GÜNTER OESTERLE

Annette von Droste-Hülshoffs lyrische „Versuche im Komischen"*

1. Einleitung

Betrachtet man die gesamte Breite ästhetischer Tonarten, die Annette von Droste-Hülshoff in ihren Gedichten erprobt hat, von der Ironie, dem Sarkasmus, der Satire, der Parodie, dem Humor bis zum Schauer, Horror, Dämonischen, Unheimlichen und Erhabenen, so ist eine asymmetrische Bewertung auffallend. Obgleich sie in ihrer Jugend „durchbohrend witzig" gewesen sein soll[1] und obgleich in der gleichzeitigen zeitgenössischen ästhetischen Theorie – von Solger bis Ruge und Vischer – die Gleichursprünglichkeit des Erhabenen und Komischen als innovative Einsicht geltend gemacht wurde,[2] scheint es bis zur aktuellen Rezeption und Erforschung der Lyrik der Droste ausgemacht zu sein, dass die Modernität dieser Dichterin in der „bedrohlichen Abgründigkeit"[3], das heißt in ihrer das Unheimliche, Schaurige darstellenden Lyrik zu finden sei. Das in ihrer lyrischen Produktion variantenreich vertretene Komische hingegen wird entweder zur Gelegenheitsdichtung geschlagen oder – gleichsam entschuldigend – als Zugeständnis an die Vorliebe der Epoche fürs Humoristische wegerklärt.[4] Der „humoristische Ton" sei, so heißt es in der Forschung gleich mehrfach, dem „strengen Geist der Droste nicht angemessen"[5]. Beides, der Rekurs auf ihr angeblich nur ernstes, humorloses

---

* Dieser Aufsatz konnte geschrieben werden, weil das Gutenberg Forschungskolleg in Mainz seinem Fellow Mittel und Muse zur Verfügung stellte.

1 Vgl. die Erinnerung Friedrich Benekes in seinem Tagebuch über einen Bökendorfbesuch im Jahr 1820 in Walter Gödden, *Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefschreiberin*, Paderborn 1992, S. 216.

2 Vgl. Günter Oesterle, „Epiphanie und Gleichursprünglichkeit des Erhabenen und Komischen in Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ästhetik und Eduard Mörikes Lyrik", in: *Vom Erhabenen und Komischen – Über eine prekäre Konstellation*, hg. von Hans Richard Brittnacher und Thomas Koebner, Würzburg 2010, S. 65-74.

3 Günter Niggl, „Die Heidebilder der Droste als Gedichtzyklus", in: *Droste-Jahrbuch* 1 (1986), S. 94-106, hier S. 101. Vgl. Gert Oberembt, *Die Dichter und die Droste. Produktive Lektüre in der klassischen Moderne*, Paderborn 2003, S. 324.

4 Vgl. die Dokumentation der „Gedichte zu Lebzeiten" in Annette von Droste-Hülshoff: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. 1,2, hg. von Winfried Theiss, Tübingen 1997, S. 1189. (im Folgenden nachgewiesen als „HKA").

5 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 633; Jochen Grywatsch, „‚Endlos gezupfte Geschichte'. Stationen der Werkgenese", in: *„Ich, Feder, Tinte und*

„Naturell" sowie ihre angeblich gemachten Zugeständnisse an das Scherzbedürfnis des Biedermeiers bedürfen einer genaueren Überprüfung. Denn die Briefstellen, die als Beleg für ihre Unfähigkeit im komischen Fache gelten, sprechen eine andere Sprache und haben einen anderen Akzent. Annette Droste von Hülshoff diagnostiziert hellwach das zeitgenössische produktionsästhetische Dilemma für deutsche Schriftstellerinnen im Allgemeinen und für sie persönlich im Besonderen. Die beiden oft zitierten Briefstellen lauten im Blick auf den allgemeinen Befund: „[...] ich meine der Humor steht nur Wenigen, und am seltensten einer weiblichen Feder, der fast zu engen Beschränkung durch die gesellschaftliche Sitte und Nichts ist kläglicher als Humor in engen Schuhen" (HKA IX, S. 64). Die zweite Briefstelle nimmt sehr viel enger auf die persönliche Situation der Dichterin Bezug:

> [...] es fehlt mir allerdings nicht an einer humoristischen Ader, aber sie ist meiner gewöhnlichen und natürlichen Stimmung nicht angemessen, sondern wird nur hervorgerufen durch einen lustigen Halbrausch, der uns in zahlreicher und lebhafter Gesellschaft überfällt, wenn die ganze Atmosphäre von Witzfunken sprüht, und Alles sich in Erzählung ähnlicher Stückchen überbietet – bin ich allein, so fühle ich, wie dieses meiner eigentlichen Natur fremd ist [...]. (HKA IX, S. 98)

Die beiden Briefstellen sind auf den ersten Blick nicht ganz kompatibel. Einer klaren Stellungnahme in Bezug auf die gesellschaftlich bedingte Eingeschränktheit weiblicher Schreibmöglichkeiten steht in der zweiten Briefstelle zunächst zwar ein dazu kongruentes Bekenntnis zum eigenen humoristischen Potential, dann aber findet sich im Blick auf Drostes eigene Kreativität in dem Bereich des Komischen doch eine gewisse vorsichtige Zurücknahme, wenigstens eine Differenzierung in ihre „eigentliche" und uneigentliche „Natur". Bei dieser Unterscheidung beruft sie sich auf ihre Beobachtung, dass ihr komischer Kreativspringquell eines geselligen Inzitaments bedürfe. Unser heutiges Wissen darüber, wie sehr Stimmungen zur Förderung oder Hemmung von Kreativität gesellschaftlich und historisch bedingt sind, lassen eine gewisse Vorsicht gegenüber einer Hierarchisierung von „eigentlicher" und „uneigentlicher Natur" angebracht sein. Der historisierende Interpret ist gefordert, Drostes komplexes Werk aus der von ihr geleisteten Spannung von kreativem Potential einerseits und gesellschaftlich bedingter Dämpfung beziehungsweise versuchter Kanalisierung dieses Potentials andererseits heraus zu rekonstruieren. Dazu kann die Reformulierung ihrer Überlegungen zum Komischen verhelfen. Das Schlüsselproblem dabei besteht darin, ob in ihrem Werk eine biedermeierlich geprägte Vorstellung von Komik mit therapeutischer Funktion das Leben „leichter" erträglich zu machen (vgl. HKA I,2, S. 1189) dominant ist oder ob darin nicht viel eher eine beunruhigende Korrespondenz von Schauer und Komik am Werke ist. Der Religionsphilosoph Klaus Heinrich hat

---

Papier". Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff, hg. von Walter Gödden und dems., Paderborn 1996, S. 41-77, hier S. 60.

am Beispiel des Gelächters der griechischen Götter und unserem gedankenlosen Ausspruch vom ‚Totlachen' auf den katastrophischen Kern der Komik hingewiesen.[6] Eine Entdeckung des bedrohlich Abgründigen im Komischen von Annette von Droste-Hülshoffs Werk könnte nicht nur ihre virtuose moderne Artistik auch in diesem Bereich freilegen, sondern würde auch ermöglichen subtile Austauschprozesse zwischen Komischem und Schaurigem zu beobachten.

Zurück zu den beiden zitierten Briefstellen! Droste setzt voraus, dass ein gesellschaftlich gefesselter Humor „in engen Schuhen" kein guter Humor ist. Wer im Fach des Komischen etwas literarisch Herausragendes leisten will, bedarf, so ihre Überlegung, äußerst günstiger gesellschaftlicher Bedingungen. Dazu zählen erstens eine Akzeptanz karnevalistischer Übertreibung (im Bereich des Geselligen nennt sie als Produktionsbedingung einen „lustigen Halbrausch"; HKA IX, S. 98), zweitens die Lust und Erlaubnis zu geselliger (und wir fügen hinzu intertextueller) Überbietung, d. h. zur Virtuosität[7], und drittens eine Lizenz für die schärferen Seiten der Komik, also den Sarkasmus, die Satire und die Karikatur. Diese schärferen Tonarten sind notwendig, da ihrer Erfahrung nach „die Schwächen der gebildeten Stände *selten ganz harmlos*" (HKA IX, S. 99) sind. Annette von Droste-Hülshoff ist sich zwar sicher, dass sie über derartig seltene Fähigkeiten zu ausgelassener mitunter auch scharfer Komik verfüge, weiß aber zugleich, dass im Unterschied zu Schriftstellerinnen in Frankreich etwa George Sand[8] und in England etwa Joanna Baillie[9] für in Deutschland publizierende Dichterinnen die notwendigen gesellschaftlichen Spielräume extrem eingeengt sind. Von der jungen Droste ist überliefert, dass sie eine ausgezeichnete, mimisch begabte Improvisatorin im komischen Fach gewesen sei.[10] Bekannt ist aber auch und von ihr selbst belegt wie ihr ihre relativ harmlosen jugendfrischen Keckheiten, z.B. eine „Namensverdrehung" lebensverdüsternd heimgezahlt und ausgebleut wurden.[11] Noch nach Jahrzehnten kann man aus ihren brieflichen Berichten dieser Vorgänge die Demütigung der beteiligten jungen Frauen spüren: „[...] wir waren arme Thiere, die ums liebe Leben kämpften, und namentlich Wilhelm

---

6 Klaus Heinrich, „‚Theorie' des Lachens", in: *Karikaturen: „Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens"*, hg. von Klaus Herding und Gunter Otto, Gießen 1980, S. 12-30, hier S. 12 ff.

7 Günter Oesterle, „Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosentum und Kunst", in: *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, hg. von Hans-Georg von Arburg, Göttingen 2006, S. 47-59.

8 George Sand charakterisiert Annette von Droste-Hülshoff in einem Brief folgendermaßen: „[...] es ist eben die Sand! – schön und wahr im einzelnen, exzentrisch im ganzen." (SW II, S. 221)

9 Vgl. Bodo Plachta, *„1000 Schritte von meinem Canapee". Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur*, Bielefeld 1995, S. 89.

10 Vgl. Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff: Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, S. 128; Gödden, Andere Annette, S. 216.

11 Vgl. Walter Gödden, *Annette von Droste-Hülshoff. Leben und Werk. Eine Dichterchronik*, Bern 1994, S. 74.

Grimm hat mir durch sein Mißfallen jahrelang den bittersten Hohn und jede Art von Zurücksetzung bereitet, so daß ich mir tausendmal den Tod gewünscht habe"[12]. Diese dokumentierten schmerzlichen Erinnerungen und die langanhaltend vorgebrachten Wünsche der Familie, sie möge sich als Literatin doch mehr im komischen Fach betätigen, lassen den Schluss zu: Die junge Droste hatte ein überdurchschnittliches Potential an komisch, „durchbohrend-witzigen"[13] Fähigkeiten. Da sie aber erfahren musste, dass die kühneren Seiten ihres Humors geahndet wurden und nur die affirmativ-biedermeierlichen humoristischen Züge erwünscht waren, wich sie in ihren Publikationen und avancierten Versuchen eher in Bereiche des „bedrohlich abgründigen" Unheimlichen aus, die weitgehend außerhalb des gesellig-gesellschaftlichen Kompetenzanspruchs ihrer Umgebung lagen. Jüngste Forschungen über ihren Briefstil haben mit beeindruckender Präzision freigelegt[14] wie sehr sie ihr Potential an auch derbem Humor trotzdem insgeheim weiterpflegte, freilich zugleich stark modifiziert und transformiert ins Subversive, Vexierspielartige, Mystifikationen Favorisierende verlagerte. Daher nimmt es auch nicht Wunder, dass sie auch als Schriftstellerin auf die Kultivierung des Komischen nicht verzichtete und alle Anstrengungen unternahm einen angepassten Humor „in engen Schuhen" zu vermeiden. Trotzdem hat die Forschung lange und (wenn überhaupt) bei Droste dominant nur einen „gemütlichen Humor der Resignation"[15] hineinzuinterpretieren versucht. Erst die bahnbrechenden Studien von Angelika Arend[16] haben neben Renate Böschensteins mutigen Arbeiten zur „Darstellung von Aggression in den Gedichten der Droste"[17] eine Korrektur eingeleitet. Annette von Droste-Hülshoffs Leistung im komischen Fach wird man freilich erst gerecht, wenn man eingedenk ihrer Selbstzensuren erstens ihre zu Lebzeiten unpublizierten Experimente im avanciert Komischen gleichsam herausputzt und das heißt – philologisch mutig – die Emendationen aufwertet und zweitens die von ihr praktizierte versteckte und mit anderen Tonarten kombinierte Komik freilegt. Damit ist die Gliederung des Folgenden vorgegeben:

- Alles andere als „leichte Satire". Die Rekonstruktion der ursprünglichen Konzeption einer derben und sarkastischen Komik in der Abteilung „Scherz und Ernst" der Cotta-Gedichtausgabe von 1844
- „Die Schenke am See. An Levin S.". Ein Vexierbild von „neckisch" und elegisch Komischem

---

[12] Ebd., S. 72.
[13] Vgl. Fußn. 1.
[14] Vgl. ebd.
[15] Heselhaus, Annette von Droste-Hülshoff, S. 138.
[16] Angelika Arend, „Humor und Irony in Annette von Droste-Hülshoff's Heidebilder-Cycle", in: *The German Quarterly* 63 (1990), S. 50-58.
[17] Renate Böschenstein, „Die Boa. Die Darstellung von Aggression in den Gedichten der Droste" (2000), in: *Idylle, Todesraum und Aggression. Beiträge zur Droste Forschung*, hg. von Ortrun Niethammer, Bielefeld 2007, S . 147-175, hier S. 147.

– „Die Vogelhütte". Eine zweifache komisch pathetische Verwandlung in einen „Vogelherd" und in eine Eremitage

2. Alles andere als „leichte Satire". Die Rekonstruktion der ursprünglichen Konzeption einer derben und sarkastischen Komik in der Abteilung „Scherz und Ernst" der Cotta-Gedichtausgabe von 1844

Annette von Droste-Hülshoff hatte in die Planung ihrer dann 1844 bei Cotta erschienenen Gedichtausgabe spät eine Abteilung mit dem Titel „Scherz und Ernst" eingefügt. Damit versuchte sie keineswegs nur die Biedermeiermentalität mit ihrem Wunsch nach „leichteren und humorvolleren Stücken" (HKA I,2, S. 1189) zu befriedigen. Im Gegenteil. Die für die Aufnahme geplanten lyrischen Experimente im komischen Fach (z. B. „Verfehlter französischer Roman", „Der Spekulant", der zweite Teil von „Die Schmiede") zeigen ihren Versuch auch im Spektrum des drastisch Komischen eine avancierte Position im Vormärz zu behaupten. Dazu griff sie u. a. auf eine bislang weitgehend abgewertete Literaturgattung zurück, die aber im Horizont des poetischen Realismus bei verschiedenen im Vormärz aktiven Schriftstellern (u. a. Friedrich Hebbel) mehr und mehr geschätzt wurde: gemeint ist das Genre im niederländischen Stil.[18] Der Publizist und Kunsthistoriker Karl Schnaase hatte 1834 in seinen *Niederländischen Briefen* eine Unterscheidung eingeführt, die für Annette von Droste-Hülshoffs Dichtung bedeutsam werden sollte. In dieser Art von „Gesellschaftsmalerei" gäbe es zwei „Hauptklassen"[19]. Die eine Gruppe stelle mit ihren Schenkenstuben, Bauernhochzeiten und Märkten die „niederen Kreise der Gesellschaft" und das heißt „eine Welt derben, sinnlichen, aber gutmütigen Wesens" dar. Der zweite Typ von Genrebildern sei hingegen „in dem Kreis der mittleren, wohlhabenderen Stände" zu situieren. Entsprechend fände sich dort die „feinere Häuslichkeit" mit ihren „Szenen aus dem Innern des Familienlebens"[20] dargestellt. Das wiederum bedeute aber auch, dass an Stelle derber Gutmütigkeit Inszenierungen von „Zweideutigkeiten" zu finden seien mit Zügen, die bis ins Boshafte reichen. Blickt man nun nicht auf die tatsächlich am Ende in die Cotta-Ausgabe aufgenommenen Gedichte, sondern in die Werkstatt der Dichterin und registriert man ihre konzeptionellen Überlegungen zu der Abteilung „Scherz und Ernst", dann kann man feststellen, dass die von Karl Schnaase

---

[18] Vgl. Eberhard Seybold, Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus, Stuttgart 1967.

[19] Vgl. Günter Oesterle, „Niederländisches Genre und Kriminalgeschichte. Eine Konstellation: Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Karl Schnaase – Annette von Droste-Hülshoff", in: *Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Roland Berbig, Martina Lauster und Rolf Parr, Heidelberg 2004, S. 218.

[20] Ebd.

herausgearbeitete Binnendifferenzierung der Gattung ‚Genre' in Drostes ursprünglicher Konzeption eine zentrale Rolle gespielt hatte. Das ursprünglich umfangreiche Gedicht „Die Schmiede" steht für die derb-volkstümliche Art, „Der Teetisch" hingegen für die subtile destruktive Satire der sogenannten besseren Gesellschaft. An den Überlegungen der Droste zur internen Abfolge des Teilzyklus „Scherz und Ernst" lässt sich nicht nur ihr hohes Sensorium für Töneabfolgen studieren, sondern gewichtiger noch ihr hellwaches Wissen darüber was überholt und was zu Zeiten des Vormärz als avantgardistisch gelten konnte. Das ältere von ihr schon 1835 geschriebene Gedicht-Ensemble „Des alten Pfarrers Woche" hatte ihre Familie geschätzt und daher dringend zur Aufnahme in die Neuausgabe ihrer Gedichte empfohlen. Droste-Hülshoff hingegen glaubt zu wissen, dass der Geschmack ihrer Familie veraltet ist (vgl. HKA I,2, S. 1252) und dass die im Vormärz angesagte Tendenz sich ausrichtet weg von idealisierter Idylle zum derberen und „schneidernde[ren]"[21] Ton des Genre. Daher geht ihre Empfehlung an ihren in literarischen Dingen bewanderten Briefpartner Levin Schücking in folgende Richtung: wenn die Aufnahme der humoristischen Idylle „Des alten Pfarrers Woche" nicht verhinderbar sei, dann solle diese Idylle wenigstens von einer realistischeren Rahmung umgeben sein. Die Pfarreridylle mache sich „zwischen den durchgängig etwas derben Gedichten und namentlich *nach* der ‚Schmiede' noch am besten..." (HKA IX; Herv. G.Oe.). Die programmatisch derb-komische Manier des Gedichts „Die Schmiede" wird in dem veröffentlichten Teil nicht mehr genügend sichtbar. Denn es wird von dem geplanten Gesamtgedicht nur noch das Entrée, der Arbeitsvorgang des Hufeschlagens eines Pferdes unter einem halbverkohlten Apfelbaum dargestellt. Die publizierte pittoreske Eingangsszene war aber nur die Ouvertüre für eine komplexe Parallelunternehmung in 15 unterdrückten Strophen. Die Reparatur in der Schmiede verschaffte dem Reitburschen „ein faule[s] Stündchen" (HKA I,2, S. 1229), das er nutzt, um sich mit Grashalmblasen und Mistelzweigpflücken die Zeit zu vertreiben, während sich ihm eine Bauernmagd mit „derbem Antlitz überm Zaune" mit einem „Schelmenliedchen" (HKA I,2, S. 1237) verführerisch nähert. Die keck pointiert gesetzte Schlussfrage zeigt mit Deutlichkeit an, dass hier die derbe Manier und Tonart der ‚einfachen' Volksklasse als *Aktualität* ironisch präsentiert werden sollte:

> Drum stieß galant er einen Fluch,
> Und trat des Rosses Seiten –
> Ist das Idyll auch kühn genug
> für diese kühne Zeiten? (HKA I,2, S. 1238)

In Kenntnis der Lebensumstände der Dichterin wird es verständlich, dass derart erotische und derbe Anzüglichkeiten beinhaltende Gedichte wie „Die

[21] Johanna und Gottfried Kinkel haben in einer Rezension in der „Augsburger Allgemeinen" die „schneidende" Schärfe in Drostes satirischer Manier zeitgenössisch konstatiert (vgl. HKA I,3, S. 1959).

Schmiede" oder das dem zweiten Typ zweideutiger Manier angehörende Genre „Verfehlter französischer Roman" gestrichen wurden. Wagt man das Experiment und macht alle vorgenommenen Selektionen innerhalb der Abteilung „Scherz und Ernst" rückgängig, dann zeigt sich ein Fächer von vielfältigen variantenreichen Tönen, die von subtiler Ironie bis zu derber Komik reicht und alles andere als auf harmlosen biedermeierlichen Scherz zielen (vgl. HKA I,2, S. 1189). Selbst wenn man sich exemplarisch nur auf die Gattungen Genre und Idylle konzentriert, lässt sich eine gekonnte Sequenz an Tonlagen rekonstruieren: neben die humoristische Idylle „Des alten Pfarrers Woche" tritt das humoristische Genre – „Die Stubenburschen" – und das derbkomische Genre „Die Schmiede". Ebenso umfang- und variantenreich sind innovative Versuche im Bereich der von Karl Schnaase benannten zweiten Hauptklasse der subtilen Genre-Sarkasmen zu verzeichnen. Martina Wagner-Egelhaaf konnte plausibel machen, dass die Dichterin Droste schon in ihren frühen Orientgedichten in Absetzung zu Goethes *West-östlicher Divan* „negative Szenarien"[22] bevorzugte. In Fortsetzung dieser Tendenz wird in der Literatur- und Literatensatire „Der Teetisch" die durch die orientalische Mode freigesetzte latente Gewalttätigkeit in der eigenen Gesellschaft vorgeführt. Das bei Dichterlesungen obligate Teeritual hat ungeahnte Auswirkungen. In „Minuten" verwandelt sich das Interieur der Dichterlesung – „die Stube" in ein orientalisches Gartenpavillon, ein „Kiosk". Ebenso bewirkt das ‚orientalische' Getränk beim Dichter und seinen Zuhörerinnen nicht weniger erstaunliche Metamorphosen. Der Poet verwandelt sich in einen chinesischen Zauberer, der im Wettkampf mit den Teemaschinentönen eine derart exotisch-grausame Onomatopoesie Freiligrath'scher Provenienz produziert, dass ein poetischer Harakiri zu befürchten ist. Das teetrinkende und lauschende Damenpublikum verwandelt sich zunächst in köpfenickende pagodenartige Porzellanfiguren, um bei sich steigernder messerscharfen Tonlage wie gefangene Vögel „einzuschrecken" (HKA I,2, S. 1202).[23] Das hindert sie freilich nicht daran mit hungrigen Blicken kannibalische Lüste sichtbar zu machen. Grund genug, dass es dem lyrischen Sprecher geraten scheint einen zu der Sezession beigeholten Poeten vor den weiteren Folgen des Rituals zu warnen und die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass bei längerer Verweildauer der fremde Besucher als „lebend'ge Glocke" *a la laterne* am Kiosk aufgehängt werden würde. Nicht weniger aggressiv satirisch ist das aussortierte Gedicht „Der Spekulant" ausgelegt. Droste hat sich „bei der Suche nach neuen Motiven durchaus auch bei anderen Autoren"[24] umgesehen. Wenn sie mit dem Warngedicht „Der Tee-

---

[22] Martina Wagner-Egelhaaf, „Grenzrede. Annette von Droste-Hülshoffs ‚Klänge aus dem Orient'", in: *Dialoge mit der Droste*, hg. von Ernst Ribbat, Paderborn 1998, S. 154.

[23] Der von der Droste im Gedicht „Der Teetisch" benutzte Begriff „die *eingeschreckten* Frauen" stammt aus der „weidmännischen" Sprache: „die vögel einschrecken, durch Schreck ins garn, in den herd treiben", Jacob und Wilhelm Grimm, „Einschrecken", in: dies.: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Leipzig 1862, Sp. 285.

[24] Grywatsch, Stationen der Werkgenese, S. 68.

tisch" Freiligraths exotische Manier parodistisch zu überbieten versuchte, so machte sie sich in „Der Spekulant" auf die im Vormärz beliebte Suche nach in der Moderne sich neu herausbildenden komische Typen. Mörike hatte mit der satirischen Entdeckung des „Sehrmanns" eine solche modisch-moderne Gestalt gefunden,[25] Immermann hatte mit einer vormärzlichen Neuauflage des Lügenbarons *Münchhausen* als Spekulant Furore gemacht. Droste gedachte sich hier mit ihrem Crayon eines parasitären Literaten einzureihen und damit zugleich die modische Sucht nach „goldenen" (HKA II,1, S. 44) – später hießen sie „geflügelten" – Worten zu karikieren. Der Spielort des Gedichts ist ein Gartenlokal – probehalber war auch an ein „Kaffeehaus" (HKA II,2, S. 426) gedacht, in dem ein Spion mit literarischen Interessen in lauschender Aktion vorgeführt wird.[26] Die Situation ist typensatirisch insofern intrikat, weil Droste in diesem poetischen Versuch gleich drei Typen satirisch konfrontiert: einen schöngeistigen Pathetiker im Stil des 18. Jahrhunderts, einen von Ludwig Tieck inspirierten rheumatischen Zyniker[27] und – eben die von ihr wiederentdeckte Neuauflage eines Colporteurs als literarischer Parasit. Die Dichterin konfiguriert diese Situation schreibstrategisch auf eine Weise, dass der Lauscher nur wenige Stichworte des kontrovers geführten Gesprächs der anderen beiden Literaten erhorcht, um am Ende diese wie ein Puzzle zusammenzusetzen. Dabei kommt ein doppeldeutiger Spielwitz zum Vorschein, der die Wirkungslosigkeit von derber Polemik satirisiert: „Pferdeäpfel – sind keine – Granaten" (HKA II,1, S. 44) – also weder Tugendfrüchte noch scharfe Munition. Es muss Spekulation bleiben, warum das Gedicht „Der Spekulant" von der Droste nicht weiter ausgearbeitet wurde. Könnte es sein, dass die Sorge bestand, die karikierte Lauscherposition und Spionagetätigkeit, die im Gedicht ja nur auf literarische Neuigkeiten und Skandale ausgerichtet war, sei eine verdeckte Schreibweise für damals politisch gängige Spionage?[28] Wie dem auch sei, stellt man drei satirisch relevante Gedichte, den „Teetisch", den „Spekulanten" und das zwar aussortierte aber formal vollendete „Verfehlter französischer Roman" zusammen, liegt es nahe zu folgern, dass Annette von Droste-Hülshoff damit drei Varianten der von Karl Schnaase beschriebenen

---

[25] Vgl. Günter Oesterle, „Die Grazie und ihre modernen Widersacher. Soziale Verhaltensnormierung und poetische Polemik in Eduard Mörikes Epistel ‚An Longus'", in: *Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit*, hg. von Wolfgang Braungart und Ralf Simon, Tübingen 2004, S. 191-219.

[26] Wolfgang Preisendanz hat darauf aufmerksam gemacht, dass „bei kaum einem andern [...] Dichter das angestrengte, gleichsam witternde Lugen und Spähen, Horchen und Lauschen eine solche Rolle" spielt. Wolfgang Preisendanz, „‚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, hier S. 12.

[27] Vgl. Günter Oesterle, „‚Laß Rom Rom seyn... Singe Berlin!' Stadtpoesie in Prosa – Ludwig Tieck – Ludwig Robert – Heinrich Heine", in: *Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik" (1786-1815)*, hg. von Iwan D'Aprile, Martin Disselkamp und Claudia Sedlarz, Berlin 2005, S. 289-306.

[28] Eduard Mörike überliefert eine Anekdote zum Thema Ausspionieren in einer Kneipe.

zweiten Hauptklasse höherer Gesellschaft mit ihren bösartigen „Zweideutigkeiten" darstellen wollte: die Koketterie mit Exotismen im Dichtermilieu eines Salons („Der Teetisch"), die Lauschszene eines poetischen Parasiten in einem vormärzlichen Gartencafé („Der Spekulant") und drittens eine großstädtische Szenerie mit „Henry Quatre" und „Gummischuhen" („Verfehlter französischer Roman", HKA II/1, 46 f.).

3. „Die Schenke am See. An Levin S." Ein Vexierbild von „neckisch" und elegisch Komischem

Der Titel des Gedichts kann sich direkt an unsere Überlegungen zur Gattung des Genres anschließen, denn Gasthöfe und ihr Ambiente, Lauben und Gartenvorplätze sind beliebte Themen des malerischen und literarischen Genres. Die Schlussstrophe des Gedichts „Die Schenke am See" scheint die erwartbare Humoristik zu bestätigen. Der Blick auf das gesegnete Land des Bodensees, der freundlich familiäre Kontext sowie der dialekteingefärbte „Abendsegen" des „lust'gen"[29] schwäbischen Wirts geben eine heitere und frohe Stimmung wieder.[30] Schafft doch schon allein die Einfärbung eines Dialekts ein komisches Flair. Freilich hat der Aufklärer Johann Jacob Engel in seiner Schrift *Ideen zu einer Mimik* von 1785 auch eine andere Fähigkeit und Möglichkeit des Einsatzes dialektaler Einschläge erörtert – das Einbringen von Nuancen im Zwischenbereich von Mimik und Verbalität.[31] Es ist aber zunächst eher abwegig anzunehmen des Wirtes „Abendsegen" „Geruh'ge Nacht – stehn's nit zu zeitig auf! –!" (SW I, S. 74) könnte auch untergründig eine mögliche latent vorhandene Unruhe wegbannen wollen. Es fällt bei der Lektüre des gesamten Gedichts allerdings schon auf, dass zu der am Beginn des Gedichts unterstellten Heiterkeit die insistierenden Handlungsappelle („Sitz nieder" – „Trink aus!" – „Brich auf") und die fast penetrant anmutenden deiktischen Appelle „O sieh!", „Schau her", „Hörst Du", „Sieh drunten" (SW I, S. 72 ff.) eine gewisse forcierte Anspannung verraten – nicht zufällig taucht auch das Wort „gespannt" (SW I, S. 73) an einer dramaturgisch exponierten Stelle im Gedicht auf. Derlei Bedenken lassen sich aber zurückstellen angesichts des „heiteren Orts" am Bodensee mit dem Blick in die vom Föhn in die Nähe gerückten Alpen. Das Gedicht ist eben kein Genre im engen Sinne, sondern lebt gattungsstrukturell durchgängig von dem *„neckischen Kontrast"* eines „übermächtig[en]" (SW I, S. 72) erhabenen Landschaftsbilds und einem

---

[29] Annette von Droste-Hülshoff, „Die Schenke am See. An Levin S.", in: dies., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, *Gedichte*, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1994, S. 74. (im Folgenden nachgewiesen als „SW")

[30] Wilhelm Gössmann, „Der Bodensee in den Briefen und Gedichten der Droste. Poetisierung und Realität", in: *Droste-Jahrbuch* 1 (1986/87), S. 89, charakterisiert das Gedicht „Die Schenke am See" als ein „heitere[s], sogar übermütige[s] Gedicht."

[31] Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1. Teil, Berlin 1785, S. 68.

komisch-humoresken Kneipenambiente z.B. dem „possierlichen" zopfwedelnden Wirt von zwergenhaftem Wuchs und seinem korrespondierenden Symbol an der Wand, dem „Wurzelmännchen mit verschmitzter Miene" (SW I, S. 72). Diesem Heiterkeit suggerierenden „neckischen Kontrast" zwischen erhaben panoramatischer Weite der Landschaft und einer possierlichen Nähe des Kneipenambientes ist allerdings ein weiterer Kontrast beigesellt, der in der ersten Zeile mit der Ansprache an denjenigen, dem dieses Gedicht gewidmet ist (und der ursprünglich nur mit einem Decknamen benannt werden sollte) eben nur angedeutet wird. Es scheint der Kontrast nämlich unausgesprochen gemeint zu sein zwischen einem „jungen Freund[e]" (SW I, S. 72) – und dem lyrischen Ich. Ist dieser angedeutete beziehungsweise unterstellte Kontrast auch „neckisch" und heiter? Der angesprochene „junge Mann" wird im Gedicht zweimal durch seine Differenzqualität zum Sprecher-Ich beschrieben und perspektiviert, ein einziges Mal kommt er dann selbst – wenn auch nur flüsternd – zu Wort. Als „junges Blut" (SW I, S. 73), so die Behauptung, nimmt er die Dinge nur an der Oberfläche wahr, das heißt er kann nicht ihre „Hieroglyphen" (SW I, S. 73) entziffern – wohingegen das Sprecher-Ich in den vom possierlichen Wirt dargereichten verletzten Trauben blutige Tränen weinen, den Winter mit „leisen Socken" (SW I, S. 72) vorahnend nahen sieht und in der vom Föhn erzeugten greifbaren Nähe der Landschaft in ihrer vermeintlichen Intimität („an deiner lieben Seite"; SW I, S. 73) das prekäre trügerische Verhältnis des Sprechers und des Angesprochenen herausspürt. Der Reiz dieses Gedichts besteht darin, dass er diese doppelbödige Lesart zwischen schönem Panorama und heiterer Atmosphäre einerseits und angstvollem Ahnen andererseits ganz allmählich, Zug um Zug entfaltet, so dass sich der „neckische Kontrast" von „Näh und Weite" (SW I, S. 73) immer deutlicher in ein Zugleich von Oberfläche und Tiefe, von Heiterkeit und Elegie entfaltet. Was bisher nur angedeutet war, wird schlussendlich ein explizites Sinnbild. Und jetzt, erst jetzt darf die Differenz dieses Duos auch konkret zu Wort kommen. Angesichts des „seltsame[n] Spiels" der „Taucherente" (SW I, S. 73), das allegorisch gedeutet „wie ein Lebenslauf" erscheint, kann nun bestätigend nachgeholt werden: „Du flüsterst lächelnd: immer kömmt sie auf –/ Und ich, ich denke, immer sinkt sie wieder!" (SW I, S. 73) Das Staunenswerte an diesem Gedicht ist, dass bei der Relektüre die heitere Oberfläche nun selbst schon in ihren Anfängen schüttern und rissig erscheint. So, neu gesehen, verliert das „kleine [Gast-]Haus" seinen idyllischen Status, indem es „schier vom Hange gleitet" (SW I, S. 72) und das „verschmitzte" „Wurzelmännlein" (SW I, S. 72) schaut gar nicht mehr seinem Herrn korrespondierend possierlich drein, sondern erscheint mit grotesken sich wie ein Aal entwindenden Zügen und wirft gleichsam neue Korrespondenzfäden aus – nämlich zu dem Porträt, das das lyrische Ich von dem angesprochenen Begleiter zeichnet: „Doch du, Levin schaust aus dem grimmen Bau/ Wie eine Schwalbe aus dem Mauerneste" (SW I, S. 73). Damit ist, es ist Spätherbst, nicht nur der Abschied des jungen Begleiters greifbar nah, sondern

auch der zu Beginn des Gedichts evozierte „heitre[n] Ort" erhält seinen nicht nur „neckischen" Kontrast in dem *locus melancolicus,* in dem das lyrische Ich verlassen zurückbleiben wird. Die fünfte Strophe lässt keine Illusion mehr aufkommen: die scheinbare Nähe der Alpen ist trügerisch, auch die „nahe Burg" (SW I, S. 73) ist nur für einen der beiden, den Abschiednehmenden noch heiter-komisch, der andere bleibt, anspielungsreich –[32] „über dunkler Taten Reste" (SW I, S. 73) grübelnd gefangen.

Die Titelvorgabe, so hatten wir gesagt, lasse die literarische Gattung eines Genres erwarten. Nun kennt die Gattung Genre als ausgemachten „neckischen Kontrast" häufig den Gegensatz von Jung und Alt, nur meist von junger Dame und älterem Herrn. Es wundert nicht, dass das Gedicht, wie berichtet wurde, im Münsterland „Sensation" gemacht haben soll. Die Ursache für diese Sensation, die Verkehrung der traditionell erlaubten Altersdifferenz macht das Gedicht aber nicht explizit deutlich. Es bedarf außertextlicher Kenntnisse um gesichert feststellen zu können, dass dem „jungen Mann" eine ältere Frau entgegengesetzt ist. Als Zeichen, als Hieroglyphe und Atmosphäre ist dies allein lesbar. Dem Genre ist gattungsinhärent eine zeichenhafte Anspielung eigen. Häufig werden solche Allusionen durch die gestische Haltung von Dingen ausgedrückt. Dem ist auch hier so. Auch wenn das Weinglas nicht selbst genannt wird, so ist die ‚hieroglyphische' Deutung der Zeichen „ich will an deiner lieben Seite/ Froh schlürfen meiner Neige letztes Gut./ Schau her, schau drüben in die Näh und Weite" (SW I, S. 73) nicht schwer: der deiktische Appell soll heiter und forciert froh den tragischen Moment überspielen, dass der letzte Schluck aus dem Weinglas nicht nur das Alter sondern auch das nahe Lebensende meinen könnte.

4. „Die Vogelhütte". Eine zweifach komisch-pathetische Verwandlung in einen „Vogelherd" und in eine Eremitage

Das Gedicht „Die Vogelhütte" steht an dritter Stelle in Drostes berühmtem Zyklus „Heidebilder". Es ist auf besondere Weise ausgezeichnet, da es „ein Gedicht im Gedicht"[33] darstellt. Auf ironische Weise taucht mitten in diesem Heidegedicht der Wunsch auf „Heidebilder [zu] schreiben", zum Beispiel eines mit einem in Varianten dargebotenen Titel „‚Die Vogelhütte', nein – ‚der Herd', nein besser: ‚Der Knieende in Gottes weitem Tempel'" (SW I, S. 42). Eine vermutlich im schöpferischen Februar und März 1842 engbeschriebene Sammelhandschrift von Drostes eigener Hand stellt das Gedicht

---

[32] Während seines Meersburger Aufenthalts hat Levin Schücking mit Unterstützung der Droste Teile eines Romans mit dem Titel *Eine dunkle Tat* geschrieben. Vgl. *Briefe von Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking,* hg. von Theo Schücking, 1893, S. V f. („Einleitung").

[33] Martina Ölke, „‚Heimweh' und ‚Sehnsucht in die Ferne'. Entwürfe von ‚Heimat' und ‚Fremde' in der westfälischen und orientalischen Lyrik und Prosa Annette von Droste-Hülshoffs", St. Ingbert 2003, S. 78.

„Vogelhütte" zunächst an den Schluss. Die Platzierung des Gedichts ans Ende hat die Vermutung aufkommen lassen, erst jetzt, also im Nachhinein bei der Abfassung des Poems „Die Vogelhütte" sei der Droste die Grundidee für einen zyklisch angelegten „Gedichtkreis" gekommen.[34] Warum aber geschieht diese bedeutsame poetologische Metareflexion in einem im Ganzen humoristisch gehaltenen Gedicht? Ausgerechnet in einem Zyklus, der seine berühmt gewordene Aura von der „bedrohlichen Abgründigkeit" bezieht, soll nun das Komische mehr als eine beiherspielende Rolle einnehmen? Die Frage lautet also: Was hat das Komische mit poetologischen Produktionsbedingungen zu tun?

Zunächst einige Vorinformationen: Im vielgliedrigen, vieltönigen Zusammenspiel dreier literarischer Gattungen, dem Landschaftsbild, dem satirischen Zeitgedicht und dem Genre, werden im Gedicht „Die Vogelhütte" stimmungshafte Rahmenbedingungen poetischer Produktion und Rezeption präsentiert. Dabei werden außergewöhnliche Situationen (die Flucht in eine Vogelhütte vor einem Unwetter), Maskeraden und Entdeckungen und die sie begleitenden Affekte, Ängste, Stimmungen und Vergesslichkeiten vorgeführt. Der Handlungsablauf sieht zwei simultan bespielte Orte vor: ein Schloss als Kulisse und vom lyrischen Ich imaginierter Nebenkriegsschauplatz an dem zur gleichen Zeit mit dem Geschehen eine Dichterlesung stattfinden soll oder stattfindet und den Hauptort, eine „Vogelhütte", die das Potential hat sich einmal in eine Vogelfalle, das andere Mal in eine Eremitage zu verwandeln. Schließlich ist dieses „Gedicht im Gedicht" mit einer komplexen Intertextualität ausgestattet. Explizit wird eine Genreszene aus Walter Scotts historischem Roman *Ivanhoe* zitiert; implizit spielt Goethes „Zauberlehrling" metrisch, rhythmisch, thematologisch eine grundierende Rolle;[35] schließlich wird auch ikonographisch eindrücklich eine Figur mit einem Kiebitz auf der Schulter anzitiert. Um die stimmungs- und atmosphärebedingte Verwandlung zunächst von einer Vogelhütte in eine Vogelfalle, einen sogenannten „Vogelherd", dann von einer Vogelhütte in eine Eremitage und die dazu parallelgeführte Konfrontation von Gesellschafts- und Naturpoesie nachvollziehen zu können, muss die in verschiedenen Höhenlagen und Gattungsnähen inszenierte Tonfolge in einem *close-reading* rekonstruiert werden. Nur so wird ersichtlich auf welche Weise dieses einzigartige „ironische Gedicht über das Dichten" *(HKA* I,2, S. 738) sowohl die psychischen wie die historisch gesellschaftlichen Vorbedingungen vorführt in denen originell über verschiedene Dichtungsformen verfügt werden kann, um dann doch noch zu einer ganz eigenen Manier zu gelangen. Die in der Forschung geführte Diskussion, ob im Gedicht „Die Vogelhütte" „der Wandel des Ichs in seinem Verhältnis zur Heide", seis als „Ärger", seis als

---

[34] Niggl, Heidebilder, S. 99.

[35] Auf die Bedeutung von Goethes „Zauberlehrling" für Drostes „Vogelhütte" hat hingewiesen Herrad Heselhaus, „‚Hier möchte' ich Haidebilder schreiben'. Annette von Droste-Hülshoffs Poetisierung der Naturgeschichte", in: Ribbat, Dialoge, S. 185-208, hier S. 204

„Faszination" demonstriert wird[36] oder ob das Gedicht von Anfang an eine „selbstironische" „Simulation des dichterischen Produktionsprozesses"[37] darstellt, ist insofern müßig, da das Neuartige an diesem Poem doch gerade darin besteht, dass die Affekt- und Stimmungslage als Voraussetzung für die Produktion bestimmter Dichtungsarten vorgeführt wird.

Das Gedicht beginnt abrupt. – „Ohne Vorwarnung wird man" – schreibt Durs Grünbein damit vergleichbar über ein anderes „Heidebild" – „hineingezogen in eine bedrohliche Situation. Was in der Prosa Beschreibung wäre, weitschweifige Ouvertüre, ist hier von der ersten Silbe an Funktion von Psyche und Atmosphärik"[38]. Die abrupt einsetzende, beklemmende Situation eines Sturmregens ist alles andere als komisch. Sie ist derart panikartig, dass unversehens der Ort des Jägers, die „Vogelhütte", sich in den Ort des Opfers, den „Vogelherd", so der Fachausdruck für eine Vogelfalle aus Garn und Netzen, verwandelt.[39] Um diese heftige durch eine extreme Naturgewalt hervorgerufene Notlage in ihrer psychisch-atmosphärischen Dichte beschreiben zu können, greift der lyrische Sprecher auf eine vergleichbare Situation im kulturellen Bereich zurück, nämlich auf das Gefühl des Ausgeliefertseins an einen phrasendreschenden langatmigen Schwätzer. Durch diesen Vergleich gerät die Situation in ein komisches Licht zumal eine Metaphorik bemüht wird, die das *tertium comparationis* des Bindfädenregnens draußen mit dem Netzgefangenseins im „Vogelherd" drinnen kurzschließt:

> Und am Knopfe nun gehaltn, oder schlimmer an den Händen,
> Zappelnd wie der Halbgehängte langet nach des Strickes Enden!
> Meine Unglücksstrick' sind dieser Wasserstriemen Läng' und Breite,
> Die verkörperten Hyberbeln, denn Bindfäden regnet's heute – [...]. (SW I, S. 40)

Die Tragikomik dieser zwischen verzweifelter Panik und vergeblicher Hoffnung des Entkommens schwankenden Stimmung wird durch die trochäisch rhythmische Simulation der „Wasserstriemen Läng' und Breite" vortrefflich wiedergegeben. Die quälend grausame, peinvolle Situation wird noch mehr ins Komische gesteigert als der lyrische Sprecher den gleichzeitigen Vorgang einer anberaumten Lesung seiner Gedichte im nahegelegenen Schloss sich vorzustellen beginnt. Verhindert an der Teilnahme wird das von ihm schon vorab vorgelegte Gedicht nicht nur miserabel vorgelesen, sondern auch – so die Befürchtung – zerrissen werden. Da die kurzfristigen, Goethes „Zauber-

---

[36] Niggl, Heidebilder, S. 102.

[37] Ölke, Heimweh, S. 78 f.

[38] Durs Grünbein, „Mit den Dämonen per du. Zu Annette von Droste-Hülshoffs ‚Kinder am Ufer'", in: *Frankfurter Anthologie, FAZ* vom 4. September 2004.

[39] Annette von Droste-Hülshoff hatte ursprünglich einen Titel für das Gedicht vorgesehen „die Herdhütte" um damit die Verschmelzung dieser in der Realität getrennten Bereiche Vogelhütte und Vogelherd zur Pointe ihres Gedichts zu machen. Vgl. die ausführlichen Erläuterungen zum ‚Vogelherd' in: *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 18, Altenburg 1864, S. 641-643. Diese Informationen sind in vielfacher Hinsicht für das Verständnis des Gedichtes hilfreich: u.a. wird erläutert welche Vögel „am besten bei schlechtem Wetter" einfallen.

lehrling" vergleichbaren Ausbruchshoffnungen sich schnell als aussichtslos erweisen, scheint als einziger Ausweg nur zu bleiben sich gottergeben in sein Schicksal zu fügen und sich mit der Tatsache abzufinden, dass zwischenzeitlich „im Schloß die Damen" sowieso schon „Gericht" gehalten und statt des erhofften neuen Lorbeerkranzes „hinterm Rücken" des Poeten karikatureske „Eselsohren" (SW I, S. 41) gedreht haben. Und trotz alledem! Während bislang das dem Unwetter ausgelieferte Ich in der Zeilenposition trochäisch zurückgestellt blieb, tritt es nun im Zustand der Resignation sitzend und „gesetzt" in ironisch gebrochenem, mit „Neugedachte[n]" (*SW* I, S. 41), sprich neumodischen Floskeln sich beschwichtigenden, selbstmitleidigem Bewusstsein in fünfhebigen Jamben auf. Die neuartige Stimmung versetzt nämlich den lyrischen Sprecher in die Situation, seine unmittelbare Umgebung detailliert wahrzunehmen. Dabei verwandelt sich die Vogelhütte, die in der panisch erlebten Situation vorab zum „Vogelherd" geworden war, nun in eine akzeptable „kleine Zelle", eine Eremitage mit *locus-amoenus*-Zügen. Genau in diesem Moment setzt der Wunsch ein „Heidebilder" zu schreiben, „zum Exempel: ‚Die Vogelhütte'". Freilich korrigiert sich das lyrische Ich sofort und spontan: „nein – ‚der Herd', nein besser: ‚Der Knieende in Gottes weitem Tempel'" (SW I, S. 42). Die Ironie und Komik dieser versuchten Titelgebung besteht darin, dass das gewünschte „Heidebild" ja schon zur Hälfte vorliegt, die bedrohliche Lebenssituation im gedachten „Vogelherd" ja schon überwunden und das lyrische Ich, das sich gerade in die weit vorteilhaftere Situation einer Eremitage hineinimaginiert hat, sich nun gleichsam in konsequenter Fortsetzung in eine zitierende Pose hineinversetzt und daher seiner Rolle als Eremit angemessen den „Knieende[n] in Gottes weitem Tempel" dichtend spielt.

Die folgende lyrische Passage ist so gearbeitet, dass sie den Leser animieren soll, zunächst die Situation pathetischen Zitierens und dann die überraschende Entdeckung sich möglichst plastisch und mimisch inszeniert vorzustellen. Der lyrische Sprecher beginnt noch im düsteren engen Räumchen sitzend sich aber als Eremit fühlend in hohem Ton und mit großem Ornat („seladonen" – „Halkyonen") ein Heidebild zu exponieren, das die Dynamik des Wettergeschehens nun nicht mehr panisch, sondern aus gesicherter Position heraus mit pathetischem Gestus vom Zarten zum „Kolossalen" steigert, sodass er, genügend enragiert, sich erhebt und – man beachte den Schwenk ins Prosaisch-Komische – „den Schemel an die Luke rück[t]" (SW I, S. 42). Dabei wird das imaginiert zitierte Heidebildgedicht jäh durch eine Entdeckung unterbrochen. Es folgt eine wortspielreiche („Fundus /Fund") durch Bindestriche und Ausrufe („Halt", „Da") unterstützte gestisch-genreartige Szene die an Komik reich, zunächst eine Erbse mit einem Zuckerstück verwechselt, dann aber zum guten Glück schlussendlich durch den jubilierend begrüßten Fund einer Weinflasche belohnt wird. Diese komische Stimmung, in der ein „armer", hungriger „Hund von Eremiten" (SW I, S. 42) zwar nichts zum Knabbern, aber wohl zum Trinken findet, lässt den lyrischen Sprecher an

zwei literarische Reminiszenzen denken. Er erinnert an die Szene in Walter Scotts *Ivanhoe,* in der ein „frommer Bruder" seinen Gast zunächst mit erbärmlicher Kost abfinden will, dann aber doch mit Besserem verkosten muss. Auf der anderen Seite animiert ihn diese Situation zur Nachstellung eines poetischen, „in manchem Buch" (SW I, S. 43) beschriebenen Porträts. Er nimmt sich schalkhaft vor, mit der gefunden Erbse durch die Fensterluke einen „Kiebitz" anzulocken, damit er auf seiner Schulter posiere.[40] In dieser Stellung scheint er weniger ein Eremit aus den Parkeremitagen des 18. Jahrhunderts darzustellen als einen Poeten des Mittelalters wie etwa Walther von der Vogelweide. Dass er allerdings keinen Falken, sondern einen Kiebitz auf der Schulter sitzend imaginiert, dürfte einen besonderen Grund haben. Der Kiebitz, so weist das Grimmsche Wörterbuch und die Grimm'sche Mythologie aus, symbolisiert Zauberei und – speziell im Westfälischen – den Teufel.[41] Genauso abrupt wie im Gedicht die lyrische Evokation des Unwetters einsetzte („Regen, Regen, immer Regen!"), beginnt nun – einem Zauber gleich –eine Naturpoesie noch nie gehörter Art. Sie ist „neu", weil der Moment des Übergangs vom Regen zum sich durcharbeitenden Sonnenlicht durch eine Verbindung von Onomatopoesie („Es verrieselt, es verraucht"; SW I, S. 43) und Ornamentpoesie („Jagen tummelnd sich im Kreis"; SW I, S. 44), mit Synästhesie evoziert wird. Dieser rauschhafte Farb- und Klangkörper erhält durch die ungewohnte entomologische Zitierung eines seltenen Heidekäfers und die Vergleiche mit Lichteffekten künstlichster Kultur („wie Glasgehänge an dem Lüster"; SW I, S. 43) einen eigentümlichen zwischen Naturlauten und künstlichster Kunstpoesie changierenden poetischen Reiz.

Fassen wir zusammen: Das Gedicht zitiert bei der Darstellung dreier Landschaftszustände – Unwetter, dynamischer Abzug des Gewitters, Ende des Regens und Sieg der wiederkehrenden Sonne – poetische Altbestände, um sie souverän und in virtuoser Eigenständigkeit zu überbieten. Im dritten Landschaftsbild zitiert der lyrische Sprecher gar die neu gefundene Manier seiner Autorin, der Droste selbst, um auch sie einem einzigartig vollendeten Kunststück zuzuführen. Zu derartig modernen virtuosen Kunststücken gehört aber zugleich die Brechung ins Komische. Zum Abschluss fällt sie besonders drastisch aus. Endete doch diese bezaubernde künstliche Naturpoesie mit einer Apotheose des Farbenspiels der Heide. Jäh indes wird diese Hommage unterbrochen durch die Schlossturmglocke. Die zurückgestauten Alltagssorgen um den verpassten Dichterlesungstermin tauchen plötzlich genauso schockhaft schnell auf wie das gleichzeitige Staunen über das gänzliche

---

[40] Martina Ölke nimmt als Prätext für Drostes Heidebild „Die Vogelhütte" die von Carl Loewe 1836 publizierte Ballade „Heinrich der Vogler", ohne dass (im Unterschied zu Goethes „Zauberlehrling") das geringste thematologische oder metrische Signal nachweisbar ist. Sie zieht daraus allerdings weitestgehende Folgerungen von einer dargestellten „Größenphantasie der dichterischen Inspiration". Ölke, Heimweh, S. 86 f.

[41] Vgl. Artikel „Kibitz", in: Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch,* Bd. 5,1, bearbeitet von Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873, Sp. 657.

Vergessen[42] dieser Peinlichkeit angesichts der nach dem Regen „Mählich" (SW I, S. 43) sich herausarbeitenden Sonne. Die Fallhöhe zwischen der in Meditation versunkenen Poesie zur wachen rationalen prosaischen Weltsicht wird auf brutale Weise markiert. Das poetische Schauen war aus der ironisch-satirischen Sicht der Gesellschaft, die infiziert ist vom Vorurteil eines Anathemas der „beschreibenden Poesie" bloß ein „Federlesen", das heißt eine unnütze Zeitverschwendung „mit Kräutern und Würmern" (SW I, S. 44). Erklärbar ist dieses vom Alltagsverständnis her schwer nachvollziehbare Sichvergessen nur durch eine Begründung, die in der letzten Zeile des Gedichts erfolgt: „Doch freilich – damals war ich Eremit!" (SW I, S. 44) So irritierend die temporale Zurechnung zur Vergangenheit durch das Stichwort „damals" auch zunächst erscheint, sie ist gezielt als Denkstolperstein gesetzt. Aus der Perspektive der Erzählzeit des Gedichts ist die Verwandlung des lyrischen Ichs in einen Eremiten gerade erst geschehen und daher nur schwer mit „damals" temporal abgeglichen. Im Horizont der erzählten und zitierten Zeit aber, in der die Rollenspiele der Klausner in Eremitagen Mode waren –[43] vom Nymphenburger bis zum Bayreuther Park – also dem 18. Jahrhundert macht diese Zeitangabe plötzlich Sinn. Darüber hinaus könnte sich mit diesem historisch zitierten Blick auch das Thema des Kulturvergessens angesichts von Natur in ihrer Programmatik aufklären. Denn als Eremit[44] wurde auch Rousseau bezeichnet, nachdem er im April 1756 die Einsiedelei von La Chevrette bezogen hatte. So gesehen wäre das dritte „Heidebild" mit seinem zaubergleichen Heraustreten in einen kulturvergessenen Zustand der Natur eine ironische Einlösung Rousseau'scher Programmatik – freilich eine ironische, weil zugleich dargestellt wird, dass dieses „Zurück zur Natur" allein durch und mittels Kultur möglich ist.[45]

Das im Zyklus „Heidebilder" an dritter Stelle platzierte Gedicht „Die Vogelhütte" intoniert nicht nur die meisten Themen und Tonlagen des Zyklus, den Jubel über die Schönheit der Heide wie das Bedrohliche ihrer Naturgewalt, sowie das Prekäre von Heide und Haus (hier in der Doppelung von Hütte und Schloss). Das Gedicht macht zugleich transparent, dass diese be-

---

[42] Die Produktion von Naturpoesie durch Vergessen fehlt in dem umsichtig aufgezeigten Fächer, den Herrad Heselhaus als Gesamtinterpretation der „Heidebilder" vorschlägt: sie seien durchweg „Wahrnehmung von Natur als Erinnerungsstruktur". Heselhaus, Poetisierung, S. 202.

[43] Vgl. zu den Eremitagen im Schlosspark Nymphenburg in München (1725) Kai-Uwe Nielsen, *Die Magdalenenklause im Schlosspark zu Nymphenburg*, München 1990, zu der Eremitage in Bayreuth (1720) Gustav Schmidt, *Die Eremitage (Bayreuth)*, Bayreuth 2003, oder zu Arlesheim (1785) Vanja Hug, *Die Eremitage in Arlesheim – Ein Englisch-Chinesischer Landschaftsgarten der Spätaufklärung*, Worms 2008.

[44] Der Rückzug in eine Einsiedelei bei Montmorency 1756 wurde von vielen Zeitgenossen u. a. auch von Diderot kritisch oder spöttisch beargwöhnt: „Ein Eremit ist übrigens ein recht merkwürdiger Citoyen" schreibt Diderot zum Beispiel in einem seiner letzten Briefe an Rousseau. Die Präsenz dieses Themas kann ein Essay von Levin Schücking, *Jean Jacques Rousseau: Zwei Episoden aus seinem Leben*, Leipzig 1869, belegen, in dem Rousseau als „menschenscheuer Einsiedler" beschrieben wird.

[45] Herrad Heselhaus bringt den Tatbestand der Kulturvermitteltheit von Natur auf den Begriff: „Spricht die Natur, so spricht Kultur immer schon mit". Heselhaus, Poetisierung, S. 201.

sprochenen und gedichteten Figurationen allesamt historisch hergestellt sind: die Natur ist parknahe Landschaft, die Heide wie die Vogelstellerei Ergebnis zivilisierender Arbeit. Die Naturdichtung selbst ist Ergebnis sowohl historischer Kostümierungen und simulierender Maskeraden wie Resultat von poetologischen Kontroversen, in denen scheinbar Obsoletes wie die Beschreibungspoesie neuerdings die avancierteste Position zugesprochen bekommen kann.[46] Aufgabe avantgardistischer Poesie ist es durch hohe virtuose Kunst die gesellschaftlich und kulturell geformte Poesie wieder in scheinbar elementare Naturpoesie zurückzuverwandeln! Adäquate Medien für derartige künstliche Operationen sind nicht nur die Schauerästhetik, sondern auch die Komik.[47] Beide Ästhetiken verfügen über physiologische Spontanreflexe wie über die Möglichkeit Reflexionen zu integrieren. Das Spiel zwischen Schrecken und Komik schafft, das zeigen zeitgleich die Werke Büchners, Heines, Mörikes und Droste-Hülshoffs auf je eigene Weise noch nicht erreicht ästhetische Zwischentöne.

---

[46] Vgl. Hans Christoph Buch, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker*, München 1972.

[47] Vgl. Ingrid und Günter Oesterle, „Zwei schöpferische Momente'", in: *Georg Büchner Jahrbuch* 3 (1983), S. 166 ff.