“, die eben jene Gebirgsvegetation detailliert darstellen, gelesen werden.⁵⁶

Steil wird der Pfad, die Wanderer glühn,
Aus dem Gestrippe Fingerhut
Bedächtig streckt die roten Glocken,
Der Steinbrech hält sich fest und gut
Das Geißblatt windet sich erschrocken,
[...]
Quarzelle Blöcke reihn sich dichter,
Mit jedem Schritt das Leben weicht,
Im Walde lichter wirts und lichter,
Bis nun, verkrüppelt und gebeugt,
Am braunen Grund die Fichte krecht,
[...]
Einsam und traurig wird der Weg,
Nur halbverdorrte Stämme deuten,
Mit Spitzen, karg und frostgepreßt,
Des matten Lebens Überrest,
Und drüber Nichts als Hänge wüst –
Baumlose Steppe – heidicht' Moor –
Kein Vogel der das Blau begrüßt –
Kein Kraut aus Klippenspalt hervor,
Ein Schweigen dem erliegt das Ohr,
[...]
Des ewgen Schnees Region
Man naht sich ihr, man fühlt sie schon. (377-415)

Neben naturalistischen Beschreibungen, finden sich vereinzelt Passagen, die an eine romantisch-anthromorphisierende Wahrnehmung von Landschaft erinnern („Ein schönes Weib, o Waldesruh! / Bist du nicht schön? o Wildnis du! / Wenn nickend

⁵⁵ Vgl. Timothy F. Mitchell: *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Oxford: Clarendon Press 1993, S. 11-39.

⁵⁶ Vgl. ebd., Abb. III und Abb. VI, S. 131-134.

schaust, im Sonnenduft, / Der Drance muntern Sprüngen zu“ , 369-373; „Der fromme Morgen scheint das All, / Sehnsüchtig an die Brust zu drücken“, 375-376“). In der Wahrnehmung der Tochter Benoits erscheint die Natur jedoch als erstorben:

Und an den Pfahl, der buntbekleidet
Sardinien⁵⁷ und Wallis scheidet,
Lehnt sich die Frau – tief unten zeigt
Sich Ferrets Tal – und riesig beugt
Montblanc den grauen Nacken vor, –
Ringsum nur totes Chaos starrt.
Wie eine Welt, die ausgewettert
Den neuen Schöpfungstag erharrt,
Ja, ward, wie zeugt des Römers Mund,
Die Wildnis dem Karthager kund,
Fürwahr! manch' punisches Gebein
Bedeckt so wüster Leichenstein!
Vom Herde fern, welch trostlos Grab! (424-436)

In dieser Passage treffen religiöses und naturgeschichtliches Weltbild aufeinander: Die Welt ist „ausgewettert“ (430), d.h. sie hat – wie es von James Hutton beschrieben wurde – ihre derzeitige Gestalt durch das langsame Werk der Naturgewalten erhalten. Dieser Vorgang wird hier jedoch nicht als fortschreitendes Werden der Welt wahrgenommen, sondern als ein Prozess, der der Welt ihre Struktur und ihren Sinngehalt nimmt und sie auf einen chaotischen Urzustand reduziert, von dem aus sie neu erschaffen werden muss. Das geologische Wissen über die Entstehung der Erde scheint die Schöpfung rückgängig gemacht und die Welt in ein „totes Chaos“ (429) verwandelt zu haben.

Rose befindet sich nicht nur in geographischer Hinsicht in einem Grenzland, wie es der Pfahl, an den gelehnt sie die Landschaft betrachtet, bezeugt, sondern sie scheint auch in einem Niemandsland zwischen naturwissenschaftlicher und religiöser Welterklärung zu stehen. Sie versucht, den Widerspruch zwischen Naturwissenschaft und religiösem Weltbild durch die Vorstellung von einem „neuen Schöpfungstag“ (431) zu überbrücken. Ein zweiter Schöpfungsakt wird notwendig, um die Welt, deren Geschichte sich unter dem wissenschaftlichen Blick des Forschers in eine, in religiöser Hinsicht, sinnentleerte und anfangslose Vergangenheit sowie eine endlose Zukunft zu verlängern scheint, neu mit Sinn zu beleben. Der Verweis auf Hannibals Überquerung der Alpen akzentuiert den potentiell grenzüberschreitenden Charakter der Position Roses. Die Geschichte des Feldherrn war in zeitgenössischen Reisebe-

⁵⁷ Gemeint ist das Königreich Sardinien-Piemont. Vgl. HKA III, 2, S. 1004.

schreibungen ein beliebter Topos, der die gefahrvolle Alpenüberquerung als einen Akt des Strebens nach höheren Zielen und Selbstbestimmung definierte.⁵⁸ Die weibliche Protagonistin des dritten Gesanges begibt sich auf den Weg, nicht nur die Alpen, sondern auch obsoletere Formen der Welterklärung zu überwinden.

Während in den zeitgenössischen Hannibal-Erzählungen der Feldherr schließlich in das schöne und fruchtbare Italien hinunterschaut,⁵⁹ sieht jedoch Rose nur „totes Chaos“ (429). Zudem erscheint der Anblick des Hospizes, der sich ihr nun bietet, alles andere als erlösend oder einen „neuen Schöpfungstag“ (431) versprechend:

Schon langsam öffnet sich das Tal
Und drüben liegt das Hospital.

Wie freudlos an des Sees Strand,
Dem linde Wellen nicht allein,
Nein dem erzürnten Gottes Hand,
Versagt des Gletschers toten Schein,
Der ein versteinertes Cocyt,
Und doch, wie ein milder Frieden blüht
Dem Mann, der keinen Spiegel kennt,
Als sein verdüstertes Element. (451-460)

Trotz der verwirrenden Syntax dieser Passage – wahrscheinlich das Resultat starker Verkürzungen und Auslassungen – wird deutlich, dass das Hospiz kein Ort des Lichtes und des Lebens, sondern der Dunkelheit und des Todes ist.⁶⁰ Der Gletscher strahlt einen „toten“ Schein aus und der See wird mit einem Fluss der Unterwelt aus der griechischen Mythologie verglichen.⁶¹ Gott wird zwar ein Einfluss auf die Gestaltung der Welt zugestanden, aber es handelt sich um einen zornigen, negativen Einfluss. Die gottgeschaffene Welt passt sich den menschlichen Bedürfnissen nicht an, sondern steht ihnen feindlich gegenüber. Selbst die Anwesenheit eines Gotteshau-

⁵⁸ Vgl. Chloe Chard: *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester: Manchester University Press 1999, S. 195.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 178.

⁶⁰ Matthison beschreibt den See am Fuße des Hospitals ähnlich unwirtlich: „Der kleine, dem Kloster südwärts liegende See, dessen trauernde Gestade kein grünender Schilf- oder Binsenkranz entödet, wird niemals ganz vom Eise befreit, und im Augustmonathe hält sich das Thermometer, so gar in der Mittagsstunde, nicht selten unter dem Gefrierpunkte.“ (Friedrich von Matthison: *Sämmtliche Werke*, III, 2, *Erinnerungen*, Wien: Franz Härter 1817, S. 5-6).

⁶¹ Noch deutlicher kommt die Todesthematik in einer früheren Textstufe dieser Passage heraus, in der der See zusätzlich als „Trauertuch auf Leichengrund“ (HKA III, 2, S. 410) bezeichnet wird.

ses kann die Bedrohlichkeit der Berge – die in der populären Alpenliteratur die Wanderer zumeist ihrem Schöpfer näher bringen – nicht mildern.⁶²

Der düstere Anblick des Hospizes, der die Beschreibung vom Anfang des zweiten Gesanges wiederaufnimmt,⁶³ verweist auf den grundsätzlichen Zweifel an der wohlwollenden Präsenz Gottes in der Natur und einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang der Welt. Die Wendung des Handlungsverlaufs, mit dem die Autorin den dritten Gesang beendet – die „Auferstehung“ Benoits von den Toten –, erscheint als erzählerischer Kraftakt, der den Glaubenszweifel abschließend aufheben will. Die Unplausibilität dieses Handlungselements macht die auf diese Weise herbeigezwungene Heilsgewissheit endgültig fragwürdig.⁶⁴

Droste selbst war mit dem dritten Gesang nicht zufrieden und entschied sich daher, nur die ersten beiden zu veröffentlichen. Aus ihren Anmerkungen zu einer der Bearbeitungsstufen des *Hospiz* geht hervor, dass sie der Ansicht war, das Lokalkolorit des dritten Teils störe den „einfachen ruhigen Gange“ des übrigen Textes.⁶⁵ Das „Tändelnde[s], Bunte[s], Kleinliche[s]“, das bei ihren Verwandten und Bekannten so viel Lob gefunden habe, widerspreche der Gesamtkonzeption der Verserzählung.⁶⁶ Man kann jedoch annehmen, dass sie nicht nur die unterhaltenden Elemente ihres Textes als unbefriedigend empfand, sondern auch den wenig plausiblen Schluss. Er negiert die thematischen Zusammenhänge, die für einen großen Teil des übrigen Gedichtes bestimmend sind: Der für das traditionelle Epos typische „einfache ruhige Gang“ der ersten beiden Teile zeichnet sich gerade dadurch aus, dass hier nichts „Kleinliches“ abgehandelt wird. Es geht im Gegenteil um Fragestellungen, die angesichts der naturwissenschaftlichen Diskurse, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ihrer popularisierten Form einem breiten Publikum zugänglich wurden, eine existentielle Bedeutung erhielten. Durch das Aufeinandertreffen von zwei unterschiedlichen Welterklärungsmustern wird das Subjekt in eine tiefe Verunsicherung gestürzt. Diese

⁶² Vgl. Raymond (1993), S. 223-224.

⁶³ Vgl. „Inmitten schwärzlich ruht der See, / Der des verlorenen Strahles Weh / Gefesselt hält in den Flächen, / So dort gleich dem Gefangnen liegt, / Sich angstvoll an die Decke schmiegt, / Den glas'gen Kerker aufzubrechen“ (II, 8-13).

⁶⁴ Droste beurteilte den Stoff des dritten Gesanges selbst als „sehr gering“. (Vgl. HKA III, 2, S. 563). In einem scherzhaften Briefgedicht an Schlüter begründet sie ihre Entscheidung, den dritten Gesang nicht weiter zu bearbeiten, wie folgt: „Doch der dritte Gesang den schreib ich nicht, / Habe ich einmahl den Alten erschlagen, / So will ich meiner Sünden Last auch tragen, / Bin auch bey weitem nicht heilig genug / Todte wieder zum Leben zu wecken, / Die Feder mögt Ihr an den Hut Euch stecken.“ (HKA VIII, 1, S. 269).

⁶⁵ Vgl. HKA III, 2, S. 562-563.

⁶⁶ Vgl. HKA III, 2, S. 567.

Verunsicherung manifestiert sich im ersten Gesang in Benoits Verzweiflung bei der Suche nach dem Licht des Hospizes.

Der erste Gesang: die Strategie des selektiven Blickes

Schon in den Anfangszeilen des *Hospiz* wird deutlich, dass es sich bei Benoits Weg durch den Schnee um kein transzendierendes Landschaftserlebnis im romantischen Sinne handelt. Die Erzählung beginnt nicht mit einem für die Romantik typischen Aufbruch am frühen Morgen in den neuen Schöpfungstag hinein, sondern mit einem Sonnenuntergang, der nicht nur das Ende des Tages ankündigt, sondern auch das Ende des Lebens:

Die Sonne hat den Lauf vollbracht,
Schon spannt sie aus ihr Wolkenzelt;
So manche Trän' hat sie bewacht,
So manchem Lächeln sich gesellt;
Um Sel'ge hat ihr Strahl gekräuselt
Wo süß versteckt die Laube säuselt,
Und hat die Totenbahre auch
Gesegnet mit dem frommen Hauch; (1-8)

Zwar ist die untergehende Sonne auch fester Bestandteil der romantischen Lichtsymbolik, allerdings bewirkt dort eine friedvolle Abendstunde zumeist die harmonische Loslösung vom Irdischen. Davon kann jedoch hier nicht Rede sein. Anstatt im Abendlicht eine Verbindung zum Göttlichen zu finden, erfährt Benoit sich als vollständig isoliert:⁶⁷

Dort, wo es aus des Passes Schlunde,
Um's Pain de Sucre macht die Runde,
Berührt ein menschlich Angesicht,
Fürwahr zum letzten Mal das Licht.
Wie hat der Greis die dürre Hand
So fest um seinen Stab gespannt!
Und wie er so verkümmert steht,
So ganz verlassen um sich späht,
Da ist's als ob zumal,
Noch zögern will der letzte Strahl.
[...]
Am Riffe lehnt der alte Mann,
Wie auf dem Meere, jüngst ergrimmt,
Einsam noch eine Planke schwimmt. (14-28)

⁶⁷ Vgl. Langen (1963), S. 465

Er „späht“ (21) nach dem Licht, das ihm den Weg zum Hospiz weisen soll. Dieses wäre für ihn ein – wenn auch durch den Menschen vermitteltes – „göttliches Licht“, ein Zeichen der Anwesenheit und des Wohlwollens Gottes.⁶⁸ Benoits Rettung gestaltet sich damit als Bewährungsprobe seines Glaubens, oder vielmehr eine Bewährungsprobe Gottes gegenüber dem Gläubigen: Sieht Benoit das Licht des Hospizes nicht, stellt für ihn dies die Präsenz und das wohlwollende Wirken Gottes in der Welt in Frage.

Benoit sieht in Folge zwar ein Licht, aber es ist nicht das des Hospizes. Der Gegensatz zu dem erhofften „göttlichen Licht“ liegt meines Erachtens allerdings nicht – wie Schneider argumentiert – in einem vermeintlich „grausigen“, „bösen“ und „dunklen“ Teil der Natur, sondern in einer Natur, die auf nichts weiter als auf sich selbst verweist. Auch dieser andere Aspekt der Natur, die Naturphänomene in ihrem rein naturgeschichtlichen Kontext, äußert sich durch Lichterscheinungen. Er wird von Benoit jedoch gerade aus diesem Grunde als existentielle Bedrohung empfunden. Er fürchtet dieses Licht, weil es – indem es nicht das Licht des Hospizes ist – für ihn ein Irrlicht darstellt und ganz konkret sein Leben und das seines Enkels in Gefahr bringt. Zudem stellt es, weil es nicht auf die Gegenwart Gottes verweist, sein religiöses Weltbild in Frage.

Droste baut im Text also keinen einfachen metaphorischen Gegensatz von Licht und Finsternis auf. Vielmehr manifestiert sich im Lichtmotiv die Doppelgesichtigkeit der Natur. Einerseits zeigt es sich als die symbolische Sprache Gottes und Zeichen der Transzendenz. Andererseits ist es reines Naturphänomen und kein göttliches Licht, sondern bloße Spiegelung des Sonnen- oder Mondlichts. Wollte man diesem zweiten Lichtmotiv ebenfalls einen symbolischen Wert zuschreiben, könnte es als das rationale Licht der Aufklärung, wie es sich in den Naturwissenschaften manifestiert, interpretiert werden.⁶⁹ Somit kann die doppeldeutige Verwendung des Lichtmotivs im *Hospiz* als Versinnbildlichung des Aufeinandertreffens von religiösem und naturwissenschaftlichem Weltbild gelesen werden.

Im Figurenbereich entspricht der ambivalenten Lichtmetaphorik das aktive Schauen der beiden Protagonisten. Benoits Sehen ist stark selektiv, d.h. er kontrolliert genau, wohin er seinen Blick wendet und vor allem wovon er ihn abwendet. Dies kann meines Erachtens als Versuch gelesen werden, einer Welt, die ihre Transpa-

⁶⁸ Vgl. *The Illustrated Bible Dictionary*, Sydney/Auckland: Hodder&Stoughton 1980, Bd. II, S. 904-905. Bibelstellen, die diese Verbindung belegen, sind u.a. Ps. 27:1; 2 Kor. 4:6.

⁶⁹ Vgl. Langen (1963), S. 452.

renz auf das Göttliche hin verloren zu haben scheint, nach seinem Willen wieder einen religiösen Sinn zu verleihen.

Im ersten Gesang des *Hospiz* ist daher auch das Schauen das beherrschende Thema. Als erstes erfahren wir von Benoit, dass er „so ganz verlassen um sich späht“ (21). Mit den Augen sucht er nach dem Licht, das ihm den Weg zum rettenden Hospiz weisen soll.⁷⁰ Er ist jedoch umgeben von einer Natur, die nur Zeichen ihrer zerstörerischen Kraft offenbart. Die Naturphänomene, wie Blitz, Wasser, Wind und Vulkanismus sprechen lediglich von den Naturgewalten, die die Welt – ohne Rücksicht auf das Wohl des Menschen – geformt haben:

O, du bist immer schön, Natur!
Doch dem, der Hertha's Bild begrüßt,
Die Woge bald die Lippe schließt.⁷¹
Bist Königin vernichtend nur!
Der Blitz, der Seesturm, der Vulkan,
Sie stehen als Zeugen oben an. (30-35)

Durch die Kälte seiner Sinneswahrnehmungen beraubt („Da ihm die Augen übergehn, / Daß er vor Kälte weinen muß. / Ihm ist wie taub, ihm ist wie blind,“, 42-45), fordert Benoit seinen Enkel auf, nach den Lichtern des Hospizes Ausschau zu halten.

Die Hoffnung des alten Mannes, dass Henry etwas sehen könnte, was ihm selbst entgeht, beruht nicht nur darauf, dass die Augen des Knaben jünger und gesünder sind als die seinen. Hinter dieser Hoffnung steht auch die romantische Überzeugung von der größeren Sensibilität und Naturnähe des Kindes. Ausgehend von dem Aufkommen einer „Kindheitskultur“ im 18. Jahrhundert, entwickelte sich um 1800 ein neues Interesse für die Natur und Befindlichkeit des Kindes, das schließlich in die bereits erwähnte Reformpädagogik einging. Im Zuge des Aufstiegs der Humanwissenschaften wurde „Kindheit“ zum diskursiven Ort, an dem Theorien über die „menschliche Natur“ entwickelt und getestet wurden.⁷² Die romantische Vorstel-

⁷⁰ Dieses Motiv des vergeblichen Versuchs, Spuren des Göttlichen zu sehen oder zu hören, ist auch in zahlreichen Gedichten des *Geistlichen Jahres* zu finden (vgl. z. B. *Am ersten Sonntag nach Heilige drei Könige, Fastnacht, Am Karfreitage, Am dritten Sonntage nach Ostern, Am sechsten Sonntage nach Ostern*).

⁷¹ Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf einen Bericht Tacitus' vom heiligen Hain der Erdgöttin Hertha. Bei kultischen Handlungen wurde das Bildnis der Göttin, das außer dem Priester niemand sehen durfte, mit Wasser übergossen. Die dabei anwesenden Sklaven wurden anschließend ertränkt (vgl. HKA III, 2, S. 637). Diese antike Erzählung kann hier als Vorausdeutung auf Benoits Schicksal gelesen werden. Der unvermittelte Kontakt mit der Natur bringt ihm den Tod.

⁷² Vgl. Jonathan Cook: *Romantic Literature and Childhood*, in: David Aers u.a. (Hg.): *Romanticism and Ideology. Studies in English Writing 1765-1830*, London: Routledge & Kegan Paul 1981, S. 44-63 (hier S. 44).

lung vom Kind schreibt diesem besonders „natürliche“ Eigenschaften zu, wie beispielsweise eine innige Harmonie mit der Natur, außergewöhnlich intensive Sinneswahrnehmungen sowie die singuläre Fähigkeit, die Sprache Gottes unmittelbar – d.h. ohne Interpretation wie sie der Erwachsene bedarf – zu verstehen.⁷³

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Benoit so große Erwartungen in seinen Enkel setzt. Wenn jemand das Zeichen Gottes in ihrer Not sehen kann, so muss es Henry sein. Das Kind sieht nun zwar auch Lichter, jedoch nicht die des Hospizes, um die allein es Benoit geht. Henry sieht lediglich solche Zeichen der Natur, die Ausdruck jener chaotischen Kräfte sind und nicht solche, die auf das Heilsgeschehen hin transparent gemacht werden können:

„Großvater, schau! wie blitzt es hell!“
Der Alte seufzt: „es blitzt mein Sohn,
Am Himmel nicht zu dieser Zeit;
Es ist die Sonne wohl, die schon
Sich um die letzten Zacken reiht.“
Doch wiederum der Knabe spricht:
„Großvater! 's ist die Alpe nicht,
Es springt und zittert in die Höh',
Wie wenn die Sonne tanzt im See
Und spielt in unserm Fensterglas.“
„Wo, Henry? Kind, wo siehst du das?“
Ein Ärmchen aus der Wolle steigt.
Der Alte senkt das Haupt und schweigt.
Nein, nein das ist kein Hospital!
In tausend Funken sprengt den Strahl,
Gleich nachtentbranntem Meeres-Drange,
Nur Roche polie von jenem Hange. (57-73)⁷⁴

Die Lichterscheinung verweigert sich hier ihrer religiösen Bedeutsamkeit. Während das Licht des Hospitals nicht nur für die konkrete Rettung aus der Not, sondern auch für die Gegenwart und das Wohlwollen Gottes steht, wird der Blitz nicht in den semantischen Kontext religiöser Bedeutung gestellt. Er ist nicht Zeichen der Erschei-

⁷³ Vgl. Jonathan Wordsworth: *William Wordsworth. The Borders of Vision*, Oxford: Clarendon Press 1982, S. 67-71.

⁷⁴ Matthison widmet diesem Zeugnis gewaltiger Kräfte in der Erdgeschichte eine ausführliche Beschreibung: „Meine beschränkte Zeit untersagte mir den Gang nach dem Spiegelfelsen, einer der ersten naturhistorischen Merkwürdigkeiten in der umliegenden Gegend. Diese senkrechte Steinwand, von bedeutender Höhe, erhielt eine so vollkommene natürliche Politur, daß man, wie Herr Daleve versichert, sich deutlich darin erblickt, wie im reinen Spiegel. Noch keinem Forscher, Saussüre und Dolomieu selbst nicht ausgenommen, gelang die Auflösung des wunderbaren geognostischen Räthfels. Mit leiser Hand, und in dichte Finsternis gehüllt, schiff die Natur diesen Felsen.“ (Matthison (1817), S. 10).

nung Gottes oder seines Zorns,⁷⁵ sondern bloßes Naturphänomen („Es blitzt [...] / Am Himmel nicht um diese Zeit“, 58/59).

Die Tatsache, dass es sich bei dem Lichtphänomen um einen Spiegelungseffekt handelt, wird von Enkel und Großvater unterschiedlich gewertet. Während Henry sich am bloßen visuellen Spektakel erfreut, ohne ihm eine Bedeutung zukommen zu lassen, nimmt Benoit die Spiegelung als Täuschung wahr („Nur Roche polie“, 73) und wendet den Blick ab („Der Alte senkt das Haupt“, 69). Die Erzählinstanz folgt jedoch dem Blick Henrys und verleiht seiner Perspektive damit eine privilegierte Stellung gegenüber der Benoits.

In einer Fußnote erläutert die Autorin den naturgeschichtlichen Hintergrund der Erscheinung „Roche polie“ als: „Eine von der Natur aufs glänzendste polierte Felsenwand. Man schreibt diese Erscheinung der gewaltsamen Reibung mit andern Felsenmassen bei einer früheren Erdumwälzung zu.“⁷⁶ Diese Anmerkung verweist auf die zeitgenössische Diskussion um Alter und Entstehungsgeschichte der Erde, die durch den Versuch, die geologischen Funde mit den Bibelberichten in Einklang zu bringen, gekennzeichnet ist. Es werden in dieser Passage also konkurrierende Erklärungsmuster der Menschheitsgeschichte – das religiöse und das naturgeschichtliche – einander gegenübergestellt, wobei letzteres zu diesem Zeitpunkt bereits die Oberhand zu haben scheint. In der Natur, durch die Benoit und Henry sich bewegen, zeigt sich kein Gott. Das Licht, das die beiden sehen, ist kein göttliches, sondern reines Naturphänomen.

Benoit – enttäuscht, dass das Kind kein Zeichen der Rettung gesehen hat – versucht daraufhin, die Existenz des Lichtes, das sich nicht in den vom ihm erhofften Sinnzusammenhang einfügt, sowohl aus seinem eigenen Blickfeld, als auch aus dem des Kindes zu verbannen.

Und zögernd schiebt des Greises Hand
Den kleinen kalten Arm zurück,
Zieht fester um ihn das Gewand. (74-76)

Der ausgestreckte, auf das Licht zeigende Arm Henrys steht für seine Blickrichtung. Indem Benoit diesen Arm in seinen Mantel schnürt, versucht er auch Henrys Blick von dem Zeichen abzulenken, das die Welt nach naturgeschichtlichen Gesichts-

⁷⁵ Vgl. *The Illustrated Bible Dictionary* (1985). Bibelstellen, die diesen Zusammenhang belegen sind u.a.: Ex 19:16, 20:18; Ps 1.44:6; Lk 10:18.

⁷⁶ HKA III, 1, S. 5.

punkten erklärt. Er will seinen Enkel nicht nur vor der Kälte schützen, sondern vor dem Blick auf eine in religiöser Hinsicht sinnentleerte und lediglich naturgeschichtlich bedeutsame Welt.

Die sich anschließende wehmütige Erinnerung Benoits an seine Jugendzeit, als er noch scharf sehen und hören konnte, verweist ebenfalls auf die Idealisierung der Kindheit wie sie in der Literatur der Romantik stattfand. So versteht William Wordsworth beispielsweise Erwachsenenleben und das Alter als Niedergang. Während sich das Kind durch seine Ausdrucksfreiheit, Aktivität und Autonomie auszeichnet, verurteilt den Erwachsenen sein Wissen um die Sterblichkeit zu Passivität, Reflektion, Schwäche und Abhängigkeit.⁷⁷ Auch Benoit erlebt den Verlust seiner Sinnesschärfe als bedrohlichen Kontrollverlust.

Denn eine Zeit gab's wo im Gau
Von Saint Pierre kein Schütz sich fand,
Der auf der Jagd, am Alphorn blau,
Dem Benoit gegenüberstand.
Kein Aug so scharf, kein Ohr so fein,
So sicher keine Kugel ging. (90-95)

Der alte Mann trauert hier nicht nur um seine schwindenden Körperkräfte und Sinneswahrnehmungen, sondern auch um die schwindende Präsenz Gottes in der Welt. Die Fähigkeit zu sehen machte ihn früher „scharf“ (94), „sicher“ (95), „sorglos“ (97). Nun ist er in doppelter Hinsicht „sinnentraubt“ (102). Das Alter und die Naturgewalten nehmen ihm seine Sinne, aber sie nehmen ihm auch den Sinn. In ähnlicher Weise wie das lyrische Ich im *Geistlichen Jahr*, wird er durch seine Unfähigkeit, das göttliche Licht zu sehen, in eine tiefe Krise geworfen. In *Am Feste Mariä Verkündigung* heißt es beispielsweise in einer an das *Hospiz* gemahnenden Bildlichkeit:

Ja, seine Macht hat keine Grenzen,
Bei Gott unmöglich ist kein Ding!
Das soll mir wie mein Nordlicht glänzen,
Da meine Sonne unterging.
Und wie auf blauen Eisesküsten
Steh' ich zu starrer Winterzeit:
Wie soll ich noch das Leben fristen?
Ach, keine Flamme weit und breit! (1-8)

⁷⁷ Vgl. Cook (1981), S. 62.

Ohne die göttliche „Flamme“ scheint Benoits Welt ihre Stabilität verloren zu haben. Die Felsen „schwimmen“ (115), „wanken“ (118) in „tollem Schwanken“ (120) und er hört das Eis „aus der Lüfte Schwindelreich“ (123) klirren. Aber es ist natürlich nicht die Welt, die ins Wanken gerät, sondern Benoits Blick auf sie. Die Täuschungen, die er erfährt, sind nicht einer trügerischen Natur zuzuschreiben, sondern seiner eigenen veränderten Wahrnehmung:

Und immerfort, in tollem Schwanken,
Ziehn rechts und links die Klippen mit; (120-121)
[...]
Ein Turm ragt an dem andern her,
Es ist, als würden's immer mehr. (148-149)

Diese Instabilität der Perspektive des Protagonisten wiederholt sich auf der Erzähler-ebene des Textes. Die unmerklichen Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenperspektive sind nicht die Folge eines bloß „unfreiwilligen Experimentierens mit verschiedenen Erzähltechniken“, wie Ronald Schneider mutmaßt,⁷⁸ sondern können als bewusste Übertragung der Erfahrung der Desorientierung auf die Leserin verstanden werden. So beginnt die Passage, aus der die oben zitierten Beispiele des Stabilitätsverlustes stammen, mit einer Landschaftsbeschreibung, die die Leserin aufgrund der Wortwahl zunächst der Erzählerstimme zuschreiben muss. Erst in der Mitte der Zeile 117 wird deutlich, dass es Benoits Gedanken sind, die hier wiedergegeben werden:

In Quarzes Schichten eingezwängt,
Durch die der schmale Pfad sich drängt,
Streckt, überbaut von Felsenwucht,
Sich lang des Pain de Sucre Schlucht.
Kein Laut die tote Luft durchirrt,
Kein Lebenshauch ist zu entdecken;
Und, wenn es unversehens schwirrt,
Das Schneehuhn kann den Wandrer schrecken.
Wo droben schwimmt das Felsendach,
An dem der Wintersturm sich brach
Jahrtausende; – doch die Gedanken
Verlassen ihn, – er sieht es wanken – [...]. (106-118)

Die ungewöhnlichen Enjambements (brach / Jahrtausende; Gedanken / verlassen) verstärken den Effekt der Desorientierung. Satzende und Versende fallen nicht mehr

⁷⁸ Schneider (1995), S. 49.

zusammen und so muss die Leserin nicht nur ihre Annahme über die Identität des Sprechers revidieren, sondern auch die unterbrochenen Sätze wieder ihrem Sinn entsprechend zusammenfügen.

Es ist bezeichnend, dass Benoits Blick seine Stabilität gerade dann verliert, wenn er in seinen Reflexionen bei der Frage nach dem Alter der Erde angekommen ist, jenem Punkt der zeitgenössischen Diskussion, an der religiöses und naturwissenschaftliches Weltbild keine Übereinstimmung mehr finden. Während seine Tochter im dritten Gesang ihren Blick und ihre Gedanken auf der menschenfeindlichen Umgebung ruhen lässt, erträgt Benoit den Anblick und die Vorstellung einer von Gott verlassenen Welt nicht.

Nach einem gefahrvollen Stück Weges durch heruntergestürzte Schneemassen, sieht Benoit endlich ein gespiegeltes Licht, das ihm hilft, sich in der chaotischen, unstrukturierten Welt, durch die er irrt, wieder zurechtzufinden:

Doch vorwärts, vorwärts, immer reg',
Eh dich im Schlummer Tod beschleicht,
Nur immer in die Nacht hinein.
Da, durch die Steppe fällt ein Schein,
Wie wenn sich Kerzenschimmer brechen
In angehauchten Spiegels Flächen.
Und über dieses Meteor⁷⁹
Ragt eine Masse dunkel vor
Gegrüßt, o Stern im Mißgeschickel!
Es ist die Drance, es ist die Brücke. (213-222)

Benoit schöpft beim Anblick der ihm nun bekannten Umgebung neuen Mut, muss jedoch schon bald feststellen, dass seine frischen Kräfte, wie das Licht im Wasser der Drance, nur „Schein“ (234) sind. Das Licht, von dem er glaubte, es würde ihm nun sicher den Weg zeigen, verliert in seiner Wahrnehmung die Zielgewissheit („Das Licht im Strome fliegt nicht mehr, / Es wandert zögernd vor ihm her“, 239/240) und Benoit muss sich schließlich eingestehen, dass er das Hospiz nicht mehr wird erreichen können.

„Mein Kind! mein Kind!“ der Alte stöhnt,
Und nimmt die kleine Last ihm ab,
„Was willst du noch zuletzt dich plagen!“
Späht mit der Augen trübem Stern
Bekommen durch den nächt'gen Schein; –

⁷⁹ Das Wort „Meteor“ bedeutet hier in erster Linie „Lichterscheinung“ (vgl. HKA III, 2, S. 638). Es schwingt jedoch auch der naturwissenschaftliche Fachbegriff mit.

„Du kannst nicht gehn, ich dich nicht tragen,
Und ach das Hospital ist fern.
So müssen wir das letzte wagen,
Und kehren bei den Toten ein“. (259-267)

Zur Verstärkung des dramatischen Effekts fordert Droste hier bewusst das Missverständnis heraus, Benoit gebe auf und akzeptiere den sicheren Tod („zuletzt“, 261; „kehren bei den Toten ein“, 267). Die doppeldeutige Formulierung gibt jedoch auch Benoits Perspektive wieder. Keinen Gott in der Welt zu sehen, ist für ihn gleichbedeutend mit dem Tod.⁸⁰

Die Flucht ins Totenhaus bringt Benoit zur letzten Konsequenz der Frage nach dem religiösen Sinngehalt der Welt: dem Tod. Er fürchtet sich so sehr davor, im Totenhaus Zuflucht zu suchen, da ihm der Tod hier ohne jeglichen religiösen Trost und ohne die Gewissheit der Wiederauferstehung begegnet. Die Toten, die hier aufgebahrt liegen, sind ohne Absolution gestorben, wurden nicht entsprechend dem katholischen Ritus bestattet und sind „unbeweint“ (281). Sie sind – wie gezeigt werden soll – nichts weiter als leblose Körper und Opfer chemischer Zerfallsprozesse.

Die Totenhaus-Episode wird wieder durch eine prägnante Thematisierung des Lichtes eingeleitet:

Das Mondlicht, das mit kaltem Kusse
— Liebkoset dem versteinten Flusse,
Gleich links, auf ein Gewölbe klein,
Streut alle seine Schimmer rein,
Die, wie sie Wolkenflor umwebt,
Bald auf dem Dache, wie belebt,
Sich kräuseln, in den Fenstern drehn,
Und bald wie eine Lampe stehn,
Die halb der Grüfte Dunkel bricht.
So leisten sie die fromme Pflicht
Dem, so der Fremde ward zum Raube,
Und bei dem unbeweinten Staube
Entzünden sie das Trauerlicht. (270-282)

Die Erwähnung der „Lampe“ erinnert an das von den Mönchen im Hospiz angezündete Licht, es handelt sich hier jedoch wieder nur um reflektiertes Mondlicht – im Fluss, in den Wolken, in den Fensterscheiben –, das nicht als Orientierungspunkt dienen kann. Auch die religiöse Bedeutung, die anklingt, ist trügerisch: Das Dunkel des Todes wird nur „halb“ durchdrungen und die Funktion des Mondlichtes als „Trau-

⁸⁰ Siehe auch: *Am siebzehnten Sonntage nach Pfingsten*, 22-23: „Berühre mich denn ich bin tot, / Und meine Werke sind nur Leichen“.

erlicht“, das die Verbindung zwischen dem Gläubigen und Gott repräsentieren könnte, beschränkt sich auf ein bloßes „als ob“ („wie eine Lampe“, 277).

Wir erfahren, dass Benoit schon bei einer früheren Wanderung am Totenhaus vorübergekommen ist. Damals, als er jünger war und die Szenerie bei Tageslicht betrachtete, hatte der Anblick der Toten jedoch eine andere Reaktion bei ihm hervorgerufen:

Ans Fenster pflegt' er dann zu treten,
Nachdenklich in die Gruft zu sehn,
Und sinnend auch im Weitergehn,
Ein Vaterunser wohl zu beten. (311-314)

Bei dem Blick durch das Fenster handelt es sich um eins der literarischen Mittel der Romantik, die jene Perspektivierung des Sehens zu erzeugen und das Gesehene verzaubern.⁸¹ Bei Benoit bewirkte diese Verzauberung eine religiöse Romantisierung des Todes, die es verhinderte, dass der Anblick der Toten ihm seine eigene Sterblichkeit konkret vor Augen führte. Während er damals den Tod nachdenkend, „sinnend“ (313) und betend fernhalten konnte, ist er seinem Anblick jetzt direkt ausgesetzt, was zur Folge hat, dass er sich mit den Toten identifiziert:

Doch vor dem Tode auf der Flucht
Erfäßt ihn ungeheures Grauen,
Als tret' er in das eigene Grab
Und soll die eigne Leiche schauen. (315-318)

Auf die Bitten seines Enkels überwindet Benoit jedoch seine Angst und betritt die Gruft. Seine Strategie, mit deren Hilfe er sich vor dem schützt, was sein religiöses Weltbild bedroht und eine existentielle Angst vor dem Tod auslöst, besteht auch im Totenhaus im kontrollierten Blick. Er „hat minder der Umgebung Acht“ (337), zieht sich mit dem Kind in eine geschützte Ecke zurück und ist gerade eingeschlafen, als Henry ihn weckt, weil er etwas „blinken“ sieht.

Es handelt sich hier um eine ähnliche Szene wie zu Beginn des ersten Gesanges, als Henry die Felsspiegelung beobachtet. Dort hatte Benoit zunächst noch in der Hoffnung, es sei das Licht des Hospizes, aufgeschaut. Im Totenhaus weiß er jedoch, dass es nicht die Lampe im Kloster sein kann und meistert seine Furcht vor dem Licht, das er nicht einordnen kann, durch die Kontrolle seines Blicks:

⁸¹ Vgl. Pikulik (1979), S. 328-329.

Der Alte fährt empor, er blickt
Verschüchtert seitwärts, unverrückt
Zu Boden dann: „sei still, sei still
Mein Kind, es sei auch was es will.“ (343-346)

Benoits Methode, mit dem Unbekannten umzugehen, ist der naturwissenschaftlichen gerade entgegengesetzt. Während der Forscher das zu untersuchende Phänomen direkt, möglichst genau und umfassend in den Blick nimmt, wendet Benoit seine Augen ab. Er fürchtet etwas zu sehen, das weder „Blitz“ noch „Licht“ ist, d.h. etwas, das sich weder mit naturwissenschaftlichen noch religiösen Erklärungsmustern deuten lässt:

Was war es, das, vom Schlaf erwacht
So in Verwirrung ihn gebracht?
Es war ein Blitz, es war ein Licht!
Und dennoch war es beides nicht. (356-359)

Henry hingegen ist ein furchtloser und neugieriger Beobachter und begibt sich auf die Suche nach der Ursache für die Lichtreflektion. Es stellt sich heraus, dass sich das Mondlicht in einer Flasche Wein gespiegelt hat, die die Mönche zusammen mit einem Laib Brot für in Not geratene Wanderer in der Gruft zurückgelassen haben. Es ist also letztendlich der unvoreingenommene – der naturwissenschaftlichen Methode verwandte – Blick des Kindes, der ein Zeichen für die Nähe des Hospizes findet und nicht Benoits verzweifeltes „Spähen“ oder die Verweigerung des Blickes.

Während für Henry das Brot und der Wein einen rein materiellen und funktionalen Wert haben – nämlich seinen Hunger und Durst zu stillen –, besitzen sie für Benoit symbolische Bedeutung. Zum einen sind sie „des Hospitales Spur“ (408), zum anderen sind sie als Verweis auf das letzte Abendmahl aber auch Erinnerung an die Sündenvergebung durch den Tod Christi und Versinnbildlichung der Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen. Wie schon zuvor, versagen die Zeichen der Gegenwart Gottes jedoch: Benoit gelingt es nicht, das Brot zu brechen („Er faßt das Brod und kann's nicht teilen“, 398), was für ihn, der stets nach Bedeutung in den Dingen sucht, heißen muss, dass er nicht an der Erlösung teilhat. So, wie das Brot sein Versprechen des ewigen Lebens für ihn nicht hält, erscheint es ihm auch als entziehe sich ihm das Hospiz immer wieder:

„O, kam ich eher um zwei Stunden!

Um eine einz'ge Stunde nur!“
Die Mönche hätt' er noch gefunden;
Dies ist des Hospitales Spur. (405-408)

Es scheint, als jage Benoit den Zeichen der Rettung aus konkreter Lebensgefahr und seelischer Not hinterher, ohne sie jemals zu erreichen. Seine Erwartung der Symbolhaftigkeit der Welt – die religiöse Bedeutung des Lichtes, des Brots, des Weins – wird immer wieder enttäuscht.

Die Vorstellung des „Zu-spät-Kommens“ lässt sich in einer weiteren Zeitdimension als nur der konkreten Notsituation Benoits verstehen. Es scheint, als käme er eine ganze Epoche zu spät. Sein romantisch-religiöses Weltbild ist überholt und wird durch eine neue Form, die Welt zu erleben, wie sie von Henry – der übernächsten Generation – verkörpert wird, abgelöst. Es fehlt das Bindeglied zwischen den geistesgeschichtlichen Epochen, dessen Stelle – bleiben wir in der Bildlichkeit der Generationen – Henrys Vater einnehmen würde. Dieser ist jedoch – wie wir später erfahren – tot. Die einzige Instanz, die die Widersprüche versöhnen oder den Übergang zwischen den Weltbildern erleichtern könnte, wäre damit die hier abwesende Rose, deren Versuch, zwischen Religion und Naturwissenschaft zu vermitteln, – wie dargestellt – Thema des dritten Gesanges ist.

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Droste das männliche Verbindungsglied zwischen zwei Generationen und zwei Weltbildern durch eine Frau ersetzt. Der weibliche Blick auf die Landschaft und seine Wiedergabe in Reisebeschreibungen wurde im 18. Jahrhundert zunehmend populär. Dies lag unter anderem daran, dass Reisebeschreibungen nun nicht mehr rein wissenschaftlicher Natur waren, sondern das Lesepublikum sich in erster Linie für Augenzeugenberichte, die auch emotionale Reaktionen auf die Landschaft thematisierten, interessierte. Die konzeptuelle Gleichsetzung von „nicht-wissenschaftlich“ und „emotional“ mit weiblichen Geschlechtsattributen, wie sie in der Definition von Geschlechtsidentität zu dieser Zeit stattfand, ermöglichte es somit Frauen, ihre Reiseimpressionen zu veröffentlichen.⁸² Insofern stellt es noch nichts Ungewöhnliches dar, dass Droste in einem der Gesänge eine weibliche Protagonistin als Betrachterin der Landschaft wählt. Bemerkenswert ist hingegen, dass Rose sich eben nicht auf eine emotionale Reaktion beschränkt, sondern dass ihr Blick auf die Landschaft zusätzlich von wissenschaftlichen Theorien bestimmt ist und sie eine zentrale Position in der Ver-

⁸² Vgl. Chard (1999), S. 35-36.

mittlung zwischen zwei Weltbildern übernimmt. Ihr weiblicher Blick auf die Natur bricht mit gesellschaftlichen und literarischen Traditionen, indem er über die reine Augenzeugenschaft hinausgeht und in fundamentaler Weise philosophische, theologische und naturwissenschaftliche Fragen aufwirft.

Nachdem das Kind sich an Brot und Wein gestärkt hat, erwägt Benoit für einen Augenblick, ob er sich doch wieder in den Sturm hinauswagen soll. Es siegt jedoch die Vernunft und er entschließt sich, in der Gruft zu bleiben und den Morgen abzuwarten. Die Notwendigkeit, sich nach einem geschützten Platz umzuschauen, kollidiert jedoch mit seiner Strategie des Wegsehens:

Und nun? Des Greises Blicke fragen,
Ob nirgends hier ein Plätzchen sei
Noch unbesetzt, vom Zuge frei.
Durch des Gewölbes Mitte stehn
Drei lange Bahren, sind sie leer?
Das Dunkel wirbelt drüber her. (470-475)

Wieder nimmt Benoit in seiner Umgebung widersprüchliche Zeichen wahr. Die leeren Bahren scheinen darauf zu warten, auch ihn aufzunehmen („Ob nirgends hier ein Plätzchen frei“, 471) und sind damit Todesmahnung. Sie erinnern aber auch an das leere Grab Christi und sind damit Sinnbild der Auferstehung. Es ist jedoch die erste Assoziation, die sich in Benoits Bewusstsein durchsetzt und seine Strategie des selektiven Sehens zunehmend zum Versagen bringt. Nun sieht er überall nur noch Tote:

Doch rechts und links und gegenüber,
Wohin der scheue Blick sich richtet,
Wenn flieht ein Mondenstrahl vorüber,
Der die zerrißnen Wolken lichtet,
Der bleichen Schläfer Reihn er streift,
Die rings in Nischen aufgeschichtet.
Ein Antlitz halb dir zugewandt,
Hier braunes Haar, und dort gebleicht
Aus jenem Winkel wie versteckt
Sich eines Fußes Spitze streckt,
Und sich wächsern eine Hand
Wie abgetrennt vom Körper zeigt. (476-487)

Interessant erscheint an dieser Stelle, dass Benoit nur Teile der toten Körper sieht. Ihm wird die wissenschaftliche, medizinische Sichtweise des Todes vor Augen geführt: der bloße Zerfall des Körpers in seine Bestandteile. Seine durch diesen Anblick

verursachte panische Angst, rührt nicht vorwiegend von einer abergläubischen Furcht vor den Geistern der Verstorbenen her, sondern resultiert in erster Linie aus seiner Identifikation mit den Toten.

Ein andres ist's, am Grabe stehn
Und ruhig dem verzerrten Ich
In's eingesunkne Auge sehen. (507-509)

Benoits Blick richtet sich natürlicherweise auf das Auge, dessen „Brechen“ gemeinhin metonymisch für den Tod steht. Der Anblick der „toten“ Augen besitzt für den Protagonisten in Drostes Text jedoch einen besonderen Schrecken. Schon in seiner wehmütigen Erinnerung an seine Jugendzeit war die zentrale Stellung, die das Sehen in seinem Denken einnimmt, deutlich geworden. Seine Sehkraft bedeutet ihm so viel, weil er durch den Blick seine Wahrnehmung der Welt, d.h. sein Weltbild, schafft und nach seinen Bedürfnissen mit Sinn füllt. Im gleichen Maße, wie ihm seine Sterblichkeit bewusst wird, scheint nun gegen Ende seines Lebens auch seine Strategie des kontrollierten Blicks zu versagen. Da er buchstäblich nichts sieht, bringt sie ihn den Toten nur näher, bis er sogar ihre zerfallenden Körper in seinen Händen fühlt:

Die Augen bleiben scharf gesenkt,
Beinah' geschlossen, als er quer
Um eine Bahre wendet her,
Zu eilig; mit dem Fuße schwer
Trifft er an des Gerüstes Stützen,
Durch das Gewölbe dröhnt der Schall.
Die Bahre schwankt, er will sich schützen,
Er gleitet, modriges Gewand,
Verwirrtes Haar streift seine Hand.
Der Alte taumelt und erbleicht.
Wie jener Winkel noch erreicht,
Das weiß er nicht, hält immer fest
An seine Brust das Kind gepresst
Und versucht vergebens zu bezwingen
Der Phantasie verstörtes Ringen.
Die Wölbung dreht, die Mauern singen,
Ihm ist als hätte seine Hand
Des Toten Züge all ergründet;
Er sieht das gelbe Augenband,
Das sinkend die Verwesung kündigt. (520-539)

Wieder bleibt sein Blick an den Augen der Toten hängen und nun sind sie sogar die Zeichen des körperlichen Zerfalls. Die Erwähnung des „gelben Augenbandes“ ist für die Leserin nur verständlich, wenn sie entweder selbst schon einen verwesenden

Körper genau betrachtet hat oder über entsprechende medizinische Kenntnisse verfügt.⁸³ In beiden Fällen handelt es sich um rein faktisches Wissen über den Tod. Der Leserin wird zusammen mit Benoit der Tod als chemischer Prozess bewusst gemacht.

Benoit entzieht sich dem, was er nicht wahrnehmen will, indem er gedanklich in die Vergangenheit flieht, und er erinnert sich wieder besonders an die Zeit, als seine Sehkraft ihm noch zu Diensten stand („Er sinnt und grübelt allerlei, / Wie wohl zum Hospital der Weg? / Wie zu beschreiten jener Steg? / Wie fern die Morgenstunde sei? / Sucht heitre Bilder aufzuwecken, / Als in der Scheibe Herzen stecken / Ein jeder Benoits Kugel sah.“, 545-551). Henry hingegen blickt sich um und freut sich an dem Spiel der Lichtreflexe.

Verfolgend mit den schweren Blicken
Die Strahlen, so durch das Gemach
Zuweilen lichte Streifen schicken,
Ergötzlich, im beschränkten Meinen,
Ihm an der Wand die Bilder scheinen;
Der klare Blitz, wenn sich das Licht
In den metallnen Knöpfen bricht
Die Reih' entlang, so Funk' an Funken
Aufsprühn und sich in's Dunkel tunken. (556-564)

Was die Erzählinstanz, deren Perspektive hier unmerklich zu Gunsten der Sicht des Jungens aufgegeben wird, noch als „beschränktes Meinen“ (559) bezeichnet, ist jedoch alles andere als beschränkt. Der Blick Henrys ist einerseits der genaue Blick des Naturwissenschaftlers, der das Phänomen („der klare Blitz“, 563) beobachtet und ihm eine Ursache zuordnet („wenn sich das Licht / In den metallnen Knöpfen bricht“, 563-564). Sein Blick beschränkt sich jedoch nicht auf bloße Faktizität, sondern er weiß auch – wie der Naturwissenschaftler Humboldtscher Prägung – die subjektiven Effekte der Lichterscheinung zu schätzen. Zudem versöhnt sich in seinem zugleich objektiven und subjektiven Blick die Naturwissenschaft mit der Religion. Denn wie zuvor, als Henry das Brot und den Wein sah, ist es auch jetzt er, der die Zeichen der Heilsgewissheit sieht. Im Licht des Mondes erhalten tote Dinge und Körper in seiner kindlichen Sicht Leben:

Aus allen Winkeln sieht man's rücken,
Was niedrig lag scheint aufzustehen,

⁸³ Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um eine durch Fettgewebe hervorgerufene Verfärbung in der Augenpartie. Vgl. HKA III, 2, S. 638-639.

Und was erhaben sich zu bücken.
Vorüber nun. In starrer Rast,
Wie Grabmal sich an Grabmal fast
In königlichen Grüften zeigt,
Am Boden schlummert das Gebein,
Und drüber her der Mann von Stein.⁸⁴
Um manchen Busen spielt der Schein,
Mich dünkt ich seh' ihn sinken, heben,
Und lange Atemzüge schweben.
Der arme Kleine wie betört
An seines Vaters Busen fährt.
„Großvater, schau! die Bilder leben,
Sie atmen All und wollen gehn“! (571-583)

Henrys neugieriges und genaues Schauen zeigt ihm das, wonach sein Großvater so verzweifelt Ausschau hält: die Zeichen der Auferstehung. Es scheint, als würden sich der naturwissenschaftliche Blick und die Gewissheit des Heilsgeschehens nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich gerade bedingen. In Henrys Blick ergänzen sich Subjektivität und Objektivität in einer Weise wie sie Alexander von Humboldt zur wissenschaftlichen Methode erklärte. Der Knabe betrachtet die Dinge objektiv und ist doch „betört“ (582), d.h. er lässt sich furchtlos auf die durch das Mondlicht verursachten Täuschungen ein.

Benoit dagegen fehlt diese Qualität des Blickes. Die subjektive Form, in der Henry die Heilsgewissheit erblickt, ist für ihn lediglich „Blendwerk“ (589), von dem er wieder seinen Blick abwendet:

Den Greis durchzuckt ein leises Beben:
„Sei still, es wird dir nichts geschehen.“
Wohl denkt er an den nächt'gen Schein,
(Es fällt ihm manches Blendwerk ein,)
Und zögert dennoch aufzusehn. (587-590)

Es ist also das kontrollierte, selektive Sehen, das Benoit davon abhält, die Gegenwart Gottes in der Welt zu sehen. Ihm gelingt es nicht, – im Gegensatz zu Henry – die Gewissheit des physischen Todes mit dem Versprechen der Auferstehung zu vereinbaren. Dies wird noch einmal im abschließenden Teil der Totenhaus-Episode deutlich. Benoits Verwirrung überträgt sich hier, wie schon zuvor, auch auf die Leserin, die sich bei ihrem Wissensstand die folgenden Ereignisse nur mit großer Mühe und unzureichend erklären kann. Wir erfahren, dass es Henry schließlich auf dem

⁸⁴ Matthison beschreibt die Gruft als „Capelle“, was die Gegenwart eines Kruzifixes erklärt. Vgl. Matthison (1817), S. 8.

Schoß seines Großvaters zu unbequem wird und er sich aufmacht, die Gruft weiter zu erforschen:

So lange rutscht er hin und her
Bis, von dem harten Schoße gleitend,
Er auf den Grund die Sohlen setzt,
Und wie ein Häschen matt gehetzt,
In's dürre Laub sein Häuptlein reckt,
So aus die zarten Arme streckt
Das Kind, um Vaters Leib sie breitend,
Und bricht vor unverstandnem Graus
In ganz geheime Tränen aus. (617-625)

Der Anschluss an diese Zeilen („Doch jener, in sich selbst gekehrt / Des Kleinen Stimme nicht beachtet, / Mit angestrenzter Sorge trachtet / Die innern Feinde abzuwehren / So pochend durch die Adern gären.“, 626-639), lässt uns annehmen, dass er sich wieder beim Großvater – von dem schon zuvor als „Vater“ die Rede war – niedergelassen hat. Benoit wird jedoch anschließend aus seinen unruhigen Träumen plötzlich von Henrys Schrei geweckt und muss feststellen, dass das Kind verschwunden ist. Er findet ihn schließlich in enger Umschlingung mit einem der Toten:

Er tappt umher: „Henry! Henry!
Wo bist du nur? wo bist du Kind?“
Da wieder das Gestöhn beginnt,
Und „Vater! Vater!“ und aufs neu'
„Mein Vater!“ wimmert's im Geschrei.
Der Alte, nach dem Laut gerichtet,
Hat jenen Winkel bald erreicht,
Wo, schwach vom mächt'gen Strahl umlichtet,
Sich dunkel eine Nische zeigt,
Drin sichtbar halb ein Leichnam ruht,
Auf breiter Stirn den Schweizerhut.
Und um des Toten Hand geklemmt
Der Knabe wimmert und sich stemmt
Den lieben Vater aufzuwecken.
„Was machst du, Henry? Kind, komm her!
Er ist's ja nicht, er kehrt nicht mehr,
Du arme Waise!“ [...] (657-673)

Es verweben sich hier auf äußerst verwirrende Weise Missverständnisse der Figuren und der Leserin. Die Leserin muss zunächst ihre erste Annahme revidieren. Das Kind ist offensichtlich nicht bei Benoit geblieben, sondern hat sich in der Gruft verirrt und ruft jetzt nach seinem Großvater. Auch Benoit musste zunächst annehmen, dass Henry mit seinen „Vater“-Rufen ihn meint, was sich jedoch bald als falsch heraus-

stellt: Henry ruft nach seinem leiblichen – verstorbenen – Vater, von dessen Tod die Leserin bisher nichts erfahren hat, und der Knabe glaubt, ihn in einer der Leichen wiederzuerkennen.⁸⁵ Trotz dieser unauflösbaren Verwirrung wird deutlich, dass Henry in seinem Missverständnis die Hoffnung der Auferstehung durchlebt. Während Benoit resigniert („er kehrt nicht mehr“, 672), akzeptiert sein Enkel die Endgültigkeit des Todes nicht.

Dieses Erlebnis überwältigt Benoit schließlich. Er stürzt in die Nacht hinaus, fest entschlossen, den Weg zum Hospiz zu finden. Eine fast wörtliche Wiederholung eines früheren Verses („Doch(Nur) vorwärts, vorwärts, immer reg, / Eh dich im Schlummer Tod beschleicht“, 213-214 und 692-693), zeigt, dass er sich in der gleichen Ausgangssituation wie zuvor befindet. Der Aufenthalt im Totenhaus hat ihn weder körperlich noch seelisch gestärkt: Er verlangt seinem Körper – und Gott, den er auf diese Weise auf die Probe stellt – weiterhin das Unmögliche ab, voller Angst, vom Tod „beschlichen“ zu werden. Zudem täuschen die Lichter ihn wieder, anstatt ihn zum Hospiz zu führen:

Oft von dem schlecht gebahnten Pfad
Der Fuß, getäuscht durch falsches Licht,
Auf eine lockre Masse trat
Und stampfend ihre Decke bricht.
„O namenlose Todesqual!
So nah, so nah dem Hospital! (731-736)

Erneut ist es Henry, der die nahe Rettung – nämlich das Bellen des Bernhardinerhundes – wahrnimmt. Benoit erscheint es jedoch nur wieder als ein Zeichen der Rettung, das sich ihm entzieht: Aus dem sich entfernenden Bellen des Hundes schließt er, dass die Mönche an ihnen vorbeiziehen, ohne sie bemerkt zu haben. Für Benoit gibt es keinen wohlthätigen, erlösenden Gott mehr, sondern nur noch einen, der ihn verspottet. Der prägnante Reim in den Zeilen

⁸⁵ Diese Irreführung der Leserin darüber, wo sich Henry befindet und nach wem er ruft, ist das Resultat einer Auslassung. Aus der ersten Niederschrift der drei Gesänge (H 1) geht noch hervor, dass Henry sich, während sein Großvater von der Vergangenheit träumt, zur Erkundung der Höhle aufmacht. Direkt bevor Benoit die Rufe des Kindes hört, heißt es: „Er achtet nicht des Knaben dem / Der rüstge Arm gar unbequem / Wie er hinauf hinunter schweift / mit hartem Saum die Wange streift / Bis er getauscht und unmuthsschwer / Sich von des Vaters Seite trennt / Und durch die Wölbung hin und her / Mit unterdrücktem Schluchzen rennt“ (HKA III, 2, S. 363, Z. 7-14). Henrys „Vater, Vater“-Rufe sind jedoch auch in dieser frühen Textstufe irreführend. Annette von Droste-Hülshoff strich die Stelle wahrscheinlich, weil sie der oben zitierten (617-625), die – in leicht abweichender Form – auch in H 1 zu finden ist, zu ähnlich war. Sie steigerte damit jedoch gleichzeitig die ohnehin angelegte Unklarheit.

Ein Weilchen still – dann, wie zum Spott,
Ganz aus der Ferne – heil'ger Gott!
Sie ziehn vorüber an der Schlucht. (794-796)

erinnert wieder an das *Geistliche Jahr*. In *Am ersten Sonntag nach Heilige Drei Könige* klagt ein lyrisches Ich, das von sich sagt, es habe trotz allen Suchens und Rufens das „göttliche Bild“ (7) verloren:

Dann scheint mir alle Liebe wie ein Spott,
Und keine Gnade fühl ich, keinen Gott. (29-30)

Auch Benoit hat das „göttliche Bild“ (7) verloren: Er kann seinen Gott nicht mehr sehen. Hin und wieder erblickt er zwar, was er als Zeichen seiner Gegenwart interpretieren will, doch diese Zeichen halten nicht, was sie zu versprechen scheinen. Dieses letzte Versagen der Symbolhaftigkeit der Welt überwältigt Benoit schließlich und er bricht – im Handlungsrahmen der veröffentlichten Teile des *Hospiz* – tot zusammen. Es wird wahrscheinlich das eintreten, was seine größte Furcht war: Er wird einer jener identitätslosen, zerfallenden Körper in der Gruft werden.

In dem dargestellten Kontext überrascht es nicht, dass Annette von Droste-Hülshoff zunächst – wohl auch unter Einfluss ihrer Familie – das Bedürfnis hatte, Benoit „wiederauferstehen“ zu lassen. Ein Protagonist, der im Bewusstsein, von Gott verlassen worden zu sein, stirbt, bricht mit den Konventionen weiblichen Schreibens, dessen Sujets sich zu Lebzeiten der Dichterin vor allem durch ein ungebrochenes Verhältnis zum Glauben auszuzeichnen hatten. Ähnlich wie das *Geistliche Jahr*, das Drostes Mutter nach der Lektüre des Vorwortes niemals las, muss auch das *Hospiz* in dieser Form der Familie nicht zumutbar gewesen sein. Annette von Droste-Hülshoffs Entscheidung, den dritten Teil zwar fertig auszuarbeiten, aber nicht zu veröffentlichen, stellt einen jener Kompromisse dar, mit deren Hilfe sie sich ihr ganzes Leben lang Freiräume zu verschaffen versuchte. Nur auf diese Weise konnte sie das tief verunsichernde Aufeinandertreffen von naturwissenschaftlichem und religiösem Weltbild in seiner ganzen Tragweite literarisch gestalten, ohne die Glaubensüberzeugungen ihrer Familie und des frommen Bekanntenkreises zu verletzen.

4. Kapitel: *Des Arztes Vermächtnis*

Entstehung und Inhalt

Obwohl das *Hospiz* und das *Vermächtnis* in Hinblick auf Handlung, Stimmung und Szenerie wesentliche Unterschiede aufweisen, beschäftigt sich Droste in beiden Texten mit ähnlichen Themenkomplexen.¹ So haben Benoit und der Arzt beide ein problematisches Verhältnis zur modernen Wissenschaft. Im *Hospiz* sind es die neuesten naturwissenschaftlichen Theorien zur Erdentstehung, die Benoits religiöses Weltbild bedrohen. Der Arzt weist sich zwar selbst als Wissenschaftler aus, ist jedoch von den modernen Anforderungen des Arztberufes überfordert. Die jüngsten Entdeckungen der Naturwissenschaften bringen die durch Vorstellungen der Romantik bestimmten Weltbilder der Protagonisten ins Wanken. Wie für Benoit, spielt auch für den Arzt das Schauen eine wichtige Rolle in seiner Strategie, mit dieser von ihm als bedrohlich empfundenen Situation umzugehen. Die Kontrolle über seinen Blick hilft ihm dabei, nur jene Elemente seiner Umgebung wahrzunehmen, die sich mit seinen spezifischen Bedürfnissen vereinbaren lassen.

Die Entstehung der Verserzählung *Des Arztes Vermächtnis* ist nur sehr ungenau zu datieren. Als eine Vorstufe des Textes gilt das Gedicht *Des Arztes Tod*, das wahrscheinlich nach 1826 entstand,² allerdings erst in einem Brief Annette von Droste-Hülshoffs an ihre Schwester Jenny im Oktober 1834 erwähnt wurde. Zu diesem Zeitpunkt war die Verserzählung schon fertiggestellt und wurde von der Autorin zur Veröffentlichung vorbereitet. Für die Datierung können inhaltliche Bezüge zum etwa gleichzeitig entstandenen *Hospiz auf dem großen St. Bernhard* und biographische Aspekte, wie die Krankheitsgeschichte der Dichterin und der Tod ihres Vaters, herangezogen werden.³ Aus diesen Indizien lässt sich schließen, dass Droste wahrscheinlich nach dem Abschluss der Hauptarbeit am *Hospiz*, von Ende Februar 1833 bis September 1834, an dem heute als „H1“ bezeichneten Manuskript des *Vermächtnis*

¹ Ein zentrales gemeinsames Handlungsmotiv ist das der gefährvollen Reise. Beide Protagonisten – Benoit und der Arzt – bewegen sich mühsam durch eine ihnen feindlich erscheinende Landschaft. Sie gelangen schließlich an einen an die Unterwelt gemahnenden Ort (Gruft / Höhle), wo sie mit dem Tod konfrontiert werden. Sie entkommen zunächst, werden jedoch schließlich von ihren traumatischen Erlebnissen wieder eingeholt.

² Vgl. HKA III, 2, S. 647.

³ So stellt Lothar Jordan Verbindungen zwischen Krankheitssymptomen der Autorin und Formulierungen im *Vermächtnis* her. Vgl. HKA III, 2, S. 650-651.

nis gearbeitet hat.⁴ Diese früheste erhaltene Version der Verserzählung, die noch den Titel „Theodora“ trägt, entspricht schon weitgehend der in der Gedichtausgabe von 1838 gedruckten Fassung. Es existieren zudem ein separates Blatt, auf dem Droste 90 Verse notierte, die sie später in das *Vermächtnis* einarbeitete, und einige Reinschriften, die auch das *Hospiz* enthalten und zur Vorbereitung von Veröffentlichungsversuchen der beiden Texte dienen sollten.⁵ Eine dieser Reinschriften, die Droste im Oktober 1834 für ihren Schwager Joseph von Laßberg erstellte, beinhaltet zudem eine kommentierende Prosazusammenfassung des *Vermächtnis*.

Die Verserzählung wird eingefasst von einer Rahmenhandlung, in der der Sohn eines Arztes das „Vermächtnis“ seines verstorbenen Vaters liest, nämlich den Bericht über ein vierzig Jahre zurückliegendes traumatisches Erlebnis. Der Kern der Erzählung besteht aus eben jener Darstellung des Vaters, der eines Nachts als junger Arzt von einer Räuberbande entführt wird, um einen ihrer verletzten Kameraden zu versorgen. Dem Arzt werden die Augen verbunden und man führt ihn zu einer Höhle, die den Räubern als Unterschlupf dient. Hier muss er feststellen, dass dem durch einen Messerstich Verwundeten nicht mehr zu helfen ist. Der Erzähler lässt sich dies jedoch aus Furcht, für den Tod des Mannes verantwortlich gemacht zu werden, nicht anmerken und verabreicht dem Sterbenden eine Arznei, die ihn für kurze Zeit wiederbelebt.

In der Höhle befindet sich zudem eine Frau – „Theodora“, wie der Leser später erfährt –, und der Arzt meint, ihr vor Jahren in Wien auf einem Maskenball schon einmal begegnet zu sein. Dort stand sie im Mittelpunkt eines gesellschaftlichen Skandals, da sie ihren Bräutigam mit einem Fremden betrog.

Als der Räuber, der den Arzt zu dem Sterbenden geführt hat, die Höhle verlässt, spricht dieser die Frau an. Im gleichen Moment bemerkt er jedoch, dass sich eine weitere Person in der Höhle befindet, ein junger Mann, den der Arzt den „Dunklen“ nennt, und der – so glaubt der Erzähler – mit dem Verletzten das Schicksal der Frau und des Arztes zu beraten scheint. Der „Dunkle“ verhilft dem Arzt schließlich zur Flucht, lässt ihn jedoch einen Eid schwören, die Bande niemals zu verraten.

⁴ Vgl. HKA III, 2, S. 648. Es lässt sich nicht ausschließen, dass zwischen dem Gedicht *Des Arztes Tod* und H1 eine weitere Textstufe existierte. Nach heute nicht mehr vollständig nachprüfaren Quellen übergab Elisabeth von Droste-Hülshoff, eine Nichte der Autorin, 1903 Pierre Masclaux, dem damaligen Hauslehrer auf Schloss Hülshoff, neun Manuskripthefte der Dichterin und übertrug ihm zudem das alleinige Veröffentlichungsrecht an einem Gedicht mit dem Titel „Theodora“. Diese erste Fassung der Verserzählung, die bis heute nicht aufgefunden wurde, soll die einzige Frauenfigur des Textes in den Vordergrund gestellt haben und wesentlich „düsterer“ als die endgültige Version gewesen sein. Vgl. HKA III, 2, S. 654-655.

⁵ Vgl. HKA III, 2, S. 655-658.

Der Arzt verirrt sich sodann in einem träumerisch-fiebrigen Zustand im Wald, fällt in einen Halbschlaf und belauscht eine Gruppe von Personen, in denen er die Räuber und Theodora zu erkennen glaubt. Aus dem nur halb verständlichen Gespräch und einem Schrei scheint hervorzugehen, dass die zwei Männer die Frau in eine Schlucht stürzen.

Als der Arzt „erwacht“ und sich wieder bewegen kann, glaubt er zunächst, dass die Geschehnisse der Nacht nur ein Traum gewesen seien. Dann entdeckt er in der Schlucht jedoch – wie er glaubt – Spuren des Mordes an Theodora und ist nun davon überzeugt, untätig einem schrecklichen Verbrechen beigewohnt zu haben. Die Ereignisse und seine Schuldgefühle verfolgen den Arzt für den Rest seines Lebens und führen ihn schließlich bis an den Rand der Geisteskrankheit. So wird er jede Nacht von dem „Dunklen“ heimgesucht und die Stelle, an der dieser ihn zum Abschied berührte, verbleibt ihm als „heiße Stelle am Kopf“.

Aufnahme

In den Rezensionen der Gedichtausgabe von 1838 fand das *Vermächtnis* im Vergleich zu den anderen Verserzählungen kaum Beachtung. In den wenigen Besprechungen des *Vermächtnis* wurde die Ähnlichkeit mit den Werken Byrons positiv hervorgehoben.⁶ Levin Schücking lobte die „unübertreffliche Wahrheit in der Darstellung der Seelenzustände“, kritisierte jedoch die „räthselhafte, nicht zu entschuldigende Undeutlichkeit im Gange der Geschichte“. Andere Rezensenten beurteilten die Verserzählung als „breit und langweilig“ und „verfehlt“.⁷ Noch kritischer äußerte sich der Autor der einzigen Rezension zum Neuabdruck in der Gedichtausgabe von 1844. Er bezeichnet die Dichterin als „redselige Schwätzerin“ und ihre Epen als „endlos“ und „ermüdend“.⁸

Schriftlich überlieferte Reaktionen auf das *Vermächtnis* aus Drostes Verwandten- und Bekanntenkreis sind rar, da der Text weitaus weniger dem Geschmack ihrer Umgebung entsprach als das *Hospiz*.⁹ Besonders hervorzuheben sind allerdings die Stellungnahmen Christoph Bernhard Schlüters und Adele Schopenhauers. Beide

⁶ *Des Arztes Vermächtnis* steht deutlich in der Tradition des europäischen Schauerromans. Die schauerromantischen Motive der Erzählung lassen sich auf keine bestimmte Quelle zurückzuführen, da sie in zahlreichen Variationen in der Populärliteratur der Zeit weit verbreitet waren. Insbesondere die Geschichte des Reisenden, der Zeuge eines Mordes wird, wurde vielfach bearbeitet, am populärsten in Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Verserzählung *Die letzten Worte des Pfarrers zu Drotting auf Seeland* (1802). Vgl. HKA III, 2, S. 743-745.

⁷ Zitiert in: ebd., S. 660-661.

⁸ Zitiert in: ebd., S. 661-662.

⁹ Vgl. ebd. S. 658ff.

erklären die realistische Darstellung extremer Seelenzustände in Hinblick auf das Geschlecht der Autorin, kommen dabei jedoch zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen.

Der Theologiedozent Schlüter liest die Verserzählung im engen Zusammenhang mit dem labilen körperlichen und psychischen Gesundheitszustand der Dichterin. So schreibt er in einem Brief an den gemeinsamen Bekannten Wilhelm Junkmann im November 1834:

Wie sehr war ich überrascht, als ich ihre Vermutung, die sie mir wiederholt und dringend äußerten, bestätigt fand und die Belege dafür nun buchstäblich in Händen habe, dass St. Bernhard und Des Arztes Vermächtnis auf vulkanischem Boden aufstiegen und Auctor operis, ein edleres Gegenstück zu Lord Byron, wohl selbst eines Arztes bedürfe, wenn anders ein gewöhnlicher Arzt so tiefe Wunden heilen kann.¹⁰

Schlüters Kommentar zeigt deutlich, wie er die Kreativität der befreundeten Dichterin beurteilt, nämlich als Krankheitssymptom. Was unter der Erdoberfläche schwelt, ist eine seelische Verwundung, die schließlich in einem explosiven und zerstörerischen Akt als poetischer Text an die Oberfläche bricht. Eine in Schlüters Augen notwendige Behandlung würde die Ursache dieses „Ausbruchs“, mit ihr jedoch auch die Quelle weiblicher Kreativität beseitigen.

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Adrienne Rich interpretiert in einem Essay über Emily Dickinson¹¹ dieses Bild des Vulkans in Hinblick auf die Zwänge, die im 19. Jahrhundert auf Frauen ausgeübt wurden und zur Unterdrückung weiblicher Körperlichkeit und Willensfreiheit führten. Sie schreibt in diesem Zusammenhang über die amerikanische Dichterin, die den Schaffensprozess in eigenen Gedichten häufig mit einem vulkanischen Ereignis vergleicht:¹²

It was a life deliberately organized on her terms. The terms she had been handed by society – Calvinist Protestantism, Romanticism, the nineteenth-century corseting of women's bodies, choices and sexuality – could spell insanity to a woman genius. What this one had to do was retranslate her own unorthodox, subversive, sometimes volcanic propensities into a dialect called metaphor: her native language. „Tell all the Truth – but tell it Slant –“. It is always what is under

¹⁰ Zitiert in: ebd. S. 652.

¹¹ Vgl. Adrienne Rich: „Vesuvius at Home. The Power of Emily Dickinson“, in: Sandra M. Gilbert / Susan Gubar (Hg.): *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington: Indiana University Press 1979, S. 99-121.

¹² Siehe auch: *A still - Volcano - Life* (# 601) und *On my volcano grows the Grass* (# 1677).

pressure in us, especially under pressure of concealment – that explodes in poetry.¹³

Die gesellschaftlichen Zwänge, die auf das „weibliche Genie“ ausgeübt werden, können sich laut Rich also in zwei Formen äußern. Es ist einerseits möglich, dass die Unterdrückung weiblicher Wünsche und Handlungsmöglichkeiten zum Wahnsinn führt. Andererseits kann die kreative Frau ihre Subversivität jedoch auch in Dichtung „zurückübersetzen“, wodurch sich die durch Unterdrückung angestaute Energie entladen kann.

Auch Schlüter gebraucht diese Vorstellung von „Druck“ und „Entladung“, um Drostes Kreativität zu beschreiben. Er begreift diesen Vorgang jedoch nicht wie Rich als eine weibliche Strategie, mit gesellschaftlichen Zwängen konstruktiv umzugehen, sondern als individuelles seelisches Trauma, dessen Ursache und Auswirkung beseitigt werden müssen.

Schlüter folgt damit medizinischen Diagnosen der Zeit, die intellektuelle und schöpferische Tätigkeit bei Frauen mit körperlichen Gebrechen und psychischen Problemen in Verbindung brachten. Elaine Showalter beschreibt in ihrer Untersuchung zu Weiblichkeit und Wahnsinn, wie sich Ende des 18. Jahrhunderts in England das „symbolische Geschlecht“ des Wahnsinnigen vom Mann zur Frau verschob.¹⁴ Diese Pathologisierung des Weiblichen basierte auf der Vorstellung, die Frau sei von „Natur“ aus anfälliger für Krankheiten, insbesondere Geisteskrankheiten. Dies sei auf „biologische Krisen“ im weiblichen Lebenszyklus, wie Pubertät, Schwangerschaft, Gebären und Wechseljahre zurückzuführen. Solche Krisen bewirkten Schwächungen der Gebärmutter, die sich, so die medizinische Meinung, auch auf das Gehirn auswirkten.¹⁵

Besonders gefährdet seien unter anderem unverheiratete und kreative Frauen. Die „frigide“ Frau komme ihrer „natürlichen“ Funktion – nämlich dem Gebären – nicht nach, was zu körperlichen und geistigen Störungen führe. Die kreative Frau hingegen verschwende Energie an ihre künstlerische Tätigkeit und schwäche dadurch ihren Körper, insbesondere reproduktive Vorgänge, was sich wiederum auf ihren

¹³ Rich (1979), S.102.

¹⁴ Vgl. Elaine Showalter: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London: Virago Press 1987, S. 5.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 55. Showalter zitiert in: diesem Zusammenhang den Nervenarzt G. Fielding Blanford, der 1871 in seinem Buch *Insanity and its Treatment* schrieb: „Women become insane during pregnancy, after parturition, during lactation; at the age when the carmenia [menses] first appear and when they disappear....The sympathetic connection existing between the brain and the uterus is plainly seen by the most casual observer“. Zitiert in: ebd. S. 55-56.

Geisteszustand auswirke. So leben laut Showalter manche Künstlerinnen der Zeit unter dem Eindruck, dass „Wahnsinn“ – d.h. psychische Probleme und Zusammenbrüche – der Preis sei, den sie in einer männlich dominierten Gesellschaft für die Ausübung ihrer Kreativität bezahlen müssten.¹⁶

Auch die deutsche Autorität in Sachen weiblicher Erziehung und Lebensführung, Joachim Heinrich Campe, sieht durch die „Schriftstellersucht“ von Frauen nicht nur Familienstruktur und häusliche Ordnung, sondern auch die weibliche Gesundheit bedroht. Er nennt als eine der Folgen dieser „Epidemie“:

Eine durch vieles Stillsitzen in eingeschlossener Stubenluft und durch überspannte Anstrengung der Geisteskräfte bei körperlicher Ruhe zerrüttete Leibesbeschaffenheit; und endlich – das Schrecklichste von allen! – eine fast unvermeidlich daraus entstehende hypochondrische Gemüthsverfassung, mit ihrem ganz schwarzen Gefolge von Unzufriedenheit, griesgrammender Laune, Empfindlichkeit, Schwermuth, Aengstlichkeit, Beklemmung, halbem oder ganzem Wahnsinn.¹⁷

Der „vulkanische Boden“, auf dem Schlüter das *Vermächtnis* „aufsteigen“ sieht, ist für ihn vor diesem Hintergrund also wahrscheinlich nicht nur die Folge eines individuellen Schicksalsschlags, sondern ergibt sich für ihn zwangsläufig aus der Lebenssituation Drostes als unverheirateter und dichtender Frau. Er kann die außerordentliche Intensität des Textes nicht als dichterische Qualität, sondern nur als Krankheitssymptom verstehen.

Wie Schlüter spürt auch Adele Schopenhauer, dass die Verserzählung mit den Konventionen „weiblichen“ Schreibens ihrer Zeit bricht, kommt jedoch in ihrer Analyse des Textes nicht zu dem gleichen – pathologisierenden – Schluss wie er. Im Herbst 1834 kritisiert sie in einem Brief an Annette von Droste-Hülshoff den starken Realismus der Erzählung, der die „Wirkung der Poesie“ störe, spricht Droste jedoch gleichzeitig ihre Bewunderung für die Schilderung körperlicher und psychischer Extremzustände aus:

Wunderschön sind Ihre Sonnenbilder – ich würde nie errathen, dass sie einer weiblichen Feder ihre Entstehung verdanken. [...] Tief ergreifend ist die Todes-scene. – Ich möchte sie nicht geschrieben haben – um all der Gedanken und Gefühle, aller der Geistesfoltern wegen, die sie voraussetzt [...] aber ich stehe dennoch tief ergriffen und bewundernd vor Ihnen. Ob nun solch ein Eindruck, wie dies hinterläßt, obschon der strengen Realität entnommen, das ist, was ein Dichter in seinem Leser zurückzulassen wünscht, ja meine theure Nette, das weiß ich

¹⁶ Vgl. ebd., S. 4.

¹⁷ Joachim Heinrich Campe: Die Schriftstellersucht, in: Andrea von Dülmen (Hg.): *Frauen. Ein historisches Lesebuch*, München: C. H. Beck 1990, S. 243-245 (hier: S. 244).

nicht. Ein beklemmend Gefühl der harten Lebensbedingungen und Räthsel entzieht die Seele der Wirkung der Poesie; man denkt: das Leben, und vergißt das Gedicht.¹⁸

Schopenhauer führt die große Ausdruckskraft der betreffenden Szene also ebenfalls auf persönliche Erfahrungen der Dichterin zurück (wahrscheinlich bezieht sie sich auf den Tod des Vaters). Gleichzeitig drückt sie jedoch aus, dass diese Intensität in der Darstellung von Krankheit, Wahnsinn und Tod „unweiblich“ sei. Im Gegensatz zu Schlüter beurteilt sie diese Form der Kreativität allerdings nicht negativ als krankhaft, sondern – im Gegenteil – als eine Form der weiblichen Selbstermächtigung. Sie fährt im selben Brief fort:

Und nun im Ganzen Glück auf, liebe Nette! Ihr Genius entfaltet seinen Flug in einem Augenblick, wo sonst jedes Weib eine schmerzliche Leere empfindet. Glück auf! Sie haben in sich ein beneidenswerthes Glück, das eines in sich schaffenden strebenden Talenten, und es wird Sie über manche Qual hinwegtragen, denn es hebt Sie aus sich selbst heraus.¹⁹

Diese Form der Selbstermächtigung besteht für Adele Schopenhauer paradoxerweise gerade darin, dass die Dichterin nicht sie selbst ist („hebt Sie aus sich selbst heraus“). Indem sie schreibe wie ein Mann – nämlich realistisch – verleugne sie zwar ihre Weiblichkeit – nämlich die Poesie. Schopenhauer gelingt es jedoch, diese vermeintliche Kritik an dem „unweiblichen“ Text in ein Lob umzuwandeln. Gerade die Fähigkeit, die männliche Position einzunehmen, sei die Quelle des „Genius“ Drostes und der Kraft, ein schwieriges Leben zu meistern.

Wo Schlüter den Bedarf einer Behandlung und der Behebung eines psychischen Defekts sieht, bestärkt Adele Schopenhauer die Autorin darin, die Grenzen ihrer historisch-kulturell definierten Geschlechtsidentität zu überschreiten und damit das „Bewusstsein der Kraft Ihres Geistes“²⁰ zu behaupten. Wie Adrienne Rich, versteht also auch Adele Schopenhauer den weiblichen poetischen Text als produktive Strategie der Lebensbewältigung, allerdings nur dann, wenn die Autorin sich einer als „männlich“ verstandenen Schreibweise bemächtigt.

¹⁸ HKA XI, 1, S. 68-69.

¹⁹ Ebd., S. 69.

²⁰ Ebd., S. 68.

Beurteilung in der neueren Droste-Forschung

Die relativ geringe Beachtung, die das *Vermächtnis* schon bei Drostes Zeitgenossen erhielt, setzt sich auch in der heutigen Zeit fort. In den wenigen Untersuchungen zu der Verserzählung, bemühen sich Kritiker, rätselhafte und irritierende Aspekte des Werkes mit Hilfe von religiösen oder psychoanalytischen Interpretationsschemata zu erklären. Hilfreicher erscheinen mir jene Untersuchungsansätze, die sich mit selbstreferentiellen Momenten des Textes beschäftigen.

Ingrid Lotze liest die Verserzählung vor dem Hintergrund des Denkens des Mystikers Jakob Böhme, mit dessen Werk Droste wahrscheinlich durch Christoph Bernhard Schlüter bekannt geworden sei.²¹ In Lotzes Interpretation stellen die Erlebnisse des Arztes eine visionäre Fahrt in den Urmythos vom Sündenfall dar. Der Verwundete (Adam) und Theodora (Eva) werden von dem „Dunklen“ (Luzifer) gerichtet. Der Arzt, so Lotze, bleibt während seiner mystischen Schau im „Bösen“ stecken und symbolisiere somit die Verzweiflung des von Gott getrennten modernen Menschen. Das Verdienst von Lotzes Untersuchung liegt im Augenmerk, das sie den Details des Textes zukommen lässt. Ihre Interpretation ist jedoch äußerst spekulativ und basiert teilweise auf inhaltlichen Ungenauigkeiten.²²

In eine ähnliche Richtung, wenn auch ohne Rekurs auf Böhme, bewegt sich Ronald Schneiders Interpretation des Textes.²³ Er betont – wie auch in seiner Beurteilung des *Hospiz* – die gegenseitige Verschränkung von „realistische[r] Sprachkraft und religiöse[r] Sinntransparenz des Erzählten bei der Droste“.²⁴ Er betrachtet die Natur, durch die der Arzt sich bewegt, als „Bereich der Präsenz böser Mächte“, die dem Protagonisten seine eigene schuldhafte Verstrickung vor Augen führe.

Astrid Lange-Kirchheim vergleicht das *Vermächtnis* mit Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* und argumentiert in ihrer von psychoanalytischen Überlegungen geleiteten Interpretation, dass beide Texte das patriarchale Modell der Familie kritisieren.²⁵

²¹ Vgl. Ingrid Lotze: „Annette von Droste-Hülshoffs Epos *Das Vermächtnis des Arztes* [!]: Eine mystische Interpretation“, in: *German Quarterly* 46, 3, 1973, S. 345-367.

²² So deutet sie beispielsweise das Messer, mit dem der Verwundete verletzt wurde, als „Richterschwert“, was der Beobachtung des Arztes widerspricht, der die Waffe als „Ein Messer aus dem Küchenschrank“ (243) identifiziert. Auch Lotzes Annahme, der Verwundete sei der Bräutigam Theodoras, den sie damals in Wien betrog, lässt sich im Text nicht belegen. Zudem scheint es äußerst fragwürdig, ob Drostes Formulierung, der Arzt habe an „Böhmens Grenze“ (58) gelebt, sich wirklich als Wortspiel auf Jakob Böhmes Namen lesen lässt.

²³ Vgl. Schneider (1995), S. 52-60 und Schneider (1976), S. 142-179.

²⁴ Schneider (1995), S. 56.

²⁵ Vgl. Astrid Lange-Kirchheim: Der Arzt und die Dichterin. Zu einer Verserzählung der Droste (mit einem Blick auf Kafka), in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40, 1996, S. 244-61.

Überzeugender als diese Übertragung familientherapeutischer Konzepte auf den literarischen Text, ist Lange-Kirchheims Herausarbeitung des Motivkomplexes des „Schreibens“ im *Vermächtnis*. Sie betont die Selbstreferentialität des Textes und deutet das auffällige Motiv der „Spalte“ und „Ritze“ als Metapher der Schrift, welche Droste – so Lange-Kirchheim – als weiblich ausweise. Die Metaphern die Schrift – allen voran die Felsspalte, in die Theodora gestürzt wird – seien Spuren des Mordes an einer Frau und stünden somit für die „soziale Nicht-Repräsentanz des Weiblichen“ in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.²⁶ Das wahre Vermächtnis des Vaters an den Sohn sei die Gabe der Schrift, derer sich die Autorin in Nachfolge des Sohnes bemächtige.²⁷ Obwohl Lange-Kirchheim den poetischen Text zeitweise recht assoziativ mit psychoanalytischer Theorie in Verbindung setzt und auf diese Weise die Symbolik der Erzählung etwas überstrapaziert, liefert ihre Interpretation hilfreiche Hinweise auf die Komplexität des Textes. Insbesondere die von ihr angerissene *Gender*-Thematik, sowie die Beobachtung, dass der Text immer wieder auf seine eigene Konstruiertheit und Schriftlichkeit verweist, sollen in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen werden.

Auch Lothar Köhn interessiert sich für das *Vermächtnis* in seiner Funktion als poetologischer Text.²⁸ In Bezug auf die sogenannte „Jugendkatastrophe“, die sich in der Theodora-Episode widerspiegeln, konstatiert er, dass die Erzählung „nichts anderes beschreibt als die notwendige Entstehung der Literatur aus unlösbaren Lebenskonflikten“.²⁹ Erzählt werde das, was kaum erzählbar sei, an Stelle des Unaussprechlichen trete die Schrift. Diese Unaussprechlichkeit manifestiere sich in den Andeutungen und Auslassungen des Erzählerberichts, der herkömmliche Formen von Wirklichkeitswahrnehmung und Leseerfahrung in Frage stelle. Die Identität der Figuren und der Handlungsablauf würden nicht ent- sondern verhüllt, ein Prozess der gleichzeitig Thema und Form des Textes ausmache. Die Verzerrung der Sinneswahrnehmung resultiert laut Köhn aus dem „irrenden Blick“ des Erzählers, der in einem Spannungsverhältnis zu seinem „moralisierenden Diskurs“ steht.³⁰ So argumentiert Köhn, dass die Licht- und Dunkelmetaphorik sowie das Motiv des Sehens sich nicht bloß im moralischen und mystisch-religiösen Sinne – wie Lotze und

²⁶ Ebd., S. 256.

²⁷ Ebd., S. 254.

²⁸ Vgl. Lothar Köhn: „Seele fordernd stehn die Formen da': *Des Arztes Vermächtnis* als poetologische Verserzählung“, in: *Droste-Jahrbuch* 3, 1991-1996, S. 67-82.

²⁹ Ebd., S. 75

³⁰ Ebd., S. 76.

Schneider es tun – verstehen lassen, sondern vielmehr auf das Problem, sinnlich Wahrgenommenes mit Bedeutungen zu versehen, verweisen.

Sinnkonstitution in der Lücke

Eine Gemeinsamkeit der zeitgenössischen und modernen Reaktionen auf das *Vermächtnis* besteht darin, dass der Text irritiert. Diese Leseerfahrung wird einerseits als Resultat einer Unausgereiftheit der Verserzählung, ihrer „Dunkelheit“ oder gar als Zeichen geistiger Verwirrung der Autorin kritisiert, oder aber sie weckt das Verlangen nach einem „Schlüssel“ zum Text.

Die Ursache dieser Irritation liegt in den zahlreichen formalen und inhaltlichen Lücken des Textes, die sich hauptsächlich aus dem selektiven Blick des Ich-Erzählers ergeben. Literaturgeschichtlich steht die Erzählung in der Tradition des Fragments der Romantik. Das literarische Bruchstück ist in dieser Epoche Inbegriff der romantischen Poetik, da es auf eine ideale „Totalität“ verweist, ohne sie jemals zu erreichen. Seine Einheit erreicht das romantische Fragment nicht in Hinsicht auf eine kohärente Handlungs- und Figurenentwicklung, sondern auf einer bildlich-ideellen Ebene, die auf eine nichtfassbare Unendlichkeit ausgerichtet ist.³¹

Annette von Droste-Hülshoff stellt im *Vermächtnis* eine deutliche Distanz zu dieser Tradition her, indem sie einen Leser des Fragmentes – nämlich den Sohn des Arztes – zum Teil ihrer Fiktion macht. Auf diese Weise verdoppelt sie den Fragmentcharakter des Textes und thematisiert den Rezeptionsprozess. Schon das eigentliche *Vermächtnis*, d.h. die dem Sohn hinterlassene Schriftrolle, beginnt unvermittelt, ist nicht durchgehend leserlich, bricht schließlich abrupt ab und lässt viele Fragen zum Handlungsverlauf sowie zur Motivation der Charaktere offen. Zudem gibt es Hinweise darauf, dass der Sohn in seiner Lektüre Teile des Textes überspringt und dadurch das Bruchstück zusätzlich fragmentiert.³²

Dass diese Leerstellen im Text nicht das Ergebnis einer Nachlässigkeit der Autorin sind, sondern intendierter ästhetischer Effekt, belegt Drostes eigener Kommentar. In der für Laßberg erstellten Prosazusammenfassung schreibt sie:

³¹ Vgl. Kremer (1996), S. 17-27.

³² Nach einer unleserlichen Passage im Text des Arztes setzt der Sohn neu zu lesen an („Der Jüngling seufzt, und wendet rasch das Blatt. / Hier steht's: [...]“, 286/287). Der Ausdruck „Hier steht's“ impliziert, dass der Sohn, auf der Suche nach einer bestimmten Stelle, den Text überflogen und damit einige Passagen ausgelassen hat. Zudem setzt die folgende Erzählung des Vaters Wissen voraus, das der vorhergegangene Text nicht liefert („Naphta bekam der Kranke, sagt' ich schon“, 295).

[...] obgleich die Darstellung wenigstens nicht durchgängig klar seyn darf, so ist die Sonderung des Wahren vom Eingebildeten doch sehr leicht – Der Stoff ist gewöhnlich, aber, wie ich hoffe, vermöge der Darstellung nicht ohne Interesse [...].³³

Die Autorin betrachtet also die Unklarheit als ein wesentliches Gestaltungsprinzip des Textes, auch wenn sie als Zugeständnis an den literarischen Kanon darauf besteht, dass Traum und Wirklichkeit dennoch leicht zu unterscheiden seien. Die Lücken in der Erzählung sollen somit nicht nur psychologisch-realistisch den verwirrten Geisteszustand des Ich-Erzählers und die selektive Lektüre durch den Sohn widerspiegeln, sondern machen in ihren Augen den Text als poetisches Kunstwerk erst interessant.

Die produktive Funktion der Leerstellen eines literarischen Textes hat Wolfgang Iser beschrieben.³⁴ Iser versteht das Verhältnis zwischen Text und Leser als eine Kommunikationsbeziehung, die mit der Interaktion zwischen zwei Personen zu vergleichen ist. Auf sozialpsychologische und psychoanalytische Studien zurückgreifend, argumentiert Iser, dass zwischenmenschliche Interaktion auf Erfahrungslücken basiere. Diese Lücken entstünden durch die „Unerfahrbarkeit der wechselseitigen Erfahrung voneinander“³⁵, d.h., die Unwissenheit darüber, wie man vom anderen eingeschätzt wird. Es sei jedoch gerade diese Unwissenheit, die die Kommunikation in Gang setze, da sie den Kommunikationspartner zwingt, die bestehenden Wissenslücken durch eigene Annahmen zu füllen.

Die Interaktion zwischen Leser und Text unterscheidet sich laut Iser von der zwischenmenschlichen dadurch, dass kein gemeinsamer Bezugsrahmen existiert und dass der Leser – im Gegensatz zum Kommunikationspartner – sich nicht beim Text rückversichern kann, ob seine Annahmen angemessen sind. Dies führe zu einem größeren Grad an Unbestimmtheit als in der zwischenmenschlichen Kommunikation und vervielfältige auf diese Weise die kommunikativen Möglichkeiten.³⁶

Die Projektionen, durch die der Leser die Leerstellen besetzt, werden – so Iser – durch „Steuerungskomplexe“³⁷ kontrolliert, eigentlich aber überhaupt erst möglich gemacht. Bedeutung hat ihren Ursprung somit in der Leerstelle. Iser schreibt:

Das Verschwiegene in scheinbar trivialen Szenen und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des

³³ HKA III, 2, S. 733.

³⁴ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976.

³⁵ Ebd., S. 261.

³⁶ Vgl. ebd., S. 264.

³⁷ Ebd.

Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt.³⁸

Es ist diese Dialektik des Zeigens und Verhüllens, des Sagens und Verschweigens, die das *Vermächtnis* zu einem so schwer zugänglichen und verwirrenden Text macht. Was bei oberflächlicher Lektüre lediglich als eine an populären Stoffen orientierte Räubergeschichte erscheint, wird zu einem hochkomplexen Text, wenn man die vorhandenen Brüche und Lücken als ästhetische Gestaltungsmittel ernst nimmt. Die Leserin ist gezwungen, die Leerstellen mit eigenen Annahmen zu füllen, muss diese im Laufe der Lektüre jedoch immer wieder revidieren und tritt auf diese Weise in eine intensive Interaktion mit dem Text.

Diese Leistung muss im *Vermächtnis* nicht nur vom tatsächlichen sowie vom fiktiven Leser – dem Sohn – geleistet werden, sondern auch vom Arzt selbst. Seine Wahrnehmung der Geschehnisse ist nur bruchstückhaft und daher füllt er die Lücken mit eigenen Annahmen, so dass ein wesentlicher Teil seiner Erzählung aus Mutmaßungen besteht. Die Wahrnehmungslücken sind allerdings nicht nur das Ergebnis der Umstände, denen der Arzt unterworfen wird – wie dem Anlegen der Augenbinde –, sondern sie werden auch von ihm selbst erzeugt. Er tut dies, indem er seinen Blick steuert und auf diese Weise bestimmte Gegenstände und Geschehnisse ausblendet. Die Leerstellen in der Wahrnehmung des Arztes sind so das Produkt aus dem, was er nicht sehen kann und was er nicht sehen will. Sie geben ihm die Gelegenheit, die erfahrene Wirklichkeit in seinem Sinne zu ordnen und zu gestalten.

Indem Annette von Droste-Hülshoff die Verarbeitung von Leerstellen in der Erzählung auf mehreren Ebenen gleichzeitig stattfinden lässt, macht sie diesen Vorgang zu einem zentralen Thema ihres Textes. Der Fragmentcharakter bestimmt nicht nur die Form des *Vermächtnis*, sondern auch seinen Inhalt. Dargestellt werden Probleme und Implikationen des Lese- und des Wahrnehmungsprozesses. Leser und Figuren benutzen das Nicht-Gesagte und Nicht-Gesehene als Quelle der Sinnkonstitution. Damit weist Droste der Leerstelle eine zentrale Stellung im kreativen Prozess zu. Bedeutung hat ihren Ursprung nicht in der binären Opposition von Wahr und Falsch, Gut und Böse, sondern in einer Grauzone, deren Besetzung dem Subjekt freisteht.

³⁸ Ebd., S. 264-265.

Eines der Motive des Textes, das ebenfalls dem Sinnzusammenhang der Lücke zugehört, ist das Verschwimmen von Grenzen. So werden die Unterscheidungen zwischen Traum und Realität, Wahr und Falsch, dem Eigenen und dem Fremden, Gut und Böse, Ich und Nicht-Ich, männlicher und weiblicher Identität immer wieder verwischt. Diese Auflösung binärer Oppositionen soll im folgenden insbesondere in Hinsicht auf die Verwirrung von Geschlechtsidentität untersucht werden. Das Problem, sich von der Außenwelt, der Realität, dem Fremden abzugrenzen, manifestiert sich für den Arzt – wie zu zeigen sein wird – auch in einer Unsicherheit der eigenen Geschlechtsidentität. In ihrer Prosazusammenfassung bezeichnet Droste die Todesangst des Arztes selbst als „fast unmännlich“³⁹ und deutet damit an, dass ein Teil der Identitätsproblematik des Arztes in der Auflösung der starren *Gender*-Grenzen besteht.

Auch in der geistigen Zerrüttung des Arztes deutet sich eine Geschlechtsproblematik an. Wie bereits dargestellt, weist Elaine Showalter darauf hin, dass im 19. Jahrhundert der Wahnsinn von der Medizin zu einem weiblichen Attribut gemacht wurde.⁴⁰ Zieht man dies in Betracht, so lässt sich argumentieren, dass der Arzt durch seinen Wahnsinn zunehmend seine männliche Geschlechtsidentität verliert.

Für die vom Ich-Erzähler des Textes entwickelte Strategie, mit dieser Identitätsverunsicherung umzugehen, ist der Bezug zu Byron von Bedeutung. Viele zeitgenössische Kritiker der Erzählung sind sich darin einig, dass die Autorin dem Byronschen Modell nacheifere. Diese Beurteilung beruht meines Erachtens auf einer Gleichsetzung von Autorin und Figur, wie sie auch Clemens Heselhaus noch vornimmt.⁴¹ Drostes bereits zitierter Kommentar weist jedoch darauf hin, dass ihr Verhältnis zur Räuberromantik der Erzählung durchaus distanziert war („Der Stoff ist gewöhnlich“).⁴² Ich werde im folgenden argumentieren, dass es nicht Droste ist, die Byron imitiert, sondern der Arzt selbst. Er bemüht sich, in seiner eigenen Erzählung die Position des romantischen Helden einzunehmen, um auf diese Weise das Geschehen unter Kontrolle zu halten.⁴³ Er wird jedoch immer wieder zum

³⁹ HKA III, 2, S. 733.

⁴⁰ Vgl. Showalter (1987), S. 4: „Thus madness, even when experienced by men, is metaphorically and symbolically represented as feminine: a female malady“.

⁴¹ Vgl. Heselhaus (1971), S. 90.

⁴² HKA III, 2, S. 733.

⁴³ Der Typus des romantischen Helden im *Vermächtnis* gehört zu der Kategorie des „noble outlaw“, wie Peter L. Thorslev ihn definiert hat. Der „noble outlaw“ ist oft der Anführer einer Räuberbande (populärstes Beispiel in der deutschen Literatur ist Schillers Karl Moor). Er zeichnet sich durch seinen außerordentlichen Mut aus und besitzt die unbedingte Loyalität seiner Kameraden. Seine edle äußere Erscheinung wird durch einen dunklen und furchteinflößenden Blick bestimmt. Dem

Rollenwechsel gezwungen, was auch einen Wechsel der Geschlechtsidentität mit sich bringt.

In diesen Kontext ist auch die Relevanz des Blickes in der Verserzählung einzuordnen. Die Position des Arztes als Figur seiner eigenen Erzählung steht in enger Verbindung mit seiner jeweiligen Fähigkeit zu sehen. Nur als – männliches – Subjekt des Blickes kann er seine machtvolle Rolle als Byronscher Held spielen.

Annette von Droste-Hülshoff und die Ärzte

Im Zusammenhang mit dem Motiv des Blickes ist es von Bedeutung, dass Droste einen Arzt zum Protagonisten ihrer Verserzählung wählt. Die Entstehung des Textes fällt in eine Zeit, in der die Medizin und damit der Berufsstand des Arztes in Deutschland in die Krise gerieten. Um 1800 bestand eine verwirrende Situation des Übergangs zwischen der traditionellen Form der Schulmedizin und neuen medizinischen Methoden, in denen eine veränderte Art des ärztlichen Blickes eine wesentliche Rolle spielte.

Die Beschäftigung mit der Medizin war für Annette von Droste-Hülshoff ein Leben lang Notwendigkeit. Sie hatte seit frühester Jugend gesundheitliche Probleme, deren genauen Ursachen bis heute ungeklärt geblieben sind, die jedoch wahrscheinlich teilweise psychosomatisch bedingt waren.⁴⁴ Ihre Symptome waren vielfältig: Sie litt unter Husten, Beklemmungsgefühlen, depressiven Phasen, Kopfschmerzen, „Nervenschwäche“, Übelkeit, Gesichts- und insbesondere Augenschmerzen. All dies wurde von Medizinern als typische „Frauenleiden“ betrachtet, deren Ursache man in der Schwächung des reproduktiven Apparates sah. So führte beispielsweise der Arzt Joseph Droste, ein Vetter der Dichterin, Annette von Droste-Hülshoffs Beschwerden

„noble outlaw“ wurde in der Vergangenheit von der Gesellschaft oder einem engen Freund ein Unrecht zugefügt, was ihn schließlich zu einem Leben als Verbrecher gedrängt hat. Er tritt zudem häufig als Retter und Beschützer einer schönen, ihn liebenden Frau auf. Der romantische Held dieser Prägung wird von geheimen Sünden, die er in der Vergangenheit beging, verfolgt. Dies führt zu Anfällen von Reue, die sich in Wut oder aber Wohltätigkeit äußern können. Vgl. Peter L. Thorslev: *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1962, S. 69-70.

⁴⁴ Dass Droste sich der Zusammenhänge zwischen Psyche und Körper bewusst war, belegt ein Kommentar über ihren Bruder Ferdinand in einem Brief an Therese von Wulf-Metternich: „Ferdinand fängt jetzt wieder an etwas zu husten und keuchen, weil die Rede davon war, dass er wohl bald mahl etwas anfangen könnte“. (HKA VIII, 1, S. 60). Diese Passage scheint anzudeuten, dass Ferdinand auf den Druck, sich um seine Berufsausbildung kümmern zu müssen, mit simulierten oder tatsächlichen Krankheitssymptomen reagierte.

auf einen „Andrang des Blutes“⁴⁵ zurück und folgte damit der allgemeinen Vorstellung, dass beim Ausbleiben der Menstruation, das Blut ins Gehirn steige.⁴⁶

Bezeichnenderweise stellten sich die genannten Symptome bei Annette von Droste-Hülshoff vor allem während des Schreibens ein, also gerade dann, wenn sie nicht ihren Pflichten als Tochter und unverheirateter Tante nachkam, sondern kreativ tätig wurde.⁴⁷ Die von den Ärzten verschriebenen Kuren bestanden zumeist in einem strikten Lese- und Schreibverbot, was vor allem die junge Droste eher als Strafe empfand. So schrieb sie im Februar 1816 an ihren väterlichen Freund Anton Mathias Sprickmann:

Dass ich ihren, mir so theuren Brief nicht eher beantwortet habe, mein lieber einziger Sprickmann, daran ist gewiß mein für sie so warmes Herz nicht schuld, sondern nur mein schwacher miserabler Körper, der mir bis jetzt sogar die kleine angenehme Anstrengung eines freundlichen Briefwechsels untersagte, ich würde indessen schon weit eher wieder hergestellt worden seyn, wenn ich die Kur des vollkommenen Müßiggangs⁴⁸ recht regelmäßig durchgehalten hätte, aber dies ist im Winter und auf dem Lande, wo man die Zeit weder mit Spazierengehn noch freundschaftlichen Besuchen (lesen durfte ich auch nicht recht) ausfüllen kann ganz unerträglich, und Langeweile ist ausgemacht die schmerzlichste Art von Anstrengung, und gewiß auch die schädlichste, ich weiß also nicht, was meine Genesung mehr verzögert hat, die oft zu genaue Befolgung oder die oft zu zügellose Uebertretung des ärztlichen Befehls [...].⁴⁹

Droste's Skepsis gegenüber den Behandlungsmethoden ihrer Ärzte blieb bestehen, zumal sich keine anhaltenden Erfolge einstellten und sie bei ihrem Bruder Ferdinand Zeugin einer fatalen Fehldiagnose werden musste. Im Mai 1827 berichtet sie ihrer Schwester Jenny vom Besuch des Arztes Goosmann, den man gerufen hatte, weil Ferdinand Blut spuckte:

⁴⁵ Berichtet von Therese von Droste-Hülshoff in einem Familienbrief. Zitiert in: Gödden (1996), S. 89.

⁴⁶ Vgl. Philip W. Martin: *Mad Women in Romantic Writing*, Brighton: The Harvester Press 1987, S. 31; Showalter (1987), S. 56.

⁴⁷ Siehe auch: Brief an Anton Mathias Sprickmann, 26. Oktober 1818: [...] konnte aber nicht sobald damit [dem Versepos „Walther“] zu Stande kommen, weil ich im vorigen Jahre sehr an einem Kopfschmerz gelitten habe, der äußerst nachtheilig auf die Augen wirkte, und habe ich mich hierbey, wie die Aerzte behaupten, sehr vor Rückfällen zu hüthen, ich habe auch wirklich nie einen halben Gesang ununterbrochen schreiben können, ohne einen kleinen Anfall zu spüren.“ (HKA VIII, 1, S. 15).

⁴⁸ Das hier verschriebene Nichtstun erinnert an die von dem amerikanischen Neurologen Silas Weir Mitchell in den 1870ern entwickelte „rest cure“, deren Hauptelement in der radikalen Isolierung der – zumeist an „Hysterie“ erkrankten – Patientinnen bestand. Über die katastrophalen psychischen Folgen dieser Behandlungsmethode berichtet beispielsweise Charlotte Perkins Gilman in ihrer Erzählung *The Yellow Wallpaper* (1892). Mitchell setzte die „rest cure“ ganz bewusst dazu ein, seine Patientinnen für mangelnde Kooperation zu bestrafen und zur Einhaltung seiner Vorschriften zu bringen. Vgl. Showalter (1987), S. 139-141.

⁴⁹ HKA VIII, 1, S. 9.

Goosmann sagt zwar, da er keine Schmerzen in der Brust dabey habe, so habe es Nichts zu bedeuten und komme von den Haemorrhoiden, – ich glaube das wohl, da er sich sonst nicht besonders übel dabey befindet, doch schreibe ich es Dir, damit Du etwas Acht auf ihn hast, dass er sich nicht zu sehr erhitzt oder erkältet, oder zu forcierte Touren macht, denn ganz ohne Ängstlichkeit bin ich doch nicht dabey, obgleich er selbst, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, nicht den mindesten Werth darauf legt – aber es war doch recht sehr stark – und den ganzen Morgen hindurch.⁵⁰

Trotz der Versicherung „ich glaube das wohl“, zeigt Droste ein Misstrauen gegenüber der Diagnose des Arztes, das sich schließlich als begründet erwies, als Ferdinand im Juni 1829 an Lungentuberkulose starb.

Zu einer vorübergehenden Besserung ihrer Beschwerden kam es während eines Verwandtenbesuchs 1825 in Köln. Zurück in Hülshoff stellten sich jedoch wieder häufiger Erkrankungen ein, die sich durch den Tod des Vaters und Ferdinands deutlich verschlimmerten. Da sie auf die Behandlungen ihrer Ärzte nicht mehr ansprach, wurde Ende 1829 schließlich der Homöopath Clemens von Bönninghausen hinzugezogen. Die Behandlung durch Bönninghausen – einem Schüler des Begründers der Homöopathie Samuel Hahnemann – führte bald zu einer Besserung. Droste blieb Zeit ihres Lebens in homöopathischer Behandlung und empfahl Bönninghausen an Verwandte weiter.

Die betreffende Zeit um 1800 ist aus medizinhistorischer Sicht eine Zeit der Krise und des Umbruchs. Fortschritte in den Naturwissenschaften führten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem Methodenwechsel in der Medizin, der Diagnose und Therapie von Krankheiten grundlegend veränderte. Der Arzt des 18. Jahrhunderts nahm keine Untersuchung des Patienten im heutigen Sinne vor. Er ließ sich kurz die Krankengeschichte schildern, betrachtete Zunge und Gesicht des Kranken und „untersuchte“ den Urin (d.h. beurteilte dessen Färbung). Der einzige körperliche Kontakt zum Patienten bestand im Fühlen des Pulses. Nachdem er sich ein Urteil über die „Konstitution“ des Patienten gebildet hatte, verschrieb er zumeist Abführmittel, Brechmittel oder einen Aderlass, um den Körper auf diese Weise zu „reini- gen“.⁵¹ Auch Schwermetalle wie Quecksilber und Blei wurden als „Universalmedizin“ betrachtet und führten häufig zu schwerwiegenden Vergiftungen.⁵²

⁵⁰ HKA VIII, 1, S. 90.

⁵¹ Vgl. Edward Shorter: Primary Care, in: Roy Porter (Hg.): *The Cambridge Illustrated History of Medicine*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 118-153 (hier: S. 128); Ders.: *The History of the Doctor-Patient Relationship*, in: W.F. Bynum / Roy Porter (Hg.): *Companion Encyclopedia of the History of Medicine Bd. 2*, London: Routledge 1993, S. 783-800 (hier: S. 784).

⁵² Vgl. Shorter (1996), S. 124.

Dies änderte sich im Zuge der zunehmenden Verwissenschaftlichung der Medizin und Einrichtung von Krankenhäusern, wie sie vor allem im nachrevolutionären Frankreich erfolgte. Die klinische Untersuchung umfasste nun die Erstellung einer peinlich genauen Krankengeschichte und das Abtasten, Abklopfen und Abhören des Patienten. Dies und die pathologische Anatomie etablierten das Bild des Arztes als Wissenschaftler.⁵³

Michel Foucault beschreibt diesen Umbruch von der „klassifikatorischen“ Medizin des 18. Jahrhunderts zur „anatomisch-klinischen“ Medizin in seiner Untersuchung „Die Geburt der Klinik“.⁵⁴ Für den Mediziner des 18. Jahrhunderts manifestierte sich laut Foucault die Krankheit nicht in einem bestimmten Organ. Sie besaß ihre „Wahrheit“ vielmehr außerhalb des Körpers in ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten „Spezies“. Das aus der Botanik übernommene hierarchische Ordnungssystem der Krankheiten machte es zudem nicht notwendig, eine detaillierte Krankengeschichte zu erstellen oder den Verlauf der Krankheit zu beobachten. Der Körper des Patienten sei in dieser Epoche nur insofern von Bedeutung gewesen, als er als „Störfaktor“ in Betracht gezogen werden musste, der die „ideale“ und reine Erscheinungsform der Krankheit verfälschte und dadurch die Behandlung erschwerte.

Die Neuordnung des Ärzteswesens nach der Französischen Revolution, führte – so Foucault – unter anderem zur Einrichtung der modernen Klinik als Ort, wo Medizin praktiziert und gelehrt wurde. Ziel sei es gewesen, ein staatliches Gesundheitssystem zu schaffen, das in seiner Organisation und ordnungsbewahrenden und kontrollierenden Funktion der Kirche gleichen und diese schließlich ersetzen sollte. Auf diese Weise sollte eine neue, gesunde Gesellschaft geschaffen werden, deren Ärzte sich letztendlich selbst überflüssig machen würden.

Der Blick des Arztes in der „modernen“ Klinik im 19. Jahrhundert war ein grundlegend anderer als der seines traditionellen Kollegen. Das alte, an naturgeschichtlichen Methoden orientierte System wurde zwar nicht ganz aufgegeben, der Blick erhielt allerdings eine neuartige Sonderstellung: das Auge sieht, erkennt, weiß, entscheidet:

Aber der Blick des Arztes organisiert sich doch auch ganz neu. Einmal ist er nicht mehr der Blick irgendeines Beobachters, sondern der eines von einer Institution gestützten und legitimierten Arztes, welcher entscheiden und eingreifen kann.

⁵³ Vgl. Shorter (1996), S. 129.

⁵⁴ Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Ein Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt: Fischer 1999.

Sodann ist dieser Blick nicht mehr an das enge Raster der Struktur (der Form, Disposition, Anzahl, Größe) gebunden, sondern er kann und muß die Farben, die Variationen, die kleinsten Anomalien erfassen, indem er ständig Abweichungen auflauert. Schließlich ist es ein Blick, der sich nicht mit der Feststellung des unmittelbar Sichtbaren begnügt; er muss Chancen und Risiken erschließen helfen; es ist ein kalkulierender Blick.⁵⁵

In Deutschland geschah der Übergang von der traditionellen zur naturwissenschaftlichen Medizin sehr viel langsamer als in Frankreich. Dies lag zum einen an anti-napoleonischen Ressentiments, die zur Ablehnung französischer Ideen und Neuerungen führten. Aber auch auf den Einfluss der Naturphilosophie ist es zurückzuführen, dass die Medizin in Deutschland weitgehend ihren spekulativen Charakter beibehielt. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wechselten sich in der Ärzteausbildung immer wieder naturphilosophische und naturwissenschaftliche Konzepte ab, was dazu führte, dass eine verwirrende Vielfalt von Untersuchungs- und Behandlungsmethoden existierte. Zahlreiche Patienten verloren aus diesem Grund das Vertrauen in die Schulmedizin und wandten sich zunehmend an Homöopathen. Ein Generationenwechsel und damit der Wandel von der spekulativen, naturphilosophischen zur naturwissenschaftlichen, institutionell legitimierten Medizin fand in Deutschland erst in der zweiten Jahrhunderthälfte statt.⁵⁶

Annette von Droste-Hülshoff beschreibt im Dezember 1819 in einem Brief an ihre Mutter den Zusammenstoß dieser beiden Ärztegenerationen. Nach einer Kur in Bad Driburg hielt sie sich bei den Großeltern in Bökendorf auf und berichtet über ihren Gesundheitszustand:

[...] ich brauche jetzt meine alten Pillen, und es bessert sich merklich, die Pulver will mir der Docketor Menne ohne eine besondere Aufklärung von Forkenbeck nicht erlauben, denk mahl, er behauptet, sie wären sehr gefährlich, und es könnten mir auch die Zähne davon ausfallen, sollte vielleicht Mercurius drin seyn? ich soll ihm elnen Brief von Forkenbeck verschaffen, worin dieser bezeugt, dass ich die Pulver ohne Schaden genommen habe und ferner nehmen kann, und ihm zugleich beweißt, durch einen Aufsatz über meine frühere Krankheit und überhauptige Constitution, ich habe ihm gesagt, ich wollte drüber nach Münster schreiben, aber bloß damit er es nicht selbst thut, denn ich bin überzeugt der alte Forkenbeck wird wütend, wenn er einem Landphysicus aus Brakel von seiner Kur Rechenschaft ablegen soll [...].⁵⁷

⁵⁵ Ebd., S. 103. Ich zitiere an dieser Stelle die deutsche Übersetzung Foucaults, da die relevante Passage in der mir vorliegenden französischen Ausgabe (Michel Foucault: *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris: Presses Universitaires de France 1963) fehlt.

⁵⁶ Vgl. Annette Drees: *Die Ärzte auf dem Weg zu Prestige und Wohlstand. Sozialgeschichte der württembergischen Ärzte im 19. Jahrhundert*, Münster: F. Coppenrath 1988, S. 69-71.

⁵⁷ HKA VIII, 1, S. 35.

Die Verordnung von Quecksilber – sowie die Diagnose in Ferdinands Fall, das Spucken von Blut ginge auf Hämorrhoidenprobleme zurück⁵⁸ – gehörte noch zur sogenannten „heroischen“ Medizin, einer Medizin, die von ihren Patienten Heroismus im Ertragen und Überleben ihrer Kuren verlangte.⁵⁹

So waren es bestimmt unter anderem die sanfteren Behandlungsmethoden der Homöopathie, die sie für Patienten so attraktiv machte. Zudem beanspruchte die Homöopathie für sich, im Gegensatz zur traditionellen Medizin, auf modernen wissenschaftlichen Methoden zu beruhen.⁶⁰ Vor allem Frauen gehörten zu den heftigsten Verteidigern der neuen Behandlungsmethoden und strömten zu den zahlreichen Homöopathen, die sich in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts niederließen.⁶¹ Die Beliebtheit der Homöopathie bei Frauen wurde von ihren Gegnern zum Beweis ihrer Unseriosität erhoben, wie ein Brief Drostes an Sophie von Haxthausen, die sich ebenfalls bei Bönninghausen in Behandlung befand, zeigt:

[...] der Zulauf zu Bönninghausen wächst gewaltig an, er sieht schon ganz herunter gekommen davon aus, wie ich höre – der arme Schelm! – von Untersagen hört man übrigens jetzt nichts mehr, – man muss es nicht können, sonst wär es gewiß geschehen, denn die Apotheken sollen seit Er seine Kuren macht, nur Etwas Weniges über ein Drittel von Dem absetzen, was sie früher an Waaren los wurden – die Aerzte haben eine Menge ihrer einträglichsten Patienten verloren, da Bönninghusen [!], wie sie spöttisch sagen, – ein Docktor für die vornehmen Leute und sonderlich für Damen ist, die sich zugleich gern über Litteratur und schöne Kunst unterhalten [...].⁶²

Annette von Droste-Hülshoff war der Homöopathie wohl auch deshalb zugetan, weil Bönninghausen keine Schreib- oder Leseverbote aussprach und im Gegensatz zu den Schulmedizinern intellektuelle und künstlerische Betätigung bei Frauen, nicht zur Ursache ihrer Gesundheitsprobleme erklärte. In seinem Krankentagebuch vermerkte er zwar, dass seine Patientin „mit ungewöhnlichem Verstande und ausgezeichneten

⁵⁸ Die Verbindung der beiden besteht in einer formalen „Analogie“ der Symptome, auf der ein großer Teil der klassifikatorischen Medizin beruht. Vgl. Foucault (1999), S. 23.

⁵⁹ Vgl. Robert Jütte: „The Paradox of Professionalism: Homeopathy and Hydropathy as Unorthodoxy in Germany in the 19th and early 20th Century“, in: Robert Jütte / Guenter B. Risse / John Woodward (Hg.): *Culture, Knowledge and Healing. Historical Perspectives of Homeopathic Medicine in Europe and North America*, Sheffield: European Association for the History of Medicine and Health Publications 1998, S. 67.

⁶⁰ Samuel Hahnemann legte großen Wert auf den wissenschaftlichen Anspruch seiner Arbeit, den er durch das Testen und Beschreiben medizinischer Substanzen und das Zurückführen von Krankheiten auf chemische Prozesse bewies. Vgl. ebd., S. 69.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 75.

⁶² HKA VIII, 1, S. 106.

Talenten für Poesie und Musik“ ausgestattet sei,⁶³ machte dies jedoch nicht für ihren Gesundheitszustand verantwortlich.

Eine weitere Anziehungskraft besaß die Homöopathie, indem sie in einem gewissen Rahmen die Selbstbehandlung erlaubte.⁶⁴ Viele Naturheiler übergaben ihren Patienten einen Basisvorrat an homöopathischen Substanzen. Die Patienten übersandten dann in regelmäßigen Abständen genaue Beschreibungen ihres Gesundheitszustandes und erhielten daraufhin von ihrem Arzt Diätvorschriften und Anweisungen, welche Substanzen sie einzunehmen hätten.⁶⁵ Grundlage dieses Vorgehens war die gewissenhafte und peinlich genaue Selbstbeobachtung der Patienten. Diese medizinhistorische Entwicklung lässt sich unterschiedlich deuten. Einerseits erinnert sie an jene Internalisierung des kontrollierenden und das Subjekt verändernden Blickes, wie Michel Foucault ihn zur zentralen Form der modernen Machtausübung erklärt. Andererseits ist es gerade der eigene Blick und nicht der des Arztes, der sich auf den Körper richtet, was ein größeres Maß an Selbstkontrolle über Körper, Krankheit und Behandlung ermöglicht. Der machterfüllte Blick des Arztes wird von seiner institutionellen Legitimation abgetrennt und dem Laien, insbesondere Frauen, übertragen.

Auch Droste schilderte Bönninghausen mit an Pedanterie grenzender Genauigkeit ihre Krankheitssymptome, die von „Stiche[n] im Kopf“ über „Kollern im Leibe“ bis zu „kalte[m] Schweiß der Füße“ reichten.⁶⁶ Der Verdacht der Hypochondrie lässt sich dadurch entkräften, dass sie ähnliche Krankheitsbilder nicht nur von sich selbst, sondern auch von anderen erstellte, wie ihrer Kammerjungfer und einem Dienboten auf Schloss Hülshoff.⁶⁷ Es bestand für sie offensichtlich ein besonderer Reiz darin, als Stellvertreterin des Arztes eine Position der intensiv Schauenden einzunehmen. Der kontrollierte und kontrollierende Blick war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff von Wissenschaftlichkeit und letztendlich Wahrheit – beides männliche Domänen in der zeitgenössischen Konstruktion von Geschlechtsidentität – geworden. Es ist diese Verbindung zwischen der Position des Schauenden, der Macht des Wissenschaftlers und dem männlichen Geschlecht, die Annette von Droste-Hülshoff

⁶³ Zitiert in: Gödden (1996), S. 109.

⁶⁴ Vgl. Jütte (1998), S. 75.

⁶⁵ Siehe auch: Korrespondenz zwischen Annette von Droste-Hülshoff und Clemens Maria von Bönninghausen November 1829 bis Mai 1830, HKA VIII, 1, S. 101-104.

⁶⁶ Vgl. HKA VIII, 1, S. 101-102.

⁶⁷ Vgl. Brief an Clemens Maria von Bönninghausen, 25. Februar 1830, HKA VIII, 1, S. 103; Brief an Clemens Maria von Bönninghausen, Sommer 1830, HKA VIII, 1, S. 112.

– wie gezeigt werden soll – zu einem der zentralen Themen in *Des Arztes Vermächtnis* macht.

Welche Art von Arzt ist nun der Erzähler des *Vermächtnis*? Welche Rolle spielt der Blick für ihn in der Konfrontation mit seinem Patienten und anderen Personen sowie für seine Geschlechtsidentität? Lässt sich ein Zusammenhang zwischen seinem Blick und seiner Kontrolle des Geschehens feststellen? Dies sind Fragen, die in der folgenden Interpretation der Verserzählung geklärt werden sollen.

Der Sohn des Arztes

Eine erste Annäherung an den Arzt geschieht über die Figur des Sohnes in der Rahmenerzählung. Die Verbindung zwischen den beiden erfolgt unter anderem dadurch, dass die bereits angesprochene Identitätsunsicherheit Teil des Vermächtnisses des Vaters an den Sohn ist. In der Eingangsszene der Verserzählung hat sich der Sohn des Arztes zur Lektüre des Vermächtnisses seines Vaters in eine romantische Naturszenerie zurückgezogen:

[...] ein Blättchen streift
Die Rolle in des Jünglings Hand.
Der schaut, versunken, über Land,
Wie Einer, so in Stromes Rauschen
Will längst verklungner Stimme lauschen.
Er ruht am feuchten Uferrand. –
In seinem Auge Einklang liegt
Mit dem was über ihm sich wiegt,
Mit Windgestöhn' und linden Zweigen:
Was ist ihm fremd und was sein eigen?
Gedankenvoll dem Boden ein
Gräbt Zeichen er mit spitzem Stein,
Und löst gedankenvoll das Band
Am Blatt, wo regelloser Spur,
Ach! eine Hand, zu teuer nur,
Vertraut gestörter Seele Leiden,
Die Wahr und Falsch nicht konnte scheiden.
Und will er – soll er – dringen ein
In ein Geheimnis das nicht sein?
Es sei! es sei! die Hand ist Staub,
Und ein Vermächtnis ja kein Raub!
Dann – Wasser, Felsen, Alles schwand. (14-35)

Der Sohn erfährt die Grenzverwischung zwischen „fremd“ und „eigen“ (23) zunächst als eine harmonische Verschmelzung („Einklang“, 20) von Ich und Welt, die als romantischer Topos für das Wiedererlangen der verlorenen Einheit von Mensch und

Natur steht. Doch kaum hat er sich dieser Verschmelzung hingegeben, wird sie ihm zum Problem. Er sucht nun doch nach der Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich („Was ist ihm fremd und was sein eigen?“, 23), da er sich bewusst ist, dass diese Art von Identitätsverlust bei seinem Vater einen vollständigen Realitätsverlust („Die Wahr und Falsch nicht konnte scheiden“, 30) und schließlich die Geisteskrankheit nach sich gezogen hat. Der Zweifel des Sohnes, ob er das Vermächtnis überhaupt lesen soll, zeigt sein Bemühen, sich gegen diese Art von Erbe zur Wehr zu setzen: Die Geschichte seines Vaters erscheint ihm als ein „Geheimnis“ (32), das er nicht teilen, ein Erbe, das er nicht antreten will. Folgt man Wolfgang Isters Argumentation, lässt sich sagen, dass der Sohn die Leerstellen in der Biographie seines Vaters nicht besetzen will, d.h. er verweigert sich der Kommunikation mit einem „Text“, der das Leben seines Vaters ist. Dieser Versuch der Abgrenzung von seinem verstorbenen Vater scheint ihm jedoch nicht zu gelingen. Die Unfähigkeit, zwischen dem eigenen Willen und dem seines Vaters, zwischen Richtig und Falsch zu unterscheiden, hat auch ihn schon erfasst („Und will er – soll er [...]?“ , 31). Er bringt sich selbst gegenüber noch zwei Argumente vor, die ihm der Illusion der Abgrenzung dienen: zum einen sei der Vater tot („die Hand ist Staub“, 34), zum anderen wisse er sehr wohl zwischen Richtig und Falsch zu unterscheiden („Und ein Vermächtnis ja kein Raub“, 35). Mit Beginn der Lektüre taucht er jedoch völlig in das Bewusstsein des Vaters ein („Alles schwand“, 35). Die Abgrenzung ist gescheitert, auch er weiß nicht mehr zwischen dem eigenen Bewusstsein und einem anderen zu unterscheiden.

Besonders interessant an dieser Passage ist ihr poetologischer Kommentar, für dessen Verständnis es gar nicht notwendig ist, eine biographische Episode heranzuziehen, wie Lothar Köhn es tut.⁶⁸ Der Gedanke an die Spannung zwischen dem „Eigenen und Fremden“, scheint eine ursprüngliche Quelle des Schreibens zu sein. Während der Sohn des Arztes über dieses Problem nachdenkt, fängt er an zu schreiben („Gedankenvoll dem Boden ein / Gräbt Zeichen er mit spitzem Stein“, 24-25). Literatur entsteht somit in einer Grauzone, einer „Leerstelle“ in Isters Terminologie, zwischen Ich und Nicht-Ich, einem Bereich, der so „regellos“ ist wie die Schrift des Vaters, in dem die Ordnung binärer Oppositionen außer Kraft gesetzt ist. Dies wird mit (Geistes-)Krankheit („gestörter Seele Leiden“, 29) in Verbindung gebracht, wie wir es auch schon aus Christoph Bernhard Schlüters Reaktion auf die Verserzählung kennen. Die identitätsgefährdende Aufweichung klar definierter Grenzen

⁶⁸ Vgl. Köhn (1991-1996), S. 74-75.

scheint für Annette von Droste-Hülshoff somit tatsächlich wie Lothar Köhn argumentiert, Schreibanlass zu sein. Wie die Erzählung des Arztes zeigen wird, geht es der Dichterin beim Schreiben jedoch nicht nur um einen allgemeinen Versuch der Identitätsstabilisierung, sondern insbesondere um die Konsolidisierung von Geschlechtsidentität.

Das Ende der Rahmengeschichte, das nach dem Abbruch des Arzt-Berichtes folgt, führt die Erzählung durch die Wiederholung der ersten beiden Verse des Textes wieder an ihren Ausgangspunkt zurück.

So mild die Landschaft und so kühn!
Aus Felsenritzen Ranken blühn,
Der wilde Dorn die Rose hegt.
In sich versenkt des Arztes Sohn
Schwand in des Waldes Spalten schon,
An seine Stirn die Hand gelegt.
Und wieder einsam tos't der Fall,
Und einsam klagt die Nachtigall.
Mich dünkt es flüst're durch den Raum
O Leben, Leben! bist du nur ein Traum? (827-836)

Der Sohn hat gegen seinen Willen durch die Lektüre des Textes das Vermächtnis seines Vaters angetreten. Dieses ungewollte Erbe scheint in einer tiefen Verunsicherung und einer unlöschbaren Schuld zu bestehen. Wie der Vater spürt auch der Sohn ein Zeichen an der Stirn („An seine Stirn die Hand gelegt“, 832), dessen Konnotation mit dem biblischen Kainsmal nicht zu übersehen ist.

Die Verunsicherung über die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion scheint sich auch auf die Erzählinstanz der Rahmengeschichte, die hier in den letzten Zeilen zum ersten mal in Erscheinung tritt, übertragen zu haben („mich dünkt“; „O Leben, Leben! bist du nur ein Traum?“, 836). Das Vermächtnis der Schrift, das sich vom Vater über den Sohn auf die Autoreninstanz überträgt,⁶⁹ wird auch hier in Verbindung gebracht mit der Auflösung von Oppositionen, der Konstitution von Bedeutung in der Lücke. Die Gabe der Schrift ist jedoch auch – wie das Motiv des Kainsmals zeigt – die Ursache von Schuld. Annette von Droste-Hülshoff charakterisiert in *Des Arztes Vermächtnis* das Schreiben somit als verbotene Ausdrucksform, die – um Iser's Formulierung zu benutzen – nur durch Verschweigen sprechen darf.⁷⁰ Schreiben und Lesen werden dadurch nicht nur als Versuch der

⁶⁹ Vgl. Lange-Kirchheim (1996), S. 254.

⁷⁰ Vgl. Iser (1976), S. 265.

Identitätsstabilisierung, sondern paradoxerweise gleichzeitig als dessen Gegenteil, nämlich – wie in der zeitgenössischen medizinischen Meinung – als schizophrene und schuldbehaftete Tätigkeiten gekennzeichnet, die zur Zerrüttung des Geistes führen können.

Der Arzt als romantischer Held seiner eigenen Erzählung

Die Erzählung des Arztes setzt mit einer kurzen Darstellung seines Lebens vor der Nacht bei den Räubern ein. Anstatt dem Leser einen Bezugsrahmen für die folgende Erzählung zu liefern, wirft die Passage jedoch mehr Fragen auf, als sie beantwortet. Der Text beginnt mit einer vom Erzähler produzierten Leerstelle und verweist damit von Anfang an auf sich selbst.

Der paradiesesähnliche Zustand, in dem der Arzt sich vorgeblich vor den Ereignissen der Schreckensnacht befand, erweist sich bei genauerem Hinsehen durchaus als ambivalent.

Ein frisches Wasserreis war ich, im Traume
Von Blüte, Frucht und tausendjähr'gem Baume
Ein Flämmchen war ich lustig angebrannt,
Mein Sohn, nicht Schlacke wie du mich gekannt
Ach! damals hatte fremde Sünde nicht
Gelegt auf meinen Nacken ihr Gewicht. (38-43)

Das Bild des Arztes vom „Wasserreis“, das sich zu „Blüte, Frucht und tausend-jähr'gem Baume“ entwickelt, ist nicht stimmig, denn bei dem „Wasserreis“ handelt es sich um den Seitentrieb eines Baumes, der der Krone Licht und Nahrung entzieht.⁷¹ Die Metapher, die scheinbar Hoffnung auf die Zukunft, Wachstum, Reife und Erfüllung assoziiert, beschreibt tatsächlich einen zerstörerischen Akt. Übertragen auf den Arzt heißt dies, dass sich schon hier, in einem vorgeblich paradiesischen Zustand, sein Verhängnis ankündigt. In Verbindung mit der „fremden Sünde“, von der wenige Zeilen später die Rede ist, erhält das Bild der Frucht zusätzlich eine – wenn auch vage – biblische Bedeutung. Es bietet sich hier eine gedankliche Verbindung an zwischen der sich auf Adam übertragenden Sünde Evas und der Sünde des „Dunklen“, die nun der Arzt zu tragen glaubt.

Diese undeutliche und unstimmige Bildlichkeit, mit der der Arzt sich als Figur seiner eigenen Erzählung etabliert, kreierte die ersten Leerstellen, die die Leserschaft –

⁷¹ Vgl. HKA III, 2, S. 747.

sei es der Sohn oder die tatsächliche Leserin – mit Vermutungen füllen muss. Eine sehr viel größere Lücke schafft der Erzähler jedoch, indem er seine Lebensumstände vor der Nacht mit den Räubern weitgehend im Dunklen lässt:

Am zwölften Mai, bei einsam tiefer Nacht,
Nach einem Tag, ich hatt' ihn froh verbracht
Auf Waldeshöh'n, die wimmelnd von Gesindel
Zum Äther strecken ihrer Fichten Spindel,
An Böhmens Grenze eine starre Wacht:
Dort nahm, der Wissenschaft und Armut Sohn,
Ein kleines Haus mich auf seit Wochen schon,
Wo Kräuter suchend zwischen Fels und Gründen
Die Einsamkeit ich traulich konnte finden. (54-62)

Diese Passage wirft einige Rätsel auf: Ein ausgebildeter Arzt zieht sich freiwillig in die Einsamkeit zurück, wo er keine Gelegenheit hat, seine Wissenschaft zu praktizieren. Stattdessen führt er ein Leben, das sich – je nach Zuordnung seiner Geschlechtsidentität – als das eines Einsiedlers oder einer Hexe darstellt.⁷² Beides weist darauf hin, dass der Erzähler sich der modernen Medizin verweigert. Er sieht sich selbst nicht als zeitgenössischen Arzt, der seine Patienten nach den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen behandelt, sondern als Bewahrer eines naturmagischen Wissens über die heilende Kraft der Natur. Dieser positiven Deutung seiner Existenz im Wald widerspricht jedoch die Tatsache, dass er sich für seine „Einsamkeit“ eine Gegend gewählt hat, „die wimmelnd von Gesindel“ (56). Diese Formulierung suggeriert, dass die Begegnung mit den Räubern in der bewussten Nacht vielleicht nicht die erste ihrer Art ist.

Die Leserin muss die Leerstellen in der Erzählung des Arztes also mit Mutmaßungen füllen, die bezeichnenderweise in eine entgegengesetzte Richtung zur Oberfläche des Textes deuten. Der „Arzt“, von dem im Titel der Verserzählung die Rede ist, ist kein Arzt im eigentlichen Sinne und sein Vermächtnis gibt keine Weisheit und Wahrheit an seine Nachkommen weiter, sondern ist ein komplexes Geflecht aus Halbwahrheiten und Auslassungen.

Die zitierte Eingangspassage kann somit als Leseanweisung für den gesamten Text betrachtet werden. Die Bedeutung der Erzählung ist in den Lücken und Ausblendungen zu suchen. In diesem Sinne lassen sich auch die ersten Zeilen der Verserzählung verstehen: „Aus Felsenritzen Ranken blühn“, d.h. Sinn und Schönheit

⁷² Die Anspielung auf das Hexenhafte des Arztes kehrt später im Text wieder, wenn er den Ritt mit dem „Dunklen“ als „Hexenritt“ (585) bezeichnet.

sind Produkte des „Dazwischen“, die sich gegen Widerstände ihren Weg ans Licht kämpfen müssen. Es ist das Nicht-Gesehene und Nicht-Gesagte, das wirklich von Bedeutung ist.

In der Schilderung der Wanderung mit den Räubern durch die Nacht, wird das Motiv des Blickes eingeführt, das in enger Verbindung mit dem fortschreitenden Machtverlust des Arztes steht. In gleichem Maße wie ihm die Sicht genommen wird, verliert er auch die Kontrolle über seinen Körper. Solange er noch ein wenig sehen kann, fühlt er sich als Teil der Gruppe von Männern, die ihn durch die Dunkelheit führen:

So war's nur Neugier und verwegne Glut,
Was durch die Adern trieb das üpp'ge Blut,
Als ich verlassen jener Hütte Frieden
Um einen Wunden, wie man mich beschieden,
In jener Nacht so schwarz und schauerlich,
Daß nicht ein Glühwurm durch die Kräuter schlich;
Des Grases Knistern nur, der schwache Hauch
Des eignen Atems brach die Stille auch.
Vor ging ein Mann, und Einer *nach* mir schritt.⁷³
Ich sah nur Grau in Grau und tappte mit,
Als wir dem Bergwald zogen stumm entgegen,
Gleich Kohlenstämmen unter Aschenregen.
Zuerst ein Weiher kam und dann ein Steg,
Dann ging es aufwärts halb verwachsenen Weg;
Im tiefen Grau verschwammen die Gestalten;
Nur selten zeigten mir des Waldes Spalten
Noch meines Vormanns unteretzten Bau. (82-98)

Zu Beginn der Wanderung ist die Gegend in schauerromantischer Tradition zwar „schwarz und schauerlich“ (86), der Arzt kann seine Umgebung und die Räuber aber noch schemenhaft erkennen. Er befindet sich in einer „Grauzone“, in der ihm seine Sicht noch nicht vollständig genommen ist, die jedoch die Grenzen zwischen den Personen, den Gegenständen verschwimmen lässt.

Die „Grauzone“ in seiner Wahrnehmung gibt dem Arzt Raum für seine romantisch-verklärende, an literarischen Vorbildern orientierte Vorstellung, zu der Bande zu gehören. Umschlossen von den Räubern, fühlt er sich als Teil der männlichen Gemeinschaft („*Vor* ging ein Mann und Einer *nach* mir schritt“, 90). Diese „Mitläuferschaft“ bestätigt ihn in seiner Geschlechtsidentität und täuscht über seine tatsächliche Machtlosigkeit hinweg. Noch fühlt er sich nicht bedroht und denkt nicht

⁷³ Hervorhebungen im Original.

an Flucht, sondern „tappt[e]“ (91) – in der Illusion, selbst Held einer abenteuerlichen Räubergeschichte zu sein – mit. Er identifiziert sich soweit mit den Räubern, dass er sich selbst in das phantasievolle sprachliche Bild, mit dem er die Gruppe beschreibt, einschließt. („Als wir dem Bergwald zogen stumm entgegen, / Gleich Kohlenstämmen unter Aschenregen“, 92-93). Er bemüht sich so in seinem Bericht, seine Position als hilfloses Objekt der Handlungen der Räuber dadurch zu kompensieren, dass er sich selbst zum Helden des Handlungsablaufs macht.

Diese Vorstellung des Arztes, einer der Räuber und damit in einer Position der Macht zu sein, schwindet jedoch parallel zu seinem Verlust der Sicht. Als die Räuber für einen Augenblick stehen bleiben, markiert der Text durch einen Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens einen wichtigen Einschnitt:

An einer Klippe meine Führer halten,
Und ich mich wende zu versthöner Schau.
Nur dunkle Massen rings – wo mag ich sein? (99-101)

Die wahren Machtverhältnisse beginnen sich nun zu zeigen: der bloße „Vormann“ (98) wird zu einem der „Führer“ (99). Der Arzt glaubt jedoch immer noch, Kontrolle zu haben, wie seine „versthöne[r] Schau“ (100) zeigt. Er schaut sich um, um zu sehen wo er ist und um die Situation heimlich zu beobachten, doch er sieht nur „dunkle Massen“. Dies scheint ihn zum ersten mal während der Geschehnisse der Nacht zu beunruhigen, und er verliert vollständig die Orientierung („Doch dort und dort und dorten überall“, 104). Als er versucht, die Räuber – eben noch seine Weggenossen – in den Blick zu nehmen, gelingt es ihm nur bruchstückweise („Vor mir ein Mantel, drüben eine Hand“, 107) und es wird ihm schließlich mit Gewalt die Sicht vollständig genommen.

Dann über meine Schulter es sich stemmt,
Und eine Binde hat den Blick gehemmt.
Der Boden schwindet; eh ich mich gefaßt,
Ein Roß trägt schnaubend fürder seine Last. (108-111)

Mit der Sicht verliert der Arzt die Kontrolle über seinen Körper. Er wird auf das Pferd gehoben und muss den Anweisungen der Räuber folgen („Oft warnte eine Stimme mich in Hast: / ,Dich vorgebückt! [...]“, 126-127). Der Arzt ist nun nicht mehr „Mitläufer“, sondern eindeutig Opfer. Die Angst, die ihn daraufhin überfällt, lässt sich nicht mehr mit der Figur des romantischen Helden, die er so gerne in seiner Erzählung

spielen würde, vereinbaren. Zunächst versucht er noch, seine Furcht zu leugnen, doch bald wird sie offenbar:

Mir war doch schwül, als ich zum Zügel griff;
Seekranken war mir's gleich auf leckem Schiff.
Verwirrung hatte mich betäubt, zum Heil;
Sonst hätt' ich mich gefürchtet, als so steil
Pfadlosen Weg betrat des Tieres Fuß,
Wo ich nur klammernd mich erhalten muß
An seine Mähne mein Gesicht gelegt,
Daß mir des Tieres Schweiß vom Kinne rann.

[...]

Was weiß ich, meine Phantasie war reg':
Doch immer seltsam blieb und schlimm der Weg.
So öde war mein Hirn gedankenleer,
Die Zügel ließ ich, oft dem Falle nah
Dann wieder kehrte das Bewußtsein schwer.
Mit angeklebten Gliedern saß ich da
Und log von Sorge überschlau gemacht,
Ein heitres Angesicht der finstern Nacht.
Wie lange so, vermag ich nicht zu sagen.

[...]

Dann stand das Tier, und Arme fühlt ich wieder;
Nun schwebt ich in der Luft, nun ließ mich's wieder nieder;
Und tiefer in die Brust der Atem glitt,
Als Grund, als festen Grund mein Fuß beschritt. (112-151)

Dies ist nicht mehr die Stimme eines abenteuerlustigen jungen Mannes in einer romantischen Räubergeschichte, sondern – trotz allem Realismus in der Darstellung – die der „damsel in distress“, dem literarischen weiblichen Pendant zum romantischen Helden. Stellt man diese Passage neben die einer Rittererzählung der Romantik wird deutlich, dass der Arzt durch den Verlust seiner Sehkraft die machterfüllte Rolle in seiner eigenen Erzählung und mit ihr seine Geschlechtsidentität wechseln muss. So berichtet beispielsweise Lady Geraldine in Samuel Taylor Coleridges *Christabel* (1797) über ihre Entführung:

Five warriors seized me yestermorn,
Me, even me, a maid forlorn:
They choked my cries with force and fright,
And tied me on a palfrey white.
The palfrey was as fleet as wind,
And they rode furiously behind.

They spurred amain, their steeds where white:
And once we crossed the shade of night.
As sure as Heaven shall rescue me,

I have no thought what men they be;
Nor do I know how long it is
(For I have lain entranced I wis)
Since one, the tallest of the five,
Took me from the palfrey's back,
A weary woman scarce alive.⁷⁴

Die Übereinstimmungen sind deutlich: Wie der Arzt, so wird auch die Entführte auf ein Pferd gehoben, sieht nicht wohin sie reitet („the shade of night“), der Ritt ist beängstigend gefährlich („fleet as wind“, „rode furiously“), sie verliert ihr Zeitgefühl („Nor do I know how long it is“) und zeitweise das Bewusstsein („entranced“). Sie wird wieder vom Pferd gehoben und in einer ihr unbekanntem Gegend zurückgelassen.⁷⁵

Die Parallele zu dem Text Coleridges zeigt, dass Droste kein naiv-imitierendes Verhältnis zu den Texten der englischen Romantiker besaß, sondern den Bezug auf populäre literarische Genres als poetisches Gestaltungsmittel benutzte. Im *Vermächtnis* dienen Byron und die Ritterromantik dem Protagonisten als Erzählvorlagen, mit deren Hilfe er versucht, seine Identität zu stabilisieren. Nachdem er seine Identifikation mit dem romantischen Helden nicht länger aufrechterhalten kann, kompensiert der Arzt den Verlust des Blickes und das daraus resultierende Gefühl der Machtlosigkeit dadurch, dass er die diesem Zustand angemessene – nämlich weibliche – literarische Rolle annimmt.

Der Arzt und sein Patient

Der Versuch des Arztes, die Binde abzuziehen und somit wieder die Rolle des männlichen Helden einzunehmen, wird von den Räubern verhindert („So griff ich nach der Binde; hastig doch / Mich faßte eine Hand, die war so stark“, 153-54). Auf dem weiteren Weg, der nun zu Fuß in einen unterirdischen Raum führt, bleibt er daher auf seinen Hör- und Tastsinn angewiesen. Er kann aus diesen Wahrnehmungsdaten jedoch kein schlüssiges Bild seiner Umgebung zusammensetzen.

Dann Stufen ging's hinunter, seltsam hallend,
Und immer tiefer, ein lange Reih'.
Ich stütze mich auf Mauern, morsch zerfallend;
Hier klang der Atemzug, ein halber Schrei;

⁷⁴ Samuel Taylor Coleridge: „Christabel“, in: *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Bd. 1, hg. v. Ernst Hartley Coleridge, Oxford: Clarendon Press 1975, S. 218-219.

⁷⁵ Dieser letzte Teil der Geschichte der Lady Geraldine verschiebt sich in der Erzählung des Arztes auf einen späteren Zeitpunkt. Nach dem Tod des verletzten Räubers führt der „Dunkle“ ihn aus der Höhle und lässt ihn für eine Weile hilflos und verängstigt im Gras sitzen. Dann erfolgt ein erneuter gefährlicher Ritt durch die Nacht und der „Dunkle“ lässt den Arzt schließlich im Wald zurück.

Zur Seite hör' ich's tröpfeln, wie vom Regen –
Ich räuspre – und es schmettert mir entgegen –
Des Kleides Reibung flüstert am Gestein –
Dies musst' ein lang und tief Gewölbe sein.
Vor allem seltsam war's, als unterm Grund
Auftauchend, Schritte rechts sich gaben kund.
Wie Schmiedehämmer pocht es um und neben;
Die eingepreßte Luft, es trog mich nicht,
Ich fühlte um Gesicht und Brust sie beben. (160-172)

Auch wenn er versucht, jedes Geräusch und jede Berührung zu interpretieren, stellt sich kein Gefühl der Orientierung ein. Wie später seinem Sohn, stellt sich dem Arzt das Problem der Unterscheidung dessen, was „ihm fremd und was ihm eigen“ (23). Die Akustik der Höhle verstärkt alle Geräusche in einem solchen Maße, dass ihm sein Flüstern, wie Schreie klingt und sein Räuspern ihm „entgegenschmettert“. Die beängstigenden Geräusche werden also von ihm selbst verursacht. Es ist anzunehmen, dass auch die „Schritte“ (169), die er hört, seine eigenen sind und das „Pochen“ wird in einem Räuberversteck wohl kaum – wie er glaubt – von „Schmiedehämmer[n]“ (170) herrühren. Dieser selbstgemachte Schrecken verweist auf den Arzt als Urheber der Erzählung. Indem er sich selbst zum Protagonisten einer an der populären Schauerliteratur orientierten Geschichte macht, versucht er, seine Furcht und sein Gefühl des Machtverlustes unter Kontrolle zu halten. Diese Strategie bestimmt seine Wahrnehmung zum Zeitpunkt des Geschehens sowie seine Erzählintention während der Niederschrift seines „Vermächtnisses“.

Als die Räuber ihm die Binde schließlich abnehmen, wird der Arzt nicht sofort wieder Herr seines Blickes. So, wie die Augen sich erst wieder an das Licht gewöhnen müssen, scheint es, muss auch der Arzt sich wieder in seine veränderte Rolle einfinden:

Nun stand mein Führer: schwere Riegel klirrten;
Schnell schwand das Tuch, und schneller vor's Gesicht
Schlug ich die Hand, mich blendete das Licht
Man sprach zu mir, ich sah und hörte nicht;
Von allen Seiten bunte Flügel flirrten: [...]. (182-186)

Mit der Sicht kehrt also nicht sofort die Kontrolle über sich selbst und die Situation zurück. Es bleibt dasselbe Schwindelgefühl wie auf dem Rücken des Pferdes.

In diesem desorientierten Zustand wird der Erzähler zu dem Verletzten geführt und soll nun seine Funktion als Arzt – der er, wie wir gesehen haben, im eigentlichen

Sinne nicht ist – erfüllen: Es überrascht daher nicht, dass seine „Untersuchung“ des Verletzten wenig überzeugend ist:

Und Dieser ist's? vom groben Pelz bedeckt?
So ausgespannt wie sich die Leiche streckt?
Und Diesem soll ich helfen? Wenn ich kann.
Ich sah den halbentblößten Fuß, die Hand,
Kalt, totenfahl, erschlaft der Muskeln Band;
Ich sah recht um der Lunge Sitz das Tuch,
Wodurch ein Streif sich naß und dunkel wand;
Ich sah das schwarze Blut am Boden hier,
Und ich weiß nicht wo ich die Gedanken trug.
Gleich einer fremden Stimme sprach's aus mir:
„Bei Gott! bei Gott! bei Gott! der hat genug.“ (194-204)

Es lässt sich hier fragen, ob es nur die Unerfahrenheit des jungen Mannes ist, die ihn als Arzt scheitern lässt. Das ungläubige Entsetzen, mit dem er auf den Befehl, dem Verletzten zu helfen, reagiert, scheint vielmehr daraufhin zu deuten, dass er zu jener früheren Generation von Ärzten der „klassifikatorischen“ Medizin gehört. Ohne seinen Patienten zu berühren, ohne die „Krankengeschichte“ zu erfragen oder zu erkunden, spricht er seine Diagnose – den sicheren Tod – aus. Der Blick des Arztes der Erzählung hat nichts vom Blick des „modernen“ Mediziners im Foucaultschen Sinne. Er betrachtet die gefährliche Wunde des Mannes nicht genau, sondern sein Blick scheint das blutgetränkte Tuch bloß zu streifen. Er misst dem verletzten Körperteil die gleiche Bedeutung bei, wie dem Fuß und der Hand des Mannes, sowie der Blutlache auf dem Boden. Dies ist nicht der bewusste, kontrollierte und kalkulierende Blick des modernen Arztes, der den Körper nach bestimmten Symptomen absucht und sie einem Krankheitsbild zuordnet. Er erinnert vielmehr an den unkontrollierten Blick eines Laien, der die visuellen Eindrücke seiner Umgebung nicht verarbeiten und zu einem Gesamtbild integrieren kann.

Das Fehlen des kontrollierten Blickes kann in dieser konkreten, bedrohlichen Situation, in der der Arzt sich befindet, als Zeichen seiner Machtlosigkeit gelesen werden. Er ist nicht Herr seiner selbst und so scheint es auch eine „fremde Stimme“ (203) zu sein, die bei der Diagnose aus ihm spricht. Um die machtvolle Position des Arztes als Wissenschaftler, des irdischen Herrschers über Leben und Tod, auszufüllen, fehlt ihm die Gabe des Blickes. Auch die dreimalige emphatische Anrufung Gottes bezeugt, dass er sich nicht auf den eigenen Blick und ein sich daraus ergebendes medizinisches Urteil berufen kann. Sein unfokussiertes Schauen ist

Ausdruck der ihm von den Räubern genommenen Kontrolle über den eigenen Willen und den eigenen Körper. Indem dem Arzt während seiner Fahrt mit den Räubern sein Blick genommen wird, verliert er nicht nur die geographische Orientierung, sondern auch die Stabilität seiner Identität als Mann und als Arzt.

Erst nach und nach kehrt die normale Sicht und damit das Gleichgewichtsgefühl des Arztes wieder. Nun sieht er auch den Verletzten mit anderen Augen. Er kann seinen Blick kontrollieren und betrachtet genau das Gesicht des Mannes. Mit dieser zurückerlangten Kontrolle findet bezeichnenderweise auch wieder ein Rollenwechsel statt. Der Sterbende erhält in den Augen des Arztes die Züge des klassischen Byronischen Helden und er fühlt sich – noch in der weiblichen Rolle – von ihm auf erotische Weise angezogen. Kaum hat er sich dies jedoch bewusst gemacht, identifiziert er sich mit seinem Patienten und findet so zu seiner männlichen Rolle zurück:

Ein Schimmer jetzt auf den Enthüllten fällt,
Auf Züge, edel doch gefällig nicht.
Dies Auge kalt und unbezwungen bricht
Da sich dem Tod' zum Kampf die Seele stellt.
[...]
Und drüber wahrlich noch ein Hauch sich rührt
Von dem was Herzen anlockt und verführt.
Ich sah wohl wie es mit uns zweien stand,
Mit mir und ihm, wir beid' an Grabes Rand. (207-218)

Die dreifache emphatische Wiederholung des „Wir“-Gefühls („mit uns zweien“, „mir und ihm“, „wir beid'“) ist auffällig. Der Erzähler will damit einerseits die Unangemessenheit dieser Identifikation – er steht im Vergleich mit dem Sterbenden keineswegs „an Grabes Rand“ – überspielen. Andererseits zeigt sie die Erleichterung des Arztes, die männliche Heldenrolle in seiner Erzählung wiedergefunden zu haben. Indem er sich mit dem romantischen Helden identifiziert, streift er die Rolle der „damsel in distress“, die den Anblick des blutenden Mannes nicht ertragen kann, ab und wird wieder zum kompetenten Arzt und wagemutigen romantischen Helden:

Doch Besinnung kehrte mir zum Heil;
Auch etwas Mut und eben List genug;
Ich konnte fragen in geschäft'ger Eil'
Nach jener Waffe so die Wunde schlug.
Der Führer sprach – fürwahr, ich weiß nicht was.
Mein Blick hing an des Kranken Muskelspiel:
Die Lippe bebt, das Auge hat kein Ziel.
Auf seinen Busen legt' ich meine Hand,
Und fühlt wie der Herzschlag kam und schwand,

In Stößen bald, dann wieder träg und laß; (232-241)

Sein wiedererlangter kontrollierter – männlicher und wissenschaftlicher ! – Blick nimmt nun die Krankheitssymptome wahr und er ist sogar in der Lage, wie der moderne Mediziner, den Körper des Kranken berühren.

Theodora

Der Arzt kann diese Rolle aber wiederum nicht lange aufrechterhalten. Als der Anführer ihm das Messer, mit dem der andere verletzt wurde, zeigt, wird er wieder von seiner „unmännlichen“ Angst überwältigt und verliert, wie während des Rittes, den Boden unter den Füßen.

Es war mir doch als dringe ein der Stich.
Verbergen wollt' ich meiner Knie Schwanken,
Und suchte nach des Schemels Halt,
Man sollte wähen, sorglos, in Gedanken:
Da traf ich eine Hand, so feucht und kalt;
Doch jene nicht der kämpfenden Gestalt,
Nein, neben mir, daß Arme an Arme sich drücken,
Sitzt eine Frau, das Auge wie von Stein,
Auf den gewendet, der dem öden Sein
Es scheint, mit sich zugleich sie wird entrücken. (252-261)

Indem der Arzt tastet ohne zu schauen, kreierte er eine Lücke in seiner Wahrnehmung. Diesen Zwischenraum besetzt er zunächst mit der Vermutung, die ergriffene Hand gehöre dem Räuber, muss diese Mutmaßung jedoch revidieren, als er merkt, dass es sich um die Hand einer Frau handelt. Theodora betritt die Handlung also aus einer Lücke heraus und verschwindet auch wieder in ihr (nämlich in der Felsspalte). Beziehen wir dies auf Iser's Argumentation, dass die tatsächliche Relevanz eines Textes in seinen Leerstellen liege, können wir Theodora in der Erzählung des Arztes eine zentrale Bedeutung zuweisen.

Das Verhältnis zwischen dem Arzt, der Frau und den als romantische Helden gekennzeichneten Figuren, wird bezeichnenderweise durch die Beschaffenheit ihrer Blicke charakterisiert. Als erstes nimmt der Arzt an Theodora ihre Augen und ihre Blickrichtung wahr („Auf den gewendet...“, 260). Die Aufmerksamkeit, die der Arzt den Augen der Frau widmet, steht in der Tradition der Physiognomik, die im 18.

Jahrhundert die antike Vorstellungen des Auges als „Fenster zur Seele“ weiterführt.⁷⁶
Der Blick Theodoras sollte dem Arzt Auskunft über ihre innere Befindlichkeit geben.

Im Antlitz lag so tiefer Seelenschlaf
Wie nie bei Kranken ich noch bei Irren traf;
Die Stirn – ein Gletscher klar im Alpental,
Durchkältend uns mit dem gefrorenen Stahl;
Dies Auge, seltsam regungslos und doch,
Erloschen gleich, voll toten Lichtes noch.
Nicht Wahnsinn war's, doch Schlimm'res was ich sah; (262-268)

Seine medizinische Diagnose bleibt jedoch eine Leerstelle. Er ergeht sich in widersprüchlichen Bildern und kann die Ursache für den geistesabwesenden Zustand der Frau nur als etwas „Schlimm'res“ (268) als Wahnsinn definieren. Was dies sei, verschweigt der Erzähler. Dadurch verschwindet Theodoras Geschichte wieder in einer der Lücken des Textes. Diese Strategie des Zeigens und Verbergens wird fortgeführt: Als der Arzt meint, sich zu erinnern, wer die Frau „wirklich“ sei, wird er von einem der Räuber abgelenkt und wendet seinen Blick von Theodora ab.

Dies Antlitz ist's – und doch ein Andres ganz,
Ich hab's gesehn, es war im höchsten Glanz.
Und wo? Und wo? Halt an! Wie fuhr ich auf!
Mein Führer zupfte an der Binde Knoten. (272-275)

Die Identität der einzigen Frauengestalt in der Erzählung erscheint aus und verschwindet immer wieder in den Leerstellen des Textes, die durch den gesteuerten Blick des Erzählers erzeugt werden. Sie wird dadurch als bedeutungsvolles, jedoch verbotenes Element des Textes charakterisiert.

Obwohl er doch so großes Interesse an Theodora zeigt, wendet der Arzt sich – nachdem die Ablenkung durch den sich verschlechternden Zustand des Kranken vorüber ist – nicht wieder der Frau zu, sondern schaut sich in der Höhle um:

Ich gab ihm Naphta; bis die Wirkung kömmt
Laß ich verstoßen meine Blicke streifen;
Die Dämm'rung ferner nicht das Auge hemmt,
Es möchte jeden Gegenstand ergreifen. (302-305)

Die Tatsache, dass er eine Frau und einen Patienten zum Objekt seines Blickes hat, stabilisiert den Erzähler in seiner Identität als Mann und als Arzt. Diese Stabi-

⁷⁶ Vgl. Weisrock (1990), S. 37ff.

lisierung findet ihren Ausdruck darin, dass er seinen Blick frei schweifen lassen kann. Er hat seinen Blick und damit die Situation unter Kontrolle: Er kann als Schauender von Dingen Besitz „ergreifen“ (305).

Als sein Blick wieder auf die Frau fällt, tut er dies jedoch nicht intentional und kontrolliert, sondern eher zufällig („So irrend trifft mein Aug' auf jene Frau“, 330). Der Begriff „irrend“ lässt sich hier unterschiedlich deuten. Im Sinne von „ziellos umherschweifend“ verweist er wieder darauf, dass die Frauengestalt aus den Wahrnehmungslücken des Erzählers und damit aus den Leerstellen des Textes hervortritt. Andererseits impliziert die Formulierung ein Element der Täuschung, das die Authentizität der folgenden „Erinnerung“ an Theodora in Frage stellt. Schließlich lässt sich der „irrende Blick“ des Arztes als erstes Anzeichen seiner geistigen Verwirrung lesen. All dies qualifiziert die Erinnerung an eine angebliche frühere Begegnung mit Theodora. Es unterstreicht nicht nur die extreme Subjektivität der erinnerten Wahrnehmung, sondern zieht auch in Zweifel, ob diese Begegnung jemals stattgefunden hat.⁷⁷

Der Arzt versucht, in seiner fingierten Erinnerung eine Beziehung zu Theodora zu etablieren, die ihm in der gegenwärtigen Situation nicht möglich ist. Theodoras Geschichte hat so den Charakter jener Annahmen, die – laut Iser – die Leerstellen eines Textes besetzen. Der Arzt füllt die Zwischenräume seiner Wahrnehmung mit einer Frauengestalt, die ihm die Teilnahme an einem weiteren romantischen Handlungsstrang erlaubt.

Eine wichtige Rolle spielt dabei wieder sein Blick, mit dessen Hilfe er sich zur Figur eines Melodramas um Liebe, Betrug und Leidenschaft macht. So charakterisiert der Arzt die damalige Theodora durch „ein Etwas“ (352) in ihrem Blick:

Sie war das schönste Grafenkind im Land:
Dennoch ein Etwas lag in ihren Blicken,
Als ob sie Alle dulde, achte Keinen,
Der schöne Mund geformt schien zum Verneinen:
Nicht Härte hab' ich's und nicht Hohn genannt,
Jedoch zu allernächst es beidem stand. (351-356)

Auch der Mann, mit dem die Frau ihren Bräutigam betrügt, kennzeichnet sich durch seine durchdringenden Blicke aus:

⁷⁷ Die Vorstellung, Theodora vor Jahren auf einem Maskenball begegnet zu sein, wird wahrscheinlich dadurch ausgelöst, dass der Arzt in dem Räuber versteck zuvor die Maskeraden der Bande gesehen hat: „Und ring's, wie zu gemeiner Maskerade, / Hing's überall in schmutziger Parade: / Ein Bauernkittel und ein Mönchsgewand, / Soldatenkleider, Roßkamms langer Rock [...]“ (314-317).

Der zehnfach schöner, tausendfach so kühn,
Mit Sitten die beleid'gen und verführen,⁷⁸
Genau gemacht ein starkes Herz zu rühren,
Geheim, man wußt' es, ließ die Braut erglühn;
Der folgt sein Blick, wie dem Kometen klar
Die Seuche und das segenlose Jahr. (367-372)

Vergleicht man diese beiden Figurenbeschreibungen mit der des Bräutigams, wird deutlich, dass auch hier der Blick Kennzeichen von Kontrolle und Macht ist. Theodoras Verlobter hat nicht um sie gekämpft, sondern sie wurde ihm lediglich durch „Elternwille[n]“ (361) versprochen. Er zeigt seine Schwäche weiterhin dadurch, dass er sich – ohne die Gefahr zu erkennen – einen Fremden zum Freund wählt:

Er legte selbst den Grundstein seiner Schmach,
Als er mit ungestümer Grille Hang,
Wie Schwache gerne keck und seltsam scheinen,
Den Fremdling auf sich zum Genossen drang, [...]. (362-365)

Die Tatsache, dass er der Schwache in dieser Konstellation ist, wird auch dadurch signalisiert, dass sein Blick keine Erwähnung findet. Er betritt die Szene nicht als Schauender und besitzt dadurch keine Kontrolle über das Geschehen. Theodora und der Fremde hingegen üben durch ihre Blicke Einfluss auf Personen und Ereignisse aus.

Es ist diese Macht des Blickes, die der Arzt auch für sich in seiner Erinnerung etablieren will. Zu diesem Zweck blendet er nach der einführenden Passage die beiden Männer aus seiner Erzählung aus („Von beiden Männern dort ich keinen sah“, 373) und nimmt selbst die Position als Theodoras Beobachter ein.

Da plötzlich tritt mir die Erinn' rung nah,
Wien, Karneval, der Maskenball sind da.
Um diesen Nacken Perlenschnüre spielten,
In diesen dunklen Locken lag ein Kranz,
Es war als ob auf sie die Fackeln zielten,
Wenn sie vorüberglitt, ein Lichtstrom ganz.
Noch seh ich wie der milde Kerzenschein
In Atlasfalten schlüpfte aus und ein
Wie eine Rose sich, gelöst vom Band,
Ob ihrer Augen Bronnen schien zu bücken.
[...]

⁷⁸ In der als H1 bezeichneten Handschrift heißt diese Zeile noch: „Mit Blicken die beleidigen und verführen“ (HKA III, 2, S. 671), wobei das Wort „Blicken“ durchgestrichen ist. In der Textstufe H3a ist „Blicken“ bereits durch „Sitten“ ersetzt (HKA III, 2, S. 701).

Doch all mein Sinnen hielt sie so gebannt,
Um sie das Fest vor meinem Auge schwand;
Und als sie zeitig ging, da ging auch ich. (341-386)

Nachdem der Arzt in der letzten zitierten Zeile eine mögliche intime Begegnung mit Theodora angedeutet hat, bricht er die Erzählung ab und schafft dadurch eine Leerstelle, in der er als romantischer Held zusammen mit Theodora verschwindet. Die Geschichte des Liebesabenteurers, in dem er eine Hauptrolle spielt, findet so in einer der Lücken des Textes statt.

Die aus dieser Lücke entstehende Theodora ist für den Arzt leibhaftiger als die tatsächliche Frau, die neben ihm sitzt. Diese erscheint als ihr eigenes in Stein gehauenes Grabmal und fungiert so lediglich als Zeichen für die wirkliche Frau. Wieder richtet sich die Aufmerksamkeit des Arztes auf ihren Blick:

Im dunklen Blick, so überreich gewesen,
Doch eins noch war aus jener Zeit zu lesen:
Verhärtet Dulden – ob von Haß getrennt?
Zu tief versenkt lag's in dem tiefen Blau. (395-400)

Als der Arzt versucht, die Beziehung zu Theodora, die er in seiner Erinnerung andeutet, in der Gegenwart aufzubauen und sie auf diese Weise zu beleben, scheitert dies daran, dass sie sich weigert, mit ihm Blickkontakt aufzunehmen.

Ich war allein, mit jener Frau allein.
Sprach ich zu ihr? Sie blickte nicht empor,
Ihr Auge will sich in den Estrich bohren. (420-422)

Indem sie ihn nicht wahrnimmt, signalisiert sie ihm, dass er trotz aller Bemühungen nicht Teil ihrer Geschichte ist. Das Melodrama um die untreue Braut, die ihrem Geliebten zu einer Räuberbande folgt, entspinnt sich ohne den Erzähler. Die Frage, ob der Verletzte tatsächlich jener geheimnisvolle Fremde ist und was zwischen dem Maskenball und der Gegenwart in der Räuberhöhle geschah, bleibt unbeantwortet.

Der „Dunkle“

Dem Erzähler bietet sich jedoch Ersatz. Wieder aus dem Dunklen erscheint eine Gestalt, die als romantischer Held gekennzeichnet ist und den Arzt mit sich in eine Handlung abenteuerlich-romantischer Prägung zieht:

Ganz sacht erheb' ich mich – was rauscht, was steigt
Im Winkel dort? Ein Fleck, ein Schatten, ha!
Nun rückt es vor – und nun, nun steht es da!

Ungern gedenk ich des, den du wohl weißt,
Des Dunklen, der allnächtlich mich umkreis't,
Auf meine Scheitel legt die heiße Hand,
Ungern gedenk ich des, der vor mir stand. (428-434)

Der „Dunkle“ ist der Inbegriff der Leerstellen im *Vermächtnis*. Er tritt aus dem Schat-
ten hervor und bleibt doch im Dunklen. Auch formal erscheint der „Dunkle“ aus einem
Zwischenraum, nämlich dem zwischen zwei Textabschnitten („[...] da! / Ungern [...]“,
427-428). Diese kaum sichtbare Gestalt macht den Kern der Erzählung des Arztes
aus. Es ist seine ominöse „Schuld“, die der Arzt glaubt tragen zu müssen und die
Wiederholung seiner Berührung ist schließlich zum Symptom seiner Geisteskrankheit
geworden.

Bezeichnenderweise berichtet eine der unklarsten Passagen des *Vermächtnis*
über das Zusammentreffen zwischen dem Arzt und dem „Dunklen“:

Was er verbrach, Gott mög' ihm gnädig sein!
Und *Eine* Tat, der mög' er ledig sein!⁷⁹
In dieser Brust wohl keimte gute Saat,
Ob mir's verborgen blieb was sie zertrat.
Ich sprach zu ihm, nicht nur was ich beschloß,
Geheimes selbst mir von den Lippen floß:
Ein Pilger, der, in Räuberhand gefallen,
Hört plötzlich nahe Wanderlieder schallen,
Dünkt minder sich des Nahenden Genoß.
Seltsam gewiß, wie ich so ganz vergaß
Dass er im blut'gen Rat mit jenen saß.
Ich ward gehört, und ob kein Wort er sprach,
Nur tiefer legte seiner Wimper Hag:
Sein Schweigen selber meine Zweifel brach. (446-459)

Deutlich zu erkennen sind die Charakteristika des romantischen Helden: Der im Kern
gute Held hat vor langer Zeit eine seelische Verletzung erlitten, die ihn schließlich in
ein sündhaftes Leben trieb. Rätselhaft ist jedoch, warum der Arzt mit ihm als einzi-
gem der Räuber durch ein Gespräch eine tiefe Verbindung eingeht und was er ihm –
einem Fremden, der ihm feindlich gesinnt ist –, „Geheimes“ (451) mitzuteilen hat. In
diesem vertraulichen Gespräch mit einem Unbekannten scheint der Schlüssel zum

⁷⁹ Hervorhebung im Original.

Verständnis des Textes zu liegen; was gesagt wird, bleibt jedoch ausgespart. Was es auch sei, es rettet dem Arzt das Leben. Wie ein Passwort, scheint es der „Dunkle“ an den Sterbenden weiterzuflüstern, der den Erzähler schließlich mit einer Geste freigibt.

Der „Dunkle“ ist für den Erzähler das Verbindungsglied zu einer Abenteuergeschichte, in der er eine Rolle spielen kann. „Des Räuber's Fluch“ (498), den der „Dunkle“ ihn schwören lässt, hat nicht den Charakter einer Drohung an einen Außen-seiter, sondern ähnelt vielmehr einem Aufnahme-ritus:

Und einen Eid ließ er mich schwören dann,
Des Räubers Fluch, dass sinne ich Verrat,
Geschick mich treiben soll zu gleicher Tat,
Und diese Höhle sei mein letzter Rat;
Ich soll' den Wald mich drin zu bergen suchen,
Den Menschen nahn, damit sie mich verfluchen,
Am schrecklichsten sei der Heimat Licht,
Und tötend meiner Mutter Angesicht. –
Matt war sein Ton, das Ende hört' ich nicht. (497-505)

Auch hier fällt wieder ein Teil eines Textes, nämlich des Eids, in eine Lücke. Der Arzt legt einen Schwur ab, den er nicht vollständig kennt.

Dieser Eid nimmt ihn in den Kreis der Banditen auf und sichert ihm dadurch eine Rolle in der Räubererzählung. Seine Geschlechtsidentität bleibt jedoch instabil. Er schwankt weiterhin zwischen dem Part des romantischen Helden und der romanti-schen Heldin. Als der „Dunkle“ ihn – wieder mit verbundenen Augen – während der Flucht aus der Höhle für eine Weile allein lässt, spielt der Arzt erneut die Rolle der „damsel in distress“, die sehnsüchtig auf ihren Retter wartet:

Zwei Worte sprach er, die ich nicht verstand.
Dann plötzlich schwand aus meiner seine Hand,
Mir war nicht wohl zu Mut, ich war allein!
[...]
Ich saß am Grund wie ein verspätet Kind,
Das rispeln hört den Wolf, die böse Fee
[...]
Ich dacht' und wünschte Eins, den Jüngling hier
Der mich geleitet, und er war mir nah;
Kaum sind die Andern fort, so steht er da. (527-562)

Während des Rittes mit dem „Dunklen“, ist die Stimmung des Arztes jedoch von einem starken „Wir“-Gefühl beherrscht: Der „Dunkle“ und er sind zwei Räuber auf der Flucht:

„Zu Pferd'! zu Pferd'! es ist die höchste Zeit!“
An mir gewiß nicht lag's, ich war bereit,
Saß auf; und über Stock und Stein wir traben
Wie solche, die den Feind im Nacken haben;
[...]
Noch Hag uns Hemmung schien: dies Wege waren,
Die heute wohl und nimmermehr befahren,
[...]
Es war ein Hexenritt. Doch lange nicht,
So stand das Roß: mein Führer sprach: „Steig ab,
Der Mond ist auf, wir müssen Bahn uns brechen.“
[...]
Dann standen wir am Hange, wo ein Tal
Tief unten breitet seinen grünen Saal.
Der Jüngling sprach: ‚Halt dich am Waldessaum‘
Und spute dich, wir beide haben Eil. (563-598)

Der Erzähler hat das gleiche Interesse und die gleichen Feinde wie der „Dunkle“. Endlich ist es ihm gelungen, in seiner Erzählung die Rolle des romantischen Helden einzunehmen. Sein romantisches Abenteuer findet seinen Höhepunkt und seine Vollendung in einer emotionalen Abschiedszone, die wiederum mehr an das Auseinandergehen von Liebenden, als an die Trennung des Banditen von seinem Gefangenen erinnert. Wieder scheint sich die Rolle des Erzählers zur weiblichen Figur der Ritterromanze zu verschieben.

Und auf mein Haupt legt' er die Hände heiß
Und blickte tief mir in die Augen ein;
Noch einmal sah ich in des Mondes Schein
Sein Angesicht, die Züge blaß und rein
Ich sah noch Zucken seine Wimper leis':
Dann schnell gewendet, eh' ich mich verwahrt,
Behend umfaßt er, wirbelt mich im Kreis.
Fort war er, hin. Vollendet war die Fahrt. (601-608)

Der Arzt kehrt nun in dieselbe Welt zurück, die er schon zu Beginn als quasi-paradiesisch beschrieben hatte. Die Nacht ist nun „milde, lichtbewegt“ (617), die Welt friedlich und schlafend. Der Vergleich, die Welt sei „So ruhig wohl am dritten Schöpfungstag“ gewesen (623) verweist auf eine noch unbelebte Welt vor dem Sündenfall. Er ist nicht „erschüttert“ (641) durch die vorangegangenen Ereignisse, was

darauf hinweist, dass das eigentliche traumatische Erlebnis noch vor ihm liegen muss. Seine Erzählung ist also bei weitem noch nicht „vollendet“ (608). Wie schon so oft im *Vermächtnis* finden die wesentlichen Ereignisse in den Lücken des Textes statt. Die Leerstelle wird hier nun nicht durch eine Auslassung erzeugt, sondern durch einen Schluss, der keiner ist.

Wie schon zu Beginn der Erzählung ist der paradiesische Charakter der Umgebung des Arztes fragwürdig. Der Erzähler verirrt sich in dem dornigen Paradies, und seine sprachlichen Bilder weisen wieder Konnotationen des Sündenfalls auf („Und jeder Schritt mir üble Früchte trug“, 655). Es scheint, er müsse seine fürchterliche Fahrt von vorne beginnen.

Der letzte Abschnitt des *Vermächtnis* fällt nicht nur textformal in eine Lücke, sondern findet auch in der ausgedehntesten Wahrnehmungslücke des Erzählers statt. Der Arzt fällt erschöpft in einen todesähnlichen Schlaf. Er kann nichts mehr sehen, sich nicht bewegen, wohl aber hören, was um ihn herum vorgeht. Er hört wie sich drei Personen nähern und glaubt in der einen Stimme den „Dunklen“ und in der zweiten Theodora zu erkennen. Die dritte Person bleibt unidentifiziert. Nach einer Auseinandersetzung, in der die Frau scheinbar um ihr Leben fleht, folgt eine Stille, in der der Mord an Theodora – falls er denn wirklich geschieht – stattfinden muss:

Was man gedroht, gefleht, ich nicht vernahm
Doch ruhig ward's und eine Pause kam.
Gott gebe, dass sie sich zu ihm gewandt
In dessen Huld ihr einzig Hoffen stand.
Mit einmal hört ich's an der Klippe schlagen,
Und einen Schrei noch aus der Tiefe ragen; –
Vorüber war's, so totenstill umher,
Der Nadel Fall mir nicht entgangen wär'.
Wo blieben jene Drei? Ich kann's nicht sagen,
Sie waren fort; kein Läubchen rauschte mehr. (717-726)

Der Arzt füllt die Lücke in seiner visuellen und akustischen Wahrnehmung mit dem Mord an Theodora, muss diese Annahme jedoch revidieren, als er aus seinem Todesschlaf erwacht und sich in einer piktoresk-bukolisch anmutenden Landschaft wiederfindet, die keine Spuren der Räuber oder der Felsspalte, in die er Theodora hat stürzen hören, aufweist.

Die Leserin wird so mit einem weiteren Pseudo-Ende konfrontiert: Der Arzt ist den Räubern entkommen, aus seiner Bewusstlosigkeit erwacht und ihm kommt der beruhigende Gedanke, dass die Ereignisse der Nacht doch vielleicht nur im Traum statt-

gefunden haben („Und alles schien dem Traume zu gehören“, 744; „Da schien mir Alles, alles dies mein eigen“, 767). Alle Fäden der Erzählung scheinen zu Ende gesponnen, alle Lücken besetzt zu sein. Das Abenteuer ist zu Ende und er kann wieder zu seiner einsamen Existenz im Wald zurückkehren.

Doch weiß ich auch, daß Schauer mich beschlich,
Da allgemach der Morgenstern erblich,
Als scheidet Etwas das mir teuer war;
Nie habe ich später diesen Stern gesehen,
Dass jene Nacht nicht muss vorüber gehn. (769-773)

Dem Arzt fällt der Abschied von seinem romantischen Abenteuer und seiner Heldenrolle darin jedoch offensichtlich schwer und so setzt er seine Erzählung erneut über ihr Ende hinaus fort. Zunächst entscheidet er, dass „vom Traume [...] doch wohl die Hälfte wahr“ sei (774), d.h. dass zumindest die Ereignisse bis zu seiner Flucht aus der Höhle tatsächlich stattgefunden haben. Anschließend macht er sich auf die Suche nach den Spuren des Mordes an Theodora:

Wo war die Kluft, der sich der Schrei entrang?
Wo Kampfes Spuren hier am linden Hang,
Da abwärts alle Hälmschen aufrecht standen,
Da frisch wie je sich Zweig' und Ranke wanden?
Des ward ich froh. Ach Gott! ich ward es kaum,
So fiel mein Blick in einer Kuppe Raum,
Gespalten grade einen Leib zu fassen. (779-785)

Er hat mit der Felsspalte einen möglichen Ort des Mordes an Theodora und damit wieder einen Anknüpfungspunkt an die Räubergeschichte gefunden. Kaum scheint er den Beweis für den Mord gefunden zu haben, stellt er ihn jedoch auch schon wieder in Frage: Das abgebröckelte Gestein am Rand der Klippe könnte zufällig entstanden sein, die rote Farbe an der Felswand könnte statt von Theodoras Blut auch von einer farbigen Gesteinsschicht herrühren und das weiße Tuch, das er im Abgrund zu sehen glaubt, könnte auch eine Taube sein.⁸⁰

Da der Arzt seine gesamte Erzählung aus seinen Wahrnehmungslücken hat entstehen lassen, kann er seine Geschichte auch nur mit eben einer solchen Leerstelle beenden. Indem er eine neue Ungewissheit kreiert, geht die Erzählung über ihr Ende hinaus. Wieder muss die Leserin beginnen, Fragen, die sie glaubte geklärt zu

⁸⁰ Vgl. Verse 793-803.

haben, erneut aufzuwerfen: Hat der Mord stattgefunden? Und falls ja: Warum musste Theodora sterben?

So ist es nur konsequent, dass das Vermächtnis des Arztes mit einem weißen Blatt endet: „Das Blatt ist leer; hier hat die Schrift ein Ende.“ (826). Die Leere muss über das Ende des Textes hinaus mit Mutmaßungen gefüllt werden. Das Relevante kann nur gesagt werden, indem es verschwiegen wird und es ist eben dieses Prinzip, das die Kreativität des Autors, nämlich des Arztes, und der Autorin, nämlich Droste, ausmacht. Dieses paradoxe poetische Prinzip ist zentrales Thema der Verserzählung und für den Leseindruck der Unverständlichkeit verantwortlich.

In der vorliegenden Interpretation wurde gezeigt, dass jene Brüche und Widersprüche, die die Lektüre von *Des Arztes Vermächtnis* so irritierend machen, ihren Ursprung weder im vorgeblichen mangelnden dichterischen Können noch in einer psychischen Krankheit der Autorin haben, sondern vielmehr kalkulierte poetische Effekte sind.

Droste thematisiert in ihrem Text die Entstehungsmöglichkeit sowie die Funktion von Literatur. Der Arzt, gleichzeitig Erzähler und Protagonist der Erzählung, bewältigt eine krisenhafte Begebenheit, indem er die Geschehnisse durch die Schablone populärer Motive der Unterhaltungsliteratur wahrnimmt und seine beängstigenden Eriebnisse in dieser – fiktionalisierten – Form niederschreibt. Droste kennzeichnet Literatur damit, wie Lothar Köhn richtig erkannt hat, als Form der Bewältigung von „unlösbaren Lebenskonflikten“.⁸¹

Bezeichnend ist dabei jedoch vor allem, wie Droste diesen prototypischen Autor charakterisiert. Der Arzt ist ein machtloser, verängstigter, in seiner Geschlechtsidentität verunsicherter und im Wahnsinn endender Erzähler, der Wesentliches verschweigt. Das für ihn Unaussprechliche, das er aus seiner Erzählung ausblendet, ist die Geschichte der weiblichen Protagonistin. Zudem assoziiert er Situationen der Kontrolle mit der Macht des Blickes und männlicher Geschlechtsidentität, während Bedrohung und Machtlosigkeit mit dem Nicht-Sehen-Können und weiblicher Geschlechtsidentität in Verbindung gebracht werden.

Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass es sich bei der beschriebenen Form der Autorschaft spezifisch um weibliches Schreiben handelt. Annette von Droste-Hülshoff thematisiert im *Vermächtnis* die Befindlichkeit der

⁸¹ Vgl. Köhn (1991-1996), S. 75.

schreibenden Frau ihrer Zeit, die Wesentliches nicht aussprechen darf, durch ihre literarische Produktion ihre Geschlechtsidentität in Frage stellt und keinen Platz in der (den) Geschichte(n) der Männer besitzt. Frauen scheinen in den Augen der Dichterin paradoxerweise nur schreiben zu können, indem sie Weibliches aus ihrem Text verdrängen; ein Vorgang der – folgen wir der Geschichte des Arztes – zur geistigen Zerrüttung führt.

Es bleibt zu fragen, warum Annette von Droste-Hülshoff gerade einen Arzt zum Protagonisten eines Textes wählt, der weibliche Autorschaft zum Thema hat. Eine Antwort bietet sich in der konkreten Lebenssituation der Dichterin zur Zeit der Entstehung des *Vermächtnis* an. Droste nimmt in zwei – für sie existentiell wichtigen – Lebensbereichen dem männlichen Geschlecht vorbehaltene Machtpositionen ein: nämlich die des Arztes durch medizinische Selbstbeobachtung und -behandlung sowie die des Autors durch literarisches Schaffen. Beides steht im Widerspruch zu der ihr durch ihre Kultur zugeschriebene Geschlechtsidentität, deren Ungerechtigkeit und Beschränkung sie zwar erkennt, die sie aber dennoch zu einem gewissen Maße internalisiert hat. Dieses Dilemma zwischen Akzeptanz und Zurückweisung geschlechtsspezifischer Handlungsnormen versucht Droste, im Schreiben, das ihr – wie dem Arzt – der Identitätsstabilisierung dient, zu bewältigen. Sie ist sich jedoch gleichzeitig bewusst, dass jene Identitätsproblematik gerade durch den Schreibakt hervorgerufen wird. Es ist diese paradoxe Situation der schreibenden Frau, die Annette von Droste-Hülshoff auch in ihrem nächsten Werk, der *Schlacht im Loener Bruch*, beschäftigt.

5. Kapitel: *Die Schlacht im Loener Bruch*

Entstehung und Inhalt

Annette von Droste-Hülshoff begann die Arbeit an der dritten hier zu behandelnden Verserzählung, nachdem sie *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard* und *Des Arztes Vermächtnis* im Oktober 1834 vorläufig abgeschlossen hatte. Auch wenn sie erst im Winter 1834/35 an der *Schlacht* zu schreiben begann, war der Plan für diese Arbeit wahrscheinlich schon im Jahr 1833 entstanden, unter Einfluss einer „vaterländischen“ Strömung in Westfalen, die sich auch in der Literatur niederschlug. Erste Anregungen für diesen Stoff aus dem Dreißigjährigen Krieg bot das von Drostes Bruder subskribierte *Taschenbuch für vaterländische Geschichte*, das sich der Popularisierung westfälischer Geschichte widmete. Die Ausgabe aus dem Jahr 1833 beinhaltet einen Aufsatz über den Dreißigjährigen Krieg und einen weiteren, der sich insbesondere mit der Schlacht bei Stadtlohn beschäftigt und den Droste für ihre Materialsammlung exzerpierte.¹

Gefördert wurde Annette von Droste-Hülshoffs Interesse an dem Sujet auch durch ihren Verwandten- und Bekanntenkreis. So ermutigte Christoph Bernhard Schlüter sie, münsterländische Themen zu bearbeiten. Auch ihre Onkel Werner, August und Carl von Haxthausen beschäftigten sich mit Regionalgeschichte. Zu den literarischen Vorbildern gehörten Byron, Fouqué und vor allem Walter Scott, aus dessen Werken Droste im Dezember 1834 Auszüge erstellte.

Nachdem 1835 die ersten Prosaentwürfe für die damals noch geplanten drei Gesänge entstanden waren, ruhte die Arbeit weitgehend bis Sommer 1837 wegen eines längeren Aufenthalts bei der Schwester und deren Mann in der Schweiz. Im September unternahm Droste einen Ausflug zum Gut Egelborg in der Nähe des Loener Bruchs, um sich mit den Örtlichkeiten vertraut zu machen. Um diese Zeit entstand ein Versentwurf des ersten Gesangs, den sie im Dezember im Hause Schlüter vortrug.

Zu Beginn des Jahres 1838 geriet die Arbeit an der *Schlacht* jedoch wieder ins Stocken, da der Autorin Zweifel kamen, ob ihre Darstellung faktisch korrekt sei und – vor allem –, ob ihr eventuelle Ungenauigkeiten anhand öffentlich zugänglicher Quel-

¹ Vgl. HKA III, 2, S. 758-759.

len nachzuweisen seien. Sie begann erneut zu recherchieren und bat Schlüter in einem Brief vom 1. Januar 1838 in dieser Frage um Rat:

Mit dem Braunschweig geht es lustig voran, oder es ging vielmehr bis jetzt, wo ich erfahren habe, daß mehrere ältere Werke eine genaue Beschreibung dieser Schlacht nebst beygefügetem Schlachtplan enthalten, somit meiner Phantasie keines Wegs das große Feld zu Gebote steht, was ich ihr bereits eröffnet hatte, ich muß also warten, bis ich mir Einsicht dieser Schriften verschafft [...].²

Schlüter beruhigte die Autorin jedoch, dass wohl kaum jemand diese historischen Werke gelesen habe und verwies auf das Vorbild Schillers,³ „ohne ihn als Muster gelten zu lassen“.⁴ Droste arbeitete daraufhin den zweiten Gesang aus und trug Schlüter im März 1838 den fertigen Text vor.

In der Abschlussphase der Arbeit änderte sie den ursprünglichen Titel der Verserzählung „Christian von Braunschweig“ in „Die Schlacht im Loener Bruch“. Während im ersten Gesang noch die Charakterisierung des Protagonisten Christian von Braunschweig im Mittelpunkt gestanden hatte, verschob sich im zweiten Gesang der Schwerpunkt zunehmend auf die Darstellung des Kriegsgeschehens.

Ein weiterer Grund für die Titeländerung könnte in den sogenannten „Kölner Wirren“ im Jahr 1837 zu suchen sein.⁵ Werner von Droste-Hülshoff, der Bruder der Dichterin, warnte, dass der Text in der gegenwärtigen explosiven politischen Situation als protestantenfeindlich aufgefasst werden könne und riet von der Veröffentlichung ganz ab. Die Titeländerung sollte somit vielleicht die Aufmerksamkeit vom besiegten Protestanten Christian von Braunschweig ablenken und das historische Moment betonen.⁶

Das Eingreifen des Bruders in die literarische Produktion seiner Schwester lässt sich auch als ein Beispiel dessen lesen, was Barbara Becker-Cantarino als „gender censorship“ beschreibt, nämlich die Kontrollfunktion, die männliche

² HKA VIII, 1, S. 279.

³ Schiller definiert während seiner Arbeit am *Wallenstein* sein Verhältnis zu historischen Fakten in einem Brief an Christian Gottfried Körner wie folgt: „Ich suche absichtlich in diesen Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen; davor bin ich sicher, dass mich das Historische nicht hinabziehen oder lähmen wird. Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß beleben [...].“ (*Schillers Werke*. Nationalausgabe, Bd. 29, Briefwechsel, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1977, S. 17.)

⁴ HKA III, 2, S. 764.

⁵ Hierbei handelte es sich um eine Auseinandersetzung zwischen der preußischen Regierung und dem Erzbischof von Köln um die Frage der Konfession von Kindern aus Mischehen, die schließlich in der Verhaftung des Erzbischofs kulminierte. Diese Geschehnisse lösten eine Anzahl von Protesten bei der katholischen Bevölkerung Westfalens aus.

⁶ Vgl. HKA III, 2, S. 765.

Verwandte, Freunde und Herausgeber gegenüber Autorinnen in der Romantik ausübten.⁷ Diese Form der Zensur wurde vorgeblich im Namen sozialer und moralischer Standards sowie literarischer Normen vorgenommen, diente laut Becker-Cantarino jedoch tatsächlich den Interessen der Männer: ihrer Eitelkeit, ihrem eigenen literarischen Ehrgeiz, ihrem Streben nach Macht und der Befriedigung eines paternalistischen Verantwortungsgefühls gegenüber den betroffenen Frauen.⁸ Das Resultat dieser kontrollierenden Praxis waren Auslassungen und Veränderungen in den Texten der Autorinnen. Es gelang diesen jedoch teilweise, wie Becker-Cantarino am Beispiel Therese Hubers zeigt, subversive Strategien zu entwickeln, mit deren Hilfe sie Inhalte, die der männlichen Zensur nicht standgehalten hätten, kodierte und maskierten.⁹

Im Fall Drostes lässt sich über die Motive des Bruders nur spekulieren. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass ihm die literarische Tätigkeit der Schwester grundsätzlich suspekt war. Als Frau mit eigenen Texten an die Öffentlichkeit zu treten, mochte für eine Bürgerliche, die sich auf diese Weise ihren Lebensunterhalt verdienen musste, akzeptabel sein, allerdings nicht für ein adeliges Fräulein mit gesichertem Einkommen und einem Familiennamen, den es in Ehre zu halten galt.¹⁰ Die angebliche politische Brisanz der *Schlacht* könnte Werner von Droste-Hülshoff somit lediglich als Vorwand gedient haben, die schriftstellerische Tätigkeit seiner Schwester zu unterbinden.

Vor diesem Hintergrund kann man den Titelwechsel des Textes auch als Strategie Drostes betrachten, die Argumente des Bruders zu entkräften und auf diese

⁷ Vgl. Barbara Becker-Cantarino: „Gender Censorship: On Literary Production in German Romanticism“, in: *Women in German Yearbook* 11, 1995, S. 81-97.

⁸ Vgl. ebd., S. 85.

⁹ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁰ Als Beispiel einer bürgerlichen Berufsschriftstellerin aus dem näheren Umkreis Drostes ist hier beispielweise Mathilde Franziska Tabouillot, später Anneke (1817-1884), zu nennen, die nach ihrer Scheidung zu der Familie ihres Schwagers nach Münster zog und sich selbst und ihre Tochter durch ihre Arbeit als Schriftstellerin und Journalistin ernährte. Nachdem sie zunächst Erbauungsbücher verfasste und einen Damenalmanach publiziert hatte, folgte später die Herausgabe der Zeitschrift *Produkte der roten Erde – Westfälisches Jahrbuch*, zu der auch Annette von Droste-Hülshoff auf Bitten Annekes einige Gedichte beisteuerte. Die beiden Frauen lernten sich jedoch nie persönlich kennen. Aus Briefen der Dichterin geht hervor, dass sie den Kontakt mit Anneke bewusst mied, vorgeblich aus Angst, von ihr um Geld gebeten zu werden (vgl. Brief an Jenny von Laßberg, 4. Januar 1845, HKA X, 1, S. 245). Es ist jedoch auch anzunehmen, dass sie und ihre Familie den Umgang mit geschiedenen Frauen als unschicklich empfanden (Drostes Mutter beschreibt Anneke als „genant“ und rät von näheren Kontakten ab. Vgl. ebd.). Anneke setzte sich in späteren Jahren in ihren Texten für die Sache der Frauenemanzipation ein und wanderte 1849 nach Wisconsin aus, wo sie in der Frauenbewegung aktiv wurde (vgl. Susanne Kill: „Wach geküsst von der Poesie. Eine Strategie weiblicher Emanzipation in der westfälischen Provinz“, in: Dieter Hein / Andreas Schulz: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München: C. H. Beck 1996, S. 53-65).

Weise die Veröffentlichung ihrer Texte gegen seinen Willen durchzusetzen. Welche weiteren Strategien sie in der *Schlacht* einsetzt, um die drohende „gender censorship“ zu unterlaufen, soll die folgende Untersuchung zeigen.

Die Schlacht im Loener Bruch erzählt die Geschichte des Christian Herzog von Braunschweig, der im Dreißigjährigen Krieg auf protestantischer Seite für den Kurfürsten Friedrich den V. von der Pfalz kämpfte. Er wurde am 6. August 1623 in der für den ersten Teil des Krieges entscheidenden Schlacht bei Stadtlohn von den Truppen der katholischen Liga unter Johann Graf von Tilly vernichtend geschlagen. Annette von Droste-Hülshoff nimmt die historischen Fakten zur Grundlage ihrer Erzählung, ohne ihnen jedoch akribisch zu folgen.¹¹ Erzählt wird das Geschehen aus verschiedenen Perspektiven in einer ans Drama erinnernden Folge von Bildern und Szenen, die sich nur in geringem Maß zu einem stringenten Handlungsverlauf zusammensetzen.

Die Erzählinstanz spaltet sich in einen als Dichter identifizierten Ich-Erzähler, der sich die Vergangenheit visionär vergegenwärtigt und einen Kommentator, der sowohl im Text als auch in einem Anhang über die historischen Hintergründe aufklärt.¹² Der Ich-Erzähler ergänzt seine eigene Sicht des Geschehens, indem er zeitweise die Perspektive einzelner Figuren der Erzählung einnimmt. Die Übergänge zwischen diesen unterschiedlichen Ausprägungen der Erzählstimme sind so häufig und wenig markiert, dass eine klare Trennung zwischen Dichter-, Chronisten- und Figurenperspektive kaum möglich ist.

Der Text beginnt mit einer Landschaftsbetrachtung und Reflexion des Ich-Erzählers, der es sich zur Mission gemacht hat, die Vergangenheit seiner Heimat nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Den ersten Blick auf Christian erhalten wir aus der Perspektive einer Gruppe spielender Mädchen, die den Herzog aus einem Versteck heraus bei der Rast beobachten. Es folgt ein Bericht des Chronisten über Christians Jugend, der – ergänzt durch historische Anmerkungen – dessen Charakterentwicklung und Verwicklung ins Kriegsgeschehen erklärt. In der folgenden Szene rauben Christians Soldaten – entgegen seiner Anordnung – eine Kirche aus und ermorden dabei den Küster. Einen der Räuber überfällt die Reue und er plant daraufhin, Christian, dem er trotz dessen Verbots des Kirchenraubs die Schuld an den Untaten des Heeres gibt, zu ermorden. Er flieht aus der Kirche und wird von

¹¹ Für eine Gegenüberstellung der historischen Tatsachen mit ihrer literarischen Verarbeitung in der *Schlacht* siehe auch: HKA III, 2, S. 901-928.

¹² Siehe auch: Schneider (1995), S. 62.

einer jungen Frau – Gertrude – aufgenommen. Sie belauscht sein Selbstgespräch, beschließt, Christian zu warnen und eilt zu der ausgeraubten Kirche. Hier wird sie von den Soldaten bedroht, aber vom hinzukommenden Christian gerettet. Die Übeltäter werden durch ein Erschießungskommando hingerichtet.

Am Anfang des zweiten Gesanges steht eine Reflexion des Ich-Erzählers über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und historischen Geschehens. Die Szene wechselt nun zum Lager der katholischen Truppen, wo Tillys Offiziere Christians Charakter und seine Taten diskutieren. In der Nacht reitet der junge Albrecht Tilly zum Lager Christians.¹³ Hier beobachtet er aus einem Versteck heraus, wie die Lagerwache den Kirchenräuber, der nun sein Attentat verüben will, erschießt.

Die zweite Hälfte des zweiten Gesanges ist der Schilderung der blutigen Schlacht gewidmet. Die abschließende Szene zeigt Gertrude mit ihrem Verlobten auf einer Burg. Aus der Perspektive des Burgwächters wird Christians Rückzug geschildert. Am Ende des Textes reflektiert der Ich-Erzähler erneut darüber, dass die historischen Geschehnisse des Krieges in der Gegenwart in Vergessenheit geraten sind.

Aufnahme

Wie bei *Des Arztes Vermächtnis*, spielte auch bei vielen Reaktionen auf die *Schlacht* das Geschlecht der Autorin eine zentrale Rolle. Christoph Bernhard Schlüter reagierte positiv, hielt die im gleichen Band veröffentlichten geistlichen Lieder jedoch für weitaus bedeutender als die Verserzählungen.¹⁴ Es ist anzunehmen, dass Schlüter die geistlichen Gedichte nicht nur deshalb höher einschätzte, weil er Theologe war. Religion gehörte neben der Liebe zu den für weibliche Poesie gesellschaftlich anerkannten Themenfeldern¹⁵ und musste Schlüter so als angemesseneres Thema für Drostes Gedichte erscheinen. Diese Wertschätzung geistlicher Dichtung von Frauen deutet sich auch in Schlüters Förderung der religiösen Dichterin Luise Hensel, der Autorin des populären Abendgebets „Müde bin ich, geh' zur Ruh“, an. Zudem war es Schlüter, der Droste zur Vollendung des Gedichtzyklus *Das Geistliche Jahr* anregte. Auch in dieser männlichen Förderung bestimmter Genres in der Literatur von Frauen lässt sich eine Form der „gender censorship“ erkennen. Indem Frauen ermutigt

¹³ Bei Droste ist Albrecht Johann Tillys Sohn, historisch ist er jedoch sein Neffe.

¹⁴ Vgl. Brief an Annette von Droste-Hülshoff vom 2. August 1838: „[...] die 8 geistlichen Lieder am Ende Ihrer gedruckten Gedichte wiegen nach meinem Gefühl und Überzeugung so schwer als alle ihnen vorangehenden zusammen genommen.“ (HKA XI, 1, S. 145).

¹⁵ Siehe auch: Kill (1996), S. 59.

werden, sich in ihrem Schreiben nur mit einem sehr eingeschränkten Themenkreis zu beschäftigen, wird die Artikulation anderer Inhalte und Formen unterdrückt.

Droste's Freundin Amalie Hassenpflug hielt die *Schlacht* für „eine ganz verfehlete Arbeit auf höchst widerhaarigem Terrain“. ¹⁶ Sie spielte damit wahrscheinlich auf den historischen Stoff und die blutige Schilderung der Schlacht an, die nicht den typischen Sujets der Versromanzen schreibender Frauen entsprachen. In diesem Zusammenhang argumentiert die Literaturwissenschaftlerin Caroline Franklin in ihrer Studie über Byrons Frauengestalten, dass das Genre der historischen Verserzählung in England aus einer „Maskulinisierung“ der ursprünglich der weibliche Domäne zugeordneten Versromanze entstanden sei. Indem Autoren wie Scott und Southey das Thema romantischer Liebe zugunsten historischer Faktizität und Detailgenauigkeit zurückdrängten, eröffneten sie sich männliche Leserschaften für ein Genre, dessen Zielgruppe bisher überwiegend weiblich gewesen sei und beanspruchten damit, die vermeintlich „niedere“ – nämlich feminine – Textform auf ein höheres literarisches Niveau zu heben. ¹⁷ Droste's Wahl des Sujets und ihr Bemühen um historische Authentizität ¹⁸ sind so als Zeichen ihres Strebens nach literarischer Anerkennung zu verstehen und mussten von vielen Zeitgenossen als Bruch mit den Geschlechterkonventionen empfunden werden. ¹⁹

Auch Adele Schopenhauer spricht – wie schon in ihrer Reaktion auf das *Vermächtnis* – die Thematik weiblichen Schreibens an. In ihrem Brief vom 16. Dezember 1838 an Droste lobt sie zunächst die *Schlacht* als „eine Perlschnur vollkommen allerliebster Einzelheiten“. ²⁰ An einer späteren Stelle im selben Brief kommt sie jedoch – auch in Bezug auf ihre eigene Situation – auf die Problematik weiblicher Kreativität zu sprechen:

¹⁶ HKA XI, 1, S. 149.

¹⁷ Vgl. Caroline Franklin: *Byron's Heroines*, Oxford: Clarendon Press 1992, S. 14-15.

¹⁸ Der dem Text angegliederte ausführliche Fußnotenapparat ist laut Caroline Franklin ein typisches Merkmal der männlichen Adaption des Genres der Versromanze. Vgl. Franklin (1992), S. 15.

¹⁹ Viel Kritik zu der 1838er Ausgabe, die alle drei Verserzählungen sowie weitere Gedichte beinhaltete, erhielt Droste aus ihrem Münsterer Bekanntenkreis und aus der Verwandtschaft. In einem Brief an ihre Schwester im Januar 1839 beklagt sich Droste: „Ferdinand (Galen) giebt die erste Stimme, erklärt alles für Plunder, für unverständlich, confus, und begreift nicht, wie eine, scheinbar vernünftige Person solches Zeug habe schreiben können, nun thun Alle die Mäuler auf, und begreifen Alle miteinander nicht, wie ich mich habe so blamieren können [...].“ (HKA IX, 1, S. 20-21). Auch ihrer Freundin Adele Schopenhauer scheint Droste in einem nicht erhaltenen Brief ihr Leid geklagt zu haben, denn jene antwortet: „Lassen Sie die gute Tante Sophie und Vettern reden, lachen Sie herzlich, beschwichtigen Sie die Tante mit den allmählich ruhig urteilenden Männern vom Fach und vor allem lassen Sie sich nicht irre und nicht ernst machen.“ (HKA XI, 1, S. 150).

²⁰ Ebd.

Und doch, Nette, so innig ich Ihre Gedichte bewundere, so naturkräftig und treu Sie schildern – fast erinnern sie mich darin an die Naubert – so himmlisch Ihre Naturbilder, so kühn und groß Ihre Bewegungen in diesem Ideen- und Bildermeer sind, so habe ich doch nicht eine Minute daran gedacht, daß ich so die Feder führen möchte. Ich freue mich aus Herzensgrund endlich der Pein dieses Schaffens überhoben zu sein. Es ist mir schwer geworden, mein Talent zerstören zu sehen, doch sind alle diese Art<en> poetischer Anlagen phönixartig, es bricht in einer andern für mich minder gefährlichen Form hervor. Meine Art Lebensansicht, meine zunehmende Klarheit, all die wirklich schauerlichen Menschenseelen, die mir nahe treten – sie würden mich zu einer Schreibart verleiten, die ich keiner Frau wünschen kann.²¹

Adele Schopenhauer gebraucht hier die Vulkanismus-Metapher in ähnlicher Weise, wie sie Adrienne Rich 150 Jahre später auf Emily Dickinson anwendet, kehrt sie jedoch in einem entscheidenden Moment um.²² Auch Schopenhauer spricht davon, dass das poetische Talent „hervorbricht“. Während Rich jedoch die Gefahr dieses Vorgangs darin sieht, dass die Energien nicht in Poesie umgewandelt werden und so zu psychischen Problemen führen können, glaubt Schopenhauer, dass gerade die Überführung in Dichtung die Gefahr ausmache. Eine „Schreibart“, wie Droste sie praktizierte und wie sie selbst sie sublimierte („in einer anderen Form“), produziert in Schopenhauers Augen Texte, die im Leben einer Frau zerstörerisch wirken.

Annette von Droste-Hülshoff scheint die Zwiespältigkeit in Schopenhauers Kommentar zu ignorieren. Aus einem Brief an die Schwester vom 7. Juli 1839, in dem sie die Reaktion der Freundin auf ihr Buch zusammenfasst, geht hervor, dass sie das Urteil, sie schreibe wie ein Mann, als Lob empfindet:

[...] es heißt darin – „diese Gedichte leisteten, was man von einer Frauenfeder nicht habe erwarten dürfen, <man> müsse bewundern, wie naturkräftig und treu die Schilderungen seyn [...].“²³

Indem sie Schopenhauers Kommentar verkürzt, paraphrasiert und die Aussagen neu kombiniert, stellt sie eine direkte Verbindung zwischen ihrem realistischen Stil („naturkräftig und treu“) und dem Prädikat männlichen Schreibens her. Dies lässt vermuten, dass gerade dies ihre Intention war, nämlich sich stilistisch und inhaltlich von den – in den Augen ihrer Zeit literarisch minderwertigen – Texten von Frauen

²¹ HKA XI, 1, S. 151.

²² Vgl. 4. Kapitel.

²³ HKA IX, 1, S. 45.

abzusetzen.²⁴ Sie internalisiert damit die von Männern bestimmte literarische Wertung ihrer Zeit und versucht, ihr gemäß zu schreiben.

So muss sie auch Gustav Kühnes Rezension der *Schlacht* im Berliner *Gesellschafter* im August 1840 mit Genugtuung gelesen haben:

Die Schlacht im Loener Bruch (1623) giebt uns ein wildes, blutiges Bild aus dem dreißigjährigen Kriege. Wir hielten es für unmöglich, daß eine weibliche Feder diese Zeilen geschrieben, eine weibliche Phantasie diese schauerlichen Bilder, vor denen des Mannes Sinn erbebt, geschaffen haben könne, wenn wir es nicht genau wüßten, daß es so wäre.

Die Gleichsetzung der realistischen Darstellung mit einer männlichen Schreibweise findet sich auch in anderen von Männern verfassten Besprechungen wieder. Levin Schücking spricht in seiner Rezension von „historischer Treue und überraschend lebendiger Malerei“.²⁵ Er kritisiert zwar, dass der Realismus nicht weit genug ginge, entschuldigt diesen Mangel jedoch mit dem Geschlecht der Autorin:

Der weiblich fühlende Genius der Dichterin scheint sich gescheut zu haben, ein wie männliches Gepräge er auch in seiner Kraft und Originalität trägt, tiefer in die Metzelei eines so blutigen Kampfes einzudringen.²⁶

Joseph Eduard Braun hebt in seiner Besprechung der 1838er Gedichtausgabe die *Schlacht* besonders hervor, ist jedoch gleichzeitig von dem als unweiblich – well ohne „leichten Reiz“ und „Koketterie“ – empfundenen Stil der Autorin befremdet:

Wenn jemand in heutigen Tagen das Epos wieder zu Ehren bringen kann, so ist es Annette von Droste. [...] die vier größeren epischen Gedichte am Schluß des Bandes, besonders die Schlacht am [!] Loener Bruch, fordern zur Anlegung eigenthümlicher Maßstäbe heraus, mag auch ihre Sprache und ihr Rhythmus häufig gar zu spröde, jeden leichten Reiz, jede Koketterie verspottend sein.²⁷

²⁴ In diesem Kontext ist es von Bedeutung, dass Droste Kommentare über ihre Arbeit von Frauen weniger ernst nahm als die von Männern. Schon 1814 schrieb sie an Anton Mathias Sprickmann über die Reaktion auf ihr Trauerspiel *Bertha*, an dem sie zu dieser Zeit arbeitete: „[...] kömmt es mir vor, als ob sich meine Schreibart besserte, dies sagen mir auch alle, denen ich es auf Verlangen meiner Mutter vorlaß, aber ich fürchte immer, daß diese Menschen gar wenig davon verstehen, denn es sind meistens Frauenzimmer, von denen ich im Ganzen nur wenig Proben eines reinen und soliden Geschmacks gesehn habe [...]“ (HKA VIII, 1, S. 6). Aber auch noch im Jahr 1839 waren ihr die Urteile von Frauen wenig wert. So schreibt sie an ihre Schwester Jenny, dass sie zwei sehr gute Rezensionen ihres Buches gelesen habe; dies habe aber nichts zu bedeuten, da die eine von einem Bekannten (Levin Schücking), die andere von einem „Frauenzimmer“ (die Schriftstellerin Eise von Hohenhausen, Elise Rüdigers Mutter) stamme (vgl. HKA IX, 1, S. 44).

²⁵ Zitiert in: HKA III, 2, S. 774.

²⁶ Zitiert in: ebd.

²⁷ Zitiert in: ebd., S. 776.

Brauns Kommentar verweist auf ein zentrales Paradox in der Bewertung von Literatur von Frauen im 19. Jahrhundert. Einerseits wurden sie dafür gelobt, dass sie so (gut) schrieben wie Männer. So sieht Braun das besondere Verdienst Drostes darin, das Epos wieder „zu Ehren“ zu bringen, d.h. die weibliche Adaption des Genres wieder rückgängig zu machen. Andererseits werden Schriftstellerinnen dafür getadelt, dass sie nicht weiblich genug schrieben. Am deutlichsten zeigt sich dieses Paradox im zitierten Kommentar Schückings. Ihm gilt der Mangel an Realismus, soweit er ihren Stil in den Ansätzen auch als männlich anmutendes Schreiben lobt, als Beweis der wahren Weiblichkeit der Dichterin. Wäre sie in ihrer realistischen Darstellungsweise weitergegangen, hätte er sie wahrscheinlich für die Abkehr von ihrem „weiblich fühlende[n] Genius“ getadelt.

Der Preis, den Dichterinnen im 19. Jahrhundert für literarische Anerkennung zahlen mussten, ist somit in den Augen ihrer Zeitgenossen der Verlust ihrer weiblichen Geschlechtsidentität. Solange sich eine Autorin auf gefühlsbetonte – und als minderwertig betrachtete – Genres wie Lyrik und Roman beschränkte, konnte ihr weiterhin Weiblichkeit zugestanden werden. Wählte sie jedoch andere, literarisch angesehene Sujets und Darstellungsformen, musste sie – so glaubte man – ihre Weiblichkeit ablegen, ein Teufelskreis der Weiblichkeit und literarische Qualität zu unvereinbaren Gegensätzen erklärte.²⁸

Beurteilung in der neueren Droste-Forschung

Wie die anderen Verserzählungen Drostes ist auch *Die Schlacht im Loener Bruch* von der modernen Droste-Forschung weitgehend ignoriert oder nur marginal behandelt worden. Clemens Heselhaus kritisiert, dass die verschiedenen Interessen – die Charakterisierung Christians, die Schilderung der heimischen Landschaft und Natur sowie die historische Darstellung – zu keiner Einheit verschmolzen worden seien, bzw. dass die in seinen Augen interessantere psychologische Problematik des Protagonisten zu Gunsten der Idealisierung des Münsterlandes zurückgedrängt werde.²⁹ Eine weitere Schwäche des Textes sieht Heselhaus darin, dass die Entwicklung Christians mit dem ersten Gesang abgeschlossen sei und es daher dem zweiten Gesang an Inhalt fehle.³⁰

²⁸ Siehe auch: Karin Tebben: „Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert“, in: Karin Tebben (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 10-46 (hier: S. 24-25).

²⁹ Vgl. Heselhaus (1971), S. 104.

³⁰ Vgl. ebd., S. 106.

Ronald Schneider hält *Die Schlacht im Loener Bruch* hingegen für einen der reifsten Texte Annette von Droste-Hülshoffs. Er betont, wie schon in seiner Bewertung des *Hospiz* und *Vermächtnis*, den „Wechselbezug von realistischer Gestaltungsentention und sinnbildlich-religiöser Wirkungsabsicht“.³¹ Der Widerspruch zwischen dem Bemühen um historische Authentizität und die gleichzeitige Freiheit in der poetischen Bearbeitung des Stoffes, resultiere aus der Tatsache, dass für die Dichterin Wirklichkeit nur innerhalb eines „religiös-restaurativen Deutungshorizontes“ erfahrbar gewesen sei.³²

Diese Gleichzeitigkeit von religiöser Sinnggebung und realistischer Darstellungsweise spiegele sich auch in der Aufspaltung in zwei Erzählerrollen. Während die eine – visionär erzählende – Instanz sich in der Landschaft und im Geschehen befinde, d.h. nicht ins Innere der Figuren blicken oder Hintergrundinformationen vermitteln könne, übernehme eine zweite Erzählinstanz die Aufgabe des historischen Chronisten und Kommentators.

Im Zentrum der Verserzählung steht für Schneider, wie schon beim *Hospiz* und beim *Vermächtnis*, die Darstellung der „Präsenz und Wirkungsweise des Bösen“ in Natur und Geschichte.³³ Christian unterdrücke seine Schuldgefühle und daher bleibe ihm das Böse in der Natur unsichtbar. Die anderen Figuren der Erzählung seien lediglich „Spiegelungen oder Kontrastfiguren zu ihm“³⁴ und stellten verschiedene mögliche Verhaltensweisen gegenüber der Machtentfaltung des Bösen dar. Das Böse, in der *Schlacht* in Gestalt des Krieges, sei in Drostes Augen latent in der Geschichte vorhanden und seine Auslösung einzig vom ethischen Verhalten des Menschen abhängig.

Schneiders Hervorhebung der Kategorie des „Bösen“ als bestimmendes Element des Textes ist in seiner Beurteilung der *Schlacht*, wie auch der anderen Verserzählungen, problematisch, da sie der Autorin einen stark moralisch-simplifizierenden Gestaltungswillen unterstellt. Die folgende Untersuchung soll – angeregt durch feministische Ansätze – zeigen, dass Annette von Droste-Hülshoffs Geschichtsbegriff keineswegs auf die „Machtentfaltung des Bösen“ in der Geschichte zu reduzieren ist. Vielmehr manifestiert sich in der *Schlacht* ein deutliches Bewusstsein der Dichterin für die Rolle und das Wirken der Frau in der Geschichte.

³¹ Schneider (1995), S. 62.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 64.

³⁴ Ebd., S. 65.

Geschichtsforschung um 1800

Betrachtet man die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Verserzählungen in Hinblick auf ihre wesentlichen Themen, lässt sich feststellen, dass alle einen im 19. Jahrhundert sich im Umbruch befindlichen Wissenschaftszweig in den Mittelpunkt stellen. Während im *Hospiz* neue Theorien der Erdentstehung zum Tragen kommen und im *Vermächtnis* die Entwicklung der Medizin eine Rolle spielt, wendet sich Droste in der *Schlacht* der Historiographie zu.

Friedrich Sengle verweist in seiner umfassenden Untersuchung der Biedermeierzeit darauf, dass die Restaurationsepoche ein bedeutendes Zeitalter für die Entwicklung der Geschichtsschreibung war.³⁵ Dieses große Interesse an der „Historie“ ist laut Sengle unter anderem das Ergebnis des „Sog[s] des Empirismus“, der alle Wissenschaftszweige der Zeit beherrscht habe.³⁶ Die Sammelleidenschaft des Biedermeiers habe sich auch auf historische Tatsachen ausgedehnt, was sich beispielsweise in einer großen Anzahl von Quellensammlungen manifestiere. Als Aufgabe der Geschichtswissenschaft habe man es angesehen, den Menschen mit der Gegenwart vertraut werden zu lassen, indem man ihm die Vergangenheit näherbringe. Die Vergangenheit interessierte als literarisches Sujet nicht wegen ihrer Andersartigkeit und ihres geheimnisvollen Charakters, wie es noch in der Romantik der Fall gewesen sei, sondern sie sollte vielmehr mittels der Kunst „vergegenwärtigt“ werden.³⁷ Betont werde das „Allgemeinmenschliche“³⁸, das die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart überbrücke.

Herausragendster Vertreter der empirischen Geschichtsforschung, die sich zunehmend als „Wissenschaft“ verstand, war zu Beginn des 19. Jahrhunderts Leopold von Ranke (1795-1886). Ranke war der Überzeugung, dass der Geschichtswissenschaftler die Aufgabe besitze, Geschichte so darzustellen, wie sie sich „wirklich“ zugetragen habe, d.h. ohne die Verzerrungen und Lücken, wie sie durch die Subjektivität des Forschers entstehen können. Diese objektive Betrachtung der Geschichte, die Ranke mit Begriffen des unvoreingenommenen „Sehens“ beschrieb,

³⁵ Vgl. Sengle (1971), S. 41ff.

³⁶ Ebd., S. 42.

³⁷ Vgl. ebd. S. 44.

³⁸ Ebd.

galt ihm allerdings weniger als wirklich umsetzbares Projekt, sondern er propagierte sie vielmehr als Ideal historiographischer Arbeit.³⁹

Auch Wilhelm von Humboldts Vorstellung von der modernen Geschichtsforschung wird durch das Verhältnis zwischen „Objektivität“ und „Subjektivität“ geprägt. In seiner Vorlesung *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* betont Humboldt, dass der Geschichtsforscher, um der Wahrheit der Geschichte gerecht zu werden, es nicht beim Sammeln „nackter“ Tatsachen belassen dürfe, sondern diese in einem kreativen Akt zu einem sinnvollen Ganzen zusammensetzen müsse. Humboldt erklärt:

Mit der nackten Absonderung des wirklich Geschehenen ist aber noch kaum das Gerippe der Begebenheit gewonnen. Was man durch sie erhält, ist die notwendige Grundlage der Geschichte, der Stoff zu derselben, aber nicht die Geschichte selbst. Dabei stehen bleiben, hieße die eigentlich innere, in dem ursächlichen Zusammenhang gegründete Wahrheit einer äußeren, buchstäblichen, scheinbaren aufzuopfern, gewissen Irrthum wählen, um noch ungewisser Gefahr des Irrthums zu entgehen. Die Wahrheit alles Geschehenen beruht auf dem Hinzukommen jenes oben erwähnten unsichtbaren Theils jeder Thatsache, und diesen muss daher der Geschichtsschreiber hinzufügen. Von dieser Seite betrachtet, ist er selbstthätig, und sogar schöpferisch, zwar nicht indem er hervorbringt, was nicht vorhanden ist, aber indem er aus eigener Kraft bildet, was er, wie es wirklich ist, nicht mit blosser Empfänglichkeit wahrnehmen konnte. Auf verschiedene Weise, aber ebenso wohl, als der Dichter, muss er das zerstreut Gesammelte in sich zu einem Ganzen verarbeiten.⁴⁰

Humboldt macht im Gegensatz zu Ranke also gerade das subjektive Empfinden zum Garanten geschichtlicher Wahrheit. Aus seiner Auffassung spricht jenes romantische und naturphilosophische Gedankengut, das auch bei seinem Bruder Alexander von Humboldt zu beobachten war. Wilhelm von Humboldt zieht selbst die Parallele zwischen seinen geschichtsphilosophischen Ideen und den Prinzipien der zeitgenössischen Naturforschung, wenn er schreibt:

Auch die schlichte Naturbeschreibung kommt nicht aus mit der Erzählung und Schilderung der Theile, dem Messen der Seiten und Winkel, es liegt noch ein lebendiger Hauch auf dem Ganzen, es spricht ein innerer Charakter aus ihm, die sich beide nicht messen, nicht bloss beschreiben lassen.⁴¹

³⁹ Vgl. Friedrich Jaeger / Jörn Rüsen: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*, München: C. H. Beck 1992, S. 82-86.

⁴⁰ Wilhelm von Humboldt: „Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers“, in: Wilhelm von Humboldt: *Werke in fünf Bänden, Bd. 1: Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Stuttgart: Cotta 1960, S. 585-606 (hier: S. 586).

⁴¹ Ebd., S. 587.

Der Vorgang der subjektiven, kreativen Auswahl und Verknüpfung geschichtlicher Fakten, könne jedoch nicht von jedermann, sondern nur vom akademisch geschulten Experten ausgeführt werden:

Denn man erkennt die Begebenheiten nur halb, oder entstellt, wenn man bei der oberflächlichen Erscheinung stehen bleibt; ja der gewöhnliche Beobachter vermischt ihnen alle Augenblicke Irrthümer und Falschheiten bei. Diese werden nur durch die wahre Gestalt verscheucht, die sich allein dem von Natur glücklichen und durch Studium und Uebung geschärften Blick des Geschichtsforschers enthüllt.⁴²

Humboldt unterstützt hier die zunehmende „Verwissenschaftlichung des historischen Denkens“,⁴³ wie sie im 19. Jahrhundert stattfand. Nicht nur der „objektive“ Blick des Wissenschaftlers der Aufklärung wurde allein dem Experten zugesprochen, sondern auch der bisher dem Laien zugestandene „subjektive“ Blick galt nun als akademisch geschulter, „geschärfter“ Blick.

Während die Naturkunde, wie bereits gezeigt, zumindest begrenzt in den Bereich gesellschaftlich akzeptierter weiblicher Beschäftigungen fiel, handelt es sich bei der Geschichtswissenschaft um einen Wissensbereich, der Frauen im 19. Jahrhundert durch seine Akademisierung nicht zugänglich war. Dieser Ausschluss von der Diskussion um die Bedeutung der Geschichte führte u.a. dazu, dass historische Stoffe weitgehend als ungeeignet für die literarische Produktion von Frauen betrachtet wurden.

Im Rahmen der folgenden Interpretation der *Schlacht* werde ich u.a. untersuchen, in welcher Weise Annette von Droste-Hülshoff mit einem von ihrer Zeit als „männlich“ definierten Stoff und Genre umgeht. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei der *Schlacht* lediglich um die Imitation bzw. Internalisierung einer als „männlich“ verstandenen Schreibweise handelt, oder aber ob Droste in ihrem Text einen spezifisch „weiblichen Blick“ auf die Geschichte durchsetzt.

Auf die Problematik einer solchen Kategorie der „authentischen weiblichen Erfahrung“ in der feministischen Literaturkritik ist bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit hingewiesen worden. Wie in der Literaturwissenschaft, stellten auch in der Geschichtswissenschaft feministisch arbeitende Forscherinnen in den 70er und 80er Jahren weibliche Erfahrung in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. Ziel war es, Frauen in der Vergangenheit „sichtbar“, die Stimmen der Stimmlosen hörbar zu

⁴² Ebd., S. 590-591.

⁴³ Jäger / Rösen (1992), S. 76.

machen.⁴⁴ Die Schwierigkeit dieses Ansatzes lag – wie auch in der Literaturwissenschaft – darin, dass „Frauengeschichte“ zu einem wissenschaftlichen Ghetto wurde, in dem die Rolle der Frau in der Geschichte als Part des „Anderen“ und letztendlich des Opfers definiert wurde. Die Kategorie „Frau“ und die vorgebliche Universalität weiblicher Erfahrung wurden daraufhin zunehmend in Frage gestellt, und man wandte sich dem Bereich der „Geschlechtergeschichte“ zu, d.h. der Untersuchung, wie das Geschlecht von Frauen und Männern deren Rolle in der Geschichte beeinflusste.⁴⁵ Dieser neue Ansatz wurde von feministischer Seite dafür kritisiert, dass er die Gefahr einer Neutralisierung der feministischen Agenda in sich berge. Auch die Anwendung weiterer postmoderner Theorien in der Geschichtswissenschaft stieß bei vielen Feministinnen auf Widerstand. Kritisiert wurde, dass die Betonung von Sprache, der Vernetzung von Macht und der Konstruktion von Subjekten durch Diskurse die Handlungen der/des Einzelnen, ihre „agency“, ausblende und somit die Frage, wer konkret Macht ausübe, nicht mehr stelle.⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieser Problematik muss die Frage nach einem „weiblichen Blick“ auf die Geschichte in der *Schlacht* konkretisiert werden. Wenn im folgenden von einem „weiblichen“ Blickwinkel die Rede sein wird, so beziehe ich mich nicht auf vermeintlich universelle geschlechtsspezifische Eigenschaften und Sichtweisen, sondern vielmehr auf bestimmte Perspektiven, die sich für zahlreiche adelige und bürgerliche Frauen des 19. Jahrhunderts aus ihrer Sozialisierung ergaben. Diese Blickwinkel sind nicht Ausdruck einer „essentiellen“ Weiblichkeit, sondern das Ergebnis wissenschaftlicher und kultureller Diskurse, die das Subjekt konstituieren.

Im Fall Annette von Droste-Hülshoffs handelt es sich hierbei unter anderem um Diskurse über die Rolle der Frau in Familie und Gesellschaft und deren Unvereinbarkeit mit ernstzunehmender schriftstellerischer Tätigkeit. Konfrontiert mit dem Faktum dichtender Frauen etabliert sich in diesen Diskursen eine Hilfskonstruktion, durch die man die literarische Qualität dieser Texte erklärte. Kreative Leistung wurde schlechthin als männliches Attribut definiert, das in Ausnahmefällen auch bei Frauen auftreten könne.

Der in zeitgenössischen Diskursen postulierte Widerspruch von Weiblichkeit und Autorschaft konnte bei Autorinnen der Zeit zu einer notgedrungenen Aufspalte-

⁴⁴ Vgl. Robert Shoemaker / Mary Vincent (Hg.): *Gender and History in Western Europe*, London: Arnold 1998, S. 1.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 2-4.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 10.

zung ihrer Identität in einen männlichen und einen weiblichen Teil ihrer selbst führen, da nur das männliche Selbst sich als lyrisches Selbst definieren konnte.⁴⁷ Dass diese Vorstellung der Zweigeschlechtlichkeit dem zeitgenössischen Bild der dichtenden Frau entsprach, lässt sich in zahlreichen Texten nachweisen. Im folgenden sollen stellvertretend zwei aus der Zeit, bzw. dem näheren Umkreis Drostes zitiert werden.

Bei dem ersten Text handelt es sich um eine Würdigung Rahel Varnhagens anlässlich der Neuherausgabe ihrer Tagebücher und Briefe durch ihren Mann. Ein anonymes Rezensionen schreibt im „Literaturblatt“ der *Zeitung für die elegante Welt* im Juli 1834:

Hatten die Deutschen bisher manchen begabten Geist unter sich, so durften sich dieselben dennoch nur weniger großer Schriftsteller rühmen. In der Leerheit unseres socialen Lebens wollte die Prosa nicht gedeihen. Wie kann ein Volk, das kaum unter den Männern große Autoren zählt, weibliche Autoren finden? Und fürwahr, es gab auch keine, auch diesen Ruhm mußten wir dem civilisierteren Frankreich und England zugestehen, wir suchten vergeblich nach einer Stael oder Morgan, wir hatten weibliche Schriftsteller ohne Kraft und Saft, ohne Energie und Selbständigkeit, zum Beispiel einen Ludwig Tieck oder solche, die so unleserlich schreiben wie unsere Hubers, Pichlers, Agnes Franzes, doch in der Menge der schreibenden Weiber war nicht ein großes Mann-Weib, nicht eine männliche Schriftstellerin.⁴⁸

Die Kriterien, die für den Verfasser des Artikels große Literatur ausmachen, „Kraft“, „Energie“ und „Selbständigkeit“, werden als männliche Eigenschaften definiert, was ihn konsequenterweise zu der Schlussfolgerung führt, eine Frau, deren Texte über diese Merkmale verfügen, müsse ein „Mann-Weib“ sein. Interessant ist hier der Umkehrschluss des Rezensenten, wie er sich in seinem Angriff auf Ludwig Tieck zeigt. Männer, deren Werke die genannten männlichen Qualitäten nicht aufweisen, fallen unter die Kategorie der „schreibenden Weiber“ und werden damit dem Spott preisgegeben. Literarische Qualität wird an einer vermeintlichen „Männlichkeit“ der Schreibweise festgemacht: Nur eine „männliche Schriftstellerin“ sei in der Lage, Anspruch auf literarische Anerkennung erheben.

Es scheint aber, als könne Rahel Varnhagen sich die Wertschätzung des Rezensenten nur dadurch erhalten, dass sie eigentlich nicht als Schriftstellerin in Erscheinung getreten sei:

⁴⁷ Vgl. Howe (1993), S. 26.

⁴⁸ „Rahel“, (o.Verf.), in: *Zeitung für die elegante Welt. Literaturblatt*, 147, 31. Juli 1834.

Bei Lebzeiten trat sie nie mit schriftlichen Ergüssen heraus, einer bescheidenen Innerlichkeit entquollen alle ihre Schätze und blieben innerlich, wie sie waren, formlos und einer freien Mitteilung ermangelnd.⁴⁹

Die Männlichkeit einer Autorin ist also nur dann gesellschaftlich akzeptabel, wenn sie gleichzeitig traditionell als weiblich definierte Attribute, wie „Bescheidenheit“ und „Innerlichkeit“, beibehält.

Noch deutlicher in seiner Verbindung männlichen Talents mit weiblichen Tugenden ist ein Kommentar Christoph Bernhard Schlüters über sein literarisches Protegé Luise Hensel. In einem Brief an Wilhelm Junkmann, trägt er diesem auf, während seines bevorstehenden Besuchs in Berlin auch bei der Dichterin vorzusprechen und schreibt:

Die ist Liebhaberin altdeutscher Poesie und weiß wenigstens 10.000 Verse davon auswendig; sie ist Dichterin in der religiösen Poesie; sie ist an Herz und Gesinnung ein Engel und eine Heilige und an Verstand und Willen eine Männin.⁵⁰

Die dichtende Frau wird in den Diskursen der Zeit als Zwitterwesen dargestellt, dessen als männlich definierte rationale und kreative Seite nur akzeptabel ist, wenn sie von „weiblichen“ Attributen begleitet wird.

Noch hundert Jahre später identifiziert Virginia Woolf den „Engel“, den die Geschlechterkonstruktion des 19. Jahrhunderts zur Verkörperung wahrer Weiblichkeit macht, als jenes Element ihrer Kultur, das sie am Schreiben hindert. In einer Rede vor der „Women's Service League“ im Jahr 1931 berichtet sie von der Anstrengung, die es sie kostete, sich von dem „Angel in the House“ zu befreien:

And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. You who come of a younger and happier generation may not have heard of her – you may not know what I mean by the Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was intensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Josefine Nettesheim: *Briefe aus dem deutschen Biedermeier 1832-1876. Luise Hensel und Christoph Bernhard Schlüter*, Münster: Regensberg 1962, S. 17ff.

say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace.⁵¹

Vielen Vorgängerinnen Virginia Woolfs war es allerdings noch nicht möglich, den „Engel“ zu töten, d.h. sich von der traditionellen Konstruktion von Weiblichkeit zu befreien. Sie lebten und schrieben in einer Zeit, in der die Frauenbewegung gerade erst begann, emanzipatorischem Gedankengut den Weg zu bahnen.

Das Einhalten der Geschlechterkonventionen war für viele Frauen nicht nur notwendig, um im Alltag zu bestehen, sondern für Autorinnen auch die Grundvoraussetzung dafür, ein Mindestmaß an kritischer Anerkennung zu erhalten. Dichterisches Schaffen machte bei der Frau somit die Spaltung ihrer (Geschlechts)identität notwendig. Diese Form der Spaltung soll in der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht als der Gegensatz zwischen einer gesellschaftlich aufgezwungenen und daher „nicht-authentischen“ Identität einerseits und einer vermeintlich „wahren“, „authentischen“ Identität andererseits verstanden werden.⁵² Vielmehr handelt es sich um den Widerspruch zwischen zwei Konstruktionen von Geschlechtsidentität, die beide das Ergebnis kultureller Diskurse sind und aus denen heraus sich das Subjekt konstituiert. Die Suche nach so etwas wie persönlicher „Authentizität“ kann somit nur im Spannungsfeld dieser Konstruktionen stattfinden.

Bevor diese Spaltung in Form eines gestalterischen Prinzips in der „Schlacht im Loener Bruch“ untersucht werden soll, werde ich im folgenden einen Blick darauf werfen, wie sich diese Problematik im Alltag der Dichterin manifestierte. Aus zahlreichen Briefzeugnissen geht hervor, dass Droste sich bemühte, zwei unterschiedliche Aspekte ihrer Existenz miteinander zu vereinbaren. Ernsthaftes dichterisches Arbeiten und die Ansprüche an ihre Zeit und Energie, die sich aus der Einbindung ins Familienleben ergaben, schlossen sich zumeist gegenseitig aus. So vergleicht sie in einem Brief an Schlüter im November 1835 ihr derzeitiges „geistiges Schlaraffenle-

⁵¹ Virginia Woolf: *Professions for Women*, in: Virginia Woolf: *Collected Essays Bd. II*, London: The Hogarth Press 1966, S. 284-289 (hier: S. 285).

⁵² Auch Virginia Woolf ging nicht davon aus, dass sie mit dem „Mord“ am „Angel in the House“ zu einem „wahren Selbst“ vorgestoßen sei. Im gleichen Vortrag sagt sie: „But to continue my story. The Angel was dead; what then remained was a simple and common object – a young woman in a bedroom with an inkpot. In other words, now that she had rid herself of falsehood, that young woman only had to be herself. Ah, but what is ‚herself‘? I mean, what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill“. Ebd. S. 286.

ben⁵³, d.h. die selbstgewählte Abwechslung von Unterhaltung und Einsamkeit bei ihrem Schwager in Eppishausen, mit ihrem fremdbestimmten Alltag in Rüschaus:

In Rüschaus habe ich, Tag für Tag, die Besuche empfangen, Berichte der Dienstboten angehört, und mich meiner Mutter sehr wiederholten Anrufen persönlich gestellt, in der That, ich war dessen so gewohnt, daß ich nicht muckste in der Hälfte eines Verses abzurechnen, was mich manchen guten Gedanken, und manchen eben gefundenen Reim gekostet hat.⁵⁴

Walter Gödden betrachtet in seiner Untersuchung zu Annette von Droste-Hülshoff als Briefeschreiberin dieses „nicht mucksen“ als ein Rollenspiel, mit dessen Hilfe Droste sich – unter Schuldgefühlen – Freiräume für ihre literarische Arbeit geschaffen habe.⁵⁵ Göddens Annahme, Droste habe sich in einem Bereich ihres Alltags „verstellt“, d.h. ihre Umgebung darüber getäuscht, wer sie „wirklich“ sei, geht jedoch von eben jener Vorstellung eines authentischen Selbst aus, wie sie angesichts jüngerer theoretischer Überlegungen nicht mehr aufrechtzuerhalten ist.⁵⁶ Die Frage, ob sie als Dichterin oder als Tochter mehr „sie selbst“ gewesen sei, ist insofern unzulänglich, als beide Komponenten einer durch zeitgenössische Diskurse konstituierten Identität sind. Trotz ihrer wiederholten Klagen darüber, wie wenig Zeit ihr für literarische Arbeiten verbleibe,⁵⁷ stellt Droste die Rechtmäßigkeit der Ansprüche und die Autorität ihrer Familie nie grundsätzlich in Frage.⁵⁸

⁵³ HKA VIII, 1, S. 179.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Walter Gödden: *Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefeschreiberin*, Paderborn: Schöningh 1991, S. 38-41.

⁵⁶ Die im Rahmen der Kulturwissenschaften angestrebten Überlegungen zur Entstehung von Identität sind zu dem Schluss gekommen, dass traditionelle „essentialistische“ Identitätskonzepte, die von einem permanenten, wesenhaften Kern von Identität ausgehen, abzulehnen sind. Kritiker wie Stuart Hall betrachten Identität als das Ergebnis eines diskursiven, niemals abgeschlossenen Prozesses, der historischen und kulturellen Veränderungen unterworfen ist. Hall argumentiert, aufbauend auf Michel Foucaults Diskursbegriff, dass die Konstruktion von Identität stets durch Differenz, d.h. durch den Ausschluss anderer, erfolgt und somit im Rahmen von Machtverhältnissen zu betrachten ist. Siehe auch: J. Rutherford (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Laurence & Wishart 1990; Stuart Hall / Paul DuGay (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London: Thousand Oaks 1996.

⁵⁷ So beklagt sie sich bereits in einem Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 2. Januar 1835: „[...] ich arbeite jetzt Nichts, gar Nichts, so gern ich auch dran möchte – die Tage sind zu kurz, und die wenigen Stunden zu besetzt, – wenn ich des Morgens mich gekleidet, gefrühstückt und die Messe gehört habe bleibt mir bis Mittag kaum Zeit genug zum Unterricht meiner kleinen Cousine, da wird Geschichte, französisch und viel Musik getrieben, bis wir Beyde ganz verduselt zu Tische gehen, – Nachmittags erst ein wenig spaziert, dann eine Stunde Clavier, eine Stunde Gesang, nämlich wieder Unterricht und dann ists Abend, wo ich mein Zimmer verlasse, und bey meiner Mutter bleibe, das wäre nun ein löbliches Tageswerk, wenn ich es aus gutem Herzen vollbrächte, dem ist aber leider nicht so [...]“ (HKA VIII, 1, S. 156).

⁵⁸ So macht sie beispielsweise die Veröffentlichung einzelner Gedichte aus dem Zyklus *Das Geistliche Jahr* stets von der Zustimmung ihrer Mutter abhängig. Dies geschieht nicht nur, um spätere Uneinigkeiten zu vermeiden, sondern auch aus einem tiefen Respekt gegenüber der Autorität der

Eine Art und Weise, mit dieser Doppelnatur ihrer Existenz umzugehen, bestand für Droste darin, die Zuschreibungen ihrer Kultur zu internalisieren und ihr eigenes literarisches Schaffen – und auch das anderer Frauen – sowie ihr Interesse an Wissenschaft und Zeitgeschehen als männliche Komponenten ihrer selbst zu definieren.

Eine Form dieses Definitionsakts zeigt sich in ihrer Geringschätzung des literarischen Urteils von Frauen und sogenannter „Damenlektüre“. „Weiblich“ zu schreiben, d.h. so zu schreiben, dass es weiblichem Geschmack entspricht, kann in ihrer Sicht nur literarisch minderwertig sein, wie beispielsweise ihr Kommentar über Adele Schopenhauers Schreibversuche zeigt. So berichtet sie Levin Schücking im Dezember 1842:

[...] sie hat mir von eigner Hand ein wunderschön gemahltes Blatt geschickt – Randgemälde – ein Blumenkranz, mit den zierlichsten Insekten durchspränkelt, – Alles in Gold und brennenden Farben; es ist das Schönste was ich je in dieser Art gesehn, – und so mühsam ausführlich, dass ich mich eben so viel darüber betrübt wie gefreut habe – aber so lange sie ihre armen kranken Hände noch rühren kann, wird sie es für andere thun – weis Gott! Sie hat bey einigen, zwar auffallenden aber harmlosen Schwächen doch ein großes Theil vom Engel in sich! – Auch den zweyten, (und leider letzten) Band des selig entschlafenen Frauenspiegels schickt sie, er ist etwas besser wie der erste, hauptsächlich durch eine ganz hübsche Erzählung von Adelen selbst, etwas im Tieckschen Styl, wie man sie vor zwanzig Jahren würde himmlisch gefunden haben, – jetzt ein wenig veraltet, doch mit guter Charakterzeichnung, ich glaube in Prosa könnte Adele etwas ganz artiges leisten – beliebte Damenlektüre, – von Männern freylich wenig beachtet – etwa so viel wie Caroline Pichler, doch in anderem Genre, – weniger verständig, aber geistreicher – Kraft hat sie nicht, aber Geschmack, und jene minutieuse Zierlichkeit, die Frauen eben so anziehend wie der männlichen Kritik fatal sind.⁵⁹

Zieht man den Empfänger dieses Briefes, den Autor und Rezensenten Levin Schücking, in Betracht, wird deutlich, dass es sich hierbei weniger um eine persönliche Mitteilung über eine Bekannte, als vielmehr um ein Fachgespräch handelt: Droste teilt Schücking ihre professionelle Meinung über Adele Schopenhauer als Schriftstellerin mit. Bezeichnenderweise fallen dabei viele jener Stichworte, mit denen der bereits zitierte Rezensent Rahel Varnhagen und Christoph Bernhard Schlüter Luise Hensel charakterisieren.

Mutter. In einem Brief an Christoph Bernhard Schlüter schreibt sie zu diesem Thema: „[...] und meiner Mutter Meinung hat allemahl so großen Werth für mich! selbst wenn sie nicht die meinige ist, – Sie begreifen das!“ (Brief an Christoph Bernhard Schlüter, 23. März 1837, HKA VIII, 1, S. 220).
⁵⁹ HKA IX, 1, S. 402.

In der Schönheit und selbstaufopfernden Mühe der übersendeten Zeichnung, die für sie eher den Charakter einer filigranen Handarbeit besitzt, sieht Droste den Beweis wahrer Weiblichkeit („Engel“) Adele Schopenhauers, die in deren spröder Art sonst nicht zum Vorschein komme.⁶⁰ Eben jene Weiblichkeit zeige sich dann auch in der Mittelmäßigkeit ihrer literarischen Produktion, die sich – wie ihre Zeichnung – durch „Minutiösität“ auszeichne. Die Erzählung sei „hübsch“ und zierlich, jedoch „veraltet“, zeige zwar „Geschmack“, doch weder „Kraft“ noch Verstand („weniger verständig“). Es sei eben „Damenlektüre“, die von der männlichen Kritik mit Recht geringgeschätzt werde. Wie der Rezensent Rahel Varnhagens, zieht auch Droste Tieck zum Vergleich heran, um den weiblichen, ernsthafter Kritik nicht standhalten- den Schreibstil zu charakterisieren. Droste internalisiert und reproduziert damit das Urteil ihrer Zeit, dass Weiblichkeit und Autorschaft sich gegenseitig ausschließen.⁶¹

Eine „weibliche Perspektive“ soll vor diesem Hintergrund in der vorliegenden Interpretation der *Schlacht* als ein solcher Blickwinkel verstanden werden, dem die Erfahrung der Ich-Spaltung zugrunde liegt. Gerade das Selbstverständnis der dichtenden Frau basierte notwendigerweise auf einer Aufsplitterung ihrer Identität in männliche und weibliche Geschlechtsattribute, da sie nur auf diese Weise literarische Anerkennung mit gesellschaftlicher Akzeptanz verbinden konnte. In der folgenden Untersuchung der *Schlacht im Loener Bruch* soll aufgezeigt werden, wie Droste diesen Konflikt in der Identitätskonstitution der dichtenden Frau in ihrem Text gestal-

⁶⁰ Die Tatsache, dass Annette von Droste-Hülshoff es öfter für nötig hält, Adele Schopenhauer gegenüber ihren Bekannten zu verteidigen, zeigt, wie negativ diese auf ihre Umgebung gewirkt haben muss. So schreibt Droste am 6. September 1837 an Sophie von Haxthausen: „Hör Sophie, Du hast ein Gedächtniß wie ein Sieb, sonst hättest du dich erinnert, was ich dir über Adele gesagt: dass Jedermann die Mutter lieber hat, Adele vielmehr ganz widerlich gefunden wird, auch widerlich ist, und ich sie sehr lange nicht habe ausstehen können, dass aber, wenn man sie lange und genau beyde kennt, der Charakter der Mutter ebenso der Achtung unwerth ist, als jener der Tochter wirklich ehrwürdig erscheint, Adele ist allerdings eitel und mitunter lächerlich, aber sie ist nicht im Stande einem Kind weh zu thun, hat keinen gemeinen Funken und ist der größten Opfer fähig, die sie auch täglich bringt [...] – das sind doch Eigenschaften um die man wohl ein Bischen armselige Empfindsamkeit und Eitelkeit übersehn kann, da Adele zudem so honette und anständig ist, und gar nicht verliebter Natur, sondern blos für interessant passiren will, bey Damen so gut wie Herrn [...]“. (Brief an Sophie von Haxthausen, 6. September 1837, HKA VIII, 1, S. 238). Droste betont in ihrer Verteidigung der Freundin deren als weiblich empfundenen Eigenschaften – Sanftmut und Opferbereitschaft –, was darauf hinweist, dass sie diese in den Augen anderer gerade nicht besaß. Der Vorwurf, sie wollten sich „interessant“ machen, wurde jenen Frauen gemacht, die sich entgegen der Verteilung der Geschlechterrollen an den Gesprächen der Männer beteiligten. Auch Droste selbst hatte unter diesem Vorwurf zu leiden. So schrieb Wilhelm Grimm an seinen Bruder über die damals sechzehnjährige Droste abwertend, sie wolle im Gespräch ständig „brillieren“ (vgl. Kapitel 2).

⁶¹ Auch an die literarische Arbeit ihrer Freundin Elise Rüdiger legt Droste diesen Maßstab an. In einem Brief an Rüdiger aus dem Jahr 1843 schreibt sie: „[...] überhaupt Liebchen, Ihr öffentlicher Styl ist ebenso männlich, wie Sie selbst weiblich sind! Ich lese nie Gedrucktes von Ihnen, ohne ein wenig zu lachen, wenn ich mir Ihr frommes, schüchternes Kindergesichtchen über diese resoluten Zeilen gebeugt denke!“ (HKA X, 1, S. 85).

tet. Wesentlich sind dabei drei Teilbereiche: das Spiegelmotiv, die Erzählsituation und die Darstellung von Frauenfiguren.

Spiegelbilder

Zwei Szenen der *Schlacht* stellen den Blick in den Spiegel, bzw. auf eine spiegelnde Wasseroberfläche in den Mittelpunkt. Die erste Szene zeigt eine Gruppe kleiner Mädchen, die am Ufer eines Teiches spielen und dabei ihre Spiegelbilder in der Wasseroberfläche betrachten. Als sie Christian heranreiten sehen, verstecken sie sich. Am Teich angekommen steigt Christian vom Pferd und erblickt beim Trinken nun seinerseits sein Spiegelbild. Die zweite Szene, in der ein Spiegelbild eine Rolle spielt, trägt sich während des Kirchenraubs zu. Einer der Räuber blickt – ohne sich dessen bewusst zu sein – in einen Spiegel und glaubt, dem Teufel gegenüberzustehen. Dies ist für den Handlungsablauf von Bedeutung, da erst durch diesen Vorfall die Gertrude-Geschichte ausgelöst wird.

Der Blick in den Spiegel, bzw. in eine spiegelnde Wasseroberfläche, ist in Drostes Werk ein häufig wiederkehrendes Motiv. Der bekannteste Text zu diesem Thema ist zweifellos das 1841/1842 entstandene Gedicht *Das Spiegelbild*. Hier betrachtet das lyrische Ich sich im Spiegel und fragt sich, ob es sein Bild im Spiegel als Teil seiner Selbst akzeptieren oder zurückweisen soll. Sara Friedrichsmeyer kommt zu dem Schluss, dass die Sprecherin ihre Reflektion schließlich als einen gesellschaftlich nicht akzeptablen Teil ihrer selbst erkennt und ihn daher nicht in ihre Identität integriert.⁶² Diese Spaltung des Selbst entspricht, so Friedrichsmeyer, nicht dem Modell, das die Aufklärung vom – männlichen – Selbst entwirft und reflektiert somit, wie problematisch der Umgang mit dem Ideal des ganzen, kohärenten Selbst für Frauen im 19. Jahrhundert ist. Friedrichsmeyer argumentiert, die Sprecherin nehme in *Das Spiegelbild* die Spaltung ihrer Identität deutlich wahr und akzeptiere diese letztendlich als unvermeidlich.⁶³

Anna Maria Stuby vergleicht in ihrer Untersuchung zu Mythen des Weiblichen *Das Spiegelbild* mit einem Gedicht Mary Elizabeth Coleridges zum gleichen

⁶² Die Vorstellung, dass in der Verdoppelung des Selbst ein gegen die Normen der Gesellschaft verstoßender Teil weiblicher Identität in Erscheinung trete, sieht Irmgard Roebing auch in der Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* dargestellt. Vgl. Roebing (1988).

⁶³ Vgl. Sara Friedrichsmeyer: „Women’s Writing and the Construct of an Integrated Self“, in: Sara Friedrichsmeyer / Barbara Becker-Cantarino (Hg.): *The Enlightenment and its Legacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev*, Bonn: Bouvier 1991, S. 170-189 (hier: 173-174).

Thema.⁶⁴ Sie kommt zu dem Schluss, dass sich im Spiegelbild des Drosteschen Gedichts „zwei Seelenhälften“⁶⁵ manifestierten, von denen die eine feminine, die andere maskuline Züge trage und die beide in einer unauflösbaren Spannung miteinander verbunden seien. Für Stuby steht nicht so sehr das Verhältnis zwischen dem Ich und seiner Reflektion im Vordergrund, sondern sie akzentuiert eine Spaltung, die im Spiegelbild selbst stattfindet. Bezeichnenderweise identifiziert das Ich nach Stuby in seiner Reflektion jene Zwiespältigkeit der Geschlechtsidentität, die – wie bereits gezeigt – von zeitgenössischen Diskursen zum Kennzeichen der erfolgreich dichtenden Frau gemacht wurde.

Der als Selbsterforschung intendierte Blick in den Spiegel scheint für die Frau also eine Erfahrung der zweifachen Ich-Spaltung zu sein. Zum einen ergibt sich für das Ich eine Spannung zwischen der Betrachterin und der Betrachteten, da seine Selbstwahrnehmung unter Umständen nicht mit dem korrespondiert, was es im Spiegel sieht. Andererseits wird das Spiegelbild selbst als widersprüchlich und gespalten wahrgenommen.

Der Blick in den Spiegel als „forschende Identitätssuche“⁶⁶ lässt sich in weiteren Texten Drostes nachweisen. Ein wiederkehrendes Motiv ist das sich im Wellenschlag auflösende Spiegelbild in einer Wasseroberfläche, das die Instabilität und Vergänglichkeit von Identität hervorhebt. So beginnt beispielsweise das frühe Romanfragment *Ledwina* (1820-1826) mit einem Spaziergang der Titelheldin entlang eines Flusses. Hier sieht sie in der Reflektion der Wasseroberfläche,

wie Locken von ihrem Haupte fielen und forttrieben, ihr Gewand zerriß und die weißen Finger sich ablösten und verschwammen und wie der Krampf wieder sich leise zu regen begann, da wurde ihr, als ob sie wie tot sei und die Verwesung lösend durch ihre Glieder fresse und jedes Element das Seinige mit sich fortreiße.⁶⁷

Das Spiegelbild ist hier nicht Manifestation eines gesellschaftlich tabuisierten Teils ihrer selbst, sondern verweist vielmehr auf Ledwinas fragile körperliche und seelische Verfassung. Der als Selbstvergewisserung gedachte Blick in den Spiegel führt

⁶⁴ Vgl. Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfee. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 154-157.

⁶⁵ Ebd., S. 155.

⁶⁶ Roebing (1986), S. 67.

⁶⁷ HKA V, 1, S. 79.

gerade zum Gegenteil, nämlich zu einer „Auflösungserfahrung“ und zum „Ich-Verlust“.⁶⁸

Ein ähnlich prekäres Gleichgewicht zwischen identitätskonsolidierender und -zerstörender Funktion des Spiegelbildes findet sich auch ansatzweise in dem zwanzig Jahre später entstandenen Gedicht *Am Bodensee* (1841/1842). Hier stellt das lyrische Ich während eines Spaziergangs am Ufer des Sees Überlegungen über die Vergänglichkeit des Menschenlebens an. Es schreibt dem See, der die Spiegelbilder der Menschen aufbewahrt, eine – wenn auch sehr begrenzte – identitätserhaltende Funktion zu:

Hast du Vieles, so Vieles erlebt,
Daß dir im Traume es kehren muß,
Daß deine gleißende Nerv' erbebt,
Naht ihr am Strand eines Menschen Fuß?
Dahin, dahin die einst gesund,
So reich und mächtig, so arm und klein,
Und nur ihr flüchtiger Spiegelschein
Liegt zerflossen auf dem Grund. (25-32)

Das sprachliche Bild erinnert in seiner Betonung der Flüchtigkeit und des Zerfließens jedoch an Ledwinas Spiegelbild. Im Vordergrund bleibt für das lyrische Ich die Erfahrung des Identitätsverlusts:

O schau mich an! Ich zergeh wie Schaum,
Wenn aus dem Grabe die Distel quillt,
Dann zuckt mein längst zerfallenes Bild
Wohl einmal durch deinen Traum! (53-56)

In seiner Sorge um die eigene Vergänglichkeit versucht das lyrische Ich, durch seine Abbildung im Spiegel des Sees Unsterblichkeit zu finden („O schau mich an“, 53), muss jedoch einsehen, dass dies unmöglich ist. Auch dieses Spiegelbild versagt letztendlich in seiner identitätsstabilisierenden Funktion.

Diese ambivalente Funktion, die das Motiv des Spiegelbildes in Drostes Texten besitzt, erinnert unweigerlich an Jacques Lacans Erläuterung des „Spiegelstadiums“ in der kindlichen Entwicklung.⁶⁹ Vor dem Spiegelstadium, d.h. der Phase, in der das Kind sein Spiegelbild als Reflektion des eigenen Körpers erkennt, erfährt es – laut Lacan – seinen Körper nicht als Ganzes, sondern als zusammenhanglose

⁶⁸ Vgl. Roebing (1986), S. 51; Frederiksen / Shafi: (1989) S. 131.

⁶⁹ Vgl. Jacques Lacan: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: Jacques Lacan: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 93-100.

Ansammlung von Körperteilen, Organen, Empfindungen, Bedürfnissen und Impulsen. Diese Erfahrung der Fragmentierung des Körpers äußere sich auch noch beim Erwachsenen in Träumen von körperlicher Desintegration (wie Ledwinas Spiegelbild im Fluss). Das Kind könne in diesem Stadium noch nicht zwischen sich selbst, seiner Mutter und seiner Umgebung unterscheiden, da seine motorischen Fähigkeiten noch nicht entwickelt sind und es in völliger Abhängigkeit von der Mutter lebe.

Erreiche das Kind die Einsicht, dass es nicht Eins mit seiner Umwelt ist, gestalte sich dies als Erfahrung des Verlusts und des Mangels. Es nehme nun die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt, dem Selbst und dem Anderen vor. Mit dem Blick in den Spiegel konstituiere sich das Kind im „Imaginären“, d.h. im Bereich der Bilder, Repräsentationen, Verdoppelungen.

Das Kind erfahre seine eigene Totalität somit durch das Erkennen seines Spiegelbildes als gespalten. Der Blick in den Spiegel ist nach Lacan ein ambivalenter Akt des Erkennens und der Täuschung. Das Kind sehe zwar das exakte Bild seiner selbst, unterliege jedoch gleichzeitig einem Irrtum, weil das Bild eine Kohärenz und Einheit seiner Identität vortäusche, die das Kind zu dieser Zeit noch nicht besitze. Das Spiegelbild ist „Ich“ und es ist doch nicht „Ich“.

Marianne Grosz betont, dass diese Erfahrung Auswirkungen auf die Sozialisierung des Menschen habe.⁷⁰ Durch seine Repräsentation im Spiegelbild werde der Körper sozial und kulturell bestimmt und regulierbar: Das Subjekt werde nicht nur sich selbst, sondern auch anderen als Objekt verfügbar. Die ambivalente Erfahrung des „das bin ich/das bin ich nicht“ manifestiere sich unter anderem in der Spannung zwischen der Akzeptanz sozialer Normen und der Rebellion gegen sie.

In diesem Zwiespalt befindet sich das lyrische Ich in zahlreichen von Drostes Texten. Der Blick in den Spiegel besitzt gleichzeitig identitätskonsolidierende sowie auch -auflösende Momente und versagt damit wiederholt bei der von ihm erhofften Bestätigung des Selbst.

Vor diesem Hintergrund psychoanalytischer Überlegungen zum Spiegelbild lässt sich beispielsweise Friedrichsmeyers Deutung des Gedichtes *Das Spiegelbild* durchaus auch umkehren. Das Bild seiner selbst, das das lyrische Ich im Spiegel erblickt, muss nicht notwendigerweise – wie Friedrichsmeyer es versteht – sein gesellschaftlich nicht akzeptierter Teil sein. Es kann auch gerade das sozial und kulturell definierte Bild des Ichs sein, an dessen „Stirne Herrscherthron, [...] die

⁷⁰ Vgl. Marianne Grosz: *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London: Routledge 1990, S. 40.

Gedanken leisten Fron“ (15-16). Wie man die Reflektion im Spiegel hier auch deuten will, die Sprecherin ist sich einer unüberwindlichen Spaltung ihres Ichs schmerzhaft bewusst („Es ist gewiß, du bist nicht Ich“, 29) und kann den Konflikt zwischen Fremdheit und Verwandtschaft, Furcht und Liebe, die sie ihrem Bild gegenüber empfindet, nicht lösen.

Annette von Droste-Hülshoff geht jedoch in ihrer Verwendung des Spiegelmotivs, wie *Das Spiegelbild* zeigt, über die bloße Spannung zwischen Ich und Nicht-Ich hinaus. Die in den Spiegel schauende Frau sieht dort nicht nur ein sozial und kulturell definiertes Bild ihrer selbst, sondern dieses Bild wird durch die Diskurse ihrer Zeit seinerseits wieder gespalten, so dass eine Selbstvergewisserung im Spiegel zur Unmöglichkeit wird. Selbst wenn die Erfahrung des Sich-Nicht-Wiedererkennens überwunden würde, bliebe das Dilemma der zwei Ich-Hälften bestehen.

Im Gegensatz zu dem späteren Gedicht *Das Spiegelbild* ist die Ambivalenz des Blickes in den Spiegel in der *Schlacht im Loener Bruch* nur angedeutet. Dennoch handelt es sich um zentrale Szenen, in denen die Figuren ihr Spiegelbild betrachten. Gleich zu Beginn der Erzählung steht eine Spiegelszene, die ihre zentrale Bedeutung unter anderem dadurch gewinnt, dass sie den Auftritt des Protagonisten Christian einleitet:

Und hier an diesem Weiher klar
Saß damals kleiner Mädchen Schar;
Nichts wußten die von Furcht und Scheu,
Und spielten an dem Borde frei.
Sie warfen flacher Steinchen Scheiben,
Die tanzend blanke Tropfen sprühn;
Dann pflückten Blumen sie und Grün,
Und sah'n sie mit der Welle treiben,
Und schauten in den Spiegel ein,
Und ordneten die Mützchen fein;
Denn sei ein Mädchen noch so klein,
Es mag sich gerne zierlich wähen. (I, 147-158)

Der Blick in den Spiegel wird hier als spezifisch weiblicher Akt dargestellt: Die Frau befriedigt ihre „natürliche“ Eitelkeit durch den Blick in den Spiegel. Die Identifikation mit dem Spiegelbild, d.h. die Identifikation weiblicher Identität mit reiner Körperlichkeit und Schönheit geschieht hier noch problemlos und reflektiert den friedvollen, idyllischen Zustand, in dem sie stattfindet: Noch sind die Mädchen ohne „Furcht und Scheu“ (I, 149) und der Teich ist „ein holdes Friedensreich“ (I, 161).

Die Leserin weiß jedoch, dass dies nur die Ruhe vor dem Sturm, der Frieden vor dem Einbruch des Krieges ist, denn jeden Augenblick muss Christian die Szene betreten. Dieses Vorwissen stellt die vorgeblich so unproblematische Bestätigung weiblicher Geschlechtsidentität durch den Blick in den Spiegel in Frage. Wenn die Idylle des Friedens trügerisch ist, kann auch die harmonische Identifikation mit dem Spiegelbild auf einem Irrtum beruhen (und genau dies tut sie ja laut Lacan).

Die Tatsache, dass die Entstehung von (Geschlechts-) Identität problematischer ist, als zunächst angenommen, deutet sich auch in der Art der Spiele der Mädchen an. Bevor sie sich einer typisch weiblichen Tätigkeit, dem Blumenpflücken, hingeben, vertreiben sie sich die Zeit mit einem Jungenspiel („Sie warfen flacher Steinchen Scheiben“, 150). Sie befinden sich also in einem Entwicklungsstadium, in dem die Sozialisation in deutlich voneinander getrennte Geschlechterrollen noch nicht stattgefunden hat. Bezeichnenderweise fällt ihr Eintritt in die konventionelle weibliche Geschlechtsrolle durch den Blick in den Spiegel zusammen mit Einbruch von Tod und Zerstörung in Form der Ankunft Christians.

Aus ihrem Versteck heraus betrachten die Mädchen dann, wie Christian mit seinem Heer heranreitet, absteigt und mit der Hand Wasser aus dem Teich schöpft.

Die Locken schiebt er wild zurück:
Nie sah man in so jungen Zügen
So tiefen Grolles Spuren liegen;
Ja, als er ob der Welle beugt,
Wo ihm sein Bild entgegensteigt,
Man meinte diese Zweie gleich,
Sie müßten fassen sich am Teich. (I, 194-200)

Da Christian zu jener Figurengruppe gehört, die der Erzähler nur von Außen schildert, erfahren wir nicht, wie der Blick in den Spiegel auf ihn wirkt. Es ist der Erzähler, der Christians Spiegelerlebnis für ihn deutet. Aus dessen Perspektive erfüllt der Blick in den Spiegel für den Protagonisten seine Funktion als Konsolidierung und Bestätigung von Identität, indem seine Reflektion als eine Art verbündeter Doppelgänger erscheint.

Ganz anders verhält sich dies bei der zweiten Szene, in der ein Spiegelbild eine entscheidende Rolle spielt. Während eines Kirchenraubs erschrickt einer der Soldaten vor seinem eigenen Spiegelbild:

„Ha, dort ein Kruzifixchen noch
Im Winkel; Silber muß es sein!“

Er schiebt sich hin, so schlau und scheu,
 Vermeidend des Gefährten Blick.
 Nun faßt er es – ein lauter Schrei!
 Und wie ein Block er stürzt zurück;
 War nicht schon nah sein Kamerad,
 Leicht kam es, daß man ihn zertrat.
 Doch nun, im Winkel hingestreckt,
 Die Stirn er mit den Händen deckt,
 Nur leise ächzend, nun und dann:
 „Der Teufel – Teufel – sah mich an!“
 Dann auf sich rafft er, taumelt weg,
 Wie Blinde wanken über'n Steg.
 Sein Kamerad vergaß ihn schon,
 Das Kruzifix nimmt er zum Lohn.
 „Ha, Spiegelglas!“ und klirrend bricht
 Es an der Jungfrau Angesicht. (I, 629-646)

Handelte es sich bei Christians Blick in den Spiegel aus der Sicht des Erzählers um ein problemloses Erkennen und Bestätigen seiner selbst, liegt hier ein extremer Fall des Nicht-Erkennens am anderen Ende im Spektrum der Spiegelerfahrung vor. Der Kirchenräuber schaut in einen Spiegel und glaubt einen völlig anderen zu sehen. Das Missverständnis ist hier nicht – wie im kindlichen Spiegelstadium –, dass das Spiegelbild NICHT das Ich ist, sondern gerade, dass es sich bei der Reflektion tatsächlich um die eigene Gestalt handelt.

Für die Leserin wird jedoch in zweierlei Hinsicht deutlich, dass der Räuber ein Abbild seiner selbst sieht. Zum einen werden wir noch Zeugen des Ausspruchs des zweiten Soldaten („Ha, Spiegelglas“, I, 645), der das Missverständnis aufklärt. Zum anderen enthüllt der Spiegel die innere Befindlichkeit einer Person, die für das bloße Auge sonst unsichtbar bleibt. In gleicher Weise wie Ledwinas Spiegelbild Auskunft darüber gibt, wie es um ihre körperliche und geistige Gesundheit bestellt ist, verweist die Erscheinung des Räubers im Spiegel auf seine Sündhaftigkeit. Der Mord und Kirchenraub sind ebenso teuflisch, wie die Reflektion im Spiegel. Indem er den Teufel sieht, blickt er sich also tatsächlich ins eigene Angesicht.

Die beiden besprochenen Szenen zeigen, dass Droste in *Die Schlacht im Loener Bruch* die Ambivalenz des Spiegelmotivs noch als zwei separate Erfahrungen darstellt. Es gibt entweder nur ein problemloses „Sich-Erkennen“, wie bei den spielenden Mädchen und Christian, oder aber ein vollständiges Nicht-Erkennen. Interessant ist dabei die moralische Wertigkeit dieser verschiedenen Spiegelerfahrungen. Die Unschuld der Mädchen manifestiert sich in dem konfliktfreien Wiedererkennen ihrer selbst. Die Spiegelerfahrung des moralisch widersprüchlichen

Helden Christian wird mittels der Erzählperspektive zwar ausgeblendet, es wird jedoch immerhin eine Spaltung des Ichs angedeutet („diese Zweie“, 199). Das radikale „Sich-nicht-Erkennen“ des Räubers ist hingegen deutlich negativ besetzt. Droste impliziert damit, dass derjenige, der sein eigenes Bild im Spiegel nicht erkennt – die Ich-Spaltung also nicht überwinden kann –, schwere Schuld auf sich geladen haben muss.

Erst in späteren Texten sollte Annette von Droste-Hülshoff zeigen, dass Erkennen und Nicht-Erkennen zwei Seiten derselben Erfahrung sind. Diese grundsätzliche Erfahrung der Ich-Spaltung, die für Droste auch eine religiös-moralische Dimension besitzt,⁷¹ steht – wie bereits erläutert – in enger Verbindung zu Aspekten weiblicher Autorschaft.

Die Erzählperspektive

Eine ähnliche, mehrfache Aufsplitterung des Ichs, wie sie bei Drostes Verwendung des Spiegelmotivs zu beobachten ist, lässt sich auch bei ihrem Einsatz der Erzählinstanz erkennen. Ein Teil des Geschehens wird durch einen Ich-Erzähler⁷² vermittelt, der sich als Westfale und Dichter zu erkennen gibt, d.h. er besitzt eine Personalität, die ihn mit bestimmten Eigenschaften ausstattet. Kraft der poetischen Imagination beschwört er die Vergangenheit herauf. Er befindet sich sodann als – für die handelnden Figuren unsichtbarer – Augenzeuge im Geschehen und berichtet über seine subjektive Sicht der Dinge. Es handelt sich bei dieser Erzählerrolle allerdings nicht um einen allwissenden Erzähler, sondern seiner Sicht auf das Geschehen sind durchaus Schranken gesetzt. Beispielsweise ist er, wie die Figuren, den Lichtverhältnissen der Szenen unterworfen, d.h. wenn die Sonne untergeht, kann auch er nicht mehr sehen und muss daher seine Erzählung abbrechen. So endet der erste Gesang wie folgt:

Die Elemente brechen ein,
Und niederstürzend eine Flut
Wie über's Wrack sich schäumend legt.
Der Donner schwieg, doch Sturmes Macht
Und Hagelschlag die Heide fegt –
Ich sehe nichts mehr, es ist Nacht! (I, 1085-1090)

⁷¹ Das Spiegelmotiv erscheint auch in einigen Gedichten des *Geistlichen Jahres*, beispielsweise in *Fünfter Sonntag nach Pfingsten* und *Neunzehnter Sonntag nach Pfingsten*.

⁷² Ich folge in meiner narratologischen Terminologie Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart: Metzler 1993.

Eine weitere Begrenzung der Sicht des Dichter-Erzählers ergibt sich durch ein variierendes Maß an Nähe zu den Figuren seiner Erzählung. Während er in Bezug auf manche die Figurenperspektive wählt, schildert er andere lediglich von außen – entweder durch die eigenen Augen oder die einer der übrigen Figuren.

Die vermittelnde Instanz des Dichter-Erzählers wird ergänzt durch einen Chronisten, der als Geschichtsforscher zu identifizieren ist. Er verfügt über jenen „olympischen“ Standort des Erzählens, der ihm den Überblick über das erzählte Geschehen sowie über die historischen Hintergründe und die psychologische Motivation Christians verleiht. Dieser Chronist macht die Erzählung durch seine erklärenden Einschübe und Fußnoten für die historisch nicht bewanderte Leserin erst verständlich. So weist er wiederholt darauf hin, dass man zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges anders dachte und handelte als in der Gegenwart und tritt so interpretierend zwischen die historischen Quellen und die Leserin.⁷³

Eine genaue Analyse der beiden Erzählinstanzen wird dadurch erschwert, dass sie zeitweise eng miteinander verwoben auftreten. Durch häufige Perspektiv- und Tempuswechsel erfüllt Droste meines Erachtens die Forderung Wilhelm von Humboldts, in der Geschichtsschreibung Subjektivität und Objektivität miteinander zu verbinden. Der Chronist liefert zwar die objektiven Tatsachen, die „Wahrheit“ der Geschichte kommt jedoch nicht ohne die imaginativen Kräfte des Dichters aus:

Wie heute schon kein Mauerstein
Verkündet wo die Feste lag,
Darin des Tilly starker Mut
Sich barg vor Elementes Wut,
Ingrimmig harrend auf den Tag.
Und nur der Dichter kennt allein
Den Fleck wo einst die Halle stand,
Gebilde schauten von der Wand,
Wo des Kamins geschweiften Bogen
Hinauf die Funken knisternd zogen,
Und manche kühne blut'ge Hand
Sich friedlich streckte über'n Brand. (II, 42-53)

Weitere Komplexität erhält Drostes Gestaltung der Erzählsituation dadurch, dass sich auch in der Erzählinstanz des Dichters verschiedene Aspekte des Erzählens ausmachen lassen. Neben empfindsam-reflektierenden Passagen stehen in ihrer Realistik

⁷³ Vgl. „Zwar durft' er ihren Handschuh tragen, / Das war nicht viel in jenen Tagen“ (I, 318-319); „Ich weiß es nicht, zu jener Zeit / Viel anders fühlte man als heut.“ (II, 799-800).

schockierende Beschreibungen der von den Soldaten begangenen Gräueltaten. Zur ersten Kategorie gehören beispielsweise die Anfangsverse des Textes:

Es ist Abend und des Himmels Schein
Spielt um Westfalens Eichenhain,
Gibt jeder Blume Abschiedskuß,
Und auch dem Weiher linden Gruß,
Der ihm mit seinen blanken Wellen
Will tausendfach entgegenschwellen.
Am Ufer Wasserlilien stehn,
Und durch das Schilf Gesäusel gehn,
Wie Kinder, wenn sie eingewiegt,
Verfallen halb des Schlafes Macht,
Noch einmal flüstern: „Gute Nacht!“
Es ist so still; die Ebne liegt
So fromm, in Abendluft gehüllt,
Der Witwe gleich in Trauer mild,
Die um sich zieht den Schleier fein,
So doch nicht birgt der Tränen Schein. (I, 1-16)

Das historische Epos beginnt bezeichnenderweise nicht mit einer Schilderung der feindlichen Parteien, sondern mit einem Blick auf die Landschaft, der sich in seiner Bildlichkeit als ein weiblicher zu erkennen geben scheint. So gehören Motive wie Blumen und schlafende Kinder zum Themenkatalog konventioneller weiblicher Lyrik der Zeit. Diese Kennzeichnung der Erzählperspektive auf das kommende Kriegsgeschehen als weiblich wird unterstützt durch die Personifizierung der Landschaft als trauernde Witwe. Diese Andeutung eines weiblichen Blickwinkels auf das historische Geschehen wird jedoch im folgenden wieder zurückgenommen, indem der Erzähler sich als „Sohn“ (I, 32) Westfalens und „Sänger“ (I, 58) bezeichnet sowie von seinen Erfahrungen in anderen Erdteilen berichtet. Auch wenn es in den folgenden reflektierenden Passagen zu keiner Wiederholung der geschlechtsspezifischen Kennzeichnung der Erzählstimme kommt, bleibt es dennoch bemerkenswert, dass der Beginn der Erzählung durch eine weibliche Stimme geprägt ist.

Im starken Kontrast zu den Passagen, in welchen der Dichter-Erzähler über die Gerechtigkeit des Krieges, die Vergänglichkeit allen Geschehens und die Rolle des Dichters in der Verlebendigung der Vergangenheit reflektiert, stehen jene Stellen, an denen er Details der in der Schlacht begangenen Bluttaten beobachtet:

Sie taten was ein Mensch vermag,
Vom Rosse sinkend im Verbluten,
Die Finger steif in Todesnahn,

Doch suchten des Pistoles Hahn,
Sie stießen mit der Partisan,
Am Grund auf blut'gen Stümpfen liegend,
Und wimmernd sich im Moose schmiegend,
Des Schwertes Spitze suchten sie
Zu bohren in der Rosse Knie.

[...]

Man sah sie knieen auf den Grund,
Die Hände faltend um Pardon:
Ein Klingenhieb, geschärft durch Hohn,
Die Antwort drauf und Kolbenschlag
Half Partisan und Schwerte nach.
Kroatenmesser, scharf gewetzt,
Auch hielten ihre Ernte jetzt;
Wie Reisebündel, Kopf an Kopf
Sah schwanken man vom Sattelknopf
An Lederriemen oder Strick;
Und glücklich wen der Tod beschlich,
Eh' über'n Hals die Schneide strich. (II, 956-986)

Die Frage, ob Drostes Leserinnen in solchen Passagen eine männliche oder weibliche Erzählperspektive erkannten, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Einerseits können die blutigen Details des Krieges nur von einem männlichen Erzähler stammen, der seine Beschreibung auf eigenen Erfahrungen basieren lässt und dem kein weibliches Feingefühl bei einer solchen realistischen Darstellungsweise im Wege steht. Andererseits ist in dem Augenzeugenbericht der Schlacht – im Gegensatz zur Schilderung des Chronisten – nicht die Rede von der Tapferkeit der Kämpfenden, sondern es wird hauptsächlich von jenem Leid erzählt, das schließlich zu der im Eingangsbild evozierten Trauer der Witwen führt. Auch wenn der Dichter-Erzähler das Geschehen zeitweise als faszinierendes, visuelles Schauspiel wahrnimmt, kehrt er immer wieder zu seinem Bewusstsein der tödlichen Brutalität des Spektakels zurück:

Wer kann viel tausend Menschen seh'n
In ihrer Vollkraft mutig steh'n,
Und denken nun, wie Mancher fand
Den jähen Tod, eh Sonne schwand,
Daß ihn dann Schauer nicht beschlich!

[...]; der Loener Bruch,

[...]

Noch nie so Blank- und Schönes trug.
Schau! Brechend aus der Linien Zug,
Ein leichter Trupp stolzierend sprengt:
Er teilt sich, fliegt, den Zaum verhängt;
Auf steigt der Arm, es knattert frisch,

Lichtblaue Wölkchen; im Gemisch
Sieht, lustig plänkelnd über's Grün,
Man Bayer, Sachs, gewandt und kühn
Abblitzen und wie Pfeile fliehn.
Man dächt', es sei ein zierlich Spiel,
Säh' man nicht schwanken dort und hier
Den Reiter, das verletzte Tier
Im Felde schnauben herrenlos. (II, 809-830)

Während der Chronist in Anlehnung an das mittelalterliche Ritterepos aufzählende Beschreibungen der Kämpfenden liefert (II, 709-778) und klassische rhetorische Vergleiche heranzieht,⁷⁴ berichtet der Augenzeuge von der Todesangst der Soldaten („Und tausend Augen hoben sich. / Ward einem schauerlich zu Mut?“, II, 896-897). Es handelt sich für ihn eben um kein Ritterspiel, sondern um ein „Gemetzel“ (II, 972), in dem beide Parteien nicht ihre Tapferkeit, sondern ihre ethisch-moralische Unzulänglichkeit unter Beweis stellen.

Droste vereint in ihrem Text also zwei Perspektiven auf das Kriegsgeschehen: eine realistische – und in den literarischen Konventionen der Zeit als „männlich“ definierte – und eine empfindsam-reflektierende, die ihre Zeitgenossen wahrscheinlich als „weiblich“ wahrnahmen. Sie erfüllt damit die Bedingungen, unter denen die Literaturkritik zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Werken von Autorinnen einen ästhetischen Wert zuerkannte. Indem sie beweist, dass sie so „gut“ (nämlich realistisch) schreiben kann wie ein Mann, ohne ihr weibliches Fein- und Schamgefühl einzubüßen, versucht Droste, den literarischen Normen ihrer Zeit gerecht zu werden.

Gerade das Beispiel der *Schlacht im Loener Bruch* zeigt, welche zentrale Rolle die Internalisierung „männlichen Schreibens“ und männlicher literarischer Maßstäbe in Drostes Werk spielt. Wie bereits erwähnt, empfand Droste die Beurteilung, sie schreibe „wie ein Mann“ durchaus als schmeichelhaft. Besonders in diesem frühen Stadium ihrer literarischen Arbeit war ihr die Anerkennung literarischer Kreise sehr wichtig, da nur diese in den Augen ihrer Familie ihre Tätigkeit als Dichterin rechtfertigen konnte.⁷⁵

Es bleibt jedoch zu fragen, inwieweit Annette von Droste-Hülshoff sich nicht auch bemüht, diese Normen zu unterlaufen. Die Annahme einer explizit weiblichen

⁷⁴ Vgl. „Doch kühner nicht Leonidas / Focht zu Thermopylä am Paß, / Als heut der tolle Halberstadt“, (II, 897-899).

⁷⁵ Vgl. Brief von Adele Schopenhauer vom 16. Dezember 1838, in dem sie die Wirkung der „allmählich ruhig urteilenden Männer vom Fache“ auf die Verwandtschaft hervorhebt (HKA XI, 1, S. 150).

Schreibweise und Perspektive zu Beginn des Textes verschafft ihr erst den Freiraum und die Camouflage, die es ihr ermöglichen, jene in den Augen der Kritiker „unweiblichen,“ nämlich drastisch-realistischen Textelemente in die Erzählung aufzunehmen. Sie nutzt somit die Vorschriften ihrer Kultur als Tarnung für den Verstoß gegen die Konventionen weiblichen Schreibens.

Elisabeth und Gertrude

Ein weiteres Element der Verserzählung, in dem Annette von Droste-Hülshoff die Regeln der literaturkritischen Diskurse ihre Zeit unterläuft, ist die Gestaltung eines „weiblichen Blickes“ auf die Geschichte durch den Einsatz weiblicher Figuren. Droste verleiht zwei sehr unterschiedlichen Frauengestalten zentrale Rollen in der Erzählung: der Königin von Böhmen und dem jungen Mädchen Gertrude. Während beiden Frauen in den Geschichtsbüchern nur geringe Rollen, bzw. überhaupt keine, zukommen, greifen sie in Drostes Adaption des historischen Stoffes aktiv ins Geschehen ein.

Die Pfalzgräfin Elisabeth, Königin von Böhmen, erhält ihre erste Erwähnung in einer der Fußnoten des Textes, die eine Zusammenfassung der Motivation Christians und seiner Verwicklung ins Kriegsgeschehen liefert. Hier heißt es:

Christian, noch sehr jung, wurde zu diesem Schritte⁷⁶ nicht sowohl durch Überzeugungen geleitet, als durch seinen glühenden Haß gegen den Stand,⁷⁷ den man ihm so ganz gegen seine Wünsche und die natürlichen Neigungen seines kriegerischen Geistes gegeben hatte, zugleich durch ein tiefes leidenschaftliches Interesse für die Gemahlin des Winterkönigs, Elisabeth, Tochter Jakobs des Ersten von England, eine der schönsten und vielleicht die ehrgeizigste Frau ihrer Zeit.⁷⁸

Diese Verbannung Elisabeths in eine Randbemerkung und ihre Reduzierung zum Objekt des „leidenschaftlichen Interesses“ Christians wird im poetischen Text jedoch kompensiert, indem der Dichter-Erzähler uns ein lebhaftes Bild dieser Frau zeichnet:

O Böhmens schöne Königin!
Aus deinen Augen fällt ein Strahl,
Da zucken seine Brau'n zumal.
Er springt empor, die Mähne schüttelnd,
An seiner Kette grimmig rüttelnd;
Sie bricht, und aus der langen Haft

⁷⁶ Die Rede ist hier von seinem Übertritt zum Protestantismus und seiner Unterstützung des Pfalzgrafen Friedrich V, der sich zum König Böhmens („Winterkönig“) machte.

⁷⁷ Gemeint ist der Klerus.

⁷⁸ HKA III, 1, S. 133.

Verdoppelt stürmet die wilde Kraft.
 O Frau! Betört von Stolzes Trug,
 Der nicht ein Fürstenhut genug,
 Du hast geweckt den schlimmsten Leu'n,
 Der Himmel mag es dir verzeihn!
 Sie sah so sanft, man sollte wännen,
 Dies Auge, um des Tieres Not,
 Vergießen müß' es fromme Tränen,
 Und ihrer lichten Wangen Rot
 Schien so verschämt, als könne sie
 Dem Manne seh'n ins Auge nie.
 Wohl öfters wie ein Blitz es zog
 Durch ihr Gesicht, dann war sie hoch,
 Und aller Frauen Kaiserin:
 Doch nichts verriet den harten Sinn,
 Der sich durch tausend Leichenhaufen
 Ein schnödes Zepter will erkaufen.
 Doch war es so, seit den Gemahl
 Von Böhmens Ständen traf die Wahl,
 Tat sie sich heimlich diesen Schwur,
 Als Königin zu sterben nur;
 Und Keiner in der Zeiten Drang
 Gleich ihr des Aufruhrs Fahne schwang.
 Sie fand die tief versteckte Spur,
 Die Herzens Beben mochte künden,
 Das, ach, an ihrem Odem hing.
 Sie war gemacht, es zu ergründen,
 Und nie umsonst sah sie ein Ding.
 Daß sie ihn liebte sag' ich nicht,
 Sie wahrte treu der Gattin Pflicht. (I, 282-317)

Diese ausführliche Schilderung präsentiert Elisabeth als die eigentliche Initiatorin des zu erzählenden Geschehens. Sie sei es, die den als wildes Tier beschriebenen Christian „geweckt“ und ihn zum Instrument ihres Ehrgeizes gemacht habe. Kennzeichen ihrer Macht über Christian ist – ähnlich wie bei Theodora in *Des Arztes Vermächtnis* – ihre Position als Subjekt des Blickes („Aus deinen Augen fällt ein Strahl“, 283; „Und nie umsonst sah sie ein Ding“, 315). Sie beherrscht zudem die Kunst der Verstellung: Indem sie Signale der Unterwürfigkeit aussendet („Und ihrer lichten Wangen Rot / Schien so verschämt, als könne sie / Dem Manne sehn ins Auge nie“, 296-298), übernimmt sie traditionelle Attribute von Weiblichkeit und verbirgt damit vor ihrer Umgebung ihr Streben nach Macht. Weder besitzt sie die „natürliche“ Demut der Frau, noch ist Liebe Teil ihrer Motivation („Daß sie ihn liebte sag' ich nicht“, 316). Weiblichkeit dient ihr somit als Maske, hinter der sie „heimlich“ (307) ihre Interessen verfolgt. Sie tut dies in ähnlicher Weise, wie Droste zu Beginn

der Erzählung ihren realistischen Gestaltungswillen hinter einer als „weiblich“ gekennzeichneten Schreibweise und Perspektive verbirgt.

Die machtvolle Präsenz, die Elisabeth im poetischen Text gewinnt, wirkt sich nun wiederum auf den Kommentar des Chronisten im Anhang aus. So wird ihr in der Anmerkung zu Zeile 289 sogar eine Stimme zugestanden:

Als ihr Gemahl, der Pfalzgraf Friedrich, Bedenken trug, sich in eine so gefährliche Sache, als die Annahme der böhmischen Krone einzulassen, machte sie ihm die heftigsten Vorwürfe: Wie? Ihr habt es gewagt, eine Königstochter zu ehelichen, und habt nicht den Mut, nach einer Euch dargebotenen Krone zu greifen? Lieber will ich trocknes Brod an Eurem königlichen Tische essen, als Leckerbissen am pfalzgräflichen.⁷⁹

Diese ans Drama erinnernde Passage in direkter Rede steht in starkem Kontrast zum sachlich-informativen Stil der übrigen Anmerkungen. Es scheint, als sei diese Rede aus dem poetischen Text in den Anmerkungsteil versetzt worden, um ihr auf diese Weise ihre Brisanz, nämlich die Manifestation weiblichen Machtstrebens, zu nehmen. Eine solche Verschiebung kann als Veranschaulichung jenes Prozesses betrachtet werden, durch den Frauen in die Randbereiche der Geschichte verbannt wurden. Die Stimme und aktive Rolle der Frau im historischen Prozess wird unterdrückt, hinterlässt allerdings dennoch Spuren in den Marginalien der Geschichtsschreibung.

Während Elisabeth als Königin von Böhmen noch einen Platz in den Geschichtsbüchern besitzt, gehört die zweite Frauenfigur, Gertrude, in jenen Bereich, in dem weibliche Teilhabe an Geschichte vollständig ausgeblendet wurde. Hier muss Annette von Droste-Hülshoff sich über die literarischen Kriterien ihrer männlichen Kritiker hinwegsetzen und ihrer „Phantasie“ ein „große[s] Feld lassen“,⁸⁰ d.h. die Fakten durch fiktionale Elemente ergänzen. Mit Gertrude schafft Droste auf diese Weise eine Frauengestalt, deren Handlungsweise wesentlich zum Ausgang des erzählten geschichtlichen Geschehens beiträgt.

Der Ursprung der Macht, die Gertrude über Christians Leben ausübt, liegt in heimlich abgelauschten Kenntnissen, d.h. in jener Form der Wissensaneignung, die Frauen im 19. Jahrhundert einen Grad der Bildung ermöglichte, der für ihr Geschlecht eigentlich nicht vorgesehen war.⁸¹ In der Nacht des Kirchenraubs wird Gertrude auf ein Geräusch vor ihrem Fenster aufmerksam:

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. Fußnote 2.

⁸¹ Vgl. Kapitel 2.

Was kauert dort im Mondenschein,
Undeulich, wie ein Klumpen grau
Und ächzt gleich Sterbenden genau?
Gertrude lauscht am Fensterrand: (I, 659-662)

Während sie zunächst noch im Schutze der ihr als Frau zukommenden häuslichen Sphäre auf das Geschehen hinausblickt und -lauscht, bemächtigt sich Gertrude sodann der öffentlichen Sphäre der Politik und der Geschichte, indem sie den Kirchenräuber, Johannes May, zu sich ins Haus holt:

Sie näher, näher rückt heran.
Und: „Armer Mann, ihr armer Mann!“
Ob er es nicht vernahm? Er schweigt.
Da zögernd sie die Hand ihm reicht,
Er hebt sich auf, er folgt so lind,
So ganz unmündig wie ein Kind.
Und nun ihr jungfräuliches Bett
Bereitet sie geschwind und nett;
Und Labung auch vom Besten reicht,
Und steht so sorgenvoll gebeugt,
Verwundert daß sich nirgends Blut
Und nirgends eine Wunde zeigt.
Nun schlummert er, das ist wohl gut;
Er sieht doch gar entsetzlich grimm,
Man sollte denken, er sei schlimm.
Und fort sie huscht wie Wirbelwind,
Dreht auch den Schlüssel um geschwind. (I, 677-693)

Durch diese Tat beweist Gertrude nicht nur ihre christliche Nächstenliebe, sondern sie greift in die Geschichte ein und verstößt damit gegen die ihr vorgeschriebene passive – zuschauende und -hörende – weibliche Haltung gegenüber dem historischen Geschehen. Dies führt zu einer Umkehrung der Geschlechterhierarchie: Es ist nun der in die Kämpfe involvierte Mann, der „unmündig wie ein Kind“ (682) ist, und nicht die Frau am Rande des Geschehens. Gertrude besiegelt diesen Akt der Selbstermächtigung, indem sie den Soldaten zu ihrem Gefangenen macht. Sie wandelt sich damit unwiederbringlich von der passiven Beobachterin zur Kriegsteilnehmerin.

Ihre Macht weitet sich dann von einer der Randfiguren des Geschehens, wie dem Kirchenräuber, auf die Hauptgestalt, nämlich Christian von Braunschweig aus. Der gefangene Soldat bereinigt, während Gertrude sich im Nebenzimmer befindet, im Selbstgespräch sein Gewissen, indem er alle Schuld auf seinen Anführer Christian

abwältzt und beschließt, ihn zu ermorden. Gertrude scheint von der Macht und der Verantwortung, die ihr dieses geheime Wissen verleiht, zunächst überwältigt:

O arme Taube, mild und bang!
Wie ward dir da du dies gehört?
Das Blut sich ihr im Herzen kehrt,
Und Mord und Brand, und Brand und Mord
Im Ohre hallt es immerfort;
Wie fühlt sich ihr Gemüt beschwert!
Stellt sie die Sache Gott anheim?
Läßt sprießen des Verbrechens Keim?
Sucht sie zu hindern, wie's vermag
Ein machtlos Weib von ihrem Schlag?
So fallen, reulos, unbewehrt,
Von seines Untergebnen Hand!
Und schauernd sie am Herde stand
So jammervoll in ihrer Schöne,
Wie unterm Kreuze Magdalene. (I, 726-740)

Sie entscheidet jedoch, dass für sie die Notwendigkeit zu handeln besteht, d.h. sie kann die Vermeidung oder Sühnung des bevorstehenden Verbrechens nicht Gott überlassen, da sie damit zur Mitschuldigen werden würde.⁸² Mit „Magdalene“ verbindet sie nicht nur ihre äußere Erscheinung, wie der Erzähler impliziert, sondern vor allem ihre Funktion als Zeugin und Handelnde im Rahmen bedeutender Ereignisse. Maria Magdalena wohnt heilsgeschichtlichem Geschehen – Kreuzigung und Auferstehung – bei und wird von Jesus selbst zum Handeln, nämlich zur Verkündigung seiner Auferstehung, aufgefordert. Gertrude wird Zeugin einer Szene, die das Kriegsgeschehen – durch die Ermordung Christians – entscheiden könnte und greift durch ihren Entschluss, Christian zu warnen, in den Gang der Geschichte ein. Sie ist also keineswegs das „machtlos[e] Weib“ (735), das die Geschichtsschreibung aus ihr machen will, sondern sie verlässt die häusliche Sphäre „am Herde“ (738), um zu handeln.

Gertrude wendet sich zunächst an die Kirche, um zu erfahren, „was mag des Himmels Wille sein“ (I, 742). Die ausgeraubte Kirche bietet ihr jedoch keine Erleuchtung, sondern im Gegenteil, nimmt ihr die Fähigkeit zu sehen, ein Vorgang, den Droste – wie gezeigt – mit Macht- und Kontrollverlust assoziiert:

Gottlob, die Kirche! Aber wie!

⁸² Ein ähnlicher Gewissenskonflikt findet sich in der Ballade *Der Graf von Thal* (1835) wieder. Die weibliche Hauptfigur in diesem Text fühlt sich einerseits verpflichtet, den Mordplan ihres Mannes zu verhindern, muss damit aber gegen ihre eheliche Gehorsamspflicht verstoßen.

Weit auf die Pforten, schon so früh?
 Und – ist sie blind? – der Ampel Licht,
 Der Hochaltar – sie sieht ihn nicht!
 Es ist zu viel: ihr Auge schattet,
 Und auf ein Grab sinkt sie ermattet.
 Da über ihr Gezisch, Geknarr,
 Die Uhr im Turme mit Geschnarr
 Setzt aus und dröhnend, Schlag auf Schlag,
 Wie Wetterkrachen donnert's nach;
 Sie meint, es sei der jüngste Tag. (I, 751-761)

Die Kirche, von der sie sich Schutz und Weisung erhoffte, hat sich in ein Spukhaus verwandelt („Gespenster schau'n aus Fensterluken, / Im Turm beginnt ein wildes Spuken“, I, 762-763), das sie den immer noch anwesenden Kirchenräubern ausliefert. Die Truppen Christians, den sie retten will, haben die Welt ihrem Untergang nahegebracht und greifen sie jetzt an. Sie entkommt einer Vergewaltigung nur durch das Einschreiten Christians, der inzwischen die Kirche betreten hat.

Die Auswirkung dieses Zwischenfalls auf Gertrudes Entscheidung bleibt im Dunkeln, genauso wie zunächst ihr zweites Zusammentreffen mit Christian, um ihn zu warnen. Erst etwa 300 Verse später erfährt die Leserin, dass dieses Treffen stattgefunden hat und Gertrude ihren „Retter“ (786) ihrerseits gerettet hat.

Droste gibt Gertrude nicht nur eine entscheidende Rolle im Kriegsgeschehen, sondern sie gesteht ihr auch eine eigene Stimme zu, indem sie die junge Frau ihre Geschichte, d.h. ihr Treffen mit Christian, selbst erzählen lässt. Der Dichter-Erzähler tritt hier zurück und wird zum bloßen Zeugen des Gesprächs zwischen Gertrude und ihrem Verlobten Eberhard, der ihr den Verstoß gegen die ihr zukommende Passivität zum Vorwurf macht:

„Gertrude, war das wohlgetan?
 Was liebest du dem Himmel nicht
 Sein freies Walten und Gericht?“
 Und nun die klare Stimme spricht:
 „So war es nicht des Himmels Wille,
 Daß ich vernahm was jederzeit
 Wohl hätte Menschenohr gescheut?
 Wenn es nicht Gottes Finger tat,
 Was führte dann den Reiter grad'
 An meine ganz entleg'ne Tür?
 O Eberhard! Sei stille, stille,
 So Hartes rede nicht zu mir,
 Bei Gott, ich bin genug gequält!“ (I, 994-1006)

Gertrude wehrt sich gegen diesen Vorwurf, indem sie ihrem Verlobten das Monopol auf die Interpretation des Willen Gottes abspricht. Nicht ihre Passivität sei „des Himmels Wille“ (998), sondern gerade ihr Eingreifen geschah auf Geheiß Gottes. Sie enthüllt damit die These einer gottgegebenen Geschlechterhierarchie als bloße, im Dienste männlicher Machtinteressen stehende Konstruktion.

Kaum hat Gertrude begonnen, Eberhard ihre Geschichte zu erzählen, wird sie von ihm unterbrochen:

„Ich wählte einen Blumenstrauß
Und meine blankste Schüssel aus;
So ging ich langsam aus dem Haus,
Gewiß! Es war ein saurer Gang!
Ich betete den Weg entlang
Zu den Nothelfern allesamt,
Antonius, dem Schutzpatron;
Und sieh! da stand der Herzog schon!
War das nicht seltsam?“ – „Still, was flammt
Dort auf!“ – „Du siehst ja, daß es blitzt;
Wir müssen eilen. – Als ich itzt
So vor ihm stand am Tor:
Kein einzig Wort bracht' ich hervor, [...]. (I, 1010-1022)

Indem er seiner Verlobten befiehlt, „still“ (1018) zu sein, will Eberhard ihr ihre Rolle und Stimme in der Geschichte entziehen. Der Bericht über ihren Mut und ihr Zusammentreffen mit dem berüchtigten Heerführer gefährdet die traditionelle Verteilung der Geschlechtsattribute zwischen ihm und seiner zukünftigen Frau. Allerdings setzt Gertrude sich durch, enthüllt sein Eingreifen als bloßen Vorwand („Du siehst ja, dass es blitzt“, 1019) und berichtet, wie sie trotz ihrer Furcht gesprochen und dadurch den Gang der Geschichte beeinflusst hat.

Eberhard muss, um seine Männlichkeit zu bewahren, Gertrudes Mut als typisch weibliches Verhalten abwerten:

[...] – „Gertrude komm!
Du bist ein töricht Ding, zu fromm.
Kam jene Kunde in mein Ohr,
Dem Ofen sagt' ich es lieber vor,
Könnt' ich nicht schweigen. [...]“ (1047- 1051)

Ihre Tat ist, in Eberhards Sicht, auf die für das weibliche Geschlecht typische Torheit, Frömmigkeit und Geschwätzigkeit zurückzuführen und nicht etwa auf den Mut und den Willen, Geschichte und Gerechtigkeit mitzugestalten.

Ihren nächsten Auftritt erhält Gertrude erst am Ende des zweiten Gesanges. Sie befindet sich mit ihrem Verlobten auf der Burg Ottenstein, auf der Eberhards Onkel Wächter ist. In dieser abschließenden Szene thematisiert Droste nochmals die sich in der Erzählstruktur manifestierenden zwei Formen des Blickes auf Geschichte. Gegenübergestellt werden die vermittelte Sicht des Chronisten und der Blick des in das Geschehen involvierten Augenzeugen.

Während Gertrude und Eberhard in ein Gespräch vertieft am Fenster des Turms stehen, liest der Onkel in einer alten Chronik:

Auf hohem Stuhl der Wächter saß,
Bedächtig in der Chronik las,
Nur wenig achtend auf das Paar,
Das in der Fensterbrüstung stand,
[...]
Und immer fürder las der Ohm
Von Wechselbälgen, Wunderzeichen
Von Helden, mächtig ohne Gleichen;
Es dünkt ihn seltsam, daß Ein Mann
So viele Tausend zwingen kann.
War er doch auch in seiner Zeit
Kein schlechter Kämp' im ernstesten Streit,
Der manche gute Lanze brach,
Und weiß wohl was ein Mann vermag.
Ständ's nicht mit klarer Schrift gedruckt,
Er zweifelt; unwillig zuckt
Die Braue, dass er, mit Verdruß,
Sich so gering erscheinen muß. (II, 1056-1087)

Auch hier wird der alleinige Wahrheitsanspruch der durch den Chronisten vermittelten „objektiven“ Sicht auf Geschichte in Frage gestellt. Der Onkel bemerkt den Widerspruch zwischen seinem durch gesunden Menschenverstand und eigene Erfahrung geprägten, subjektiven Wissen über die Kriege der Vergangenheit und der Darstellung in der Chronik. Er beugt sich schließlich der Autorität des gedruckten Wortes, zeigt jedoch kein wirkliches Interesse an dem Bericht. Die Chronik „raubt“ ihm die „Sinne“ (II, 1109), d.h. seine subjektive Perspektive auf die Geschichte. Er schläft schließlich ein und wacht erst auf, als er den Kriegslärm der abziehenden Truppen Christians hört und das historische Geschehen mit eigenen Augen sehen kann:

Und immer fürder las der Ohm
Vom Papste, vom Konzil zu Rom,
Von Fasten, Skapulier und Sack,

Das war nicht eben sein Geschmack.
Allmählich tiefer sinkt das Haupt,
Die Lettern tanzen, sinnberaubt,
Gleich einer Lampe im Verglimmen;
Schon fühlt er die Gedanken schwimmen.
Ein heller Ruf! Er fährt empor.
Ha! Reiterscharen dicht am Tor! (II, 1104-1113)

Der Onkel geht in seiner Sehnsucht, wieder am Geschehen teilzunehmen, soweit, den Reitern seine Lanze hinterher zu schleudern, bleibt jedoch durch sein Alter an die bloße Beobachterposition im Turm gebunden, jene Position, die – wie gezeigt – Wissen, jedoch nicht Handeln ermöglicht.

Während der Onkel über seiner Chronik einschläft, plant Gertrude mit Eberhard ihr häusliches Glück:

Ein Gärtchen vor dem Tor hinaus,
Ein kleines wohlbestelltes Haus
Am Moore, wo man Feurung gräbt:
Aus diesem Stoff ward es gewebt;
Doch war es ihre Häuslichkeit,
Ein Paradies zukünft'ger Zeit,
Und um die Worte wiegten sich
Viel tausend Engel minniglich. (II, 1096-1103)

Gertrudes Teilhabe an der Geschichte war nur von kurzer Dauer und sie ist nun bereit, in die ihr zugedachte häusliche Sphäre zurückzukehren. Ihre Verwicklung in die historischen Ereignisse liegt in der Vergangenheit und sie hat die weibliche Position im Turm, die ihr das Beobachten, aber nicht das Handeln erlaubt, eingenommen. In Übereinstimmung mit dieser Abwendung von der öffentlichen Sphäre der Geschichte und der Politik, wird auch ihr Blick auf das Kriegsgeschehen ausgeblendet. Ihre Position am Turmfenster gewährt ihr zwar freie Sicht auf die historischen Ereignisse, die draußen vor sich gehen, der Erzähler verschweigt jedoch, ob sie hinausblickt. Die Rolle der Frau im historischen Geschehen verschwindet damit wieder in den Auslassungen der Geschichtsschreibung.

„Die rechte Schau“

Einen männlichen Gegenpart zu der Lauscherin Gertrude gestaltet Annette von Droste-Hülshoff in der Figur des jungen Tilly auf seinem Spähhirt. Beide gelangen heimlich zu einem Wissen, das ihnen ermöglicht, den Gang der Geschichte zu beeinflussen. Die Unterschiede zwischen den beiden Figuren sind jedoch bezeich-

nend. Während die weibliche Figur unfreiwillig zur Lauscherin wird, ist das „Rekognoszieren“ gerade das Ziel von Tillys nächtlichem Ausflug.⁸³

Und also fällt ihm eben ein,
Rekognoszieren möcht' er reiten!
Das Ziel beschau'n von allen Seiten. (II, 220-222)

Zudem will Albrecht Tilly seine Feinde nicht nur belauschen, sondern auch „beschau'n“, d.h. Droste verleiht ihm – im Gegensatz zu Gertrude – den machterfüllten, panoptischen Blick des verborgenen Beobachters:

Dann leise, wie die Welle schreitet,
– So zum Liebchen los' und leicht
Ein lockrer Vogelsteller schleicht, –
Er über Moos und Nadeln gleitet,
Tritt aus dem Forst und stürzt beinah,
Als auf Kartaunenweite nah
Vor ihm sich Feindes Lager breitet.
Er faßt sein Sehrohr, tritt zurück,
Und lauscht nun mit gespanntem Blick,
Wie über'n Ast der Falke neigt,
Bevor, ein Pfeil, er pfeifend steigt.
So viele Feuer sind gezündet,
Da Tau dem Regenguß verbündet,
Daß sich dem Lauscher ganz genau
Die volle Masse gibt zur Schau. (II, 301-315)

Tilly belässt es nicht nur bei dem umfassenden Blick über das Lager („Vor ihm sich des Feindes Lager breitet“, 307), sondern er benutzt zudem ein Fernrohr, Sinnbild des zergliedernden, wissenschaftlichen Blickes. Er verbindet damit die – Details zum Gesamtbild integrierende – Erfahrung des Panoramas mit der genauen Beobachtung der Einzelheiten zu jener idealen Schau, wie sie durch die Natur- und Geschichtswissenschaften der Zeit propagiert wird: Überblick und Ausschnitt, Subjektivität und Objektivität ermöglichen nur gemeinsam den Blick auf „Wahrheit.“

Die Machtfülle dieses Blickes zeigt sich unter anderem in dem, was Tilly mit und ohne Fernrohr sieht:

Tief tiefer Schlaf die Krieger deckt,
Am Boden rücksichtslos gestreckt,
Man meint, es sei ein Feld von Leichen;
Und wie sie hin und wieder geht,

⁸³ Welche zentrale Bedeutung das Motiv des „Rekognoszierens“ für Droste besaß, zeigt schon der erste Prosaentwurf der Schlacht, in dem das Motiv viermal erscheint. Vgl. HKA III, 2, S. 794-798.

Die Wache, noch Nachzügler spät
Auf Beute laurend, scheint zu schleichen.
So deutlich Alles zeigt das Rohr.
Daß wenn ein Schläfer rückt das Haupt,
Ein Roß, die Mähne schüttelnd schnaubt,
Am Glase steigt es dicht empor.
Und sehr vermindert war die Zahl
Der Männer seit dem letzten Tag;
Man sah, daß in des Dunkels Hag
Feldein sich mancher Reiter stahl; (II, 320-333)

Seine subjektive Sicht über das Lager („Man meint es sei ein Feld von Leichen“, 322) besitzt visionären Charakter, indem sie die Ereignisse des folgenden Tages vorausnimmt und Christians Heer als Leichenfeld erscheinen lässt. Der objektive Blick durchs Fernrohr hingegen gibt Tilly in aller Genauigkeit die Schwächen seiner wehrlosen, weil schlafenden, Gegner preis: Das Heer hat starke Verluste erlitten und wird zudem durch Feinde von Innen – wie Deserteure und dem sich anschleichenden Attentäter Johannes May – geschwächt. Sein „Rekognoszieren“ verleiht Tilly somit das Wissen, das den Sieg der katholischen Truppen ermöglichen wird und bereits vorwegnimmt.

Ein weiterer Aspekt des Spähritts Tillys, der die Machtdimension seiner Position hervorhebt, ist die Umkehrung des panoptischen Prinzips. Seine Beobachtersposition befindet sich gerade nicht im Zentrum der panoptischen Struktur, sondern im Ring, der sonst die beobachteten Subjekte beinhaltet. Er will das Lager „von allen Seiten“ (322) betrachten und umkreist daher das Ziel seiner Beobachtung:

Der Graf wie eine Säule stand,
Dann leise, leise fürder schreitet –
So um den Teich der Weihe gleitet,
So Wölfe um der Hürde Reif, –
Ein Dunstgebild, ein Nebelstreif!
Dort, wo nicht fern im Heidegrund
Der Linden Dunkel sich verzweigt,
Dort, meint er, gebe Lagers Rund
Die rechte Schau. [...] (II, 357-365)

Die Positionen von Wächter und Überwachten werden auf diese Weise vertauscht. Die Lagerwache wird selbst zum Beobachteten, während Tilly aus seiner exzentrischen Position heraus das Geschehen genau im Blick hat. Sein Standpunkt liefert ihm jene Figur, die im Zentrum des Lagers sowie des Textes steht – nämlich Christian selbst –, völlig aus:

Und dicht am Herzog stand er da,
Auf dreißig Schritte sah er ihn
So schußgerecht und ruhig knien,
Sah ganz genau die Liebeslocke
Sich streichen an der Binsenflocke.
Brav war der Albrecht, aber wild,
Schier Blut ihm aus den Augen quillt;
Und war ihm ein Pistol zur Hand,
Ich fürcht', er hätt' es abgebrannt,
Obwohl es ewig ihn gereut.
Doch nun die Strecke war zu weit,
Das Schwert zu kurz; er duckt im Strauch [...]. (II, 510-524)

Mit einem einzigen Schuss könnte Tilly das historische Geschehen entscheiden. Dieses große Machtpotential über das Schicksal hunderter von Menschen und den Gang der Geschichte äußert sich auch in der Intensität seines Blickes („Schier Blut ihm aus dem Augen quillt“, 516). Die Ausübung dieser Macht bleibt ihm jedoch letztendlich verwehrt, da er keine Pistole bei sich trägt. Insofern entpuppt sich jene Macht, die nicht vom Zentrum ausgeht, als bloße Illusion. Der junge Albrecht Tilly muss unverrichteter Dinge wieder zu seinen Truppen zurückkehren und die Entscheidung historischen Geschehens den Hauptfiguren – Christian von Braunschweig und dem Grafen von Tilly – überlassen.

Annette von Droste-Hülshoff gestaltet meines Erachtens in den Figuren Gertrudes und Albrecht Tillys zwei Versuche, traditionelle Machtstrukturen und -hierarchien zu unterlaufen. Während Gertrude entgegen den Vorschriften für geschlechtsspezifische Verhaltensweisen in das Kriegsgeschehen eingreift, ist Tilly in Versuchung, die militärische Befehlshierarchie zu missachten. Beide handeln von Positionen an den Rändern des Geschehens und der historischen Überlieferung, vermögen es jedoch nicht, aus dem Randbereich in das Zentrum der Geschichte zu treten. Es bleibt der literarischen, fiktionalen Bearbeitung des historischen Stoffes vorbehalten, dem begrenzten Handlungsradius marginaler Figuren der Geschichte Geltung zu verschaffen.

Kehren wir zu der Ausgangsfrage der vorliegenden Untersuchung der *Schlacht* zurück, nämlich inwiefern Droste in ihrem Text einen „männlichen“ oder „weiblichen“ Blick auf die Geschichte gestaltet, gelangen wir zu keiner eindeutigen Antwort: Einerseits bemüht sich die Dichterin, sich die Normen einer als „männlich“ und daher ästhetisch wertvoll empfundenen Schreibweise zu eigen zu machen und gleichzeitig ihre „wahre Weiblichkeit“ unter Beweis zu stellen, wie es die Literaturkritik

von der Autorin verlangt. Andererseits verdrängt sie die in der historischen Überlieferung zentralen Figuren zugunsten fiktionaler Nebenfiguren und gestaltet somit eine Sicht auf die Geschichte von ihren Rändern her. Es ist dabei die weibliche Figur Gertrudes, deren Geschichte im Text größerer Raum zugestanden wird und deren Handeln tatsächlich das historische Geschehen wesentlich beeinflusst. Insofern lässt sich argumentieren, dass Droste die literarische Bearbeitung historischen Geschehens um eine in ihrem Sinne – wenn auch nicht in den Augen ihrer Zeitgenossen – „weibliche“ Perspektive bereichert und auf diese Weise die literarischen Normen ihrer Zeit unterläuft.

Nachwort

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Interpretationslücken im Werk Annette von Droste-Hülshoffs mit neuen Deutungsansätzen zu füllen. Als Leitfaden meiner Lektüre dienten das Motiv des „Blickes“ und die Thematisierung des geschlechtsspezifischen Machtpotentials der Position des/der intensiv Schauenden.

Was als feministisch orientierte Motivuntersuchung begann, entwickelte sich im Laufe der durchgeführten Textanalysen zu einer Studie der Strategien, mit deren Hilfe Droste versuchte, zu literarischer Anerkennung zu gelangen. Es zeigte sich, dass sie die von der Literaturkritik ihrer Zeit aufgestellten Kriterien literarischer Qualität zu einem großen Teil verinnerlicht hatte und sich bemühte, ihnen gemäß zu schreiben. Eines der Probleme, auf das sie – wie viele andere Autorinnen ihrer Zeit – dabei stieß, war die Forderung der von Männern bestimmten Literaturkritik, dass sie auf dem Wege zur erfolgreichen Dichterin, nicht ihre „Weiblichkeit“ einbüße. Schreiben stellte für sie damit eine Gratwanderung zwischen der Erfüllung literarischer Normen einerseits und dem Einhalten weiblicher Verhaltensmuster andererseits dar. Imitierte sie die – realistische – Schreibweise ihrer männlichen Kollegen, verstieß sie damit gegen den weiblichen Verhaltenskodex. Hielt sie sich jedoch an diesen, stellte dies die Qualität ihrer literarischen Arbeit in Frage.

Es ist dieses Dilemma der schreibenden Frau im 19. Jahrhundert, von dem die Verserzählungen Annette von Droste-Hülshoffs Zeugnis ablegen. Mit der Thematisierung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse bemüht sie sich, an den von Männern geführten Diskursen über existentiell beunruhigende Fragen ihrer Zeit teilzunehmen. Was diese Texte aus heutiger Sicht interessant macht, ist vor allem die Art und Weise, wie sich die erwähnte Problematik weiblichen Schreibens in ihnen niederschlägt. Droste reproduziert nämlich nicht lediglich die Themen und Darstellungsweisen der Literatur von Männern, sondern reflektiert kritisch die Rolle, die Frauen in den wissenschaftlichen und literarischen Diskursen ihrer Zeit spielen. Sie schafft damit eine „weibliche“ Perspektive, die von der zeitgenössischen Konstruktion von Geschlechtsidentität erheblich abweicht. Roses Blick in die Landschaft, die instabile Geschlechtsidentität und problematische Erzählerrolle des Arztes sowie Gertrudes Eingreifen ins historische Geschehen sind einige der Textelemente, deren Verwendung auf Drostes prekäre Situation als literarisch ambitionierte Frau in ihrer Zeit verweisen. Neben Momenten der Internalisierung sozialer und ästhetischer Normen,

lassen sich in Drostes Verserzählungen somit Schreibstrategien identifizieren, die eben diese Normen unterlaufen.

Es bleibt zu fragen, inwiefern und in welcher Form die dargestellten Motive, Themen und Problembereiche sich in anderen, späteren Texten Annette von Droste-Hülshoffs wiederfinden lassen. Dies könnte dabei helfen, Drostes Selbstentwurf und Entwicklung als Dichterin näher zu beleuchten und auf diese Weise eventuell das – trotz aller moderner Revisionsversuche – immer noch populäre Drostebild des einsamen, von der Welt abgeschiedenen, dichtenden Adelsfräuleins weiter zu dekonstruieren.

Insbesondere eine Untersuchung des panoramatischen Blickes im späteren Werk wäre von Interesse. Welche zentrale Bedeutung diese Perspektive für Droste auch in späteren Jahren noch besaß, zeigt sich beispielsweise in ihrem anhaltenden Interesse am sogenannten „Fürstehäuschen“ in Meersburg, das sie sich als unabhängigen Alterswohnsitz und zurückgezogenen Schreibort einrichten wollte. Den besonderen Reiz, den der Blick von einer Anhöhe für sie besitzt, beschreibt sie bereits im November 1833 in einem Brief aus Eppishausen an Schlüter. In diesem Text finden sich schon all jene Charakteristika, mit denen sie später den Blick aus dem Turm beschreiben wird. Ein auf einer Anhöhe stehendes Gartenhäuschen, in dem sie „den größten Theil der gestohlenen Zeit“ verbringt, öffnet ihr die „Aussicht ins Thal“: Dort sitzt sie „ganz versteckt“ und sieht und erlebt doch ganz genau, was in der Ferne vor sich geht:¹

[...] von meiner Bank unter der Weide aus, durchstöbre ich jede Schlucht, besteige ich jede Klippe, zwar nur in Gedanken, aber was so nah und deutlich erscheint, davon hat man schon genug, und glaubt Nichts Neues gewinnen zu können durch Annäherung – hier träume ich oft lange, komme recht verklommt zurück, denn die Abend werden allmählich frisch – aber hier droben ist meine Heimath, geht Alles an mir vorüber, was ich mir in meinem Herzen habe mitnehmen können – Vieles – Vieles! – wenn ich den ganzen Tag mit andern Vorstellungen bin gefüttert worden, hier mache ich mein eignes Schatzkästlein auf und reiche Ihnen, mein theurer Freund, von hieraus die Hand.²

Wie der Turm, besitzt jedoch auch dieser Ort eine dunkle Seite. Gegen Abend gibt es keinen „Begriff für die Einsamkeit solcher Augenblicke – öde und gewaltig – der Tod in seiner großartigsten Gestalt“.³ Droste bricht den Brief an dieser Stelle ab und es

¹ HKA VIII, 1, S. 176-177.

² Ebd., S. 178.

³ Ebd.

scheint, als habe sie gegen ihren Willen einen Punkt erreicht, an dem ihr das Dilemma des panoramatischen Blickes und des mit ihm verbundenen Standortes so recht zu Bewusstsein kommt. Das durch diese Perspektive evozierte Gefühl der Nähe und Greifbarkeit der Welt sowie der Teilhabe an ihr bleibt eine Illusion, dieser Ort ist Vorbote des Todes und schließt sie vom Leben aus.

Erst 1844 gelang es Droste, mit dem zu erwartenden Gehalt für ihre zweite Gedichtausgabe in Meersburg das „Fürstehäuschen“ und den dazugehörigen Weinberg zu kaufen. Ihr sich zunehmend verschlechternder Gesundheitszustand in den folgenden Jahren machte einen Umzug in das nur schwer zugängliche Häuschen jedoch unmöglich. Noch wenige Wochen vor ihrem Tod, als sie schon zu krank war, um auch nur das Zimmer zu verlassen, plante Droste immer noch, das Fürstehäuschen zu besuchen.⁴ Der hochgelegene Ort mit dem freien Blick in die Landschaft war für sie – trotz oder aber auch gerade wegen seiner Beschränkung ihres Handlungsspielraums – bis zum Schluss Metapher einer idealen Existenz als Dichterin. Ob es sich bei ihrer Wahl dieses imaginären Schreibortes um einen Kompromiss mit den Konventionen ihrer Zeit oder aber um die Tarnung einer von ihr als verboten empfundenen Tätigkeit handelte, dies könnte eine Untersuchung des Motivkomplexes im späteren Werk der Dichterin zeigen.

⁴ Vgl. Gödden (1996), S. 322.

Bibliographie

1. Primärliteratur

a) Zitierte Ausgabe

Annette von Droste-Hülshoff: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke – Briefwechsel*, hg. v. Winfried Woesler, Tübingen: Niemeyer 1978-2000.

b) Werke Annette von Droste-Hülshoffs: Veröffentlichungen zu Lebzeiten

Gedichte von Annette Elisabeth von D.... H...., Münster: Aschendorff 1838.

Gedichte von Annette Freiin von Droste-Hülshof [!], Stuttgart und Tübingen: Cotta 1844.

„Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen“, in: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Nr. 96-111, 22. April – 10. Mai 1842.

Westphälische Schilderungen aus einer westphälischen Feder, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, hg. v. G. Phillips und G. Görres (München). Bd. 16 (1845) [anonym erschienen].

Mitarbeit an: Ferdinand Freiligrath und Levin Schücking: *Das malerische und romantische Westphalen*, Barmen: Langenwiesche 1841.

Veröffentlichung einzelner Gedichte in verschiedenen Publikationsorganen.

2. Sekundärliteratur

a) Literatur über Annette von Droste-Hülshoff

Bauer Pickar, Gertrud: *Ambivalence Transcended. A study of the Writings of Annette von Droste-Hülshoff*, Columbia SC: Camden House 1997.

Bauer Pickar, Gertrud: „Annette von Droste-Hülshoff's ‚Reich der goldnen Phantasia‘“, in: Marianne Burkhard (Hg.): *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam: Rodopi 1980, S. 109-123.

Belemann, Claudia: „Verzweifelte Nonne oder forschende Nome? Zu Ausgrenzung weiblicher Traditionsbildung in der Droste-Rezeption“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 91-104.

Beuys, Barbara: *„Blamieren mag ich mich nicht“. Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, München: Hanser 1999.

Bianchi, Bruna: „Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der ‚Grenze‘ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 17-34.

Bianchi, Bruna: „Bedeutungsnot, Gesangsverbot. Problematik der Textgestaltung in der Drosteschen Lyrik“, in: *Droste-Jahrbuch 3*, 1991-1996, S. 52-65.

Frederiksen, Elke / Shafi, Monika: „Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848): Konfliktstrukturen im Frühwerk“, in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 28*, 1989, S. 155-136.

Freund, Winfried, *Annette von Droste-Hülshoff. Was bleibt*, Stuttgart: Kohlhammer 1997.

Freund, Winfried: Annette von Droste-Hülshoff, in ders.: *Die Literatur Westfalens*, Paderborn: Schöningh 1993, S. 59-74.

Freund, Winfried: *Annette von Droste-Hülshoff*, München: dtv 1998.

Gödden, Walter: *Annette von Droste-Hülshoff. Leben und Werk. Eine Dichterchronik*, Frankfurt: Lang 1994.

Gödden, Walter: *Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefschreiberin*, Paderborn: Schöningh 1991.

Gödden, Walter: *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn: Schöningh 1996.

Gössmann, Wilhelm: *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes*, Düsseldorf: Droste 1985.

Heselhaus, Clemens: *Annette von Droste-Hülshoff. Leben und Werk*, Düsseldorf: Bagel 1971.

Howe, Patricia: Breaking into Parnassus: „Annette von Droste-Hülshoff and the problem of poetic identity“, in: *German Life and Letters* 46, 1, 1993, S. 25-41.

Klüger, Ruth: „Ein Mann, mindestens“, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie* 18, Frankfurt: Insel (1995), S. 61-63.

Köhn, Lothar: „Seele fordernd stehn die Formen da'. *Des Arztes Vermächtnis* als poetologische Verserzählung“, in: *Droste-Jahrbuch* 3, 1991-1996, S. 67-82.

Kortländer, Bernd: *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur. Kenntnis, Beurteilung, Beeinflussung*, Münster: Aschendorff 1979.

Kraft, Herbert: *Annette von Droste-Hülshoff*, Münster: Aschendorff 1996.

Kraft, Herbert: „*Mein Indien liegt im Rüschenhaus*“, Münster: Regensberg 1987.

Krimmer, Elisabeth: „Dangerous Practices'. Annette von Droste-Hülshoff's *Bertha oder die Alpen*“, in: Susan L. Cocalis / Rose Ferrel (Hg.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the 18th century to the present*, Tübingen u. Basel: A. Francke 1996, S. 115-128.

Lange-Kirchheim, Astrid: „Der Arzt und die Dichterin. Zu einer Verserzählung der Droste (mit einem Blick auf Kafka)“, in: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 40, 1996, S. 244-261.

Lotze, Ingrid: „Annette von Droste-Hülshoffs Epos *Das Vermächtnis des Arztes* [!]: Eine mystische Interpretation“, in: *German Quarterly* 46, 1973, S. 345-367.

Nettesheim, Josefine: *Die geistige Welt der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff*, Münster: Regensberg 1967.

Niethammer, Ortrun: „Die programmatischen Einleitungsgedichte zur 1844er Gedichtausgabe der Droste“, in: Niethammer / Belemann (1993), S. 55-62.

Niethammer, Ortrun / Belemann, Claudia (Hg.): *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn: Schöningh 1993.

Peucker, Brigitte: „Droste-Hülshoff's Ophelia and the Recovery of Voice“, in: *Journal of English and Germanic Philology* 82, 3, 1983, S. 374-391.

Plachta, Bodo: „1000 Schritte von meinem Canapee“. *Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1995.

Preisendanz, Wolfgang: „...und jede Lust, so Schauer nur gewähren mag'. Die Poesie der Wahrnehmung in der Dichtung Annette von Droste-Hülshoffs“, in: *Beiträge zur Droste-Forschung* 4, 1976/77, S. 9-21.

Roebing, Irmgard: „Heraldik des Unheimlichen. Annette von Droste-Hülshoff. Auch ein Portrait“, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen, Bd. 2*, München: C. H. Beck 1988, S. 41-68.

Roebing, Irmgard: „Weibliches Schreiben im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Naturmetaphorik der Droste“, in: *Der Deutschunterricht* 38, 3, 1986, S. 36-56.

Sazaki, Kristina R.: „The Crippled Text/Woman. Annette von Droste-Hülshoff's *Ledwina*“, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 89, 2, 1997, S. 168-181.

Schneider, Ronald: *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart: Metzler 1995.

Schneider, Ronald: *Realismus und Restauration. Untersuchungen zu Poetik und epischem Werk der Annette von Droste-Hülshoff*, Kronberg: Scriptor 1976.

Staiger, Emil: *Annette von Droste-Hülshoff*, Frauenfeld: Huber 1962.

Tully, Carol: „Placing Droste's *Ledwina*. ‚Jugendwerk‘ or ‚Gescheiterte Frauenliteratur?“, in: *German Life and Letters* 52, 3, 1999, S. 314-324.

b) Sonstige Literatur

Alic, Margaret: *Hypatia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity to the Late Nineteenth Century*, London: The Women's Press 1986.

Asimov, Isaac: *Biographische Enzyklopädie der Naturwissenschaften und der Technik*, Freiburg: Herder 1972.

Barry, Peter: *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press 1995.

Becker-Cantarino, Barbara: „‚Gender Censorship‘. On literary production in German Romanticism“, in: *Women in German Yearbook* 11, 1995, S. 81-97.

Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München: dtv 1989.

Berger, John: *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin 1972.

Bortoft, Henri: *Goethe's scientific consciousness*, Turnbridge Wells: Institute for Cultural Research 1986.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt: Suhrkamp 1980.

Brinker-Gabler, Gisela u.a.: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*, München: dtv 1986.

Buckley, Thomas L.: *Nature, Science, Realism. A Re-examination of Programmatic Realism in the Works of Adalbert Stifter and Gottfried Keller*, Frankfurt: Lang 1995.

Campe, Joachim Heinrich: „Die Schriftstellersucht“, in: Andrea von Dülmen (Hg.): *Frauen. Ein historisches Lesebuch*, München: C. H. Beck 1990, S. 243-245.

Campe, Joachim Heinrich: „Väterlicher Rath für meine Tochter“, in: Ruth Bleckwell (Hg.): *Quellen und Schriften zur Geschichte der Frauenbewegung Bd. 3*, Lage: BEAS 1997.

Chard, Chloe: *Pleasure und Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*, Manchester: Manchester University Press 1999.

Cocalis, Susan L.: „'Around 1800'. Reassessing the Role of German Women Writers in Literary Production of the late 18th and early 19th centuries“, in: *Women in German Yearbook* 8, 1992, S. 159-77.

Coleridge, Samuel Taylor: „Christabel“, in: *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Bd. 1, hg. v. Ernst Hartley Coleridge. Oxford: Clarendon Press 1975, S. 213-236.

Cook, Jonathan: „Romantic Literature and Childhood“, in: David Aers u.a. (Hg.): *Romanticism and Ideology. Studies in English Writing 1765-1830*, London: Routledge & Kegan Paul 1981, S. 44-63.

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1992.

Cunningham, Andrew / Jardine, Nicholas (Hg.): *Romanticism and the Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.

Diethe, Carol: *Towards Emancipation. German women writers of the 19th century*, New York: Berghahn 1998.

Douglas, J. D. (Hg.): *The Illustrated Bible Dictionary*, Sydney / Auckland: Inter Varsity Press 1980.

Duby, Georges / Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen Bd. 4: 19. Jahrhundert*, Frankfurt: Campus 1994.

Ehlbeck, Birgit: *Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes*, Bodenheim: Philo 1998.

Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes': Panoramatische Strukturen in *Des Veters Eckfenster* von E.T.A. Hoffmann“, in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 25, 3-4, 1993, S. 360-377.

Eigler, Friederike / Kord, Susanne (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport CT: Greenwood 1997.

Fallbacher, Karl-Heinz: *Taschenbücher im 19. Jahrhundert. Marbacher Magazin 62/1992 für die Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach zwischen November 1992 und Februar 1993*, Deutsche Schiller-Gesellschaft: Marbach am Neckar 1992.

Fischer, Georg: „Über die Entwicklung der Ideen in der Geologie und Petrographie im 19. Jahrhundert“, in: Wilhelm Treue / Kurt Mauel (Hg.): *Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, Teil 2*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 799-851.

Foucault, Michel: *Histoire de la Sexualité I, La Volonté de Savoir*, Paris: Gallimard 1976.

Foucault, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.

Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blickes*, Frankfurt: Fischer 1999.

Frederiksen, Elke: „Deutsche Autorinnen im 19. Jahrhundert. Neue Kritische Ansätze“, in: *Colloquia-Germanica 14, 2*, 1981, S. 97-113.

Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp 1986.

Frieden, Sandra: The left-handed compliment. Perspectives and stereotypes in criticism, in: Susan Cocalis / Kay Goodman (Hg.): *Beyond the eternal feminine. Critical essays on women and German literature*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1982.

Friedrichsmeyer, Sara: Women's Writing and the Construct of an Integrated Self, in: Sara Friedrichsmeyer / Barbara Becker-Cantarino (Hg.): *The Enlightenment and its Legacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev*, Bonn: Bouvier 1991, S. 171-179.

Geitner, Ursula: „Passio Hysterica. Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert“, in: Renate Berger u.a. (Hg.): *Frauen - Weiblichkeit - Schrift*, Berlin: Argument 1985, S. 130-158.

Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen - Literatur - Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1985.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 17, 2, Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. Ernst Beuter, Zürich: Artemis 1948.

Gottgetreu, Sabine: *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*, Frankfurt: Lang 1992.

Grosz, Marianne: *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London: Routledge 1990.

Guntau, Martin: „Die Geologie im geistig-kulturellen Leben der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“, in: *Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Greifswalder Philosophische Hefte 6. Die Wissenschaft in der bürgerlichen Kultur Deutschlands an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Greifswald 1990, S. 110-117.

Hall, Stuart / DuGay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London: Thousand Oaks 1996.

Humboldt, Alexander von: *Ansichten der Natur*, Stuttgart: Reclam 1969.

Humboldt, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart u.a.: Cotta 1845.

Humboldt, Wilhelm von: „Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers“, in: Wilhelm von Humboldt: *Werke in fünf Bänden. Bd. 1, Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Stuttgart: Cotta 1960, S. 585-606.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976.

Jaeger, Friedrich / Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*, München: C. H. Beck 1992.

Jütte, Robert: „The Paradox of Professionalism: Homeopathy and Hydropathy as Unorthodoxy in Germany in the 19th and early 20th Century“, in: Robert Jütte / Guenter B. Risse / John Woodward (Hg.): *Culture, Knowledge and Healing. Historical Perspectives of Homeopathic Medicine in Europe and North America*, Sheffield: European Association for the History of Medicine and Health Publications 1998.

Jütte, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis Cyberspace*, München: C. H. Beck 2000.

Kill, Susanne: „Wach geküßt von der Poesie. Eine Strategie weiblicher Emanzipation in der westfälischen Provinz“, in: Dieter Hein / Andreas Schulz: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München: C. H. Beck 1996, S. 53-65.

Kirchoff, Jochen: *Schelling*, Reinbek: Rowohlt 1982.

Kleinau, Elke / Opitz, Claudia: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. Bd 1: Vom Mittelalter zur Aufklärung*, Frankfurt: Campus 1996.

Koch, Artur: *Ein „Orbis pictus“ der Goethezeit. Friedrich Bertuch und sein Bilderbuch für Kinder*, Weimar: Stadtmuseum Weimar 1975.

Kögler, Hans Herbert: *Michel Foucault*, Stuttgart: Metzler 1994.

Kremer, Detlef: *Prosa der Romantik*, Stuttgart: Metzler 1996.

Lacan, Jacques: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: Jacques Lacan: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 93-100.

Langen, August: „Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik“, in: Hugo Kuhn / Kurt Schier (Hg.): *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963*, München: C. H. Beck 1963, S. 447-485.

Liedtke, Max: *Pestalozzi*, Reinbek: Rowohlt 1968.

Lohmüller, Johannes: *Overberg und unsere Zeit. Zum 200. Geburtstag*, Trier: Paulinus-Verlag 1958.

Martin, Dieter: *Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie*, Berlin: de Gruyter 1993.

Martin, Philip W.: *Mad Women in Romantic Writing*, Brighton: The Harvester Press 1987.

Martino, Alberto: „Publikumsschichten und Leihbibliotheken“, in: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 6. Vormärz: Biedermeier-Junges Deutschland-Demokraten: 1815-1848*, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 32-43.

Mason, Stephen F.: *Geschichte der Naturwissenschaft*, Stuttgart: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik 1991.

Matthison, Friedrich von: *Sämmtliche Werke, II, 2, Erinnerungen*, Wien: Franz Härter 1817.

McClelland, Charles E.: *State, Society and University in Germany 1700-1914*, Cambridge: Cambridge University Press 1980.

Mitchell, Timothy F.: *Art und Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Oxford: Clarendon Press 1993.

Moheit, Ulrike: *Alexander von Humboldt. Briefe aus Amerika 1799-1804*, Berlin: Akademie Verlag 1993.

Morgan, S. R.: „Schelling and the Origins of his Naturphilosophie“, in: Cunningham / Jardine (1990), S. 25-37.

Morris, Pam: *Literature and Feminism*, Oxford: Blackwell, 1993.

Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16, 3, 1975, S. 6-18.

Nettesheim, Josefine: *Briefe aus dem deutschen Biedermeier 1832-1876. Luise Hensel und Christoph Bernhard Schlüter*, Münster: Regensberg 1962.

Niethammer, Ortrun: „Damen, Waschweiber und Vogelscheuchen. Zur frühen Frauenliteratur in Westfalen“, in: Walter Gödden / Winfried Woesler (Hg.): *Literatur in Westfalen*, Paderborn: Schöningh 1992, S. 131-143.

Obenhaus, Sibylle: „Buchmarkt, Verlagswesen und Zeitschriften“, in: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 6. Vormärz: Biedermeier-Junges Deutschland-Demokraten: 1815-1848*, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 44-62.

Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte des Massenmediums*, Frankfurt: Syndikat 1980.

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 1998.

Ott, Cornelia: *Die Spur der Lüste. Sexualität, Geschlecht und Macht*, Opladen: Leske & Buderich 1998.

Overberg, Bernhard: *Anweisung zum zweckmäßigen Schulunterricht für die Schullehrer im Fürstentum Münster*, Paderborn: Schöningh 1957 (Nachdruck von 1793).

Päch, Susanne: „Alexander von Humboldt als Wegbereiter naturwissenschaftlicher Volksbildung“, in: *Veröffentlichungen des Forschungsinstituts des Deutschen Museums für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik. Reihe A. Nr. 225*, München 1980, S. 494-503.

Pikulik, Lothar: *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt: Suhrkamp 1979.

Purver, Judith: „Zufrieden mit stillerem Ruhm'. Reflections on the Place of Women Writers in the Literary Spectrum of the late 18th and early 19th centuries“, in: *Publications of the English Goethe Society 64*, 1996, S. 72-93.

Radice, Betty: *Who's who in the ancient world*, Harmondsworth: Penguin 1973.

Raymond, Petra: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen: Niemeyer 1993.

Reif, Heinz: *Westfälischer Adel 1770-1860*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979.

Rich, Adrienne: „Vesuvius at Home. The Power of Emily Dickinson“, in: Sandra M. Gilbert / Susan Gubar (Hg.): *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington: Indiana University Press 1979.

Rouse, Joseph: *Knowledge and Power. Toward a political theory of Science*, Ithaca / London: Cornell University Press 1987.

Rousseau, Jean-Jacques: „Émile ou de l'éducation“, in: Jean-Jacques Rousseau: *Ouvres Complètes IV*, hg. v. Bernard Gagnebin / Marcel Raymond, Paris: Gallimard 1969.

Rutherford, J. (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Laurence & Wishart 1990.

Schöller, Walter: *Geschichte des naturwissenschaftlichen Unterrichts*, Berlin: de Gruyter 1970.

Schulze, Rudolf: *Das Gymnasium Paulinum zu Münster. Die älteste humanistische Lehranstalt Deutschlands*, Münster: Regensburg 1948.

Schütt, Hans-Werner: „Naturverständnis und Naturwissenschaft im Biedermeier“, in: *Droste-Jahrbuch 2*, 1988-1990, S. 7-16.

Seitz, Gabriele: *Die Brüder Grimm. Leben - Werk - Zeit*, München: Winkler 1984.

Selge, Martin: *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Stuttgart: Kohlhammer 1976.

Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart: Metzler Bd. I 1971. Bd. II 1972. Bd. III 1980.

Sepper, Dennis L.: „Goethe, colours and the science of seeing“, in: Cunningham / Jardine (1990), S. 189-198.

Shoemaker, Robert / Vincent, Mary (Hg.): *Gender and History in Western Europe*, London: Arnold 1998.

Shorter, Edward: „Primary Care“, in: Roy Porter (Hg.): *The Cambridge Illustrated History of Medicine*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 118-153.

Shorter, Edward: „The History of the Doctor-Patient Relationship“, in: W.F. Bynum / Roy Porter (Hg.): *Companion Encyclopedia of the History of Medicine. Bd. 2*, London: Routledge 1993, S. 783-800.

Showalter, Elaine: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London: Virago Press 1987.

Sim, Stuart: *The A-Z guide to modern literary and cultural theorists*, Hemel Hempstead: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf 1995.

Simmel, Monika: *Erziehung zum Weibe. Mädchenbildung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt: Campus 1980.

Springer, Mirjam: „Kein Blick ins Offene. Immermanns *Papierfenster eines Eremiten* und die Restauration“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 105, 1997, S. 137-147.

Stadler, Ulrich: „Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen“, in: Hartmut Steinecke / Franz Loquai / Steven Paul Scher (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 1, 1992-1993*, Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 91-105.

Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfee. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Strohmeier, Renate: *Lexikon der Naturwissenschaftlerinnen und naturkundigen Frauen Europas*, Frankfurt: Harri Deutsch 1998.

Tebben, Karin (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Tebben, Karin: „Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert“, in: Karin Tebben (1998), S. 10-46.

Thorslev, Peter L.: *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1962.

Tong, Rosemary: *Feminist Thought. A comprehensive Introduction*, London: Routledge 1989.

Treder, Uta: „Das verschüttete Erbe. Lyrikerinnen im beginnenden 19. Jahrhundert“, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen. Bd. II, 19. und 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck 1988, S. 27-40.

Wachsmuth, Andreas B.: „Goethe und Schelling“, in: Albert Schaefer (Hg.): *Goethe und seine großen Zeitgenossen*, München: C.H. Beck 1968, S. 86-114.

Wagenbreth, Otfried: „Bernhard von Cotta (1808 bis 1879) und die Verbreitung geologisch-paläontologischer Kenntnisse“, in: Hans Prescher: *Leben und Werk deutscher Geologen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig: Deutscher Verlag für Grundstoffindustrie o.J., S. 247-271.

Wehinger, Brunhilde: „Die Frucht ist fleckig und der Spiegel trübe'. Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert“, in: Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann: *Frauen - Literatur - Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1985, S. 219-239.

Weisrock, Katharina: *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

Woolf, Virginia: „Professions for Women“, in: Virginia Woolf: *Collected Essays. Bd. II*, London: The Hogarth Press 1966, S. 284-289.

Wordsworth, Jonathan: *William Wordsworth. The Borders of Vision*, Oxford: Clarendon Press 1982.