

MARTINA WAGNER-EGELHAAF

„Stigma und Berührung“* – Droste anders lesen

Mit dem Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe liegt das Gesamtwerk Annette von Droste-Hülshoffs nun in einer wissenschaftlich zuverlässigen Edition vor. Die Droste-Forschung hat hiermit ihr Fundament erhalten. Aber was fängt die Wissenschaft mit diesem achtundzwanzigbändigen Fundament an? Welches sind die Aufgaben, Ziele und Fragen einer künftigen Droste-Forschung? Im Flyer, der die Tagung zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe ankündigte, heißt es, dass „heute nicht mehr die katholisch-westfälische Heimatdichterin, sondern die weltoffene, moderne Autorin“ im Mittelpunkt des Interesses stehe. Wie weltoffen und modern die Droste wirklich war, sei dahingestellt, ist nicht zuletzt auch eine Frage des Begriffsverständnisses. Grundsätzlich neue Erkenntnisse werden sich indessen kaum gewinnen lassen, wenn nun die moderne Autorin die rückwärtsgewandte Heimatdichterin ablöst, ruft das Label ‚modern‘ doch zuallererst das topisch verfasste Progressionsschema einer in der Regel nicht weiter befragten literaturgeschichtlichen Teleo-Logik auf.

Als Begleitprogramm zur genannten Tagung zeigten Annette Hülsenbeck und Rosl Kuhlmann unter der Überschrift *Stigma und Berührung* eine Videoinstallation zu der vielinterpretierten Droste-Ballade *Das Fräulein von Rodenschild*. Vor der Projektionsleinwand postierten die Künstlerinnen eine Schneiderpuppe und vor dieser wurden vorhangartig und dreifach gestaffelt transparente Stoffbahnen aufgehängt, die zum einen den Blick auf die Puppe verschleierten, zum andern das Videobild, das über die Puppe auf die Leinwand projiziert wurde, gleichzeitig brachen und vervielfältigten. Da die vorderste Stoffbahn in der Mitte geteilt war, ging ein Spalt durch die Mitte des Projektionsbilds, das auf diese Weise, in sich selbst gespalten, eine Spur der Unsichtbarkeit mitten durch das Sichtbare zog. Das geheime Zentrum der Installation bildete die Gedichtzeile „Nun rührt sich's – die Lebendige spüret“¹, in der die Gespensterbegegnung in der Erwartung des Unvorhersehbaren kulminiert, bevor die Erscheinung „dämmert, – zerirnt – entschwand“² und die aufgebaute Spannung sich löst. Die Berührung mit dem geisterhaften Anderen-Selbst exponiert ein Spüren, eine taktile und seelische (Er)Regung, die im Zusammentreffen des Sich Rührenden auf der einen und der Lebendigen auf der anderen Seite die Erwartung eines Unvorhersehbaren mit der denkbaren Katastrophe, dem Tod, verschränkt, mithin höchste Präsenz

* So der Titel der Videoinstallation von Annette Hülsenbeck und Rosl Kuhlmann anlässlich der Tagung zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe.

¹ HKA I, S. 260-263, hier: V. 96.

² HKA I, S. 262, V. 98.

und absolute Vernichtung in einem hypostasieren Moment zusammenfasst. Visuell umgesetzt wurde dieses Motiv der Berührung in der Installation durch die über die Schneiderpuppe projizierten Bilder, die den Körper-Torso gleichsam selbst zum Element im Bild bzw. des Bildes werden ließen. Suggestieren die über die Schneiderpuppe laufenden Bilder zum einen eine pygmalionische Belebung, bewahrte der Puppen-Torso doch andererseits eine seltsame Totenstarre, blieb sozusagen ein Fremd-Körper im Bild, wie auch der getrocknete Blick auf ihn durch die transparenten Schleier sowohl Enttötung als auch Verhüllung zu lesen gab.

Die Bilder selbst zeigten eine dezentrierte Weiblichkeit, die wechselnd sich bewegende Hände, Haar, Augen, einen Unterleib³ in den Blick rückte. In Überblendungen waren verschiedene Droste-Porträts zu sehen, aber auch Teilansichten weiblicher, z.T. beschrifteter und mit Zeichnungen versehener Körper. Die gleichzeitig fragmentierten und vielfältigen Körperbilder, die, wie dargestellt, bereits durch das Arrangement der Videoinstallation aufgebrochen und multipliziert erschienen, überblendeten ihrerseits Landschaftsbilder, Interieurs und Exterieurs, Wahrnehmungen von Dingen, wie Vogeleier oder Blüten. Neben körperlichen Texturen wie Haut oder Haar traten textile Strukturen wie Brokatstoffe oder Spitzenwebte hervor. Wie ein durchsichtiger Teppich legten sich die pointiert rezipierten Worte des *Rodenschild-Gedichts*, das ebenfalls gleichsam zerstükkelt und nahlos mit anderen Droste-Versen, vielfach aus dem *Geistlichen Jahr*, verbunden wurde, über das Gesehene, ohne sich je mit ihm verbinden zu können. Indem immer wieder Hände in volles Haar griffen, das in der Großaufnahme nicht mehr zu einem ganzen Körper zu gehören, nurmehr eine Textur sui generis zu bilden schien, es teilen und den Blick auf die Haut des Körpers freigaben, wurde Berührung visuell inszeniert, um so mehr, wenn die sich präsentierende Haut beschriftet war wie ein Stück Papier. Im Zeichen der Berührung traten textile und taktile Oberflächen und damit die feillich immer schon inszenierte und repräsentierte Materialität von Körpern, Objekten und Bildern in Erscheinung. Die Ästhetik der Berührung stellt eine künstlerische Herausforderung eigener Art dar, insofern als in ihr die Hierarchie von Berührenden und Berührtem aufgehoben ist. Der/die Berührende wird von Berührten berührt: „Nun rührt sich's – die Lebendige spürte“. Der Gedankenstrich steht für den konstitutiven Spalt, der die Figur der Berührung erst denkbar macht und in ihr zugleich überwunden werden soll. ‚Durchdringend‘ wird die Berührung in dem in der Videoinstallation gleichfalls aufgerufenen und den Gestus der Berührung gleichsam radikalisierenden Motiv des Stigmas. Im Stigma, das ein Be- und

³ In einem Brief vom 21. April 2002 spricht Rosl Kuhmann von einem „Unterleib, der kein Leben, sondern eher Text blutet“.

Getroffensein von den fünf Wunden Jesu evoziert, hinterlässt die Berührung Spuren, Male, lesbare Zeichen.⁴ Die sanfte Berührung wird zur aggressiven Verletzung.

Weiche Polster, seidne Kissen,
Kann mir noch nach euch verlangen,
Da mein Herr, so gar zerrissen,
Muß am harten Kreuze hangen?
O wie habt ihr ihn getroffen,
Dorn und Nagel, Ruth und Spielbe!
Doch das Schuldbuch liegt ja offen,
Daß sein heilig Blut es schließe.⁵

Was sich auf und vor der Projektionsleinwand im Modus von Stigma und Berührung entfaltete, war eine Ästhetik, die nicht aus der Befindlichkeit eines identifizierbaren poetischen Subjekts und auch nicht aus einer ideologischen, z.B. religiösen Bedeutung heraus zu entschlüsseln ist,⁶ sondern die – und das sich in der schleierhaften Vielfältigkeit selbst reflektierende Videobild machte dies einmal mehr deutlich – den Akt der Repräsentation selbst, die Markierung in Schrift, Bild und Ton in Szene setzt.

Repräsentation kann als Berührung im doppelten Sinn gefasst werden: Wie Hände Körper berühren, berührt Tinte Papier oder auch Haut, und Licht berührt Leinwand, alles Akte der Sichtbarmachung – Berührung indiziert aber auch Verlebendigung in dem Sinne, in dem Michelangelo in der Sixtina den Schöpfergott sein Geschöpf Adam durch Berührung ins Leben treten lässt.

Berühre mich; denn ich bin tot!
Und meine Werke sind nur Leichen!
Hauch über mich; denn blutig roth
Die Stunde ließ mir ihre Zeichen!⁷

⁴ Vgl. Gal 6, 17: „Hinfort mache mir niemand weiter Mähe; denn ich trage die Malzeichen Jesu an meinem Leibe.“ F. Scheyer: *Stigmatisierte*. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Hg. von Kurt Galling, Bd. VI, 3. Aufl., Tübingen 1962, Sp. 377-380, Sp. 377, weist darauf hin, dass Stigmata „manchmal in Form von Kreuzen oder Buchstaben“ auftreten. Dies unterstreicht ihren Zeichencharakter.

⁵ Droste-Hülshoff: „Am Charfreitag“. In: HKA IV, S. 53-55, V. 41-48.
⁶ Dieser Ansatz steht in eklatantem Gegensatz zu der noch von Gertrud Bauer-Pickar in Anspruch genommenen subjektzentrierten und insbesondere das selbstbewusste weibliche Subjekt fokussierenden Lesart der Drosteschen Lyrik, die gleichwohl Progressivität für sich reklamiert; vgl. Gertrud Bauer-Pickar: „Lagt wollen die verborg'ne Kraft!“ *Droste's Lyrik aus heutiger amerkant-scher Sicht*. In: *Droste-Jahrbuch 4* (1997-1998), S. 103-126.
⁷ Droste-Hülshoff: „Am siebentzinten Sonntag nach Pfingsten“. In: HKA IV, S. 118f., V. 22-25.

Auch im Stigma liegt eine doppelte repräsentationelle Geste: Das Stigma ist als Mal auf der einen Seite Verwundung und Verletzung, auf der anderen Seite ist es aber auch Erinnerungszeichen und Aus-Zeichnung.⁸ Als Zeichen unterläuft es die binäre Zeichenökonomie, die einem Signifikanten ein Signifikat zuordnet. Wohl verweisen Christi Wundmale am Körper eines/r Stigmatisierten auf das Heiligsgesehen, aber nicht im Sinne eines allegorischen Bedeutungsbezugs. Vielmehr wiederholt und verkörpert das Stigma-Zeichen, was es zu bezeichnen vorgibt, und repräsentiert mithin den Akt der Einschreibung selbst.⁹ Dieser Akt ist, wie bemerkt, verletzend und auszeichnend, will sagen: bedeutend in einem; genauer: die Bedeutungskraft des Stigmas ist an eine ursprüngliche Verletzung gebunden, die als solche den Körper der Bedeutung erst konstituiert.

Akt und Moment der Berührung, die in der Setzung des Stigma-Zeichens kulminiert, bildeten den künstlerischen Ansatz von Hülsenbecks und Kuhlmanns Produktion, in der die polare Ordnung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Subjekt und Objekt, von Wirklichkeit und Vision suspendiert erschienen. Der ‚Stich‘ oder der ‚Punkt‘ – dies die wörtliche Bedeutung – des Stigmas wurde zum Einstich oder Ansatzpunkt des repräsentierenden Aktes selbst; das von ihm repräsentierte und auf schmerzhaft Weise ins Leben Gerufene erlangte indes keinen souveränen Gestalt, sondern erschien immer nur als ‚punkt‘uelle und im Prozess der laut-, schrift- und bildhaften Einschreibung sich wieder verflüchtigende Andeutung phantomatischer Figuraton. Das unheimliche Es, das auf diese Weise die Bilder- und Wörterflucht anzutreiben schien, rief ein Schwaben zwischen Leben/Verlebendigung und Tod/Erstarrung, zwischen Gegenwartigkeit und Abwesenheit hervor und repräsentierte gleichsam deren denklogisches Bindeglied, das die wechselseitige Abhängigkeit der Valenzen vor Augen und ins Bewusstsein rückt.

Und die stoffartig verwobenen Droste-Verse? Der Text des *Rodenschild*-Gedichts präfigurierte sich als zerstückelt und dezentriert, seine Geschlossenheit wurde aufgegeben. Fremdes (aus anderen Gedichten) und doch Natheiliges drang in ihm ein und offenbarte so die Un-Heimlichkeit der scheinbar vertrauten

Verse. Zudem entzogen die visuellen Eindrücke dem gehörten Wort die volle Aufmerksamkeit, so dass die Wörter weniger in ihrer narrativen Aussage rezipiert wurden denn in ihrer materialen, gleichsam im Raum stehenden Lautlichkeit. Die Gleichzeitigkeit von Laut und Bild im Kopf des Rezipienten/der Rezipientin erzeugte Berührungen eigener Art: flüchtig und unvorhersehbar, doch keineswegs unverbundlich – Wiederholungen von Bild und Wort erzeugten Wiedererkennungseffekte ohne dass klar geworden wäre, was denn (wieder)erkannt wurde.

Das Hülsenbeck/Kuhlmannsche Projekt verband das Prinzip der Spaltung, visualisiert im durchgehend mittig gespaltenen Videobild oder auch im sich wiederholenden Bild der Haar teilenden Hände, mit einem Eindruck unendlicher Kontinuität, des Ineinanderfließens. Dies lässt an die von Gilles Deleuze aufgegriffene, sich von Leibniz herschreibende Figur der Falte denken, die nicht nur metaphorisch eine Verbindung mit der textilen Berührungsethik der Videoinstallation nahe legt. Als Denkfigur des Barock, die indessen weit in die Moderne ausgreift – Deleuze verweist auf Mallarmés *Hérodiade* und Pierre Boulez¹⁰ – scheidet die Falte Inneres und Äußeres, Oben und Unten und stellt selbst eine sich unaufhörlich differenzierende virtuelle Inflexionslinie dar, die sich auf beiden Seiten ihrer Scheidung aktualisiert¹¹, dergestalt, dass das „Ausgedrückte aber [...] eben nicht außerhalb seiner Ausdrücke“¹² existiert. In der Installation erschienen „[d]as Innere und das Äußere“¹³, „[d]as Oben und das Unten“¹⁴, Wort und Bild getrennt und doch geprägt von den nämlichen Faltungen, die ihre Berührung ermöglichen.

Die „Doppelung“ der Falte reproduziert sich notwendigerweise auf beiden durch sie unterschiedenen Seiten, die sie aber aufeinander bezieht, indem sie sie unterscheidet: Spaltung, bei der jeder Ausdruck den anderen ausstößt, Spannung, bei der jede Falte in der anderen gespannt ist.¹⁵

Ausgehend vom Akt, der Ästhetik der Berührung, die mit Leibniz/Deleuze als Falte gedacht werden kann, scheiden und konstituieren sich wechselseitig Berüh-

⁸ Vgl. auch Josef Schmid: *Stigma*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Hg. von Josef Höfer und Karl Rahner. Bd. IX, 2. Aufl. Freiburg 1964, Sp. 1080.

⁹ Bahme der Evidenz sei nicht mehr der Körper des Herrn, sondern der gezeichnete Körper, formuliert Bettine Menke in einem Vortragsmanskript *Mania und Wunde* (S. 5), das in dem Tagungsband *Stigmata: Körperzeichen und Literatur*. Hg. von Bettine Menke und Barbara Vinken. Weinmar 2002 erschienen wird. Ähnlich zum Mal vgl. die Lektüre von Sigrid G. Köhler zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. Sigrid G. Köhler: *Körper mit Gesicht. Eine Gabe der Rhetorik*, darin das Kapitel „Erzählte Figuren erzählen – Figurationen der Nachfolge in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*“, S. 122–125 (unveröff. Ms.).

¹⁰ Vgl. Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt a.M. 2000, S. 60; vgl. [Stephan] Mallarmé: *Hérodiade*. In: *Œuvres complètes*. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Bd. I, Paris 1998, S. 17–22.

¹¹ Vgl. Deleuze: *Falte* (Anm. 10), S. 61f.

¹² Deleuze: *Falte* (Anm. 10), S. 62.

¹³ Deleuze: *Falte* (Anm. 10), S. 61.

¹⁴ Deleuze: *Falte* (Anm. 10), S. 62.

¹⁵ Deleuze: *Falte* (Anm. 10), S. 54.

render/ und Berührtes. Für die Inszenierung der Videoprojektion bleibt dabei festzuhalten, dass die virtuelle Inflexionslinie der Faltung nirgends anders als im Kopf der Rezipientin/des Rezipienten verläuft – das wahrnehmende Bewusstsein wird dabei gleichsam selbst zur perspektivischen Falte!

Berührung, Falte, Stigma – lässt sich auf diese Figuren eine Poetik der Droste-Lektüre gründen? Versuchsweise soll diese Frage am Beispiel des wohl 1842 entstandenen Gedichts *Ein Sommertagsraum* beantwortet werden,¹⁶ ein Gedicht, das Kraß als „[e]ines der dunkeln Gedichte Annetens“¹⁷ bezeichnet. Bereits der Titel verweist auf einen Zustand des Dazwischen, die Eingführung von ‚Tag‘ und ‚Traum‘ stellt eine Grenzlinie, um nicht zu sagen eine Berührung wachen Tagesbewusstseins und fantasmatischer Traumrealität vor Augen. Das Ich des Gedichts liegt an einem schwülen Sommertag, der sich in einem Gewirer entläßt, feberkrank darnieder und nimmt Dinge der Außenwelt – es handelt sich um Geburtstagsgaben, von denen sich das Ich ob seiner Krankheit „schönde abgewandt“ (V. 12) hat¹⁸ – mit in den Traum. Dabei scheint wichtig zu sein, dass es nicht um die poetische Figurierung einer Traumrealität als solcher geht, sondern um die enge Berührung von Außen und Innen. Das sensorische Registrieren des Gewitters¹⁹ sowie die Wahrnehmung des Zimmers, in dem das febernde Ich liegt, und seiner Gegenstände motivieren die Bildlichkeit und den Verlauf des Traumgeschehens. Dass dabei bereits die Wahrnehmung des Außen von einer fantasmatischen Logik geprägt ist und keineswegs ein ‚objektives‘ und von Innen eindeutig getrenntes Außen darstellt, ist offenkundig. Die Lider der sich schließenden Augen (vgl. V. 30) vollführen eine Trennung von Innen und Außen, die indessen nur ein Wahrnehmungskontinuum teilt, mithin die virtuelle Falte zwischen den Faltungen des ‚Außen‘ und den Faltungen des ‚Innen‘ bil-

¹⁶ Droste-Hülshoff: *Ein Sommertagsraum*. In: HKA I, S. 146-153 (Zitatnachweise künftig in Text).

¹⁷ Zum *Sommertagsraum* vgl. auch den Beitrag von Manfred Schmeidler in diesem Band, S. 65. Garcia Bruch: „*Mein Auge zündet sich – wo bin ich? – wo?*“, *Ein Sommertagsraum von Annette von Droste-Hülshoff*. In: *Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff. Umland. Lenz und Heine*. Hg. von Gert Vohhoff. Frankfurt a.M. 1998, S. 67-79, S. 222-224, liest den Text ganz im Sinne einer Reflexion zeitgenössischer politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse, wenngleich sie in einer Anmerkung beiläufig einräumt, dass „die Beschreibungen sinnlicher Wahrnehmungen – Sehen, Hören, Riechen, Fühlen, Tasten und Sich-Bewegen – ein Strukturmerkmal bilden“ (S. 22, Anm. 6). Auf dieses – m.E. zentrale – „Strukturmerkmal“ ist die hier vorgelegte Lektüre gestellt.

¹⁸ Marianne Kraß: *Der Sommertagsraum*. In: ders.: *Zwölf Bilder aus Annette von Drostes Leben und Dichtung*, 2., verm. und verbesserte Aufl. Münster 1918, S. 109-116, hier: S. 109.

¹⁹ Zu Recht vermerkt der Kommentar, dass es sich um ein „poetisiertes Datum“ (HKA I, S. 1092-1118, S. 1114) handle; das Ich des Gedichts ist nicht die Autorin, die im Januar Geburtstag feiert! In der Lektüre von Bruch steht das Bild des Gewitters als Metapher für die Revolution. Vgl. Bruch: „*Mein Auge zündet sich – wo bin ich? – wo?*“ (Anm. 16), S. 69.

der²⁰. Die Faltung zwischen Außen und Innen wird im Text auch in der Figuraton des Fensters reflektiert.²¹ Auch das Fenster verbindet Außen und Innen, stellt eine Öffnung des Innen ins Außen dar und lässt umgekehrt das Außen ins Innen eindringen. Im Gedicht der Droste wird die Verbindungs- und Trennfunktion des Fensters noch dadurch unterstrichen, dass mehrfach ein „Vorhang“ (V. 3) am Fenster erwähnt wird, ein Vorhang, der sich ‚bauscht‘ (vgl. V. 14; „der Gardine Bauschen“) und im Gleichklang mit diesem Bauschen das Blut des feberkranken Ichs ‚rauschen‘ lässt (V. 15). In der vierten Strophe ist die Rede von „der Gardine Spalten“ (V. 29), die einen ‚frischen Hauch‘ hereinlassen. Das ganze Gedicht ist geprägt von einer vibrierenden Sensorik des Austauschs und der wechselseitigen Transfusion von ‚Außen‘ und ‚Innen‘: Das Ich vernimmt „ein Murren“ (V. 17), „ein Rieseln und ein Surren“ (V. 19), von denen nicht ausgemacht ist, ob sie von Außen kommen oder Produktionen einer überreizten Innenwahrnehmung sind. „Resedaduff“ (V. 21) zieht

[d]urch des Balkones offene Thüren,
In jeder Nerve war zu spüren
Die schwebelnde Gewitterluft.
(V. 22-24)

Das Ich schließt die Augen,

[u]m tiefer, tiefer einzusaugen,
Was leise spielend mich umflog.
(V. 31f.)

Für eine Poetik der Berührung ließe sich die ganze sechste Strophe des Gedichts in Anspruch nehmen:

²⁰ Vgl. dazu Deleuze: *Die Falte* (Anm. 10), S. 13, wo zwischen „den Faltungen der Materie und den Falten in der Seele“ unterschieden wird und auch von der „Falte zwischen den zwei Falten“ die Rede ist.

²¹ Die strukturelle Homologie von Fenster und Augen ist topisch. In Achim von Arnims Roman *Gräfin Dolores* von 1810 heißt es etwa: „Uns beangstigen schon jänsliche Schlosser, die blos zum Sommeratmosphäre bestimmt, den größeren Theil des Jahres mit heilpollirten, aber verschlossenen Fenstern stille ohne Bewohner mit offenen Augen im Schlate zu liegen scheinen [...]“ (Achim von Arnim: *Armin, Reichthum, Schuld und Buge der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein*. In: ders.: *Sämmtliche Werke. Neue Ausgabe* (1857). Bd. IX. Hildesheim, Zürich, New York 1982, S. 6). Berühmt ist auch die Formulierung in Kellers Abendlied: „Augen, meine lieben Fensterlein“ (Gottfried Keller: *Abendlied*. In: *Sämmtliche Werke und ausgewählte Briefe*. Hg. von Clemens Heselhaus. Bd. III, 3. Aufl. München 1972, S. 300f., S. 300).

Und, nächt'ger Mücke zu vergleichen,
 Umsäuselte mich halber Klang,
 Am Teppich schien es sacht zu streichen,
 Und lief des Polsters Saum entlang,
 Wie wenn im zitternden Papier
 Der Fliege zarte Fußchen irren;
 Und heller feiner aus dem Schwirren
 Drang es wie Wortes Hauch zu mir:
 (V. 41-48)

Nun pflegen Mücken auch zu stechen und in der Erwartung des Stichs ist das nächtliche Surren am Ohr nicht unbedingt eine angenehme Empfindung. „[S]chmerzend zucken“ (V. 35) steht der/die Dahindämmende denn auch die Erzstute, der im Folgenden wie drei weiteren Dingen, einem Autograph, einem Denar und einer Muschel, ein eigenes Gedicht im Gedicht gewidmet wird. Bernd Kortländer spricht davon, dass neben „der Zerrümmung der glatten Oberfläche in der sprachlichen Gestalt ihrer Texte“ bei der Drose „der Wunsch“ stehe, „hinter diese Oberfläche zu gelangen, zum Kern der Dinge vorzustoßen, mit ihnen zu verschmelzen.“²² Dieser autorinnenbezogenen und psychologisierenden Lesart, die mit dem Befund der Oberflächenzerrümmung etwas Richtiges sieht, insofern als es in den Versen der Drose häufig um die Perforierung der Außen-Innen-Grenze geht, möchte ich eine Lesart gegenüberstellen, die, statt einen Verschmelzungswunsch zu extrapolieren, auslotet, in welcher Weise die Figur der Berührung die Ästhetik der Droseschen Verse bedingt, indem sie als ursprüngliche Geste der Setzung poetische Erscheinungen erst ins Leben ruft. Subjekt und Objekt, Berührendes und Berührtes sind dabei nicht vorausgesetzt, unabhängig voneinander bestehende Einheiten, sondern im Akt der Berührung hat die Subjekt-Objekt-Spaltung allererst statt, erscheinen Subjekt und Objekt als sekundäre sprachliche Effekte, gleichsam als Phantome der Berührung.²³ Phantome sind sie nicht zuletzt deswegen, weil der poetische Blickpunkt auf und bei, wenn nicht gar in der Berührung selbst liegt und somit verhindert, dass Berührtes und Berührendes, deren Positionen im Grunde gleichwertig sind und gegen

²² Bernd Kortländer: *Vom Exotismus der Provinz*, im vorliegenden Band S. 232.

²³ Den von einem Perspektivpunkt abhängigen Gegenstand nennt Deleuze „Objektiv“ (vgl. Deleuze, *Falle* [Ann. 10], S. 35). „Der neue Status des Gegenstands bezicht diesen nicht mehr auf eine räumliche Präzision, d.h. auf ein Verhältnis Form – Materie, sondern auf eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert“ (vgl. S. 35f.). Dem „Objektiv“ entspricht auf der „Subjektseite“ das „Superjekt“, eine Größe, die nicht den perspektivischen Punkt setzt, sondern vielmehr von diesem gesetzt wird. Denn: der Gesichtspunkt „bedeutet nicht eine Abhängigkeit in bezug auf ein voraussetztes Subjekt; im Gegenteil wird Subjekt sein, was zum Gesichtspunkt kommt oder vielmehr was im Gesichtspunkt verharrt“ (S. 36).

einander vertrauscht werden können, sich zu unabhängigen souveränen Gestalten verdichten.

Dieser Ansatz lässt sich am anschaulichsten am Beispiel des ersten Binnengedichts innerhalb des *Sommertagsraums* vorführen, am Beispiel des neunstrophigen Gedichts *Das Autograph* (V. 49-122). Von diesem Autograph, wie vermerkt eine der Geburtstagsgaben, heißt es in der präluzierenden fünften Strophe des Gesamtgedichts:

Doch schneller schien am Autograph
 Das düre Züngelchen zu wehen,
 (V. 37f.).

„Das düre Züngelchen“ wird im Kommentar als „ein Knick im Papier“ (S. 1114) interpretiert – also auch hier eine Falte, ein Zurückbiegen des Papiers auf sich selbst. Den Knick oder die Falte im Papier als Zunge anzusprechen, ist mehr als nahe liegend, denn wenn sich die Faltung tatsächlich als Grundfigur der Repräsentation lassen lässt, liegt eben darin das im Folgenden ausführlich wieder-gegebene Sprechen des Papiers begründet!²⁴ Eng geführt wird das „zitternde [...] Papier“ (V. 45), dessen Zungenhaftigkeit hier auch an das durch Vibration Töne erzeugende Rohblatt bei Blasinstrumenten denken lässt, in der sechsten Strophe mit den textilen Strukturen des Interieurs, das aus der Perspektive des fiebernden Ichs Exterieur und in der phantasmatischen Verschränkung eben beides und beides nicht ist: „Am Teppich schien es sacht zu streichen, / Und lief des Polsters Saum entlang, / Wie wenn im zitternden Papier / Der Fliege zarte Fußchen irren“ (V. 43-46) – einmal mehr ein Hinweis darauf, dass die im gesamten Gedicht so exponiert in den Vordergrund tretende stoffliche Materialität (mit ihren sich bauschenden Falten) eine sprechende ist, aus der es „wie Wortes Hauch“ (V. 48) dringt.

Und nun zum *Autograph* selbst: In diesem Gedicht spricht ein Schriftstück, das sich noch heute im Drose-Hülshoff'schen Familienarchiv befindet. Es handelt

²⁴ Von dem Brief des westfälischen Adligen und korsischen Königs Theodor von Neuhoff, der zur Vorlage des Gedichts wird, heißt es bei Holsenburger (zit. n. Krab: *Zweif Bilder* [Ann. 17], S. 109f.). „Dieser Brief, aufbewahrt auf dem Hause Hülshoff in der reichhaltigen Autographensammlung der Dichtern Annette von Drose, ist ein auf beiden Seiten beschriebener halber Foliobogen gewöhnlichen Papiers, Schrift, obgleich flüchtig, sehr regelmäßig und bis auf einige Worte, welche durch das Zusammenfallen ganz ausgefallen sind [Hervorhebungen M.W.E.] sehr gut erhalten.“ Die Tatsache, dass die Faltung an die Stelle der Worttritt, die damit unlesbar werden, ist im vorliegenden Argumentationszusammenhang von besonderer Signifikanz.

sich um einen Brief Theodor von Neuhoffs an seinen Cousin vom 12. März 1736. Der dem westfälischen Adel entstammende Neuhoff (1690-1755) wurde, nachdem er Korsika von genuesischer Herrschaft befreit hatte, am 15. April 1736 zum König von Korsika ernannt. Seine Herrschaft war allerdings nicht von langer Dauer; auf Grund inneren Widerstands musste er Korsika noch im selben Jahr verlassen. Er kehrte jedoch später wieder zurück, um weiter am korsischen Freiheitskampf teilzunehmen.²⁵

Das Gedicht bzw. die Rede des Autographs setzt mit einem „Pst! – St! – ja, ja“ ein, mit einer von beruhrender Zungenbewegung produzierten Lautfolge also, die sich zwischen Artikulation und halblautem Geräusch hält. Das Autograph erzählt von vornatiger Pracht aus seiner Perspektive und d.h., dass es nur perspektivisch fragmentierte Eindrücke wahrnimmt, diese aber um so intensiver. Insbesondere wird auch derjenige, der es beschrieben hat, Theodor, nicht als souveränes Individuum, sondern in fragmentarischer Körperlichkeit dargestellt. Folge seiner das Körperganze in Einzeldrucke auflösenden Darstellung scheint indessen die umso sensitivere Verzeichnung seiner körperlich-stofflichen Materialität:

Pst! – St! – ja, ja,
Das mocht' eine Pracht noch heißen,
Als ich am Ermel sah
Die goldenen Tressen gleißen!
Wie waren die Hände weiß und weich,
Wie funkeln die Demanten!
Wie schwammen drüber, so duftig, reich,
Die breiten Brittseler Kantel!
(V. 49-56)

Die in kostbare Gewandung gehüllte (Schreib-)Hand wird als „weiß und weich“ qualifiziert – ein Bild, das die Berührung dieser weichen Hand auf dem Papier während des Schreibens evoziert. Dass die „goldenen Tressen“ und „breiten Brittseler Kantel“ Falten werfen, darf man vermuten... – „duftig“ sind sie und „reich“ und sie „schwimmen“, eine Bewegung, die auf eine unfeste, veränderliche Phänomenalität hinweist. In der zweiten Strophe werden neben kostbaren Vasen als Schmuckstücken eines prunkvollen Interieurs Gemälde heraufbeschworen, wobei v.a. die „Lockenpracht“ (V. 57) der Dargestellten in den Blick des Autographs fällt. Die Porträtierten haben keine Gesichter, aber Locken! Die dritte Strophe verzeichnet eine sich vor dem Gitterfenster erhebende „Brise“

²⁵ Vgl. dazu den Kommentar der HKA I, S. 1114f.

(V. 67), den Westwind, mit dem das Autograph sogleich übereinstimmend zu „ruscheln“ beginnt. Dabei ist die geträumte Brise Reflex eines im Zuge des Geleitens aufkommenden Winds, den das vor sich hin dämmende Ich sensorisch registriert. Die Figuration des Fensters wird hier durch ein „Gitter“ (V. 67) bezeichnet, das die sich im Innern vollziehende, gleichsam subjektlose Schreibbewegung einseitig vom Außen trennt, sie andererseits aber mit dem Rauschen des Winds verbindet, heißt es von diesem doch, dass er „[v]on Bogen [...] zu Bogen“ „flog“ (V. 70) und „aus der Siegel Granatemund / Säuselnde Küsse gesogen“ (V. 71f.) habe – zarter und sacher kann man sich Berührung kaum vorstellen als im Bild des Siegel küssenden Winds! Und eindeutiger auch lässt sich nicht anzeigen, dass es sich bei diesen Berührungseffekten um Effekte der Repräsentation, des Schreibens handelt, als wenn der Wind ausgerechnet „der Siegel Granatemund“ küssen darf. Auch die vierte Strophe inszeniert einen Berührungseffekt: Hier spiegelt sich eine Amorstatuette auf dem Schreibtisch in der Tinte (vgl. V. 80) – auch dies eine Berührung, die an die Grenze der Unterscheidung von ‚materiell‘ und ‚immateriell‘ führt, ja diese gleichsam aufzuheben scheint und – dies haben Spiegelphänomene so an sich – gleichfalls Repräsentation ‚reflektiert‘. Der Schreiber schließlich betritt in der fünften Strophe die Szene und das Autograph freut sich, indem es ‚flattert‘ (vgl. V. 83). Doch auch hier gewinnt der gute Theodor kaum Subjektstatus: „Dann kann das Ding – ein Mann – ein Greis?“ – formuliert das Autograph, um schließlich das Haar des Herrn zu fokussieren:

Nie konnte ich satt mich schauen,
Daß seine Lockenkaskaden so weiß,
So glänzend schwarz seine Brauen!
(V. 86-88)

Und dann, in der sechsten Strophe, beginnt der westfälische Theodor zu schreiben:

Schrieb, schrieb, daß die Feder knirrt' und bog,
Lang lange schlängelnde Kette,
Und sachte über den Marmor zog
Und schleifte sich die Manschette.
Und summt und säuselt mir wie Traum,
Wie surrender Bienen Lesen,
Als sey ich einst ein seidener Schaum,
Eine Spitzemanschette gewesen.
(V. 89-96)

In eins mit dem Faltenwurf der über das Papier schleifenden Manschette gestalten sich die ‚Falten‘ der sich schlangelnden Schrift. Oder anders gewendet: der Berührungspunkt von Feder und Papier produziert Falten dinesselbs und jenseits seiner selbst. Die Falten der Schrift werden im signifikanten Lautmaterial repositioniert: So verlängert sich in V. 90 das ‚lang‘ zu einem ‚lange‘, bevor es dann in das Adjektiv ‚schlangelnde‘ eingeht. Dass auch hier poetologische Reflexionen vorliegen, mag man in der angesprochenen ‚Lese-‘Tätigkeit der Bienen erkennen, deren semantische Doppeldeutigkeit die poetisch-rhetorische Tradition der imitatio-Lehre aufruft.²⁶ Im Unterschied zur ‚Tradition der mimesis, die auf Naturnachahmung zielt, setzt die imitatio auf die Nachahmung vorgegebener Muster – strukturell gesehen handelt es sich dabei um eine eher technisch-mechanische, nicht sinnbezogene Nachahmung wie sie auch das Wiederholungsmuster der Falte vorstellt. Die beiden letzten Verse der sechsten Strophe exponieren im Bild des ‚seidenen Schauums‘ ein weiteres Mal eine Materialität und Immaterialität ineinander blendende Struktur, in der die Materie, ebenso wie im Bild der Spitzenmanschette, perforiert und nahezu aufgehoben ist. Bemerkenswert ist ferner, dass es zu einem metaphorischen Positionstausch zwischen Papier und Manschette zu kommen scheint: Das Autograph imaginiert sich als Spitzenmanschette; es hat also die unterscheidende Berührungslinie der Schrift überschritten!²⁷ Die nächste, die siebte Strophe bringt eine etwas stärkere Bewegung zum Ausdruck. Eine zweite Person scheint den Raum zu betreten:

Pst! – stille, – sieh, ein Anderer! – sieh!
Wie schütteleh des Schreibers Locken!
Er beugt und schlenkert sich bis an’s Knie,
Schlüpf’ und schleicht wie auf Socken.
(V. 97-100)

Offensichtlich ist ein Diener eingetreten, doch der Schreiber schüttelt die Locken und schreibt wieder. Im sockenhaften ‚Schlüpfen‘ und ‚Schleichen‘ des Anderen wird über die Alliteration des sch-Lauts Berührung auch onomatopoeisch besprochen. Und dann passiert etwas:

Hal es zupft mich, – ich falle, ich falle! –
Da liege ich hilflos gebreitet,

²⁶ Vgl. Jürgen von Stackelberg: *Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio*. In: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271-293.

²⁷ Krab mhrnakt: „Der ‚seidene Schaum‘ süsst dem Bogen wie im Traume zu, dass er vielleicht aus den Lumpen einer Spitzenmanschette entstanden sei“ (Kraß: *Zwölf Bilder* [Amm. 17], S. 114f.).

Und über mich die dinnige Galle
Wie Würmer krummelt und gleitet.
(V. 101-104)

Es scheint als hätte der störende Eintritt des Anderen das Vom-Tisch-Fallen des Autographs und zudem noch das Umfallen des Tintenfassess bewirkt, so dass sich nun die Tinte über das Papier ergießt. Ganz am Ende des Gesamtgedichts, in den epiloghaften Schlussversen, erfährt man, dass das Autograph ‚tatsächlich‘ „in des Zuges Hauche“ (V. 263) zu Boden gefallen war: Die unvorhergesehene Traum-Berührung von Tinte und Papier wird mit einem Ekeldindex versehen: Zum einen wird die materiale Beschaffenheit der Tinte („dinnige Galle“²⁸) ausgestellt, zum Anderen spricht das ‚Krummeln‘ und ‚Gleiten‘ der Tinten-Würmer wieder hergestell, wenn davon die Rede ist, dass sich der Menschengeist wie Ichor²⁹ durch die Fasern (des Papiers) gleißt. Hier ist eine Belebung der papierernen Materie durch den Geist mittels der fließenden Tinte figuriert, die in ein sprechendes Bild mündet: „die Spalte fließt“ (V. 107). Gemeint ist die Spalte der Schreibfeder³⁰, die als Bild der Trennung gelesen werden kann, aber gleichwohl (oder gerade deswegen) zum Quell des Fließens, der schöpferischen Produktion wird. „Gedankenwelle schwillt und kreißt“ (V. 108) heißt es entsprechend – ironisch? – in der folgenden Verszeile. Die letzte und neunte Strophe lässt das Schreibszenario kulminieren:

Ich zittre, zittre, jenes Fremden Auge,
Lichtblau und klar, ist über mich gebengt;
Ob es den Geist mir aus den Fasern sauge?
Ich weiß es nicht, sein Blinzen sinkt und steigt,
Ein Auge scharf wie Scheidewassers Laugel! –
Er streicht die Brauen, fäßt die Feder leicht, –
Nun schlängelt er, – nun drunten steht es da:
„THEODOR! IL PRIMO, RE DI CORSICA“
Pst! still! – der König spricht, Denar, halt Ruh!
Was schaukelst dich, was klimperst du?
(V. 113-122)

Hier werden die Koordinaten des Gedichts nochmals zusammengeführt und überboten. Schreiber und Papier befinden sich in einer Konstellation des Gegen-

²⁸ Vgl. dazu den Kommentar, HKA I, S. 1115.

²⁹ Lt. Kommentar „Götterblut, Lebenselixier“; vgl. HKA I, S. 1116.

³⁰ Vgl. Kommentar, HKA I, S. 1116.

über. Vor dem klaren, durchdringenden Auge zittert das Papier – eine Situation, die geradezu einen gewaltsamen erotischen Akt erwarten lässt. Die ‚lichtblaue‘ Augenfarbe rückt den Schreibenden in eine gleichsam transzendente göttliche Position. Nicht zufällig lautet sein Name denn auch ‚Theodor‘ – ‚Gabe Gottes‘. Die Vereinigung wird indes zunächst als geistiger Akt vorgestellt: Hieß es in der achten Strophe, dass sich der Menscheng Geist durch die Fasern gelbe (vgl. V. 105f.), stellt sich nun die Frage, ob das lichtblaue Auge dem Papier ‚den Geist [...] aus den Fasern sauge‘. Dies stellt nun wirklich einen ironischen Widerspruch zur vorausgegangen Reflexion des Repräsentationsgeschehens dar: Schien die schreibende Berührung in der achten Strophe die tote Materie des Papiers mit dem Menscheng Geist zu beleben, erscheint nun das Schreiben als Tötungsakt. Der Schreiber scheint dem Papier den Geist aus den Fasern zu saugen. Dies ist in mehrfacher Weise lesbar: Der Schreiber saugt den Geist aus dem Papier, den er zuvor hineinfließen lassen hat. Schreiben erscheint in dieser Perspektive als selbstbezüglicher Akt, der sich aus sich selbst nährt und nur ein materiales Medium als Unterlage und Projektionsfolie braucht. Freilich würde diese passive Rolle des Papiers nicht zu seiner Beredtheit passen, die das Gedicht als solches darstellt. Liegt der Geist also tatsächlich in der Materie und ist dieser nicht vorangängig? Man könnte allerdings auch lesen, dass die Geisproduktion erst im Akt der Berührung stattfindet und die Unterscheidung von Geist und Materie mithin unterlaufen wird. ‚Ich weiß es [aber auch] nicht‘ (V. 116), sagt das Autograph im Folgenden diplomatisch und gibt damit zumindest eine gewisse Irritation in der Betrachtung herkömmlicher Verhältnisse zu erkennen. Die Ambivalenz wird indessen in die Beschreibung des Schreiber-Blicks hineingenommen, der ‚sinkt und steigt‘ (V. 116) nämlich gleichzeitig, d.h. er bewegt sich ebenso von oben nach unten, vom Auge zum Papier, wie von unten nach oben, vom Papier zum Auge. Seine Beschreibung als ein ‚Blitzen‘ (V. 116) gibt eine Modalisierung des schöpferischen Schritts zu denken, die sowohl auf Doppelung wie Halbierung gestellt ist: Ein blitzender Blick verdoppelt den einen, starren, Blick, der als solcher halbiert und reduziert erscheint. Gleichwohl blinzelt man und kneift die Augen zusammen um schärfer zu sehen. ... Die Schärfe der Affirkata z weist voraus auf die folgende Verszeile, die davon spricht, dass das Auge des Schreibers ‚scharf wie Scheidewassers Lauge!‘ (V. 117) sei. Scheidewasser, ‚scheidung von metallmischungen verwendete‘, wobei insbesondere Salpetersäure der ‚scheidung von gold und silber‘³¹ dient, verhilftlich den Schreiberblick als trennenden und in der Trennung produzierenden. Noch einmal werden im Anschluss Berührungen beschrieben: ein Streichen der Brauen, ein leichtes Fassen der Feder, ein Schlingeln. Allerdings erzeugt dieses letzte Schlingeln

³¹ Kommentar, HKA I, S. 1116 (Zitate n. Bd. VIII des Grimmschen Wörterbuchs, Sp. 2415).

Schriftzeichen, die in der Graphie des Gedichtes markierend hervorgehoben werden: „THEODOR IL PRIMO, RE DI CORSICA.“ Bereits in der achten Strophe erscheint das Wort ‚Vival‘ in Kapitälchen.³² Hierzu vermerkt der Kommentar, dass Neuhoff in besagtem Brief seinem Cousin von seiner Proklamation zum König berichtet³³. „VIVAL! – ein König wird gegürt, –“ (V. 109). Die schriftliche Rekapitulation des „Viva“-Rufs motiviert die Unterschrift, einen performativ inszenierten Akt der Berührung, der einen König im wahren Sinne des Wortes hervorbringt.³⁴ Dabei bleibt die Geste der souveränen Selbstschöpfung an die Medialität und Materialität der Schrift-Berührung gebunden. Diese hat – und die Aggressivität des Akts zeichnete sich ja bereits ab – Zeichen, Spuren, Male hinterlassen und im gleichen Akt, in dem diese einen König hervorgebracht haben, wird aus dem Papier auch erst ein „Autograph“. Der Begriff des Autographs offenbart nun ebenfalls seine mehrfache Bedeutung: Neben der herkömmlichen Bedeutung eines ‚Selbstgeschriebenen‘, des von seinem/r (berühmten) Verfassers/in von eigener Hand niedergeschriebenen Schriftstücks, lässt der Terminus auch die Bedeutung ‚Selbstschrift‘ zu, Selbstschrift eines Königs, der sich selbst in der souveränen Geste seiner besiegelten Unterschrift als König setzt. Wenn man nun konzidiert, dass die Souveränität dieser Geste an ihre mediale Materialisierung gebunden bleibt, lässt sich das ‚Autograph‘ auch als ‚Selbstschriebendes‘ lesen, in dem Sinne, in dem oben herausgestellt wurde, dass sich in der Figur der Berührung ein beständiger Austausch der konstellativen Positionen von aktivem Schreiber und passivem Beschriebenwerden des Papiers vollzieht. ‚Autograph‘ als ‚Selbstschriebendes‘ wäre demnach nichts anderes als die diffrenzente Bewegung der im Gedicht ja deutlich in actu hervorgehobenen Schrift selbst.³⁵ Wenn die Berührung der Schrift in dieser Schlussstrophe nun in einer sichtbaren Markierung, ja, in einer Stigmatisierung des Papiers endet, die es erst zum Autograph macht, wird deutlich, dass das Stigma als manifestierter Berührungspunkt angesprochen werden kann. Würde in den vorausgegangenen Strophen von der berührenden Schreibbewegung als solcher erzählt, wird der Blick

³² Jochen Grywatschus Hinweis zufolge schrieb Amnrette von Drosté-Hülshoff fremdsprachige Begriffe grundsätzlich in lateinischen Buchstaben, die im Druck durch Antiquasatz innerhalb des Frakturzeichens kenntlich gemacht wurden, so auch die dem Urs der Historisch-kritischen Drosté-Ausgabe entsprechend durch Kapitälchen gekennzeichneten Wörter im vorliegenden Gedicht. Selbst wenn die Verwendung lateinischer Buchstaben bei fremdsprachigen Wörtern für die Drosté ein Automatismus war, erzeugt dieser über das Schriftbild interpretatorische Effekte.

³³ Vgl. Kommentar, HKA I, S. 1116.

³⁴ Krab zufolge datiert Neuhoffs Brief exakt vom Tag seiner Proklamation zum König; vgl. Krab: *Zwölf Bilder* (Ann. 17), S. 114.

³⁵ Dies lasse sich theoretisch mit Derridas Bewegung der ‚différance‘ denken (vgl. ders.: *Die différance*. In: *Rangänge der Philosophie*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1976, S. 6-37), in der die Saussureche Unterscheidung von Signifikalität und Signifikat ebenso unterlaufen wie stets erneut produziert wird (vgl. ders.: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1983, S. 38).

nun auf deren sichtbaren Effekt, die lesbare Spur, das Mal der Einschreibung selbst, gelenkt. Damit ist das Flirren zwischen den Instanzen der Repräsentation, deren Ästhetik die Drosteschen Texte so differenziert ausagieren, erst einmal stillgestellt und ausgesetzt. „THEODOR' IL PRIMO, RE DI CORSICA“ – mit fast brutaler Herrschaftsgeste versuchen sich die königlichen Buchstaben zu behaupten. Das Papier des Autographs kann somit insofern als stigmatisiert betrachtet werden, als es die Zeichen eines Anderen, eines Göttlichen am eigenen Körper erscheinen lässt und dadurch be-zeichnet und diesem Anderen zugehörig erscheint. Die Zeichenmale heiligen und verletzen es sogleich; wertvoll und bedeutend wird das Autograph, indem es die Zeichen des Anderen trägt und dadurch erst zum Autograph im emphatischen Sinne wird; zum anderen erscheint es als verletzend abhängig von diesem Anderen und aus sich selbst heraus nichtig. Das Stigma besiegelt eine imitatio (Christi), deren Autorität an den sichtbaren Akt der Einschreibung gebunden bleibt. – Dass die herrscherliche Unterschrift allerdings nur im Moment ihrer Setzung wirksam ist und das Königswort in der Folge Mühe hat, sich Gehör zu verschaffen³⁶, wird lesbar, wenn in den abschließenden und zugleich zum nächsten Gedicht überleitenden beiden Versen des Gedichts das Flüstern und materiale Sichregen der anderen Gegenstände anhebt:

Pst! still! – der König spricht, Denar, halt Ruh!
Was schaukelst dich, was klimperst du?

³⁶ Theodor von Neuhoffs hybrides Königtum findet auch in Voltaires *Candide* Erwähnung: „Meine Herren“, sprach er, „ich bin zwar kein so großer Herr wie Sie, aber schließlich bin ich ebensogut wie andere König gewesen. Ich heiße Theodor und wurde zum König von Korsika gewählt. Einst redete man mich ‚Eure Majestät‘ an, jetzt sagt kaum noch jemand ‚Herr‘ zu mir. Früher habe ich Geld prägen lassen, jetzt besitze ich keinen Heller mehr. Ich hatte zwei Staatssekretäre, heute habe ich kaum noch einen Diener. Einst saß ich auf einem Thron, doch dann habe ich lange Zeit im Londoner Gefängnis auf Stroh gelegen. Ich fürchte sehr, daß es mir hier ebenso ergehen könnte, obwohl ich doch nur wie Eure Majestäten hierhergekommen bin, um die Karnevalszeit in Venedig zu verbringen.“ Voltaire: *Candide oder der Optimismus*. Aus dem Französischen übersetzt von Ilse Lehmann. Leipzig 1972, S. 162.