

Schwellenzauber. *Die Taxuswand*

1. Modernité, modernité: Annette von Droste-Hülshoff und die Tradition

Der Begriff der Moderne ist in der Literaturwissenschaft, und nicht nur in dieser, umstritten. Während die Geschichts-, Sozial- und Geisteswissenschaften mit den Leitfiguren Koselleck, Luhmann und Foucault meist von der „Sattelzeit“ um 1800 als Beginn der Moderne ausgehen, plädiert ein großer Teil der literaturwissenschaftlichen Forschung für eine Beschränkung des Begriffes auf den Zeitraum um 1900.¹ Die Verwirrung steigert sich noch, wenn im Blick auf die französische Lyrik von Charles Baudelaire oder auch Arthur Rimbaud als den eigentlichen Begründern der Moderne gesprochen wird. Schon Paul Valéry hat Baudelaire über die Grenzen Frankreichs hinaus zum Dichter der Modernität erklärt. „Mais avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde; elle s'impose comme la poésie même de la modernité“.² Valéry zufolge verkörpert Baudelaire nicht nur den Beginn der modernen französischen Dichtung, er markiert den Beginn der modernen europäischen Lyrik überhaupt. Ähnlich hat auch Walter Benjamin die Bedeutung der *Fleurs du mal* eingeschätzt, im Blick auf die Rezeption des Werkes allerdings zugleich den Akzent auf das Ende statt auf den Anfang gelegt: „Die ‚Fleurs du mal‘ sind das letzte lyrische Werk gewesen, das eine europäische Wirkung getan hat; kein späteres ist über einen mehr oder weniger beschränkten Sprachkreis hinausgedrungen.“³ Vor diesem Hintergrund ist es keine bloße Randbemerkung, wenn Claudia Liebrand in ihrer Studie zu den Texten der Annette von Droste-Hülshoff auf ihre Zeitgenossenschaft zu Charles Baudelaire verweist.⁴ So unterschiedlich der Pariser Großstadtdichter und die „westfälische Heimatdichterin“, als

¹ Zur Terminierung des Modernebegriffes auf das Jahr 1886 und die damit verbundene Einschränkung seiner Verwendung vgl. Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin/New York 2007, S. 9-38. In eine andere Richtung, die eher in Übereinstimmung mit Luhmann und anderen steht und den Begriff auf die Zeit um 1800 bezieht, vgl. Anke-Marie Lohmeier, Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 32 (2007), S. 1-15.

² Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, in: *Œuvres I. Édition établie et annotée par Jean Hytier*, Paris 1957, S. 598.

³ Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 650f.

⁴ Vgl. Claudia Liebrand, *Kreative Refrakturen. Annette von Droste Hülshoffs Texte*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2008, S. 13. Liebrand bezieht sich dort anhand des Gedichtes *Tote Lerchen* auf die Nähe der Droste zu Autoren wie Baudelaire oder Celan.

die sie in verkürzter Perspektive lange Zeit gesehen wurde, im Blick auf die Herkunft wie das Werk auf den ersten Blick auch erscheinen mögen: Beide partizipieren an einer „Wende in der Geschichte der ästhetischen Erfahrung“⁵, die Hans Robert Jauß im Anschluss an die Arbeiten Walter Benjamins an die Wiedereinführung der Allegorie in die Literatur gebunden hat. „Die Figur des ‚Modernen‘ und die der ‚Allegorie‘ müssen auf einander bezogen werden“⁶, hält Benjamin im Passagen-Werk fest, um die idealistischen Versuche der Versöhnung von Idee und Wirklichkeit zugunsten einer poetischen Darstellung aufzugeben, in deren Zentrum die unaufhebbare Kluft von Kunst und Wirklichkeit steht. „Die Allegorie sieht das Dasein im Zeichen der Zerbrochenheit und der Trümmer stehen wie die Kunst. Das l’art pour l’art errichtet das Reich der Kunst außerhalb des profanen Daseins. Beiden ist der Verzicht auf die Idee der harmonischen Totalität gemeinsam, in der Kunst und profanes Dasein einander nach der Lehre sowohl des deutschen Idealismus wie des französischen Eklektizismus durchdringen.“⁷ Wenn Baudelaire und Droste-Hülshoff Zeitgenossen sind, dann nährt sich ihre Zeitgenossenschaft zu nicht geringen Teilen aus ihrer gemeinsamen Bezogenheit auf den Zusammenhang von Modernität und Allegorie, den Benjamin zur Geltung gebracht hat. Um die Modernität wie die Traditionsverbundenheit der Dichtung Annette von Droste-Hülshoffs herauszuarbeiten,⁸ kann daher die Funktion der Allegorie in ihrem Werk als Ansatzpunkt dienen, und das um so mehr, als die Forschung in den allegorischen Darstellungstechniken der Texte meist nur ein Defizit hat erkennen wollen. „Die Absicht der Droste, ein Abstraktum durch allegorische Bilder oder Personen anschaulich und sinnlich erfahrbar zu machen, droht unter der vielfach auftretenden Anhäufung von Bildern, Metaphern, Vergleichen und Allegorien [...] in die gegenteilige Wirkung umzuschlagen. Die Bilder hemmen den gedanklichen Vorgang und verleiten zu immer wieder

⁵ Hans Robert Jauß, Baudelaire's Rückgriff auf die Allegorie, in: Formen und Funktionen der Allegorie, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 686.

⁶ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, S. 311.

⁷ Ebd., S. 416.

⁸ Das spannungsreiche Doppel von Tradition und Moderne nimmt auch Wilhelm Größmann in seinen Ausführungen zur Modernität der Droste in den Blick. „Die Droste sah sich, von ihrer Zeit aus betrachtet, einem doppelten Anspruch unterstellt: überzeugende dichterische Tradition und eine zeitgemäße Modernität. In ihrem überkommenen Kulturbewußtsein blieb sie traditionell, in ihrem dichterischen Schaffensprozeß allerdings nicht“, lautet die Ausgangssituation, die Größmann skizziert. Wilhelm Größmann, Die Modernität der Droste. Lese-Erwartungen, in: Monika Salmen/Winfried Woesler (Hg.): ‚Zu früh, zu früh geboren...‘ Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff, Düsseldorf 2008, S. 9-17, hier S. 10.

neuem Ansetzen und Auswuchern.“⁹ So beurteilt noch Günter Häntzschel in seiner Arbeit über Tradition und Originalität die Funktion der Allegorie bei Droste-Hülshoff. Im Unterschied zu Häntzschels kritischer Diagnose erkennt die folgende Untersuchung in der Allegorie jene Trennung von Kunst und profanem Dasein am Werke, die Benjamin seiner Baudelaire-Analyse zugrundegelegt hat. So vielversprechend ein ausführlicher Vergleich von den *Fleurs du mal* und dem *Geistlichen Jahr* vor dem Hintergrund der allegorischen Durchdringung des Katechismus als „gestaffelte Hinführung auf den Tod“¹⁰ in diesem Zusammenhang erscheinen mag, so sehr sieht sich die Analyse an dieser Stelle dazu aufgefordert, sich auf ein einzelnes Gedicht zu konzentrieren, auf *Die Taxuswand*, um die bei Baudelaire wie bei Droste-Hülshoff spürbare Affinität von Lyrik, Trauer und Allegorie in der Moderne herauszuarbeiten.

2. Auf der Schwelle. *Die Taxuswand*

DIE TAXUSWAND

Ich stehe gern vor dir,
Du Fläche schwarz und rau,
Du schartiges Visier
Vor meines Liebsten Brau',
Gern mag ich vor dir stehen,
Wie vor grundiertem Tuch,
Und drüber gleiten sehen
Den bleichen Krönungszug;

Als mein die Krone hier,
Von Händen, die nun kalt;
Als man gesungen mir
In Weisen die nun alt;
Vorhang am Heiligtume,
Mein Paradiesestor,
Dahinter Alles Blume,
Und Alles Dorn davor.

⁹ Günter Häntzschel, Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste Hülshoffs, Stuttgart u.a. 1968, S. 37.

¹⁰ Martin von Koppenfels, Einführung in den Tod. García Lorcas New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik, Würzburg 1998, S. 5.

Denn jenseits weiß ich sie,
Die grüne Gartenbank,
Wo ich das Leben früh
Mit glühn Lippen trank,
Als mich mein Haar umwallte
Noch golden wie ein Strahl,
Als noch mein Ruf erschallte,
Ein Hornstoß durch das Tal.

Das zarte Efeureis,
So Liebe pflegte dort,
Sechs Schritte, - und ich weiß,
Ich weiß dann, daß es fort.
So will ich immer schleichen
Nur an dein dunkles Tuch,
Und achtzehn Jahre streichen
Aus meinem Lebensbuch.

Du starrtes damals schon
So düster treu wie heut',
Du, unsrer Liebe Thron
Und Wächter manche Zeit;
Man sagt daß Schlaf, ein schlimmer,
Dir aus den Nadeln raucht, -
Ach, wacher war ich nimmer,
Als rings von dir umhaucht!

Nun aber bin ich matt,
Und möchte an deinem Saum
Vergleiten, wie ein Blatt
Geweht vom nächsten Baum;
Du lockst mich wie ein Hafen,
Wo alle Stürme stumm,
O, schlafen möchte ich, schlafen,
Bis meine Zeit herum!¹¹

Obwohl das Gedicht in der Forschung nicht unbeachtet geblieben ist, hat es selten ungeteilte Aufmerksamkeit erfahren. In den meisten Fällen konzentriert sich der Blick auf den

¹¹ Annette von Droste-Hülshoff, Sämtliche Werke in zwei Bänden, hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Band I. Gedichte, Frankfurt am Main 1994, S. 140-142.

biographischen Hintergrund des Textes. *Die Taxuswand* gilt der Forschung vor allem als späte dichterische Reminiszenz an die unglückliche Begegnung Annette von Droste-Hülshoffs mit Heinrich Straube. „Die Dichterin besuchte 1837 (April-Juni) nach achtzehnjähriger Abwesenheit wieder Bökendorf, den Ort ihrer Begegnung mit Heinrich Straube [...]. Das Gedicht vergegenwärtigt eine Szene dieses neuerlichen Aufenthaltes. Die Niederschrift stammt aus dem Jahre 1841, wobei nicht auszuschließen ist, daß die Idee des Gedichtes älter ist“¹², so kommentieren Bodo Plachta und Winfried Woesler die Entstehungsgeschichte des Gedichtes. Im Mittelpunkt des Textes, so scheint es, steht die trauernde Verarbeitung eines lang zurückliegenden Ereignisses, damit zugleich Erinnerung und Abschied als Grundmotive des Werkes von Droste-Hülshoff, wie sie auch in anderen Texten wie *Meine Toten* oder dem Byron-Gedicht *Lebt Wohl* zum Ausdruck kommen. In der *Taxuswand* durchmisst Droste-Hülshoff eine lange Zeitspanne, achtzehn Jahre, die zwischen der Begegnung und seiner dichterischen Verarbeitung stehen. Die Frage, die in diesem Zusammenhang im Raum steht, ist die nach dem grundsätzlichen Verhältnis von dichterischer Erinnerungsleistung und biographischem Erlebnis im Werk der Annette von Droste-Hülshoff. Dass beide in ähnlicher Weise wie bei Baudelaire nicht einfach zusammenfallen, sondern auseinandertreten, ist die Vermutung, der es im Folgenden nachzugehen gilt.

Schon der lange Zeitraum, der zwischen der Begegnung mit Straube und der Erinnerung in *Die Taxuswand* vergangen ist, verweist in diesem Zusammenhang weniger auf den Prozess einer bloßen Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Gedicht als vielmehr auf die Erfahrung eines traumatischen Erlebnisses, das sich als selbst nicht Erinnerbares in die Sprache des Gedichtes einschreibt. Als Trauma erscheint die Begegnung mit Heinrich von Straube im Kontext eines infamen Spiels um Liebe und Ehre, das die Forschung in aller Ausführlichkeit nachzuzeichnen versucht hat. Als ihr Ausgangspunkt dienen die biographischen Schlüsselerlebnisse, die im Gedicht verarbeitet sind. „Das sind drei sehr merkwürdige Liebesdokumente: Annettes Himmelfahrt der Liebe, Straubes Liebestraum und die Taxuswand als verschlossenes Paradiesestor. Solche Gegenüberstellung eröffnet ziemlich krause Perspektiven: die in ihrer Jugend mit ihrem schwärmerisch-idealischen Blick ins Urlicht dem flotten Mädchensänger unterlegen war, wirft nach 21 Jahren ein Bild, das noch um nichts verblaßt und das zum Paradies erhöht ist, aus dem sie ausgeschlossen ist.“¹³ Die krause Perspektive, die Clemens Heselhaus hier entwirft und die Mary Lavater-Sloman

¹² Bodo Plachta/Winfried Woesler, Kommentar, in: Annette von Droste Hülshoff, Sämtliche Werke. Band I. Gedichte, S. 757.

¹³ Clemens Heselhaus, Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben, Düsseldorf 1971, S. 58.

ebenso ausführlich wie pathetisch schildert,¹⁴ betrifft den Haxthausener Kreis und die „wohlausgespinnene Intrige“¹⁵, in die neben Straube vor allem August von Arnswaldt verwickelt war. Die Intrige bestand in einer Liebesprobe, die Annette von Droste-Hülshoff nach eigenem und fremdem Bekunden nicht bestanden hat: Zwei junge Männer testen die Doppelneigung der jungen Dichterin, um ihr dann aufgrund des einmal bewiesenen Leichtsinns in einem gemeinsamen Brief die Freundschaft zu kündigen. Infam erscheint die Intrige im Rückblick, weil die beiden Männer eine Neigung in der einsamen Dichterin hervorrufen, um diese dann als Grund für die endgültige Verabschiedung von Freundschaft und Liebe auszugeben: „it seems as though everything – nature, body, investment, belief – has needed to be tested, including your love“¹⁶, kommentiert Avital Ronell den „Test-Drive“ als der Verbindung von „torture and experiment“¹⁷, dem die Droste in der Intrige unterlegen ist. Das Ergebnis des Testes ist die lebenslang nachwirkende Demütigung des dichtenden und liebenden Fräuleins, die Unterwerfung der Frau unter die Herrschaftsansprüche männlicher Autorität. Test, Experiment und Folter verschlingen sich zu einem Band, aus dem, so scheint es, allein die Dichtung hat den Ausweg weisen können. Was die Forschung dem Gedicht in diesem Zusammenhang zuschreibt, ist die spektakuläre Wende der biographischen Niederlage in einen poetischen Sieg: „Im Kreis des akademischen Landadels hat die Droste die Probe, auf die sie gestellt wurde, verloren, im ‚Geistlichen Jahr‘ hat sie sie gewonnen. Die Taxuswand im Garten von Bökendorf verschloß ihr das Paradies, aber sie entdeckte dadurch die Erde und das menschliche Dasein als ihre eigentliche Aufgabe“¹⁸, lautet das tröstende Wort, das Clemens Heselhaus der Dichterin spendet.

Gegen solch harmonische Auflösung von Leben und Dichtung aber legt das Gedicht Widerspruch ein. Unbestritten ist, dass es in der Trauerarbeit, die die Gedichte der Droste verrichten, zugleich um eine Form der dichterischen Selbstbehauptung geht,¹⁹ wie etwa in *Lebt Wohl*, in dem der Abschied von Levin Schücking und dessen Braut zugleich „die wilde Muse weckt“²⁰, die in dem zarten Körper der Dichterin schlummert. „Verlassen, aber einsam

¹⁴ Vgl. Mary Lavater-Sloman, *Einsamkeit. Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, Zürich/Stuttgart 1950, S. 88-104.

¹⁵ Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 58.

¹⁶ Avital Ronell, *The Test-Drive*, Urbana and Chicago 2005, S. 5.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 67.

¹⁹ Vgl. Eckart Goebel/Eberhard Lämmert (Hg): ‚Für viele stehen, indem man für sich steht.‘ Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne, Berlin 2004.

²⁰ Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke. Band I. Gedichte*, S. 304.

nicht, / Erschüttert, aber nicht zerdrückt, / So lange noch das heil'ge Licht / Auf mich mit Liebesaugen blickt“²¹, formuliert das lyrische Ich in *Lebt Wohl*. In *Die Taxuswand* sind die Liebesaugen aber blind geworden, starren auf eine undurchdringliche Schwärze, die den Grundton des Gedichtes bildet. Legt die Schwärze, die das Gedicht zu Beginn als „Fläche schwarz und rau“ geradezu magisch beschwört, Melancholie nahe als Erinnerung an ein Leben, das „gleichzeitig zur Allegorie des Todes werden kann“²², wie Herbert Kraft vermerkt, so kommt in dem rückwärts gerichteten Blick etwas anderes als eine „restaurative Programmatik“ in der Form der „Entsagung“ und dem gleichzeitigen „Verzicht auf gesellschaftliche Veränderungsansprüche“²³ zum Vorschein, die schon die Überschrift anzeige. Die Darstellung der Taxushecke als schwarze Wand, die Vergangenheit und Gegenwart voneinander trennt, verwandelt die Grenze vielmehr in einen Schwellenraum, um diesen in seiner Unbestimmtheit poetisch auszuloten.

In diesem Sinne fungiert die Taxuswand als Schwelle im Sinne Walter Benjamins. „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwelen‘ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht übersehen.“²⁴ Auf einen Schwellenraum im Sinne der von Benjamin im Anschluss an Arnold van Gennep angeführten *rites de passage* verweist das Gedicht schon in dem Shakespeares *King Lear* entlehnten „bleichen Krönungszug“, in dem die zeremoniellen Ereignisse der Hochzeit und des Begräbnisses ineinander geblendet werden. „Visier“ und „Paradiesestor“ rufen eine Grenze auf – „Dahinter alles Blume, / Und Alles Dorn davor“ –, die in der Überblendung von profaner Liebesenttäuschung und sakraler Todesbereitschaft die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart bestätigt und zugleich unterläuft. Die schwarze Fläche fungiert so als Trennwand, hinter dem die „grüne Gartenbank“ wartet, wie als Projektionsraum, der das lyrische Ich auf magische Art und Weise absorbiert. Das Ich steht vor der Taxushecke, um sich in die schwarze Wand, die sich vor ihm aufbaut, hineinzubegeben. In dem so eröffneten Schwellenraum vermischt sich, was die Grenze trennt. Das betrifft nicht allein die Trennung von Vergangenheit und Gegenwart, von Enttäuschung und Erfüllung, sondern auch die von Leben und Tod. Fassbar wird die Schwelle in *Die Taxuswand* in dem Motiv des Schlafes, der euphemistisch als Stellvertreter für den Tod einsteht. „Man sagt daß Schlaf, ein schlimmer, / Dir aus den Nadeln raucht, - / Ach, wacher

²¹ Ebd.

²² Herbert Kraft, ‚Mein Indien liegt in Rüschenhaus‘, Münster 1987, S. 128.

²³ Ebd.

²⁴ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, S. 618.

war ich nimmer, / Als rings von Dir umhaucht!“ Der Schlaf, der hier beschworen wird, ist der ewige Schlaf des Todes. Jenseits aller christlichen Erlösungsversprechen, die der Droste gerne zugegeschoben werden, ist dieser aber zugleich der Ort des Erwachens. „Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.)“²⁵, notiert Walter Benjamin. Das lyrische Ich, das in *Die Taxuswand* auftritt, findet in der Taxushecke eine Droge mit hypnotischer Kraft, die Schlaf und Wachen zusammenführt. Das somnambule Ich, das hier spricht, bezieht seine dichterische Inspiration aus dem Gift der Taxushecke, nährt sich aus dem Naturstoff, aus dem „Schlaf, ein schlimmer“ raucht, um in einem rituellen Vorgang in ein anderes Dasein zu treten, so wie Baudelaire in dem Schlussgedicht der *Fleurs du mal* an den Tod ausruft: „Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!“²⁶ Bei Baudelaire wie bei Droste-Hülshoff wird das Gift zum Elixier des neuen Lebens. „Es sind nicht nur die Schwellen dieser phantastischen Tore, es sind Schwellen überhaupt, aus denen Liebende, Freunde, sich Kräfte zu saugen pflegen.“²⁷ *Die Taxuswand* verkörpert in dem Verweis auf den Bereich des Magisch-Kultischen eine Schwellenerfahrung, in der das Ich aus sich heraustritt, in der konventionellen Anrufung von Schlaf und Tod sich einer Bewegung der Desubjektivierung unterwirft, die jenseits der Konvention als Ausdruck eines anderen Lebens lesbar wird, das als nicht Gelebtes in den Mittelpunkt rückt. Nicht von dem gelebten, von dem nicht gelebten Leben berichtet *Die Taxuswand* im Zeichen der Allegorie. Allegorisch verfährt das Gedicht dabei weniger in den konventionellen Topoi, die es aufruft, nicht als ein Text, der „trotz seiner allegorischen Konstruktion allerdings durch die bewußte Verhüllung der autobiographischen Rückbezüge etwas verrätselt wirkt.“²⁸ Der rhetorische Zusammenhang von Allegorie und Rätsel, den schon Quintilian herausstellt,²⁹ steht in *Die Taxuswand* vielmehr bereits durch das einleitende Bild der schwarzen Fläche im Kontext einer Poetik der

²⁵ Ebd., S. 617.

²⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres Complètes I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris 1975, S. 134.

²⁷ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, S. 617.

²⁸ Roland Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*. 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 138.

²⁹ Quintilian erkennt in dem Rätsel einen defizienten Modus der Allegorie: „Ist aber eine Allegorie zu dunkel, so heißt sie ‚Rätsel‘, eine Anwendung, die ich jedenfalls für einen Fehler halte, sofern wenigstens die klare Verständlichkeit die Schönheit des Ausdruck ausmacht“. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Zweiter Teil: Buch VII-XII*, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 1988, S. 239.

obscuritas,³⁰ die nichts, und am allerwenigsten das Dunkel der Vergangenheit, zu erhellen sucht, sondern die als Ausdruck der Todesverfallenheit „die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt“³¹, in der sich Natur und Geschichte, Leben und Dichtung trennen. Das Andere der Bedeutung, das die Allegorie verkörpert, wenn sie mehr als nur eine andere Bedeutung sein will, erfüllt sich in *Die Taxuswand* in dem abschließenden Bild des Blattes, das vom Baum geweht wird, um sanft zu vergeilen. In dem Homonym des Blattes, das in seiner ambivalenten Stellung zwischen Natur und Kunst nicht zufällig an die späten Gedichte Hölderlins der *Nachtgesänge* erinnert, in denen sich wie etwa in *Der Winkel von Hahrdt* die Erinnerung in der Verschränkung von Raum und Zeit zu einem geschichtlichen Schauplatz einfaltet, in dem Leben und Dichtung auseinandertreten. Insofern hält die Erinnerung in *Die Taxuswand* nichts Tröstendes bereit. „Mnemosyne, die Erinnerung, bewahrt, wie oft bei der Droste, mit Hilfe eines konkreten Objekts das Gewesene auf“³², stellt die hölderlinerfahrene Renate Böschstein-Schäfer in diesem Zusammenhang fest. Was hier aufbewahrt wird, ist jedoch allenfalls die Trennung von Leben und Kunst, die das Gedicht zum Thema macht. Sie zeigt sich in den achtzehn Jahren, die das lyrische Ich aus seinem Lebensbuch streichen will. Die Schrift bewahrt das Leben nicht, sie löscht es aus.

3. Allegorie der Moderne

Wenn *Die Taxuswand* von der Forschung meist als dichterisches Zeugnis der biographischen Begegnung mit Heinrich Straube gedeutet wird, dann zumeist im Kontext einer Dialektik von Leben und Kunst, die in der Dichtung die Aufhebung lebensweltlicher Enttäuschungen erkennt. „Sie wurde erst eine wirkliche Dichterin, als sie eine unglücklich Liebende war“³³, lautet die schlichte Gleichung, die Clemens Heselhaus seinen Überlegungen zum Werk und Leben der Dichterin zugrundelegt. Das Unglück der Liebe transformiere das Gedicht in eine Erfüllung, die kostbarer sei als das Versprechen dessen, was einmal Liebe geheißten hat. Die Transformation von Enttäuschung in Erfüllung, die die Forschung in Gedichten wie *Die*

³⁰ Vgl. Manfred Fuhrmann, *Obscuritas* (Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike), in: Wolfgang Iser (Hg.): *Immanente Ästhetik Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium 1964. Vorlagen und Verhandlungen*, München 1983, S. 47-72.

³¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 343.

³² Vgl. Renate Böschstein-Schäfer: *Idylle, Todestraum und Aggression. Beiträge zur Droste-Forschung*, Bielefeld 2007, S. 130.

³³ Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, S. 64.

Taxuswand erkennen will, setzt sich allzu umstandslos über die spezifische Selbstbehauptung des Drostschen Œuvre hinweg, indem sie sich an dem Tassowort beruhigt, dass dem Dichter ein Gott zu sagen gab, wie er leide. Das Leiden des Dichters ist so im Telos des Schreibens immer schon aufgehoben. Dass der „Schrei des Schmerzes“³⁴, den der höfische Dichter bei Goethe auf der Schwelle zum Wahn ausstößt, an eben der Welt verhallt, die ihn bewundert und bemitleidet, macht die Gedankenfigur der Aufhebung des Lebens in der Dichtkunst obsolet. Dass enttäuschte Liebe in einem Gedicht wie *Die Taxuswand* Eingang gefunden hat, steht außer Frage. Was in Frage steht, ist der Umgang mit dem Schmerz, von dem das Gedicht zeugt, die Übertragung von Schmerz in Sprache jenseits einer narzisstischen Form der Ichbildung, gegen die schon Goethes Tasso vergeblich kämpft. Die vielbeschworene Souveränität poetischer Sprache gelingt gerade dort nicht, wo das Leiden im Gedicht zur Schau gestellt wird. Gerade das aber ist bei der Droste nicht der Fall. In der Verrätselung dichterischer Sprache im Zeichen einer Rhetorik der *obscuritas* entzieht sich das lyrische Ich allen Identifikationsangeboten. Auf die Liebesprobe reagiert das Gedicht nicht, indem es den Dichterwettstreit spät für sich entscheidet, sondern indem es die Folter des Testes suspendiert. Keine unglückliche Liebe macht die unglücklich Liebende zur Dichterin, aber als Dichterin gibt sie dem Unglück der Liebe einen Rahmen, der ihr nicht mehr von außen vorgegeben wird. In dieser Form der Selbstbehauptung setzt sie sich über das Leben hinweg, indem sie einen liminalen Raum öffnet, in dem Identitäten und Differenzen – zwischen Leben und Tod, zwischen Mann und Frau, zwischen Vergangenheit und Gegenwart – verschwinden. Hier von Restauration zu sprechen, wie es die Forschung der einfältigen Literaturgeschichte zwischen „Biedermeier“ und „Vormärz“ jahrzehntelang nachgebetet hat, verkennt das, was sich der eindeutigen literaturgeschichtlichen Zuordnung widersetzt, den ästhetischen Gehalt des Gedichts, in dem Benjamin dessen Anspruch auf Wahrheit aufrechterhalten wollte. In der wilden Muse der Droste ist eine Form der dichterischen Selbstbehauptung am Werk, die sich nicht in das heimatliche Westfalen und den damit verbundenen Katholizismus versetzen lässt, sondern in das Exil, das der Dichterin zur Heimat wurde. Auf der Schwelle steht das Œuvre der Droste geschichtlich wie geographisch, als Schwellenkunde aber schreibt es sich in den Kontext der europäischen Lyrik der Moderne ein, den sie mit Baudelaire und anderen teilt. So spricht schon Thomas Kling über „die in ihrer vorwegnehmenden Modernität nach wie vor

³⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. I. Abteilung. Band 5. Dramen 1776-1790, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1988, S. 731-834, Vers 3428.

unterschätzte Annette von Droste-Hülshoff³⁵, über „die Transformation von genauer Geschichtskennntnis und übersetzten Landschaftspräparat ins Gedicht“³⁶ bei „der Meisterpsychologin Droste“³⁷. Was Thomas Kling bei Annette von Droste-Hülshoff findet, ist eine Textlandschaft, die in ihrer Präzision, etwa in der Einbeziehung botanischen und geologischen Fachvokabulars in den *Heidebildern*, unmittelbar auf Paul Celan vorausweist.³⁸ An diese Diagnose konnte auch die Literaturwissenschaft anknüpfen, sobald sie sich von den Vorurteilen der biographisch inspirierten Forschung freimachte. „Droste's Œuvre besticht durch seine Eigenwilligkeit – wie auch durch seine ‚Sperrigkeit‘ und ‚Dunkelheit‘“³⁹, stellt Claudia Liebrand fest und konstatiert eine Zeitgenossenschaft der Droste zu Charles Baudelaire und zu Edgar Allen Poe. Aus der Verschränkung von Tradition und Moderne lässt sich so der Anspruch der Dichtung Annette von Droste-Hülshoffs ableiten. Erst im Anschluss an Bekanntes ergibt sich das Neue, das mit dem Begriff der Modernität verbunden ist. „Ästhetisch bemerkenswert, eigenwillig und innovativ“, so Claudia Liebrand, „geraten ihre Texte gerade nicht, weil sie mit Vorgaben des Kanons brechen, sondern weil sie an Bekanntes anschließen: an ‚vorbildliche‘ Opera, an rhetorische Traditionen, an Gattungsmodelle, an Topiken, die im kulturellen Archiv abrufbar sind. Trotz ihrer Traditionsverbundenheit ist Droste alles andere als eine ‚konventionelle‘ Autorin; ihre Traditionsverbundenheit ist vielmehr die Voraussetzung für die kreativen Umschriften und Neuentwürfe, die ihre Texte vornehmen.“⁴⁰ Wie das Beispiel *Die Taxuswand* gezeigt hat, operiert Droste-Hülshoff im Rahmen der kreativen Umschriften, die Liebrand in ihrem Werk erkannt hat, mit Hilfe einer allegorischen Kunst der Verrätselung, die die idealistische Einheit von Leben und Kunst außer Kraft setzt und sich so der Tradition entwindet, indem sie in einem rituellen Durchgang quasi durch sie hindurch schreitet. An die Stelle der nur scheinbar gesättigten Erfahrung der

³⁵ Thomas Kling, *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 57.

³⁶ Ebd., S. 166.

³⁷ Thomas Kling, *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert eingelagert und moderiert von Thomas Kling*, Köln 2001, S. 110.

³⁸ Zur Nähe von Annette von Droste-Hülshoff und Paul Celan vgl. neben der bereits zitierten Arbeit von Claudia Liebrand Wulf Kirsten, der meint, die „Abkehr von der Liedhaftigkeit, ihr Verzicht auf Harmonisierung, Verklärung, daß sie nicht glättet, sondern Sprödigkeit, Schroffheit in Kauf nimmt, diese bewußt als Gestaltungsmittel einsetzt“, erkläre die Faszination, die die Droste auf Celan ausgeübt habe. Wulf Kirsten, *Annette von Droste-Hülshoffs Heidebilder – eine säkulare Vorgabe*, in: Monika Salmen/Winfried Woesler (Hg.): *„Zu früh, zu früh geboren...“ Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, Düsseldorf 2008, S. 76-95, hier S. 92.

³⁹ Claudia Liebrand, *Kreative Refrakturen*, S. 7.

⁴⁰ Ebd., S. 232.

Klassiker tritt der Erfahrungsverlust, den Benjamin im Blick auf Baudelaire im Begriff des Chocks festzuhalten versuchte. Wie sich schon bei Hölderlin andeutete, zieht sich die Erfahrung in der Moderne aus der Sprache der Dichtung zurück. Was diese zum Ausdruck bringt, ist ein Bereich jenseits des Lebens, der in *Die Taxuswand* in der Chiffrierung des eigenen Todes in Erscheinung tritt und als solcher lesbar wird. An der Entmythisierung der Vergangenheit hat die Droste Anteil, indem sie in Gedichten wie *Die Taxuswand* auf der Trennung von Ereignis und Dichtung insistiert, die in der Allegorie ihre adäquate Form findet.