

Literatur als Prozess

THOMAS WORTMANN, geb. 1983, ist Juniorprofessor für Neuere deutsche Literatur am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Mannheim.

Thomas Wortmann

Literatur als Prozess

Drostes »Geistliches Jahr« als Schreibzyklus

Konstanz University Press

Gedruckt mit Unterstützung des Droste-Forums e. V. und des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Umschlagabbildung:
Selbstporträt Annette von Droste-Hülshoffs. Staatsbibliothek zu Berlin –
Preussischer Kulturbesitz (MA II 25). Der Universitäts- und
Landesbibliothek Münster danke ich für die Genehmigung des Abdrucks.

Zugleich: Dissertation [2012] an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Über-
tragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit
es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Konstanz University Press, Konstanz
(Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de | www.k-up.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-86253-045-8

In memoriam Maria Lambertz

Inhalt

Einleitung 11

Ende 11 / Kein Ende 13 / Das Dröhnen hören. Zur Modernitätsdebatte in der Droste-Forschung 16 / Zur Fragestellung und zur Gliederung der Arbeit 21 / Dank 27

I. ZUGÄNGE

1. Biographie 31

Kabale und Liebe in Bökendorf 33 / Im Spiegelkabinett der kulturellen Phantasmen. Oder: Mörike als Exempel 38 / Zweifel: Der Brief an die Mutter 40

2. Biedermeier 47

Münster auf den Beinen, Droste am Teetisch 47 / Das »Geistliche Jahr« als Versuch der Ordnungstiftung 51 / Biedermeier *revisited* 57

3. Katholizismus 63

Droste's »Bekenntnisse« 63 / Katholizismus und Kanonisierung 64 / Wege der Forschung 68 / Jenseits der Gretchenfrage 70

II. POETIK

1. Komposition 77

Eltern haften für ihre Kinder 77 / *Out of the closet*: Droste als Autorin 81 / Homer, Milton, Klopstock, Droste! 85 / Schlussmachen 92 / Das Kirchenjahr als Schreibmaschinerie 93 / Biblische Ausmaße 98

2. Reflexion 103

Poetologische Reflexion als Genrekonvention 103 / Prediger vs. Dichter: Nikolaus Hermans »Sontags-Evangelia« 104 / ›Falsche Bescheidenheit‹: Andreas Gryphius' »Sonn- und Feiertagssonette« 109 / Poetologisch perforiert: Drostes »Geistliches Jahr« 115 / Die Kunst des Rahmens: »Am zweyten Sonntage nach Pfingsten« 117 / Vampirismus 125 / Blutstrom|Schreibstrom 130

III. AMBIGRAPHIE

1. Vom Werk zur Handschrift 139

Manuskripte und Korrekturen 141 / Zurück in die Zukunft. Die Literaturwissenschaft entdeckt ihr Material 150 / Literatur als Prozess und Performance: Die *critique génétique* 158

2. Drostes *unfinished business* 161

Drostes ›Schaffensprozess‹: Die Arbeit am offenen Text 163 / Das verhinderte Genie. Drostes Schreib-Szenen 165 / Kopf- und Papierarbeit 173 / »Am zweyten Sonntage im Advent«: Die Ambiguität des Textes 176

3. Das »Geistliche Jahr« als Schreibzyklus: »Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)« 183

Problematische Perspektive 184 / Alles hat ein Ende ... 190 / Vanitas und Melancholie|Schreiben und Tod 195 / Ein letztes Werk 205 / Schlusspunkt|Anfang. Oder: Scheherazades Prinzip 207 / Revision: Die Schreib-Szene ist eine Schreibszene 221 / Schluss! Aus! Anfang ... 225

Literaturverzeichnis 227

Heißt modern sein nicht, wirklich zu erkennen,
wo man nicht mehr ansetzen kann?

Roland Barthes

Einleitung

Ende

Mitte September 1846 bricht Annette von Droste-Hülshoff zu ihrer letzten Reise an den Bodensee auf, am 1. Oktober trifft sie bei ihrer Schwester Jenny von Laßberg und deren Familie auf der Meersburg ein. War es um Drostes Gesundheit schon vor der Abreise nicht gut bestellt, so folgen nun immer wieder lange Phasen der Krankheit, in denen sie das Zimmer nicht verlassen kann. Oft ist sie fast unfähig zu gehen, auch das Lesen und Schreiben wird ihr von den Ärzten phasenweise als zu große Anstrengung verboten. Und obwohl in zahlreichen Briefen Jenny und Joseph von Laßbergs an Verwandte und Bekannte berichtet wird, Droste befinde sich auf dem Wege der Besserung, beginnt sie damit, ihren Nachlass zu regeln. Bereits seit 1842 hatte Annette von Droste-Hülshoff daran gearbeitet, eine Stiftung zur Versorgung unverheirateter Töchter der Familie einzurichten, in die nach ihrem Tod ihr Vermögen einfließen sollte und für die nicht zuletzt auch die Einnahmen aus der schriftstellerischen Produktion genutzt werden sollten. Schließlich aber wird der Plan, zu dem im Laufe der Jahre umfangreiche Skizzen entstehen, aufgegeben.¹

Stattdessen setzt Droste-Hülshoff im Juli 1847 ihr knappes, nur anderthalb Seiten umfassendes Testament auf, da sie – so heißt es in diesem – ihre »Gesundheitsumstände veranlassen ein vielleicht schleuniges Ende zu befürchten«.² Ihre Geschwister Werner und Jenny erklärt Droste im Testament zu Alleinerben, ihren Besitz teilt sie zwischen den beiden auf: Dem Bruder sollen alle Teile des Vermögens zufallen, die »sich innerhalb der preußischen Staaten befinden«³ (dafür soll er die Kosten des »Leichenbegängnisses« tragen), der Schwester vermachte Droste al-

¹ Vgl. Annette von Droste-Hülshoff, »Stiftungsentwurf« in: Dies., *Historisch-kritische Ausgabe. Werke – Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. VII: *Verschiedenes*, bearbeitet von Ortrun Niethammer, Tübingen 1998, S. 773–807. Die *Historisch-kritische Ausgabe* wird im Folgenden mit der Sigle »HKA« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen. Als weitere Droste-Ausgabe wird zitiert: Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hg. von Bodo Plachta, Winfried Woesler, Frankfurt am Main 1994. Zitate aus dieser Ausgabe werden mit der Sigle »SW« und ebenfalls mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

² Droste-Hülshoff, »Testament«, in: HKA VII, 809–811, hier 810.

³ Ebd. Eine kulturwissenschaftliche Analyse und literarhistorische Verortung von Stiftungsentwurf und Testament liefert Ulrike Vedder, *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2011, 162–180.

les, was »sich außerhalb der preußischen Staaten vorfinde[t]«, also unter anderem das gerade erworbene Fürstehäusle in Meersburg.⁴ Aber nicht nur über den bereits erworbenen Besitz verfügt Droste in ihrem letzten Willen, auch für ihren schriftstellerischen Nachlass und eventuell daraus resultierende Einnahmen wird im Testament eine Regelung gefunden. Im dritten Paragraphen heißt es dazu:

Was den Ertrag etwaiger nach meinem Ableben erfolgender Ausgaben meiner Schriften betrifft; eine Einnahme deren vielleicht sehr geringen, vielleicht auch bedeutenden Betrag ich gegenwärtig noch durchaus nicht anzuschlagen vermag, [...] so bitte ich meine lieben Geschwister diese etwaige Einnahme zu teilen.⁵

Bevor Drostes Geschwister sich allerdings mit der Verteilung möglicher Tantiemen befassen können, müssen zahlreiche der »Schriften«, die ihre Schwester ihnen hinterlässt, erst einmal in eine Form gebracht werden, die eine – Einnahmen generierende – Publikation überhaupt ermöglicht. Zu diesen publikationstechnisch problematischen Texten zählt auch das *Geistliche Jahr*, jene Sammlung von 72 geistlichen Liedern auf alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres, an denen Annette von Droste-Hülshoff – unterbrochen von einer knapp zwanzigjährigen Pause – nahezu ihr ganzes Schriftstellerleben lang arbeitet. Nach Drostes Tod ist es die Veröffentlichung dieses Zyklus, die sowohl von ihrer Familie als auch von Christoph Bernhard Schlüter, einem der wichtigsten literarischen Mentoren Droste-Hülshoffs, vorangetrieben wird. Das *Geistliche Jahr* gilt Schlüter, der stets auf das Engagement Drostes in der geistlichen Lyrik gedrängt hatte, als das ›Vermächtnis‹ der Autorin, als *der* Schlüsseltext für ihr Œuvre. Entsprechend werden die Publikationspläne rasch konkret: Schon Ende Juni 1848, vier Wochen nach dem Tod Droste-Hülshoffs, wird in Briefen zwischen Schlüter und deren Familie das Prozedere der Veröffentlichung abgestimmt. So schreibt Werner von Droste-Hülshoff in einem Brief an Schlüter, dass er ihm das Manuskript des *Geistlichen Jahres*, welches »meine liebe Schwester«, so bemerkt er beiläufig, »wie ich höre, vollendet hat«⁶, von seiner Reise nach Meersburg mitbringen werde. Dass Drostes Bruder davon ausgeht, am Bodensee einen fertigen Text vorzufinden, ist nicht zuletzt auf Aussagen Droste-Hülshoffs selbst zurückzuführen, die in ihrer Korrespondenz im Verlauf der Jahre mehrere Male ihre Absicht erklärt hatte, die Arbeit am *Geistlichen Jahr* zu beenden, um die Gedichte des Zyklus – endlich – ins Reine zu schreiben. Wie begründet die Annahme, die Werner von Droste-Hülshoff gegenüber Schlüter in seinem Schreiben äußert, vor dem Hintergrund dieser Aussagen aber auch sein mag, sie wird sich als falsch erweisen: Was sich im Droste'schen Nachlass auf der Meersburg findet, ist keine Rein-

⁴ Droste Hülshoff, »Testament«, 810

⁵ Ebd.

⁶ Werner von Droste-Hülshoff, »Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 27. Juni 1848«, zitiert nach: HKA IV/2, 286.

schrift der Texte, ja nicht einmal eine abgeschlossene Handschrift des Zyklus, sondern ein Konvolut von Manuskriptblättern – sechs sind es insgesamt – auf denen sich in Droste's mikrographisch anmutender, nur schwer lesbaren Handschrift die Gedichte des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* verzeichnet finden, versehen mit zahlreichen Streichungen und Varianten, Ergänzungen, Korrekturen und Rückkorrekturen. Von einer ›Vollendung‹ sind diese Texte weit entfernt.

Der Plan einer zügigen Publikation wird vom Herausgeberkreis um Schlüter dennoch nicht aufgegeben, vielmehr wird der Abschluss des *Geistlichen Jahres*, den Droste selbst bis zu ihrem Tod nicht vollzogen hatte, in der Folge von einem ganzen Team angegangen, das sich der Entzifferung der ›kryptographischen‹⁷ Aufzeichnungen widmet. Wozu sich die Autorin nicht durchringen konnte, erledigen nun die Hinterbliebenen: Varianten werden getilgt, Streichungen und Ergänzungen finalisiert, eine Reinschrift erstellt. Selbst der nahezu vollkommen erblindete Schlüter wirkt dabei mit, indem er – philologische Sorgsamkeit wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch anders konzeptualisiert – zahlreiche Passagen der Gedichte, die Droste-Hülshoff ihm vor Jahren vorgelesen hatte, aus dem Gedächtnis ergänzt. Trotz dieser Hilfe erweist sich das Entziffern der Handschrift auch für die mit dem sehr spezifischen Aufzeichnungsverfahren der Schreibenden vertrauten Editoren (zu denen etwa auch ihre Schwester Jenny zählte) als schwieriges Unterfangen – die Arbeit an der Druckvorlage zieht sich hin. Zwar wird bereits im Frühjahr 1849 bei Cotta wegen des Verlags der Gedichte angefragt, erscheinen kann der mit Goldschnitt versehene Band aber erst über zwei Jahre später, nämlich gegen Ende Dezember 1851.⁸

Das Ergebnis dieser langwierigen Editionsarbeit kann sich sehen lassen: Aus dem mit Varianten versehenen, die Unabgeschlossenheit des Schreibprozesses dokumentierenden Textmaterial, das Droste ihren Erben hinterlassen hatte, erstellen die Herausgeber einen rezipierbaren, abgeschlossenen Text, ein ›Werk‹ also, das in dieser finalisierten Form unter dem Titel *Das geistliche Jahr* zu einem zentralen Bestandteil des Droste'schen Œuvres avancieren konnte und – ganz im Sinne Schlüters – das Autorbild Annette von Droste-Hülshoffs als katholischer Autorin bestimmte.

Kein Ende

Nun stellt das, was sich auf dem Manuskript des *Geistlichen Jahres* präsentiert, nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall des Droste'schen Schreibprozesses dar. Die Tatsache, dass ihre Texte oftmals nicht zu einem Ende finden, gilt als ein,

⁷ Vgl. Walter Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«. Stichworte zur literarischen Arbeitsweise«, in: Ders., Jochen Grywatsch (Hg.), *»Ich, Feder, Tinte und Papier«. Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1996, 11–40, hier 11.

⁸ Vgl. dazu die Übersicht zur Erstellung der Erstausgabe im Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe*: HKA IV/2, 287.

vielleicht sogar als *das* zentrale Problem der Autorin, laufen der Schreibenden doch zahlreiche der Projekte, die engagiert angegangen werden, schließlich aus dem Ruder. Neben dem *Geistlichen Jahr* zählen dazu etwa auch das groß angelegte Westfalen-Werk (als dessen Bestandteil Drostes *magnum opus*, die *Judenbuche*, ebenfalls gedacht war), das Romanfragment *Ledwina*, die Kriminalgeschichte *Joseph* und das Drama *Bertha oder die Alpen*, um nur einige Beispiel zu nennen. Wie der Perikopenzyklus mit den Gedichten von Neujahr bis Silvester gehören alle diese Texte zu jenen Projekten Annette von Droste-Hülshoffs, bei denen die Schreibearbeit auch nach jahrelanger, intensiver Beschäftigung mit den Texten zu keinem Ende gefunden hat. Die Anzahl der tatsächlich abgeschlossenen ›Großprojekte‹ ist bei Droste – sieht man einmal von der lyrischen Produktion im Allgemeinen und den beiden daraus resultierenden Gedichtausgaben von 1838 und 1844 im Speziellen ab – eher gering; ein nicht unerheblicher Anteil des Œuvres setzt sich aus fragmentarischen Texten zusammen. Dass sich in der Folge praktisch alle Herausgeber des *Geistlichen Jahres* dazu entscheiden, dem Vorbild der Erstausgabe zu folgen und den Zyklus als abgeschlossenen Text zu präsentieren, um damit die Anzahl der vollendeten Droste'schen Projekte zu vergrößern, wird vor dieser Folie als eine spezifische Vermarktungs- und schließlich auch als eine Kanonisierungsstrategie kenntlich, sind doch abgeschlossene, als ›Werke‹ rezipierbare Texte sehr viel besser dazu geeignet, einen Autor oder eine Autorin auf dem literarischen (und in der Folge: auf dem literaturwissenschaftlichen) Markt zu platzieren.

Das Bemühen der Editoren um die Vervollständigung von Droste-Hülshoffs *Geistlichem Jahr* bildet literaturhistorisch perspektiviert keine Ausnahme: Als das Beispiel schlechthin für ein solches, an einem – in der Terminologie Gerhard Neumanns – ›Textideal‹ orientierten Editionsverfahren gilt Max Brods Engagement als Herausgeber der Texte Franz Kafkas.⁹ Auch bei Brod, der Kafka als einen der wichtigsten Romanciers des 20. Jahrhunderts positionieren wollte, geht die Editionsarbeit mit dem Versuch einher, den fragmentarischen Status der Romanprojekte so weit als möglich zu kouvrieren – ein Verfahren, das durch die Kafka-Philologie der letzten dreißig Jahre umfassend problematisiert worden ist.¹⁰ Dass Brods Umgang mit den Romanen heute als prekär empfunden wird, hängt auch mit dem spezifischen Blick zusammen, den die Literaturwissenschaft auf den Kafka'schen Schreibprozess entwickelt hat. Denn was die Bewertung des Textmaterials angeht, gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen Droste und Kafka: Nobilitiert bei letzterem – wie etwa auch bei anderen Autoren der Klassischen Moderne wie Marcel

⁹ Gerhard Neumann, »Schreiben und Edieren«, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau ²2010 (= Rombach Grundkurs 3), 339–364.

¹⁰ Vgl. dazu Roland Reuß, »~~Lesen, was gestrichen wurde~~: Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: Franz Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte: Einleitung*, hg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff, Basel, Frankfurt am Main 1995, 9–24.

Proust, Robert Musil oder Robert Walser – der Fragmentstatus die Texte, weil die Unabschließbarkeit des Schreibprozesses und die daraus resultierende Offenheit der Romanprojekte zum Signum der Modernität dieser Texte avancieren, so werden Drostes ›unvollendete‹ Texte von weiten Teilen der Forschung immer wieder als gescheiterte perspektiviert. Impliziert ist damit, dass Droste als Autorin der Herausforderung der Schreibprojekte, genauer: dem Abschließen der Texte nicht gewachsen war.¹¹ Tatsächlich aber ist ein solcher Blick auf das Droste'sche Textmaterial – was etwa das *Geistliche Jahr* angeht – gar nicht so weit von jenem problematischen Zugriff entfernt, den das Herausgebersteam um Schlüter auf den Zyklus hatte.

Im Folgenden wird es darum gehen, eine andere Perspektive auf das *Geistliche Jahr* zu entwickeln. Der Text wird – in intensiver Auseinandersetzung mit Droste-Hülshoffs Autographen – in seiner Unabgeschlossenheit ernst genommen, verstanden wird der ›besondere‹ Textstatus des *Geistlichen Jahres* dadurch nicht mehr als ein durch Editionsarbeit zu behebender ›Makel‹ des Zyklus, sondern als sein eigentliches, als sein modernes Potenzial. Um es pointiert zu fassen: Dass Annette von Droste-Hülshoff ihre Texte – unter ihnen auch der Zyklus mit den geistlichen Gedichten – oftmals *nicht* zu einem Ende bringt, ist nicht als ein Scheitern in den Blick zu nehmen, sondern vielmehr – Rüdiger Nutt-Kofoth hat darauf verwiesen – als ein strategisches Offenhalten der Texte, um diese nicht aus dem Produktionsprozess zu entlassen.¹² Das Nicht-Abschließen der Schreibprojekte fixiert die Texte in ihrem Status als *work in progress*. Als unabgeschlossene, als offene Texte aber bieten sie die Möglichkeit, den Schreibprozess jederzeit wieder in Gang bringen zu können. Im Falle des *Geistlichen Jahres* etwa erfordert und generiert jede hinzugefügte Variante, die nicht mit einer Tilgung der vorherigen Textstufe einhergeht, einen erneuten Überarbeitungsdurchgang, bei dem sich die Schreibende dann eigentlich für eine der Alternativvarianten entscheiden müsste, um den Text einer Publikation näherzubringen. Die Manuskripte aber zeigen, dass genau das Gegenteil der Fall ist: Werden die Gedichte des *Geistlichen Jahres* in einem ersten Arbeitsschritt nahezu druckreif

¹¹ Vgl. dazu beispielsweise den Kommentar zu den dramatischen Versuchen in der Ausgabe der Bibliothek deutscher Klassiker: SW II, 915: »Die Bemühungen Annette von Droste-Hülshoffs, sich im Dramatischen zu versuchen, müssen insgesamt als gescheitert angesehen werden.« Vgl. zu einer Problematisierung dieser Lesart für das *Bertha*-Drama: Frauke Berndt, »Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne«. Weibliche Medien der Konversation in Droste-Hülshoffs *Bertha oder die Alpen*«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u.a. 2010, 21–58.

¹² Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth, »ich fand des Dichtens und Corrigierens gar kein Ende«. Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben – mit einem besonderen Blick auf das *Geistliche Jahr*«, in: Ortrun Niethammer (Hg.), *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe*, Bielefeld 2002 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 6), 199–218.

fixiert, so entfernt jeder Arbeitsdurchgang – durch Hinzufügung von Varianten, durch Ergänzungen und unterlassene Streichungen – den Text weiter von einer Vollendung, wie sie Droste's Umfeld über lange Jahre hinweg fordert. Die Chronologie des Droste'schen Schreibprozesses widerspricht den gängigen Konventionen: Die Texte werden nicht finalisiert, sondern immer weiter zerschrieben, entfernen sich immer mehr von einem ›Textideal‹. Dass Droste selbst um das problematische, mit den Anforderungen an zu publizierende Texte konfigrierende Potenzial dieses Schreibprozederes wusste, zeigen eben jene brieflichen Äußerungen, in denen der baldige Abschluss der Arbeit am Text immer wieder in Aussicht gestellt wird. Auf den Blättern des *Geistlichen Jahres* aber, das zeigt die Autopsie der Autographen, praktiziert die Schreibende trotzdem etwas gänzlich anderes, nämlich ein Schreiben ohne Ende. Das *Geistliche Jahr* wird zum Schreibzyklus, der Text wächst sich zu einem Unterfangen aus, das Droste-Hülshoff bis zu ihrem Tod als Schreibprojekt begleiten kann. Im Umkehrschluss aber – und diesen Aspekt hat die Forschung bisher nicht gesehen – *macht* der Perikopenzyklus sie damit auch lebenslang zur Autorin. Was auf den Blättern des *Geistlichen Jahres* auf diese Weise in Szene gesetzt wird, ist Literatur als Prozess.

Das Dröhnen hören – Zur Modernitätsdebatte in der Droste-Forschung

Doch der Reihe nach: Bei Annette von Droste-Hülshoffs *Geistlichem Jahr* handelt es sich um einen Perikopenzyklus, eine Sammlung von Gedichten zu allen Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres. Die Texte nehmen dabei die dem jeweiligen Sonn- und Festtag zugeordnete Perikope, also den als Evangelientext vorgesehenen biblischen Textausschnitt, als thematische Grundlage. Seine Hochzeit hatte das Genre im 16. und 17. Jahrhundert, als die Perikopenlyrik – Andreas Gryphius' *Sonn- und Feiertagssonette* sind ein Beispiel dafür – zu den prominenten Genres zählte. ›Große Namen‹ finden sich in der Genregeschichte nach der Frühen Neuzeit nicht mehr, nur im Bereich der privaten Erbauungslektüre erfreut sich die Perikopenlyrik bis ins 19. Jahrhundert einer gewissen Beliebtheit.¹³ Zu dem Zeitpunkt, als Droste an den Texten des *Geistlichen Jahres* schreibt, kann das Genre als veraltet und überkommen gelten. Der Zyklus, so schreibt Peter von Matt, stehe »fremd und magisch-unheimlich in der deutschen Literatur wie eine Mumie im Biedermeier-Salon«,¹⁴ um fortzufahren: »Die Gedichte, formgehorsam bis zum Gezimmerten und Genagelten, sind heute tot für alle, die nicht das Ohr haben,

¹³ Einen Überblick zur Genregeschichte der Perikopenlyrik liefert: Stephan Berning, *Sinnbildsprache. Zur Bildstruktur des Geistlichen Jahrs der Annette von Droste-Hülshoff*, Tübingen 1975 (= Studien zur deutschen Literatur 41), 7–41.

¹⁴ Peter von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München 2004, 206.

den Wurm in den Brettern pochen zu hören. Hat man ihn aber einmal vernommen, meint man, es dröhne.«¹⁵ In diesem Sinne stellt die vorliegende Studie den Versuch eines genauen Hinhörens dar. Zu zeigen sein wird, dass es gerade diese Hinwendung zu einem ›überkommenen‹ Genre ist, aus der stupende Modernitätseffekte resultieren.

Mit der Frage nach dem Rekurs der Droste'schen Texte auf Tradiertes beziehungsweise nach dem Verhältnis von Tradition und Moderne in Drostes Œuvre ist ein Thema aufgerufen, das die Forschung in den vergangenen Jahren beschäftigt hat wie kaum ein anderes.¹⁶ Die oftmals konstatierte Traditionsverfallenheit der Autorin aber wird vollkommen unterschiedlich bewertet. Wilhelm Gössmann beispielsweise erklärt:

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.¹⁷

Und Gössmann fährt – den Bezug auf den dichterischen Schaffensprozess präzisierend – in seinen Ausführungen fort: »Modern aber ist die Droste nur dann, wenn sie aus ihren inneren Impulsen geschrieben hat, wenn ihre dichterische Erfahrung die Oberhand gewann, wenn sie selbst neue Formen entwickelte, wie bei den *Hei-*

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. als einschlägige Publikation zum Thema: Monika Salmen, Winfried Woesler (Hg.), »*Zu früh, zu früh geboren ...*« *Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, Düsseldorf 2008; Claudia Liebrand, *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*, Freiburg im Breisgau 2008; Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*. Dieses Interesse an der spezifischen Modernität des Droste'schen Werkes kann auf zwei prominente literaturwissenschaftliche Debatten der letzten Jahre zurückgeführt werden. Zum einen hat die Frage nach der Konzeptualisierung von Modernität – die eigentlich immer Konjunktur hat – jüngst an Intensität gewonnen (vgl. dazu den Beitrag von Anke Marie Lohmeier, »Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 32 [2007] 1, 1–15. Einen Überblick über die diesem Aufsatz folgende Debatte liefert: Walter Erhart, »Editorial – Stichworte zu einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Debatte«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 34 [2009] 2, 176–194.). Zum anderen hat die ›Stifter-Renaissance‹ der letzten Jahre zu einem erneuten Interesse an der Literatur des ›Biedermeier‹ geführt, allerdings mit einem verschobenen Fokus: In den Blick rückt dabei nämlich auch das moderne Potenzial dieser Texte. Zu nennen wären beispielsweise: Eva Geulen, *Worthörig wider willen. Deutungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992; Franziska Schößler, *Das unaufhörliche Verschwinden des Eros. Sinnlichkeit und Ordnung im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg 1995; Christian Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995; Cornelia Blasberg, *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg 1998.

¹⁷ Wilhelm Gössmann, »Die Modernität der Droste. Lese-Erwartungen«, in: Salmen, Woesler (Hg.), »*Zu früh, zu früh geboren.*«, 9–17, hier 10.

debildern, der Lyrik am Bodensee insgesamt.«¹⁸ Modernität – wie Gössmann sie fasst – ist gleichzusetzen mit dem Traditionsbruch, mit der Entwicklung neuer Formen, ›modern‹ ist mithin das, was sich vom Überlieferten befreit und etwas Neues unternimmt – eine Konfiguration, die an das erinnert, was Harold Bloom mit dem Begriff der ›Einflußangst‹ umschrieben hat.¹⁹ Fasst man Modernität in diesem Sinne, so fällt es tatsächlich schwer, Drostes Texte als ›moderne‹ zu bezeichnen, denn an einer Traditionszertrümmerung, wie Bloom dies beschreibt, sind die Texte Droste-Hülshoffs nicht interessiert. Vielmehr rufen sie immer wieder prominente Prätexte auf und schließen an diese im Sinne einer ›kreativen Refaktur‹ an, wie Claudia Liebrand gezeigt hat. Liebrand geht ebenfalls von einer starken Traditionsbezogenheit in Drostes Œuvre aus, allerdings sieht sie das Potenzial gerade in der Art und Weise, wie die Texte auf Tradiertes, auf Altmodisches und scheinbar Überkommenes zurückgreifen:

Die Texte Annette von Droste-Hülshoffs sind so traditionsbewusst wie ihre Autorin [...]. Sie könnten ob so großer Traditionsverbundenheit konventionell sein. Gerade das sind sie nicht. Drostes Œuvre besticht durch seine Eigenwilligkeit – wie auch durch seine ›Sperrigkeit‹ und ›Dunkelheit‹. Die Texte greifen auf Vorgaben der Tradition zurück und remodellieren sie. Zu beobachten sind dabei Modernitätseffekte, die im krassen Gegensatz etwa zu den althergebrachten, zu den überkommenen Genres stehen, die die Autorin immer wieder bedient.²⁰

Aus Arrièregarde, so die These, wird in Drostes Texten unvermutet Avantgarde, gerade der Rückgriff auf Altmodisches produziert Effekte von Modernität. Beispiele dafür seien im gesamten Œuvre zu finden: Das Versepos *Des Arztes Vermächtnis* beispielsweise antizipiere selbstreflexive Verhandlungen des Schreibsujets wie sie in der Klassischen Moderne – beispielsweise bei Kafka – zu finden sind,²¹ das Romanfragment *Ledwina* wiederum scheint auf die späten Konversationsromane Theodor Fontanes wie die *Poggenpuhl* oder den *Stechlin* vorauszuweisen,²² während einige der Gedichte – wie etwa die *Tote Lerche* oder *Der Dichter – Dichters Glück* – Paral-

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main 1995. Vgl. dazu auch: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), »Einleitung«, in: Dies., *Redigierte Tradition*, 7–19, hier 11.

²⁰ Liebrand, *Kreative Refakturen*, 7. Und weiter: »Drostes Arbeit an der Tradition ist, sehr dezidiert, die Arbeit einer Autorin am Kanon«. Ebd., 18.

²¹ Ebd., 123–161 (Kap. 3: »Psychografie zwischen Poe und Kafka: *Des Arztes Vermächtnis*«). Vgl. zu Bezugspunkten zwischen Droste und Kafka auch Astrid Lange-Kirchheims einschlägige Publikationen: Astrid Lange-Kirchheim, »Der Arzt und die Dichterin. Zu einer Verserzählung der Droste (mit einem Blick auf Kafka)«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 244–261; dies., »Annette von Droste-Hülshoff wiedergelesen mit Franz Kafka – *Die Judenbuche* und *In der Strafkolonie*«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 339–373.

²² Vgl. Liebrand, *Kreative Refakturen*, 91–121 (= Kap. 2: »Arrièregarde als Avantgarde: *Ledwina*«).

lelen zu Texten Charles Baudelaires²³ oder Paul Celans zeigen.²⁴ Zu einem ganz ähnlichen Befund kommt auch Jochen Grywatsch, der in Drostes Texten – die gegen das »Paradigma der geistesgeschichtlichen Moderne seit der Aufklärung oder spätestens seit der Französischen Revolution« anzuschreiben versuchten – »Charakteristika einer Modernität« sich entwickeln sieht, die »vor allem mit der Klassischen Moderne in Verbindung stehen«.²⁵ Es geht in Drostes Texten, so fasst Grywatsch seine Beobachtung zusammen, »um Selbstreflexivität, Identitäts- und Sprachkrise, Avantgardismus in der Form, Subjektivierung, Psychologisierung, Relativierung, Differenzierung«.²⁶

Wie aber steht es um die Modernität der religiösen Texte Droste-Hülshoffs, wie steht es um die Modernität des *Geistlichen Jahres*? Ein Blick auf die vorliegende Sekundärliteratur zeigt: Der geistlichen Lyrik Drostes hat sich die Forschung in diesem Zusammenhang weit weniger intensiv gewidmet, als den anderen Texten im Droste'schen Œuvre. Ein Befund, der nicht überrascht, hat geistliche Dichtung doch meist den Ruch des Konservativen, gelten Religiosität und Modernität wenn nicht als einander ausschließende, so doch als sich gegenüberstehende Kategorien. Diese Konstituierung des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs entlang der Differenzlinie »ästhetisch vs. religiös« aber ist in den letzten Jahren in zahlreichen Arbeiten zum Verhältnis von Bibel und Literatur problematisiert worden.²⁷ Barbara Vinken beispielsweise unternimmt eine Neuperspektivierung des Œuvres Gustave Flauberts, indem sie dessen Texte als »Dysvangelium«²⁸ liest, als Werk der Moderne also, das die Frohe Botschaft im Namen des Kreuzes durchkreuzt. »Der

²³ Auf diese Parallelen zu Baudelaire weisen auch Heinrich Detering und Achim Geisenhanslüke hin: Heinrich Detering, »Versteinter Äther, Aschenmeer: Metaphysische Landschaften in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff* (= *Droste-Jahrbuch* 7 [2007/2008]), 41–68; Achim Geisenhanslüke, »Schwellenzauber. »Die Taxuswand«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 243–252.

²⁴ Vgl. Liebrand, *Kreative Refakturen*, 34–64 (= Kap. 1.2: »Der poeta als Monstrum: *Der Dichter – Dichters Glück*« und Kap. 1.3: »Genre trouble: *Die tote Lerche*«). Vgl. dazu auch: Bernhard Böschstein, »Drostische Landschaften in Paul Celans Dichtung«, in: *Kleine Beiträge zur Droste-Forschung* 2 (1972/1973), 7–23.

²⁵ Jochen Grywatsch, »Produktive Leerstellen. Anmerkungen zur Aktualität des dichterischen Werkes der Annette von Droste-Hülshoff und zur Veränderlichkeit seiner Wertschätzung«, in: Salmen, Woesler (Hg.), »*Zu früh, zu früh geboren ...*«, 18–35, hier 19.

²⁶ Grywatsch, »Produktive Leerstellen«, 29. »Es geht um die Erschütterung der bestehenden Verhältnisse, die Verunsicherung der Wahrnehmung, den Verlust des festen Bodens, und schließlich: um den Prozeß der Veränderung, des Wechsels, um die Transformation«.

²⁷ Um einige der zentralen Beiträge zu nennen: Daniel Weidner, *Bibel und Literatur um 1800*, München 2011; Andrea Polaschegg, Steffen Martus (Hg.), *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*, Bern u. a. 2006; Andrea Polaschegg, Daniel Weidner (Hg.), *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, München 2012; Daniel Weidner, Hans-Peter Schmidt, *Bibel als Literatur*, München 2008.

²⁸ Barbara Vinken, *Gustave Flaubert: Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt am Main 2010, 11.

Text«, so schreibt Vinken, »im Verhältnis zu dem Flaubert Literatur bestimmt, im Verhältnis zu dem die Literatur der Moderne entsteht, ist die Bibel«. ²⁹

Wurde das *Geistliche Jahr* auf sein modernes Potenzial hin untersucht, so ging es weniger um Fragen der Ästhetik oder der Literaturgeschichte, als um frömmigkeitsgeschichtliche Aspekte. Verortet wurde die Modernität des Droste'schen Zyklus von Gössmann beispielsweise in der »Ausbildung der religiösen Subjektivität« und der »Entdeckung des eigenen Ich«. ³⁰ Zu diesem Befund kommt auch Winfried Woesler, allerdings ist er bei ihm verbunden mit einer starken Abwertung der ästhetischen Qualität des Textes:

In der Erfüllung der Form des geistlichen Jahreszyklus hat die Droste eine sehr traditionelle Gattung gewählt. Die Strophenform z. B. wird im *Geistlichen Jahr* über 70 mal fast zwanghaft variiert; die Reime klappern, die Metaphern sind formelhaft abgegriffen, die frömmelnde Grundhaltung ist uns fremd und religiöse Gebetsformen überlagern oft die persönliche Aussage. Um aber das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten: Faszinierend sind einige, wenn auch wenige Stellen, wo die subjektive Erfahrung spürbar wird. ³¹

Woeslers Befund ist zuzustimmen. Droste wählt mit der Perikopenlyrik ein traditionelles Genre, und tatsächlich »klappern« die Verse, wirken die Bilder abgegrif-

²⁹ Ebd. Vinken fährt fort: »Die einfachste Formel, auf die dieses Verhältnis von Flauberts Werk zu den Evangelien gebracht werden kann, ist vielleicht diese: Im Namen des Kreuzes wird die frohe Botschaft durchkreuzt. Sein Werk ist deshalb ein Dysvangelium; es legt Zeugnis gegen die frohe Botschaft ab. Geschichte straft das Heilsversprechen Lügen; sie wird aber negativ ganz von ihm bestimmt, denn sie stellt nichts als dessen Perversion dar. Nur auf dem Hintergrund dieses durchkreuzten Liebesversprechens, das vollkommen bejaht wird, macht sie ihren furchtbaren Sinn.« Ebd., 11 f.

³⁰ Gössmann, »Die Modernität der Droste«, 12.

³¹ Winfried Woesler, »Modernität der geistlichen Dichtung der Droste«, in: Salmen, Woesler (Hg.), »Zu früh, zu früh geboren ...«, 36–44, hier 37. Woesler bestimmt die Modernität des Textes in seiner »Aktualität [...] für die Gegenwart«. Die Frage nach der »Modernität« ist dabei diejenige danach, was uns geistliche Dichtung heute noch zu sagen habe. Und hier kommt Woesler zu einem für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung prekären Schluss: »[U]nmodern erscheint die Kunstauffassung der Droste, im besonderen in ihrer Beziehung zur Religion [...]. Doch sehen wir von diesen Einwänden einmal ab und fragen, was an den religiösen Droste-Texten noch modern ist. Dahinter wird eine andere Frage sichtbar: Wie modern ist Religion? Antwort: Um die Sinnfrage seines Lebens kommt niemand herum.« (Ebd., 38) Ganz davon abgesehen, dass die Verschiebung der Frage nach der Modernität des *Geistlichen Jahres* von der Analyse des Textes hin zur Frage nach der Modernität von Religion überhaupt sich weit von einer konkreten »Arbeit am Text« entfernt, überträgt Woesler die »Kunstauffassung« Droste-Hülshoffs, ihre »Beziehung zur Religion« bruchlos auf das *Geistliche Jahr*; eine Übertragung, die auch vor der Folie der Debatte um Tod und Wiederkehr des Autors problematisch erscheint. Vgl. als wichtigen Beitrag zu dieser Debatte: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.

fen, erscheinen ›schiefe‹ und werden teilweise bis zur Katachrese gesteigert.³² Woesslers Schluss aber lässt sich problematisieren. Schon 1975 hat Stephan Berning detailliert herausgearbeitet – und andere Interpretinnen und Interpreten sind ihm darin gefolgt³³ –, dass das *Geistliche Jahr* mit seinen intra- und intertextuellen Bezügen eine mit Chiffren operierende ›Sinnbildsprache‹ entwickelt und durch die formelhafte Wiederholung und das Neuarrangieren der Bilder ein komplexes, nahezu enzyklopädisch anmutendes Verweisnetz spannt. Berning zeigt in seiner Untersuchung luzide auf, dass die Übertragung des in der Rhetorik tradierten Begriffs der Allegorie und die damit verbundene Forderung der Klarheit der evozierten Bilder, der noch auf die barocken Prätexte zutreffen mag, für die Bildlichkeit des *Geistlichen Jahres* problematisch ist, weil sie das poetische Verfahren, die ›Arbeit an der Allegorie‹,³⁴ die der Text fortwährend prozessiert, nicht zu fassen vermag. So perspektiviert rücken jene Passagen des *Geistlichen Jahres* in den Blick, die Woessler als wenig faszinierend bezeichnet: Verortet wird die Qualität des *Geistlichen Jahres* gerade in den klappernden Versen, vor allem aber im klappernden topischen Apparat, in der ›prekären‹ Bildsprache. Für das Verständnis der Droste'schen Allegoresen empfehle es sich, so Heinrich Detering, »einen etwa mit Benjamin weit gefassten Allegoriebegriff von der Forderung semantisch kohärenter Referentialisierbarkeit zu befreien und die Aufmerksamkeit im Gegenteil gerade auf die Heterogenität der Bildkombinationen zu richten.«³⁵ Die Bildsprache des *Geistlichen Jahres* führe, wie Liebrand erklärt, den »Prozess der Allegorisierung, ja den Prozess von Symbolisierung, von Semantisierung, von Bedeutungszuschreibung überhaupt in seiner Gewaltsamkeit, aber auch in seiner Unentschiedenheit«³⁶ vor.

Zur Fragestellung und zur Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Studie versteht sich als ein Beitrag zur Debatte um die Modernität des Droste'schen Œuvres und widmet sich vor dieser Folie dem *Geistlichen Jahr*. Der Fokus dabei liegt dabei explizit *nicht* auf einer religions- oder einer sozialhistorischen Fragestellung, auch frömmigkeitsgeschichtliche Aspekte – wie etwa die Frage nach der Bedeutung des Glaubenszweifels im *Geistlichen Jahr* – zählen nicht zu dem Bereich, der untersucht werden soll. Zu all diesen Themen liegen zahlreiche

³² Vgl. dazu Günther Häntzschel, *Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart u. a. 1968, 27–75.

³³ So etwa: Claudia Liebrand, »Tödernstes Rollenspiel. Zur Poetik von Annette von Droste-Hülshoffs *Geistlichem Jahr*«, in: Dies., Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn 2010, 93–120; Detering, »Versteinter Äther«.

³⁴ Vgl. Liebrand, »Tödernstes Rollenspiel«, 102.

³⁵ Detering, »Versteinter Äther«, 65.

³⁶ Liebrand, »Tödernstes Rollenspiel«, 106.

Publikationen vor.³⁷ In den Blick genommen wird Drostes ›Lebenswerk‹ stattdessen als ein Schreibprojekt, bei dem die Auseinandersetzung mit den biblischen Texten (im Sinne einer Frömmigkeitsübung, wie vor allem Drostes Umfeld das *Geistliche Jahr* konzeptualisiert hat) nicht das Ziel des Schreibprozesses ist, die Auseinandersetzung mit den Evangelientexten zu den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres ist vielmehr ein Mittel zum Zweck. Und dieser Zweck – das zu zeigen wird das Ziel sein – ist das Schreiben selbst.³⁸ Mit der Transponierung eines vormodernen Genres in die Moderne nämlich verabschiedet Drostes Text tradierte Konventionen der Perikopenlyrik und konfiguriert das Genre neu: Aus der Frömmigkeitsübung wird ein Schreibexerzitium. Dass das *Geistliche Jahr* keinem heteronomen Literaturkonzept mehr verpflichtet ist, zeigt sich schon in einer frühen Phase des Projektes: Ursprünglich als ein Andachtsbuch für die fromme Stiefgroßmutter konzipiert, wird eine solche Zweckgebundenheit des Zyklus implizit schon im Widmungsbrief aufgekündigt, den Droste – als programmatischen Text, wie sich zeigen wird – der Reinschrift des ersten Teils 1820 beifügt. Postuliert wird hier die Autonomie des Schreibprojektes, das die Grenzen der familiären Literaturproduktion transgrediert, auf ein Lesepublikum ausgerichtet ist und seinen Bezugsrahmen ›weltliterarisch‹ bestimmt. Eingeschrieben ist diese Ambition nicht nur den Paratexten des Zyklus, sondern auch den Gedichten selbst. Die Analyse wird zeigen, dass die Verhandlung des Schreibsubjets – auch vor der Folie der Heiligen Schrift – zu einem zentralen Thema des Textes wird; die Gedichte sind perforiert von ästhetischen Selbstsetzungen, von Passagen, in denen der eigene Status – beispielsweise über poetologische Metaphern – prozessiert und reflektiert wird. Die Konzeptualisierung des *Geistlichen Jahres* als Schreibprojekt leitet schließlich auch die Auseinandersetzung mit den Manuskripten des Textes. Die Beschäftigung mit den Handschriften zeigt, dass das Programm der Arbeit am *Geistlichen Jahr* die Verlängerung eben jenes Schreibprozesses ist. Das Kirchenjahr avanciert dabei nicht nur zum ›Schreibkalender‹ und zur ›Inventionsmaschinerie‹, sondern gibt durch seine zyklische Struktur auch den Rahmen vor, innerhalb dessen der Schreibprozess nach dem vorläufigen Abschluss des Textes immer weiter auswuchert. Als Schreibprojekt – das setzt die Entwurfshandschrift des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* in Szene – ist der Zyklus, der Droste über Jahrzehnte beschäftigt hat, auf Unabschließbarkeit, auf die Perpetuierung des Schreibens ausgerichtet: Das *Geistliche Jahr* wird zum Schreibzyklus, bei dem nicht das Produkt des Schreibens im Zentrum steht, sondern der Prozess. Dafür sorgt Drostes spezifisches

³⁷ Einen Forschungsüberblick dazu liefert Andrea Rösler, *Vom Gotteslob zum Gottesdank. Bedeutungswechsel in der Lyrik von Friedrich von Spee zu Joseph von Eichendorff und Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1997, 217–228.

³⁸ Vgl. grundlegend zum Konzept des »Schreibens« im Gegensatz zum demjenigen des »Dichtens«: Walter Müller-Seidel, »Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 17 (1987) 68, 104–121.

Schreibprozedere: Nachdem die Texte nach der ersten Niederschrift nahezu vollständig, ja fast druckreif sind, beginnt die ›Arbeit auf dem Papier‹. Die Texte werden überarbeitet, korrigiert, mit Ergänzungen versehen, teilweise ohne vorhergehende Textstufen zu tilgen. Ergebnis dieses Schreibprozesses ist ein mit Varianten versehenes Textkorpus, das sich jeder linearen Fixierung entzieht und Ambivalenzen produziert. Und jede dieser in den zahlreichen Korrekturdurchgängen hinzugefügten Varianten entfernt den Text weiter von der mehrmals angekündigten Reinschrift (für die sich die Schreibende ja dazu entschließen müsste, *einen* finalen Text herzustellen), jeder dieser Korrekturdurchgänge trägt dazu bei, den Schreibstrom³⁹ zu perpetuieren und die Sammlung von Gedichten auf die Sonn- und Festtage des Jahreskreises über viele Jahre hinweg im Produktionsprozess zu halten.

»Und unaufhaltsam strömt das Wort«⁴⁰ – der Vers aus Drostes Gedicht zum *Pfingstsonntage* fasst das Projekt des *Geistlichen Jahres* programmatisch zusammen: Als Text beschäftigt der Zyklus Annette von Droste-Hülshoff nahezu ihr ganzes Autorenleben – als Schreibprojekt macht er sie im Umkehrschluss ein Leben lang zur Autorin. In dieser Funktion aber *kann* der Text zu Lebzeiten gar nicht abgeschlossen werden: Ein Ende setzen kann dem unaufhaltsamen Strom der Worte nur der Tod der Schreibenden.

Gegliedert ist die Arbeit in drei Teile. Das erste Kapitel widmet sich der Forschung zum *Geistlichen Jahr*: Vorgestellt und problematisiert werden unter den Begriffen »Biographie«, »Biedermeier« und »Katholizismus« die drei prominentesten Zugänge zu Drostes Perikopenzyklus. Als erstes rückt dabei der biographische Zugriff in den Blick. Gelesen wurde das *Geistliche Jahr* als eine Reaktion Annette von Droste-Hülshoffs auf ihre durch eine Intrige gescheiterte Beziehung zu Heinrich Straube. In Droste-Biographien wird das Geschehen meist als ›Jugendkatastrophe‹ bezeichnet und als Schlüsselszene verstanden – Drostes traumatisch endende Liebesgeschichte avanciert zur ›Urszene‹ ihres Schreibens, die Arbeit am ›Schuldbuch‹, als das das *Geistliche Jahr* gilt, wird entsprechend als eine ›Schreibtherapie‹ verstanden. Im Vergleich mit Eduard Mörike und Franz Kafka, deren Texte ebenfalls immer wieder als Produkt einer spezifischen biographischen Konstellation gelesen wurden – bei Eduard Mörike ist es die Beziehung zu Maria Meyer, bei Franz Kafka dessen Verhältnis zu seinem Vater – zeigt sich, wie in der Erzählung von Drostes ›Ju-

³⁹ Vgl. zum Konzept des ›Schreibstroms‹ die einschlägigen Arbeiten, die Gerhard Neumann im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Texten Franz Kafkas publiziert hat, wie etwa: Gerhard Neumann, »Der verschleppte Proceß. Literarisches Schreiben zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14 (1982), 92–112; ders., Wolf Kittler, »Kafkas ›Drucke zu Lebzeiten‹. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung«, in: Dies. (Hg.), *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Freiburg 1990; Neumann, »Schreiben und Edieren«, 339–364.

⁴⁰ Droste-Hülshoff, »Am Pfingstsonntage«, in: HKA IV/1, 77 f., hier 78.

gendkatastrophe« (in den Selbstbeschreibungen der Autorin, aber auch in den Beiträgen der Forschung) ein kulturelles Phantasma reiteriert wird, nach dem der Künstler via Traumatisierung in Liebesdingen zum großen Dichter wird. Lektüren, die die Texte des *Geistlichen Jahres* vorwiegend auf diesen biographischen Bezug hin lesen, verkennen die Komplexität des Konnexes zwischen Leben und Literatur: Von den Gedichten auf das Erlebte zu schließen, ist ebenso problematisch wie der direkte Bezug der Texte auf die biographische Episode.

Eine literaturhistorische Fragestellung ist Thema des zweiten Teils dieses Kapitels. Gemeinhin gilt Annette von Droste-Hülshoff als Autorin, die dem konservativen Biedermeier zugeordnet werden kann, entsprechend gilt das *Geistliche Jahr* als ein Versuch der Ordnungsstiftung: Der anstürmenden Moderne, dem Phänomen der sozialen Beschleunigung setzt das ›fromme Adelsfräulein‹ die Orientierung am Kirchenjahr, den ›Sprung in den Glauben‹ entgegen. Berufen kann sich eine solche Lesart nicht zuletzt auf die Autorin selbst, die in ihren Briefen dieser Lektüre zuarbeitet. Wenn aber die Weltansicht der Schreibenden zu einem zentralen Lektüreschlüssel für deren Texte avanciert (um damit in der Arbeit am Text die literaturhistorische Zuschreibung zu bestätigen, die gleichzeitig als Präsupposition der Interpretation diene), so verstellt das den Blick auf die Ambivalenzen, die der Text immer wieder prozessiert. Nimmt man nämlich den Textstatus des Perikopenzyklus in den Blick, so zeigt sich, dass das *Geistliche Jahr* auf dem Papier die Aporie einer solchen Ordnungsstiftung in Szene setzt. Im Manuskript des *Geistlichen Jahres* wird Ordnung nicht erschrieben, sondern zerschrieben.

Im letzten Teil dieses Kapitels schließlich geht es um den Status des Textes als katholische Bekenntnisdichtung: Aufnahme in den Kanon fand Droste-Hülshoff als vorbildliche katholische Autorin – und das *Geistliche Jahr* avanciert dabei zu einem zentralen, zu einem Schlüsseltext für das Droste'sche Œuvre. Entsprechend hat sich die Forschung vor allem auf die Frage nach der Orthodoxie dessen, was in der Sammlung von Gedichten zu allen Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres entwickelt wird, konzentriert: In den Blick genommen wurde die *confessio*-Thematik des Zyklus, dem Inhalt – so die auf Aussagen Droste-Hülshoffs rekurrierende *communis opinio* der Forschung – gebühre im *Geistlichen Jahr* der Vorrang gegenüber der Form. Zu zeigen sein wird, dass auch ein anderer Blick auf diese Konstellation möglich ist. Verstanden wird die Beschäftigung mit den Perikopen als ein *screen*, der die fortwährende Schreibezeit ermöglicht: Die Zweckdichtung wird zweckentfremdet.

Das zweite Kapitel widmet sich der Poetik des *Geistlichen Jahres*. In einem ersten Teil geht es um die Komposition des Zyklus, als dessen Fixpunkte das Kirchenjahr und die Heilige Schrift dienen. Während das Kirchenjahr die Struktur der Texte vorgibt, bestimmen die biblischen Texte, die Perikopen, den thematischen Rahmen der jeweiligen Gedichte. In den Blick nehmen lässt sich das Kirchenjahr dabei zum einen als Rahmenstruktur, die das abzuarbeitende Programm vorgibt und das Projekt mit einem Anfangs- und einem Endpunkt versieht, so dass die Gefahr der Aus-

uferung des Schreibprozesses – auf den ersten Blick – gemindert wird. Zum anderen fungiert das Kirchenjahr als Inventions- und als Textproduktionsmaschinerie, in der zu jedem Tag ein Gedicht geschrieben werden muss: Den christlichen Festkreis übersetzt Drostes Text in ein Formenpanorama, denn bis auf eine Ausnahme unterscheiden sich alle 72 Gedichte des *Geistlichen Jahres* in formaler Hinsicht voneinander. Die thematische Grundlage der Gedichte aber bilden die Perikopen. Der Anschluss an die Bibel lässt sich als Nobilitierungsstrategie verstehen, die Drosteschen Texte schreiben die Perikope aus, kommentieren und interpretieren sie; gleichzeitig sitzen die Gedichte den Texten der Heiligen Schrift wie ein Pfropf auf. Über den Bezug auf die Tagesperikope hinaus aber spannen die Gedichte des *Geistlichen Jahres* – damit Problemkonfigurationen von Serialität in Szene setzend – ein komplexes intra- und intertextuelles Verweisnetz, das interpretatorisch nahezu uneinholbar scheint und nur noch per Auflistung erfasst werden kann.

Die Frage danach, wer das *Geistliche Jahr* lesen soll, eröffnet den zweiten Teil dieses Kapitels. In den Blick genommen wird der Widmungsbrief, der auf seine ambivalenten Adressierungsstrategien hin untersucht wird. Die Lektüre der Vorrede zeigt: Mit dem *Geistlichen Jahr* distanziert sich Annette von Droste-Hülshoff von der im Familienkreis geübten Literaturproduktion und kündigt – schon in dieser frühen Phase – die Zweckgebundenheit des Zyklus auf. Geschrieben ist der Band für ein veritables Lesepublikum. Dass die Reinschrift in der Vorrede wiederholt als »Buch« bezeichnet wird, entfaltet in diesem Zusammenhang Bedeutung: Das »Buch«, der knapp einhundertsechzig beschriebene Seiten umfassende Band mit der Reinschrift der Gedichte von Neujahr bis Ostermontag *macht* Annette von Droste-Hülshoff zur Autorin. Durch die Übergabe dieses »Buches« an die Mutter rückt die Schreibende das eigene Projekt in Konkurrenz zu Klopstock, dessen *Messias* bisher den sonntäglichen Lektürestoff Therese von Droste-Hülshoffs bildete. Eine Parallelektüre der Paratexte des *Geistlichen Jahres* und des *Messias* zeigt dabei Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Selbstdarstellung der beiden debütierenden Autoren: Während die Klopstock'schen Paratexte – in seiner *Abschiedsrede* implizit, in der *Messiad*e explizit – als *aemulatio* operieren und die wirkmächtigen Prätexte von Homer und Milton wertschätzend durchstreichen, präsentiert sich Drostes Widmungsbrief durchgehend als *captatio benevolentiae* und verweist auf die Unangemessenheit des eigenen Projektes. Was die Zielsetzung aber angeht, zeigen sich stupende Parallelen: Verortet Klopstock seinen Text außerhalb allem bisher Geschriebenen, so verfolgt Droste ein ähnliches Ziel, indem sie das *Geistliche Jahr* dem Kreis der familiären Literaturproduktion enthebt. Dass Droste, die sich gerade selbst zur Autorin erklärt hat, ihr Erstlingswerk schließlich via Übergabe an die Mutter in Konkurrenz zu Klopstocks Heldenepos setzt, rückt die Schreibende in eine Traditionslinie mit Homer, Milton und Klopstock.

Im zweiten Teil des Kapitels zur Poetik des *Geistlichen Jahres* rückt die Reflexion in den Fokus. Dabei wird zunächst die Genrehistorie thematisiert, in den Blick rücken wirkmächtige Prätexte, wie etwa einer der Gründungstexte der deutschspra-

chigen Perikopenlyrik, Nikolaus Hermans *Sontags-Evangelia* aus dem Jahr 1560, und das prominenteste Beispiel eines Perikopenzyklus, Andreas Gryphius' *Sonn- und Feiertagssonette*. Befragt werden diese Zyklen auf die Verhandlung poetologischer Fragestellungen. Wie sich zeigt, zählt die Reflexion über die Bedingungen eines religiösen Schreibens zu den konstitutiven Merkmalen der Perikopenlyrik – sowohl Herman als auch Gryphius fügen ihren Zyklen entsprechende programmatische Texte hinzu –, bei Droste-Hülshoff aber rücken die poetologischen Reflexionen von der Peripherie ins Zentrum des Textes. Während sich bei Herman und Gryphius text-, gattungs- und autorreflexive Passagen vor allem in den Paratexten der Zyklen finden (in Vorreden und programmatischen Gedichten etwa), sind es bei Droste die Gedichte des Zyklus selbst, die fortwährend poetologische Fragestellungen verhandeln. Exemplarisch gezeigt wird das in zwei Lektüren, die das Phänomen in einer Mikro- und einer Makroperspektive zu beschreiben versuchen. Zunächst wird das ›Zentralgedicht‹ des *Geistlichen Jahres* auf seine selbstreflexiven Dimensionen hin befragt, um daran anschließend das Blut als poetologische Metapher in den Blick zu nehmen. Drostes Text – das wird zu zeigen sein – überblendet Blutfluss und Schreibfluss und verhandelt damit den Bezug von Schrift und Tod.

Der zweite Abschnitt der Analyse liefert eine intensive Auseinandersetzung mit den Manuskripten des *Geistlichen Jahres*: Auf Grundlage der Handschriften zum zweiten Teil des Zyklus wird Drostes spezifischer Schreibprozess rekonstruiert. Für die Editionsphilologie stellen die Manuskripte Annette von Droste-Hülshoffs eine Herausforderung dar. Existiert zu den Gedichten von Neujahr bis Ostermontag noch eine Reinschrift, so sind die Texte des zweiten Teils nur als Entwürfe überliefert. Verzeichnet sind die Texte in einer mikrographisch anmutenden, nur schwer zu entziffernden Handschrift, hunderte Verse finden auf einem Folioblatt Platz, zusätzlich sind Drostes Entwürfe mit zahlreichen Korrekturen, Rückkorrekturen und Ergänzungen versehen, die die Entzifferung der Texte noch einmal erschweren. Erklärt wurde diese spezifische Form der Arbeit auf dem Papier mit Drostes Kurzsichtigkeit (als Grund für die kleine Handschrift) und ihrem Papiergeiz (als Ursache für die Vielzahl der Texte auf kleinem Raum). Vor dem Hintergrund der Debatte um den *material turn* in der Kulturwissenschaft und der Re-Philologisierung der Literaturwissenschaft wird in der vorliegenden Studie ein anderer Blick auf die Manuskripte vorgeschlagen. Versteht man – wie dies etwa in den Arbeiten der *critique génétique* entwickelt wird – Schreiben als unabschließbaren Prozess, so setzt das auf Unabgeschlossenheit ausgerichtete Manuskript des *Geistlichen Jahres* dieses Konzept geradezu paradigmatisch in Szene. In einer intensiven Lektüre der Aufzeichnung eines einzelnen Gedichtes werden die Ambivalenzen, die der Text produziert, in den Blick genommen. Diskutiert wird das Phänomen der Alternativvarianten, in denen sich die Unabgeschlossenheit und die Unabschließbarkeit des Zyklus auf dem Papier materialisiert.

In einer ausführlichen Lektüre rückt schließlich in einem letzten Kapitel der Schlusstext des Zyklus in den Blick. Am Beispiel des *Sylvester*-Gedichtes sind zwei

Dinge zu zeigen: Zum einen entwickelt der *Letzte Tag des Jahres* ob seiner besonderen Stellung als Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* eine poetologische Relevanz für den Gesamtzyklus, die das Gedicht auf verschiedenen Ebenen intensiv verhandelt. So schreibt sich das *Sylvester*-Gedicht von einem kulturell tradierten Bildrepertoire her – aufgerufen werden ikonographische Attribute von Vanitas- und Melancholiedarstellungen – und etabliert in einem spezifischen Arrangement dieser Bildfelder einen Konnex von Schreiben und Tod: In Drostes *Sylvester*-Gedicht wird das Ende des Jahres mit dem Ende des Lebens überblendet, beides aber steht in Bezug zum Ende des Schreibprojektes, zum Ende des *Geistlichen Jahres*. Gleichzeitig präsentiert das auf dem Manuskript »H« verzeichnete Textmaterial – das lässt sich exemplarisch am Entwurf des Schlussgedichtes zeigen – ein Gegenmodell dazu, nämlich das Schreiben ohne Ende. Dabei affiziert die Unabschließbarkeit des Zyklus das Geschriebene selbst: Am Beispiel des Anfangs- und des Schlussverses des *Sylvester*-Gedichtes lässt sich zeigen, dass die dort vorgenommenen stilistischen Überarbeitungen den Schreibprozess in die Aussage des Gedichtes überführen. Die inhaltlichen Korrekturen verhandeln die Prozessualität des Schreibaktes im Medium des (Gedicht-)Textes und umreißen damit *in nuce* die Programmatik des Schreibprojektes, das die Genrekonventionen radikal erneuert: Aus der Frömmigkeitsübung wird ein Schreibzyklus, das *Geistliche Jahr* avanciert zu einem *perpetuum mobile* der Textproduktion.

Dank

Dass diese Arbeit nun in Druckform vorliegt, daran haben viele Menschen Anteil. An erster Stelle ist meine Doktormutter Claudia Liebrand zu nennen: Ohne ihre wunderbare Betreuung, ihre in unzähligen Gesprächen formulierten, mir neue Perspektiven eröffnenden Ratschläge und ihr unbedingtes Engagement für mich und mein Projekt hätte diese Studie nicht entstehen können. Ich bin ihr zu großem Dank verpflichtet. Mit großem Interesse und konstruktiver Kritik hat Frauke Berndt die Entstehung des Textes begleitet – dafür danke ich ihr sehr. Ebenso danke ich Christof Hamann für die Erstellung des Zweitgutachtens. Dankbar verbunden bin ich auch der Studienstiftung des deutschen Volkes, die die Promotion durch ein Stipendium gefördert hat und dem Droste-Forum sowie dem Landchaftsverband Westfalen-Lippe, die die Drucklegung des Bandes förderten. Anregende, kontroverse, in jedem Fall inspirierende Gespräche mit Vanessa Höving und Peter Scheinpflug haben dieser Arbeit wichtige Impulse geliefert; für ihre wertvolle Kritik und ihre Unterstützung danke ich auch Irmtraud Hnilica, Stefan Börnchen, Krischan Fiedler, Stephanie Kroesen und Ulrich Wilker, ebenso wie der Donnerstagsrunde, die die Entstehung dieser Arbeit über die Jahre begleitet hat. Die Arbeit mit den Manuskripten des *Geistlichen Jahres* hat mir das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kultur in Münster ermöglicht, dem ich außerdem für die Er-

laubnis danke, die Manuskriptseiten hier abbilden zu dürfen. Meiner Familie, vor allem meinen Eltern, danke ich für ihre großartige Unterstützung und ihren Rückhalt, nicht nur in der Promotionszeit. Und schließlich danke ich meiner Frau Simone Wortmann für alles, vor allem aber für ihren wunderbar unaufgeregten Blick von außen und ihren Humor, der in diesen drei Jahren vieles dramatisch Erscheinende so wohltuend relativiert hat.

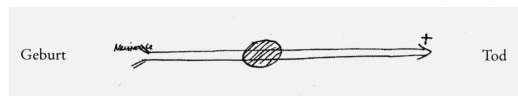
Mannheim, im Herbst 2013

Thomas Wortmann

I. ZUGÄNGE

1. Biographie

Das Leben fast sämtlicher Schriftsteller wird in Phasen vor und nach einer zentralen *Krise* (die nicht unbedingt in der Lebensmitte liegen muß) eingeteilt; und aus dieser Krise geht eine Erneuerung der Werke hervor, das heißt, ihr entspringt das triumphierende, regenerierte WERK. – Diese Krise läßt sich graphisch so darstellen:



Schicksalhafter Kreis! und absatzfördernd, denn die wenigen Biographien, in denen er nicht vorkommt, wirken überaus kläglich: Autoren, die es nicht einmal verstanden haben, in ihr Leben eine schöpferische Krise einzubauen, sind jämmerliche Versager. Sind keine Helden der Literatur, weil keine Märtyrer einer SCHWEREN GEBURT, eines DRAMATISCHEN SCHÖPFUNGSAKTS.⁴¹

(Roland Barthes)

Als einen »Tic« bezeichnet Roland Barthes die Vorliebe der Literaturgeschichtsschreibung, das Werk eines Autors ausgehend von einer existenziellen Krise zu interpretieren. In seinen Vorlesungen zur *Vorbereitung des Romans*, die er von 1979 bis 1980 am Collège de France hielt, entwickelt Barthes eine Typologie dieser »Krisen« und unterteilt in politische und historische Krisen, zu denen beispielsweise Erfahrungen des Exils zählen, anekdotische Krisen, die auf biographischen Zufällen beruhen (»Baudelaire, 1828, seine Mutter heiratet erneut, er ist sieben Jahre alt!«) emotionale Krisen, die meist auf leidenschaftliche Verliebtheit zurückgehen, und schließlich spirituelle Krisen (»Chateaubriand, 1798–1800 [Rückkehr zum Glau-

⁴¹ Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. von Éric Marty, Frankfurt am Main 2008, 382 f.

ben beim Tod der Mutter]«). Letztere versteht Barthes mit dem Zusatz: »das sind die besten«. ⁴² »Der Mythos der fruchtbaren Krise«, so schreibt Barthes weiter, »ist für den Literaturbetrieb derart notwendig, daß sie manchmal in der Form eines *Jokers* erscheint, der alle Werte, alle Inhalte annehmen kann: Man spricht dann einfach von *innerer Krise* (Sainte-Beuve) oder *Krisenjahren* (Verlaine)«. ⁴³ Barthes stellt nicht in Abrede, dass es tatsächlich manchmal »tiefe Beziehungen« zwischen einem kritischen Ereignis und dem Beginn eines neuen Werkes gibt, konstatiert aber:

Unglaublich ist dieser Rekurs [...], wenn er als simple Erklärung eingesetzt wird: Gewiß bedeutet der Tod von Prousts Mutter für ihn eine tiefe »Krise«; doch einerseits begann die *Suche nach der verlorenen Zeit* nicht gleich nach diesem Tod: Proust lebte und schrieb unterdessen weiter; und andererseits kann man nicht sagen, der Kummer habe das neue Werk hervorgebracht[.]⁴⁴

Auch in der Auseinandersetzung mit Annette von Droste-Hülshoffs *Geistlichem Jahr* hat die Forschung oft auf einen solchen »Joker« gesetzt, um den besonderen Status, den der Zyklus in Drostes Schreiben einnimmt, zu erklären. Gelesen wurde die Sammlung von Gedichten auf alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres als das Ergebnis von sich überlagernden – und sich teilweise wechselseitig bedingenden – emotionalen und spirituellen Krisen, etabliert wird ein Konnex von Lebensleid und Literaturproduktion.

Doch der Reihe nach: Texte abzuschließen und aus der Hand zu geben, ist bei Annette von Droste-Hülshoff meist ein schwieriger, vor allem aber ein langwieriger Prozess. Ihre Schreibprojekte begleiteten sie oft über viele Jahre. Und auch die Texte, deren Manuskripte schon seit langem in der Schublade liegen, an denen Droste mehrere Jahre, teilweise gar Jahrzehnte nicht gearbeitet hatte, führte sie in Briefen an Freunde und Bekannte neben den gerade aktuellen Arbeiten als Projekte an, die noch nicht aufgegeben sind, sondern nur auf eine weitere Bearbeitung, eine Fortführung warten, sobald die Umstände dies zulassen. Das *Geistliche Jahr* ist ein solches Textkonvolut, das Droste nicht nur über einen langen Zeitraum als nicht abgeschlos-

⁴² Ebd., 383.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd. Eingeschrieben ist Barthes' Ausführungen zur Popularität der »Krise« in der Literaturgeschichte die eigene biographische Position. Das Roman-Projekt (mit dem bezeichnenden Titel *Vita Nova*), um dessen Vorbereitung die Vorlesungen immer wieder kreisen, wird von Barthes selbst im ersten Teil der Vortragsmanuskripte als eine Reaktion auf die »Erschütterung« der Lebensmitte – heute würde man wohl von einer *midlife crisis* sprechen – konzeptualisiert. Ebd., 34. Gleichzeitig ist es der Tod der Mutter, der für Barthes eine existentielle Krise bedeutet – und in dessen Folge Texte wie die *Helle Kammer*, eben jene Vorlesungen zur *Vorbereitung des Romans* und zahlreiche aphoristische Notizen entstehen, die mittlerweile unter dem Titel *Das Tagebuch der Trauer* erschienen sind. Vgl. dazu: Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1998, 428–474.

senes, aber keinesfalls aufgegebenes Projekt begleitet, sondern an dem sie – im Gegensatz zu anderen Projekten – auch tatsächlich viele Jahre lang *schreibt*. Wohl kaum ein Textkorpus hat die Autorin in dieser Intensität über so einen langen Zeitraum beschäftigt wie der Perikopenzyklus, dessen erste Gedichte sie bereits als Neunzehnjährige schrieb, um 1820 eine Reinschrift des ersten Teils (mit den Gedichten von Neujahr bis Ostermontag) ihrer Mutter zu schenken. Vorläufig beenden konnte sie den Text – nach einer Pause von knapp zwanzig Jahren – erst im Januar 1840, Korrektur- und Überarbeitungsphasen aber gab es auch in den Jahren danach.⁴⁵ Der Perikopenzyklus wächst sich zu einem Lebensprojekt aus und erst Drostes Tod 1848 setzt der Arbeit an den Texten des *Geistlichen Jahres* ein Ende. In der Auseinandersetzung mit dem Zyklus geraten vor allem jene »außergewöhnlichen« biographischen Ereignisse, jene – um Barthes' Terminologie aufzugreifen – emotionalen und spirituellen Krisen in den Blick, die die Schreibearbeit begleiten und die immer wieder zu einer biographisch orientierten Interpretation des *Geistlichen Jahres* herangezogen werden – ein Zugriff, der im Folgenden zu problematisieren sein wird.

Kabale und Liebe in Bökendorf

Mit den ersten geistlichen Liedern steht Annette von Droste-Hülshoff in einer familiären Traditionslinie, denn sowohl ihre Stiefgroßmutter, Maria Anna von Haxthausen, als auch andere Mitglieder der Haxthausen'schen Familie schrieben fromm-naive geistliche Lieder und Gedichte, die rege im weiten Familienkreis zirkulierten und die für Drostes frühe literarische Beschäftigung wohl das Vorbild lieferten.⁴⁶ Die für ihre besondere Frömmigkeit bekannte Stiefgroßmutter war es dann auch, die von Droste als Adressatin für die eigenen geistlichen Lieder in den Blick genommen wurde: Nachdem Droste-Hülshoff ihr zu Weihnachten 1819 die ersten geistlichen Gedichte in einem Album als Geschenk überreicht hatte, fasste sie den Plan, die bereits vorhandenen Gedichte zu ergänzen und zu einem Zyklus auszuarbeiten. Auf jeden Festtag des Kirchenjahres – so das nun konzipierte Projekt – sollte ein Lied geschrieben werden, wie sie Ludowine von Haxthausen im Januar 1820 in einem Brief erklärt.⁴⁷ Entscheidende Veränderungen gegenüber dem ursprünglichen Projekt des Liederbuchs für die Stiefgroßmutter brachte im Frühjahr 1820 die Begegnung mit dem Göttinger Studenten Heinrich Straube auf dem Anwesen der Haxthausens in Bökendorf. Mit dem als literarisches Talent geltenden Straube, einem Jugendfreund der Brüder Grimm, kam es zu einem intensiven Austausch

⁴⁵ Vgl. zu diesem langen Produktionsprozess Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

⁴⁶ Vgl. dazu HKA IV/2, 254.

⁴⁷ Annette von Droste-Hülshoff, »Brief an Ludowine von Haxthausen vom 28. oder 29. Januar 1820«, in: HKA VIII/1, 38–40.

über religiöse Themen, in dessen Folge auch die Konzeption des Droste'schen Zyklus eine Überarbeitung erfuhr. Die in der folgenden Zeit entstandenen Gedichte nehmen nun nicht mehr den jeweiligen Festtag als thematische Grundlage der Ausarbeitung, sondern die diesem Festtag jeweils zugeordnete Perikope, den als Evangelium zu lesenden biblischen Textausschnitt also.⁴⁸

Die Begegnung mit Straube oder vielmehr das abrupte Ende dieser Begegnung hatte allerdings – das wird mit Nachdruck betont⁴⁹ – auch noch auf einer anderen, nämlich auf der inhaltlichen Ebene Bedeutung für das *Geistliche Jahr*. Die in der Folge entstandenen Gedichte, so erklärt Winfried Woessler, »weisen nur noch wenig von der anfänglichen naiven Frömmigkeit der Gedichte für die Großmutter auf«,⁵⁰ betont werden in den Texten von nun an Glaubensproblematik und Sündenbewusstsein.⁵¹ Zurückgeführt wird diese Veränderung auf jenes Ereignis auf dem Haxthausen'schen Anwesen im Sommer des Jahres 1820, das von Clemens Heselhaus prominent als »Jugendkatastrophe«⁵² bezeichnet wurde und das gemeinhin als ›Urszene‹ in der Dichtervita Annette von Droste-Hülshoffs verstanden wird. Auch im Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* wird auf das ›tragische Erlebnis‹ – das für Droste eine »existenzielle Erschütterung«⁵³ gewesen sei – und dessen Bedeutung für das *Geistliche Jahr* verwiesen:

Das Ereignis ist etwa Mitte Juli 1820 zu datieren, als August von Arnswaldt, aus Sorge um seinen Freund Straube, aber auch offensichtlich im Einverständnis mit ihm, nach Böken-dorf kam, um die Liebe der Droste auf die Probe zu stellen. Er gewann dann für kurze Zeit die Neigung der Droste, die ihm aber bald darauf erklärte, daß ihr die Liebe zu Straube mehr bedeute. Es ist zweifelhaft, ob Arnswaldt, als er in Göttingen wieder mit Straube zusammentraf, diesem den Sachverhalt und dieses Gespräch richtig darstellte, ihm ging es mehr darum, die Droste bloßzustellen, um damit seinen Freund »zu retten«. Gemeinsam verfaßten Straube und Arnswaldt Anfang August 1820 in Göttingen einen Brief an die Droste, mit dem sie ihr die Freundschaft aufkündigten. Die Droste erhielt den Brief erst Ende des Monats. Er löste bei ihr – eigener Angabe zufolge – einen Schock aus, von dem sie sich monatelang nicht erholte. [...] Obwohl von beiden Seiten beabsichtigt, kam es zwischen der Droste und Straube später zu keinem weiteren Kontakt mehr.⁵⁴

⁴⁸ Mit dieser Orientierung an den Perikopen als Prätext ist auch eine Gattungsentscheidung verbunden, die die Verortung des *Geistlichen Jahres* in einer langen Traditionslinie der Perikopenlyrik ermöglicht. Vgl. HKA IV/2; Berning, *Sinnbildsprache*.

⁴⁹ Vgl. dazu beispielsweise: Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, 502–567.

⁵⁰ HKA IV/2, 257.

⁵¹ Vgl. ebd., 260.

⁵² Vgl. Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, 51.

⁵³ HKA IV/2, 261

⁵⁴ Ebd., 262.

Nach diesen Geschehnissen, nach diesem »Schock«, erhalte das Projekt des *Geistlichen Jahres* – da folgt die Forschung der Zuschreibung, die Droste-Hülshoff implizit in ihren brieflichen Äußerungen zum Text vornimmt – einen gänzlich anderen Zuschnitt: Der danach in Gang gesetzte Schreibprozess, der die Überarbeitung, die Korrektur und Reinschrift der ersten fünfundzwanzig Gedichte des Zyklus umfasste, wird innerhalb von elf Wochen abgeschlossen, die Arbeit am *Geistlichen Jahr* avanciere, so Woessler, zur »Selbsttherapie«,⁵⁵ zur »Kompensation«⁵⁶ nach der gescheiterten, nach der traumatischen Liebesverbindung. Ins Zentrum der Betrachtung rücke in den geistlichen Liedern nun endgültig die Schuldthematik, die stets aufs Neue verhandelt werde.⁵⁷ Heselhaus hat in seiner Droste-Biographie *Werk und Leben* den Versuch unternommen, die Spuren dieses Geschehens bis in einzelne Texte des Zyklus zu verfolgen, beispielsweise im Gedicht zum 5. *Sonntage in der Fasten*, in dem Heselhaus die folgenden Verse als direkte Adressierung Straubes liest:⁵⁸

Bruder mein, so laß uns sehen,
Fest auf Gottes Wort,
Die Verwirrung wird vergehen,
Dies lebt ewig fort.⁵⁹

Berufen kann sich eine solche Übertragung auf die bis heute fortgeschriebene Etikettierung des Textes als »Schuldbuch«⁶⁰ Annette von Droste-Hülshoffs, verstanden werden die Gedichte des *Geistlichen Jahres* damit als persönliche Bekenntnisrede, als Auseinandersetzung mit der eigenen Sünd- und Schuldhaftigkeit. Problematisch aber ist eine solche direkte Übertragung, die das sprechende Ich ohne Umschweife mit der Schreibenden gleichsetzt, schon alleine dadurch, dass sie die Polyphonie der Texte, die unterschiedlichen, männlich und weiblich semantisierten Sprechpositionen, die in den einzelnen Gedichten des Zyklus eingenommen werden, ausblendet und das *Geistliche Jahr* somit auf eine – nämlich eine biographisch fokussierte – Lesart begrenzt.

Die Frage danach, wer in Bökendorf gegen wen und mit welchen Absichten intrigierte, hat aber nicht nur den Kreis der Beteiligten interessiert und zur Auseinandersetzung aufgefordert. Drostes dramatische *love story* fasziniert auch die

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Laut Heselhaus hat die Episode großen Einfluss auf die Umgestaltung des *Geistlichen Jahres* zum Bekenntnisbuch. »Die Sonntagslieder«, so Heselhaus, »konnten erst geschrieben werden, als ihr die Schuld gegenüber Straube so bewußt geworden war, daß sie es auch religiös formulieren konnten«. Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, 62.

⁵⁸ Ebd., S. 63 f. Vgl. dazu auch Woessler, »Modernität der geistlichen Dichtung der Droste«, 37.

⁵⁹ Droste-Hülshoff, »Am fünften Sonntage in der Fasten«, in: HKA IV/1, 36–38, hier 37.

⁶⁰ Als solches wird das *Geistliche Jahr* beispielsweise von Andrea Rösler konzeptualisiert. Vgl. Rösler, *Vom Gotteslob zum Gottesdank*.

Forschung bis heute. Als Folge avancieren die ›Jugendkatastrophe‹ und das daraus resultierende Trauma nicht nur zum Lektüreschlüssel für die Gedichte des *Geistlichen Jahres*, sondern markieren auch jene existentielle ›Krise‹ im Barthes'schen Sinne, die zum zentralen Moment in Drostes Dichtervita wird: Die Kabale von Bökendorf wird als Urszene für Drostes Schreiben konzeptualisiert. In dieser Funktion entfaltet die ›Jugendkatastrophe‹ bis in die jüngste wissenschaftliche Auseinandersetzung Wirkmacht. Denn wie vage umrissen das Geschehen auch bleibt, die Episode mit Straube macht – glaubt man den entsprechenden Beschreibungen – aus der Gelegenheitsdichterin, die für den Familienkreis schreibt, eine große Autorin. »Sie wurde erst eine richtige Dichterin«, so erklärt Heselhaus nicht ohne Pathos, »als sie eine unglücklich Liebende war.«⁶¹

Und in diese Richtung tendiert die Rezeption des *Geistlichen Jahres* sehr früh. Schon 1887 schreibt Anna von Arnswaldt-Waltheim, eine Tochter August von Arnswaldts und Anna von Haxthausens, »daß das *Geistliche Jahr* ein Geheimnis berge«⁶² und macht den Gedichtzyklus kurzerhand zum *roman à clefs*. Die Jahre zwischen 1820 und 1825 hätten Droste-Hülshoff der »Bewältigung einer schweren Lebenskrise gedient«⁶³, mit einem durchaus positiven Ergebnis:

So tritt sie [Droste-Hülshoff, T.W.] mir im Jahre 1825 als eine völlig andere entgegen, als vor 1820 – ich glaube, wirklich, sie hat den bösen Dämon in sich bezwungen, aber freilich nicht ohne Wunden davonzutragen, –. Und macht sie das nicht tausendmal interessanter, menschlicher und fähiger, eine solche Dichterin zu werden, als wenn sie die hehre, kühle und unnahbare Jungfrau gewesen wäre, zu der die Nachwelt sie machte?⁶⁴

Interessant ist daran zum einen, dass Arnswaldt-Waltheim ihren ›Familienroman‹ – ihre Eltern spielen eine entscheidende Rolle im *plot* der Bökendorfer Intrige – um eine Episode erweitert: In der hier gelieferten Variante des Geschehens werden die Eltern – über Anna von Haxthausens Beteiligung am Geschehen wird immer wieder spekuliert – implizit zu denjenigen, die via Traumatisierung aus der »unnahbare[n] Jungfrau« eine »tausendmal interessanter[e]« Figur und schließlich eine »Dichterin« machen.

Reiteriert findet sich gleichzeitig ein kulturelles Phantasma, das Anna von Arnswaldt-Waltheim schon 1887 bedient, wenn sie schreibt, dass die Fähigkeit Drostes, den »bösen Dämon« (i. e. das Trauma der gescheiterten Beziehung zu Straube) zu bezwingen, sie zur »Dichterin« werden lässt. Und eben dieses bedient auch

⁶¹ Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, 64.

⁶² HKA IV/2, 263. Auf den ›geheimen‹ Charakter des Textes spielt auch Droste-Hülshoff immer wieder in ihren Briefen an, aber auch in der Vorrede, die sie dem ersten Teil des *Geistlichen Jahres* voranstellt. Darauf wird zurückzukommen sein.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

Heselhaus, wenn er resümiert, dass Droste »erst durch ihr merkwürdiges Liebeschicksal zur eigentlichen Dichterin [...] erweckt worden« sei.⁶⁵ Aufgerufen ist ein Narrativ, das angeführt wird, um das Werden eines Künstlers, um den Ursprung von künstlerischer Kreativität, von poetischer Schaffenskraft zu erklären: Kunstbeziehungsweise Literaturproduktion speise sich aus einer traumatischen Erfahrung, aus einem tragischen Erlebnis, das – zum Teil verschoben – immer wieder thematisiert, vor allen Dingen aber – phantasmagorisch aufgeladen – *literarisch* aufgearbeitet werden muss und so aus dem Dichter einen großen Autor macht. Meist aber handelt es sich bei diesem Trauma eben um eines, das auf eine gescheiterte oder nicht erfüllte Liebe zurückgeht und das so das Movens für die schriftstellerische Tätigkeit darstellt. Der in der Liebe enttäuschte Autor transformiert sein Unglück in Kulturproduktion⁶⁶ – ein Vorgang, den die Psychoanalyse mit dem Terminus der ›Sublimierung‹ umschreibt.⁶⁷ Prominent zusammengefasst findet sich dieser Zusammenhang in Sigmund Freuds Abhandlung über den *Dichter und das Phantasieren*: »Man darf sagen«, so Freud, »der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.«⁶⁸

Dieses Narrativ vom Autor, der via Traumatisierung in Liebesdingen zum großen Künstler wird, ist nun eines, das nicht die Psychoanalyse erfunden hat, sondern das schon vorher zum literarischen Topos und in der Folge auch zu einem Topos – in Barthes' Worten: zu einem »*Tic*« – der Literaturgeschichtsschreibung avanciert. Die Namen der Paare, denen keine glückliche Zweisamkeit vergönnt war, die die Männer allerdings – bezogen und konzentriert ist diese Konstellation in den meisten Fällen auf die männlichen Figuren – zu großen Dichtern machte, sind im kollektiven Gedächtnis fest verankert. Schon die Gründungsväter der europäischen Literatur

⁶⁵ Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, 64.

⁶⁶ Claudia Liebrand, »Mörikes Maria Meyer. Biographien, Philologen und ihr Umgang mit einem Vexierbild«, in: Albrecht Bergold, Reiner Wild (Hg.), *Mörike-Rezeption im 20. Jahrhunderts. Vorträge des Internationalen Kongresses zur Wirkungsgeschichte in Literatur, Musik und Bildender Kunst, 8.–11. September 2004*, Tübingen 2004, 77–95, hier 81.

⁶⁷ Zum Lemma »Sublimierung« findet sich in Laplanche und Pontalis' *Vokabular der Psychoanalyse* folgender Eintrag: »Von Freud postulierter Vorgang zur Erklärung derjenigen menschlichen Handlungen, die scheinbar ohne Beziehung zur Sexualität sind, deren treibende Kraft aber der Sexualtrieb ist. Als Sublimierung hat Freud hauptsächlich die künstlerische Betätigung und die intellektuelle Arbeit beschrieben«. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, »Sublimierung«, in: Dies., *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1973, 478–481, hier 478. Vgl. auch zum problematischen Status der ›Sublimierung‹ als Konzept und dessen literarischer Verhandlung: Eckart Goebel, *Jenseits des Unbehagens. »Sublimierung« von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009, vor allem 123–172.

⁶⁸ Sigmund Freud, »Der Dichter und das Phantasieren«, in: Ders., *Studienausgabe Bd. X: Bildende Kunst und Literatur*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, 169–179, hier 173.

zählen dazu: Dante und Beatrice beispielsweise oder Petrarca und Laura. Aber auch in der deutschen Literatur gibt es prominente Beispiele, wie etwa Friedrich Hölderlin und Susette Gontard oder aber Eduard Mörike und Maria Meyer.

Im Spiegelkabinett der kulturellen Phantasmen. Oder: Mörike als Exempel

Am Beispiel von Drostes Zeitgenossen Mörike und der ›geheimnisvollen‹ Maria Meyer – eine ›Beziehung‹, die nicht nur Mörike-Biographen, sondern auch die Literatur bis heute beschäftigt⁶⁹ – ist die Komplexität dieses Phantasmas besonders eindrücklich herausgearbeitet worden: Mörike, so die Überlieferung, kommt als junger Student nach Tübingen, trifft dort 1823 auf eine geheimnisvolle junge Frau, Maria Meyer, verliebt sich in sie, diese Liebe aber endet tragisch und traumatisiert Mörike für sein ganzes Leben: »Äußerlich«, so beschreibt Peter von Matt die Episode, »sieht das aus wie eine Studentenaffäre, eine Erstsemestrigen-Verknalltheit, tatsächlich ist es eine Begegnung, die den jungen Mann aus allen Ordnungen wirft, innerlich umschafft, an die Grenzen stellt. Er ist überfordert und kommt beinahe um.«⁷⁰ Es ist wohl kein Zufall, dass von Matts Schilderung des Geschehens um Mörike sehr an diejenige Woesslers erinnert, der Drostes Konstitution, deren ›existentielle Erschütterung‹ nach der ›Jugendkatastrophe‹ – im Anschluss an Drostes Selbstbeschreibung – in ganz ähnliche Worte fasst.⁷¹

Verarbeitet, so scheint es auf den ersten Blick und in diese Richtung geht auch die Selbststilisierung des Autors, hat Mörike die Begegnung mit Maria Meyer in seinen Texten, vor allem in der Figur Peregrina aus dem *Maler Nolten*, aber auch im *Peregrina*-Gedichtzyklus, der sich durch zahlreiche Überarbeitungen ebenfalls zu einem ›Lebensprojekt‹ auswuchs.⁷² Traumatische Lebenserfahrung, so könnte die Formel für diese Übertragung lauten, wird in große Literatur überführt.⁷³ Nun ha-

⁶⁹ Vgl. dazu Liebrand, »Umgang mit einem Vexierbild«. Peter von Matt erklärt zur Maria-Meyer-Episode: »Die Liebesgeschichte selbst, das biographische Geschehen, ist inzwischen als solches schon zu einem Teil der kulturgeschichtlichen Überlieferung geworden. Sie gehört zum Bestand des literarisch-historischen Allgemeinwissens wie Goethes Aufenthalt in Straßburg, Hölderlins Hauslehrerschaft bei den Gontards oder Heines letzte Jahre in der Matratzengruft an der Rue d'Amsterdam.« Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 2004, 170.

⁷⁰ Ebd., 171.

⁷¹ Vgl. dazu: HKA IV/2, 260–265.

⁷² Vgl. zu diesem Status des *Peregrina*-Zyklus als ›Lebenswerk‹ Eduard Mörikes: Christine Lubkoll, »Peregrina I–V«, in: Mathias Mayer (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, 57–80.

⁷³ Dabei handelt es sich um ein Schema, für das in der deutschen Literatur kein Text so sehr bekannt ist wie Goethes *Werther*. Jüngst hat Harald Neumeyer die Vorstellung, die Abfassung des *Werthers* sei als direkte Reaktion auf die unerfüllte Liebe zu Charlotte Buff und den Selbstmord Carl Wilhelm Jerusalemers zu sehen, problematisiert und als Inszenierung Goethes beschrieben: »Wie lassen sich der Selbstmord und die Gedanken an ihn unterbinden? Indem man über einen Selbstmörder

ben verschiedene Untersuchungen gezeigt, dass das hier skizzierte Verhältnis von Leben und Literatur, von persönlicher Erfahrung und literarischer Fiktion sich auch anders konzeptualisieren lässt. Nicht das Erlebnis ist der literarischen Fiktion vorgängig – vorgängig ist vielmehr das literarische Narrativ, welches das Erlebnis als solches prägt, vielleicht sogar erst ermöglicht und schließlich auch in der Retrospektive den Blick auf das Erlebte nachträglich zu beeinflussen vermag, wie Mathias Mayer erläutert hat:

Bevor Mörike der Autor der *Peregrina* werden konnte, war er der Leser ihres Typus. So sehr sich in die Ausgestaltung der *Peregrina* die persönlichen Erlebnisse eingezeichnet haben mögen, in einer für uns nicht mehr kontrollierbaren Art, so deutlich sind auch die Spuren einer kollektiven Phantasie an ihr abzulesen. *Peregrina* verliert den Anschein einer biographischen Schlüsselfigur, wie er allenfalls der historischen Maria Meyer zukommen mag, stattdessen gewinnt sie Profil als Schnittstelle höchst heterogener Lese-Muster, die Lektüren und Moden der Zeit, Literatur und religiöser Strömungen mit abbilden.⁷⁴

Wie aber *Peregrina* als eine »Schnittstelle höchst heterogener Lese-Muster« gelten kann, so ist auch Mörikes Blick auf Maria Meyer schon durch entsprechende ›Lese-Muster‹ geprägt und so trägt auch das gesamte Erlebnis, die gesamte Episode, die erklärt, wie aus dem Gelegenheitsdichter ein großer Autor, eine eigene Stimme wird, »Spuren einer kollektiven Phantasie« und setzt mithin das oben skizzierte Narrativ von Liebesleid und daraus resultierender Literaturproduktion in Szene. Für die Auseinandersetzung mit Mörikes *Peregrina*-Dichtung aber hat ein solcher Blick auf das Geschehen Konsequenzen, wird dadurch doch ein auf den biographischen Kontext fokussierter Zugriff auf den Text problematisch. Von Matt verweist auf den komplexen Konnex von persönlichem Erlebnis und literarischem Text:

schreibt, einen anderen als sich selbst auf dem Papier sterben lässt. Dieser an sich einleuchtende Konnex wird jedoch keineswegs von den biographischen Daten gedeckt, denn erst eineinhalb Jahre nach der Selbsttötung Jerusalems und zehn Monate nach der Hochzeit von Kestner und Charlotte Buff finden sich in Goethes Briefen erste Äußerungen zum *Werther*. Dieser Konnex wird allerdings in der Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* eindrucksvoll inszeniert, die eine enge Verbindung von Selbstmord und Poesie herstellt und einen doppelten Plausibilisierungsversuch unternimmt – eine Plausibilisierung des Selbstmords und eine der Wirkung des *Werthers*.« Harald Neumeyer, *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800*, Göttingen 2009, 157 f. Den Konnex, den Neumeyer Goethe in *Dichtung und Wahrheit* zuschreibt, bedient dieser aber auch in der *Trilogie der Leidenschaft*, genauer im Gedicht *An Werther*. Vgl. dazu: Goebel, *Jenseits des Unbehagens*, 15–57 [= Kap. 1: Trilogie der Leidenschaft. Goethe als Paradigma und Provokation], vor allem 32–41.

⁷⁴ Mathias Mayer, *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*, München 2004, 146.

[A]lles ist gleitend. Wir können aus dem, was in den Gedichten steht, die Liebesgeschichte nicht rekonstruieren, und was wir von der Liebesgeschichte wissen, gibt uns keinen Schlüssel zu den Gedichten in die Hand. [...] Man muß in die ganze Sache hineingehen wie in ein System von Spiegeln.⁷⁵

Als ein solches »System von Spiegeln« aber muss auch das *Geistliche Jahr* konzeptualisiert werden: Was auch immer in Bökendorf geschehen ist, weder lassen sich die Gedichte als Schlüssel zum Ereignis, noch das Ereignis als Schlüssel zum Text verstehen. Wie auch immer die ›Jugendkatastrophe‹ Droste beeinflusst hat, es handelt sich um eine Konstellation, die zumindest in der Retrospektive – und eine Rückschau liefern sowohl Droste als auch Mörike in ihren Briefen *und* in ihren literarischen Texten – das Narrativ vom traumatisierten, großen Künstler aufruft und damit Droste und Mörike als unglücklich Liebende in jene Reihe großer Autoren der europäischen Literatur einträgt, die ebenfalls schreibend ihr Liebesleid prozessieren.

Behauptet sei damit nicht, dass das Geschehen um Droste, Straube und Arnswaldt nicht tatsächlich traumatisch gewesen sei, verwiesen sei aber darauf, wie sich diese Konstellation in eine Traditionslinie einschreibt, die zu den ›Ursprungsmythen‹ großen Künstlertums zählt. Und dass in Droste-Hülshoffs Texten – *auch* in ihren Briefen⁷⁶ – nahezu nichts unversucht gelassen wird, um sich in ebensolche Traditionslinien einzuschreiben, um die eigene Position als Schreibende zu nobilitieren (beispielsweise indem Erzählprojekte wie *Ledwina* oder die *Judenbuche* an antike Prätexte anknüpfen), darauf ist in der Forschung hingewiesen worden.⁷⁷ Was die biographische Kontextualisierung angeht, gilt für Annette von Droste-Hülshoffs *Geistliches Jahr* also, was auch für Eduard Mörikes *Peregrina*-Zyklus festgehalten worden ist: Alles ist gleitend. Von den Informationen, von den Gerüchten, die über die Straube-Episode zirkulieren, auf die Gedichte und das Projekt des *Geistlichen Jahres* zu schließen, ist problematisch.

Zweifel: Der Brief an die Mutter

Nun drängen sich Zweifel gegen diese These auf. Schließlich ist es Droste selbst, die in ihren Briefen immer wieder die Arbeit am *Geistlichen Jahr* in Bezug zu den Geschehnissen auf dem Haxthausen'schen Anwesen setzt: Die Autorin selbst arbeitet

⁷⁵ von Matt, *Liebesverrat*, 171.

⁷⁶ Vgl. dazu: Heike Spies, *Literatur in den Briefen Droste-Hülshoffs*, Frankfurt am Main u. a. 2010 (= Maß und Wert. Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur 6).

⁷⁷ Vgl. Liebrand, *Kreative Refakturen*. Vgl. dazu auch Rüdiger Nutt-Kofoth, »Verfügbarkeit, Unzuverlässigkeit. Zur literatursysteminternen Funktion literarischer Tradition in der Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 121–150.

einer solchen Lesart des Zyklus zu. So wird Straube etwa tatsächlich von Droste-Hülshoff als Leser der Gedichte imaginiert. 1820 gab sie ihrer in das Geschehen eingeweihten Freundin Therese von Wolff-Metternich eine Reinschrift des ersten Teils mit nach Bökendorf, obwohl (oder vielleicht gerade weil) sie sich »im klaren darüber war, daß die Gedichte dort oder von dort Straube zur Kenntnis kommen könnten«. ⁷⁸ In einem Brief an die Freundin schreibt sie dazu:

Wenn Str[au]be auf dem Weg ist, sich zu trösten, so ist das gewiß sehr gut, [...] Sollte das so seyn, so rathe ich ihm auch mein Buch nicht zu geben, denn das wird ihn gewiß auf lange Zeit wieder zurück setzen – [...] Sollte er es aber schon haben, so müßte er wenigstens von jetzt an Nichts mehr von mir hören. ⁷⁹

Dass sich den Texten das Erlebnis auf drastische Weise eingeschrieben habe und dass dies auch herauszulesen sei, davon geht Droste also aus. Die Gedichte, dieses Potenzial schreibt sie ihren Texten selbstbewusst zu, sind in der Lage, durch die Aktualisierung des Geschehenen den Trost, den Straube – dessen Name bezeichnenderweise nicht ausgeschrieben wird – mittlerweile gefunden haben mag, zunichte zu machen. Und in einem weiteren Brief an Haxthausen heißt es, die geistlichen Lieder seien »zu einer Zeit geschrieben, wo ich durch die mir überall bewiesene Liebe und Hochachtung noch unendlich niedergedrückter war, wie jetzt, wo ich mich ermutigt habe, auch diese gewiß schwere Prüfung mit Kraft zu tragen«. ⁸⁰ Auch die hier erwähnte »schwere Prüfung« ist auf die Verarbeitung der Straube-Episode bezogen worden. Vor allem aber wird auf jenen Widmungsbrief verwiesen, den Droste dem ersten Teil des *Geistlichen Jahres* beilegte, als sie ihrer Mutter eine Reinschrift der Gedichte zur Lektüre übergab. Darin heißt es unter anderem:

Der Zustand meines ganzen Gemüthes, mein zerrissenes schuldbeladenes Bewusstsein liegt offen darin dargelegt, doch ohne ihre Gründe – und ich wollte geradezu versuchen, wie viel ein mütterlich Herz verzeihen kann, oder vielmehr, mir meine Strafe holen; ich hatte es mit einer Vorrede versehen, die auf all' dies vorbereitete. ⁸¹

Die Reaktion der Mutter darauf – laut Aussage Drostes las sie die Vorrede »sehr aufmerksam und bewegt« ⁸² durch, legte das Buch danach in den Schrank und rührte es nicht mehr an – ist von der Droste-Forschung, vor allen Dingen der Droste-

⁷⁸ HKA IV/2, 265.

⁷⁹ Droste-Hülshoff, »Brief an Therese von Wolff-Metternich vom 22. September 1821«, in: HKA VIII/1, 60.

⁸⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Anna von Haxthausen etwa März 1821«, in: HKA VIII/1, 53 f., hier 53.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

Biographie, ähnlich häufig thematisiert worden wie das ›Arnswaldt-Straube-Erlebnis‹, gehört die Vorstellung der das literarische Schaffen der Tochter missgünstig beobachtenden Mutter doch zum populären ›Bild‹ der Dichterin.⁸³ Von Interesse ist in diesem Fall die Lektüre, die Liebrand für den Widmungsbrief des *Geistlichen Jahres* vorgelegt hat. Sie setzt das »Narrativ vom unverstandenen, in seinen Entfaltungsmöglichkeiten von seiner Herkunftsfamilie behinderten Dichters«,⁸⁴ das die Forschung für Droste-Hülshoff, besonders für deren Beziehung zur Mutter immer wieder bemüht hat, in Bezug zu dem Autor, bei dem eine solche familiäre Konstellation zum prominentesten Lektüreschlüssel avanciert ist: Franz Kafka. Auch dieser leidet unter der mangelnden Anerkennung durch die Familie, nur ist es hier der Vater, der das literarische Schaffen seines Sohnes nicht schätzt und ihn vielmehr als gescheiterte Existenz, als Enttäuschung sieht.

In der Kafka-Philologie ist aber herausgearbeitet worden, dass die beschriebene Vater-Sohn-Konstellation komplexer ist, als es auf den ersten Blick scheint. Kafka kultiviere die Furcht vor dem Vater mit »obsessiver Lust«, da sie für ihn die Bedingung seiner Existenz bilde.⁸⁵ In einem Brief von Max Brod darauf hingewiesen, dass Hermann Kafka begeistert, »mit Stolz und leuchtenden Augen«⁸⁶ von seinem Sohn gesprochen habe, reagiert der Sohn mit Ablehnung und formuliert seine Antwort an Brod mit großer Verve:

In diesem Fall aber: was wären hier für Begründungen des Augenleuchtens. Ein heiratsunfähiger, keine Träger des Namens bebringender Sohn, pensioniert mit 39 Jahren; nur mit dem exzentrischen, auf nichts anderes als das eigene Seelenheil oder Unheil abzielenden Schreiben beschäftigt; lieblos; fremd dem Glauben, nicht einmal das Gebet für das Seelenheil ist von ihm zu erwarten; [...]. Das ist ein Sohn zum Schwärmen.⁸⁷

Vor dem Hintergrund des Brod'schen Briefes wird deutlich, dass Kafka sich »die Lebenssituation des missratenen Sohnes vis-à-vis eines richtenden Vaters von endlos

⁸³ Ein anderes Bild der Mutter zeichnet Barbara Beuys in ihrer Droste-Biographie. Vgl. Barbara Beuys, »Blamieren mag ich mich nicht«. *Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, München 1999.

⁸⁴ Liebrand, »Tödernstes Rollenspiel«, 95.

⁸⁵ Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München 2005, 15. »Es gehört zu den Grundmustern von Kafkas Leben, daß es sich im Geltungsbereich der Literatur abspielt und über ihn wesentlich definiert; das reflektieren zahlreiche Äußerungen in Tagebüchern und Briefen mit nicht ermüdender Intensität. Erst die Einsicht in die literarische Konditionierung der Erfahrung erschließt das geheime – keineswegs mythische, vielmehr bewußt produzierte – Gesetz, das Kafkas Vita machtvoll regiert. In ihr existieren keine einfachen Lösungen, sondern nur Paradoxien und dialektische Verstrickungen, denen traditionelle Mythen wie das Bild vom asketischen, lebensängstlichen Schriftsteller so wenig gerecht werden wie ihrer programmatischen Entzauberungen.« Ebd.

⁸⁶ Max Brod, »Anmerkungen des Herausgebers«, in: Franz Kafka, *Gesammelte Werke. Briefe 1902–1924*, hg. von Max Brod, Frankfurt am Main 1975, 495–519, hier 516.

⁸⁷ Franz Kafka, »Brief an Max Brod. Ende Juli 1922«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, 389–401, hier 401.

kompakter Autorität⁸⁸ künstlich, »als eine Art Spielanlage« schafft und darum bemüht ist, diese Anordnung, dieses »todernste[] Rollenspiel« gegen jeden Einwand zu verteidigen, die Spielanlage zu bewahren, um zu negieren, »daß er dem Vater gegenüber je etwas anderes sein könnte als der mißratene Sohn.«⁸⁹ Diese Vater-Sohn-Konstellation, dieses Rollenspiel wird zum Produktionsmythos des Kafka'schen Schreibens.

Liebrand nun überträgt diese Feststellung auf die im Widmungsbrief des *Geistlichen Jahres* entfaltete Konstellation und liest diesen als einen »Brief an die Mutter«. Wie Kafka setze auch Droste-Hülshoff eine solche Spielanordnung in Szene, unter anderem im zitierten Brief an Anna von Haxthausen, in dem sie die Strafe der Mutter bereits antizipiere: »[I]ch wollte geradezu versuchen«, so schreibt Droste, »wie viel ein mütterlich Herz verzeihen kann, oder vielmehr, mir meine Strafe holen.«⁹⁰ Das aber hat Konsequenzen für die Lektüre des Widmungsbriefes:

Pocht Kafka auf sein bürgerliches und familiäres Versagen, präsentiert Droste sich apodiktisch als Sünderin mit »zerrissene[m] schuldbeladene[m] Bewußtsein«. Hat Kafka kein Interesse an einem versöhnlichen und stolzen väterlichen Blick Hermann Kafkas auf ihn, den Sohn (sondern hält forciert fest an der Konstruktion eines unerbittlich den schwachen, unfähigen Sohn richtenden Vaters), so spricht Droste davon, sie wolle »geradezu versuchen, wie viel ein mütterlich Herz verzeihen kann«, um umgehend zu präzisieren: »oder vielmehr, mir meine Strafe holen.«⁹¹

Bei dieser Lektüre gehe es nicht darum, der Autorin zu unterstellen, »die geschilderte seelische Not, das Sünden- und Schuldbewusstsein [...] seien nicht authentisch.«⁹² Nicht nur die familiäre Situation Droste-Hülshoffs ist eine problematische; verkompliziert wird dies noch durch ihre Rolle als schreibende Frau, eine prekäre Position, die eine ständige Auseinandersetzung bedeutet und eine Legitimierung verlangt: »So zweifellos wie Kafka an seiner Konstruktion des ob seines versagenden Sohnes wütenden und verachtungsvollen Vaters festhält, so entschieden glaubt Droste an ihre Schuld, ihre Sünde.«⁹³ Das aber

ändert [...] nichts daran, dass die perpetuierte Selbstanklage im *Geistlichen Jahr* [...] auch als Spielanordnung, als Produktionsmaschinerie, als Motor des Schreibens fungiert – und dass das (als strafend interpretierte) Verhalten der Mutter nicht unvermittelt über die Autorin hereinbricht, sondern von dieser inszeniert, evoziert, induziert

⁸⁸ von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, S. 287.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Anna von Haxthausen, etwa März 1821«, in: HKA VIII/1, 53.

⁹¹ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 96.

⁹² Ebd., 97.

⁹³ Ebd.

wird, schreibt Droste an ihre Mutter doch jenen Widmungsbrief, der überzeugend verhindert, was er – vorgeblich – erreichen will, die Mutter zur Lektüre der geistlichen Gedichte zu bewegen.⁹⁴

Und dies hat auch Bedeutung für die Lektüre des *Geistlichen Jahres*, denn im Zusammenhang mit dieser biographischen Episode ist der besondere Rekurs, den die Gedichte des *Geistlichen Jahres* auf die biblischen Prätexte zeigen, mit dem Begriff der ›Subjektivierung‹ beschrieben worden. Hervorgehoben wird dabei die *confessio*-Thematik⁹⁵ des Zyklus, der sich als Ausdruck persönlicher Schuldgefühle, als Auseinandersetzung mit der eigenen Schuldhaftigkeit, nicht zuletzt in Bezug auf die ›Jugendkatastrophe‹, lesen lasse. Diese Lesart ist legitim, gleichzeitig aber schafft sie Probleme für die Auseinandersetzung mit dem Text. Wenn Woesler das *Geistliche Jahr* als literarischen Text im Ganzen abwertet (›die Reime klappern, die Metaphern sind formelhaft abgegriffen, die frömmelnde Grundhaltung ist uns fremd, und religiöse Gebetsformen überlagern oft die persönliche Aussage‹)⁹⁶ und zu dem Schluss kommt, dass nur »wenige Stellen, wo die *subjektive Erfahrung* spürbar wird«⁹⁷ – beispielsweise »die Worte, die die Droste im Gedicht zum *Fünften Sonntage in der Fasten* [...] findet, hinter denen das Scheitern ihrer persönlichen Liebeserfahrung geschildert wird«⁹⁸ – ›anrührend‹ und ›faszinierend‹ wirken,⁹⁹ so vermag dies das *Geistliche Jahr* als breit angelegtes, ein ganzes Panorama an lyrischen Formen aufrufendes, literarisches Schreibprojekt nicht zu erfassen, ganz abgesehen davon, dass damit Positionen zu weiblicher Autorschaft fortgeschrieben werden, die sich üblicherweise in Diskursen des frühen 19. Jahrhunderts verorten lassen. Schon die ›persönliche Liebeserfahrung‹, die sich laut Woesler, der hier Drostes Selbstbeschreibung in ihren Briefen folgt, in den Text eingeschrieben hat, ist kompliziert verfasst und – das zeigt der Vergleich mit Mörike – gleich mehrfach vermittelt.

Darauf nun ist in der Forschung in den letzten Jahren wiederholt hingewiesen worden: Plädiert wurde dafür, gerade *die* Gedichte Droste-Hülshoffs, die oft als Verarbeitung biographischer Erlebnisse verstanden wurden, als genuin ›literarische‹ Rede zu lesen, als Texte also, deren Bezugsrahmen die Literatur und *nicht* (ausschließlich – so könnte man vermittelnd ergänzen) die ›persönliche Erfahrung‹ ist. Achim Geisenhanslüke macht das für die *Taxuswand* geltend – ein Gedicht, das

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Winfried Woesler, »Religiöses und dichterisches Selbstverständnis im *Geistlichen Jahr* der Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Westfalen* 49 (1971), 165–181.

⁹⁶ Woesler, »Modernität der geistlichen Dichtung der Droste«, 37.

⁹⁷ Ebd., Hvh. T.W.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

ebenfalls als Verhandlung der Straube-Episode gelesen wurde¹⁰⁰ – und erklärt, dass hier zwar die Frage nach »dichterischer Erinnerungsleistung und biographischem Erlebnis«¹⁰¹ Bedeutung habe. Auszugehen sei aber, dass beide Bereiche »nicht einfach zusammenfallen, sondern auseinandertreten«.¹⁰² Auch für das Gedicht *Lebt wohl*, das vor allem auf Drostes Begegnung mit Schücking und dessen Braut bezogen wurde, ist auf die literarischen Prätexte verwiesen worden, etwa auf Goethes *Iphigenie auf Tauris*.¹⁰³ Drostes Gedicht greife die Worte Thoas' auf und setze damit dort ein, wo Goethes Drama ende:

Das letzte Wort von Goethes Drama wird in Drostes Gedicht nun zum ersten Wort des lyrischen Ichs. Damit ist die Abschiedsformel ›Lebt wohl‹ nicht nur eine Referenz auf Goethes Drama, sondern markiert den Text zuvorderst als literarische, nicht biographische Rede.¹⁰⁴

Vor diesem Hintergrund wird deutlich: Eine Lektüre des *Geistlichen Jahres* als Kompensation eines persönlichen Erlebnisses, als ›Schuldbuch‹, greift zu kurz. Das Potenzial des Textes erschöpft sich nicht im Rekurs auf die biographische Konstellation, entsprechend ist es problematisch, diese zum zentralen Lektüreschlüssel für die Gedichte des *Geistlichen Jahres* zu erklären. Denn wie auch immer die ›Jugendkatastrophe‹ die Produktion des Textes beeinflusst hat, verhandelt wird das Problem an einem anderen Ort: als Literatur.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl. Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff: Werk und Leben*, 58: »Die Taxuswand ist das Paradiesstor, der einzige Zugang zum Paradies, der für sie da war und seitdem für immer verschlossen ist. Die Liebe von 1820 ist das verlorene Paradies«.

¹⁰¹ Geisenhanslüke, »Schwellenzauber«, 247.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Woesler bezieht die im Gedicht beschriebene Konstellation auf den Ariadne-Mythos, der zu einem der beliebtesten Opersujets der Zeit gehört, und weist damit ebenfalls auf den literarischen Bezugsraum des Textes hin. Vgl. Winfried Woesler, »›Lebt wohl‹ – Die Wiederbegegnung der Droste mit Schücking auf der Meersburg im Mai 1844«, in: *Droste-Jahrbuch* 1 (1986/1987), 53–72, hier 71 f.

¹⁰⁴ Nutt-Kofoth, »Verfügbarkeit, Unzuverlässigkeit«, 138.

¹⁰⁵ Ebd., 138 f.

2. Biedermeier

To find a form that accomodates the mess,
that is the task of the artist now.

(James Joyce)

Münster auf den Beinen, Droste am Teetisch

Bei der Regelung von interkonfessionellen Eheschließungen – vor allem was die Frage angeht, nach welcher Konfession die Kinder einer solchen Ehe zu erziehen sind – finden die preußische Regierung und der Erzbischof von Köln, Clemens August Droste zu Vischering, zu keiner Lösung. Nach verschiedenen kleineren Auseinandersetzungen eskaliert der Konflikt schließlich im Herbst des Jahres 1837: Droste-Vischering nimmt einen Kompromiss zurück, den sein Vorgänger im Amt mit den preußischen Vertretern zu den ›Mischehen‹ ausgehandelt hatte, wird daraufhin festgenommen und in Minden arretiert. Die Kölner Bürger – deren spezielles Verhältnis zu Obrigkeiten berüchtigt ist – reagieren größtenteils mit Gelassenheit, war der Bischof in der Domstadt doch nicht sonderlich beliebt.¹⁰⁶ In Westfalen allerdings führt die Festsetzung des aus einem westfälischen Adelsgeschlecht stammenden Geistlichen zu heftigen Reaktionen.¹⁰⁷ In Münster kommt es im Dezember 1837 zu einem Aufstand, zu dessen Zeugen auch Annette von Droste-Hülshoff gehört. Droste, die zu dieser Zeit in der Stadt zusammen mit Elise Rüdiger eine Bekannte besucht, berichtet ihrer Mutter, die sich in Eppishausen bei der Tochter Jenny aufhält, in einem Brief ausführlich über jenen Abend im Dezember:

¹⁰⁶ Das notiert Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Brief an die Mutter: Die Rolle des weitläufig mit ihr verwandten Kölner Erzbischofs in diesem Streit sieht Droste-Hülshoff nicht unkritisch: »[Ü]brigens zeigt es sich jetzt, was ich so gewiß wuste, und mir immer vor der Faust AUSDISPUTIRT ist, daß der Erzbischof sich alle seine Umgebungen zu Feinden gemacht, die Cölnler sind, trotz ihrer Frömmigkeit, so froh ihn los zu seyn, daß sich auch keine Maus regt, und sogar sein Domkapitel Klagen gegen ihn eingereicht hat, was freylich schändlich genug, aber doch ein Beweis seiner Unverträglichkeit ist«. Droste-Hülshoff, »Brief an Therese von Droste-Hülshoff in Eppishausen vom 11. Februar 1838«, in: HKA VIII/1, 286–299, hier 294.

¹⁰⁷ Vgl. dazu: Friedrich Keinemann, *Das Kölner Ereignis, sein Widerhall in der Rheinprovinz und in Westfalen*, 2 Bde., Münster 1974. Ders., *Das Kölner Ereignis und die Kölner Wirren (1837–41): Weichenstellungen, Entscheidungen und Reaktionen mit besonderer Berücksichtigung Westfalens*, Hamm 1986.

[W]ir drey Frauenzimmer waren allein hinter dem Theetisch, es war schon spät, und die Rüdiger sagte mehrere Mahl »hören sie doch, wie das auf den straßen rennt!« ich sagte immer »das ist Nichts, irgendwo ein Peter oder dergleichen« mit einem Mahle hörten wir von Weitem [...] ein furchtbares Hurrahgeschrey, es kam vom Domhofe und Markte, wir sprangen ans Fenster und sahen die ganze Rothenburg und Aegidy Straße voll MILITAIR, mit gezogenem Säbel, ich lief auf der Stelle unten ins Haus, um zu sehn ob ich Jemand fände der mich fortbrächte, der Sohn vom Hause war bereit, und ich zog in gröster Eil ab, trotz allen Bitten der Rüdiger, die zitterte wie ein Espenlaub, durch zahllose Umwege kam ich endlich bey Ahlers an, und brauchte fast eine halbe Stunde dazu, ich stellte mein Licht zurück, lehnte das Fenster nur an, und blieb nun auf, wie Jedermann in dieser Nacht[.]¹⁰⁸

Die Geschehnisse am Ende des Jahres 1837 markieren den Höhepunkt eines lange schwelenden Konfliktes zwischen der preußischen Regierung und den katholisch geprägten, seit 1815 als Provinzen zu Preußen zählenden Gebieten Westfalens und des Rheinlands. Die Säkularisation hatte bereits zu Beginn des Jahrhunderts für den westfälischen Adel starke Machteinbußen gebracht und – beispielsweise durch die Aufhebung der Damenstifte, die bis dahin der Versorgung unverheirateter Töchter gedient hatten – das Ordnungsgefüge der Adelsfamilien destabilisiert. Als dann 1815 die Gründung der zu Preußen gehörenden Provinz Westfalen erfolgte, wurde das als radikale Zäsur empfunden: Bedroht sah man durch das protestantische Preußen die eigene, die katholische Identität; befürchtet wurde außerdem durch die Modernisierung des allgemein als rückständig geltenden Westfalens ein Verlust tradierter Ordnungen, die Schwächung des Glaubens und eine weitere Einschränkung der eigenen Befugnisse und Einflussmöglichkeiten.

Für Westfalen ist die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts also ein Zeitraum umfangreicher politischer, sozialer und kultureller Umbrüche. 1815 und 1837 – in etwa entsprechen diese beiden Jahre auch den zwei Phasen, in denen Droste-Hülshoff hauptsächlich an den beiden Teilen des *Geistlichen Jahres* arbeitete. Wie die anderen Projekte, an denen Droste-Hülshoff in diesen Zeiträumen schrieb, ist auch der Zyklus auf seine Bezogenheit auf die politisch-religiösen Auseinandersetzungen hin befragt worden. Der Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe* zum *Geistlichen Jahr* ist ein Beispiel dafür. Eröffnet wird er von einer Passage, die den historischen Kontext des Projektes skizziert. »Beide Teile des *Geistlichen Jahres*«, so heißt es dort,

entstanden zu einer Zeit, die von einer grundsätzlichen Auseinandersetzung zwischen Staat und Kirche geprägt ist. Die katholische Kirche Westfalens durchlebte damals eine schwere Krise. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sie Einbußen ihrer Macht hinzunehmen. Nach dem Schock der Säkularisation 1802/1803 kam es hier zu einer

¹⁰⁸ Droste-Hülshoff, »Brief an Therese von Droste-Hülshoff vom 11. Februar 1838«, in: HKA VIII/1, 289.

Auseinandersetzung zwischen Staat und Kirche. Das Geistliche Jahr kann von dieser Entwicklung nicht isoliert gesehen werden. Der ethische Anspruch der Gedichte und die von der Autorin selbst betonte moralisch-didaktische Funktion des Zyklus sind vor dem Hintergrund einer Zeit zu sehen, in der gerade in Westfalen der Verlust des Glaubens als existenzbedrohend aufgefaßt wurde.¹⁰⁹

Dass die *Historisch-kritische Ausgabe* die sozialhistorische Verortung des *Geistlichen Jahres* so prominent an den Anfang des Dokumentationsbandes setzt, macht diese Kontextualisierung zu einem prägnanten Lektürehinweis. Drostes Text sei vor den politischen Verschiebungen, vor den »sozialen« Umbrüchen der Zeit zu verstehen und erfülle entsprechend eine »moralisch-didaktische Funktion«. Das »Aufgreifen von religiösen Themen bzw. das Einbringen religiös motivierter moralisch-ethischer Standpunkte«, so heißt es im Folgenden, habe vor diesem Hintergrund »eine gewisse Selbstverständlichkeit«. ¹¹⁰ Ein »Einfluß der religionspolitischen Ereignisse der Zeit« könne zwar »nicht unmittelbar behauptet werden« – zumindest »einzelne Stellen ließen sich jedoch durchaus in diesem Sinne interpretieren«. ¹¹¹

Damit schreibt sich die *Historisch-kritische Ausgabe* in einen breit geführten Diskurs zur Literatur der Biedermeierzeit ein. Schon als zu Beginn der 1930er Jahre in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* um die Etablierung des Begriffs ›Biedermeier‹ in der Literaturhistorie gerungen wird, ¹¹² sind sich die Protagonisten der Debatte in einem Punkt einig: Will man die literarischen Werke dieser Epoche verstehen, so muss man um deren spezielle Entstehungsbedingungen wissen, man muss – so formuliert Günter Weydt es in seinem Beitrag – nach dem »Grundgefühl der Dichtungen« ¹¹³ fragen. Klarheit könne »in der noch völlig verworrenen Beurteilung des 19. Jahrhunderts« ¹¹⁴ nur geschaffen werden, so Weydt weiter, wenn man das »eigentümliche[] Lebensgefühl« ¹¹⁵ der Zeit begriffen habe. Die Texte der Biedermeierzeit erforderten eine kulturhistorische Verortung, verlangten – so fasst es die Germanistik der Sechziger und Siebziger – eine sozialhistorische Kontextualisierung. ¹¹⁶ Weydts Postulat entfaltete Wirk-

¹⁰⁹ HKA IV/2, 215.

¹¹⁰ HKA IV/2, 222.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. dazu: Günter Weydt, »Literarisches Biedermeier«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 9 (1931), 628–651; ders., »Literarisches Biedermeier II. Die überindividuellen Ordnungen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 13 (1935), 44–58, hier 44; Paul Kluckhohn, »Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 13 (1935), 1–43.

¹¹³ Weydt, »Literarisches Biedermeier«, 630.

¹¹⁴ Weydt, »Literarisches Biedermeier II«, 44.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. zu einer Rekonstruktion der Debatte um die Biedermeierepoche in der Germanistik: Walter Erhart, »Das Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen«. ›Biedermeier‹, ›Vormärz‹ und die Aussichten der Literaturwissenschaft«, in: *Euphorion* 102 (2008) 2, 129–162.

macht für die germanistische Literaturgeschichtsschreibung. Auch Friedrich Sengle eröffnet seine wirkmächtige, insgesamt drei Bände umfassende Studie zur *Biedermeierzeit*¹¹⁷ mit einem kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Überblick, um vor diesem Hintergrund die Literatur des in den Blick genommenen Zeitraums zwischen Restauration und Revolution zu analysieren. Sengle interessiert die »Grundstimmung« der Epoche, er unternimmt den Versuch einer Rekonstruktion der zeitgenössischen »Form der Weltdeutung«, um die Verbindung der »verschiedenen Ideologien, Handlungen und Gestaltungen [d]es Zeitraums« zu verstehen.¹¹⁸ In dieser Traditionslinie wird der Zeitraum zwischen Wiener Kongress und der Revolution von 1848 bis heute als Umbruchsphase beschrieben, die sämtliche sozialen Bereiche erfasst und – das ist das Entscheidende – auf die Literaturproduktion der Zeit bezogen werden kann. Nahezu alle literaturhistorischen Überblickwerke und zahlreiche Nachschlagewerke – ob sie den Zeitraum als »Restauration«,¹¹⁹ »Biedermeierzeit«¹²⁰ oder als »Vormärz«¹²¹ bezeichnen – be- oder umschreiben die Zerrissenheit und den ›Weltschmerz‹ als zentrale Kennzeichen der Epoche, betonen das Gefühl der Autorinnen und Autoren, in einer Krisenzeit zu leben, und leiten daraus Implikationen für die Interpretation der Texte ab. Ins Spiel kommt das, was Roland Barthes als den »Joker« der Literaturhistorie beschrieben hat: Allen Schreibenden des Zeitraums zwischen Goethezeit und Realismus – so die *communis opinio* – ist die Erfahrung einer historischen und politischen ›Krise‹ gemein.¹²²

Unterschieden wird dabei zwischen konservativen und progressiven Autoren: Als »maßgebliche Signatur der Epoche« bestimmt beispielsweise das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* die »Doppelgesichtigkeit« und fasst die »Literaturverhältnisse« der Zeit »vom Politischen her«.¹²³ Vorgeschlagen wird als Epochenbezeichnung der Terminus ›Restauration‹, um die beiden dichotomen Begriffe ›Vormärz‹ (für die »auf Veränderung drängende Literatur«) und ›Biedermeier‹ (für die »werte- und stilkonservative[n] Strömungen«) gleichermaßen zu erfassen.¹²⁴ Vorgenommen wird eine Zuteilung in zwei sich widerstrebende Literaturrichtungen,

¹¹⁷ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971.

¹¹⁸ Sengle, *Biedermeierzeit*, 1.

¹¹⁹ Vgl. Jochim Bark, »Restauration«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Jan-Dirk Müller, Bd. III, Berlin, New York 2003, 275–278.

¹²⁰ Peter J. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom »Ackermann« zu Günter Grass*, Berlin, New York ³2011, 139–164.

¹²¹ Norbert Otto Eke, *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt 2005.

¹²² Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 382.

¹²³ Bark, »Restauration«, 275.

¹²⁴ Ebd. Vgl. dazu auch Ian F. Roe, John Warren, »Introduction«, in: *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19.–21. September 1997*, Frankfurt am Main 1999, 9–20 (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 17).

zum einen die konservative, dieser werden Annette von Droste-Hülshoff, Adalbert Stifter oder Jeremias Gotthelf zugerechnet, auf der anderen Seite die progressive, deren Galionsfiguren Heinrich Heine oder Georg Büchner sind. Welche Implikationen sich aus einer solchen Einteilung für die Interpretation des *Geistlichen Jahres* ergeben, wird im Folgenden am Beispiel des Gedichtes zum *Charsamstage* zu erörtern sein, um vor dieser Folie prominente Zuschreibungen an Drostes Perikopenzyklus zu problematisieren.

Das »Geistliche Jahr« als Versuch der Ordnungstiftung

Von einer ›Krisenzeit‹ berichtet auch Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht zum *Charsamstage*. Entworfen wird gleich in der ersten Strophe das trostlose Szenario einer leblosen, ja einer mortifizierten Welt; gleichzeitig erinnert das Gedicht mit dem jeweils am Ende einer Strophe sich wiederholenden bittenden Ausrufen an eine Litanei:

Am Charsamstage

Tiefes, ödes Schweigen,
Die ganze Erd' wie todt!
Die Lieder ohne Lerchen steigen,
Die Sonne ohne Morgenroth.

5 Auf die Welt sich legt
Der Himmel matt und schwer,
Starr und unbewegt,
Wie ein gefrorenes Meer.
O Herr, erhalt uns!

10 Meereswogen brechen,
Sie toben sonder Schall;
Nur die Menschenkinder sprechen,
Doch schaurig schweigt der Widerhall.
Wie versteinet steht

15 Der Aether um uns her;
Dringt wohl kein Gebeth
Durch ihn zum Himmel mehr.
O Herr, erhalt' uns!

Sünden sind geschehen,
20 Für jedes Wort zu groß,
Daß die Erde müßt vergehen,

Trüg sie nicht Jesu Leib im Schooß.
Noch im Tod' voll Huld
Erhält sein Leib die Welt,
25 Daß in ihrer Schuld
Sie nicht zu Staub zerfällt.
O Herr, verschon' uns!

Jesus liegt im Grabe,
Im Grabe liegt mein Gott!
30 Was ich von Gedanken habe,
Ist doch dagegen nur ein Spott.
Kennt in Ewigkeit
Kein Jesus mehr die Welt?
Keiner der verzeiht,
35 Und Keiner der erhält?
O Herr, errett' uns!

Ach, auf jene Frommen,
Die seines Heils geharrt,
Ist die Glorie gekommen
40 Mit seiner süßen Gegenwart.
Harrten seiner Huld:
Vergangenheit die Zeit,
Gegenwart Geduld,
Zukunft die Ewigkeit.
45 O Herr, erlös' uns!

Lange, lange Zeiten
In Glauben und Vertraun,
Durch die unbekanntn Weiten
Nach unbekanntem Heil' sie schau'n.
50 Dachten sich so viel,
Viel Seligkeit und Pracht.
Ach, es war wie Spiel,
Von Kindern ausgedacht.
O Herr, befrej uns!

55 Herr, ich kann nicht sprechen
Vor deinem Angesicht!
Laß die ganze Schöpfung brechen,
Diesen Tag erträgt sie nicht.
Ach, was naht so schwer,

60 Ist es die ewge Nacht,
 Ist's ein Sonnenmeer,
 In tausend Strahlenpracht?
 O Herr, erhalt' uns!¹²⁵

Die in der ersten Strophe aufgerufene Bildlichkeit, die versteinert erscheinende Landschaft, der erdrückende Himmel, vor allem aber die Stille, das allumfassende Schweigen bestimmen das gesamte Gedicht: Wie die »Lerchen ohne Lieder steigen«, so »toben« auch im weiteren Verlauf des Gedichtes die »Meereswogen [...] sonder Schall« und schließlich wird sogar der nicht mehr zu etablierende Bezug zu Gott thematisiert, denn »kein Gebeth« ist mehr in der Lage, durch den »versteinet[en] [...] Aether« zu dringen, seit »Jesus [...] im Grabe« liegt. Was die Drastik der Bildsprache angeht, gehört das *Charsamstag*-Gedicht zu den eindrücklichsten des gesamten Zyklus.¹²⁶ Evoziert wird vor allem in den ersten Strophen das Bild einer todesstarrten Welt, aufgerufen sind Bildfelder der Kälte. Erscheint der die Erde wie ein Leichentuch bedeckende Himmel zunächst *wie* ein gefrorenes Meer, so ist im Folgenden – der Strophenwechsel bedeutet auch einen Wechsel zwischen metaphorischer und literaler Bedeutung – von tatsächlichen »Meereswogen« die Rede, allerdings toben und brechen diese »sonder Schall« und führen so die in der ersten Strophe entwickelte, bizarr anmutende Bildlichkeit des Gedichtes fort. Bemerkenswert schließlich ist das, was die dritte Strophe skizziert: Wenn die Erde »Jesu Leib« im »Schooß« trägt, wird ein Schwangerschaftsszenario entworfen, in dem der »im Grabe lieg[ende]« Leichnam Christi als Fötus figuriert.¹²⁷ Dabei kehrt das Gedicht zum *Charsamstage* die Rollenverteilungen um: Nicht die Erde nährt als Mutterleib den Embryo, sondern dieser – gleichsam tote – Embryo nährt die Welt.

Seine besondere Dramatik erhält das Gedicht aus der spezifischen Sprechsituation, denn die Sprechinstanz weiß nicht um die dem Karsamstag folgende Osternacht und die Auferstehung Christi. Die Verzweiflung über den Tod Jesu (»Im Grabe liegt mein Gott«) bildet damit das Zentrum des Gedichtes. Und auch die Schlusskonfiguration des *Charsamstags* löst diese Verzweiflung nicht auf, sondern artikuliert die Ungewissheit: Ob diesem Tag die »ewge Nacht« folgen wird oder ein – diesem Bild und der Metaphorik des gesamten Textes diametral entgegen gesetztes – »Sonnenmeer«, darum weiß die Sprechinstanz des Gedichtes noch nicht, ent-

¹²⁵ Droste-Hülshoff: »Am Charsamstage«, in: HKA IV/1, 56 f.

¹²⁶ Der Entwurf des mit Bleistift geschriebenen Gedichtes (nur die siebte Strophe ist mit Tinte verzeichnet) weist zahlreiche Überarbeitungen auf. Interessant ist die nachträgliche Tilgung einer Strophe, die von der Erlösung vom »ewgen Tod« spricht und damit die Drastik mildern würde: »Doch da das Gewissen/ Uns mit Vernichtung droht/ Hat er uns der Höll entrissen/ Hat erlöset vom ewgen Tod/Und mit süßem Schein/ Steigt aus dem Sünde Moor/ Nun zu Satans Pein/ Das Gnadenlicht empor/ O Herr verzeih uns«. HKA IV/2, 402.

¹²⁷ Vgl. Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 108–110.

sprechend endet das *Charsamstag*-Gedicht mit einer Frage beziehungsweise mit der abschließenden Bitte »O Herr, erhalt' uns!«. Erst das diesem Gedicht folgende Lied zum *Ostersonntage* kann mit einem euphorischen Jubel – »O, jauchze, Welt, du hast ihn wieder,/ Sein Himmel hielt ihn nicht zurück!«¹²⁸ – anheben, diesen Ton über das gesamte Gedicht fortführen und damit als eine Kontrafaktur zum *Charsamstag*-Gedicht fungieren.

Mit der besonderen Bildlichkeit des Textes und der Drastik des evozierten Szenarios hat die Forschung sich auseinander gesetzt,¹²⁹ verwiesen wurde außerdem auf die Traditionslinien, in die das Gedicht zu stellen ist: Parallelen gibt es beispielsweise zu populären Erbauungsbüchern zur Osterzeit wie etwa Ludwig Nadermanns *Am Grabe meines Erlösers*.¹³⁰ Weniger Aufmerksamkeit hat hingegen die Konzeptualisierung unterschiedlicher Zeitebenen erhalten, die das Gedicht präsentiert. Dabei ist die fünfte Strophe von Interesse:

- Ach, auf jene Frommen,
 Die seines Heils geharrt,
 Ist die Glorie gekommen
 40 Mit seiner süßen Gegenwart.
 Harrten seiner Huld:
 Vergangenheit die Zeit,
 Gegenwart Geduld,
 Zukunft die Ewigkeit.
 45 O Herr, erlös' uns!¹³¹

Der Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe* liefert im Stellenkommentar eine Kontextualisierung der Verse: Bei den zu Beginn genannten »Frommen« handele es sich »nach damaliger Religionsvorstellung [um] gerechte Verstorbene aus der Zeit des A[lten] T[estaments], die in der sog. Vorhölle auf Erlösung warteten. Jesus' Seele soll demnach zwischen Karfreitag und Ostern in die Vorhölle herabgestiegen sein, um dort diese Gerechten zu erlösen.«¹³² Damit verbunden sei

¹²⁸ Droste-Hülshoff, »Am Ostersonntage«, in: HKA IV/1, 58 f., hier 58.

¹²⁹ Vgl. Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«.

¹³⁰ Dort heißt es entsprechend: »O welche tiefe Stille rings umher! –/ Kein Laut der Freude, keine Gesang, es schweigt/ in feyerlichem Schauer die Natur! –/ Kein helles Licht! welch' eine heil'ge Nacht/ Umschleyert diesen stillen Ort; nur flimmern/ Einsame Kerzen um die Felsengruft: –/ Ich knie nieder und bete an [...]«. Hermann Ludwig Nadermann, *Am Grabe meines Erlösers. Ein Erbauungsbuch für Katholiken vorzüglich in der Charwoche*, Münster 31821, S. 3. Zitiert nach: HKA IV/2, 404.

¹³¹ Droste-Hülshoff, »Am Charsamstage«, 57.

¹³² HKA IV/2, 404. Verwiesen wird auf die entsprechende Passage im Glaubensbekenntnis, in dem es heißt: »Gekreuzigt, gestorben und begraben,/ niedergefahren zur Hölle,/ am dritten Tage auferstanden von den Toten«. Vgl. ebd.

eine besondere Verortung der Sprechposition in den folgenden Versen. Sie sind, so heißt es im Kommentar abschließend, »aus der Perspektive der Vorhölle gesprochen«. ¹³³ Ist der Welt also Christi Gegenwart entzogen – um dessen Tod kreisen die vorhergehenden und auch die nachfolgenden Strophen des Gedichtes wieder und wieder –, so erfahren die in der Vorhölle Wartenden seine Präsenz bereits unmittelbar, sie werden von ihm erlöst – die die Strophe abschließende Bitte hat sich für die im Limbus Harrenden erfüllt.

Vorgenommen wird aber in den Versen 42 bis 44 auch eine Bestimmung unterschiedlicher Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden weitere Begriffe zugeordnet, nämlich der Vergangenheit die Zeit, der Gegenwart die Geduld und der Zukunft die Ewigkeit. Der Terminus »Gegenwart« wird also in den neun Versen der Strophe semantisch unterschiedlich aufgeladen. Geht es in der ersten Erwähnung – hier folgt das Gedicht einem etablierten theologischen Wortgebrauch ¹³⁴ – noch um einen räumlich-visuellen Bezug – die armen Seelen im Limbus *erfahren* (im Gegensatz zur Sprechinstanz) Christi »süße[] Gegenwart« – so hat der Begriff in seiner zweiten Erwähnung eine temporale Bedeutung, er bezeichnet eine Zeitebene *zwischen* Vergangenheit und Zukunft. Die in diesen Versen vorgeführte Ambivalenz von »Gegenwart« ist einer Bedeutungsverschiebung geschuldet, die der Begriff um 1800 erfährt. Galt der Terminus bis dahin in seinem »vorwiegend theologischen sowie juristischen Wortgebrauch durchweg nicht zeitlich, sondern in räumlich-visuellen Bezügen zu Orten und Personen als Anwesenheit (praesentia)«, so wird das Substantiv nach der Französischen Revolution, in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu einem historischen Tempusbegriff und »setzt sich als Zeit und Bewußtseinskategorie durch«. ¹³⁵ Mit dieser Bedeutungsverschiebung, mit der Etablierung von »Gegenwart« als temporaler Kategorie aber sind weitere Implikationen verbunden, wie Ingrid Oesterle unter anderem in Rekurs auf Arbeiten Reinhart Kosellecks gezeigt hat. ¹³⁶ »Gegenwart«, so erklärt Oesterle, »wird eine im Vergleich mit Vergangenheit und Zukunft eigengewichtige, eigenmächtige Zeit. Sie löst sich aus der Herkunft und sprengt diese von der Zukunft ab, die damit eine ›offene‹ wird«. ¹³⁷ Diese Veränderung von Zeitstrukturen in der Moderne ist in den letzten Jahren unter dem Schlagwort der ›Beschleunigung‹ breit disku-

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl. Ingrid Oesterle, »Der ›Führungswechsel der Zeithorizonte‹ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ›Gegenwart‹, in: Dirk Grathoff (Hg.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt am Main u. a. 1985, 11–75.

¹³⁵ Ingrid Oesterle, »Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne«, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, 151–178, hier 155.

¹³⁶ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main 1979.

¹³⁷ Oesterle, »Innovation und Selbstüberbietung«, 156.

tiert worden.¹³⁸ Für die Auseinandersetzung mit der Literatur der Biedermeierzeit hat Walter Erhart diesen Zusammenhang ausgearbeitet:

Die Mobilisierung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, die wechselnden ›Zeithorizonte‹ bilden einen wesentlichen Bestandteil jener Dynamik, aus der heraus Ästhetik und Literatur um 1800 ihre kulturellen Energien – ihre Gegenstände und ihre Themen, aber auch die wechselseitige Überbietung ihrer Programmatiken – beziehen. Erst das beginnende 19. Jahrhundert aber setzt diese Gemengelagen in die therapeutischen Maßnahmen unterschiedlicher ›Kulturen‹ um, die sich jeweils den Rettungskräften von ›Zeit‹ und ›Raum‹ verschreiben.¹³⁹

Das »Leiden an der Zeit«, das Erhart als »Leiden an einer Gegenwart« bestimmt, »die den ihr vertrauten Umgang mit Zeitabläufen und Zeitressourcen verloren hat«,¹⁴⁰ wird zu einem zentralen Paradigma der Literatur der Zeit zwischen 1815 und 1848. Mehr noch: Der Umgang mit diesem ›Leiden an der Zeit‹ wird zur *differentia specifica* der literarischen Strömungen der Epoche. Die Differenz von ›Biedermeier‹ und ›Vormärz‹ lasse sich demnach – so Erhart – nicht nur als Ausdruck einer modernen Verwerfung von Raum und Zeit verstehen, sondern zugleich als eine kulturelle Reaktion auf deren Konsequenz.¹⁴¹

Die Kultur des ›Biedermeier‹ und der ›Vormärz‹ [...] sind gleichermaßen Ausdruck kultureller Energien, die das »Wehtun der Zeit« bekämpfen sollen. Die therapeutischen Maßnahmen heißen Bändigung, Beherrschung und Reorganisation der Zeit: einerseits durch deren Stilllegung, andererseits durch deren Beschleunigung.¹⁴²

Liest man die oben besprochenen Verse der fünften Strophe des *Charsamstag*-Gedichtes, so scheinen sie genau dieses Konzept der Stilllegung von Zeit zu verhandeln. Sie sind nicht nur (intradiegetisch) als ›Rede aus der Vorhölle‹ zu verstehen, also als eine Art verschobene Figurenrede aus dem Limbus, sondern können auch in Bezug zum Phänomen der Temporalisierung gelesen werden. Hier erlangen die Begriffe, die den Zeitebenen zugeordnet werden, besondere Signifikanz: Wenn der Vergangenheit die Zeit, der Gegenwart die Geduld und der Zukunft die Ewigkeit zugeordnet wird, so ist damit ein christliches Zeitkonzept entwickelt, das auf die Parusie ausgerichtet ist. Von einer ›Ermächtigung der Gegenwart‹ – wie dies für die

¹³⁸ Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005. Zu nennen sind auch: Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt am Main ³1999, vor allem 28–43 und Jürgen Osterhammels opulente Studie: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München ²2010, 84–129.

¹³⁹ Erhart, »Das Wehtun der Zeit«, 146 f.

¹⁴⁰ Ebd., 140.

¹⁴¹ Vgl. ebd., 147.

¹⁴² Ebd., 142.

Literatur des Vormärz beschrieben wurde¹⁴³ – ist in Drostes Gedicht nicht die Rede. Hier ist die Gegenwart der Raum der Geduld, des Wartens auf die Ewigkeit – entsprechend wird das »Harren« gleich zweimal in der Strophe genannt.

Und es liegt nahe, diese Konfiguration auch auf den Gesamtzyklus zu übertragen und das Gedicht zum *Charsamstage* als einen programmatischen Text zu lesen, der die Agenda des *Geistlichen Jahres* verhandelt, dem die christliche Heilsgeschichte als – überzeitlicher – Orientierungspunkt gilt. So perspektiviert lässt sich Drostes »Lebenswerk« als ein groß angelegtes Unternehmen der Ordnungsstiftung verstehen, dass auf die gesellschaftlichen Veränderungen – die auch als Phänomene der Beschleunigung beschrieben werden – und die Entgrenzung der Zeitebenen mit der Hinwendung zur zyklisch organisierten Struktur des Kirchenjahres reagiert, das als eine Art ewiger Kalender fungiert und in dieser Funktion als temporale Ordnungskategorie zentral gesetzt wird. Anders gesagt: Der anstürmenden Moderne entgegnen Annette von Droste-Hülshoff mit der Hinwendung zum Glauben und der Orientierung an dessen – gesamtgesellschaftlich als überkommen geltenden – Strukturen wie dem Kirchenjahr, dessen Verlust an sozialer Relevanz gemeinhin mit dem Beginn der Industrialisierung angesetzt wird. In dieser Lesart fungiert das *Geistliche Jahr* als ein Gegenentwurf zur aus den Fugen geratenen, zur *beschleunigten Zeit*: Indem der Perikopenzyklus den christlichen Jahreskreis mit seinen wiederkehrenden Sonn- und Feiertagen zur Grundlage nimmt, reiteriert das *Geistliche Jahr* in der Anordnung seiner Gedichte eine überzeitliche temporale Struktur auf textueller Ebene.

Biedermeier revisited

Eine solche Lesart des Perikopenzyklus fußt auf einem literaturgeschichtlichen Konsens: Der Destabilisierung von Ordnungsgefügen in der Biedermeierzeit durch Säkularisierung, Industrialisierung, Modernisierung und Temporalisierung korrespondiere gerade in konservativen Kreisen ein verstärktes Streben danach, neue Ordnungsgefüge zu entwickeln beziehungsweise alte zu restituieren. Als Beleg, dass auch Drostes Texte vor dieser Folie zu lesen sind, kann beispielsweise der Entwurf eines Schreibens an den Fürstbischof von Breslau und späteren Kardinal Melchior von Diepenbrock aus dem Mai 1845 dienen, der mit einer Gebetsbitte schließt, die sich zu einem Pamphlet steigert:

Bethen Sie auch für mich, mein hochgeehrter Landsmann, Sie bethen gewiß oft für ihre Landsleute, – unser gemeinschaftliches Vaterland ist bisher Gottlob noch ziemlich

¹⁴³ Vgl. Günter Oesterle, »Zum Spannungsverhältnis von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung«, in: Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen (Hg.), *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2003, 199–211 (= Vormärz-Studien X).

frey geblieben von allgemeiner DEMORALISATION – was dort wächst ist wenigstens nicht in der Wurzel angesteckt, so müssen Alle zusammen halten, hoch und gering, und wer sich nur als eines Schärffleins Herr fühlt, soll es her geben, zum Bau des Dammes gegen Sittenlosigkeit und Unnatur, der die IRRELIGIOSITÄT so sicher folgt, wie der Sünde der Tod. – Verzeihen Sie, wenn ich etwas kühner geworden bin, als es Ihnen gegenüber ziemt! – es ist mir unwillkürlich aus der Feder geflossen, und so mag es stehn bleiben[.]¹⁴⁴

Unter anderem auf Grundlage solcher Äußerungen gilt Annette von Droste-Hülshoff als eine Galionsfigur des konservativen Biedermeiers: »Die Droste«, so liest man in einer populären Literaturhistorie, »steht in den geistigen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen ihrer Epoche aufgrund ihrer Herkunft, Erziehung und Umwelt auf der Seite der Konservativen; ihr Leben ist geprägt von Standespflichten, Heimatverbundenheit und dem christlichen Glauben.«¹⁴⁵ Diese Kategorisierung fortschreibend hat die Droste-Forschung Ordnung – ob als göttliche Schöpfungsordnung oder als christliches Ordnungsdenken, um nur zwei Beispiele zu nennen – als eine zentrale Kategorie des Droste'schen Schreibens bestimmt.¹⁴⁶ Auch das *Geistliche Jahr* kann als ein Beispiel dafür gelten. Ronald Schneider erklärt, dass die Grundlage des Perikopenzyklus die Einsicht bilde, »daß das ganze gegenwärtige Europa dem Teufelswerk der ratio verfallen und dadurch seiner geistigen Orientierung verlustig gegangen« sei. Daraus resultiere für Droste-Hülshoff eine Zunahme der Verantwortung des Einzelnen: »An ihn geht der Appell, einzutreten gegen allen Liberalismus und gegen alles aufgeklärte Denken und für eine ›Restauration‹ des unverfälschten christlichen Glaubens und der gottgewollten politisch-gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen.«¹⁴⁷ Getragen ist das Projekt des *Geistlichen Jahres* in dieser Perspektive von einer sozialen, auch einer genuin politischen Ambition, es avanciert zu einem programmatisch-restaurativen Projekt.¹⁴⁸

Gerade dieser – der Geschichtswissenschaft entlehnte – Begriff der ›Restauration‹ aber ist prekär, wird damit doch – wie Michael Titzmann es prägnant benennt – die »literarhistorische Periodisierung von der politikgeschichtlichen ab-

¹⁴⁴ Droste-Hülshoff, »Brief an Melchior von Diepenbrock in Regensburg vom Mai 1845 [Entwurf]«, in: HKA X/1, 284–289, hier 287.

¹⁴⁵ Annemarie Rinsum, Wolfgang Rinsum, *Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 6: *Frührealismus 1815–1848*, München ³2001, 202.

¹⁴⁶ Vgl. zur Problematisierung dieser Zuschreibung: Wolfgang Rohe, »Schiffbruch und Moral. Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Vergeltung‹«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1998, 165–184, vor allem 165 f.

¹⁴⁷ Ronald Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart ²1995, 75 (= Sammlung Metzler 153).

¹⁴⁸ Als Belege für eine solche Lesart gelten beispielsweise die Gedichte zum *Himmelfahrtstage* und zum *Sechsten Sonntag nach Ostern*, die einen Glaubenskampf thematisieren und eine *militia-christi*-Thematik einspielen.

hängig«¹⁴⁹ gemacht, statt nach Kriterien zu unterscheiden, die für die Literatur spezifisch sind. Damit unterliege man, so Titzmann weiter, der Versuchung, »Literaturgeschichte als bloße Funktion der politischen und sozialen Geschichte zu denken, die sie nun zweifellos nicht«¹⁵⁰ sei. Neben dieser terminologischen Auseinandersetzung entfaltet die Debatte um ›konservative‹ und ›progressive‹ Autorinnen und Autoren immer auch Virulenz für die konkrete Beschäftigung mit den literarischen Texten – wie Schneiders zitierte Ausführungen zum *Geistlichen Jahr* exemplarisch zeigen. Mit der Perspektivierung der Texte ausgehend von der politischen Überzeugung der Autoren geht auch eine Bewertung der Texte einher. Politische, soziale und religiöse Konservativität wird mit Konservativität *in aestheticis* gleichgesetzt – die Interpretation der Texte folgt den Zuschreibungen an deren Autor oder deren Autorin. Mit dieser Übertragung aber tappt man in die ›biographische Falle‹, die jüngst Peter von Matt beschrieben hat.¹⁵¹ Von Matt erklärt:

Wo liegt die biographische Falle? – Sie liegt darin, daß die Qualität des Buches mich zur Suche nach der Person des Autors zwingt, die Person des Autors aber wiederum die Qualität des Buches verändert. Diese nämlich wirkt sich erneut auf mein Bild vom Autor aus, und das so veränderte Autorbild wieder auf das Buch.¹⁵²

¹⁴⁹ Michael Titzmann, »Zur Einleitung: ›Biedermeier‹ – ein literarhistorischer Problemfall«, in: Ders. (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen 2002, 1–7, hier 2.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Peter von Matt, »›Ihr guten Leute und schlechten Musikanten!‹ Über die biographische Falle im Umgang mit der Literatur«, in: Ders. (Hg.), *Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur*, München 2007, 239–247.

¹⁵² Ebd., 239. Von Matt beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit dem Verhältnis der Brüder Heinrich und Thomas Mann: »Thomas [Mann] las Heinrichs Essay über Zola von 1915 als persönlichen Angriff und geriet darüber in einen Furor, der drei Jahre dauerte und zu einem Buch von 611 Seiten führte, den ›Betrachtungen eines Unpolitischen‹. Es ist ein glänzendes und abscheuliches Buch. Nie hat ein reaktionärer Kopf besser geschrieben. Ein guter Musikant ohne Zweifel. Man zieht den Hut und knirscht mit den Zähnen. Damit stecken wir wieder mitten im Problem. Wir geben heute dem Heinrich Mann des Zola-Essays in umfassendem Sinne recht und dem Thomas Mann der ›Betrachtungen‹ ebenso entschieden unrecht, aber daß beide gerade auch in diesen Texten große Künstler sind, daran ist nicht zu rütteln. Und wenn wir die Entwicklung Thomas Mann [sic] im Anschluß an die ›Betrachtungen‹ genau studieren, dann dämmert uns, daß die Raserei gegen den Bruder, die alle stilistischen und intellektuellen Reserven forderte, zur unabdingbaren Voraussetzung wurde für seinen größten Roman, ›Der Zauberberg‹. Genau dieses Duell nämlich inszenierte er dort als Komödie der politischen Philosophie. Die homerische Redeschlacht zwischen den gleichermaßen zwielichtigen Figuren Naphta und Settembrini wurde zu einem hinreißenden Schauspiel, in dessen Hintergrund sich der Autor selbst schattenhaft abzeichnete – nun aber nicht mehr als präfaschistischer Berserker, sondern wie ein ironischer Gott, der seine Marionetten spielen läßt. Der Weg zum Kunstwerk ist offenbar verschlungen. Er führt durch Höhlen und Sümpfe, über Grate und Gletscherfelder, durch fauliges Dunkel und grelles Licht. Landkarten gibt es dafür keine. Und am Ende weiß der Künstler selbst nicht mehr, wo er sich überall herumgetrieben hat.« Ebd., 245 f.

Auch was Drostes Texte und den Umgang mit ihnen angeht, schnappte diese ›biographische Falle‹ immer wieder zu; aufgrund des politischen Konservatismus der Autorin nahm man die Texte kaum als ästhetisch progressive in den Blick. Esther Kilchmann spricht in diesem Zusammenhang von einer »Denkblockade«¹⁵³ in der Beschäftigung mit der Literatur des Zeitraums zwischen 1815 und 1848:

Die Zuordnung zum politisch-fortschrittlichen Vormärz *oder* zum restaurativ-apolitischen Biedermeier, die strikte Trennung der beiden Bereiche, behindert die Entwicklung neuer Lesarten für die Literatur dieser Zeit. [...] Die sich daraus ergebende Dichotomisierung, die Heine am einen, Droste und Gotthelf am anderen Ende situiert, hat lange den Blick auf moderne Schreibverfahren in Drostes ebenso wie in Gotthelfs Texten verstellt.¹⁵⁴

Wenn aber die Weltansicht der Schreibenden zu einem zentralen Lektüreschlüssel für deren Texte avanciert (um damit in der Arbeit am Text die literaturhistorische Zuschreibung zu bestätigen, die gleichzeitig als Präsuppositon der Interpretation diene), so verstellt das den Blick auf die Ambivalenzen, die Drostes Texte immer wieder prozessieren. Vorgeschlagen sei deshalb eine Lesart des *Geistlichen Jahres*, die den Text nicht ausgehend von der politischen Orientierung seiner Verfasserin zu lesen versucht, sondern stattdessen auf den Text selbst fokussiert, genauer gesagt: auf das Textmaterial des *Geistlichen Jahres*. In den Blick genommen wird der Überlieferungs(zu)stand des Textes: Für den ersten Teil des Zyklus existiert neben einigen Entwürfen eine Reinschrift, die Droste 1820 ihrer Mutter übergab, und zusätzlich eine von Amalie von Hassenpflug erstellte und von Droste-Hülshoff korrigierte Abschrift der Gedichte. Die Überlieferung des zweiten Teils aber ist ungleich komplizierter. Die Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres (Sylvester)* sind bis auf eine Ausnahme nur in Entwurfshandschriften fixiert. Und ein Blick auf diese Entwurfshandschriften mit den Gedichten, die nach der Wiederaufnahme der Arbeit am Zyklus ab 1839 entstanden (eingefügt ist hier das Blatt 5 des Manuskriptes »H«), zeigt, dass der Textstatus dieses zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* – und damit einhergehend der Textstatus des gesamten Projektes – ein problematischer ist. Nachdem Annette von Droste-Hülshoff die Arbeit an den Gedichten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* im Januar 1840 vorläufig beendet hatte, überarbeitete sie die Texte in den folgenden Jahren immer wieder. Die Blätter des Manuskriptes »H«, auf denen sich die Entwürfe der Gedichte verzeichnen finden, sind übersät mit Überarbeitungen und Varianten. Eine Vielzahl der Texte ist außerdem mit Alternativvarianten versehen, mit Ergänzungen also, bei denen die vorhergehende Textstufe nicht getilgt wurde. Das Manuskript des zweiten Teils präsentiert

¹⁵³ Esther Kilchmann, *Verwerfungen in der Einheit. Geschichten von Nation und Familie um 1840*, München 2009, 11.

¹⁵⁴ Ebd.

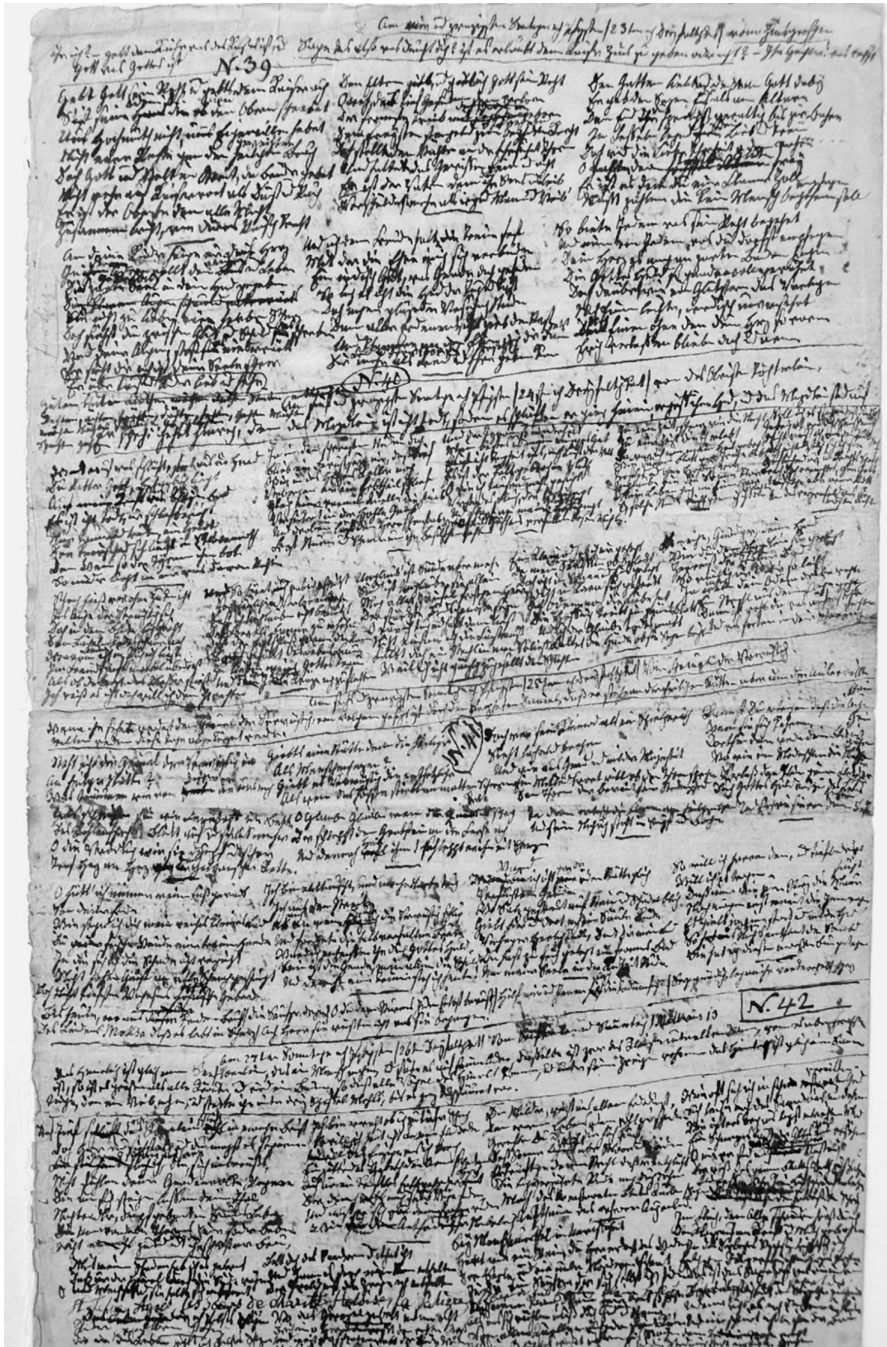


Abb. 1: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 5, S. 1.

ambivalente Textstrukturen, die sich einer linearen Auflösung entziehen; der im Januar 1840 abgeschlossene Text wird in der folgenden Zeit wieder in den Produktionsprozess überführt. Und selbst an den Gedichten des ersten Teils lässt sich eine solche Bewegung beobachten: An der von Hassenpflug erstellten Abschrift korrigiert Droste nicht nur Transkriptionsfehler, sondern beginnt auch an einigen Stellen mit der Überarbeitung der Gedichte. Die Arbeit am Text des *Geistlichen Jahres* – das zeigt der Blick auf die Manuskripte – hat zu keinem Ende gefunden. Anders als der Eindruck, den zahlreiche Editionen des Perikopenzyklus erwecken, handelt es sich bei der Sammlung von Gedichten zu den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres also *nicht* um einen abgeschlossenen Text. Darauf nun hat der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* hingewiesen,¹⁵⁵ für die Interpretation des Zyklus aber hatte diese Feststellung bisher wenig Folgen.

Nimmt man diesen Befund ernst, so hat das Konsequenzen für die oben skizzierte Lektüre des *Geistlichen Jahres* als groß angelegten Versuch der Ordnungsstiftung, als konservativ-restauratives Projekt. Da der Text nicht zu einem Ende geführt wird, sondern sich vielmehr durch die jahrelange Schreibeit immer weiter von einem Abschluss entfernt, von einem nahezu fertigen wieder in einen unfertigen Zustand geschrieben wird, präsentiert sich Drostes ›Lebensprojekt‹ nur mehr als *Versuch* einer Ordnungsstiftung. Der Zyklus wird, nachdem er vorläufig beendet worden war, mit zahlreichen Varianten versehen, zum *work in progress*. Das *Geistliche Jahr* wird in einen Projektstatus überführt, erfährt wieder und wieder Korrekturen und Überarbeitungen. Was sich auf den Blättern präsentiert, ist nicht Ordnung, sondern – die Editionsphilologie hat das umfangreich aufgearbeitet – vielmehr »Chaos« und »Wirr-warr«.¹⁵⁶

Gleichzeitig unternimmt das *Geistliche Jahr* keine konsequente Orientierung am Kirchenjahr. Zwar geben die Sonn- und Feiertage des Jahreskreises die Anordnung der Gedichte im *Geistlichen Jahr* vor (und die entsprechenden Perikopen liefern die Grundlage der thematischen Ausgestaltung der Texte), gleichzeitig aber sind Beginn und Ende des Zyklus nicht am Kirchenjahr orientiert, sondern – mit den Festen Neujahr und Silvester, die kein Bestandteil des kirchlichen Festkalenders sind – am bürgerlichen Jahr. Was die temporale Struktur angeht, stellt Drostes *Geistliches Jahr* also eine Hybride dar. Das aber ermöglicht eine Neuperspektivierung des Textes: Zum einen durchkreuzt der Zyklus die konsequente Besinnung auf die Strukturen des Kirchenjahres schon in seiner Anlage und markiert damit den Versuch einer Re-Etablierung überkommener religiöser Strukturen als vergebliches Unterfangen. Zum anderen kollabiert die Ordnung, die die Orientierung am Kirchenjahr liefern soll und die mit den Gedichten erschrieben wird, auf dem Papier, kollabiert ›unter der Hand‹ und erscheint endlich – nach jahrelanger Schreibeit – zerschrieben.

¹⁵⁵ HKA IV/2, 307.

¹⁵⁶ Walter Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11–40, hier 11 f.

3. Katholizismus

Droste ›Bekenntnisse‹

Um eine Veröffentlichung des *Geistlichen Jahres* nach dem Tod der Verfasserin zu forcieren – dazu bedurfte es der Genehmigung der Familie Annette von Droste-Hülshoffs – veröffentlichte Christoph Bernhard Schlüter in dem in Münster erscheinenden *Sonntags-Blatt für katholische Christen* im Sommer 1848 einen ausführlichen Nachruf auf die Autorin. Die beiden Gedicht-Ausgaben von 1838 und 1844 werden dabei in wenigen Sätzen abgehandelt, ausführlich besprochen werden hingegen die noch nicht, beziehungsweise nur zum Teil publizierten Gedichte des *Geistlichen Jahres*,¹⁵⁷ die Schlüter als das »originellste, tiefste, reichhaltigste und bedeutsamste ihrer dichterischen Ergüsse«¹⁵⁸ bezeichnet. Im weiteren Verlauf des Nachrufs ist von der »erschütternden lyrischen Kraft«¹⁵⁹ der geistlichen Lieder die Rede, die sich in einer »shakespeareschen Sprache«¹⁶⁰ äußere. Untergeordnet wird dieser poetische Faktor aber dem Zweck, verwiesen wird auf den ›Bekenntnischarakter‹ des Zyklus. Schlüter schreibt:

So sind sie der treue Spiegel eines christlichen, mächtig erregten, nach dem Höchsten ringenden und um das ewige Heil kämpfenden Herzens, worin andere Herzen sich als in einem Spiegel betrachten und danach ihren inneren, höheren Lebenszustand bemessen und beurtheilen können.¹⁶¹

Beschlossen werden die Ausführungen zum *Geistlichen Jahr* mit dem nicht an Superlativen sparenden Ausdruck der Hoffnung auf eine baldige Publikation des Zyklus: »Es steht zu hoffen«, so Schlüter,

¹⁵⁷ Acht Gedichte des ersten Teils waren in der ersten Gedichtausgabe von 1838 erschienen.

¹⁵⁸ Christoph Bernhard Schlüter, »Nekrolog auf Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Sonntags-Blatt für katholische Christen (Münster)*, Nr. 26 vom 25.06.1848, 455–457 und Nr. 27 vom 02.07.1848, 478–481; zitiert nach: Winfried Woesler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung. Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert. Dokumentation, Analysen, Bibliographie*, erstellt in Zusammenarbeit mit Aloys Haverbusch, Lothar Jordan, Frankfurt am Main u. a. 1980, Bd. I/I, 104–109, hier 107.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

daß die geehrten Angehörigen der Dichterin dieses vortrefflichste ihrer poetischen Erzeugnisse und dieses treueste Bild ihres wahrsten, innersten und höchsten Lebens der Veröffentlichung nicht entziehen, sondern als das schönste Andenken an die Verblichene, welches zur Vollendung ihrer geistigen Dichtergestalt wesentlich gehört, bald dem deutschen Publikum zu übergeben nicht säumen werden.¹⁶²

Schlüters hier entwickelter Zugriff auf das *Geistliche Jahr* wird nicht nur für die Rezeption des Zyklus, sondern auch für den Status Annette von Droste-Hülshoffs als Autorin von großer Bedeutung sein: Wenn das *Geistliche Jahr* als der »treue Spiegel eines [...] um das ewige Heil kämpfenden Herzens« zum »vortrefflichsten« der »poetischen Erzeugnisse« wird, so avanciert der Perikopenzyklus als Bekenntnisdichtung zum Schlüsseltext für Drostes Œuvre. Markiert ist die Schreibende damit als *katholische* Autorin – und als solche fand Annette von Droste-Hülshoff schließlich auch Aufnahme in den Kanon.

Katholizismus und Kanonisierung

Dem Publikum übergeben werden die Lieder schließlich im Dezember 1851, als der Band bei Cotta erscheint. Im Januar 1852 kündigt der Verlag im hauseigenen Morgenblatt für gebildete Leser die Neuerscheinung an, einen Band im »Miniatur-Format«, »[e]legant gebunden mit Goldschnitt«.¹⁶³ Zum Inhalt der Publikation erfahren die Leserinnen und Leser des Morgenblattes:

Diese Lieder der vor kurzem gestorbenen Dichterin, die aus einem der berühmtesten streng katholischen Geschlechter Westphalens stammte, verbinden mit der heiligen Kindlichkeit altdeutsche Bilder, zumal der Kölner alten Schule, und der Andachtsgluth und edlen Einfachheit altdeutscher Weihnachts- und Osterlieder auch das erwärmende Feuer der italienischen Lieder des h. Franciscus von Assisi oder der spanischen des Johannes de Deo. Sie sind streng katholisch und mahnen an die herrlichen alten Kirchenlieder. Es weht uns daraus an, wie aus dem uralten Frieden der Kirche, wie aus einer Zeit, die den Zweck um die göttlichen Dinge noch nicht kannte, wie Duft von Blumen aus einem noch nicht entweihten Paradiese. Jedem Fest- und Sonntage des Jahres ist sein eigenes Lied gemacht.¹⁶⁴

¹⁶² Ebd., 107.

¹⁶³ Anzeige des Cotta'schen Verlages zum *Geistlichen Jahr*, erschienen im *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 6, 8. Februar 1852, zitiert nach: Woesler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung*, Bd. I/1, 132 f., hier S. 133.

¹⁶⁴ Ebd.

Dass Drostes Lieder sich laut Verlagsankündigung durch eine »heilige[] Kindlichkeit« auszeichnen, ist eine Bewertung des Zyklus, die sich wohl weniger der Lektüre der Gedichte des *Geistlichen Jahres* verdankt, als vielmehr der Tatsache, dass es sich dabei um eine populäre Zuschreibung der zeitgenössischen Literaturkritik an religiöse Texte, vor allem an diejenigen katholischer Autoren, handelt: »Die bewußte Einfachheit der Texte von Clemens Brentano, Melchior Diepenbrock, Anton Passy, Johann Peter Silbert und anderen Dichtern der katholischen Restauration wurden von den Zeitgenossen als wohltuend empfunden, als tröstlicher Gegenpol zu einer als rastlos und destruktiv erlebten modernen Welt.«¹⁶⁵ Eine solche Verortung des *Geistlichen Jahres* im Kontext katholischer Restaurationsbewegungen findet sich auch explizit in der Ankündigung: Die erst »vor kurzem gestorbene[] Dichterin« entstammt, so heißt es gleich im ersten Satz, »einem der berühmtesten streng katholischen Geschlechter Westphalens«. Entwickelt ist eine orthodoxe katholische Genealogie, in die sich ohne Brüche sowohl die Schreibende, als auch deren Texte einordnen lassen. Annette von Droste-Hülshoff bürgt also schon mit ihrer Herkunft für die religiöse Verbindlichkeit und Angemessenheit des *Geistlichen Jahres*, denn als so »streng katholisch«, wie die Familie der Autorin gilt, können auch deren Lieder gelten – von der besonderen Situation des katholischen Adels in der zu Preußen gehörenden Provinz Westfalen und den sich daraus ergebenden konfessionellen und politischen Konflikten war im vorherigen Kapitel die Rede.¹⁶⁶

Außerdem aber unternimmt der Verlag eine literaturhistorische Kontextualisierung des *Geistlichen Jahres*: Die Gedichte erinnern an den »uralten Frieden der Kirche«, an jene Zeit also – so lässt sich dieser Hinweis auslegen – vor Reformation und Kirchenspaltung. Diese Zuschreibung ist interessant, weil sie die Positionierung des

¹⁶⁵ Irmgard Scheitler, »Poesie der Unschuld. Geistliche Lieder von Guido Görres«, in: Dies. (Hg.), *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte*, Tübingen, Basel 2000 (= Mainzer hymnologische Studien 2), 233–254, hier 244; Hvh. T.W. Die schon in der Anzeige angesprochene »heilige[] Kindlichkeit« nun wird auch in anderen Rezensionen des *Geistlichen Jahres* erwähnt. Droste, so heißt es dort, »geht nun so kindlich auf den Spuren des Evangeliums, [...] daß uns über seine Macht ein neues Licht aufgeht«. O. V., »Aus Westfalen (Rez. zum *Geistlichen Jahr*, 1851)«, in: *Deutsche Volkshalle* (Köln), Zugabe Nr. 86, vom 18. Januar 1852, zitiert nach: Woesler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung*, Bd. I/1, 130 f., hier 130.

¹⁶⁶ Die Lektüre des Textes als persönliche Bekenntnisdichtung kann als paradigmatisch für die Rezeption des *Geistlichen Jahres* gelten. Schon die zeitgenössische Literaturkritik schreibt diesen Lektürehinweis aus, so wie Wolfgang Menzel, dessen Besprechung des Perikopenzyklus mehr ideologische als ästhetische Aspekte thematisiert und die Gedichte folgendermaßen beschreibt: »Sie sind katholisch, wir möchten beinahe sagen nonnenhaft. Die Dichterin starb, so viel uns bekannt ist, vor kurzem noch jung und unvermählt und stammte aus einem der berühmtesten streng katholischen Geschlechter Westphalens. Man erkennt in ihren schönen Liedern die frommen Eindrücke ihrer Jugend und Heimath wieder.« Wolfgang Menzel, »Geistliche Lieder [Rez. »Geistliches Jahr« 1851]«, in: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Nr. 8 vom 28. Januar 1852, 33–35, zitiert nach: Woesler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung*, Bd. I/1, 131.

Geistlichen Jahres in der Genrehistorie der Perikopenlyrik nicht nur vermeidet, sondern eine Gegenerzählung dazu entwirft, sind doch gerade die Gründungstexte der Perikopenlyrik – zu nennen wären beispielsweise Nikolaus Hermans *Sontags-Evangelia* – eng mit der Reformationsbewegung verbunden; außerdem stammen die prominenten und wirkmächtigen Texte des Genres allesamt von protestantischen Autoren wie etwa Andreas Gryphius und Johann Heermann. Die Ankündigung des Cotta'schen Verlages nun konstruiert eine andere Traditionslinie, in die das *Geistliche Jahr* eingeordnet wird. Als Prätexte gelten hier nicht die Zyklen von Gryphius und Heermann, eröffnet wird vielmehr durch den Vergleich mit den »italienischen Lieder[n] des h. Franciscus von Assisi« und den »spanischen des Johannes de Deo« ein europäisch-katholischer Kontext. Adressiert ist damit – die Besprechungen, die in den folgenden Jahren zum *Geistlichen Jahr* erscheinen, greifen dies auf und schreiben es fort – ein katholisches Publikum, markiert ist Drostes Perikopenzyklus überdies auch in der Verlagsankündigung als eine Bekenntnisdichtung.

Erfolgreich ist der postum erscheinende Band durchaus, denn das *Geistliche Jahr* entwickelt sich in den folgenden Jahren zu einem der populärsten Texte Annette von Droste-Hülshoffs. Die von Schlüter 1851 herausgegebene Einzelausgabe des Zyklus verkauft sich sehr viel schneller als die ebenfalls bei Cotta erscheinende, von Droste selbst konzipierte Gedichtausgabe von 1844, die über siebzehn Jahre braucht, bis die erste Auflage vergriffen ist. Hinzu kommt, dass es bis Ende der 1870er Jahre keine vollständige Sammelausgabe der Droste'schen Texte gibt, so dass Droste-Hülshoff erst mit der Aufnahme der *Judenbuche* in den populären *Deutschen Novellenschatz* 1876 als Prosaautorin einem weiteren Publikum bekannt werden kann. Das *Geistliche Jahr* avanciert also für lange Zeit zum meist verbreiteten und zu einem der bekanntesten Texte Annette von Droste-Hülshoffs. Für die Kanonisierung Drostes ist diese Prominenz des *Geistlichen Jahres* von großer Bedeutung, denn an Intensität gewinnt die Auseinandersetzung mit ihrem Œuvre, das zu dieser Zeit in weiten Teilen in Vergessenheit geraten ist, im Kulturkampf.¹⁶⁷ Hier wird sie – dieser Zusammenhang ist von der Forschung ausführlich aufgearbeitet worden – als mustergültige »katholische Autorin« entdeckt,¹⁶⁸ ihre Texte, vor allem die geistlichen Gedichte, werden in katholischen Zeitschriften besprochen, in Literaturbeilagen empfohlen und »Westfalens Dichterin« – so lautet die zweite, für die Kanonisierung mindestens ebenso wichtige Zuschreibung in dieser Phase¹⁶⁹ – findet Aufnahme in die gängigen Literaturgeschichten. Versehen sind die Einträge in diesen historischen Überblicksdarstellungen meist

¹⁶⁷ Vgl. dazu Lothar Jordan, »Katholizismus als Faktor der Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert«, in: Woessler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung*, Bd. II, 1185–1213.

¹⁶⁸ Jochen Grywatsch beschreibt Droste als »Opfer massiver Stilisierungs- und Mythisierungsabsichten« im Kulturkampf. Grywatsch, »Produktive Leerstellen«, 25.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: Jochen Grywatsch, »Annette von Droste-Hülshoff – Autorin im Spannungsfeld von Regionalität und Internationalität«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Region – Literatur – Kultur. Regionalliteraturforschung heute*, Bielefeld 2001, 159–186 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 2).

mit dem Vermerk, dass es sich beim *Geistlichen Jahr* – hier folgt man Schlüters Bewertung des Zyklus im *Nekrolog*¹⁷⁰ – um das Hauptwerk der Autorin handele, um den Text also, der Drostes Schreiben charakterisiere.¹⁷¹

Ihren Höhepunkt findet die Auseinandersetzung um Droste als katholische Autorin in den beiden konkurrierenden Werkausgaben, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehen. Schückings 1878/1879 bei Cotta publizierte Edition wird von der katholischen Kritik als mangelhaft angesehen, da sie dem ›Charakter‹ der Droste'schen Texte nicht gerecht werde und die Wahrnehmung ihrer Werke beeinträchtige, indem sie den katholischen Gehalt der Texte nicht genügend würdige. In Folge dieser Kritik verweigert auch die Familie Hülshoff die weitere Zusammenarbeit mit Schücking. Stattdessen wird der Jesuitenpater Wilhelm Kreiten mit der Herausgabe der *Gesammelten Werke* beauftragt, einer ›Gegenausgabe‹, die schließlich 1884/1887 bei Schöningh in Paderborn erscheint.¹⁷² Schon die Wahl Kreitens als Herausgeber ist eine programmatisch zu verstehende Entscheidung, wird damit doch ein Jesuitenpater mit dieser Aufgabe betraut, in einer Zeit, in der dieser Orden in Preußen und im zu Preußen gehörenden Westfalen verboten war. Die Publikationsprojekte der beiden Herausgeber verfolgen entsprechend divergierende Ziele, propagieren ein unterschiedliches Verständnis des Droste'schen Schreibens und verfahren auch unterschiedlich, was die Bestimmung und Positionierung Annette von Droste-Hülshoffs als Autorin angeht.¹⁷³ In ihren Ausgaben setzen Schücking und Kreiten – letzterer schließt dabei an Schlüters Vorgaben an – gänzlich andere Prioritäten:

Schlüter findet in Drostes Epen und Gedichten katholische und westfälische Werte verwirklicht und setzt nur ein christliches, literarisches konservatives Interesse bei einem regionalen Publikum voraus, ähnliche Akzente setzt noch Kreiten für die inzwischen überregional anerkannte Autorin. Schücking dagegen möchte [...] die Droste einerseits als bedachtsame Teilnehmerin an den politischen Kontroversen der 40er Jahre aktualisieren, andererseits als realistische, westfälische Dichterin profilieren[.]¹⁷⁴

Wie sehr sich die Ausgaben der beiden Herausgeber in ihrer jeweils verfolgten Agenda unterscheiden, zeigt sich in der Anordnung der Texte in den jeweiligen Editionen: Während Schücking kurzzeitig überlegte, das *Geistliche Jahr* ganz aus seiner Ausgabe zu streichen, um den Zyklus schließlich doch als letzten Band herauszugeben, eröffnet

¹⁷⁰ Erinnert sei an Schlüters Zuschreibung, beim *Geistlichen Jahr* handele es sich um das »vortrefflichste ihrer poetischen Erzeugnisse und [...] [das] treueste Bild ihres wahrsten, innersten und höchsten Lebens«. Schlüter, »Nekrolog«, 107.

¹⁷¹ Vgl. dazu auch: Renate Heydebrand, Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn u. a. 1996, 224–249.

¹⁷² Vgl. Jordan, »Katholizismus als Faktor der Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert«, 1202 f.

¹⁷³ Heydebrand, Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur*, 225.

¹⁷⁴ Ebd., 225 f.

der Perikopenzyklus die Kreiten'sche Ausgabe und erhält in dieser Position die Funktion eines Lektüreschlüssels für das gesamte Œuvre Annette von Droste-Hülshoffs.¹⁷⁵

Wege der Forschung

Die wichtige Rolle, die der Text in der Kanonisierung Droste-Hülshoffs gespielt hat, mag ein Grund dafür sein, warum das *Geistliche Jahr* in der Droste-Forschung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein prominenter Text war und entsprechende Aufmerksamkeit erfuhr. In den Blick genommen wurde hauptsächlich die Frage danach, wie es um die Orthodoxie der Bekenntnisdichtung bestellt sei. Das Hadern mit der eigenen Schuld- und Sündhaftigkeit, die Auseinandersetzung mit dem Glauben und die damit verbundenen Glaubenszweifel, die das sprechende Ich des *Geistlichen Jahres* in zahlreichen Texten des Zyklus formuliert; das waren Punkte, an denen sich die Interpretinnen und Interpreten abarbeiteten.¹⁷⁶ Gefragt wurde beispielsweise nach dem »Gotteskampf der Droste«¹⁷⁷, nach den »Probleme[n] religiöser Existenz im ›Geistlichen Jahr«¹⁷⁸ und der »Psychologie des Glaubenszweifels«,¹⁷⁹ außerdem wurden Versuche unternommen, den Zyklus einer »theologischen Gesamtinterpretation« und einer »theologiegeschichtlichen Einordnung«¹⁸⁰ zu unterziehen. An Virulenz hat diese Frage nach dem Verhältnis von Frömmigkeit und Glaubenszweifel im *Geistlichen Jahr* für die Forschung nicht verloren. Einer der jüngeren Beiträge zu dieser Fragestellung stammt beispielsweise von dem Theologen Marius Reiser. Er widmet sich der »geistliche[n] Not« Annette von Droste-Hülshoffs,¹⁸¹ ohne dabei an Kritik an bisherigen literaturwissenschaftlichen Auslegungsversuchen zu sparen. In einem – im *Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch* publizierten – Aufsatz geht Reiser auf die in germanistischen Beiträgen oft thema-

¹⁷⁵ Vgl. Jordan, »Katholizismus als Faktor der Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert«, 1204 f.

¹⁷⁶ Um nur einige Beispiele zu nennen: Arthur Bankwitz, *Die religiöse Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff*, Berlin 1899; August Weidemann, *Die religiöse Lyrik des deutschen Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung Annetens von Droste*, Leipzig 1911; August Heinrich Kober, *Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Seele*, Essen 1919.

¹⁷⁷ Joseph Werle, *Der Gotteskampf der Droste. Ein Beitrag zum Verständnis der religiösen Seele*, Mainz 1921.

¹⁷⁸ Edgar Eilers, *Probleme religiöser Existenz im ›Geistlichen Jahr«*. *Die Droste und Sören Kierkegaard*, Werl 1953.

¹⁷⁹ Ansgar Stöckle, *Zur Psychologie des Glaubenszweifels*, Mergentheim 1930.

¹⁸⁰ Klemens Möllenbrock, *Die religiöse Lyrik der Droste und die Theologie der Zeit. Versuch einer theologischen Gesamtinterpretation und theologiegeschichtlichen Einordnung des ›Geistlichen Jahres«*, Berlin 1935; ders., »Die religiöse Existenz Annetens von Droste im theologischen Gesamtbild der Zeit«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 14 (1936), 413–441.

¹⁸¹ Marius Reiser, »Das Herz war willig, nur der Kopf war schwach«. Die geistliche Not der Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Erbe und Auftrag* 80 (2004), 363–384.

tisierten ›Glaubenszweifel‹ ein und rekonstruiert einen theologischen Bezugsrahmen:

[D]ie Dichterin [bleibt] mit unfehlbarem Gespür im Rahmen dessen, was der Theologie die *Regula fidei* nennt, d. h. des verbindlichen kirchlichen Glaubens, dessen Kern das Credo bildet. Das gilt auch von ihren kühnsten Aussagen. In der germanistischen Literatur werden der Droste zwar immer wieder unorthodoxe oder gar »ketzerische« Aussagen und Ansichten zugeschrieben. Diese Zuschreibungen aber beruhen auf einer falschen Vorstellung von Katholizismus und Orthodoxie bei den jeweiligen Autorinnen und Autoren. Von dogmatischer Seite jedenfalls stünde einer Heiligsprechung der Droste nichts entgegen. Da fehlen höchstens die Wunder.¹⁸²

Mit dem Bekenntnischarakter des Textes beschäftigt sich aber nicht nur die Theologie; die *confessio*-Thematik steht auch bei zahlreichen der literaturwissenschaftlichen Beiträge zum *Geistlichen Jahr* im Zentrum des Interesses. Walter Jaeschke beispielsweise interpretiert den Perikopenzyklus als ein »Zeugnis der Frömmigkeitsgeschichte des deutschen Vormärz«¹⁸³, während Wilhelm Gössmann die Texte des *Geistlichen Jahres* vor der Folie der *Bekenntnisse* des Augustinus als *confessio* liest. »Man kann«, so schreibt Gössmann, »die Gedichte des ›Geistlichen Jahres‹ in ihrer besonderen Eigenart nur von der *confessio* her adäquat verstehen«.¹⁸⁴ Und weiter:

Hier liegt *confessio* als Inbegriff des geistig und religiös Schöpferischen vor. Die Sprechweise des »Geistlichen Jahres« verwirklicht sich in der so charakteristischen dialogischen Struktur: vor Gott, für die Mitmenschen und zu sich selbst. Schwebende Unbestimmtheiten gibt es dabei nicht. [...] Von daher hat das »Geistliche Jahr« im Hinblick auf Gott den Gebetscharakter; im Hinblick auf die Mitmenschen fordert es ein Mitringen um die Wahrheit des Glaubens, und für die Dichterin selbst bedeutet es ein Rechenschaftgeben über den eigenen Lebensvollzug.¹⁸⁵

Diese Bestimmung des *Geistlichen Jahres* als Frömmigkeitsübung und Bekenntnisdichtung hat Einfluss auf die ästhetische Bewertung des Zyklus. Walter Nigg beispielsweise charakterisiert – damit die Zuschreibungen fortführend, die die katholische Literaturkritik des 19. Jahrhunderts bereits vorgenommen hatte – die Gedichte des *Geistlichen Jahres* als Gebete, weniger als literarische Texte: »Der

¹⁸² Marius Reiser, »Die Himmelfahrt der morschen Trümmer. Schuld und Heilung im ›Geistlichen Jahr‹ der Droste«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 48 (2007), 269–285, hier 273.

¹⁸³ Walter Jaeschke, »Das ›Geistliche Jahr‹ – ein Zeugnis der Frömmigkeitsgeschichte des Vormärz«, in: Niethammer (Hg.), *Transformationen*, 69–85.

¹⁸⁴ Walter Gössmann, *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes*, Düsseldorf 1985, 100.

¹⁸⁵ Ebd., 99.

Form nach enthält das ›Geistliche Jahr‹ Gedichte, dem Inhalt nach sind es Gebete. Es verhält sich gerade umgekehrt zu R. M. Rilkes ›Stundenbuch‹, das der Form nach scheinbare Gebete, in Wirklichkeit aber ästhetische Gedichte sind.¹⁸⁶ Als ›ästhetische Texte‹ versteht Nigg die Gedichte des *Geistlichen Jahres* also nicht. Eine solche Lesart kann sich nicht zuletzt auf Aussagen der Autorin selbst stützen: In einem oft zitierten Brief an Junkmann aus dem Jahr 1839 schreibt Droste-Hülshoff:

[E]s kümmert mich wenig, daß manche der Lieder weniger wohlklingend sind als die früheren, diese ist eine Gelegenheit, wo ich der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken aufopfern darf – dennoch weiß ich wohl, daß eine schöne Form das Gemüth aufregt und empfänglich macht, und nehme soviel Rücksicht darauf als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist, aber nicht mehr.¹⁸⁷

Formuliert wird der Vorrang des Gegenstands gegenüber der Form. Die Agenda des Schreibens ist damit umrissen: Bei Drostes Arbeit am *Geistlichen Jahr* geht es weniger um eine ästhetische Qualität der Gedichte, als vielmehr um die inhaltliche Ausgestaltung der Texte und die Frömmigkeitsübung, die die Beschäftigung mit den biblischen Prätexten darstellt.

Jenseits der Gretchenfrage

Gänzlich anders präsentiert sich dieser Zusammenhang, nimmt man die *confessio*-Thematik nicht als Movens der Schreibearbeit und als Zweck der Textproduktion in den Blick, sondern perspektiviert die Frömmigkeitsübung – als die das *Geistliche Jahr* gemeinhin gilt – nicht als das Ziel des Schreibens, sondern als Mittel, als *screen* also, der die schriftstellerische Beschäftigung und die Erprobung der eigenen Kreativität überhaupt erst ermöglicht. Mit Nachdruck darauf verwiesen hat Rüdiger Nutt-Kofoth, der die Kategorisierung des *Geistlichen Jahres* als Bekenntnisdichtung in Frage stellt.¹⁸⁸ In seiner speziellen Form, so erklärt Nutt-Kofoth, weise der Perikopenzyklus eben kein eindeutiges Bekenntnis auf, sondern schwanke zwischen »kritischem Erkenntnisbewußtsein und Glaubenszuversicht«. Dabei zeige Droste-Hülshoff selbst wenig Interes-

¹⁸⁶ Walter Nigg, *Glanz der ewigen Schönheit. Annette von Droste-Hülshoff 1747–1848*, Zürich 1968, 63 f.

¹⁸⁷ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839«, in: HKA IX/1, 83–88, hier 86.

¹⁸⁸ Vgl. Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«. Ganz ähnlich argumentiert Heinrich Detering im *Droste-Jahrbuch 7*: Die weithin rezeptionsbestimmende Annahme, dass es sich beim *Geistlichen Jahr* überhaupt um katholische Bekenntnisdichtung handle, verdanke »sich womöglich eher dem Wissen um die Entstehungsumstände des Textes und Schreibabsichten der Autorin [...] als seiner Lektüre«. Detering, »Versteinter Äther«, 62.

se daran, diese Ambivalenz aufzuheben und die heterogenen, aus ganz unterschiedlichen Arbeitsphasen stammenden Texte des *Geistlichen Jahres* zu harmonisieren. Ganz im Gegenteil: Das ›große Ganze‹ des Zyklus rückt während der sich über Jahre hinziehenden Schreibarbeit nicht in den Fokus der Schreibenden; das Gedichtkorpus inhaltlich konzise auszugestalten, ist nicht das Projekt Annette von Droste-Hülshoffs, weder 1820, als sie die Reinschrift für die Gedichte des ersten Teils erstellt, noch in den Jahren nach dem vorläufigen Abschluss der Arbeit an den Texten des *Geistlichen Jahres*, in denen sie sich immer wieder mit dem Zyklus auseinandersetzt und eine Finalisierung ankündigt, die schließlich nie vollzogen wird. Nutt-Kofoth illustriert seine These an zwei Beispielen. Zum einen ist es die Reinschrift des ersten Teils, bei der Droste-Hülshoff – obwohl sie im Widmungsbrief an die Mutter von einer umfassenden Überarbeitung der ersten Gedichte berichtet – die Lieder aus der ersten Arbeitsphase, die im »fromm naiven«¹⁸⁹ Ton gehalten sind und als Geschenk für die Stiefgroßmutter dienen sollten, mit eben jenen Gedichten kombiniert, die nach der Straube-Episode entstanden sind und bei denen »das Thema einer existenziellen Glaubensproblematik in den Vordergrund rückte«.¹⁹⁰ Das Ergebnis dieser Kombination von verschiedenen angelegten, verschiedene Rezipienten adressierenden ›Textgruppen‹ ist

eine Mischung aus den unterschiedlichen thematischen Ansätzen der beiden Arbeitsphasen, ein erster Ausweis für eine inhaltliche Unausgegorenheit des Zyklus, auch schon ein Hinweis darauf, daß das Thema dieser Gedichte vielleicht gar nicht das Thema dieses Droste'schen Schreibens ist.¹⁹¹

Als ein weiteres Beispiel nennt Nutt-Kofoth das Gedicht zum *Sechsten Sonntage nach Ostern*. Wie das im Zyklus dem Text vorausgehende Gedicht zum *Himmelfahrtstage* entwirft auch der *Sechste Sonntag* das Szenario eines Glaubenskampfes; aufgerufen werden in diesem Kontext Versatzstücke einer *militia-christi*-Thematik, so etwa in den ersten beiden Strophen des Gedichtes:

Erwacht! der Zeitenseiger hat
 Auf die Minute sich gestellt;
 Dem rostigen Getriebe matt
 Ein neues Rad ist zugesellt;
 Die Feder steigt, der Hammer fällt.

¹⁸⁹ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 210.

¹⁹⁰ Ebd., 211.

¹⁹¹ Ebd.

Wie den Soldaten auf der Wacht
 Die Ronde schreckt aus dumpfer Ruh,
 So durch Gewitter schwüle Nacht
 Ruft uns die Glockenstimme zu:
 Wie nennst du dich, wer bist denn du?¹⁹²

In einem Brief an Junkmann schreibt Droste dazu: »Zwischen meinen geistlichen Liedern ist mir Eines, ohne meinen Willen ganz demagogisch geworden, der Onkel [gemeint ist Friedrich August von Haxthausen, T. W.] nennt es ›einen geistlichen Marsch‹ – der Evangelientext war Schuld daran, – da sehn Sie, wie man noch jeden Augenblick die Bibel verkehrt auslegen kann! – ich werde wohl ein Anderes dafür machen müssen.«¹⁹³ Korrigiert aber wird diese vermeintliche ›Fehlauslegung‹ der biblischen Perikope im Folgenden nicht – weder hat Annette von Droste-Hülshoff den Text durch ein neues Gedicht ersetzt, noch den vorliegenden Text umgearbeitet, trotz aller Überarbeitungen, die die Gedichte des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* im Laufe der Zeit erfahren haben. Für Nutt-Kofoth ist das ein Hinweis darauf,

daß die inhaltliche Ausgestaltung des Großtextes den Vorrang vor der Schreibübung am Einzeltext längst verloren hatte, ja wohl nie besessen hat, wie sich schon an den so unterschiedlichen Ergebnissen der beiden Arbeitsphasen des ersten Teils zeigte, die auch unverbunden nebeneinander stehenblieben.¹⁹⁴

Wenn es aber nicht um die inhaltliche Ausgestaltung des Zyklus ging und auch der Abschluss des *Geistlichen Jahres* nicht das Ziel der Arbeit an den Texten war, so lautet die Antwort auf die Frage, was als eigentliches Projekt des Textes gelten kann: Es ist das Schreiben selbst, das den Inhalt und das Ziel der Arbeit am *Geistlichen Jahr* bildet und nicht nur ein Mittel zum Zweck ist. In Drostes ›Lebenswerk‹ wird das Schreiben zum Selbstzweck.¹⁹⁵

Ein solches Verständnis des *Geistlichen Jahres* nun hat die Forschung aufgegriffen und den Rekurs des Zyklus auf die biblischen Prätexte neu konzeptualisiert. Weniger als Punkt, von dem aus eine Auslegung vollzogen oder ein Bezug auf die eigene, subjektive Position unternommen werden kann, erhalten die Perikopen eine spezifische Funktion im Schreibszenario des *Geistlichen Jahres*. Als Prätext sind sie nicht nur als »Text zu verstehen, der den Gedichten als Vorlage, als Bezugstext dient, sondern auch in seiner englischen Bedeutung als *pretext*, als ›Vorwand‹, für die eigene Produktion,

¹⁹² Droste-Hülshoff, »Am sechsten Sonntage nach Ostern«, in: HKA IV/1, 75 f., hier 75.

¹⁹³ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 26. August 1839«, in: HKA IX/1, 62–68, hier 66.

¹⁹⁴ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 214 f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 216.

die die geistliche Bekenntnisdichtung zur Lyrik der Moderne hin überschreitet«. ¹⁹⁶ Die Auseinandersetzung mit der Heiligen Schrift, die von Drostes spezifischem Umfeld nicht nur gern gesehen, sondern auch gefördert wurde, wird zum Vorwand, zur Voraussetzung für eine eigene literarische Produktion, bei der die Frömmigkeitsübung weniger wichtig ist als das Schreibexerzitium. Ergebnis dieser Textproduktion nämlich sind Gedichte, die hinter dem *screen*, den das Label der Bekenntnisdichtung liefert, ein umfassendes Repertoire lyrischer Formen entwickeln und somit gleichsam von einer hohen poetischen Ambition zeugen.

Von einer solchen Ambition ist in den Briefen, in denen Droste die eigene Arbeit an den Texten des *Geistlichen Jahres* thematisiert, nur *ex negativo* die Rede. In einem Schreiben an Christoph Bernhard Schlüter vom August 1839 – Droste arbeitete zu diesem Zeitpunkt an der Fertigstellung der Gedichte des zweiten Teils – heißt es:

Die geistlichen Lieder werden, wie mich dünkt, ohngefähr den Früheren gleich, doch, glaube ich, wird es mir immer schwerer werden, einige Mannigfaltigkeit hinein zu bringen, da ich mich nur ungern und selten entschließe, Einiges aus dem Texte selbst in Verse zu bringen – er scheint mir zu heilig dazu, und es kömmt mir auch immer elend und schwülstig vor, gegen die einfache Größe der Bibelsprache. ¹⁹⁷

Lesen lassen sich diese Zeilen als eine *captatio benevolentiae*, wie sie für die geistliche Dichtung durchaus Tradition hat. ¹⁹⁸ Der »einfachen Größe der Bibelsprache« etwas entgegen zu setzen, erscheint schwer, wenn nicht gar unmöglich. Die Auseinandersetzung mit dem Buch der Bücher wird zur Herausforderung: Gegen die Sprache der Heiligen Schrift wirken – so zumindest wird es postuliert – die eigenen Texte »elend« und »schwülstig«. Diesem Bescheidenheits-Topos folgend hat die Forschung bisher diesen Brief gelesen und entsprechend für die Lektüre des *Geistlichen Jahres* fruchtbar gemacht. Drostes Auseinandersetzung mit dem biblischen Prätext sei geprägt von dem Gefühl der Unterlegenheit der eigenen Textproduktion.

Diese Lesart ist möglich, zwingend aber ist sie nicht. Denn implizit liefert die letzte Passage des Briefes (»da ich mich nur ungern und selten entschließe, Einiges aus dem Texte selbst in Verse zu bringen«) auch eine Begründung dafür, warum die Gedichte des *Geistlichen Jahres* nur sehr selten die Perikope wiederholen und in Verse setzen, wie dies in vielen anderen Perikopenzyklen der Fall ist. Drostes Brief operiert mit *double binds*: Entworfen wird nämlich mit dem, was Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Schreiben an Schlüter skizziert, ein kreativer Freiraum, in dem die eigenen Texte platziert werden können, da der Anschluss an die Perikope nicht mehr wörtlich erfolgen muss. Wenn es nicht mehr das Ziel der Schreibarbeit ist, »Einiges aus dem Text

¹⁹⁶ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 118.

¹⁹⁷ Droste-Hülshoff, »Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 24. August 1839«, in: HKA IX/1, 55–62, hier 58.

¹⁹⁸ Vgl. grundlegend dazu: Irmgard Scheitler, *Das geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982.

selbst in Verse zu bringen«, sind gleichzeitig solche ›Fehllektüren«, wie sie oben am Beispiel des Gedichtes zum *Sechsten Sonntage nach Ostern* beschrieben wurden, nicht nur möglich, sondern auch legitimiert. Entgegen dem, was Droste in ihrem Brief an Junkmann schreibt, ist dieses Fehllesen des Prätexes dann nicht mehr problematisch, weil der Zweck des Schreibens keine konsistente inhaltliche Ausgestaltung der Gedichte und die Auslegung der biblischen Prätexes ist, sondern die Schreibübung, die entlang der Perikopen erfolgen kann. Dass der Text des *Sechsten Sonntages* schließlich nicht ersetzt wird und auch keine Überarbeitung erfährt, ist vor der Folie des Briefes an Schlüter nur konsequent.

Wenn Droste aber von den Schwierigkeiten berichtet, »einige Mannigfaltigkeit« in die Texte des *Geistlichen Jahres* »hinein zu bringen«, so ist damit implizit die Problemkonfiguration benannt, die das eigentliche Projekt des *Geistlichen Jahres* umschreibt: Annette von Droste-Hülshoffs Perikopenzyklus lässt sich nämlich genau als ein solches ›Projekt der Mannigfaltigkeit« in den Blick nehmen: In den Gedichten auf alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres wird ein lyrisches Formen-Panorama entworfen, das fast enzyklopädische Ausmaße annimmt. Bis auf eine Ausnahme unterscheiden sich alle 72 Gedichte des *Geistlichen Jahres* in Versmaß, Strophenbau oder Strophenzahl, keines der geistlichen Lieder gleicht also dem anderen; der Form, beziehungsweise der Variation der Formen, also der ›Mannigfaltigkeit« – das macht dieses so sorgsam über viele Jahre durchkomponierte Textkorpus sehr deutlich – muss Droste wohl doch einige, wenn nicht gar die größte Aufmerksamkeit gewidmet haben.

Was Droste also in ihren Briefen als Poetik des *Geistlichen Jahres* entwirft, steht im Gegensatz zu dem, was schließlich während der Arbeit an den Texten auf dem Papier praktiziert wird. Das *Geistliche Jahr* wird im doppelten Sinne als ein ›Schreibprojekt« kennlich. Zum einen handelt es sich bei dem Perikopenzyklus um ein Projekt, dessen Zweck der Schreibprozess (die Schreibübung, die Formvariation, etc.) selbst ist. Zum anderen – das wird abschließend in einer intensiven Auseinandersetzung mit den Manuskripten zu zeigen sein – ist es die fortwährende Verlängerung dieses Schreibprozesses, um die die Arbeit an den Texten kreist.

II. POETIK

1. Komposition

Eltern haften für ihre Kinder

Wer soll das *Geistliche Jahr* lesen? Als erste Rezipientin des Textes nimmt Annette von Droste-Hülshoff die eigene Mutter in den Blick, indem sie Therese von Droste-Hülshoff 1820 eine Reinschrift des ersten Teils des *Geistlichen Jahres* zum Geschenk macht. Hinzugefügt ist dem Band, der die Gedichte zu den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres von Neujahr bis Ostermontag enthält, ein Widmungsbrief, der den Titel *An meine liebe Mutter* trägt.¹⁹⁹ Von der Reaktion Therese von Droste-Hülshoffs auf das Geschenk ihrer Tochter, genauer gesagt: von deren Reaktion auf die an sie gerichtete Vorrede berichtet Annette von Droste-Hülshoff in einem Brief an Anna von Haxthausen im März 1821. Dort heißt es:

Mama las dieselbe sehr aufmerksam und bewegt durch, legte dann das Buch in ihren Schrank, ohne es weiter anzurühren, wo ich es acht Tage liegen ließ, und dann wieder fortnahm – sie hat auch nie wieder danach gefragt, und so ist es wieder mein geheimes Eigenthum.²⁰⁰

Woher genau die Schenkende darauf schließt, dass die Mutter das Buch im Laufe dieser acht Tage tatsächlich nicht wieder »an[ge]rühr[t]« hat, bleibt ihr Geheimnis; zumindest werden im Brief an die Freundin keine Gründe für diese Vermutung angeführt. Für die Forschung – davon war im vorhergehenden Kapitel die Rede – liefert Drostes Schreiben an Anna von Haxthausen den Beleg, dass Therese von Droste-Hülshoff den literarischen Ambitionen der Tochter kritisch gegenüberstand – ihre ablehnende Reaktion auf deren Geschenk gilt deshalb als eine Ursache dafür, dass diesem ersten größeren Textprojekt jahrelang kein weiteres folgen wird.

Reproduziert ist damit die von Annette von Droste-Hülshoff proliferierte Perspektive auf diesen Zusammenhang. Tatsächlich aber wirft die laut Titel so eindeutige Vorrede bezüglich der Adressierung des Zyklus mehr Fragen auf, als sie beant-

¹⁹⁹ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, in: HKA IV/1, 194 f. Als Forschungsbeiträge zum Widmungsbrief des *Geistlichen Jahres* sind zu nennen: Winfried Woesler, »Gesellschaft, Kirche und Individuum«; Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«; Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«.

²⁰⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Anna von Haxthausen, März 1821«, in: HKA VIII/1, 53.

wortet. Dass Drostes Mutter schließlich »nie wieder« nach den Gedichten gefragt hat, kann deshalb auch damit erklärt werden, dass sie als aufmerksame Leserin die Verwerfungen wahrgenommen hat, die der an sie adressierte Widmungsbrief prozessiert. Als Empfängerin des *Geistlichen Jahres* nämlich ist Drostes Mutter nur ein Substitut für die ursprünglich intendierte Leserin der Texte; gedacht war die Sammlung geistlicher Lieder eigentlich als ein Geschenk für die »liebe Großmutter«,²⁰¹ Maria Anna von Haxthausen, die im Familienkreis für ihre besondere Frömmigkeit bekannt war. In einer ausführlichen *captatio benevolentiae*, die durch ihre syntaktische Verschachtelung auffällt, erläutert Annette von Droste-Hülshoff, warum die Großmutter als Empfängerin der Texte schließlich nicht mehr in Frage kommt. Das Projekt, mit den Gedichten »eine der reinsten Seelen, die noch unter uns sind, zu allen Stunden in Freud und Leid vor Gott zu führen«, sei gescheitert, weil – so erklärt Droste weiter –,

ich doch deutlich fühlte, wie ich nur von sehr wenigen Augenblicken ihres frommen Lebens eine Ahnung haben könne, und wohl eben nur von jenen, wo Sie selbst nachher nicht recht weiß, ob sie zu den guten oder bösen zu zählen, es würde somit fast freventlich gewesen seyn, bey so heiligen Dingen mich in vergeblichen Versuchen, ich möchte sagen, herumzutummeln, wenn nicht der Gedanke, daß die liebe Großmutter ja gerade in jenen Augenblicken nur allein eines äußeren Hülfsmittels etwa bedürfe, indeß in ihren reineren Stunden alles hinzu Gethane gewiß überflüssig oder störend, und wo Sie sich dessen etwa aus Demuth bedient, auch das gelungenste Lied von mir, Ihr nicht jene alten rührenden Verse ersetzen könne, an denen das Andenken ihrer frommen verstorbenen Aeltern und liebsten Verwandten hängt, wenn nicht, sage ich, dieser Gedanke mich zu den mehrmaligen Versuchen verleitet hätte, die so mislungen sind, als sie gar nicht anders werden konnten.²⁰²

Dem Anspruch, als »Mittlerfigur« und »seelenführender *poeta sacer*«²⁰³ für die fromme Großmutter zu agieren, kann Droste-Hülshoff mit ihren Texten laut eigenem Bekunden nicht gerecht werden. Entsprechend ist das auf die fromme Großmutter ausgerichtete, religiöse Projekt ein »Unsinn« und die Ergebnisse der Schreiarbeit gehen nicht über »Versuche« hinaus, die außerdem noch als »mislungen« angesehen werden müssen, vor allem im Vergleich zu den »alten rührenden Versen«, die bisher den Lektürestoff der Großmutter bildeten.

›Gelingen‹ können die Texte schließlich, als sich die Schreibende von dieser Intention des Projektes als glaubenstechnisches »Hülfsmittel[]« freimacht und sich dem Schreiben selbst überlässt:

²⁰¹ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 194.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, S. 99.

So habe ich geschrieben, immer im Gefühl der äußersten Schwäche, und oft wie des Unrechts, und erst seitdem ich mich von dem Gedanken, für die Großmutter zu schreiben völlig frey gemacht, habe ich rasch und mit mannigfachen, aber immer erleichternden Gefühlen gearbeitet, und, so Gott will, zum Segen.²⁰⁴

Die Loslösung von dem Gedanken an eine spezifische Empfängerin und einen entsprechenden Zweck zeitigt nicht nur den Erfolg der Schreibarbeit, sondern verknüpft das Schreiben auch noch mit »erleichternden Gefühlen« und hat nicht zuletzt zur Folge, dass aus der »Idee«, die lange Zeit nur »im Kopf« der Verfasserin »gelebt hat«, tatsächlich ein »Buch« wird.²⁰⁵

Die Entscheidung aber, schließlich Therese von Droste-Hülshoff als Adressatin der Gedichte in den Blick zu nehmen, scheint vor diesem Hintergrund kontingent: Im Gegensatz zur ausführlichen Erklärung, warum die Texte *nicht* mehr für die Großmutter geeignet sind, liefert die Vorrede keine ebenso elaborierte Erläuterung dafür, warum gerade die eigene Mutter als Empfängerin der Gedichte von Neujahr bis Ostermontag in Frage kommt. Lapidar wird konstatiert: »So ist dies Buch in deiner Hand!«, um umgehend zu ergänzen: »Für die Großmutter ist und bleibt es völlig unbrauchbar, so wie für alle sehr frommen Menschen.«²⁰⁶ Im Umkehrschluss hieße das freilich, dass Droste die eigene Mutter nicht zu diesem Kreis »sehr fromme[r] Menschen« zählt – und auch diese Zuschreibung kann als *ein* Grund dafür gesehen werden, warum Therese von Droste-Hülshoff den Band mit den Gedichten nach der Lektüre der Vorrede aus der Hand legte.²⁰⁷ Dass der Widmungstext in Bezug auf die Adressierung des Zyklus mehr Fragen produziert, als er beantwortet, scheint seiner Verfasserin klar zu sein, zumindest deutet die Schlussvolte der Vorrede darauf hin. Im letzten Satz des Widmungsbriefes nämlich wird die Übergabe des Gedichtbandes mit einer genealogischen Bezugslinie verknüpft, in der das »Werk« des »Kindes« kurzerhand zum »natürliche[n] Eigenthum«²⁰⁸ der Mutter erklärt wird – Eltern haften für ihre Kinder.

Dass Drostes Mutter sich gegen eine Lektüre der dieser Vorrede folgenden Gedichte entscheidet, ist auch mit deren »Scheu« erklärt worden, »durch die Lektüre in die Intimsphäre ihrer Tochter einzudringen.«²⁰⁹ Tatsächlich konzeptualisiert der Widmungsbrief die Texte des *Geistlichen Jahres* als veritable »Psychographie«, in der die Schreibende laut eigener Auskunft »keinen Gedanken geschont« habe, »auch

²⁰⁴ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 194.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Das wird im Folgenden noch deutlich, wenn es zu dem Band heißt, er sei »für die geheime, aber gewiß sehr verbreitete Sekte Jener, bey denen die Liebe größer wie der Glaube, für jene unglücklichen aber thörichten Menschen, die in einer Stunde mehr fragen, als sieben Weise in sieben Jahren beantworten können«. Ebd., 195.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Woesler, »Gesellschaft, Kirche und Individuum«, 99.

den geheimsten nicht«. ²¹⁰ Die Vorrede präsentiert den Text damit als *roman à clefs* und fordert geradezu jene Lektüren, die die Gedichte in direkte Verbindung mit der ›Jugendkatastrophe‹ setzen und als eine Auseinandersetzung mit dieser ›existenziellen Erschütterung‹ lesen – auch davon war im vorhergehenden Kapitel die Rede. ²¹¹ Eingeschrieben, so erklärt die Autorin im Widmungsbrief, seien den Liedern »die Spuren eines vielfach gepreßten und getheilten Gemüthes«, ²¹² entsprechend gebe es »viele Flecken, die eigentlich zerrissene Stellen sind«. ²¹³ Literaturgeschichtlich gesehen antizipiert die Vorrede des *Geistlichen Jahres* damit eine Problemkonfiguration, die für die Literatur der Moderne zentral ist:

Droste's Selbstbeschreibung und Selbstverortung als Autorin [...] verweist auf Konstitutionsbedingungen der Literatur der Moderne, die sich immer schon in einem Randbereich von Ordnungs- und Repräsentationssystemen befindet und auf die Verlustkonstellationen der Moderne, [...] auf Erfahrungen metaphysischer Obdachlosigkeit (oder zumindest: Verunsicherung) und die Dezentrierung (ja den Kollaps) von traditionellen – durch *agency* bestimmten – Subjektkonzeptionen reagiert. ²¹⁴

Die Texte reflektieren – so die Zuschreibung, die Annette von Droste-Hülshoff selbst vornimmt – die psychische Konstitution der Schreibenden in einer Intensität, dass die ›Psychographie‹ an einigen »zerrissene[n] Stellen« eben als solche kenntlich wird. Eine Lesart des *Geistlichen Jahres* als ›Schuldbuch« ²¹⁵ ist damit bereits im Widmungsbrief des Bandes angelegt, implizieren doch die »Flecken«, die nicht vor die »reine[n] Augen« ²¹⁶ der frommen Großmutter geraten dürfen, dass die Texte die Schuld- und Sündhaftigkeit der Schreibenden offensiv verhandeln. Die von Droste-Hülshoff entworfene Konfiguration aber ist komplexer, denn obwohl diese ›Zerrissenheit‹ den Gedichten »mitge[ge]ben« ist und diese damit die Fragmentierung des schreibenden Subjekts prozessieren, ²¹⁷ werden die Texte des *Geistlichen Jahres* als ein »Werk« ²¹⁸ beschrieben, das ein »betäubendes«, aber »vollständiges Ganze[s]« bildet. Der Text avanciert in dieser Perspektive zu einem Raum, in welchem dem »getheilten Gemüth[]« der Schreibenden mit einer Ganzheitsphantasie – eben dem ›Werk‹ – entgegnet werden kann; die Arbeit am *Geistlichen Jahr* erscheint damit als eine Form der Schreibtherapie, als Kompensation. ²¹⁹ Ent-

²¹⁰ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 195.

²¹¹ HKA IV/2, 261.

²¹² Ebd., 194 f.

²¹³ Ebd., 195.

²¹⁴ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 100.

²¹⁵ Rösler, *Vom Gotteslob zum Gottesdank*, 242–248.

²¹⁶ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 195.

²¹⁷ Ebd., 195.

²¹⁸ Ebd., 194.

²¹⁹ Vgl. HKA IV/2, 262.

worfen ist diese Konstellation allerdings nur, um im Folgenden gleich wieder durchkreuzt zu werden: Das »Ganze« des »Werk[es]« nämlich ist ebenso »schwankend in sich selbst« wie das »Gemüth in seinen wechselnden Stimmungen«. Mit der Konstitution der Schreibenden scheinen die Texte in einem untrennbaren Rapport zu stehen – deshalb ist das »Werk« ebenso von einer fortwährenden Destabilisierung erfasst wie diejenige, die es produziert.²²⁰ Und dabei erscheint schon die Konzeptualisierung des Textes als ein »Ganzes« problematisch, der Status des »Werks« lässt sich in Frage stellen. Denn die Reinschrift, der die Vorrede vorangestellt ist, liefert nur den ersten Teil des Zyklus, zu dessen Vollendung noch mehr als die Hälfte der Gedichte fehlen. Und diesen Fragmentstatus des »Werkes« setzt der Band, in dem sich die Reinschriften der Gedichte von Neujahr bis Ostermontag finden, sogar buchstäblich in Szene: Beschrieben sind nur 156 von 282 Seiten, auf die Unvollständigkeit des vorgeblich »vollständige[n] Ganze[n]« ist damit ganz materialiter verwiesen.

Out of the closet: *Droste als Autorin*

Es bleibt also die Frage: Wer soll das *Geistliche Jahr* lesen? Weniger als mit der Adressierung eines möglichen Rezipientenkreises ist Drostes Widmungsbrief mit der Aufgabe befasst, bestimmte Leserinnen und Leser als Rezipienten auszuschließen. Nachdem ausführlich erläutert wird, warum die Großmutter als Leserin der Gedichte nicht in Frage kommt, durchkreuzt die Vorrede – dabei zahlreiche *double binds* prozessierend – auch die Adressierung Therese von Droste-Hülshoffs als adäquate Leserin der Textsammlung: Zwar werden die Gedichte des ersten Teils des *Geistlichen Jahres* der Mutter als Geschenk überreicht, gleichzeitig aber ist dieses Geschenk mit einer Vorrede versehen, die mit Force darauf hinarbeitet, die Beschenkte von der Lektüre der Texte abzuhalten.²²¹ Insofern folgt die Entscheidung Therese von Droste-Hülshoffs, den Band wegzulegen und die Gedichte nicht zu lesen, einer Lektüeranweisung, die der Widmungsbrief des *Geistlichen Jahres* implizit unternimmt. Und auch Annette von Droste-Hülshoffs Entscheidung, den Gedichtband nach acht Tagen als ihr »geheimes Eigenthum«²²² wieder an sich zu neh-

²²⁰ Ebd.

²²¹ Liebrand konstatiert entsprechend: »Der Mutter werden die Gedichte geschenkt und gleichzeitig signalisiert Drostes Widmung deutlich, die Gedichte seien eben *doch nicht* für die Mutter gedacht (und das hieße dann ja wohl: sie brauche sie nicht zu lesen). Die Entscheidung von Therese von Droste-Hülshoff, das Manuskript wegzulegen, setzt nur diese letztere, die subkutan gegebene Anweisung ihrer Tochter um – der Tochter, die sich ohnehin in Wochenfrist das der Mutter übergebene Konvolut zurückholte.« Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 101.

²²² Droste-Hülshoff, »Brief an Anna von Haxthausen von etwa März 1821«, 53.

men (und die Schenkung rückgängig zu machen), wird als konsequente Umsetzung dessen kenntlich, was in der Vorrede angelegt ist.²²³

Verbunden ist mit der komplizierten Adressierung des *Geistlichen Jahres* auch eine Positionierung des Projektes: Mit der Produktion geistlicher Lieder schreibt sich Annette von Droste-Hülshoff in eine familiäre Traditionslinie ein; gerade die Beschäftigung mit den Gedichten des *Geistlichen Jahres* ist auf einen Wunsch der Stiefgroßmutter zurückgeführt worden – Droste-Hülshoff folge damit einem didaktischen Anliegen Maria Anna von Haxthausens.²²⁴ Vor dieser Folie erhält die Entscheidung, die Großmutter nicht mehr als Empfängerin der Gedichte in den Blick zu nehmen, besondere Bedeutung: Zum einen distanziert sich Droste mit dem in der Vorrede Entwickelten von der im weiteren Familienkreis gepflegten religiösen Literaturproduktion, in der sich der Eindruck einer »pietistisch gefärbten, naiv-frommen Glaubenshaltung«²²⁵ vermittelt. Zum anderen ist damit schon in dieser frühen Phase – Reinschrift und Vorrede entstehen 1820 – die Zweckgebundenheit des Projektes und damit auch des eigenen Schreibens aufgeklärt: Aus dem Andachtsbuch für die Großmutter, dessen Erstellung gleichsam als Frömmigkeitsübung für die Enkelin dienen sollte, wird ein Schreibprojekt, dessen Ambitionen den Rahmen der familiären Literaturproduktion transgredieren und das auch deshalb in der Familie keinen Rezipientenkreis mehr finden kann. Diese Problemkonfiguration verhandelt die Vorrede des *Geistlichen Jahres*, denn dort streicht die Verfasserin nicht nur das Konzept des Andachtsbuches durch, sondern erklärt darüber hinausgehend (um gleichzeitig die eigentlich vorgenommene Widmung an die Mutter zu problematisieren), dass sie schließlich »für keinen Einzelnen geschrieben habe«.²²⁶ Nimmt man diese Formulierung ernst, so heißt das nichts anderes, als dass der Band für ein Publikum gedacht ist, genauer gesagt: für ein Publikum, das nicht mehr *nur* aus dem erweiterten Familienkreis bestehen soll.²²⁷ Entsprechend stellt Droste selbst die Übergabe des Bandes an die Mutter als Alternative zu einer möglichen Veröffentlichung der Texte in Frage. Im bereits zitierten Brief an Anna von Haxthausen heißt es: »Daß ich es meiner Mutter gab, war unrecht, ich habe kein Recht, die Meinigen zu betrüben, um mir einen *Druck* zu ersparen.«²²⁸

Auf dieser Grundlage ist das Projekt des *Geistlichen Jahres* als »Wasserscheide für Drostes literarisches Schreiben«²²⁹ beschrieben worden. Die Überlegung, sich aus

²²³ Dass Annette von Droste-Hülshoff nicht nur im Falle des *Geistlichen Jahres* verschenkte Texte immer wieder in den eigenen Verfügungsbereich zurückholte, zeigt ihr Umgang mit dem Versepos *Walther*. Vgl. dazu: Droste-Hülshoff, »Brief an Anton Mathias Sprickmann vom 8. Februar 1819«, in: HKA VIII/1, 22–29, hier 22.

²²⁴ Vgl. HKA IV/2, 255.

²²⁵ HKA IV/2, 254.

²²⁶ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 195.

²²⁷ Vgl. Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 101.

²²⁸ Droste-Hülshoff, »Brief an Anna von Haxthausen«, 53 (Hvh. T.W.).

²²⁹ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 212.

dem Kontext der familiären Literaturproduktion zu lösen und für ein Publikum zu schreiben, gilt mithin als Gründungsakt ihrer literarischen Existenz. Dafür spricht auch, wie Droste im Widmungsbrief von diesen Texten spricht. Die Basis des schriftstellerischen Daseins ist das »Buch« mit den Gedichten des ersten Teils des *Geistlichen Jahres*. Drostes Nomenklatur ist von der Forschung bisher nicht in den Blick genommen worden, dabei ist auffällig, dass die Sammlung der Gedichte in der Vorrede insgesamt drei Mal als »Buch« bezeichnet wird. Das lässt sich einerseits auf die materiale Erscheinung der Reinschrift beziehen, im Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe* findet sich folgende Beschreibung des Textträgers: »Ein gebundenes Buch, 141 Blätter (= 282 Seiten [...]), brauner Pappereinband«. ²³⁰ Möglich ist aber auch eine andere Interpretation, denn durch die dreifache Wiederholung erscheint der Begriff geradezu phantasmatisch aufgeladen, die Hervorhebung durch die Wiederholung lässt sich in Bezug setzen zum besonderen Status des *Geistlichen Jahres* für Drostes Selbstverständnis als Schreibende: Indem das »Buch« nun nicht mehr nur als »Idee« im »Kopfe« seiner Verfasserin »[]lebt«, sondern tatsächlich als Produkt der Schreibe vorliegt, bildet der Band mit den Gedichten des ersten Teils des *Geistlichen Jahres* die materiale – und damit sichtbare – Grundlage ihrer schriftstellerischen Existenz. Anders gesagt: Das »Buch« mit den Gedichten des *Geistlichen Jahres* macht Annette von Droste-Hülshoff zu einer veritablen Autorin.

Wenn aber die im Familienkreis gepflegte Literaturproduktion als Bezugsrahmen für die Texte der Autorin entfällt, stellt sich die Frage, in welchem Kontext das Projekt stattdessen zu verorten ist. Ein Hinweis darauf liefert das Tagebuch von Drostes Schwester Jenny von Droste-Hülshoff. Am 14. Januar 1813 findet sich dort folgender Eintrag: »Mama las diesen Morgen, wie gewöhnlich Sonntags, aus dem *Messias* von Klopst. vor.« ²³¹ Obwohl Klopstocks *magnum opus* schon zu Lebzeiten seines Autors als überkommen gilt, findet der *Messias* als religiöses Erbauungsbuch auch in katholischen Kreisen zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch ein Publikum. ²³² Die Familie Annette von Droste-Hülshoffs ist ein Beispiel dafür; für den Zeitraum von 1813 bis 1826 etwa sind regelmäßige Lektüren der *Messiede* im Familienkreis belegt. Bernd Kortländer hat in seiner einschlägigen Untersuchung zu Drostes Verhältnis zur deutschen Literatur auch die Bedeutung Klopstocks für deren Literaturverständnis rekonstruiert. Zwar hätten Klopstocks Texte auch für Droste nicht mehr als ein stilistisches Vorbild dienen können, trotzdem aber sei

²³⁰ HKA IV/2, 297 f.

²³¹ Tagebucheintrag Jenny von Droste-Hülshoffs, zitiert nach: Bernd Kortländer, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur. Kenntnis – Beurteilung – Beeinflussung*, Münster 1970, 87.

²³² Vgl. zur Rezeption des *Messias*: Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006, 243–260 (= Plaestra 323). Für einen Überblick zur Rezeptionsgeschichte der Klopstock'schen Texte im 19. Jahrhundert: Kathrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart 2000, 152–155 (= Sammlung Metzler 325).

von einer »indirekten Wirkung des ›Messias-Dichters« auf Annette von Droste-Hülshoff auszugehen:

Die sonntäglichen Vorlesungen zeigen, welch herausragende Stellung die von ihm repräsentierte Form von Religiosität noch immer in ihrer nächsten Umgebung einnahm. Wenn sich die junge Dichterin daher entschied, religiöse Lyrik zu schreiben, so sah sie sich einem Erwartungshorizont ihres Publikums gegenüber, der, da dieses Publikum damals ausschließlich aus ihrer Familie bestand, entscheidend von Klopstock mitgeprägt war.²³³

Auch für die Arbeit am ersten Teil des *Geistlichen Jahres* ist der Status, den Klopstock in Drostes familiärem Umfeld hatte, deshalb von Bedeutung:

Das *Geistliche Jahr* erwuchs [...] aus der Auseinandersetzung mit den ihr durch Familie und Freunde nahegebrachten Formen von Religiosität und den traditionellen Weisen, in denen sie sich aussprachen, und stellt damit u. a. auch – bei dem hohen Stellenwert, den er für ihre Umgebung besaß – eine Auseinandersetzung mit Klopstock selbst und dem breiten, unter seinem Einfluß stehenden Strom religiöser Lyrik dar.²³⁴

Über diesen frömmigkeitsgeschichtlichen Aspekt und die Frage hinaus, inwiefern die Erwartungshaltung des potenziellen Rezipientenkreises für Drostes Gedichte von den Klopstock'schen Texten geprägt ist, kann der Bezug auf den Autor des *Messias* auch für die Frage nach dem Bezugsrahmen des *Geistlichen Jahres* von Interesse sein. Bei Annette von Droste-Hülshoff, so erklärt Kortländer, sei von einer »genaue[n] Kenntnis des Klopstock'schen Werkes«²³⁵ auszugehen, weil sowohl Drostes Mutter als auch Anton Matthias Sprickmann, der erste literarische Mentor der Autorin, große Klopstock-Verehrer waren. Für Therese von Droste-Hülshoff habe »der Dichter des ›Messias‹ [...] zeitlebens den Charakter des Außergewöhnlichen« behalten, entsprechend sei davon auszugehen, dass sie ihrer Tochter die Klopstock'schen Texte schon früh als besonders lesenswerte näher gebracht habe. Und auch Sprickmann hat Annette von Droste-Hülshoff mehrmals auf Klopstock, mit dem er persönlich bekannt war, verwiesen und seine Texte als vorbildlich eingestuft.²³⁶ Unter anderem schenkte er Droste ein Autograph des Dichters und regte sie zur Auseinandersetzung mit dessen Biographie an: Im Nachlass Droste-Hülshoffs findet sich neben der Abschrift eines Klopstock-Briefes das knapp zwanzig Seiten umfassende Exzerpt eines Artikels von Otto Gisecke mit dem Titel *Klop-*

²³³ Kortländer, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur*, 87.

²³⁴ Ebd., 87 f.

²³⁵ Ebd., 85.

²³⁶ Walter Gödden, *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff. Daten – Texte – Dokumente*, Paderborn 21996, 31.

stocks und Meta's Liebe, der 1819 in mehreren Folgen im *Morgenblatt für gebildete Stände* erschienen war.²³⁷ All das zeigt: Für Annette von Droste-Hülshoff muss der Verfasser des *Messias* während der Arbeit am ersten Teil des *Geistlichen Jahres* noch als eine zentrale literarische Instanz gegolten haben, kam seinem Œuvre in ihrem direkten Umfeld doch ein singulärer Status zu.²³⁸ Kortländer notiert: »Mit der Person und dem Werk Klopstocks [...] dürfte sich der Droste – genau wie der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung – ein Neubeginn in der Entwicklung der deutschen Literatur verbunden haben.«²³⁹

Vor dieser Folie aber lässt sich Drostes Entscheidung, die Texte des *Geistlichen Jahres* der Mutter als Klopstock-Verehrerin zum Geschenk zu machen, *auch* als ein literarischer Positionierungsversuch in den Blick nehmen. Denn indem Annette von Droste-Hülshoff ihrer Mutter eine Sammlung von Gedichten schenkt, die die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres zur Grundlage nehmen – und entsprechend auch an den jeweiligen Tagen gelesen werden können –, bietet sie einen alternativen Lesestoff für die regelmäßigen sonntäglichen Lektüren der Mutter.²⁴⁰ Anders gesagt: Mit der Übergabe des *Geistlichen Jahres* an die Mutter setzt Annette von Droste-Hülshoff das eigene Projekt in Konkurrenz zu Klopstocks *Messias* – der Bezugsrahmen, in dem der Zyklus verortet wird, ist damit radikal verändert.

Homer, Milton, Klopstock, Droste!

Produktionstechnisch gibt es zwischen Klopstocks geistlichem Epos und Drostes Perikopenzyklus Parallelen. Der *Messias* ist – wie Drostes *Geistliches Jahr* – ein ›Lebensprojekt‹, an dem sein Verfasser mehr als ein halbes Jahrhundert lang schreibt, das Klopstock vor allem aber – diesem Beispiel wird Annette von Droste-Hülshoff folgen – über viele Jahre hinweg korrigiert. Steffen Martus beschreibt Klopstocks Arbeitsweise pointiert: »Die eine Hälfte der Zeit brauchte er, um den *Messias* zu

²³⁷ Vgl. HKA VII, 580 f.

²³⁸ Zwanzig Jahre später stellt sich das anders dar: Im Lustspiel *Perdu! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*, dem sich Droste nach dem vorläufigen Abschluss des *Geistlichen Jahres* widmete, findet sich folgender Dialog: »FRAU VON AUSTEN: [A]ber den Klopstock haben Sie doch? das ist doch einer von den Neueren. / IDA: O ja! den Klopstock haben wir. – indessen – ich will versuchen ob ich in finden kann – er wird selten verlangt. / FRAU VON AUSTEN: [...] [D]aß ich so lange habe leben müssen, um das Schöne untergehen zu sehn! die himmlischen Gesänge an Cidly! – und Selmar! – »Den Schmerz soll Selmar nicht fühlen, daß er sterbend mich sieht, Selmar, wie liebe ich dich! Sie sind doch jung, mein Kind, macht das gar keinen Eindruck auf Sie?«. Droste-Hülshoff, *Perdu! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*, in: SW II, 583–640, hier 614.

²³⁹ Kortländer, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur*, S. 85.

²⁴⁰ Einen Vergleich einzelner Texte Drostes-Hülshoffs und Klopstocks bietet: Berning, *Sinnbildsprache*, S. 166–186. Ebenso Kortländer, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur*, 88.

verfassen, die andere, um das Werk zu verbessern.«²⁴¹ Die ersten drei Gesänge des Epos erscheinen bereits 1748, die Arbeit am Text aber zieht sich über knapp sechzig Jahre lang hin. Erst 1772 wird der *Messias*, der mittlerweile über 20.000 Verse umfasst, vorläufig vollendet. In der Zeit darauf aber überarbeitet Klopstock den Text immer wieder, noch 1799/1800 erscheint eine Ausgabe letzter Hand. Für diesen ›Produktionsmodus der Langsamkeit²⁴² lassen sich lebenspraktische Gründe anführen, ist die Pension, die Klopstock seit 1751 vom dänischen König Friedrich V. erhält, doch an das Schreiben der *Messiade* gebunden. Das Arbeiten am Textmaterial des *Messias* schiebt den Abschluss, der auch das Ende der Pension bedeuten könnte, damit immer weiter hinaus und stellt die Versorgung des Schreibenden sicher.²⁴³ Darüber hinaus aber versichert das fortlaufend zu überarbeitende und zu verbessernde Heldengedicht seinem Verfasser den Status als Autor nicht nur im lebenspraktischen, sondern auch im konzeptuellen Sinne: Der *Messias* hat Klopstock auf diese Weise ein Leben lang zum Dichter gemacht.²⁴⁴ Für Droste – das wird sich zeigen – erfüllt das »Geistliche Jahr« eine ganz ähnliche Funktion.

Als kanonisches Werk ist die *Messiade* bereits in ihren Anfängen konzipiert.²⁴⁵ Dieser Eindruck vermittelt sich, liest man die Abschiedsrede, die *Declamatio qua poetas epopoeiae auctores recenset*, die Klopstock 1747 anlässlich seiner Entlassung aus der Fürstenschule in Pforta hält. Die »Dichtkunst«, so erklärt der dreiundzwanzigjährige Absolvent dort, sei die »Königin aller Künste«:

Wenn irgend etwas wegen seiner Größe und Erhabenheit des menschlichen Geistes würdig verdient gehalten zu werden; wenn irgend etwas die Seele in die unendliche Reihe der Dinge einführt, und indem sie darinnen umherschweift, mit unsterblicher Wollust erfüllt: So ist das unstreitig die vornehmste und erste Nachahmerin der Natur, die Dichtkunst[.]²⁴⁶

²⁴¹ Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007, 225 (= *Historia Hermeneutica* 3).

²⁴² Ebd., 241.

²⁴³ Vgl. zur Konzeption des *Messias* als *work in progress*: Frauke Berndt, »Sehen – Hören – Schreiben. F.G. Klopstocks *Messias* als Medium der Andacht«, in: Udo Sträter u.a. (Hg.), »Aus Gottes Wort und eigener Erfahrung gezeiget«. *Erfahrung, Glauben, Erkennen und Handel im Pietismus. Beiträge zum III. Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2009*, Berlin, Boston 2012, 545–561 (= *Hallesche Beiträge* 33).

²⁴⁴ Vgl. Frauke Berndt, *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin, Boston 2011, 242 f. (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung* 43).

²⁴⁵ Vgl. dazu: Matías Martínez, »Gelungene und mißlungene Kanonisierung. Dantes *Commedia* und Klopstocks *Messias*«, in: Renate Heydebrand (Hg.), *Kanon macht Kultur*, Stuttgart 1998, 215–229.

²⁴⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, »Abschiedsrede. *Declamatio qua poetas epopoeiae auctores recenset* F.G.K.«, in: Carl Friedrich Cramers (Hg.), *Klopstock. Er, und über ihm*, Bd. 1: 1724–1747, Hamburg 1780, 54–98 (lat., S. 99–132), hier S. 54 f. Vgl. grundlegend dazu: Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997, 111–172, vor allem 112–126.

Als das »höchste[] Werk[] der Dichtkunst«²⁴⁷ bestimmt Klopstock das Epos, entsprechend kann der Dichter, der »ein Heldengedicht hervorbringt«, wie ein »himmliche[r] Genius« angesehen werden, »andre Poeten« hingegen, die »kleinere Gedichte singen«, müssen »für bloße Menschen« gelten.²⁴⁸ Seine Diskussion der Gattungsgeschichte beginnt der Redner mit dem Werk Homers, der als »jenes große und reiche Genie« angesehen wird, das mit »dichterischer Vollkommenheit« das »Heldengedicht nicht allein erfunden, sondern es auch nach diesem schönsten Urbilde so glücklich vollendet« habe.²⁴⁹ Folgt man dieser Argumentation, so handelt es sich bei der Geschichte des Epos um die kürzeste aller Genregeschichten, hat das Heldengedicht doch bereits mit seinen antiken Gründungstexten zur Vollendung gefunden. Klopstock entwirft in seiner *Abschiedsrede* aber keine Verfallgeschichte des Epos ausgehend beziehungsweise abfallend von Homer, sondern er entwickelt – ganz im Gegenteil – eine Genrehistorie, die als Geschichte fortlaufender Überbietungen konzeptualisiert ist. Trotz ihrer formalen Perfektion nämlich haben die Heldengedichte Homers – wie die Texte aller antiken Dichter – einen zentralen Makel, wie Klopstock den literarischen Ahnen erklärt: »[N]ur eins wars, daß eurer Vollkommenheit noch fehlte, um dessentwillen ich euer Loos bedaure, – eins! Religion der Heiden verblendete euch; da ihr unserer, dieser anbetungswerthen Geheimnisse wäret würdig gewesen.«²⁵⁰ Es ist die Heilige Schrift, die für Klopstock den idealen Stoff für das Epos bildet – entsprechend versteht er die biblischen Propheten als Dichter²⁵¹ und im Umkehrschluss avancieren die Dichter christlicher Epen zu den Nachfolgern der Propheten: »Der Dichter als Prophet ist die neugewonnene Rollendefinition des Poeten.«²⁵² Erst in John Miltons *Paradise Lost* sieht der Absolvent der Fürstenschule die als ideal verstandene Verbindung von formaler Vollkommenheit und adäquatem Stoff erreicht, so dass Miltons Text als Vorbild des christlichen Heldengedichtes gelten kann. In der *Declamatio* fragt Klopstock: »Konte etwas glücklicher und ausgesuchter gewählt werden, als d[er] Stof des Milton?«²⁵³ Dass es sich dabei um *keine* rhetorische Frage handelt, zeigt die weitere Argumentation. Denn auch wenn Milton – was das christliche Epos angeht – den »Gipfel der Größe«²⁵⁴ darstellt, ist eine weitere Überbietung möglich und der Dreiundzwanzigjährige kündigt sie auch an: »[D]u aber, geheiligter Schatten des Miltons! [...] vernim es, wenn ich etwas, deiner Würdiges gesagt habe, und zürne nicht über meine Kühnheit, die nicht allein dir zu folgen, sondern sich auch an einen noch größern und herlicheren Stoff zu wagen gedenkt.«²⁵⁵ Dieser

²⁴⁷ Klopstock, »Abschiedsrede«, 87.

²⁴⁸ Ebd., 62.

²⁴⁹ Ebd., 64.

²⁵⁰ Ebd., 66.

²⁵¹ Vgl. dazu: Jacob, *Heilige Poesie*, 121 f.

²⁵² Wilhelm Große, *Studien zu Klopstocks Poetik*, München 1977, 83

²⁵³ Klopstock, »Abschiedsrede«, 71.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., 75.

»größer[e]« und »herlicher[e]« Stoff, der das alttestamentarische Thema Miltons übertreffen wird, ist nichts anderes als die Heilsgeschichte des Neuen Testaments, die der *Messias* zur Grundlage der eigenen Ausgestaltung nehmen werden wird. Die Abschiedsrede, das hat Joachim Jacob in seiner Studie zur *Heiligen Poesie* detailliert herausgearbeitet, lässt sich damit als »heimliche« Ankündigung des *Messias* verstehen, als implizite Vorrede des Textes, auf den sie prospektiv verweist. Dabei aber ist der Gestus der *Declamatio* entscheidend: »Sie inszeniert sich [...] als die Prophetie, an deren Erfüllung der Dichter im Verborgenen bereits arbeitet.«²⁵⁶ Die Genregeschichte, die Klopstock in seiner Abschiedsrede entwirft, läuft typologisch auf den eigenen Text hinaus, der schon in diesem frühen Stadium als *magnum opus* verstanden wird. Dabei wird der Autor des *Messias* selbst zu einer messianischen Figur:

[S]o werde gebohren, großer Tag! der den Sänger hervorbringen, und nahe dich schneller, Sonne! die ihn zuerst erblicken, und mit sanften Anlitze beleuchten sol! [...] Möge das ganze Feld der Natur ihm sich eröffnen, und die ganze, Andren unzugängliche Größe der anbetungswürdigen Religion! Selbst die Reihe der künftigen Jahrhunderte bleibe ihm nicht gänzlich im Dunkel verhüllt; und von diesen Lehrern wird er gebildet, des menschlichen Geschlechtes, der Unsterblichkeit, und Gottes selbst, den er vornehmlich preisen wird, werth!²⁵⁷

Die Strategie der Überbietung,²⁵⁸ die Klopstocks Abschiedsrede rhetorisch geschliffen ausformuliert, verfolgt auch das in der *Declamatio* prophezeite Werk selbst: In den ersten Versen des *Messias* allerdings wird der Anspruch, die Prätexte mit dem eigenen Projekt zu übertreffen, mittels intertextueller Verweise praktiziert. Die ersten Verse des Klopstock'schen Epos lauten:

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der *Messias* auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlechter die Liebe der Gottheit
Mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem geschenkt hat.²⁵⁹

²⁵⁶ Jacob, *Heilige Poesie*, 124.

²⁵⁷ Ebd., S. 88 f. In einem Brief an Johann Georg Sulzer bemerkt Johann Jakob Bodmer 1749, Klopstock sei »unter den Poeten, was der *Messias* unter den Menschen«. Johann Jakob Bodmer, »Brief an Johann Georg Sulzer vom 29. März 1749«, zitiert nach: »Zur Rezeption des *Messias*«, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias. Gesang I–III. Studienausgabe*, hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 2000, 182 f., hier 182.

²⁵⁸ »In dieser steigernd-kontrastiven Privilegierung von Dichtung (über andere Künste), Heldengedicht (über andere Gattungen), biblischem Heldengedicht (über andere Epentypen), Milton (über andere Epiker) und, in Andeutung, Klopstock selbst (über Milton) wird der *Messias* in der Pfortenser Abschiedsrede in der skizzierten Hierarchie *jeglicher* Dichtungen an die höchste Stelle gesetzt.« Martínez: »Gelungene und mißlungene Kanonisierung«, 225.

²⁵⁹ Klopstock, *Messias*, 7.

Was Klopstocks *Declamatio* noch umfangreich ausarbeitet, fasst das Epos – dem bezeichnenderweise *keine* Vorrede vorangestellt ist²⁶⁰ – in seiner Exposition in wenige Zeilen: »Zur Logik der Überbietung gehört, an das Überbotene zu erinnern.«²⁶¹ Alludiert ist mit dem ersten Vers Homers *Ilias*, verwiesen ist gleichzeitig auf Miltons Epos *Paradise Lost*, das in den ersten Zeilen ebenfalls auf den antiken Prätexte verweist. In der deutschen Prosaübersetzung des Milton'schen Textes von Johann Jakob Bodmer, die Klopstock bereits während seiner Schulzeit gelesen hatte, beginnt die Erzählung vom *Verlorenen Paradies* mit der Anrufung der »himmlischen Dichterin« folgendermaßen:

Singe von dem ersten Ungehorsam des Menschen, und der Frucht des verbotenen Baumes, deren vergiftetes Essen den Tod und das Elend in die Welt gebracht, so daß wir aus Eden vertrieben worden, biß daß ein größerer Mensch uns entsetzet, und den lustreichen Sitz wieder gewonnen hat[.]²⁶²

Aufgerufen sind die Prätexte des *Messias* allerdings, um sie gleichzeitig zu überschreiben, denn die topische Anrufung der Musen wird von Klopstock modifiziert. Ist es bei Homer die »Göttin« (»Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus«) und bei Milton die »himmlische Dichterin« – im englischen Original: die »Heav'nly Muse«²⁶³ –, an die der Anruf gerichtet ist, so ist es bei Klopstock keine äußere Instanz mehr, um deren Beistand gebeten wird, sondern die »unsterbliche Seele« des Sängers selbst. Der *Messias* beginnt mit der »Selbstevokation« des Autors.²⁶⁴ Die paradoxe Konstellation ist dabei, dass Klopstock mit dieser Strategie der Überbietung der Prätexte gleichzeitig an diese anschließt. Denn auch die Exposition von Miltons *Paradise Lost* nobilitiert den eigenen Text in einem der Klopstock'schen *Declamatio* ähnelnden Gestus als über alle Maßen innovatives Projekt: Das eigene Epos erklärt Milton zu einem Text ohne Vorbilder:

²⁶⁰ Erst zu einem späteren Zeitpunkt versieht Klopstock den *Messias* mit Paratexten wie etwa seiner Abhandlung zur *Heiligen Poesie*.

²⁶¹ Jacob, *Heilige Poesie*, 128.

²⁶² John Milton, *Verlust des Paradieses. Ein Helden-Gedicht. In ungebundener Rede übersetzt* [von Johann Jakob Bodmer], Zürich 1732, 17. Bodmers Übersetzung rückt den Musenanruf an den Beginn des Textes. Im englischen Original heißt es hingegen: »Of Man's first disobedience and the fruit/ Of that forbidden tree whose mortal taste/ Brought death into the world and our woe/ With loss of Eden till one greater Man/ Restore us and regain the blissful seat/ Sing Heav'nly Muse«. John Milton, *Paradise Lost. Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism*, hg. von Gordon Teskey, New York, London 2005, 3.

²⁶³ Milton, *Paradise Lost*, 3.

²⁶⁴ Jacob, *Heilige Poesie*, 129.

[H]immlische Dichterin komme [...] auf mein Ruffen herunter, und regiere meinen kühnen Gesang, der mit nicht gemeinem Fluge höher, als der Aonische Berg reicher, hinaufwärts steigen, und von Dingen dichten will, von welchen noch niemand weder in gebundener noch in loser Rede zu schreiben unterstanden hat.²⁶⁵

Was sowohl Milton als auch Klopstock in ihren Texten unternehmen, ist von Harold Bloom – unter anderem am Beispiel Miltons – mit dem Konzept der Einflußangst beschrieben worden.²⁶⁶ Auf den ersten Blick unterscheiden sich Drostes Widmungsbrief und Klopstocks Abschiedsrede damit radikal: Während die *aemulatio* Klopstocks *Declamatio* als rhetorisches Prinzip organisiert und der Verfasser die Höhenkammtexte der europäischen Literatur aufruft, um vor dieser Folie die Grandiosität des eigenen – in dieser Phase nur als Skizze vorliegenden – Projektes zu verhandeln, präsentiert sich Drostes Widmung nahezu durchgehend als eine *captatio benevolentiae*, verweist auf die vorgebliche Unangemessenheit des eigenen Textes und wirkt damit wie eine Kontrafaktur des Klopstock'schen Überbietungsgestus. Dass dieser Gestus nicht genderindifferent ist, darauf verweist Bloom *nolens volens*: »Poetische Angst beschwört die Muse um Beistand bei der Weissagung, was Vorhersagen und den längstmöglichen Aufschub des Todes des Dichters bedeutet, als Dichter und (wahrscheinlich in zweiter Linie) als Mann.«²⁶⁷ Und weiter: »Sein Wort ist nicht nur sein Wort, und seine Muse hat vor ihm mit vielen anderen gehurt.«²⁶⁸ In der Forschung nun ist darauf verwiesen worden, dass Drostes Anschluss an wirkmächtige Prätexte gerade *nicht* in einer solchen Form der »Traditionszertrümmerung« erfolgt und – ganz im Gegensatz beispielsweise zu dem, was Klopstock und Milton praktizieren – ohne den Gestus des »forcierten Neu-Setzens« auskommt.²⁶⁹ Entsprechend ist der in Droste-Hülshoffs Texten prozessierte Rückgriff auf die Tradition als ein ›korrosiver‹ beschrieben worden; Tradiertes werde umgeschrieben und transformiert.²⁷⁰

Diese spezifische Konfiguration zeigt sich auch im Vergleich der beiden Paratexte. Zum einen lassen sich stupende Parallelen ausmachen, was die Agenda der beiden ›Vorreden‹ angeht. Sowohl Klopstock als auch Droste-Hülshoff geht es um eine Verortung des eigenen Projektes beziehungsweise eine Positionierung der eigenen Person als Autor, respektive als Autorin. Und beiden geht es dabei darum, sich mit den vorhergehenden ›Generationen‹ auseinanderzusetzen: Was die Strategien angeht, mit denen diese Kontextualisierung des eigenen Schreibens vorgenommen wird, wirken die beiden Texte aber wie aneinander ausgerichtete Gegenentwürfe:

²⁶⁵ Milton, *Verlust des Paradieses*, 17 f.

²⁶⁶ Bloom, *Einflußangst*.

²⁶⁷ Ebd., 55.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Liebrand, Hnilica, Wortmann, »Einleitung«, 11.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

Klopstock entwickelt – in seiner *Declamatio* explizit, in den ersten Versen des *Messias* implizit – eine männliche Genealogie großer Autoren, entwirft eine Traditionslinie, die in stetiger (Über-)Steigerung vom vollendeten Homer zum vollkommenen Milton führt, um dann in der Person Klopstocks und in seinem Projekt, dem *Messias*, ihren Höhepunkt zu finden. In Drostes Widmungsbrief nun finden sich diese weltliterarischen Allusionen nicht, vielmehr ist es der Raum der Familie, der als Bezugspunkt für die Verortung des eigenen Projektes fungiert. Aber auch Droste arbeitet sich bei der Verortung des *Geistlichen Jahres* an den ‚Vorfahren‘ ab und argumentiert in Bezug auf die eigene Positionierung genealogisch. Mit dem Bezug auf die Stiefgroßmutter, die Mutter und sich selbst ist es aber eine *weibliche* Genealogie, die in der Vorrede entworfen wird, um vorgeblich die Unangemessenheit des eigenen Projektes zu konstatieren, weil es den familiären Rahmen sprengt. Die Widmung des *Geistlichen Jahres* – davon war bereits die Rede – ‚befreit‘ den Text damit gleichzeitig von einem zweckliterarischen Kontext. Eingereiht aber wird dieses Projekt in die hier entworfene Genealogie, die von der Schreibenden nicht durch eine Tochter fortgeführt wird, sondern durch das vorliegende Werk. Verhandelt ist in dieser Ineinssetzung von künstlerischer Produktion und biologischer Reproduktion die Funktionsstelle Gender, weil es im 19. Jahrhundert zwar zahlreiche Denkmolelle gibt, die eine solche Überblendung vornehmen,²⁷¹ dabei wird aber

traditionell die Kunstproduktion als »Gebären des Mannes« fokussiert – die Autorin setzt also eine Irritation traditioneller Geschlechtermodellierungen, konventioneller Gendersemantisierungen in Szene: Ihr *Cyclus*, ihr weiblicher *Cyclus*, präsentiert sich als *produktives Erzeugnis des Geistes*.²⁷²

Die Zielsetzung der beiden Paratexte ist also identisch. Formuliert Klopstock den Anspruch, dass sein Epos die bisherigen Heldengedichte überbietet, so unternimmt auch Drostes Widmung den Versuch, den Zyklus aus dem bisherigen Kontext zu lösen und in einen größeren Bezugsrahmen zu stellen; auch bei Droste-Hülshoff wird das eigene Projekt als eines skizziert, das gängige familiäre Kategorien transgrediert. Während aber Klopstock den eigenen Text durch seine Grandiosität von den Prätexten absetzt, ist es bei Droste die vorgebliche Unzulänglichkeit des eigenen Schreibens, die eine Emanzipierung von den tradierten literarischen Formen ermöglicht. Wenn die Familie aber als Rezipientenkreis für Droste nicht mehr in Frage kommt, wird der Bezugsrahmen anders bestimmt: Mit der Übergabe des Bandes an die Mutter setzt Droste das eigene Projekt in Konkurrenz zum *Messias*, handelt doch auch ihr Text – wie das Klopstock'sche Epos – von

²⁷¹ Vgl. dazu: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002.

²⁷² Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 98.

»heiligen Dingen«. ²⁷³ Damit aber steht das *Geistliche Jahr* – auf dessen epische Strukturen in der Forschung hingewiesen wurde ²⁷⁴ – in einer Linie mit den Höhenkammtexten der europäischen Literatur. ²⁷⁵ Die Genealogie großer Autoren, die Klopstock entwirft, wird damit ergänzt und lautet zumindest in Hülshoff ab dem Theresientag 1820: Homer, Milton, Klopstock, Droste!

Schlussmachen

Texte ins Reine zu schreiben, Entwürfe zu finalisieren und Manuskripte für den Druck aus der Hand zu geben – bei Annette von Droste-Hülshoff ist dieser Prozess bis auf wenige Ausnahmen kompliziert. ²⁷⁶ Viele ihrer Projekte werden engagiert angegangen, wachsen sich in der Folge aber zu langjährigen Unternehmen aus, ohne zu einem Abschluss gebracht zu werden. So widmet sich Droste der Erzählung *Ledwina* von 1819 an über mehrere Jahre phasenweise, um die Arbeit daran 1826 schließlich doch aufzugeben, für das Versepos *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard* wiederum betreibt sie ausführliche Recherchen und arbeitet über zehn Jahre lang an den drei Gesängen des Epos, bevor der Text schließlich 1838 zu einem Abschluss gebracht wird, um ihn (ohne den lange bearbeiteten dritten Gesang) in die erste Gedichtausgabe aufnehmen zu können. Und auch das *magnum opus*, die *Judenbuche*, zeichnet sich durch einen langwierigen und komplizierten Entstehungsprozess aus: Die ersten Skizzen zur schließlich 1842 im *Morgenblatt für gebildete Leser* erschienenen Erzählung – selbst Teil eines umfangreichen, aber Fragment gebliebenen Westfalen-Projektes – datieren bis ins Jahr 1820 zurück. ²⁷⁷ In dieser Reihe von Schreibprojekten, die zu keinem Ende finden, stellt das *Geistliche Jahr* – zunächst – eine Ausnahme dar, denn der größte Teil des Textkorpus wird in zwei relativ kurzen, knapp zwanzig Jah-

²⁷³ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 194.

²⁷⁴ Detering setzt die Landschaften, die in den Gedichten des *Geistlichen Jahres* evoziert werden, in Bezug zur Schilderung der Hölle bei Dante: »Insofern sich das wandernde Ich dieser frommen Gedichte sich durch eine Höllen-Landschaft bewegt, gewinnt der Zyklus in seiner Gesamtheit narrative Züge. Er wird zur fortlaufenden Erzählung seiner pilgernden Seele, zur modernen Variante eines ›Pilgrim's Progress‹.« Detering, »Versteinter Äther«, 51.

²⁷⁵ Die unterschiedlichen Strategien, mit denen Drostes Texte an Höhenkammtexte der europäischen Literatur anschließen, hat Liebrand für die *Judenbuche* und deren Rekurs auf die *Odyssee* herausgearbeitet (vgl. dazu: Claudia Liebrand, »Odysseus auf dem Dorfe. Genre, Topographie und Intertextualität in Droste-Hülshoffs *Judenbuche*«, in: Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort*, 145–162) und auch für die Epen (am Beispiel von *Des Arztes Vermächtnis*) gezeigt. Vgl. Liebrand, *Kreative Refakturen*, 123–162.

²⁷⁶ Vgl. dazu Jochen Grywatsch, »Endlos gezupfte Gedichte. Stationen der Werkgenese«, in: Walter Gödden, Jochen Grywatsch (Hg.), »*Ich, Feder, Tinte und Papier*«. *Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1996, 41–77.

²⁷⁷ Vgl. zur komplizierten Genese der Drosteschen Schreibprojekte: Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

re auseinanderliegenden Arbeitsphasen erstellt. Die Gedichte zu den Sonn- und Festtagen von Neujahr bis Ostermontag konzipiert Droste-Hülshoff zwischen 1819 und 1820, um die Entwürfe schließlich ab dem Sommer 1820 innerhalb von knapp elf Wochen für die Reinschrift zu finalisieren. Und auch die Texte des zweiten Teils werden ab 1839 innerhalb weniger Monate geschrieben, so dass Annette von Droste-Hülshoff schon im Januar 1840 in einem Brief an Henriette von Hohenhausen vom Abschluss des »CYCLUS der geistlichen Lieder« berichten kann.²⁷⁸

Gelesen wurde das *Geistliche Jahr* als »wohl weitreichendste[r] Versuch, einen auch inhaltlich zusammenhängenden, nicht nur aus unterschiedlichsten Gedichten bestehenden Großtext zu konzipieren«. Mit der Entscheidung, »lyrische Texte zu reihen«, präfiguriere Droste »über 20 Jahre vorher das Verfahren für ihre Ausgabe von 1844«, die als »einzige[r] wirkliche[r] Erfolg in der Produktion und Publikation eines Großtextes« gelten kann.²⁷⁹ Als ›Versuch‹ eines Großtextes muss der Perikopenzyklus gelten, weil die Arbeit am *Geistlichen Jahr* – darauf wird zurückzukommen sein – Anfang 1840 tatsächlich nur vorläufig beendet wird. Schon kurz nachdem sie den Abschluss des *Geistlichen Jahres* verkündet hat, berichtet Droste-Hülshoff von den ersten Korrekturdurchgängen, die sie an den Gedichten vornimmt. Die Reinschrift, die sich in Briefen angekündigt findet, wird schließlich nie erstellt. Stattdessen wird Schlüter mit der postumen Publikation des Textes beauftragt – von der Verpflichtung, die Arbeit am *Geistlichen Jahr* zu einem Ende zu bringen, hat Annette von Droste-Hülshoff sich mit dieser Entscheidung endgültig befreit.

Das Kirchenjahr als Schreibmaschinerie

Dass es gerade der Zyklus von geistlichen Liedern ist, den Droste-Hülshoff als erstes großes Projekt zumindest zu einem vorläufigen Abschluss bringt, muss wohl in Bezug zur spezifischen Faktur des Textes gesehen werden.²⁸⁰ Als zentrale kompositorische Fixpunkte des *Geistlichen Jahres* dienen das Kirchenjahr und die Heilige Schrift. Während die Abfolge der Sonn- und Festtage des christlichen Jahreskreises die Struktur des Zyklus vorgibt, bestimmen die biblischen Textauschnitte, die Perikopen, die thematische Grundlage der Gedichte.²⁸¹ Für die

²⁷⁸ Droste-Hülshoff, »Brief an Henriette von Hohenhausen vom 14. Januar 1840«, in: HKA IX/I, 90–95, hier 93.

²⁷⁹ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 210.

²⁸⁰ Nutt-Kofoth notiert: »Ein lyrisches Großprojekt mit festem Rahmen, ja gar mit thematischen Vorgaben durch den Perikopenbezug jedes einzelnen Textes, letztlich schon mit festgesetzter Anzahl an Texten – nämlich bestimmt durch die Anzahl der Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres – hatte in der Tat alle Chancen zur Fertigstellung«. Ebd.

²⁸¹ Zumindest für weite Teile des Textes bilden die jeweiligen Evangelien die thematische Grundlage. Bei den frühen Festtagsliedern, die Droste für Maria Anna von Haxthausen schrieb, ist es kein biblischer Prätext, der zur Grundlage des Textes wird, sondern der jeweilige Festtag.

Schreibarbeit an den Gedichten des *Geistlichen Jahres* ist diese Orientierung am Kirchenjahr produktionstechnisch (und zu keinem geringen Grad auch lebenspraktisch) von Bedeutung. In einer frühen Phase des Projekts – der Zyklus ist zu diesem Zeitpunkt noch als Sammlung von Festtagsliedern für die Stiefgroßmutter Maria Anna von Haxthausen geplant – schreibt Droste-Hülshoff an Ludowine von Haxthausen:

[I]ch [werde] auch zugleich an die Mutter [gemeint ist Maria Anna von Haxthausen, T.W.] schreiben, und ihr ein Lied für Lichtmeß schicken, sie muß es aber nicht gleich in ihr Buch schreiben, denn ich habe für die drey vorhergehenden Feste in diesem Jahr als, Neujahr, heil. drey Könige, und süßem Namen Jesus auch für jeden Tag ein Lied gemacht[.] [I]ch bin nun wieder bey mit den Liedern, und hoffe in Zukunft der Mutter auf jedes Fest eins schicken zu können.²⁸²

Dass Droste angibt, mit den Liedern »wieder bey« zu sein, zeigt, dass das Verfassen der Texte im Idealfall mit den jeweiligen Festtagen einhergehen sollte. Nicht nur die Struktur des Zyklus ist damit am kirchlichen Festkalender orientiert, sondern auch die Arbeit an den Texten selbst. Das Kirchenjahr avanciert zu einem ›Schreibkalender‹, der Kreis von Sonn- und Festtagen liefert ein Schreibprogramm – zu jedem Festtag muss ein Lied verfasst werden –, das gleichzeitig den regelmäßigen Arbeitsrhythmus vorgibt und damit auch dem Produktionsprozess selbst Struktur gibt. Diese Vorgabe ist auch für die Wiederaufnahme des *Geistlichen Jahres* von Bedeutung: Als Annette von Droste-Hülshoff 1839 die Arbeit am zweiten Teil des Zyklus beginnt, kann sie unter anderem deshalb an die Vorarbeiten des ersten Teils anknüpfen, weil sich das liturgische Jahr 1820 wenig von demjenigen von 1839 unterschied, sodass die beweglichen Festtage (wie etwa Ostern) ungefähr auf dieselben Daten fallen und die Anzahl der Sonntage zwischen den Festtagen nahezu identisch ist.²⁸³ Verweise auf die Bedeutung des Kirchenjahres als Orientierungspunkt für den Schreibprozess finden sich entsprechend auch in der Korrespondenz, die Droste-Hülshoff während dieser zweiten Arbeitsphase des *Geistlichen Jahres* führt. In einem Brief an Schlüter, den Droste im August 1839 verfasst, heißt es: »Seit 14 Tagen jedoch bin ich fleißig, und wie gesagt recht im Zuge, so daß das ›geistliche [!] Jahr‹ sich hoffentlich früher schließen wird, als das Jahr neun und dreißig, – an der nöthigen Stimmung fehlt es mir nicht.«²⁸⁴ Diese Planung – bei der das Schreiben an den Texten zu einem (produktiven) Wettlauf mit der Zeit wird – erweist

²⁸² Droste-Hülshoff, »Brief an Ludowine von Haxthausen vom 28. oder 29. Januar 1820«, in: HKA VIII/1, 38–40, hier 38.

²⁸³ Vgl. dazu: HKA IV/2, 278. Vgl. auch die entsprechende Übersicht zu den Sonn- und Festtagen 1820 und 1839 in: HKA IV/2, 681 f.

²⁸⁴ Droste-Hülshoff, »Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 22.–24. August 1839«, in: HKA IX/1, 55–62, hier 56.

sich im Folgenden als ein wenig optimistisch: Mehrere Krankheitsphasen verhindern den Abschluss des Zyklus. Das Jahr 1839 findet schließlich noch vor dem *Geistlichen Jahr* ein Ende. Trotzdem scheint die Orientierung am Festkalender für die Fortführung der Arbeit von Nutzen gewesen zu sein, wird das Projekt doch im Januar 1840 vorläufig beendet.

Produktionstechnisch lässt sich das Kirchenjahr in einer zweifachen Funktion für den Perikopenzyklus in den Blick nehmen: Zum einen fungiert die Reihe von Sonn- und Festtagen als eine dem Schreibprojekt Orientierung bietende Ordnungsstruktur, die durchaus restriktiven Charakter hat, weil sie nicht nur die Anzahl der zu verfassenden Gedichte und deren Reihenfolge vorgibt, sondern das *Geistliche Jahr* auch mit einer Rahmung versieht. Durch die Ausrichtung am christlichen Festkalender hat auch der Text einen Anfangs-, vor allem aber einen Endpunkt, auf den zugearbeitet, auf den zugeschrieben werden kann. Das Arbeitsprogramm ist fest umrissen, die Anzahl der zu schreibenden Gedichte steht fest und im Idealfall geht das Verfassen der Texte sogar mit dem Kirchenjahr einher, so dass der Festkreis zum Schreibkalender wird. Beim *Geistlichen Jahr* ist somit – im Gegensatz zu den Erzählprojekten *Ledwina*, der *Judenbuche* oder *Bei uns zu Lande auf dem Lande*,²⁸⁵ bei denen alleine die Skizzen für die projektierten Kapitel dutzende Seiten füllen – das Potenzial zur Ausuferung relativ gering.

Innerhalb dieses Rahmens aber kommt dem Kirchenjahr eine produktive Funktion zu: Die Sonn- und Festtage des kirchlichen Jahreskreises erfordern jeweils eine dichterische Auseinandersetzung, das Kirchenjahr wird – was die Textproduktion angeht – zu einer Inventionsmaschinerie. Dabei übersetzt Drostes *Geistliches Jahr* das Kirchenjahr in ein Formenpanorama. Bis auf eine Ausnahme unterscheiden sich alle Gedichte des Zyklus in formaler Hinsicht, differieren in Versmaß, Strophenbau oder Reimschema. Umso erstaunlicher ist dieses konsequente Beibehalten der formalen Variation, als zwischen der Fertigstellung des ersten und dem vorläufigen Abschluss des zweiten Teils fast zwanzig Jahre liegen. Lesbar wird der Zyklus damit als ein Versuchsfeld der eigenen Kreativität, in seiner *Kleinen deutschen Versschule* bezeichnet Wolfgang Kayser das *Geistliche Jahr* als eine »Werkstätte des Strophenbaus«.²⁸⁶

Diese Beobachtung aber kollidiert mit dem, was Annette von Droste-Hülshoff selbst als Programmatik ihrer Arbeit am *Geistlichen Jahr* entwirft. »[E]s kümmert mich wenig«, so schreibt sie in einem Brief an Wilhelm Junkmann,

²⁸⁵ Vgl. dazu nur die umfangreichen Skizzen, die für die Fortführung von *Bei uns zu Lande auf dem Lande* angelegt werden und ein Programm darstellen, dessen Erfüllung nahezu unmöglich erscheint. Droste-Hülshoff, »Bei uns zu Lande auf dem Lande (Plan der 1. Abteilung)«, in: HKA V/1, 179–188.

²⁸⁶ Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen, Basel ²⁷2002, 39.

daß manche der Lieder weniger wohlklingend sind als die früheren, diese ist eine Gelegenheit wo ich der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken aufopfern darf – dennoch weiß ich wohl daß eine schöne Form das Gemüth aufregt und empfänglich macht, und nehme soviel Rücksicht darauf als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist, aber nicht mehr.²⁸⁷

Im Gegensatz zu dem, was die Schreibende hier als Agenda der Textarbeit vorgibt, ist das Textkorpus mit großem Aufwand durchkomponiert und präsentiert sich als »artistisches Feuerwerk, das sich souverän aus einem schier unerschöpflichen Fundus an lyrischen Formen bedient«.²⁸⁸

Dass in der Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs generell eine besondere ›Versessenheit‹ auf die Erfüllung metrischer Vorgaben beobachtet werden kann, hat die Forschung herausgearbeitet. Peter von Matt beispielsweise erläutert diesen Zusammenhang in seiner detaillierten Auseinandersetzung mit der formalen Gestaltung des zwischen Versepos und Ballade schwankenden Textes *Die Schwestern*:

Was bei der Begegnung eines lesenden Kopfes aus dem späten 20. Jahrhundert mit diesem Text [den *Schwestern*, T. W.] geschieht, geschehen muß, läßt sich an dessen Sprachgestalt festmachen. Das manifest Altmodische beginnt bei der Beschaffenheit schon des einzelnen Verses. Sie ist auffällig sperrig in dem Sinne, daß sie sich starrsinnig gegen alles sträubt, was weich und flüssig über die Versenden weggehen möchte und durch Enjambements und große Bögen den harten Zusammenfall von Satzstruktur und Vers verhindern könnte. Fast jede Zeile schließt auch grammatisch für sich und betont so den Vers als Vers, die Form als Form. »Gebundene Sprache«, nannte man das einst. Dies trifft hier zu bis in den Nebensinn des »Bindens« und »Gebundenseins« hinein. Die Dichtung unterzieht sich dem Formgesetz als eine Ordnung, die in Analogie steht auch zu anderen Ordnungen. Diese Verse sind gehorsam und zeigen es.²⁸⁹

Es ist das Verdienst Bruna Bianchis, die Konsequenzen herausgearbeitet zu haben, die sich aus dieser Gehorsamkeit gegenüber dem ›Gesetz der Form‹ für die Texte ergeben. Bianchi greift in ihrer Argumentation Forschungsbeiträge auf, die den ›spröden Ton‹ in Drostes Lyrik beschreiben und auf die mangelnde Musikalität der Texte verweisen. Bianchi interpretiert beides als Effekt eines spezifischen Kompositionsprinzips der Droste'schen Texte. Bei Annette von Droste-Hülshoffs Gedichten werde die lyrische Aussage einem vorbestimmten metrischen Gebilde untergeord-

²⁸⁷ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann in Coesfeld vom 17. November 1839«, in: HKA IX/1, 86.

²⁸⁸ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 105.

²⁸⁹ von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, 179.

net, die Aussage entfalte sich nur innerhalb eines »metrischen Käfigs«²⁹⁰. Für die Gedichte hat das Konsequenzen, denn, »indem sich [...] die lyrische Aussage, um überhaupt entstehen zu können, zwanghaft dem eisernen metrischen Gitter anpaßt, muß sie [...] erhebliche rhythmische, syntaktische, semantische Verzerrungen in Kauf nehmen, die ihrerseits verfremdende und verdunkelnde Wirkungen hervorrufen«.²⁹¹ Konkret heißt das, dass der metrische Käfig die Aussage zwingt, vorbestimmte Maße zu respektieren und stärker noch: sich dieser metrischen Vorgabe zu unterwerfen. Drostes Verse – das illustriert Bianchi an unterschiedlichen Beispielen – seien infolge dessen einerseits geprägt von Verkürzungen, beispielsweise von Ellipsen, andererseits Erweiterungen, beispielsweise durch Füllwörter mit nur schwacher oder fehlender semantischer Aufladung. Bianchi resümiert:

[D]er metrische Käfig setzt dem Signifikationsprozeß eine Grenze, während die lyrische Aussage ihrerseits der musikalischen Potentialität des verwendeten metrischen Apparats eine Grenze setzt. Der lyrische Text der Droste erweist sich demnach als auf einer doppelten *défaillance* aufgebaut: auf der *défaillance* des diskursiven Sinns, dessen intentionale Rationalität von den metrischen Grenzen ins Dunkle verzerrt wird, und auf der *défaillance* jenes typisch poetischen Prozesses, in dem sonst die implizite Musikalität des formalen Gefüges einen unrationalisierbaren Sinnüberschuß erzeugt.²⁹²

Das *Geistliche Jahr* avanciert in diesem Zusammenhang zu einem Text, der dieses Phänomen nahezu paradigmatisch in Szene setzt, erscheint es doch, »als ob mit jedem neuen Text erneut der Konflikt zwischen den beiden divergierenden Instanzen Metrum und Aussage ausgelöst und ausgetragen werden sollte«.²⁹³ Dass im *Geistlichen Jahr* die Variation der Form konsequent durchgehalten wird, zeigt die Richtung an, in die dieser Konflikt im Falle des Zyklus oftmals entschieden wird, nämlich in Richtung der Form. Wenn Droste Junkmann also schreibt, dass sie »der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken aufopfern« wolle, beziehungsweise – damit die vorhergehende, durch den Superlativ noch verstärkte Aussage bereits wieder einschränkend – nur »soviel Rücksicht« auf die Form nehme »als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist«, so »praktiziert« der Text etwas anderes, als seine Verfasserin in ihren Auskünften »predigt«.

²⁹⁰ Bruna Bianchi, »Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der ›Grenze‹ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Ortrun Niethammer, Claudia Belemann (Hg.), *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1992, 17–34, hier 19.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., 21.

²⁹³ Ebd., 19.

Biblische Ausmaße

Grundlage dieser Inventionsmaschinerie sind – und damit rückt der zweite kompositorische Aspekt in den Blick – die Texte der Heiligen Schrift, die in Form der Perikopen den thematischen Rahmen der Gedichte bestimmen. Auf die dem Gedicht zugrunde liegenden biblischen Prätexte wird entweder kurz verwiesen, indem der Inhalt der Perikope formelartig dem Gedicht vorangestellt wird (beispielsweise im Gedicht zum *Ostermontage*: »Ev.: Von den Jüngern die nach Emmaus giengen«²⁹⁴), vor allem aber im zweiten Teil des *Geistlichen Jahres* ist es ein Exzerpt aus der Perikope, der Drostes Texten als Motto hinzugefügt wird. Fokussiert ist die Auseinandersetzung mit dem biblischen Prätext auf *einen* Aspekt des Evangelientextes, der im weiteren Verlauf des Gedichtes verhandelt wird.²⁹⁵ Der Anschluss an das in der Perikope Formulierte kann dabei unterschiedlich ausfallen. Möglich ist eine direkte Fortführung des Bibeltextes in der Übernahme dort gegebener Motive und Bilder bis hin zur wörtlichen Adaption der Perikope, wie dies etwa im Gedicht zum *Dritten Sonntage nach Pfingsten* der Fall ist: Folgende Zusammenfassung des biblischen Prätextes findet sich zu Beginn des Textes:

E.: Vom reichen Manne.

Als er nun in der Hölle und in der Qual war, hob er seine Augen auf und sah Abraham von ferne, und Lazarum in seinem Schooße. – Er sprach zu ihm: »Hören Sie Mosen und die Propheten nicht, so werden sie auch nicht glauben, ob Jemand von den Todten auferstände«.²⁹⁶

Drostes Text greift die Perikope in der ersten Strophe auf und überträgt das dort Entwickelte – auch die dialogischen Passagen – in der zweiten Strophe auf eine subjektive Position:

Doch zu dem Reichen
Sprach Abraham: »Und hörten nie
Sie Mosen, noch Prophetenschaar;
Dann wahrlich nimmer glauben sie,
Stellt sich ein Todter ihnen dar.«
So ward die Scheidewand gelegt,
Und auf den Grabstein hat geprägt
Die Ewigkeit ihr stummes Zeichen.

²⁹⁴ Droste-Hülshoff, »Am Ostermontage«, in: HKA IV/1, 60–62, hier 60.

²⁹⁵ Vgl. dazu Berning, *Sinnbildsprache*, 43–51.

²⁹⁶ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage nach Pfingsten«, 87 f., hier 87.

Wie brünstig flehend
 Hab ich oft in mancher Nacht
 An meine Todten mich gewandt!
 Wie manchen Stundenschlag bewacht,
 Wenn grau und wirbelnd lag das Land!
 Und nicht ein Zeichen ward mir je,
 Kein Knistern in des Lagers Näh,
 Kein Schimmer längs den Wänden gehend.²⁹⁷

Verhandelt wird in einigen Texten des *Geistlichen Jahres* aber auch – um eine andere Form der Anknüpfung an die Perikope zu nennen – ein Konflikt mit dem biblischen Text: Ein Beispiel dafür ist das Gedicht »*Am dritten Sonntage nach Ostern*«, dessen Perikopenbezug (Joh 16,16–22) mit der Formel »Ueber ein Kleines werdet ihr mich sehen« gestiftet wird. Die erste Strophe des Gedichtes hebt an:

Ich seh dich nicht!
 Wo bist du denn, o Hort, o Lebenshauch?
 Kannst du nicht wehen, daß mein Ohr es hört?
 Was nebelst, was verflatterst du wie Rauch,
 Wenn sich mein Aug nach deinen Zeichen kehrt?
 Mein Wüstenlicht,
 Mein Aaronsstab, der lieblich könnte grünen,
 Du thust es nicht;
 So muß ich eigne Schuld und Thorheit sühnen!²⁹⁸

Die Suche nach Gott wird hier zum Thema des gesamten Gedichtes, fokussiert aber ist diese Suche – damit den biblischen Prätext kreativ ausschreibend – auf die sinnliche Wahrnehmung Gottes. Die dritte Strophe des *Dritten Sonntages nach Ostern* etwa endet mit der Bitte: »Mein Herr berühre mich, daß ich dich fühle!«²⁹⁹

Droste's Anschluss an die Heilige Schrift ist vor allem auf die Orthodoxie der dabei vorgenommenen Auslegungen der biblischen Texte hin befragt worden. Beschrieben wurde der Rekurs auf die Bibel aber auch als eine Nobilitierungsstrategie:

Immer wieder feiern die Gedichte die Autorität und das Heilsversprechen der biblischen Texte – einerseits. Andererseits ist – wie dezidiert das göttliche Wort, das Wort des Herrn, auch ins Zentrum des lyrischen Projektes gestellt wird – die Bewegung, die der Leser, die Leserin bei der Lektüre des Zyklus vollziehen [muss], die von der Heiligen

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage nach Ostern«, in: HKA IV/1, 67 f., hier 67.

²⁹⁹ Ebd.

Schrift zum Gedicht. Gottes Wort fungiert als Anlass für das Dichterwort, der poetische ›Kommentar‹ schließt an den »Urtext« an, schreibt ihn aus, stellt Reflexionen über ihn an, sitzt im als Pfropf auf.³⁰⁰

Tatsächlich ist ein solcher Anspruch der Texte schon im Widmungsbrief verhandelt: Wenn Droste den Band mit den Reinschriften, den sie ihrer Mutter zum Geschenk macht, wiederholt als »Buch« bezeichnet (und sich damit, das wurde gezeigt, implizit zur Autorin erklärt), so schließt Droste ihr Schreibprojekt auch an das ›Buch der Bücher‹ an, denn – so heißt es in der Vorrede – auch in den Gedichten ist wie in der Bibel von »heiligen Dingen« die Rede, von »Heiligthümer[n]« und »geheimsten« Gedanken, die es zu »offenbaren« gilt.³⁰¹ Und schließlich wird auch das mögliche Publikum der Gedichte als eine Glaubensgemeinschaft imaginiert: »Es ist für die geheime, aber gewiß sehr verbreitete Sekte Jener, bey denen die Liebe größer wie der Glaube, für jene unglücklichen, aber thörichten Menschen, die in einer Stunde mehr fragen, als sieben Weise in sieben Jahren beantworten können.«³⁰² Das »Geistliche Jahr« avanciert hier zur Grundlage einer – freilich eher unorthodoxen – »Buchreligion«.

Lässt sich der Rekurs der Gedichte auf die den Texten jeweils vorangestellte Perikope noch relativ klar bestimmen, so ist damit nur *ein* Aspekt des komplexen Bezuges auf die Heilige Schrift benannt. Denn die Gedichte des *Geistlichen Jahres* thematisieren nicht nur die jeweils zugrunde liegende Perikope (und damit einen kleinen Ausschnitt des biblischen Prätextes), sondern sie rufen die Texte der Heiligen Schrift immer wieder auf: über offene und versteckte Zitate, aber auch vermittelt über Anspielungen und Verweise auf andere Texte des *Geistlichen Jahres*, in denen die entsprechenden biblischen Texte genannt sind. Entwickelt wird über diese inter- und intratextuellen Verknüpfungen in den 72 Gedichten des Zyklus ein Verweisnetz, das – damit seinen Prätext, die Bibel, imitierend – enzyklopädische Ausmaße annimmt und interpretatorisch nahezu uneinholbar erscheint. Der Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe* setzt dies – *volens volens* – in seiner Kommentierung der Gedichte in Szene: wie sich etwa an den Erläuterungen zu den Bibelbezügen des »Festnachts«-Textes zeigen lässt:

Bibelbezüge: 1, 7, 14, 21, 28, 35, 42, 49, 56, 63 Mk, 10,51b; Lk 18,41b 2 Mk 16,2 3, 11, 32 S. Bibelbezüge zu 3. So.n.h.d.K., v. 55 8–10 Lk 18,36f. 10 Lk 19,1–4 12 Mk 10,47b.48b.52a; Lk 18,38.39b.42 13 Lk 6,24–26; Jes 5,8; Jes 5,11.20–23; Jes 10,1; Mt 11,20–24; Mt 23.13–32; Offb 8,13;12,12;18.9–20 24 Ps 5,9b; 25,4.8–10a; 27,11a;37,34; 67,2f.; 139,3.24; Mt 7,7f.; Mt 7,14; Joh 14,6a 27, 45f. S. Bibelbezüge zu 1. So.n.h.d.K., v. 33–36 33 S. Bibelbezüge zu Neujahr, v. 32f. 36 Joh 9,4f. 41, 61 Ps 30,9; 6,10; 28,2; 31,23; 130,2; 142,2; 143,1 48 Ijob 4,8; Spr 22,8; Gal 6,7f.; Ps

³⁰⁰ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«, 117.

³⁰¹ Droste-Hülshoff, »An meine liebe Mutter«, 194 f.

³⁰² Ebd.

126,5 **50** Mt 6,10; Mt 26,39b; Mk 14,36; Lk 22,42a **51** Ps 13,2b; 27,9; 30,8b; 69,18; 88,15 **60** Lk 18,38f. **62** Mt 26,33–35, 69–75; Mk 14,29–31.66–72; Lk 22,33f.56–62; Job 13,37f.; 18,17.25–2.³⁰³

Zitiert sind die Erläuterungen zu den Bibelbezügen des *Fastnacht*-Textes.³⁰⁴ Die Typographie der *Historisch-kritischen Ausgabe* wurde dabei übernommen; fett gedruckt sind jeweils die Verse des Gedichtes. Per Auflistung erfasst sind hier die beiden sich gegenseitig überlagernden Verweisstrukturen: Zum einen sind es die Allusionen auf die Texte der Heiligen Schrift, die in den einzelnen Versen verortet werden können, zum anderen zeigen die Hinweise auf die Kommentarteile zu anderen Gedichten des *Geistlichen Jahres* (»s. *Bibelbezüge zu 3. So.n.h.d.K.*«), dass auch die Texte des Zyklus – vermittelt über den jeweiligen Rekurs auf die Bibel – in Bezug zueinander stehen. Dabei frappiert die Vielzahl der möglichen Verweise. Alludiert werden laut Kommentar in der zweiten Strophe des *Fastnacht*-Gedichtes biblische Texte vom Lukasevangelium bis zur Offenbarung des Johannes:

Und wie ich einsam stehe:
Sich um mich regt ein mannigfaches Klingen;
Ein Jeder will ein liches Plätzchen finden, (10)
Und alle von der Lust der Sonnen singen.
Ich nimmer kann die Herrlichkeit ergründen,
Und wird mir nur ein unergründlich Wehe.
Herr, gib mir, daß ich sehe!³⁰⁵

Vor allem der Kommentar zu Vers 13 (»Und wird mir nur ein unergründlich Wehe.«) fällt auf. Verortet werden hier von insgesamt sieben Bibelbezüge, deren Auflistung eine ganze Zeile beansprucht: »**13** Lk 6,24–26; Jes 5,8; Jes 5,11,20–23; Jes 10,1; Mt 11,20–24; Mt 23.13–32: Offb 8,13;12,12;18.9–20«. Es ließe sich darüber diskutieren, inwiefern eine solche Vielzahl von Bezugnahmen auf die biblischen Texte in einem einzigen Vers überhaupt intendiert sein kann. Diese Frage aber verkennt das Phänomen. *Möglich* ist diese Auflistung der Verweise durch die spezifische Faktur des *Geistlichen Jahres*, durch den engen Bezug der Texte auf die Heilige Schrift, denn dieser ermöglicht es, dass prinzipiell fast jedes Wort in Drostes Zyklus als ein Verweis auf einen biblischen Prätext gelesen werden kann – und im Falle des Kommentars der *HKA* für das *Fastnacht*-Gedicht auch als ein solcher Verweis gelesen wird. Potenziert wird das durch die – Serialitätseffekte in Szene setzende – Komposition des Zyklus, in der einzelne Bilder und Motivenketten immer wieder aufgegriffen, leicht variiert und modifiziert werden, um da-

³⁰³ HKA IV/2, 356.

³⁰⁴ Droste-Hülshoff, »Fastnacht«, in: HKA IV/1, 20 f., hier 20.

³⁰⁵ Ebd., 20.

durch ein Bezugsnetz zwischen den Texten des *Geistlichen Jahres*, aber auch zwischen biblischem Prätext und Drostes Adaption zu entwickeln. Im Nachvollzug (und in gewissem Maßen auch in der Konstruktion) dieser Bezüge betreibt der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* Mimikry an den Drostes'schen Text, allerdings unterscheiden sich die Darstellungsmodi: Was die Texte des *Geistlichen Jahres* implizit als interpretatorisch uneinholbares intra- und intertextuelles Verweisnetz entfalten, erfasst und übersetzt der Dokumentationsband in seiner Auflistung explizit.

Der Bezug auf die beiden kompositorischen Fixpunkte Kirchenjahr und Heilige Schrift erfolgt also in einer intensiven und einer extensiven Bewegung: Zum einen ist die Textproduktion durch das Kirchenjahr – sowohl in Bezug auf die Anordnung der Gedichte als auch auf das Arbeitsprogramm – strukturiert und an einen Rahmen gebunden. Das Schreibprojekt des *Geistlichen Jahres* hat damit ein abzuarbeitendes Programm, einen Anfangs- und einen Schlusspunkt. Diesen Rahmen – was die Anzahl der Sonn- und Festtage und die Anzahl der zu verfassenden Gedichte angeht – transgredieren die Texte nicht, jegliche Schreibarbeit findet darin statt. Andererseits aber verfährt das *Geistliche Jahr* – was Formenpanorama und die Verweisstrukturen angeht – extensiv. In beiden Fällen erhält der Text geradezu enzyklopädisches Format: Was die zu etablierenden inter- und intratextuellen Verweise angeht, ist Drostes Zyklus potentiell auf Unendlichkeit gestellt.

2. Reflexion

Poetologische Reflexion als Genrekonvention

Unternommen sei ein Blick in die Genregeschichte: Die Entwicklung der deutschsprachigen Perikopenlyrik findet parallel mit anderen Arten der literarischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Bibelstellen statt. Die Formen, in denen sich diese volkssprachliche Beschäftigung mit den Perikopen äußert, gehen zum großen Teil zurück auf lateinische Vorbilder. Das Spektrum reicht von Postillen, die ähnlich einer Predigt die jeweiligen Perikopen auslegen und deuten,³⁰⁶ über Epigramme, die den Inhalt oder die ›Lehre‹, die aus den jeweiligen Textausschnitten zu ziehen ist, kurz und prägnant in Versen zum Auswendiglernen zusammenfassen,³⁰⁷ bis

³⁰⁶ Unter Postillen oder Hauspostillen versteht man ursprünglich eine Sammlung von Predigten. Sie boten eine oft sehr ausführliche Auslegung der Evangelien oder auch der Episteln in Prosa. Sie beruhen – das bekannteste protestantische Beispiel ist Luthers *Hauspostille* aus dem Jahr 1521, das bekannteste katholische die *Christkatholische Handpostille* Leonhard Goffines – auf tatsächlich gehaltenen Predigten, die allerdings für den Druck gesammelt und überarbeitet wurden. Die Postille gilt als die grundlegende, wohl auch als die älteste Form der Auseinandersetzung mit den Perikopen für die häusliche Andacht und bildet einen wichtigen Bereich praktischer Schriftauslegung. Die Postillen erläutern die jeweilige Bibelstelle für die Laien. Sie verstehen die Lehren, die aus dem Text zu entwickeln sind, immer auch als Anweisung zur Praxis des Glaubens und des christlichen Lebens. »Das«, so Hans-Henrik Krummacher, »verbindet sie mit anderen Arten von Vers- und Prosawerken über die Perikopen.« (Hans Henrik Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, 84.) Im weiteren Verlauf entwickeln sich die Postillen, der Anspruch an den Text erhöht sich, es besteht »eine Neigung zur Aufschwellung, zur kunstvolleren und breiteren Ausführung der einzelnen Predigt wie zur Darbietung mehrerer Predigten zu einem Text.« (Ebd., S. 87) Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gibt es eine Tendenz zur Differenzierung, zur Variierung der Form, der Auslegungsverfahren und der Thematik der im 16. Jahrhundert noch ziemlich gleichförmigen Postillen. Spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhunderts aber nimmt die Kritik an den Postillen zu. Sie produzieren – so einer der gängigen Vorwürfe – faule Pfarrer, die selber nicht mehr in der Lage seien, die Schrift auszulegen, sondern nur noch das wiederzugeben, was in den Postillen schon entwickelt wurde. Mit der Aufklärung und dem Pietismus und der darin propagierten Verinnerlichung fanden außerdem neue Formen der Erbauungsliteratur Gefallen, so dass die Postillen nach und nach an Einfluss und auch an Verbreitung verloren.

³⁰⁷ Eine weitere Form der Behandlung der Perikopen im 16. und 17. Jahrhundert stellen die Perikopenepigramme und -sprüche dar. Darunter versteht man kurze, in sich abgeschlossene Zusammenfassungen des Inhalts der einzelnen Perikopen und einer daraus zu ziehenden Lehre. Veröffentlicht wurden sie teils in einzelnen Zyklen, oft aber auch in Postillen, Kommentaren und

hin zu Gebeten, die ebenfalls den Perikopentext des jeweiligen Tages aufgreifen. Die Genesis dieser Textsorten geschieht nicht nur parallel mit der Entstehung der Perikopenlyrik, sondern die unterschiedlichen Genres beeinflussen sich auch wechselseitig. So sind beispielsweise Epigramme feste Bestandteile mancher Postillen, Perikopengebete wiederum schließen oftmals auch die einzelnen Gedichte der Geistlichen Liedzyklen ab. Im Folgenden geht es darum, zwei zentrale Texte der Genre-geschichte – Nikolaus Hermans *Sontags-Evangelia* und Andreas Gryphius' *Sonn- und Feiertagssonette* – auf ihre Verhandlung poetologischer Fragestellungen hin zu untersuchen, um vor dieser Folie Drostes *Geistliches Jahr* in den Blick zu nehmen. Dabei zeigt sich, dass die Reflexion über die Bedingungen eines religiösen Schreibens zu den konstitutiven Merkmalen der Perikopenlyrik zählt – sowohl Herman als auch Gryphius fügen ihren Zyklen programmatische Texte hinzu –, bei Droste-Hülshoff aber rücken die poetologischen Reflexionen von der Peripherie ins Zentrum des Textes. Während sich bei Herman und Gryphius text-, gattungs- und autorreflexive Passagen vor allem in den Paratexten der Zyklen finden (in Vorreden und programmatischen Gedichten etwa), sind es bei Droste die Gedichte des Zyklus, denen diese reflexiven Passagen eingeschrieben sind.

Prediger vs. Dichter: Nikolaus Hermans »Sontags-Evangelia«

Nikolaus Hermans 1560 verfasste *Sontags-Evangelia* gelten gemeinhin als ein Gründungstext der deutschsprachigen geistlichen Jahreszyklen.³⁰⁸ Herman, einer der produktivsten Kirchenlieddichter seiner Zeit, wurde um 1500 in Altdorf bei Nürnberg geboren und kam 1518 als Kantor und Lehrer nach Sankt Joachimsthal. Der im Erzgebirge gelegene Ort kann spätestens seit Johannes Mathesius dort ab 1532 als Pfarrer der Gemeinde wirkte, als ein Zentrum der Reformationsbewegung gelten. Erstmals gedruckt wurden die *Sontags-Evangelia* 1560 in Wittenberg. Und auch wenn die Sammlung nicht für den liturgischen Bereich gedacht war und

in Verbindung mit anderen Textsorten. Sie waren meist für den schulischen Gebrauch, für das Auswendiglernen der entsprechenden Passagen gedacht und wurden im Unterricht genutzt. Bei Friedrich Greiff beispielsweise lautet ein solches Epigramm zum Gleichnis vom barmherzigen Samariter: »Der Priester vnd Levit den Todtverwundten sehen/ Wie er ist zugericht/ vnd doch vorüber gehen./ Sein nimmt sich niemand an/ als nur der Samarit/ der theilt jhm Hilff vnd Rath/ Artzney vnd Zehrung mit.« Friedrich Greiff, *Die vier Evangelisten vberinstimmende Geschicht-Beschreibung Christi ...*, Tübingen 1647, zitiert nach: Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 143.

³⁰⁸ Nikolaus Herman, *Die Sontags Evangelial vnd von den fuernemsten Festen vber das gantze Jahr/ In Gesenge gefasset fur Christliche Haussveter vnd jre Kinder / Mit vleis corrigiert/ gebessert vnd gemehret/ Durch Nicolaum Herman im Jochimsthal*, Wittenberg 1561. Die *Sontags-Evangelia* werden nach folgender Ausgabe zitiert: Nikolaus Herman, *Die Sontags-Evangelia (1561)*, hg. von Rudolf Wolkan, Prag u. a. (= Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen II) 1895. Auch die Schriftweise dieser Ausgabe wird im Folgenden übernommen.

»Christliche Haussveter und jre Kinder« als Adressatenkreis ausgewiesen werden, sind die Gedichte immer noch als sangbare Texte konzipiert: Beigefügt sind den einzelnen Texten Verweise auf populäre Kirchenlieder, zu deren Melodie die Lieder gesungen werden konnten. Beim Publikum waren die *Sontags-Evangelia* ein Erfolg: Schon ein Jahr nach der Erstausgabe war eine Neuauflage erforderlich und es erschien eine zweite, korrigierte und erweiterte Ausgabe.³⁰⁹ Alleine bis 1604 erfahren die *Sontags-Evangelia* zehn Neuauflagen,³¹⁰ zahlreiche der folgenden Perikopenzyklen nennen den Herman'schen Zyklus explizit als Prätext.³¹¹ Die breite Rezeption der Perikopenlyrik – nachgewiesen sind von 1540 bis 1600 mindestens zwanzig dieser Zyklen, ohne dabei die Neuauflagen und Nachdrucke bereits publizierter Texte mit einzurechnen³¹² – ist vor dem Hintergrund der Reformationsbewegung zu sehen. Im Fall der *Sontags-Evangelia* ist dieser Bezug offensichtlich: Mit Martin Luther stand Herman in persönlichem Kontakt und der Reformator Paul Eber verfasste ein programmatisches Vorwort für die erste Ausgabe des Zyklus.³¹³ Die mit der Reformation in Verbindung zu setzende Intention des Zyklus, das Evangelium, das »ureigenste Gebiet des Predigers«,³¹⁴ in seiner deutschen Übersetzung in das Zentrum des Interesses zu stellen und dessen Verbreitung in allen Bevölkerungsschichten zu fördern, wird in den Paratexten der Sammlung, in der von Eber verfassten *Vorrede* und in der *Widmung*, die Herman dem Text vorangestellt hat, im-

³⁰⁹ Die Auflage von 1561 ist die zweite, korrigierte und kann wohl als eine ›Ausgabe letzter Hand‹ beschrieben werden. Christopher Boyd Brown erläutert dazu: »Its immediate success justified a revised second edition of the *Sontags-Evangelia*, which appeared from the Rhau press in 1561. Not only were many errors of the first edition corrected and the order of the festival hymns was changed somewhat, but devotional closing stanzas (labeled ›Prayer‹) were also added to most of the Sunday hymns. These additional stanzas show strong similarities to the Latin sequences Herman had written for the Latin school, and so there is no reason to doubt that Herman himself prepared the revised edition before his death.« Christopher Boyd Brown, *Singing the Gospel. Lutheran Hymns and the Success of the Reformation*, Cambridge 2005, 152. Mit dieser zweiten Ausgabe der *Sontags-Evangelia* ist, so erklärt Krummacher, »das deutsche erzählende Evangelienlied voll ausgebildet«. Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 104.

³¹⁰ Vgl. Berning, *Sinnbildsprache*, 14. Brown zählt sogar mehr als fünfzig Neuauflagen bis zum Ende des Jahrhunderts. Vgl. Brown, *Singing the Gospel*, 29.

³¹¹ Vgl. Johann Heermann, »Vorrede«, in: Ders., *Sontags- und Fest-Evangelia durchs gantze Jahr auff bekandte Weisen gesetzt*, Neudruck der Ausgabe Leipzig 1636 (= Texte der Frühen Neuzeit 6), hg. von Irmgard Scheitler, Frankfurt am Main 1992.

³¹² Vgl. Berning, *Sinnbildsprache*, 12.

³¹³ Vgl. Brown, *Singing the Gospel*, 37. Diese Bekanntschaft scheint Autor und Text zu nobilitieren, denn auch in der Einleitung, die der Ausgabe in der *Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen* von 1895 durch den Herausgeber hinzugefügt wurde, wird im Rahmen der Biographie Hermans auf dessen persönlichen Kontakt zu Luther eingegangen, der ihn in einem Brief von 6.11.1524 aufforderte, »allen Widerwärtigkeiten zu trotzen und auf seinem Posten auszuharren.« Rudolf Wolkan, »Einleitung«, in: Nikolaus Herman, *Die Sontags-Evangelia*, hg. von Rudolf Wolkan, Prag u. a. 1895, III–XVI, hier XIII. Vgl. dazu auch Adalbert Elschenbroich, »Herman, Nikolaus«, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 8: *Hartmann – Heske*, Berlin 1969, 628.

³¹⁴ Irmgard Scheitler, »Einleitung«, in: Johann Heermann, *Sontags- und Fest-Evangelia*, V–L, hier XI.

mer wieder thematisiert.³¹⁵ »Man mus das wort Gottes«, so schreibt Eber in seiner *Vorrede*,

vff allerley weiss handeln und brauchen, mit hoeren, studirn, lesen, predigen, betrachten, vben, bis man den edlen, Himlischen schatz, den HErrn Jhesum Christum, sampt all seinen guetern darinnen findet, vnd on denselben trost, freud, lust, fried im herzen fuelet.³¹⁶

Ähnlich wie die Hauspredigten ermöglichen es die Herman'schen Lieder laut Eber, »das manches einfeltiges, vngelertes mensch«³¹⁷ sich »in noeten und anfechtungen«³¹⁸ eher an die entsprechenden biblischen Texte und deren Auslegung erinnert und so aus diesen Ratschläge für das eigene Handeln ableiten kann. Beschrieben werden die Lieder als Instrument der Frömmigkeitsübung und einer religiösen Mnemotechnik.³¹⁹ Durch die regelmäßige Wiederholung der Texte im jährlichen Rhythmus soll das Wissen um die biblischen Texte jedes Jahr eine Aktualisierung erfahren: »Diese vbung«, so heißt es in der *Vorrede* weiter, »wird dazu dienen, das die Jungen leut vnd das einfeltig Gesind den Text der Evangelien desto besser verstehen, vnd sich der furnembsten Lere aus den gehoerten Predigten fein wieder erinnern koennen werden.«³²⁰ Hier überschneiden sich liturgischer und häuslicher Bereich: Das Memorieren der Perikopen durch das Singen der jeweiligen Lieder im familiären Kreis ermöglicht es, sich wieder an die in der Liturgie gelesenen Texte zu erinnern und sich deren »furnembsten Lere« zu vergegenwärtigen.

Das Auswendiglernen der Perikopen durch ständige Wiederholung, das gleichzeitig auch ein besseres Verständnis der Predigt in der Messe ermöglichen soll, thematisiert auch Nikolaus Herman selbst in seiner *Widmung* des Zyklus. Außerdem aber setzt der Kantor sein Projekt explizit in Bezug zur Agenda der Reformation:

³¹⁵ So heißt es beispielsweise in der 1895 hinzugefügten Einleitung des Herausgebers: »Der heranwachsenden Jugend sollten an die Hand gelegt werden, leichter den Inhalt der Evangelien zu behalten und getreuer dem Gedächtnisse einzuprägen; sie würde dadurch auch von Buhliedern und Gassenhauern abgelenkt. So entstanden seine ›Sonntags-Evangelia«, in denen er die auf die Sonn- und Festtage fallenden Evangelientexte in Reime brachte. Er hatte sie für Kinder bestimmt, namentlich für Mädchen, und für Familienväter, welche daheim mit ihren Kindern geistliche Lieder singen wollten. Es waren Lieder fürs Haus, nicht für die Kirche; Kirchenlieder zu dichten, sei Sache gelehrterer Männer. Es geht darum, die Perikopen in Lieder zu fassen, verbunden damit aber ist der Anspruch von Texttreue. Es geht um die Verkündigung des Wortes Gottes, eine Nutzung der Lieder im Gottesdienst aber ist nicht intendiert.« Wolkan, »Einleitung«, XIV.

³¹⁶ Paul Eber, »Vorrede«, in: Nikolaus Herman, *Die Sontags-Evangelia*, 3-8, hier 4 f.

³¹⁷ Ebd., 6.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Vgl. Scheitler, »Einleitung«, XIV.

³²⁰ Eber, »Vorrede«, 7.

[W]eil die Roemische Kirche solches in jrer Sprach, nemlich der Lateinischen gethan hat, Warumb solten wir Deudschen, nach dem vns der barmherzige Gott, zu erkenntnis seines lieben Sons, durch mittel seines heilwertigen Wortes bracht hat, in unser Sprach, den Kindern und Leien zum besten, solches nicht auch thun oder unterlassen? Und haben zwar solches viel Gottseliger und tewre Leut zu unsern zeiten mit allem vleis gethan, und andere dazu vermanet und gereitzet, damit die reine Lere dadurch ausgebreitet, vnd dem jungen Volck eingebildet wuerde, wie denn (Gott lob) geschehen ist, vnd dieselben Christlichen Gesenge in Kirchen und Heusern gebraucht und gesungen werden.³²¹

Was mit der Bibelübersetzung Luthers begann und mit den Kirchenliedern für die Liturgie fortgeführt wurde,³²² wird nun auch in das Privatleben, in die Familie, in das tägliche Leben übertragen, schließlich adressieren die *Sontags-Evangelia* »christliche Hausveter«, die die Lieder mit ihren Familien singen und damit die Perikopen memorieren sollen.³²³ Herman stellt seinen Gedichtzyklus damit nicht nur in Konkurrenz zu den Gesängen der katholischen Kirche, sondern gleichzeitig in die Folge von nichts Geringerem als der Luther'schen Bibelübersetzung, der »reine[n] Lere«, und der Tradition der Vermittlung dieser Lehre durch die Postillensammlungen, deren prominentestes Beispiel die *Hauspostille* Luthers ist.³²⁴

Allerdings haben die *Sontags-Evangelia* im Vergleich zu den zeitgenössischen Hauspostillen einen Vorteil: Sie bieten eine kürzere Paraphrase und meist eine auf einen zentralen Aspekt reduzierte Auslegung der Perikope, so dass – wie auch Eber in der *Vorrede* zu den *Sontags-Evangelia* erklärt – »die Jugend«, im Gegensatz zu den »weitläufigeren und schwierigeren Postillen«³²⁵, die biblischen Texte, so sie in Liedern gesungen werden, »auch ehe fasset vnd lenger behelt, denn was sonst geredt oder geschrieben jnen fuergehalten wird.«³²⁶ Diesen medialen Unterschied bespricht auch Herman mehrmals. Musik, vor allem Gesang – so die These seiner *Widmung* – erleichtert das Auswendiglernen der Perikopen, denn »die teglich erfa-

³²¹ Nikolaus Herman, »Widmung«, in: Ders., *Die Sontags-Evangelia*, 9–12., hier 11.

³²² Vgl. zur liturgischen Legitimation des volkssprachlichen Kirchenliedes durch die Reformation: Scheitler, *Das geistliche Lied im deutschen Barock*, 35.

³²³ Die Aufgaben der »Christlichen Haussvetern« umreißt der »alte[] Herman«, so die Signatur, im letzten Gedicht seiner Sammlung: »Eim Vater noch viel mehr gebuert,/ Der ein Christlichen Namen fuert/ Und dem Gott hat sein kinder geben,/ Das sie mit jm solln ewig leben./ Druemb lests ein Christ nit bleibn darbey,/ Das tuech und tellr versorget sey,/ Sondern das ist sein hoechster vleis,/ Wie er sein kinder unterweis,/ Das sie recht lernen kennen Gott/ Und han fur augen sein Gebott.« Nikolaus Herman, »Beschluss zu den Christlichen Haussvetern«, in: Ders., *Die Sontags-Evangelia*, 236–239, hier 236 f.

³²⁴ Martin Luther, *Hauspostille*, in: Ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 52, hg. von Karl Drescher, Weimar 1915.

³²⁵ Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 114.

³²⁶ Eber, »Vorrede«, S. 5. Vgl. zu dieser »Konkurrenz« von Postillen und Perikopendichtung auch Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 111–115.

nung bezeugt es, das alles, was in gesang verfasst wird, leichtlicher zu lernen, und besser zu behalten ist, denn was man sonst lieset und hoeret«. ³²⁷ Darauf rekurrend beendet der Joachimsthaler Kantor seine Sammlung mit einem Gedicht, das den Titel *Beschlus zu den Christlichen Hausvetern* trägt:

Das ich's aber hab gsanges weis
 Gestelt, das ist geschehn mit vleis.
 Denn Musica, die hat die krafft,
 Ein sonder gnad und eigenschafft,
 Dass alls, was drein gefasset ist,
 Wir ehe gemerckt, denn was man list,
 Und was man sagn und predign hoert.
 Die Musica am besten lert
 Behalten und on sonder mueh
 Leichtlich erinnert spat und frue. ³²⁸

Interessant ist dabei, dass dieses den Zyklus abschließende Gedicht wieder auf die *Widmung* rekuriert und damit die Sammlung nobilitiert: Heißt es dort, dass »viel Gottseliger und tewre Leut zu unsern zeiten mit allem vleis« ³²⁹ das »heilwertige[] Wort[]« ³³⁰ verbreitet haben, so wird das Projekt der *Sontags-Evangelia* in direkte Verbindung dazu gebracht, denn auch die Lieder des Zyklus sind »mit vleis« – genau wie die Texte der anderen »Gottselige[n] und tewre[n] Leute« – in »gsanges weis« gesetzt worden. Der Zyklus ermöglicht damit nicht nur ein besseres Verständnis der biblischen Texte, er macht sie auch durch seine Form einfacher memorierbar. Die »Musica«, die in diesem Gedicht gleich zweimal genannt wird (sie lehrt auch »am besten [...] [b]ehalten« ³³¹), vermag das zu schaffen, was die Predigten, die wohl von den »Gelertern und Geistreichern« stammen, die im letzten Satz der *Widmung* angesprochen werden, nicht oder zumindest nicht so gut vermögen, denn die »Musica« lehrt – der Superlativ verdient Beachtung – »am besten«: Herman setzt seinen Liederzyklus also nicht nur in direkte Verbindung zur Reformation, sondern hebt auch das *surplus* seiner Arbeit hervor. Schon der Gründungstext der Perikopenlyrik unternimmt also eine Nobilitierung des eigenen Projektes. Was der Prediger nicht schafft, schafft der Dichter: Er bringt den Menschen das Wort Gottes auf die Lippen und in den Kopf.

³²⁷ Herman, »Widmung«, 10.

³²⁸ Herman, »Beschlus zu den Christlichen Hausvetern«, 238.

³²⁹ Herman, »Widmung«.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

›Falsche Bescheidenheit: Andreas Gryphius' »Sonn- und Feiertagssonette«

Wie das Verhältnis von geistlicher Poesie und Ästhetik zu konzeptualisieren ist, zählt in der Literatur der Barockzeit zu den intensiv diskutierten Themen. Mit den unterschiedlichen, sich diametral entgegen stehenden Positionen – auf der einen Seite die unter anderem auf Augustinus rekurrierende Forderung nach der Einfachheit religiöser Texte, auf der anderen Seite das Postulat eines hohen ästhetischen Anspruchs, das sich auf die biblischen Sänger, auf die Psalmen und das Hohe Lied als poetisch ambitionierte Texte bezieht und die ›Bibeltreue‹ damit als Argument für die Stilhöhe anführt³³² – hat sich die Forschung entsprechend ausführlich beschäftigt.³³³

Wird die Frage nach der ästhetischen Konzeption der geistlichen Texte in Gryphius' Œuvre gestellt, so konzentriert sich die Forschung auf die *Thränen über das Leiden Jesu Christi*,³³⁴ eine Sammlung von geistlichen Oden, die sich mit dem Passionsgeschehen auseinandersetzen und erst 1652 erschienen, wahrscheinlich aber – darauf verweist auch die Selbstauskunft des Autors³³⁵ – zu den frühesten Texten Gryphius' zählen.³³⁶ In der programmatischen Vorrede, die den *Thränen* vorangestellt ist, wird die Frage nach dem Verhältnis von religiösem Inhalt und poetischer Form zunächst im Zusammenhang mit einer Bescheidenheitsgeste reflektiert. »Was die Art zu schreiben belanget«, so erklärt der Verfasser, »ist selbige auff das schlechteste/ und so viel moeglich/ an die Worte der heiligsten Geschichte gebunden/ Denn weil ich hier nichts al die Andacht gesucht/ habe ich mich bekanter Melodien und der gemeinsten Weise zu reden gebrauchen wollen.«³³⁷ Das Gryphius'sche Vorwort rekurriert hier auf die Konventionen des *sermo humilis* und gibt eine enge, auch stilistisch enge Verbindung mit dem biblischen Prätext vor. Die Oden sind »an die Worte der heiligsten Geschichte gebunden«, bedienen sich außerdem »der gemeinsten Weise zu reden« und reklamieren keinen Anspruch auf hohe ästheti-

³³² Vgl. Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, 132.

³³³ »Wir haben«, so erklärt beispielsweise Scheitler, »bisher nicht feststellen können, daß geistliche Dichtung wegen ihres religiösen Charakters sich auf die Stilhaltung des sermo humilis beschränken müsse. Im Gegenteil: Sie untersteht grundsätzlich den Regeln der Dichtkunst wie auch die weltliche Dichtung, ja es wird hin und wieder sogar betont, ihr religiöser Charakter müsse sie zu besonderer Vollkommenheit beflügeln.« Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, 139. Vgl. dazu, ähnlich argumentierend, auch Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 4/1: *Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung*, Tübingen 2006, 74.

³³⁴ Andreas Gryphius, *Thränen über das Leiden Jesu Christi Oder seiner Oden Das Vierdte Buch*, in: Gesamtausgabe Bd. 2: *Oden und Epigramme*, hg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1964, 95–147.

³³⁵ »[W]as du hier sihest«, so heißt es in der Vorrede an den »Großgünstige[n] Leser«, sei »in erster Bluethe der noch kaum zeitigen Jugend dem Papier vertrauet.[.]« Gryphius, »Thränen über das Leiden Jesu Christi«, 97.

³³⁶ Vgl. dazu: Eberhard Mannack, *Andreas Gryphius*, Stuttgart 2¹⁹⁸⁶, 4.

³³⁷ Gryphius, *Thränen über das Leiden Jesu Christi*, 98.

sche Qualität. Formuliert wird wenige Zeilen später allerdings auch eine Position, die dieser diametral entgegensteht:

Denn ich bin der Meynung gar nicht zugethan/ die alle// Blumen der Wolredenheit und Schmuck der Dichtkunst auß Gottes Kirche bannet/ angesehen die Psalmen selbst nichts anders als Gedichte/ derer etliche uebermassen hoch und mit den schoenesten Arten zu reden/ die himmlischen Geheimnueß außdrucken[.]³³⁸

Als ästhetisch ambitionierte Texte sind die Psalmen also als poetische Texte zu verstehen, sie sind »nichts anders als Gedichte«. Diese »Meynung«, die »Blumen der Wolredenheit« und den »Schmuck der Dichtkunst« eben *nicht* aus »Gottes Kirche« zu verbannen, ist das eigentliche Zentrum der Vorrede; es wird im Folgenden entsprechend ausführlich belegt und auf Traditionslinien zurückgeführt: »Die aller trefflichsten Wolthaten deß Hoehsten«, so heißt es, »werden von den Alten nicht so wol beschrieben als besungen/ die heilige Schwester deß grossen Gesetzgebers brauchte zugleich Paucke und Zunge«.³³⁹ »Besungen« wurden die Taten des »Hoehsten« also bereits von den Alten – und Beispiele dafür sind in den biblischen Texten zahlreiche zu finden, wie daran anschließend in einer Aneinanderreihung rhetorischer Fragen versichert wird:

Denn daß man einwenden will es koenten solche Stellungen nicht alle verstehen/ schleust so viel als nichts: Wollte ich wol sagen/ daß das hohe Lied nicht heilig/ weil ich es nicht verstehe?// Daß die letzten Gesichter Ezechielis nicht vortreflich/ weil sie mir zu dunckel! Das Hiob zu verwerffen/ weil er voll schwerer Sprueche?³⁴⁰

Das Hohe Lied, Ezechiel und nicht zuletzt das Buch Hiob – die Beispiele für einen hohen Stil sind hochkarätig.³⁴¹ Der These, »es wäre gar nicht erlaubt// daß Mußen umb das Creutz deß HERRen singen solten«³⁴², dem Vorwurf also, rhetorischer Schmuck erschwere die Verständlichkeit der Werke, wird entschieden entgegen getreten, verwiesen wird vielmehr auf die anspruchsvolle literarische Faktur der biblischen Texte selbst.

Das steht im Kontrast zu anderen zeitgenössischen Vorreden geistlicher Texte, die die Forderung nach einem einfachen Stil wiederholen, um nicht von der Andacht als dem eigentlichen Ziel geistlicher Dichtung abzulenken.³⁴³ Martin Opitz beispielsweise beendet die Widmung seiner Erbauungsschrift *Über das Leiden un-*

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., 98 f.

³⁴¹ Vgl. dazu auch: Gerhard Kaiser, *Das Buch Hiob. Dichtung als Theologie*, Frankfurt am Main 2010.

³⁴² Gryphius, *Thränen über das Leiden Christi*, 100.

³⁴³ Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, 128.

seres *Heilandes* mit dem Vers: »Gelehrt zur andern zeit/ hier laß vns Christlich sein.«.³⁴⁴ Und in seinen *Episteln der Sonntage* heißt es:

[...] Der Worte Zierligkeit/
 Der Zungen schöner klang gehört zu anderm wesen/
 Das schnöd‘ und jrdisch ist. Allhier wird nichts gelesen/
 Als vnsers Heiles Lieb‘ / als eine solche Gunst/
 Die von dem Himmel kömt/ und hasset Menschen Brunst.
 So leset/ [...] die neuen Lieder/
 Die ich zu Gottes Ehr‘/ vnd Ewrer Lust gemacht/
 Ohn allen Erdenschein/ ohn alle Redner-Pracht.³⁴⁵

Während hier die Pracht der Rede »zu anderm Wesen« – der Kunstdichtung – zugeordnet wird,³⁴⁶ verteidigt das Gryphius’sche Vorwort explizit den rhetorischen *ornatus*, weil auch die Bibel selbst sich dieser Mittel bediene:³⁴⁷ Bibeltreue wird im Vorwort zu den *Thränen über das Leiden Jesu Christi* zu einem Argument für den hohen Stil.³⁴⁸

Übertragen wird das von der Forschung auch auf die *Sonn- und Feiertagssonette*, obwohl der programmatische Text, der über den rhetorischen Gehalt der Sonette reflektiert – hier aber als Epilog und in Gedichtform – dem zu widersprechen scheint:

ANDREAS GRYPHIUS

Vber seine Sontag- und FeyrtagsSonnette

IN meiner ersten Bluet / ach! unter grimmen Schmetzen
 Bestuerzt durchs scharffe Schwerdt‘ und ungeheuren Brand

³⁴⁴ Martin Opitz, *An Herren/ Herren Dietrichen von dem | Werder*, in: Ders., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 4, Teil 1: *Die Werke von Ende 1626 bis 1630*, hg. v. George Schulz-Behrend, Stuttgart 1989, 220–238, hier 224.

³⁴⁵ Martin Opitz, *Dem Durchleuchtigen/ Hochgebornen Fürsten vnd Herrn [...]*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 246 f., hier 246. Dass auch der Opitz’sche Text einen Bescheidenheitstopos bedient, liegt auf der Hand. Gryphius’ Vorwort aber betreibt die Verteidigung des rednerischen Schmucks explizit.

³⁴⁶ Vgl. Carl-Alfred Zell, *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647)*, Heidelberg 1971, 83.

³⁴⁷ Vgl. Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, 128. Der Text schreibt sich damit in eine Tendenz ein, wie Krummacher betont, denn »die weitgehende Gleichsetzung von geistlicher Dichtung und sermo humilis muß zum Problem werden, wo sie im frühen 17. Jahrhundert durch das Wirken der Fruchtbringenden Gesellschaft und das folgenreiche Auftreten des Opitz zusammenrifft mit dem aus der humanistischen neulateinischen und außerdeutschen Sprachkunst, deren Ziel die geschmückte poetische Rede ist«. Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 421.

³⁴⁸ Vgl. Scheitler, *Das Geistliche Lied*, 132.

Durch libster Freunde Tod und Elend / als das Land
indem ich auffging fil' / alls toller Feinde Schertzen /
Als Laester-Zungen Spott mir rasend drang zu Hertzen /
Schrib ich diß was du sihst mit noch zu zarter Hand
Zwar kindern / als ein Kind / doch reiner Andacht Pfand /
Tritt Leser nicht zu hart auff Blumen Erstes Mertzen.
Hir donnert / ich bekenn / mein rauer Abbas nicht /
Nicht Leo / der die Seel' auff dem Altar außbricht /
Der Maerter Helden-Muth ist anderswo zu lesen:
Ihr die ihr nichts mit Lust als frembde Fehler zehlt
Bemueht euch ferner nicht: Ich sag' es was mir fehlt
Daß meine Kindheit nicht gelehrt doch fromm gewesen.³⁴⁹

Es handelt sich bei diesem Text um eine Überarbeitung des Gedichts, das unter dem Titel *Beschlus SONNET* noch in der ersten Ausgabe von 1639 am Ende der *Sonn- und Feiertagssonette* stand und ebenfalls als eine »Leseanweisung des Autors«³⁵⁰ verstanden werden konnte.³⁵¹ Gekennzeichnet sind die Verse durch den vorangestellten Titel als programmatische Autorenrede, im Zyklus fungiert das Gedicht als nachgestellte *captatio benevolentiae*: Der Dichter, der sein Jugendwerk nach vielen Jahren überarbeitet, spricht prägnant den Mangel der *Sonette* an, sie seien zwar »fromm«, nicht aber »gelehrt« gewesen. Mit dem Attribut »gelehrt« nun ruft das Gedicht den Diskurs um den *poeta doctus*, um den »humanistisch beschlagenen Philologen«³⁵² auf, der sich auf das poetische Können des Verfassers, ganz konkret auf das Wissen um die jeweils adäquate Form für unterschiedliche Inhalte und vor allen Dingen auf die Kenntnisse im Bereich der Rhetorik und der Topik bezieht.³⁵³ Das Konzept des *poeta doctus* aber verlangt vom Dichter nicht nur Vielseitigkeit,

³⁴⁹ Andreas Gryphius, *Vber seine Sontags- und FeyrtagsSonnette*, in: Ders., *Gedichte. Eine Auswahl. Text nach der Ausgabe letzter Hand von 1663*, hg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1996, 87 f.

³⁵⁰ Kemper, *Barock Humanismus: Krisen-Dichtung*, 283.

³⁵¹ Vgl. zur Bedeutung des *Beschluß SONNETS* auch Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die »Sonette« des Andreas Gryphius*, München 1976, 113–118.

³⁵² Gunter E. Grimm, »Vom *poeta doctus* zum Volksdichter? Bemerkungen zum Selbstverständnis deutscher Schriftsteller im 18. Jahrhundert«, in: Siegfried Jüttner, Jochen Schlobach (Hg.), *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, Hamburg 1992, 203–217, hier 203. »Opitz hat«, so erklärt Grimm weiter, »so epochemachend die Abkehr vom Latein als der legitimen Sprache der Dichtergelehrten war, das Modell des *poeta doctus* keineswegs verabschiedet: er hat es vielmehr in die Muttersprache transponiert.« Ebd.

³⁵³ Mauser beschreibt die komplexe Funktion und Position des Dichters folgendermaßen: »Der Dichter ist also nicht nur der Rhetor, der das Handwerk beherrscht, er ist zugleich der Wissende, der Erkennende, der den Weltlauf durchschaut. Dichten heißt: die Welt geistig aufschließen, heißt: Wahrheit verfügbar machen, heißt: eine absolute, vielen verborgene Gewissheit wirkungsvoll vermitteln. Nicht exemplarisch Erlebender ist der Dichter, sondern ein denkender Christ, der die Gabe besitzt, seine Einsichten in die Gesamtzusammenhänge der Welt zur Ergötzung und zum Nutzen

sondern auch Kombinationsgabe und Kenntnisse in den verschiedenen Wissenschaften.³⁵⁴ Diese Form der Gelehrtheit nun ließe sich in den Sonetten des Zyklus nicht finden, stattdessen aber seien sie ›fromm‹ gewesen, sie zögen, so die implizite Botschaft des letzten Verses, ihren Reiz also nicht aus der poetischen Qualität, sondern aus der frommen Botschaft in einer Zeit, in der der eigene Glauben durch »toller Feinde Schertzen« in Bedrängnis geraten sei. Verortet wird die Qualität des Zyklus retrospektiv also in seiner (kessions)geschichtlichen Bedeutung; in Bezug gesetzt wird er über das »scharffe Schwerdt« und die diesem antithetisch gegenübergestellte »zu zarte[] Hand«, die metonymisch für die Aufzeichnung der Gedichte steht, mit den konfessionellen Konflikten der Zeit.

Das gesamte Sonett verhandelt diese vorgebliche mangelnde ästhetische Qualität des Textes, das sprechende Ich bittet den Leser, »nicht zu hart auff Blumen Erstes Mertzen«, auf die *flores*, die Blumen der Poesie also, zu treten und – indem das florale Bildfeld, das ›organologische‹ Modell wieder aufgegriffen wird, werden Lebens- und Werkgeschichte enggeführt – die Gedichte nicht zu streng zu bewerten, schließlich seien sie in der »ersten Bluet« entstanden, mithin sogar als das Werk eines »Kind[es]« zu betrachten. Die ›Kindheit‹ aber steht der ›Gelehrtheit‹ und allem, was mit diesem Konzept verbunden wird, diametral entgegen. Den Gegensatz zu den nicht gelehrten und ästhetisch wenig anspruchsvollen *Sonn- und Feiertagssonetten* soll das dramatische Werk (des reifen Dichters, des erwachsenen Mannes, so ließe sich die Argumentation wohl ergänzen) darstellen, die von der »Maerter Helden-Muth« handeln. Entsprechend werden mit »Abbas« und »Leo« die beiden Protagonisten aus Gryphius' prominenten Trauerspielen *Katharina von Georgien* und *Leo Armenius* genannt.

Nun gehören Bescheidenheitsgesten wie die hier vorgetragene zum festen Bestandteil barocker Literatur und finden sich in zahlreichen Vorreden und Vorworten.³⁵⁵ Dass auch das Gryphius'sche Bescheidenheitsbekenntnis nicht wörtlich zu nehmen ist, darauf hat schon Renate Gerling hingewiesen:

Die Behauptung, das vorliegende Werk mache keinen Anspruch auf Gelehrsamkeit und künstlerische Qualität, sondern sei schlichter Ausdruck eines frommen Herzens,

der Mitmenschen in poetischer Form darzulegen.« Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert*, 36 f.

³⁵⁴ Volker Meid, *Barocklyrik*, Stuttgart ²2008, 43.

³⁵⁵ Krummacher erklärt, dass alle diese Zeugnisse von Bescheidenheitstopoi deutlich machen, »daß die teilweise mit verschiedenen besonderen Gründen gestützte Anschauung, geistliche Dichtung [...] solle auf ›der Redner Pracht‹ verzichten und unterscheide sich darin von anderer, weltlicher Dichtung, im ganzen 17. und noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein sehr viel weiter verbreitet ist, als zunächst von Gryphius Vorrede zu den ›Tränen‹ oder auch von den Äußerungen von Opitz und Heermann aus zu ahnen ist.« Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 400.

ist ein Topos, der häufig in Vorreden zu geistlichen Dichtungen begegnet und der hier durch die Begründung mit dem jugendlichen Alter des Autors besonders wirkungsvoll eingesetzt ist.³⁵⁶

Gehört der Bescheidenheitstopos aber zur Konvention, so kommt es bei der Analyse desselben besonders darauf an, die Form der Darstellung dieses Gestus zu beachten und »die Übereinstimmung mit dem im Werk tatsächlich verfolgten Stil zu überprüfen«.³⁵⁷ Und die Darstellung des Gestus ist interessant, denn die *captatio benevolentiae* operiert mit Ambivalenzen. Zunächst einmal fügt Gryphius dem »Jugendwerk« kein neues Gedicht hinzu, sondern überarbeitet das *Beschlus SONNET* der ersten Fassung des Zyklus von 1639, das bereits Kritikpunkte antizipierte und diesen entgegentrat. So werden die Sonette in dem den Zyklus beschließenden Text als das bezeichnet, was alles Irdische, auch alle Kritik überdauern wird:

Ihr neider belt und nagt, was nicht der windt anficht;
Was nicht der regen netzt bringt selten reife frucht,
Die ros ist immer dar mitt dornen rings umbgeben,
Manch baum, der itz die äst, hoch in die luft aufreckt,
Lag als ein unnutz kern, zuvor mitt erdt bedeckt,
So, was ihr unterdruckt, wirdt wen ihr todt seidt leben.

Dass Gryphius nun genau diesen Text aufgreift und überarbeitet, deutet, entgegen der im Schluss-Sonett geäußerten Zweifel, auf eine Wertschätzung der *Sonn- und Feiertagssonette* hin, die sich auch in der Form der Überarbeitung zeigt, denn »zwischen den beiden Fassungen liegt weder eine religiöse noch eine künstlerische Umbesinnung«.³⁵⁸

³⁵⁶ Renate Gerling, *Schriftwort und lyrisches Wort. Die Umsetzung biblischer Texte in der Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Meisenheim am Glan 1969, 47. Gerling führt weiter aus: »In Wirklichkeit zeugen die SFS auf jeder Seite von der erstaunlichen theologischen und literarischen Belesenheit des jungen Gryphius. Ein »Kind«, so resümiert sie, »war Gryphius zweifellos nicht mehr, als er die SFS verfaßte.« Ebd.

³⁵⁷ Scheitler, *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*, 130.

³⁵⁸ Gerling ergänzt: »Wie wenig der Inhalt von der Umarbeitung betroffen wird, wurde angedeutet. Aber auch die recht erheblichen Änderungen und Neuerungen im sprachlichen und formalen Bereich haben, abgesehen von den Experimenten in der Metrik, keine wirklich überraschenden Aspekte. Die Umarbeitung erscheint vielmehr durchweg als eine konsequente Weiterführung und Steigerung dessen, was auch schon in der ersten Fassung angestrebt und erreicht wurde. Die zehn Jahre, die zwischen der ersten und der zweiten Fassung liegen, haben in aller Selbstverständlichkeit drei Errungenschaften mit sich gebracht, die die Art und Weise der Umarbeitung bestimmen: eine größere Distanz zum Gegenstand, einen höheren Grad an Bewußtheit, was die künstlerische Absicht anbetrifft, und eine größere Beherrschung der dichterischen Mittel.« Gerling, *Schriftwort und lyrisches Wort*, 52.

Dafür spricht auch, wie sich die Autorenrede formal präsentiert, nämlich *als* Sonett. Der reflexive Kommentar erfolgt nicht in einem in Prosa verfassten Vor- oder Nachwort, sondern in einem lyrischen Text, in einem poetologischen Gedicht,³⁵⁹ das einen performativen Widerspruch prozessiert:³⁶⁰ Das Sonett, das den vorangegangenen Gedichten mangelnde Gelehrtheit unterstellt, ist selbst ein ›gelehrter‹ Text, der das Können des im Titel genannten Verfassers ausstellt. Über die rhetorischen Register, das zeigt sich unter anderem in der Durchführung der floralen Bildlichkeit oder dem Gegensatz von Kriegsgeschehen und schriftstellerischer Produktion, verfügt der erfahrene, ›gelehrte‹ Dichter Gryphius wie kein zweiter. Indem die *captatio benevolentiae* aber die Sonett-Form bedient, ruft sie gerade die Gedichtform auf, deren ›Einführung‹ in das Genre der Perikopenlyrik mit dem *jungen* Gryphius verbunden wird. Diese »weltliche Kunstform«³⁶¹ – das hat Hendrik Krummacher herausgearbeitet³⁶² – ist zwar in der geistlichen Dichtung bereits zuvor belegt, in der deutschsprachigen Perikopendichtung aber ist sie neu, Gryphius weicht »von der Formtradition [...] entschieden ab.«³⁶³ Konstruiert das Gedicht *Vber seine Sontag- und FeyrtagsSonnette* also auch eine inhaltliche Distanzierung von den Werken der »Kindheit«, so bleibt der Text doch über die Form des Sonetts und über das Aufgreifen des *Beschlus SONNETS* als Prätext untrennbar mit den »Blumen Erstes Mertzen«, mit dem Werk der ›Kindheit‹, verbunden.³⁶⁴ Ob die *Sonette* also »nicht gelehrt doch fromm« sind, wie es im Gedicht heißt, erscheint fraglich.

Poetologisch perforiert: Annette von Droste-Hülshoffs »Geistliches Jahr«

Um den ästhetischen Anspruch des *Geistlichen Jahres* zu bestimmen, kann man auf die Aussagen der Autorin zurückgreifen, so etwa auf den bereits diskutierten Brief Droste-Hülshoffs an Junkmann, in dem sie erklärt, ihren »ganzen Ernst« auf die

³⁵⁹ Vgl. zum poetologischen Gedicht: Olaf Hildebrand, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln u. a. 2003, 1–15.

³⁶⁰ Das poetologische Gedicht, so Hildebrand, »konstituiert den Gegenstand in der künstlerischen Darbietung, löst das Gesagte also immer schon affirmativ ein oder subvertiert es selbstkritisch im performativen Widerspruch. Das Verhältnis zwischen einer theoretischen Aussage und ihrer formalen Gestaltung muß im poetologischen Gedicht ja nicht immer das einer spiegelnden oder exemplifizierenden sein.« Hildebrand, »Einleitung«, 5.

³⁶¹ Vgl. dazu Patrick G. Boneberg, »Hir schleußt er nimand aus«. *Interkonnfessionalität in den Perikopensonetten von Andreas Gryphius*, Marbach 2005, 17.

³⁶² Vgl. dazu Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition*, 231–234.

³⁶³ Ebd., 226.

³⁶⁴ Verstärkt wird dies, indem das Gedicht über die *Sontag- und FeyrtagsSonnette* dem Text nicht vorangestellt ist (und damit auf einen Rezipienten zielt, der den besprochenen Text noch nicht kennt, weil er ihn noch nicht gelesen hat), sondern als Epilog den Gedichten folgt. Rezipient dieser *captatio benevolentiae* ist damit ein Leser, der vorher in knapp einhundert Sonetten Zeuge der Gelehrtheit des Verfassers geworden ist.

Vollendung des *Geistlichen Jahres* zu wenden, dabei allerdings »der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken aufopfern« zu wollen.³⁶⁵ Die Befürchtung, dass unter der Konzentration auf die poetische Ausschmückung der Texte der religiöse Inhalt der Gedichte – auf den es schließlich eigentlich ankam – aus den Augen geriet, hat sich auch in den Text selbst eingeschrieben. So heißt es beispielsweise im Gedicht zum *Dritten Sonntage in der Fasten*:

Mich kennen muß die Welt, ich muß Verachtung tragen,
 Wie ich sie stets verdient,
 Ich Wurm, der den, den Engel kaum zu nennen wagen,
 Zu preisen mich erkühnt!
 Laß in Zerknirschung mich, laß mich in Furcht dich singen,
 Mein Heiland und mein Gott!
 Daß nicht mein Lied entrauscht, ein kunstvoll sündlich Klingen,
 Ein Frevl und ein Spott.³⁶⁶

Das »kunstvoll[e] Klingen« gilt als »sündlich«, stattdessen soll in »Zerknirschung« und »Furcht« gesungen werden. Die Forschung hat das hier Entwickelte aufgegriffen und fortgeschrieben: »Formale Gesichtspunkte sind für die von der pietistischen Kritik der Künste beeinflusste Dichterin weniger wichtig geworden.«³⁶⁷ Dabei bedient Annette von Droste-Hülshoff mit dieser Abwertung ästhetischer Ambitionen zunächst einmal einen Bescheidenheitstopos, wie er in der geistlichen Lieddichtung auf eine lange Tradition zurückblicken kann – die hier besprochenen Texte Nikolaus Hermans und Andreas Gryphius' sind dafür nur zwei von zahlreichen Beispielen. Die Auseinandersetzung mit den frühneuzeitlichen Prätexten hat aber auch gezeigt: Den Bescheidenheitsgesten ist mit Skepsis zu begegnen, operieren diese doch mit *double binds*. Das in einer *captatio benevolentiae* entworfene Programm des Schreibens muss nicht mit dem übereinstimmen, was tatsächlich im Text praktiziert wird. Und das gilt auch für Drostes *Geistliches Jahr*, denn sowohl die Gesamtanlage des Zyklus als auch einzelne Gedichte sprechen eine andere Sprache. Perspektivieren lässt sich das *Geistliche Jahr* als ein Versuchsfeld, auf dem überaus anspruchsvoll verschiedene lyrische Konzepte erprobt und ambivalent verhandelt werden – von dem Formenpanorama, das der Zyklus entwirft, war bereits die Rede.³⁶⁸ Im Folgenden soll es deshalb darum gehen, das selbstreflexive Potenzial der Texte des *Geistlichen Jahres* herauszuarbeiten. Exemplarisch gezeigt wird das in zwei Lektüren. Zunächst wird das ›Zentralgedicht‹ des *Geistlichen Jahres* auf seine ambivalente Programmatik

³⁶⁵ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann in Coesfeld vom 17. November 1839«, in: HKA IX/1, 86.

³⁶⁶ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage in der Fasten«, in: HKA IV/1, 30–32, hier 30.

³⁶⁷ Woessler, »Religiöses und dichterisches Selbstverständnis im ›Geistlichen Jahr‹«, 168.

³⁶⁸ Vgl. Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

hin befragt, in einem zweiten Schritt rückt dann das Blut als poetologische Metapher in den Blick, mittels derer Drostes Text – vor der Folie der biblischen Prätexte – Blutfluss und Schreibfluss überblendet. In beiden Passagen aber geht es um den Konnex von Schreiben und Sterben, von Schrift und Tod, den Drostes Text verhandelt.

Die Kunst des Rahmens: »Am zweyten Sonntage nach Pfingsten«

Zeigt schon die gesamte Anlage des Zyklus, das ›große Ganze‹ die Ambition, die das *Geistliche Jahr* trägt, so lässt sich dies auch an einzelnen Gedichten *en détail* nachweisen. Als Beispiel sei dafür ein Text gewählt, der explizit poetologische Fragen verhandelt:

Am zweyten Sonntage nach Pfingsten

Der Eine sprach: »Ich habe ein Landhaus gekauft.« Der Andere sprach: »Ich habe ein Weib genommen, deshalb kann ich nicht kommen.« – »Geh auf die Straßen, und führe die Armen und Schwachen, die Blinden und Lahmen herein!«

Ein Haus hab ich gekauft, ein Weib hab ich genommen,
Drum Herr kann ich nicht kommen.

Das Haus mein Erdenleib,
Deß ich in Ruh muß pflegen,

5 Die Poesie das Weib,
Dem ich zu Füßen legen
Will meiner Liebe Frommen
Zu süßem Zeitvertreib.

Gebrechlich ist mein Haus, bedarf gar sehr der Stützen,

10 Soll es mir ferne nützen.
So lieblich ist die Frau,
Sie zieht mich ohne Maaßen
Zu ihrer Schönheit Schau.
Ach, ihr mag ich wohl lassen

15 Der lichten Stunden Blitzen,
Der Träume Himmelsthau.

Was fühl ich denn so heiß in meinem Busen quellen,
Als möcht es ihn zerschellen?
Was flüstert an mein Ohr?

20 Mich dünkt es, eine Stimme

Dringt aus dem Bau hervor
 Wie in verhaltne[m] Grimme,
 Wie zornigen Meeres Wellen
 Und spricht: o Thor! du Thor!

- 25 Kein Haus hast du gekauft, es ward dir nur verpfändet
 Bis jener Faden endet,
 Deß Dauer Keiner kennt,
 Und Keiner mag verlängern,
 Die Spindel rollt und rennt.
 30 Ach! jener Schrecken Drängen
 Hat keiner noch gewendet
 So tief die Angst ihn brennt!

- Nicht lieblich ist die Frau, 's ist eine strenge Norne,
 Erzittre ihrem Zorne;
 35 Sie schlürft dein Leben auf.
 Und muß es denn entrinnen,
 So thu den besten Kauf:
 Wohl magst du dir gewinnen
 Was aller Leiden Dorne
 40 Wiegt überschwenglich auf.

- Drum Sorge ferner nicht um deines Hauses Wände:
 Des Eigenthümers Hände
 Sind schützend drauf gelegt,
 Und wie ein Wucherer handle
 45 Um was dein Herz bewegt;
 Mit jener Frau verwandle
 In Himmelshauch die Spende,
 Der dich nach oben trägt!³⁶⁹

Vorangestellt sind dem Gedicht vom *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* Auszüge aus dem Gleichnis vom großen Gastmahl aus dem Lukasevangelium (Lk 14,15–24). Es berichtet von einem Gastherrn, der kurz vor dem Festmahl seine Diener aussendet, um an die bereits ausgesprochene Einladung zu erinnern. Alle Gäste aber sagen unter fadenscheinigen und den Gastgeber beleidigenden Ausreden ab. Daraufhin trägt der Hausherr seiner Dienerschaft auf, an ihrer statt alle Armen und Kranken von den Straßen aufzulesen und in sein Haus zu bringen. Das (theologische) Setting des Gedichtes steht also fest: Es geht um die Frage, ob die Menschen dem

³⁶⁹ Droste-Hülshoff, »Am zweyten Sonntage nach Pfingsten«, in: HKA IV/1, 87 f.

Weg, der Einladung Gottes folgen oder den christlichen Lebensweg verlassen und sich weltlichen Dingen (beispielsweise dem Wirtschaften) hingeben.³⁷⁰

Übernommen werden die Worte des Bibeltextes beinahe exakt in die Rede des sprechenden Ichs: »Ein Haus hab ich gekauft, ein Weib hab ich genommen,/ Drum Herr kann ich nicht kommen«. Der Bibeltext wird – dieses Verfahren findet sich im *Geistlichen Jahr* häufiger – »aus dem Gesamtzusammenhang des Evangeliums herausgelöst« und in »einzelne subjektive Aspekte aufgelöst, die sich nicht mehr um eine objektive Deutung des Evangeliums bemühen, sondern umgekehrt allein zu einer Deutung des [...] Ich führen.«³⁷¹ Diese Subjektivierung, der Bezug auf die *eigene* und nicht mehr auf eine allgemein gültige Position, erfolgt – so muss man ergänzen – im *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* ganz explizit auf die Position eines *schreibenden* Subjekts, wie das Gedicht im Weiteren zeigt. Die Ausreden, die gleichzeitig für die ›falsche‹ Konzentration auf weltliche Dinge stehen, werden sogar verdoppelt, denn das sprechende Ich gibt an, sowohl ein Haus gekauft, als auch ein Weib genommen zu haben. Was im Lukasevangelium noch auf mehrere Figuren verteilt war, wird hier im Ich konzentriert: Gleichgesetzt wird das »Haus« mit dem eigenen Körper;³⁷² die Poesie wird als Frau allegorisiert – rhetorisch lässt sich das hier Entworfenen als eine explikative Allegorie beschreiben.

Diese Gleichsetzung aber bringt die poetologische Ebene ins Spiel und markiert das Gedicht vom *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* als eines, in dem Schreiblegitimationen und Textproduktion verhandelt werden.³⁷³ Denn wie diese Entscheidung für die »Frau Poesie« zu perspektivieren ist, als Widerspruch oder als Erfüllung des göttlichen Willens, damit setzt sich der Text intensiv auseinander. Die Wahl der »Poesie als Weib«³⁷⁴ ist emotional überaus aufgeladen: Das sprechende Ich ›vergöttert‹ die Poesie geradezu, es will ihr »zum süßem Zeitvertreib« alles zu Füßen legen. Dies wird in der zweiten Strophe sogar noch verstärkt: Die Frau Poesie ist lieblich, ihre Schönheit gar so überwältigend, dass das sprechende Ich sich der Anschauung derselben alle Zeit, bei Tag (»Der lichten Stunden Blitzen«) und bei Nacht (»Der Träume Himmels-Thau«), widmen möchte. Die ersten beiden Strophen des *Zweyten Sonntages* erscheinen so als überschwängliche ›Ode an die Poesie, das »Weib« wird zur Angebeteten, zur Verehrten, deren Schönheit alles andere übertrifft. Be-

³⁷⁰ Vgl. für eine dementsprechende Auslegung: Karl Heinrich Rengstorff, *Das neue Testament – Deutsch*, Bd. 3: *Das Evangelium nach Lukas*, Göttingen 1969, 178–180.

³⁷¹ Berning, *Sinnbildsprache*, 49.

³⁷² Auch dies ist ein Verfahren, dass in Drostes Œuvre öfter zu beobachten ist. Vgl. dazu die Interpretation des Droste-Gedichtes *Das öde Haus* durch von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, 215 f.

³⁷³ Der Allegorie Frau/Poesie ist dabei eine gängige Genderkonstruktion unterlegt: Perspektiviert wird die *Frau Poesie* als Verführerin, als Eva, die das sprechende Ich von seinem Gott gewollten Weg ab- und in Versuchung bringt.

³⁷⁴ Die Polyphonie, die das *Geistliche Jahr* auszeichnet, wird an dieser Stelle sehr deutlich, könnte man die Erzählstimme hier doch als männlich semantisiert charakterisieren.

legt wird sie gleichzeitig mit Attributen (beispielsweise dem Zu-Füße-Legen), die sonst eher dem Göttlichen zuzuschreiben sind.

All dies ändert sich abrupt in der dritten Strophe. Aus dem Monolog wird hier nur kurzzeitig ein Dialog, bevor das sprechende Ich verstummt.³⁷⁵ Eine weitere Stimme dringt – autopoetisch – aus dem »Bau« hervor, der nicht nur als Wechselbegriff für das erworbene Haus gelesen werden kann, sondern auch als Verweis auf den ›Text-Bau‹. Entworfen ist damit ein paradoxes Szenario, in dem der Text mit sich selbst spricht, indem er die Sprechinstanz adressiert. Diese wird dabei in einer doppelten Exclamatio als »Thor« bezeichnet, die getroffene Wahl kritisiert. Das Haus sei nur verpfändet, also nur für eine bestimmte Dauer überlassen, der Leib sterblich, vergänglich und zudem nur gegen ein Pfand (es ließe sich spekulieren: gegen Glaubenstreue) verliehen. Die Zeit also, die das sprechende Ich dem »Erdenleib« – wie in der ersten Strophe beschrieben – widmet, ist verschwendete Zeit.

Wird die Poesie im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* zunächst als eine »lieblich[e]« Frau allegorisiert, von der das sprechende Ich geradezu magisch angezogen wird und der es alles zu Füßen legen möchte, so findet in der angeführten Strophe eine radikale Umwertung statt. Bezeichnet wird die ›Frau Poesie‹ von einer zweiten Sprechinstanz als »strenge Norne«, als nordische Schicksalsgöttin also, vor deren Zorn man »[e]rzitt[ern]« muss. Bilden die Nornen eigentlich das Pendant zu den antiken Moiren oder Parzen (auch sie weben den Lebensfaden, messen ihn und schneiden ihn schließlich ab), so werden sie hier – ein Beispiel für Drostes eigenwilligen Umgang mit dem kulturellen Bildrepertoire – zu bedrohlich-vampirischen Gestalten, die das Leben »[auf]schlürf[en]«.

Neben dieser Warnung vor den Gefahren, die mit der Hinwendung zur Poesie verbunden sind, bietet die Stimme des Textes auch eine Alternative an, die in der folgenden, der letzten Strophe entwickelt wird:

Drum Sorge ferner nicht um deines Hauses Wände:
Des Eigenthümers Hände
Sind schützend drauf gelegt,
Und wie ein Wucherer handle
Um was dein Herz bewegt;
Mit jener Frau verwandle
In Himmelshauch die Spende,
Der dich nach oben trägt!

Das Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* schließt – auch das ließe sich auf eine Genretradition zurückführen³⁷⁶ – mit einer Didaxe: »Religiöse Lebensführung

³⁷⁵ Vgl. dazu Häntzschel, *Tradition und Originalität*, 40 f.

³⁷⁶ In der zweiten Auflagen von Nikolaus Hermans *Sontags-Evangelia* etwa wird jedes Gedicht von einer solchen Didaxe abgeschlossen.

und Dichtertum«, so fasst der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* die Agenda des Textes auf Grundlage dieser Schlusskonfiguration zusammen, »sind dann miteinander vereinbar, wenn die von Gott empfangene *Spende*, das dichterische Talent, in *Himmelshauch* [...] verwandelt wird.«³⁷⁷ Mit dem »Himmelshauch«, so erläutert der Stellenkommentar weiter, sei eine »Dichtung aus christlicher Verantwortung« gemeint; verwiesen wird auf eine entsprechende Parallelstelle im Gedicht zum *Allerheiligentage*.³⁷⁸

Der hier entworfene Antagonismus rekurriert auf tradierte Topoi: Schlägt man das Lemma »Hauch« im Grimm'schen Wörterbuch nach, so findet sich als erste Explikation »der dem munde entströmende athem«, der dann in den folgenden Ausführungen mit dem »athem gottes« in Verbindung gebracht wird.³⁷⁹ Entworfen ist damit ein kategorialer Gegensatz: Der vampirisch das Leben ausschürfenden Norne steht der »Himmelshauch« gegenüber, der keine Gefahr für das Leben darstellt, sondern – setzt man ihn in Verbindung zu dem im Grimm genannten »athem gottes« – sogar durch »Einhauchen« Leben spenden kann. Darüber aber lässt sich der »Himmelshauch« – und damit auch das im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* entwickelte Szenario – in Bezug setzen zu einer abendländischen Schriftkepsis. Der Text, in dem sich die topische Tradition, die Schrift gerade nicht mit dem Leben, sondern mit dem Tod zu verbinden, wirkmächtig formuliert findet, ist Martin Luthers Übersetzung des Zweiten Korintherbriefes:³⁸⁰

Ein solch vertrauen aber haben wir durch Christum zu Gott/ Nicht das wir tüchtig sind von vns selber/ etwas zu dencken/ als von vns selber/ Sondern das wir tüchtig sind/ ist von Gott/ welcher auch uns tüchtig gemacht hat/ das Ampt zu füren des neuen Testaments/ Nicht des Buchstabens/ sondern des Geistes. DENN DER BUCHSTABEN TÖDTET/ ABER DER GEIST MACHT LEBENDIG.³⁸¹

Mit dem Hauch (beziehungsweise dem »athem«), von dem in Drostes Gedicht die Rede ist, wird eine mögliche Übersetzung des griechischen »pneuma« oder des lateinischen »spiritus« aufgerufen und damit jener Terminus, den Luther in seiner Übertragung des Korintherbriefes mit »GEIST« übersetzt und dem »BUCHSTABEN«

³⁷⁷ HKA IV/2, 459.

³⁷⁸ Ebd., 460. Dort heißt es in der sechsten Strophe: »Ueberselig reine Herzen,/ Unbefleckter Jungfraun Sinnen!/ Denen Kindeslust das Scherzen,/ Denen Himmelshauch das Minnen,/ Die wie an Altares Kerzen/ Zündeten ihr klar Beginnen!/ Unbefleckter Jungfraun Sinnen,/ Ueberselig reine Herzen!« Droste-Hülshoff, »Am Allerheiligentage«, in: HKA IV/1, 135–137, hier 136.

³⁷⁹ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Sp. 568–572, hier Sp. 568.

³⁸⁰ Vgl. zu diesem Zusammenhang: Stefan Börnchen, *Kryptenhall. Allegorien von Stimme, Schrift und Musik in Thomas Manns »Dr. Faustus«*, München 2006, 111–122.

³⁸¹ 2 Kor 3,5; zitiert nach: *Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther. Studienausgabe*, Bd. 1: *Text in der Fassung des Bibeldrucks von 1545*, hg. von Hans-Gert Roloff, Stuttgart 1989.

gegenüber stellt. So perspektiviert, schreibt sich die Schlusskonfiguration des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* in eine abendländische, auch im christlichen Kontext tradierte Schriftskeptis ein, verbindet dies aber – und diese Modifikation ist interessant – mit der Frage nach einer ›angemessenen‹ Literaturproduktion: Handelt es sich um eine »Dichtung aus christlicher Verantwortung«,³⁸² so kann sie zum »Himmels*hauch*« werden und – im Gegensatz zum tödenden »BUCHSTABEN« – Leben spenden.

Doch ganz so einfach ist das nicht, schließlich muss das Ende eines Gedichts nicht zwangsläufig die Aufhebung des vorher Ausgeführten bedeuten. Die Schlusskonfiguration – sie mag einer Genrekonvention, dem Adressatenkreis oder dem Zeitgeist geschuldet sein – vermag nicht immer all das einzuholen, was im Gedicht vorher exerziert wurde. Speziell für das Gedicht vom *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* bedeutet das: Der Verve, den eindrücklichen Bildern, die die ersten beiden Strophen in Bezug auf die Allegorie der Poesie entwickeln, wird in den folgenden Strophen nichts mit solcher Ausdruckskraft entgegengesetzt, ist doch »das eindringlichste Bild, das sich im Gedicht findet, [...] die Poesie in ihrer Autonomie und Grandiosität, auch in ihrer Monstrosität«. ³⁸³ In Szene gesetzt ist damit ein performativer Widerspruch,³⁸⁴ der sich auch auf die ›poesie-feindlichen‹ Strophen drei bis sechs bezieht, die mit Metaphern, Motiven und Wortfeldern arbeiten, die der propagierten Ablehnung der Poesie entgegenlaufen. Beispielhaft sei das für die vierte Strophe gezeigt: Der Faden, der jederzeit enden kann, weist als Prolepse auf die später im Text genannten Nornen voraus, die, als nordische Variante der antiken Parzen, laut Mythos den Lebensfaden sowohl spinnen, als auch aufteilen und schließlich abschneiden. Weitergeführt wird das Bild aber mit der Spindel, die »rollt und rennt« und damit eine *tempus-fugit*-Thematik einspielt.³⁸⁵ »Keiner« – so die Rede im Gedicht – kann diesen Faden verlängern und den Tod umgehen. Die im Text entwickelte Bildlichkeit aber verweist auf eine Alternative, die in anderen Gedichten des *Geistlichen Jahres* entworfen wird. Aufgerufen werden mit dem Faden, der Spindel – Parallelen ließen sich ziehen zum *Knaben im Moor*³⁸⁶ – Handarbeitsmetaphern, die gleichzeitig auf das Gewebe des

³⁸² HKA IV/2, 460.

³⁸³ Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«.

³⁸⁴ Hildebrand, »Einleitung«, 5.

³⁸⁵ Auch das letzte Gedicht des Zyklus *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)* operiert mit der Handarbeitsmetaphorik. So lautet es in der ersten Strophe: »Das Jahr geht um,/ Der Faden rollt sich sausend ab./ Ein Stündlein noch, das letzte heut,/ Und stäubend rieselt in sein Grab/ Was einstens war lebendige Zeit./ Ich harre stumm.« Droste-Hülshoff, »Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)«, in: HKA IV/1, 165 f., hier 166.

³⁸⁶ Im *Knaben im Moor* heißt es gleich zu Beginn: »O schaurig ist's über's Moor zu gehen,/ Wenn es wimmelt vom Haiderauche,/ Sich wie Phantome die Dünste drehn/ Und die Ranke *häkelt* am Strauche« (V. 1–4). Und weiter in der dritten Strophe: »Vom Ufer starret Gestumpf hervor,/ Unheimlich nicket die Föhre,/ Der Knabe rennt, gespannt das Ohr,/ Durch Riesenhalme wie Speere;/ Und wie es rieselt und knittert darin!/ Das ist die unselige *Spinnerin*,/ das ist die gebannte

Textes, das *textum* und auf die Textproduktion selbst verweisen. Und es ist diese Textproduktion, die der Endlichkeit des Lebens entgegen zu setzen ist. Dieser nämlich, das formuliert das sprechende Ich an anderer Stelle des Zyklus äußerst prominent, hat die Möglichkeit, die Endlichkeit zu überwinden. Ein Beispiel dafür ist das dem *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* vorangehende Gedicht zum *Fünften Sonntage in der Fasten*:

Die Propheten sind begraben!
 Abraham ist todt!
 Millionen, Greis und Knaben,
 Und der Mägdlein roth,
 Viele, die mir Liebe gaben,
 Denen ich sie bot,
 Alle, alle sind begraben,
 Alle sind sie todt!

Die Drastik des entworfenen Szenarios ist bemerkenswert: Beschrieben werden ganze Legionen von Toten, die Menschheitsgeschichte – angefangen bei Abraham – wird als eine Geschichte des Sterbens, eine Geschichte des Todes beschrieben; evoziert sind in der ersten Strophe des Gedichtes Bilder von »Leichenbergen«: »Millionen« sind gestorben, Alte und Junge, »Knaben« und »Mägdlein«, auch die Propheten: »Alle sind sie todt«. Markiert ist die Sprechposition gleichzeitig als eine, die von Einsamkeit geprägt ist, denn auch diejenigen, die der Sprechinstanz »Liebe gaben« und von dieser geliebt wurden, sind »begraben«; das Ich erscheint in der Position eines letzten Überlebenden. Den Gegensatz zu dieser Ausgangskonfiguration nun liefert das Gedicht in einer der letzten Strophen:

Meine Lieder werden leben,
 Wenn ich längst entschwand,
 Mancher wird vor ihnen beben,
 Der gleich mir empfand.
 Ob ein Andrer sie gegeben,
 Oder meine Hand!
 Sieh, die Lieder durften leben,
 Aber ich entschwand!³⁸⁷

Was den Tod des Ichs überwinden kann, sind die schriftlich fixierten »Lieder« (dafür steht metonymisch die »Hand«), sind also die Texte. Entworfen ist damit die

Spinnlenor,/ Die den *Haspel* dreht im Geröhre!« (V. 17–24). Droste-Hülshoff, »Der Knabe im Moor«, in: HKA I/1, 67 f., hier 68 (Hvh. T.W.).

³⁸⁷ Droste-Hülshoff, »Am fünften Sonntage in der Fasten«, in: HKA IV/1, 36–38, hier 37.

Möglichkeit eines ›Überlebens in der Schrift‹ – das vom Dichter geschaffene Textkorpus ist in der Lage, die Zeiten zu überdauern.³⁸⁸ Diese aus dem *Fünften Sonntage in der Fasten* stammenden Verse gelten gemeinhin als »Dichtertestament«³⁸⁹ Annette von Droste-Hülshoffs. Sie lassen sich auf antike Traditionslinien zurückführen, wie etwa die *Carmina* des Horaz, in denen die literarischen Werke den Ruhm des Schreibenden in alle Ewigkeit wahren:

Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert,
 das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt,
 welches nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos
 vermag zu zerstören oder unzählbar
 der Jahre Folge und der Zeiten Flucht.
 Nicht gänzlich werde ich vergehen, ein großer Teil von mir
 wird entgehen der Todesgöttin; unaufhörlich werde ich in der Nachwelt
 wachsen im Ruhme jugendfrisch[.]³⁹⁰

Vor diesem Hintergrund aber kann auch die letzte Strophe des *Zweyten Sonntages nach Pfingsten* anders perspektiviert werden. Das Talent soll zum wuchernden Pfund werden und reichen Ertrag bringen. Eingebunden, gleichsam gebändigt wird dieses Bild in und von einem religiösen Kontext. Die Poesie wird zur »dienenden [...] Vermittlerin«³⁹¹ des Religiösen, sie soll genutzt werden, um geistliche Lieder, den »Himmelshauch« zu produzieren. Die entworfene Konfiguration aber ist komplex: Kann das Talent, die göttliche Spende zum »Himmelshauch« transformiert werden, so sind auch Assoziationen möglich, die das sprechende Ich als *alter deus* konzipieren, das, wie Gott dem Menschen, dem Werk Leben einhaucht. Die Poesie bietet damit – betont ist der ambivalente Status der Nornen – auch die Gabe, Leben zu spenden. Denn die Nornen sind laut *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* nicht nur Göttinnen des Todes, sondern auch der Geburt: »Wichtig erscheint uns hier die Befugnis der N[ornen], zu schaffen und zu urteilen. Geburt, Heirat und Sterben wird von ihnen verhängt; die Gesamtheit des Verhängten ist das Urgesetz, das alte große Gewebe, eben das Schicksal.«³⁹²

³⁸⁸ Die »Lieder« aber werden in Bezug gesetzt zu »Gottes Wort«, welches »ewig« fortlebt: »Bruder mein, so laß uns sehen/ Fest auf Gottes Wort/ Die Verwirrung wird vergehen,/ Dies lebt ewig fort.«

³⁸⁹ HKA IV/2, 379.

³⁹⁰ Horaz, *Carmina III, 30*, zitiert nach: Horaz, *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch*, hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006, 203.

³⁹¹ Berning, *Sinnbildsprache*, 84. Vgl. auch, diese Deutung problematisierend, Liebrand, »Todernstes Rollenspiel«.

³⁹² Art. »Nornen«, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1927–1942)*, Bd. 6, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin 2000, Sp. 1121–1124, hier Sp. 1122.

Die vampirisch anmutenden Nornen, die das Leben aussaugen, werden so zu ›Göttinnen der Geburt‹, zu Begleiterinnen der Frau Poesie, mithin zu ›Geburtshelferinnen‹ für das dichterische Werk, für den Text, der die Endlichkeit des irdischen Lebens überwinden und die Zeiten überdauern kann.

Vampirismus

Wenn in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* die Nornen kurzerhand als vampirisch anmutende Gestalten modelliert werden, so sind damit zwei poetologische Figuren überblendet: Verweisen die den Schicksalsfaden spinnenden, messenden und schließlich durchtrennenden Nornen auf den Text als Gewebe, als *textum*, so lässt sich auch der Vampir als eine den Schreibakt reflektierende Figur in den Blick nehmen: »Künstlerische Produktionsprozesse erscheinen nicht selten als vampirische Akte, insofern Autoren ihre Gegenstände, ihre Musen und Prätexte ›aussaugen‹, um aus ihnen Literatur zu machen.«³⁹³ Inspiration und Intertextualität erweisen sich damit als gleichermaßen vampirischer Natur, Kunstproduktion wird zu einem vampirischen Unternehmen. Möglich ist aber auch eine ganz andere Konzeptualisierung, in der

der Künstler nicht nur als Vampir, sondern auch als dessen Opfer erschein[t], und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen erzeugt das genieästhetische Dispositiv, demzufolge sich die Seele des Schöpfers im Werk entäußert, eine psychische ›Binnenökonomie‹, in der der extensive Abfluß von Energie ins Werk als vampirisch wahrgenommen werden kann. [...] Zum anderen ist es der Autor, der aufgesaugt wird, indem sich der Leser seine Texte – und das darin eingeflossene Ich – einverleibt und gleichsam mit dem Autor vereinig[t].³⁹⁴

Auf die Konstellation, dass »sich die Seele des Schöpfers im Werk entäußert«, scheint Drostes Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* zu rekurrieren, allerdings erhält das Vampir-Sujet im Falle des *Geistlichen Jahres* ein religiöses Framing: Es ist nur die zwecklose Schönheit der Poesie, der nach der Vergötterung im ersten Teil des Gedichtes im zweiten ein vampirisches Verhalten zugeschrieben wird, weil sie dem Ich das Leben ›ausschlürft‹. Die richtige Nutzung des schriftstellerischen Talents hingegen hat apotropäisches Potenzial. Wird die Dichtkunst adäquat genutzt, so kann sie zum ›Himmelshauch‹ werden – auf die Ambivalenzen, die Drostes Text bei dieser Setzung prozessiert, ist eingegangen worden.

³⁹³ Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer, »Diskursive Entgrenzung. Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissenbestände«, in: Dies. (Hg.), *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*, Freiburg im Breisgau 2008, 9–32, hier 22.

³⁹⁴ Ebd.

Die Literaturgeschichte des Vampirismus beginnt nach dem Ende seiner ›Realgeschichte‹: Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatten die »im Zeichen der Aufklärung stehenden Gutachten, Forschungen und Theoriebildungen« zu den Vampirfällen, von denen in den 1720er und 1730er Jahren am Südostrand der Habsburger Monarchie berichtet worden war, »dem Vampirismus auf einer bestimmten mentalen und sozialen Ebene den Garaus gemacht, indem sie ihn zum Produkt einer getäuschten, hypertrophen oder krankhaften Imagination erklärten«.³⁹⁵ Als Widergänger im literarischen Feld aber wird der Vampir gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur prominenten Figur, hier – so erklären Christian Begemann, Britta Herrmann und Harald Neumeyer – beginne die europäische Literaturgeschichte des Vampirismus im engeren Sinne.³⁹⁶ Wenn das *Geistliche Jahr* den Vampir schon in den 1820 fertig gestellten Texten als literarische Figur auf die Textbühne bringt, erweist Droste-Hülshoff sich – was die Motivauswahl angeht – auf der Höhe der Zeit.

Von der religiösen Rahmung des Vampir-Sujets war die Rede: In Verbindung gebracht wird der Vampirismus im *Geistlichen Jahr* meist mit der Sündhaftigkeit des Menschen. Im Gedicht zum *Zwanzigsten Sonntage nach Pfingsten* beispielsweise wird die Sünde als ein mistelähnliches »Schlinggewächs[]« beschrieben, das wie ein »Vampyr« die »Seele und den Körper« des Menschen »[aus][d]orrt«.³⁹⁷ In Drostes Text zum *Vierten Sonntage im Advent* erscheint der Vampir als eine Figuration des Teufels und greift damit die Vorstellung auf, der Teufel sei ein ›Blut-Dieb‹, im Gegensatz zu Christus, der sein Blut für die Gläubigen opfert:³⁹⁸

Drum nicht vor dem Verruchten sey gewarnt;
Doch wenn dich süßer Unschuld Schein umgarnt,
Dann fächelt der Vampyr, dann fahr zurück
Und senke tief, o tief in dich den Blick,
Ob leise quellend die Verwesung klimme!³⁹⁹

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ »Absehen sollte man in diesem Zusammenhang von den sagenartigen antiken Überlieferungen, vom mittelalterlichen Volksglauben und von allenfalls verwandten außereuropäischen Phänomenen«. Ebd. Vgl. dazu auch: Marco Frenschkowski, »Keine spitzen Zähne. Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs«, in: Julia Bartschik, Christa Agnes Tuczay (Hg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen 2005, 43–59.

³⁹⁷ Droste-Hülshoff, »Am zwanzigsten Sonntage nach Pfingsten«, in HKA IV/1, 124–126, hier 124.

³⁹⁸ Christina von Braun, »Tinte, Blut und religiöse Praxis«, in: Simone Dietz, Timo Skrandies (Hg.), *Mediale Markierungen. Studien zur Anatomie medienkulturelle Praktiken*, Bielefeld 2007, 253–272, hier 254.

³⁹⁹ Droste-Hülshoff, »Am vierten Sonntage im Advent«, in: HKA IV/1, 156 f., hier 157.

Sowohl das Gedicht zum *Zwanzigsten Sonntage nach Pfingsten* als auch das zum *Vierten Sonntage im Advent* zählen zu den Texten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres*. Vampirische Figuren thematisieren aber auch schon die Texte im ersten Teil des Zyklus, so etwa das bereits zitierte Gedicht zum *Dritten Sonntage in der Fasten*. Interesse gefunden hat dieser Text – davon war bereits die Rede – im Hinblick auf die Frage nach dem ästhetischen Anspruch des *Geistlichen Jahres*, denn dabei handelt es sich um eine Fragestellung, die der Text in der sechsten und siebten Strophe explizit verhandelt:

Mich kennen muß die Welt, ich muß Verachtung tragen,
 Wie ich sie stets verdient,
 Ich Wurm, der den, den Engel kaum zu nennen wagen,
 Zu preisen mich erküht!

Laß in Zerknirschung mich, laß mich in Furcht dich singen,
 Mein Heiland und mein Gott!
 Daß nicht mein Lied entrauscht, ein kunstvoll sündlich Klingen,
 Ein Frevl und ein Spott.⁴⁰⁰

Die folgenden Strophen des Gedichtes nun prozessieren das Sündenbewusstsein des sprechenden Ichs, die »Begier« und den »Kampfgesang der Lust« und greifen damit ein zentrales Thema des Zyklus auf, kreisen dessen Texte doch immer wieder als Selbstanklage um die Sündhaftigkeit der Sprechinstanz. Im *Dritten Sonntage in der Fasten* aber ist dabei die Frage nach der Literaturproduktion eingeschpielt:

Und mein' ich eine Zeit, daß ich den Sieg errungen,
 Weil die Begierde schwand,
 Da bin ich ausgeschlürft, wie von Empusenzungen,
 Wie eine todt Hand!

Ist bereits vorher von der Leere der »Worte[]« und »Werke[]« die Rede, so wird hier über die »todte Hand«, die in metonymischer Verschiebung für die von dieser aufgezeichneten Texte steht,⁴⁰¹ erneut das Schreibsujet mit dem Vampirismus in Verbindung gebracht: Hier aber sind es nicht die Nornen, sondern »Empusenzungen«, die die Sprechinstanz »aus[]schlürf[en]« – diese ist damit so leer, wie ihre »Werke[]«. Zu den Empusen beziehungsweise den Lamien notiert Benjamin Hederich in seinem *Gründlichen mythologischen Lexikon*:

⁴⁰⁰ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage in der Fasten«, in: HKA IV/1, 30–32, hier 30.

⁴⁰¹ Vgl. zum Motiv der »Schreibhand« bei Droste-Hülshoff: Claudia Liebrand, »Vereiste Schreibrechte. Das Unheimliche in Annette von Droste-Hülshoffs *Fräulein von Rodenschild*«, in: *Der Deutschunterricht* 58/3 (2006), 34–41.

Man giebt solche für Gespenster aus, die nach Menschenfleische und Blute sehr begierig gewesen und daher junge Leute durch allerhand Reizungen an sich gelockt haben. Zu dem Ende nahmen sie denn wohl die Gestalt schöner junger Frauenspersonen an, die den Vorbeygehenden ihren weißen Busen sehen ließen.⁴⁰²

Durch ihre Fähigkeit, sich den »Vorbegehenden« in »Gestalt schöner junger Frauenpersonen« zu zeigen, um sie schließlich ins Verderben zu reißen, erscheinen die Empusen als eine weitere allegorische Variante für die Funktionsstelle, die im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* von der »Frau Poesie« besetzt wurde. Diese war ebenfalls in der Lage, die Sprechinstanz mit ihrer Schönheit zu blenden und so ihr vampirisches Wesen zu verbergen. Als gefährliches, genauer gesagt: als ein das Seelenheil bedrohendes Unterfangen wird das Schreiben damit auch im *Dritten Sonntage in der Fasten* thematisiert.

Mit dieser Verhandlung mythologischer Intertexte und dem Aufrufen der entsprechenden Bildfelder – unter anderem werden Vampirismus und Kannibalismus thematisiert (die Empusen sind »begierig« nach »Menschenfleische und Blute«) – eröffnet das *Geistliche Jahr* in seiner spezifischen, nicht nur auf die biblischen Prätexte bezogenen Bildsprache einen Interpretationsspielraum, der an einigen Stellen mit dem christlichen Themenkreis des Perikopenzyklus konfiguriert, so etwa im Gedicht zum *Fronleichnamstage* und dem gerade besprochenen zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten*. Beide Texte entstehen in einem engen zeitlichen Zusammenhang und nehmen auch inhaltlich aufeinander Bezug. Die zweite Strophe des Gedichts zu Fronleichnam spielt auf die Perikope an, die dem *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* voransteht.⁴⁰³ Der hier gestiftete Bezug aber ist ein wechselseitiger: Wie das Fronleichnam-Gedicht auf den folgenden Text verweist, so verweist auch das Gedicht zum *Zweyten Sonntage* auf das vorhergehende. Als Motto verkürzt nämlich steht dem Gedicht zum *Fronleichnamstage* ein Ausschnitt aus dem Johannesevangelium voran:

Mein Fleisch ist wahrhaftig eine Speise, und mein Blut ist wahrhaftig ein Trank. –
Wie mich der lebendige Vater gesendet hat, und ich um des Vaters willen lebe, so wird
der, welcher mich isset, um meinetwillen leben.⁴⁰⁴

Das Gedicht nimmt in der ersten Strophe Bezug auf die Perikope und greift die Rede von »Fleisch« und »Blut« Christi auf:

O fasse Muth, er ist dir nah!
Du hast sein Fleisch, sein heilig Blut

⁴⁰² Artikel »Lamia«, in: Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Darmstadt 1996, Sp. 1424–1425, hier Sp. 1424 (= Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770).

⁴⁰³ Vgl. HKA IV/1, 453.

⁴⁰⁴ Droste-Hülshoff, »Am Fronleichnamstage«, 83 f., hier 83 (Joh 6,55–57).

Genossen ja.
 O meine arme Seele, fasse Muth;
 Er ist ja dein, er ward dein Fleisch und Blut!

Der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* liefert zu diesen Versen die folgende, auf die Transsubstantiation bezogene Kontextualisierung: »Das Essen des Fleisches Christi und das Trinken seines Blutes in der Eucharistie bewirkt nach christlicher bzw. katholischer Auffassung eine Vereinigung mit Jesus und schenkt unzerstörbares Leben.«⁴⁰⁵ Im *Geistlichen Jahr* wird das Motiv auch in anderen Texten verhandelt, so etwa im *Charfreitage*:

In der Erde alle Todten
 Fahren auf wie mit Entsetzen,
 Da sie mit dem heiligen, rothen
 Blute sich beginnt zu netzen.
 Können nicht mehr ruhn die Todten,
 Wo sein köstlich Blut geflossen;
 Viel zu heilig ist der Boden,
 Der so theuren Trank genossen.⁴⁰⁶

Das Gedicht zum *Fronleichnamstage* – das wäre der daraus abzuleitende Befund – schreibt den biblischen Prätext aus und orientiert sich dabei an der gängigen Konzeptualisierung der Eucharistie, in der Brot und Wein *tatsächlich* zu Leib und Blut Christi werden. In Verbindung mit dem diesem Gedicht folgenden Text zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* aber stellt sich dieser Zusammenhang vollkommen anders dar. Kehrt man die Reihenfolge der Texte um und perspektiviert den früheren Text, den zum *Fronleichnamstage*, durch den späteren, denjenigen zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten*, so lassen sich einzelne Passagen des ›Zentralgedichts‹ des *Geistlichen Jahres* als ein Kommentar zum *Fronleichnamstage* lesen: Dass die »Frau Poesie« im *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* gerade zur vampirisch anmutenden Norne mutiert, ist dann nicht nur eine interessante Überblendung von zwei poetologischen Metaphern, sondern greift gleichzeitig den Perikopenausschnitt des vorhergehenden Gedichtes auf, in dem das »Gebot des Blutverzehr«⁴⁰⁷ mit Nachdruck betont wird: »[M]ein Blut ist wahrhaftig ein Trank«. Wenn das Gedicht zum *Fronleichnamstage* dann vom Verzehr von Fleisch und Blut mit »Genuss« berichtet, so ist damit – vor der Folie des diesem Gedicht folgenden Textes – die Transsubstantiationslehre zur Kenntlichkeit entstellt, parallelisiert ist die Feier der Eucharistie

⁴⁰⁵ Vgl. HKA IV/2, 455.

⁴⁰⁶ Droste-Hülshoff, »Am Charfreitage«, in: HKA IV/1, 53–55, hier 54.

⁴⁰⁷ von Braun, »Tinte, Blut und religiöse Praxis«, 263.

mit einem vampirischen Ritual. Freilich ist gleichzeitig auf die Unterschiede verwiesen: Während die Nornen das Leben aussaugen und das Seelenheil bedrohen, stiftet das Trinken des »heilig[en] Blut[es]« Christi das ewige Leben. Dass damit implizit alle an der Eucharistie Teilnehmenden zu Vampiren werden, diesen *double bind* können die Texte nicht ausblenden.

Blutstrom|Schreibstrom

Blut fließt im *Geistlichen Jahr* allenthalben: Dabei rekurren die Gedichte des Zyklus auf eine christliche Metaphorik, die in verschiedenen Varianten erprobt und durchgespielt wird. Thematisiert wird es als Zeichen eines Initiationsritus (»Ob ich vor deiner Geißel zage,/ Nichts kömmt doch dem Bewußtseyn gleich,/ Daß dennoch ich dein Zeichen trage/ Und blute unter deinem Streich«⁴⁰⁸), als Bild der Sündhaftigkeit (»Wenn sich die Sünde selber schlägt,/ Wenn aus der Noth nach Rettung Sehnen keimt:/ Wer will es loben?/ Hast du den Richter doch gelegt/ Inseigne Blut, das wie ein Strudel schäumt/ Und werfen will den wüsten Schlamm nach oben.«⁴⁰⁹) und verbunden damit als Motiv für die eigene Vergänglichkeit (»Das ist warum du stirbst, daß du in Wahnes Gluthen/ Nicht kennst den eignen Schmerz,/ O, fühltest du dich selbst aus allen Adern bluten,/ Du thöricht frevelnd Herz!«⁴¹⁰). Als »Bildspender« dienen dabei in den meisten Fällen die Passionsgeschichte und die damit verbundenen Auslegungstraditionen wie etwa die Vorstellung, dass das von Christus am Kreuz vergossene Blut alle Sünden tilgt. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht zum *Ostersonntage*:

Den eignen Leib hat er zerrissen,
Zu waschen uns mit seinem Blut,
Wer kann um dies Geheimniß wissen,
Und schmelzen nicht in Liebesgluth!⁴¹¹

Variiert findet sich dieses Thema in zahlreichen der Texte des *Geistlichen Jahres*, so etwa im *Ersten Sonntage nach Pfingsten* oder im *Ersten Sonntage im Advent*. Das von Christus während der Kreuzigung vergossene Blut ist dabei nicht nur – auch das greift auf ikonographische Traditionslinien zurück – ein Zeichen für die Vergebung, die allen Gläubigen zuteil wird, sondern steht gleichzeitig für den neuen Bund, den Gott mit seinem Volk geschlossen hat:

⁴⁰⁸ Droste-Hülshoff, »Am ersten Sonntage nach Pfingsten. (Dreyfaltigkeit)«, in: HKA IV/1, 81 f., hier 82.

⁴⁰⁹ Droste-Hülshoff, »Am sechsten Sonntage nach Pfingsten«, in: HKA IV/1, 94 f., hier 94.

⁴¹⁰ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage in der Fasten«, 32.

⁴¹¹ Droste-Hülshoff, »Am Ostersonntage«, in: HKA IV/1, 58 f. hier 58.

Dennoch, Seele, fasse Muth!
 Magst du nimmer gleich ergründen,
 Wie du kannst Vergebung finden:
 Gott ist über Alles gut!
 Hast du in der Reue Fluth
 Dich gerettet aus der Menge,
 Ob sie dir das Mark versenge
 Siedend in geheimer Glut:
 Läßt dich nimmer dem Gedränge
 Der dich warb mit seinem Blut.⁴¹²

Im Gedicht zum *Dritten Sonntage im Advent* schließlich wird ein Szenario imaginiert, in der die Sprechinstanz nicht nur das Passionsgeschehen nachempfunden, sondern gleichsam als Zeuge der Leiden Christi auftritt:

O Stimme, immer mir bekannt,
 O Wort, das stets verständlich mir,
 Du legst mir auf der Liebe Band
 Und meine Schritte folgen dir!
 In Liebe glaub' ich, liebewund
 Schieb ich des Herzens Thür auf, und
 Geschlossen ist des Grübelns Thür,

Gehemmt die Jagd, durch scharfen Stein
 Und Dornen hetzend meinen Fuß;
 [...]

Ich folge dir zu Berges Höhn,
 Wo Leben von den Lippen fließt,
 Und deine Thränen darf ich sehn
 O tausendmal mit Heil begrüßt,
 Muß in Gethsemane erzittern,
 Daß Schrecken Gottes Leib erschüttern,
 Blutschweißes Gottes Stirn vergießt.⁴¹³

Was die Gedichte des Zyklus hier unternehmen, kann als die Variierung eines Topos beschrieben werden, wie er in der geistlichen Dichtung Tradition hat. In den Blick nehmen lassen sich die Blutströme des *Geistlichen Jahres* aber auch als selbst-

⁴¹² Droste-Hülshoff, »Am Feste der h. drey Könige«, in: HKA IV/1, 5 f., hier 6.

⁴¹³ Droste-Hülshoff, »Am dritten Sonntage im Advent«, in: HKA IV/1, 154 f.

reflexive Verhandlung des Schreibsujets, wie durch einen Seitenblick auf Clemens Brentano gezeigt werden soll.

Was Drostes Gedicht im Medium des Textes imaginär ›durchspielt‹ (»In Liebe glaub' ich, liebewund«), vollzieht sich – glaubt man denjenigen, die davon berichten – exakt zu der Zeit, als Annette von Droste-Hülshoff an den Gedichten des ersten Teils arbeitet, keine dreißig Kilometer entfernt bei Anna Katharina Emmerick als tatsächliches Nachleiden der Passion Christi. Während Droste an den Gedichten von Neujahr bis Ostermontag schreibt, sitzt Brentano bereits seit zwei Jahren täglich mehrere Stunden am Bett der mit den Stigmata Christi gezeichneten Nonne und notiert deren Visionen.⁴¹⁴ Auch bei Emmerick geht es um ein Nachempfinden der Leiden Christi, allerdings ist das Verhältnis von Fakt und Fiktion in diesem Fall komplizierter. Anders gesagt: Es ist eine Frage des Glaubens. Wer hier genau durch wen spricht, wer Medium ist und wer nur ›Schreiber‹, das beschäftigt bis heute päpstliche Institutionen.⁴¹⁵ ›Fassbarer‹ als die Visionen Emmericks sind die Stigmata, deren Veränderung Brentano detailliert beschreibt – ›fassbar‹ sind sie im wahren Sinne des Wortes, denn der Autor belässt es nicht bei der Beschreibung der Verletzungen, sondern er sammelt auch das geronnene Exsudat, das von den Wunden Emmericks abfällt. Für Brentano fungieren die Stigmata als eine Textproduktionsmaschine. Ergebnis der Schreibearbeit in der Zeit zwischen September 1818 und Februar 1824 ist ein Textkonvolut von fast 16.000 Folioseiten mit Aufzeichnungen und Notizen, die er später unter anderem als dreibändiges *magnum opus* mit dem Titel *Das Leben Jesu* publizieren wird. Verstanden werden die Stigmata von dem Schreibenden als eine (in das Medium der Schrift zu übersetzende) Zeichensprache. Gabriele Brandstetter hat diesen Zusammenhang umfangreich aufgearbeitet:

Der romantische Dichter betrachtet dieses Phänomen der Blutschrift als höchste Form der Poesie; als Ausdruck einer Passion und eines Verwandlungsgeschehens durch den Körper, dessen die Literatur immer nur über und als Schrift-Übertragung teilhaftig werden kann. So wird die Evidenz dieser KörperMale – und ebenso der Zweifel an ihrer Echtheit und Glaubwürdigkeit – zum Quellpunkt eines unübersehbaren Schriftverkehrs. Der Blutstrom der Wunden ergießt sich – über die Figur eines Mittlers (Brentano als Mediator) – in einen Kreislauf der Schrift.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Vgl. dazu: Hartwig Schultz, *Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin 2000, 375–408.

⁴¹⁵ Vgl. Gabriele Brandstetter, »Reliquienberg: und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick – der Blutkreislauf der Schrift«, in: Bettine Menke, Barbara Vinken (Hg.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, 243–268.

⁴¹⁶ Gabriele Brandstetter, »Gute Nacht du liebes Blut«. Brentanos Poetik des Schreibstromes«, in: Anja Lauper (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Zürich 2005, 157–177, hier 163. Zum komplexen Verhältnis von Brentano und Emmerick außerdem: Sean Ireton, »Wunden/Wunder: On the Romantic Function of Blood and Wounds in the Later Brentano«, in: *German Studies Review* 30 (2007) 3, 597–610.

Für die Lektüre der Blutströme des *Geistlichen Jahres* ist der Vergleich mit Brentano von Interesse, da er so explizit wie kaum ein anderer Autor eine Poetik des Schreibstromes entwickelt, in der Blutfluss und Schreibfluss aufeinander abgebildet werden.⁴¹⁷

Wenn Brentano an Emmericks Bett das Projekt entwickelt, die Blut- und Wundenschrift der Stigmata zu einer »Poetik der Heils-Schrift« umzuschreiben,⁴¹⁸ so ist das als konsequente Fortführung einer idiosynkratischen Bildsprache in den Blick zu nehmen, die Brentano über einen längeren Zeitraum für den Schreibprozess entwickelt. Als eine zentrale Metapher für das Schreiben fungiert dabei der Aderlass, der den Blutstrom mit dem Schreiben verbindet und den Blutfluss damit als Figur des Schreibflusses kenntlich werden lässt.⁴¹⁹ 1818 etwa schreibt Brentano in einem Brief an Luise Hensel: »Das Schreiben ist mir wie ein Aderlassen an einer ordentlichen Pulsader und nicht wie ein Stich mit der Nähndel so neben bei in den Finger.«⁴²⁰ Wie dem Aderlass, so kommt auch dem Schreiben eine therapeutische Funktion zu:

Nicht nur der Eingriff durch die medizinische Praxis der Kräfteregulation, sondern auch die Figur einer Selbstheilung wird dabei zum Motivationspuls des Schreibens: der Aderlass öffnet den Kreislauf des Schriftstroms. Das Blut – der Andrang des »dicken Blutes« – wird eingeschleust in die Schreibproduktion; und so reguliert und tradiert sich das »Zuviel«, der Über-Fluss der Säfte zwischen Blut- und Schriftkreislauf.⁴²¹

⁴¹⁷ Vgl. Brandstetter, »Brentanos Poetik des Schreibstromes«.

⁴¹⁸ Gabriele Brandstetter, »Clemens Brentanos Poetik des Schmerzes«, in: Yoshihiko Hirano, Christine Ivanovic (Hg.), *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005*, Würzburg 2008, 99–110, hier 101.

⁴¹⁹ Brandstetter, »Brentanos Poetik des Schreibstromes«, 158. Brandstetter zitiert einen Liebesbrief Brentanos an Karoline von Günderrode: »Gute Nacht, Du lieber Engel! Ach, bist Du es, bist Du es nicht, so öffne alle Adern Deines weißen Leibes, daß das heiße, schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen spritze, so will ich Dich sehen und trinken aus den tausend Quellen, trinken, bis ich berauscht bin und Deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann, weinen wieder in Dich all Dein Blut und das meinige in Tränen, bis sich Dein Herz wieder hebt und Du mir vertraust, weil das meinige in Deinem Blut lebt. [...] Drum beiße ich mir die Adern auf, und will Dir es geben, aber Du hättest tun sollen und saugen müssen. Öffne Deine Adern, Günderödchen, ich will Dir sie aufbeißen.« Clemens Brentano, *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951, Bd. 1, 109–111. Vgl. dazu Gabriele Brandstetter, *Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos*, München 1986. Vgl. dazu auch: Dies., »Reliquienberg und Stigmata«, 243–268.

⁴²⁰ Clemens Brentano, *Gesammelte Schriften in neun Bänden*, hg. von Christian Brentano, Frankfurt am Main 1852–1855, hier Bd. 8, 445.

⁴²¹ Brandstetter, »Brentanos Poetik des Schreibstromes«, 157.

Diesen Konnex von Blutfluss und Schreibfluss nun verhandeln auch die Texte des *Geistlichen Jahres*, wenn etwa am *Ein und zwanzigsten Sonntage nach Pfingsten* das, was der »dumpfen Stirne fieberisch« entspringt, »[a]ufsprudel[t]« wie »alter Wunden Quellen«. ⁴²² Im Gedicht zum *Dreyzehnten Sonntage nach Pfingsten* wird vor der Folie des Evangeliums »Vom Tauben und Stummen« der Sprechakt als ein »Ausbluten« ⁴²³ bezeichnet und das »unaufhaltsam *ström[ende]* [...] Wort« in Bezug zum *Blutstrom* gesetzt, der »durch die Adern quillt und zuckt«. ⁴²⁴ Ist bei Brentano das Schreiben als Aderlass eine heilende Praxis, so entwickelt das *Geistliche Jahr* immer wieder Szenarien, in denen der Schreibakt durch die Überblendung von Schreibfluss und Blutfluss als letaler Akt konfiguriert wird. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht zum *Weihnachtstage*:

Durch alle Straßen wälzt sich das Getümmel,
Maulthier', Kamele, Treiber; welch Gebimmel!
Als wolle wieder in die Steppe ziehn
Der Same Jakobs und Judaeas Himmel,
Ein Saphirschein über dem Gewimmel,
Läßt blendend seine Funkenströme sprühn.

Verschleyert Frauen durch die Gassen schreiten,
Mühselig vom beladnen Thiere gleiten
Bejahrte Mütterchen; allüberall
Geschrey und Treiben, wie vor Jehus Wagen.
Läßt wieder Jetzabel ihr Antlitz ragen
Aus jener Säulen luftigem Portal:

'S ist Rom, die üppige Priesterin der Götzen,
Die glänzendste und grausamste der Metzen,
Die ihre Sklaven zählt zu dieser Zeit.
Mit einem Griffel, noch vom Blute träufend,
Gräbt sie in Tafeln, Zahl auf Zahlen häufend,
Der Buhlen Namen, so ihr Schwert gefreit. ⁴²⁵

Zitiert sind die ersten drei Strophen des balladenhaft anhebenden Gedichtes, in denen im Rekurs auf den biblischen Prätext ein Setting entworfen wird, dass der

⁴²² Droste-Hülshoff, »Am ein und zwanzigsten Sonntage nach Pfingsten«, in: HKA IV/1, 127 f., hier 127.

⁴²³ Droste-Hülshoff, »Am dreyzehnten Sonntage nach Pfingsten«, in: HKA IV/1, 109 f., hier 109.

⁴²⁴ Droste-Hülshoff, »Am Pfingstsonntage«, in: HKA IV/1, 77 f., hier 78 (Hvh. T.W.).

⁴²⁵ Droste-Hülshoff, »Am Weihnachtstage«, in: HKA IV/1, 158 f., hier 158.

Kommentarband mit dem Terminus »Orientextotismus«⁴²⁶ beschreibt. Von Interesse ist vor allem die dritte Strophe des *Weihnachtstages*, in der die von Kaiser Augustus verordnete Volkszählung thematisiert und als veritable Schreibszene geschildert wird: »Mit einem Griffel, noch vom Blute träufend,/ Gräbt sie in Tafeln, Zahl auf Zahlen häufend/ Der Buhlen Namen«. In Szene gesetzt ist der Schreibakt als Gewaltakt, bei dem das Schreibwerkzeug, der »Griffel«, weil »noch vom Blute träufend«, als Waffe erscheint, nämlich als Verlängerung des »Schwert[es]«, das im letzten Vers genannt wird. Dieser Griffel nun beschreibt nicht mit Tinte Papier, sondern »[g]räbt« die Zeichen in Tontafeln ein und erstellt damit »Schriftgräber«, in denen sich statt Leichen die »Zahlen« »häufen[]«, die für eben diese Toten stehen. Die Textproduktion wird zur Leichenproduktion – beschrieben worden ist ein solches Szenario auch für andere Texte Droste-Hülshoffs, wie etwa für das Gedicht *Die tote Lerche* oder das Erzählfragment *Ledwina*.⁴²⁷

Ausformuliert ist im Gedicht zum *Weihnachtstage* die etymologische Verbindung von »Schreiben« und »Graben«,⁴²⁸ ausgestellt ist – Astrid-Lange Kirchheim hat das für Drostes Versepos *Des Arztes Vermächtnis* gezeigt – »das Testamentarische als Wesen des Graphems«. ⁴²⁹ Lange-Kirchheim bezieht sich dabei auf Jacques Derridas Ausführungen zum testamentarischen Charakter der Schrift in der *Grammatologie*: »Jedes Graphem«, so schreibt Derrida, »ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten«. ⁴³⁰ Wird im Gedicht zum *Weihnachtstage* der Konnex von Schrift und Tod noch über das Eingraben der Zeichen in den Ton entwickelt, so überträgt das Gedicht zum *Zehnten Sonntage nach Pfingsten* dieses Szenario in Drostes eigenes »Aufschreibesystem«, in die Schreibinstrumente Feder und Tinte:

⁴²⁶ HKA IV/2, 327.

⁴²⁷ Zu *Ledwina* bemerkt Claudia Liebrand: »Die Themen Versehrung, Krankheit, Sterblichkeit [...] durchziehen das Romanfragment. Die Autorin und ihr Text haben einiges zu tun, nicht nur die Heldin – zitiert sei nochmals die Formulierung aus dem Brief an Anna von Haxthausen – »tot zu kriegen; der Text wird im Lichte dieser Äußerung zu einer Maschinerie, die Leichen hervorbringt.« Liebrand, *Kreative Refakturen*, 109. Vgl. zur *Toten Lerche*, ebd., 55.

⁴²⁸ Vgl. zur »Konstruktion« dieses etymologischen Konnexes: Börnchen, *Kryptenhall*, 111–120.

⁴²⁹ Ebd., 254. In Drostes Versepos *Des Arztes Vermächtnis* hingegen ist es das Verhältnis von Schrift und Tod, das in den Fokus rückt. Der Text thematisiert seine eigene Materialität geradezu obsessiv und reflektiert – metaphorisch und metonymisch verschoben – den Schreibakt selbst. Astrid Lange-Kirchheim hat gezeigt, dass der in Drostes Epos entworfene Raum, die Gebirgs-, Fels- und Waldlandschaft, als eine »Schriftlandschaft« zu perspektivieren ist: »Spalten, Ritzen, Spindel, Riß werden [...] als Metaphern der Schrift lesbar, als ihnen bedeutungsmäßig die Vorstellung eines aggressiven Eindringens mittels eines Werkzeugs, sc. des Bearbeitens einer Schreibunterlage, gemeinsam ist. *Wand, Kuppe, Stein, Boden, Schicht* können bei der Droste als solche Unterlage der Schrift gelesen werden. Das steht in Korrespondenz zu der emphatische an den Textanfang gestellten Zeichenproduktion des Jünglings, der mit »spitzem Stein« gleichsam *Schriftgräber* herstellt«. Lange-Kirchheim, »Der Arzt und die Dichterin«, 252.

⁴³⁰ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1973, 120 f.

Und eine Feder laß mich nur
 Betrachten mit geheimen Beben,
 Bedenkend, daß der schwarzen Spur
 Folgt leise schleichend Tod und Leben.⁴³¹

Kennlich wird die Schriftspur als Blutspur in diesem Gedicht über die Ambivalenz, die beiden Flüssigkeiten eignet: Wenn der »schwarzen Spur« hier sowohl Tod und Leben »leise schleichend« folgen, so ähnelt die Tinte dem Blut, das einerseits als ›Quell des Lebens‹ gilt, andererseits aber ist das (beispielsweise durch eine Verletzung) ausströmende Blut ein Symbol für den Tod. Dabei kehrt Drostes Text allerdings – und das ist der Clou des Gedichtes – im letzten Vers die Chronologie von Leben und Sterben um: Im *Zehnten Sonntag nach Pfingsten* folgt der Tod nicht dem Leben, sondern das Leben dem Tod. Verwiesen ist damit auf jenen Zusammenhang, der oben in Bezug auf das Gedicht zum *Fünften Sonntage in der Fasten* diskutiert wurde: Thematisiert ist die Möglichkeit des Überlebens in der »schwarzen« Spur, in der Schrift, wie Horaz es topisch formuliert hat.

Festzuhalten bleibt: Verwiesen wird in den Texten des *Geistlichen Jahres* auf die Doppelfunktion der Schrift, wie sie Thomas Macho beschrieben hat: »Ist nicht die *Schrift* ein Medium des Schweigens, und zwar ebenso gut wie sie ein Medium der Rede ist? Und sind denn nicht die Bücher *Verkörperungen* der Toten, Testamente allesamt, in denen das Schweigen gebrochen wird – und doch gewahrt?«⁴³² Als eine solche ›Kippfigur‹ nun ist das Verhältnis von Schrift und Tod auch in Drostes Perikopenzyklus in den Blick zu nehmen. Zum einen ist es der testamentarische Charakter der Schrift, der im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* in Bezug zu einer adäquaten Form der Literaturproduktion gesetzt wird: Das Schreiben produziert ›Schriftgräber‹. Zum anderen schreibt sich der Zyklus in die Traditionslinie Horaz' ein und thematisiert damit die Möglichkeit eines Überlebens in der Schrift.

⁴³¹ Droste-Hülshoff, »Am zehnten Sonntage nach Pfingsten«, in: HKA IV/1, 103 f., hier 104.

⁴³² Thomas Macho, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main 1987, 18.

III. AMBIGRAPHIE

1. Vom Werk zur Handschrift

»[D]as Aufschreiben ist mir bey weitem
das Mühsamste bey der Sache.«

(Droste-Hülshoff an Sprickmann am 20.12.1814)

Als mindestens ebenso mühsam, wie Annette von Droste-Hülshoff laut eigener Aussage das Aufschreiben ihrer Texte fiel, kann das Lesen ihrer handschriftlichen Aufzeichnungen gelten. Und vielleicht ist die Lektüre sogar mühsamer: Walter Gödden, der als Redakteur der *Historisch-kritischen Ausgabe* an der Transkription von Drostes Texten beteiligt war, hat deren Handschrift einmal als ›Kryptographie‹⁴³³ bezeichnet. Etwas »Klaustrophobisches« haften den Manuskripten an, die »überhäuft [sind] mit Korrekturen und Streichungen, Neuansätzen und wiederum Verworfenem.«⁴³⁴ Jeder, der sich zum ersten Mal mit diesem »offensichtlichen Wirrwar«, dem »vermeintlichen Chaos« auf den Blättern beschäftige, werde »in Erstaunen, ja Erschrecken«⁴³⁵ versetzt. Einen ähnlichen Eindruck schildern schon zeitgenössische Rezipienten, auch für Freunde und Bekannte stellte Drostes Handschrift eine Herausforderung dar. Bei Luise von Bornstedt, einer Briefpartnerin Drostes, rief deren Schriftbild sogar körperliche Reaktionen hervor.⁴³⁶ Noch zwölf

⁴³³ Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11. Neben den editionsphilologischen Auseinandersetzungen mit Drostes Schreibprozess – so etwa Winfried Woesler, *Probleme der Editionstechnik. Überlegungen anlässlich der neuen kritischen Ausgabe des ›Geistlichen Jahres‹ der Annette von Droste-Hülshoff*, Münster 1967 – sind als weitere zentrale Forschungsbeiträge anzuführen: Grywatsch, »Endlos gezupfte Gedichte«; Walter Gödden, *Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefeschreiberin*, Paderborn 1992, vor allem 178–195; Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«; ders., »Schreibräume, Landnahmen«. Annette von Droste-Hülshoffs Manuskriptblätter«, in: Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort*, 243–274; ders., »Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ›Streichung‹«, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard M. Wirtz (Hg.), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011, 111–130 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch 2).

⁴³⁴ Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11 f. Und Gödden fährt in seiner Beschreibung der Handschriften fort: »[E]ine bedrohliche Enge, ein beängstigendes Klein-Klein [...]. Das Befangensein und Gefangensein in einem Buchstaben-Labyrinth und Buchstaben-Gefängnis, das kaum engmaschiger sein könnte.« Ebd., 12.

⁴³⁵ Ebd., 11.

⁴³⁶ Luise von Bornstedt (1806–1870) konvertierte 1831 zum Katholizismus, zog nach Münster und hatte dort Umgang mit dem literarischen Kreis Elise Rüdigers und kam auch mit Annette von Droste-Hülshoff in Kontakt. Intensiv war der Briefkontakt mit Droste vor allem in den Jahren

Jahre nach dem Tod der Autorin zeigt sich Bornstedt von Drostes Schrift beeindruckt und schreibt in einer biographischen Skizze, die 1860 im Leipziger *Grenzboten* erschien, über die verstorbene Briefpartnerin: »[S]ie hatte die seltsamste Handschrift, ein Brief von ihr erregte fast immer Schwindel, so dicht gedrängt voll Buchstaben und Gedanken war er.«⁴³⁷

Und auch Droste selbst berichtet in ihren Briefen über die Probleme, die ihr ihre eigentümliche Handschrift, ihre »Pfote«⁴³⁸, die niemand lesen könne, für ihre schriftstellerische Tätigkeit bereite, so etwa, wenn es um die Erstellung von Reinschriften geht. In einem Brief an Sibylle Mertens-Schaaffhausen aus dem Jahr 1843 beklagt sie sich über »ein paar Esel[] von Abschreibern«, denen sie ihr »Geld umsonst [ge]geben« habe, da die erstellten Abschriften voller Fehler waren und »im Ofen« landen mussten.⁴³⁹ »Jetzt«, so Droste weiter, »steht meine Hoffnung auf ein ziemlich gebildetes Fräulein, dem ich allenfalls Intelligenz genug zutraue, nicht statt der ›Rüden‹, die ›Räder‹ bellen, und Thränen statt ›in die Wimper‹ in ›den Winter‹ steigen zu lassen.« Scheitert auch dieser Versuch, so kann laut Droste-Hülshoff nur noch göttliche Expertise helfen, um ein die Gesundheit angreifendes, nur mit dem Tempo einer »Schneckenpost«⁴⁴⁰ vorangehendes, eigenhändiges Abschreiben der Texte zu verhindern: »Morgen kömmt die Demoiselle, gehts auch mit dieser nicht, so weiß ich keinen anderen Rath, als dem ST. MATTHÆUS seinen Engel abzuborgen, der in den fast zweytausend Jahren, wo er ihm das Dintenfaß hält, doch wohl etwas in der Literatur wird profitirt haben.«⁴⁴¹

Wie schwindelerregend, erstaunend oder erschreckend Annette von Droste-Hülshoffs Schrift auch sein mag – dem Literaturwissenschaftler bleibt heute die Lektüre derselben in den meisten Fällen erspart. Seit dem Abschluss der *Historisch-kritischen Ausgabe* im Jahr 2001 liegen alle Texte in gut lesbarer Form vor, das ›Chaos‹ der Manuskripte haben die Herausgeber durch die Erstellung eines edierten Textes gebändigt. Die zahlreichen Varianten und Überarbeitungen, die die Entwurfs handschriften Drostes auszeichnen und das Lesen der Aufzeichnungen erschweren, finden sich in den jeweiligen Dokumentationsbänden der *HKA* detailliert verzeich-

1838/39, abgebrochen wurde die Beziehung Ende des Jahres 1841. Vgl. dazu die »Kurzbiographien der Briefempfänger Bde. VIII–X« im Anhang zur *dtv*-Taschenbuchausgabe der Droste'schen Briefe: Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Winfried Woesler, München 1996.

⁴³⁷ Louise von Bornstedt, »Aus dem Leben Annette's v. Droste«, in: *Die Grenzboten* 19 (1860), Leipzig, Sem I, Bd. 1, 193–199; zitiert nach: Woesler, *Modellfall der Rezeptionsforschung*, 113.

⁴³⁸ Droste-Hülshoff, »Brief an Sibylle Mertens-Schaaffhausen vom 24. Mai 1843«, in: *HKA* XI/1, 50–55, hier 52.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd. Droste rekurriert hier auf die ikonographische Tradition der christlichen Kunst, den Evangelisten als Schreiber darzustellen. Zu den Attributen des Matthäus zählt dabei – neben Schriftrolle und Feder – das Tintenfaß.

net. Eine Auseinandersetzung mit den Handschriften lässt sich – so scheint es – nur noch mit einem nostalgischen Interesse an den merkwürdig aussehenden Autographen begründen.

Manuskripte und Korrekturen

Dass die Beschäftigung mit Drostes Schrift, mit Drostes Schreiben für eine Lektüre des *Geistlichen Jahres* trotzdem von Interesse sein kann, ist die hier zu erörternde These. Denn zum einen rückt mit der Auseinandersetzung mit den Manuskripten der Textstatus des ›Lebenswerks‹ in den Fokus, zum anderen erhält der spezifische Schreibprozess Annette von Droste-Hülshoffs Aufmerksamkeit; in den Blick gerät – um eine Formulierung Almuth Grésillons aufzugreifen – die ›Autorin als Schreiberin‹⁴⁴²: Existiert für den ersten Teil des Zyklus neben wenigen überlieferten Entwürfen für einzelne Gedichte eine Reinschrift, die Droste 1820 für ihre Mutter anfertigte, und zusätzlich eine von Amalie von Hassenpflug erstellte und von Droste-Hülshoff korrigierte Abschrift der Gedichte, so ist die Überlieferung des zweiten Teils ungleich komplizierter.⁴⁴³ Die Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres (Sylvester)* sind bis auf eine Ausnahme nur in Entwurfshandschriften überliefert. Einzig das Gedicht zum *Vierzehnten Sonntage nach Pfingsten* liegt in einer Reinschrift vor, da Droste-Hülshoff es 1845 oder 1846 ihrem Neffen Heinrich von Droste-Hülshoff ins Stammbuch schrieb. Und ein Blick auf diese Entwurfshandschriften mit den 47 Gedichten, die nach der Wiederaufnahme der Arbeit am Zyklus ab 1839 entstanden, macht nicht nur die Ausführungen Göddens und Bornstedts nachvollziehbar, sondern zeigt auch, dass der Textstatus dieses zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* – und damit einhergehend der Textstatus des gesamten Projektes – ein prekärer ist. Die Blätter sind übersät mit Überarbeitungen und Varianten, die Arbeit an den Gedichten des *Geistlichen Jahres* hat zu keinem Ende gefunden. Grund dafür ist Drostes spezifischer Schreibprozess, der sich durch zahlreiche Überarbeitungen des einmal fixierten Textes auszeichnet: »Dichten[] und Corrigiren[]«⁴⁴⁴ – beide Arbeitsschritte fallen bei Annette von Droste-Hülshoff in vielen Fällen zusammen, bedingen sich teilweise wechselseitig und führen dazu, dass der Schreibprozess oftmals nicht abgeschlossen, sondern im Gegenteil fortwährend verlängert wird und den Text immer weiter ausufern lässt.

⁴⁴² Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*, Bern u. a. 1999. Vgl. dazu in Bezug auf Droste-Hülshoff vor allem: Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

⁴⁴³ Vgl. zur Überlieferung des *Geistlichen Jahres* die ausführlichen Informationen in der *Historisch-kritischen Ausgabe*: HKA IV/2, 291–304.

⁴⁴⁴ So Droste in einem Brief an Levin Schücking im Februar 1843. Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking in Mondsee vom 16. Februar 1843«, in: HKA X/1, 6–15, hier 7.

Die sechs Blätter des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* – von denen im Folgenden die Rede sein wird – stellen keinen Einzelfall dar, sie präsentieren das übliche Bild eines Droste'schen Entwurfsblattes: Auf kleinstem Raum sind in mikrographisch anmutender Handschrift eine große Anzahl von Texten und mehrere, sich zum Teil überlagernde Überarbeitungsstufen geschrieben, »ein unübersichtliches Gewirr und Knäuel von Textelementen in kleinster und nachlässigster Handschrift«. ⁴⁴⁵ Fast alle Gedichte sind mit Korrekturen und Streichungen versehen, verzeichnet sind außerdem Alternativvarianten, Ergänzungen also, bei denen die vorhergehenden Textstufen nicht getilgt wurden. Der Raum, den das Blatt bietet, wird von der Schreibenden nahezu erschöpfend ausgenutzt; nachdem die Gedichte mehrmals korrigiert und ergänzt worden sind, erscheinen die Blätter schließlich vollgeschrieben. Droste selbst – das zeigen die von ihr erstellten Reinschriften beispielsweise für die Gedichtausgaben von 1838 und 1844⁴⁴⁶ – behielt bis auf wenige Ausnahmen einen guten Überblick über das Textmaterial und die einzelnen Gedichte. Für Außenstehende hingegen wirken die Blätter auf den ersten Blick hermetisch: Übersichtlichkeit und Lesbarkeit des Geschriebenen für jemand anderes als die Schreibende selbst scheinen bei der fortwährenden und langwierigen Arbeit am Text keine Prämissen gewesen zu sein.

Interpretiert worden ist diese Form der Aufzeichnung als das ›Erschreiben‹ eines eigenen Raumes, als ein »Akt der Mutwilligkeit, auch der Selbstgewißheit«. Walter Gödden erklärt: »Ein eigener Mikrokosmos tut sich auf und zugleich ein Refugium, das eben nur *einer* Person, der Autorin selbst, offenstand, Relikte einer Geheimwissenschaft oder doch zumindest Geheimniskrämerei, denn diese Schrift ist wahrhaftig von kaum jemand anderem zu entziffern.«⁴⁴⁷

Kaum zu entziffern sind die Textgebilde nicht nur wegen der mikrographisch anmutenden Schrift und den zahlreichen Korrekturen, sondern auch, weil die einzelnen Textteile an manchen Stellen nicht mehr eindeutig voneinander unterschieden werden können: Einzelne Textkolumnen gehen – wenn der Platz für weitere Ergänzungen knapp wird – nach mehreren Korrekturdurchgängen schließlich ineinander über. »Wenn die Dichterin«, so fasst Winfried Woesler es in Bezug auf die Blätter des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* zusammen, »rund tausend Verse auf ein Doppelblatt bringt, und das kommt tatsächlich vor, dann erscheinen die Varianten dort, wo noch Platz ist (leider auch dort, wo die Dichterin irrümlich glaubte, daß noch Platz sei)«. ⁴⁴⁸

Droste's Handschriften setzen damit in Szene, was Davide Giuriato und Stephan Kammer für Autographen im Allgemeinen festgehalten haben: »Manuskripte [stellen] die Begriffe des Textes und der Textualität sowie deren Normativität für die

⁴⁴⁵ Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«, 258.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 12.

⁴⁴⁸ Woesler, *Probleme der Editionstechnik*, 18.

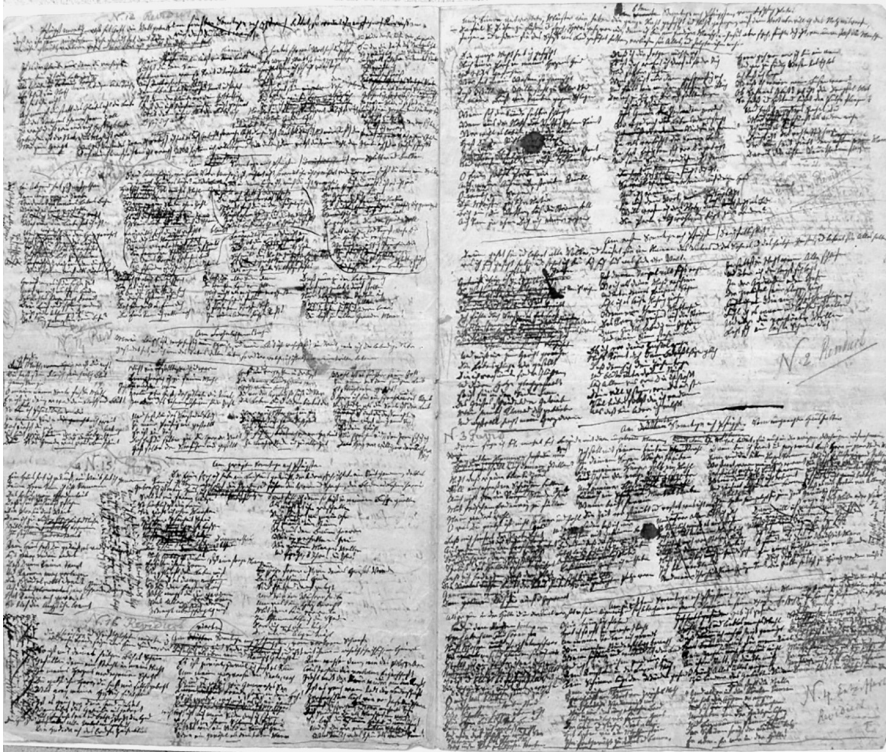


Abb. 2: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 1, S. 2–3.

Literatur- und Kulturwissenschaft in Frage«,⁴⁴⁹ Zeigen lässt sich das an einem Ausschnitt aus der Handschrift zum zweiten Teil des *Geistlichen Jahres*, exemplarisch ausgewählt ist in Abbildung 2 das erste Blatt des Manuskriptes zum zweiten Teil des Zyklus.

Beim Blatt 1 des Manuskriptes »H« handelt es sich um ein Doppelfolioblatt, abgebildet sind die beiden Innenseiten (Seite 2 und Seite 3), die jeweils circa 31,5 cm x 19,2 cm groß sind. Verzeichnet sind hier insgesamt neun Gedichte. Konfrontiert ist der Leser, die Leserin mit der – bei Drucktexten in den meisten Fällen vollkommen ausgeblendet – Materialität des Geschriebenen, mit dem »Schriftzeichen in seiner Eigenwertigkeit, seine[r] visuelle[n] und haptische[n] Materialität, seine[r] Konkret-

⁴⁴⁹ Davide Giuriato, Stephan Kammer, »Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main 2006, 7–24, hier 22.

heit, Dinglichkeit und Körperlichkeit«.⁴⁵⁰ In diesem Fall ist das zum einen Drostes kleine, nachlässige und daher schwer zu lesende Handschrift, deren ›Entzifferung‹ – dieser, die Lektürehaltung treffend umschreibende Terminus findet sich im Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe*⁴⁵¹ – durch wiederholte Korrekturen und Überarbeitungen noch schwieriger wird. Problematisch wird die Lektüre aber auch durch den Textträger selbst, durch das Blatt, auf dem die Gedichte fixiert sind. Auf dem Papier schlägt die Tinte der auf der Rückseite verzeichneten Gedichte durch, teilweise sind von fremder Hand in den Zwischenräumen der Texte Anmerkungen und Nummerierungen angebracht. Tinten- und andere Flecken erschweren die Lektüre, bei anderen Teilen des Manuskriptes ist der Textträger beschädigt: An den Außenkanten und den Stellen, an denen die Blätter geknickt wurden, sind Risse im Papier, die die Schrift nahezu unlesbar machen. Hinzu kommt, dass verschiedene Textstufen nebeneinander stehen. Einen linear rezipierbaren, abgeschlossenen Text bietet das Manuskript mit den Gedichten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* nicht, unter anderem, weil zahlreiche Alternativvarianten noch gleichberechtigt nebeneinander stehen, die bei den Druckausgaben in einen Apparat ausgelagert sind. In der Entwurfshandschrift präsentiert sich dem Leser, der Leserin die Dynamik, die Kontingenz und an den Stellen, wo es Varianten ohne Tilgung gibt, die Unabgeschlossenheit des Schreibprozesses, die in keiner der vorliegenden Ausgaben des Zyklus auf den ersten Blick sichtbar wird.⁴⁵²

Ein solcher Textträger stellt seine Rezipienten vor eine Herausforderung, liegt doch in den meisten Fällen das Textmaterial, das die Grundlage für die Interpretationen der Literaturwissenschaft bietet, als Drucktext vor, in welcher Form auch immer, ob als Reclam-Heft, als Studien-, Lese- oder als historisch-kritische Ausgabe. Für die interpretierende Literaturwissenschaft ist die ›Arbeit am Text‹ fast immer eine ›Arbeit am Drucktext‹.⁴⁵³ Konfrontiert mit einem Manuskriptblatt, mit der Materialität des Geschriebenen, beispielsweise einer schwer lesbaren Schrift oder einem problematischen Textträger und einer nicht linear rezipierbaren Textaufzeichnung, stellt sich die Frage, wie ein Zugriff auf das so Verzeichnete überhaupt aussehen kann. Das Problem ist kein hermeneutisches im engeren Sinne, sondern ein

⁴⁵⁰ Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller, »Einleitung zum Themenband«, in: Dies. (Hg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld 2002 (= *Schrift und Bild in Bewegung* 1), 9–16, hier 9.

⁴⁵¹ Vgl. dazu: HKA IV/2, 307.

⁴⁵² Im Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* wird auf die Unabgeschlossenheit des Textes verwiesen, entsprechend bilden Text- und Dokumentationsband eine Einheit. Darauf wird zurückzukommen sein.

⁴⁵³ Friedrich Kittler hat Gutenbergs Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern als »historische Zäsur« bezeichnet, als das Ereignis, welches »die neuhochdeutsche Literaturwissenschaft von der germanistischen Mediävistik scheidet«. Friedrich Kittler, »Philologische und Homerische Frage«, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Was ist eine philologische Frage. Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main 2009, 288–303, hier 291.

mediales:⁴⁵⁴ Es betrifft nicht den Sinn ›hinter‹ den Zeichen, den es zu verstehen gilt, sondern das Verstehen, das Decodieren der Zeichen selbst – problematisch wird das Entziffern der Schrift. Beschäftigt hat sich mit diesem Phänomen Roland Barthes, der in seinen *Variations sur l'écriture* die Unlesbarkeit der Handschrift als »Nachtseite der Schrift«⁴⁵⁵ bezeichnet. Die Schrift, so Barthes, habe »Jahrtausende lang die wenigen, die damit vertraut waren, von den anderen geschieden, die es nicht waren.«⁴⁵⁶ In diesem Sinne stelle das nicht zu entziffernde Manuskript nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall dar: »Die Kryptographie ist die eigentliche Mission der Schrift. Die Unlesbarkeit des skripturalen Systems ist, weit davon entfernt, mangelhaft, abstoßend zu sein, im Gegenteil seine Wahrheit.«⁴⁵⁷ Nun ist die Problematik im vorliegenden Fall eine andere: Auch wenn man mit den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens vertraut ist, wird die Handschrift hier zum fremden Zeichen, der Text entzieht sich durch seine virulente, nicht auszublendende Materialität dem auf Verständnis ausgelegten Zugriff des Rezipienten. Es bleibt also die Frage, wie ein Umgang mit einer solch ›kryptographischen‹ Aufzeichnung aussehen kann.

Aleida Assmann hat einen Rezeptionsmodus skizziert, der für eine erste Auseinandersetzung mit den Manuskripten hilfreich sein kann. Der an Drucktexten orientierte Lesevorgang, so Assmann, zielt darauf ab, dass der »Blick die [...] (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoße[], um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können.«⁴⁵⁸ »Wer sich«, so heißt es weiter, »in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen.«⁴⁵⁹ Konfrontiert mit der nicht zu umgehenden Materialität des Textes wird aber genau das problematisch: »Der flüssige und behände Duktus wird gehemmt, ja u. U. ganz zum Stillstand gebracht, wenn die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen.«⁴⁶⁰ Als alternative Rezeptionshaltung dazu entwirft Assmann das Konzept eines langen, faszinierten Blicks, der sich nicht von der Dichte der Oberfläche abzulösen vermag und

⁴⁵⁴ Per Röcken setzt sich kritisch mit dem verstärkten Interesse an der ›Materialität‹ des Textes (und der damit verbundenen Kritik an editionsphilologischen Projekten) auseinander, weil »viele der in philosophisch-kulturwissenschaftlichen Publikationen mit ›Materialität‹ bezeichneten Sachverhalte und Gegenstände weit treffender mit dem Ausdruck ›Medialität‹ zu bezeichnen wären«. Per Röcken, »Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung«, in: *editio* 22 (2008), 22–46, hier 38.

⁴⁵⁵ Roland Barthes, *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. Französisch – Deutsch*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, Mainz 2006 (= *excerpta classica* II), 25.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd., 25–27.

⁴⁵⁸ Aleida Assmann, »Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, 237–251, hier 238.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., 241.

den sie als »gazing«, als »Starren« bezeichnet und dem »reading«, dem »Lesen« gegenüber stellt:

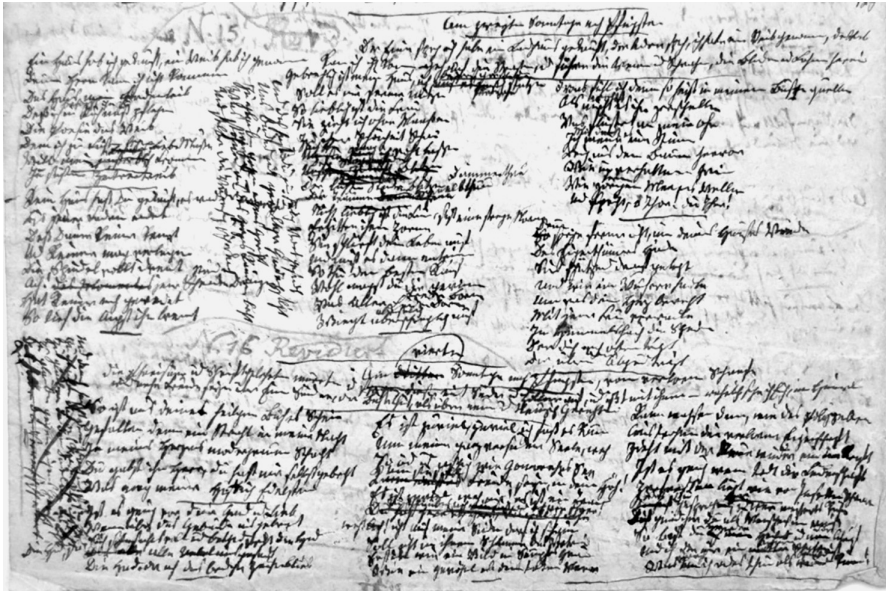


Abb. 3: Geistliches Jahr: Blatt 1, S. 2, Ausschnitt.

Reading meint die Einübung einer kulturellen Fähigkeit, welche darin besteht, den Vorhang der Buchstaben so schnell wie möglich zu durchdringen. »Gazing« bezeichnet im Gegensatz dazu eine Form des Lesens, die sich in den Buchstaben verhakt. Hier gibt es nichts zu durchdringen, die Tiefe des Geheimnisses tut sich im Körper und Arrangement der Buchstaben auf.⁴⁶¹

Als Textbeispiele, die eine solche Form der Wahrnehmung erfordern, nennt Assmann die chinesische Kalligraphie und mittelalterliche Codices. Aber auch für eine erste Annäherung an Annette von Droste-Hülshoffs Entwurfshandschriften kann ein solches Rezeptionsmodell je hilfreich sein, ist das ›Lesen‹, das ›Reading‹ des auf dem Manuskript verzeichneten Textes doch aus den oben genannten Gründen problematisch.

⁴⁶¹ Aleida Assmann, »Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewußtsein«, in: Susi Kotzinger, Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie und Literatur«, veranstaltet im Oktober 1992, Amsterdam, Atlanta 1994, 327–336, hier 333.*

Bei der Rezeptionshaltung des ›Starrens‹ nun steht eine erste Auseinandersetzung mit den Manuskriptblättern nicht mehr unter dem Zwang, das Textmaterial auf den ersten Blick »durchdringen«, also das Geschriebene entziffern zu müssen, sondern kann dazu dienen, sich einen Überblick über das »Arrangement der Buchstaben« und der einzelnen Textteile zu verschaffen und davon ausgehend Aussagen über den Schreibprozess zu treffen. In den Blick genommen wird hier ein Ausschnitt aus dem oben abgebildeten Blatt 1 (Abb 3).

Deutlich erkennbar sind auf dem reproduzierten Ausschnitt zwei größere, voneinander abgesetzte Textkonvolute und einzelne, eng untereinander geschriebene Strophen, die teilweise durch Striche getrennt sind. Bei dem im oberen Teil der Abbildung verzeichneten Textkonvolut handelt es sich um das bereits besprochene Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* (die Überschrift findet sich mittig auf dem Blatt und ist von zwei Strichen umrahmt⁴⁶²), das auf den ersten Blick sieben Strophen umfasst, die ebenfalls durch Linien voneinander abgesetzt sind: Sechs Strophen sind horizontal, jeweils in Zweiergruppen untereinander von links nach rechts geschrieben, nur zwischen den ersten beiden Textkolumnen ist eine weitere Strophe gegen die übliche Schreibrichtung vertikal verzeichnet. Einen Hinweis darauf, an welcher Stelle diese Strophe in das Gedicht einzufügen ist, findet sich nicht. Ausgehend von der Position des Textes innerhalb des Gedichtes ließen sich die nachträglich hinzugefügten Verse als dritte Strophe lesen, entsprechend würden sich dann die anderen Strophen verschieben. Über den gesamten Text des Gedichtes sind Streichungen und Ergänzungen verteilt. Sie zeigen, dass die einzelnen Teile des *Zweyten Sonntages nach Pfingsten* mehrere Korrekturdurchläufe erfahren haben, vor allem der letzte Teil der zweiten Strophe ist nach der ersten schriftlichen Fixierung intensiv überarbeitet worden. Hier sind ganze Verse getilgt und durch neue Varianten ersetzt worden, die in den ohnehin knappen Raum zwischen die einzelnen Zeilen geschrieben wurden. Weniger deutliche Eingriffe in die einzelnen Verse zeigen sich bei dem unten verzeichneten Gedicht zum *Vierten Sonntage nach Pfingsten*. Auffallend ist eine Überarbeitung am Titel: Die zunächst aufgezeichnete Angabe »dritten« wird gestrichen und durch »vierten« ersetzt. Vom vorangehenden Text ist diese Korrektur durch einen Halbbogen deutlich abgesetzt. Wie im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* wird auch hier die Schreibrichtung variiert. Nachträglich wurde in den Raum vor die erste (horizontal verzeichnete) Textkolumne eine Strophe vertikal geschrieben, auch hier fehlt eine Angabe, welche Position dieser Text im Gedicht einnehmen soll. Von ihrer Position vor allen folgenden Strophen ließen sich die ergänzten Verse als neue erste Strophe des *Vierten Sonntags nach Pfingsten* lesen. Im Gegensatz zum vorangehenden Gedicht aber ist diese nachträglich eingefügte Strophe in einem weiteren Arbeitsschritt wieder gestrichen worden.

⁴⁶² Die mit Bleistift neben die Überschriften der Gedichte verzeichneten Hinweise »N. 15 Rev.« und »N. 16. Revidiert« sind nachträglich von fremder Hand eingefügt worden.

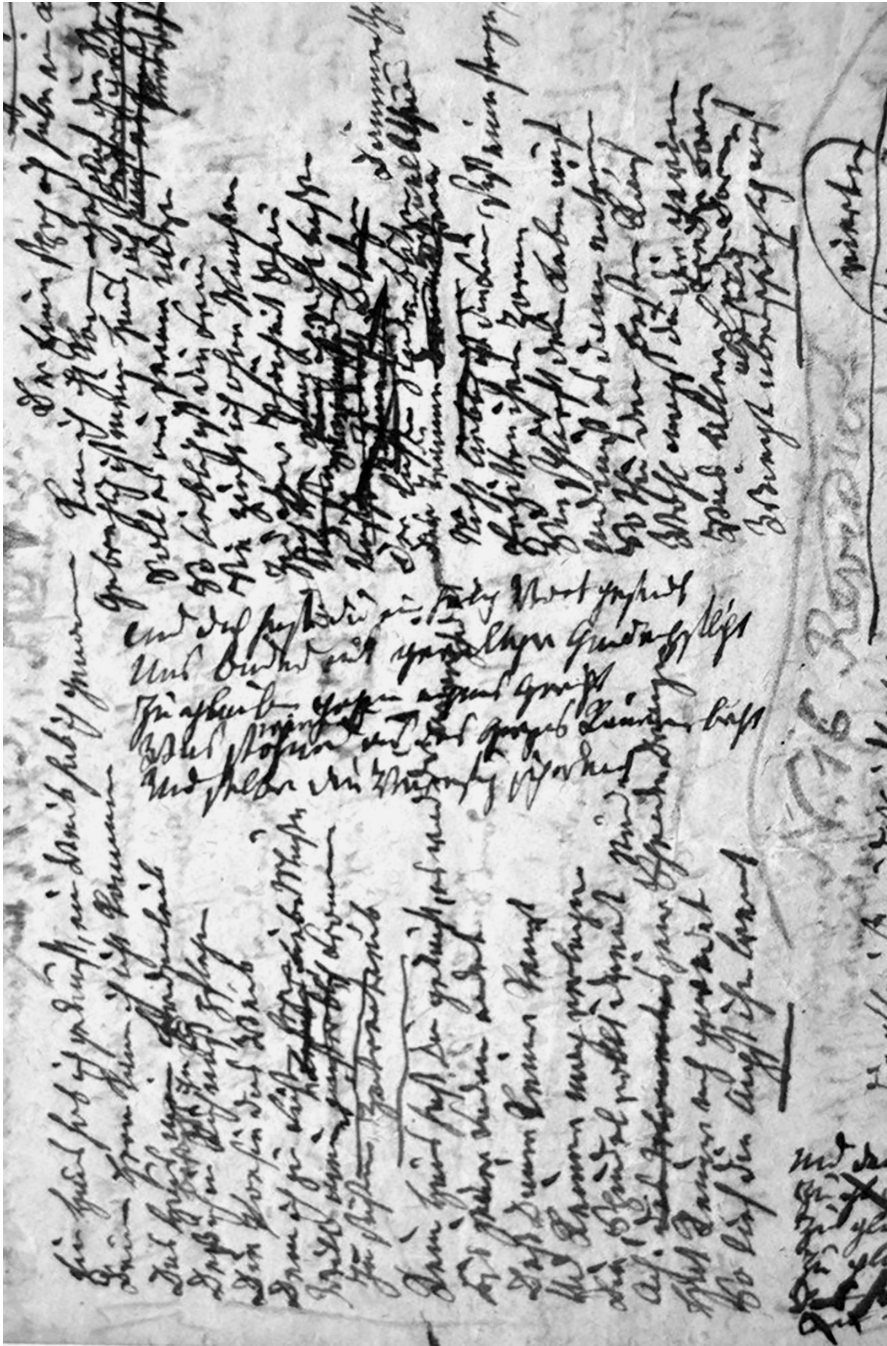


Abb. 4: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 1, S. 2, Ausschnitt, gedreht.

Dreht man das Blatt (Abb. 4) und nimmt die vertikal zwischen die ersten beiden Textkolumnen des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* geschriebene Strophe genauer in den Blick, so drängen sich Zweifel an der hier vorgeschlagenen Zuordnung der einzelnen Textteile auf. Die gegen die übliche Schreibrichtung verzeichnete Strophe unterscheidet sich nämlich formal von den sie umgebenden. Sie hat fünf Verse, während alle anderen Strophen des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage* sieben Verse haben. Gegen ein Versehen der Schreibenden spricht, dass das Textkorpus des *Geistlichen Jahres* – wie oben besprochen – im hohen Maße durchkomponiert ist.

Einfügen würde sich diese Strophe, was die Anzahl der Verse angeht, in das folgende Gedicht zum *Vierten Sonntage nach Pfingsten*, denn hier haben alle Strophen fünf Verse. Auf Grundlage dieser Beobachtung lassen sich die verzeichneten Textteile anders zuordnen, lässt sich auch der Schreibprozess anders rekonstruieren: In einem ersten Überarbeitungsschritt ist das unten auf dem Blatt verzeichnete Gedicht zum *Vierten Sonntag* um eine Strophe erweitert worden, die aus Platzmangel am linken Rand des Blattes gegen die übliche Schreibrichtung vertikal vor der ersten Textkolumne aufgeschrieben wurde. Der so ergänzte Textteil wird in einem nächsten Arbeitsschritt gestrichen, für die dann zu erstellende neue Fassung findet sich aber auch an den Rändern rund um das Gedicht zum *Vierten Sonntage* kein Platz mehr, so dass mit der neuerlichen Textproduktion nach oben ausgewichen werden muss: Die Verse für die neue Strophe des *Vierten Sonntages nach Pfingsten* werden deshalb – wieder entgegen der sonstigen Anordnung des Textes auf dem Blatt – vertikal in den noch freien Raum zwischen die beiden ersten Kolumnen des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* verzeichnet.

Ursache der zunächst entwickelten ›Fehllektüre‹ ist eine an Parametern der Druckschrift orientierte Rezeptionshaltung: »Der visuelle Akt des Schreibens«, so konstatiert Klaus Hurlebusch, »vollzieht sich räumlich-zweidimensional, der unsichtbare des Lesens in linearer Eindimensionalität. Die spatiale Lektüre eines korrigierten handschriftlichen Textes ist nicht mit der linearen Buchlektüre zu harmonisieren«. ⁴⁶³ Das Ergebnis des hier handschriftlich fixierten Schreibprozesses durchkreuzt ein an Drucktexten orientiertes Konzept von Schrift ebenso wie die Vorstellung der Geschlossenheit einzelner Textteile. Vielmehr verlangen die einzelnen Arbeitsschritte, verlangt die nachträgliche Ergänzung einzelner Verse und Strophen eine Lektürehaltung, die an einzelnen Stellen das Prinzip der Linearität missachtet: ⁴⁶⁴ Muss im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* nach der zweiten Strophe ein Textteil (der zum folgenden Gedicht gehört) übersprungen werden, so erfordert die Lektüre des Textes zum *Vierten Sonntage nach Pfingsten* einen mehrfa-

⁴⁶³ Klaus Hurlebusch, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise«, in: Hans Zeller, Gunter Martens (Hg.), *Textgenetische Edition*, Tübingen 1998 (= Beihefte zu editio 10), 7–51, hier 23.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu: Jürgen Gunia, Iris Hermann (Hg.), *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert 2002.

chen Wechsel der Leserichtung. Zunächst muss das Blatt gedreht werden, um die beiden vertikal verzeichneten Entwürfe für die zusätzliche Strophe lesen zu können, schließlich muss man während des Lesens zwischen den beiden Gedichten hin- und herwechseln, findet sich die finale Version der zusätzlichen Strophe doch zwischen den Strophen des *Zweyten Sonntages nach Pfingsten* und damit *über* dem Gedicht, dessen Bestandteil die Verse eigentlich sind.⁴⁶⁵ Die beiden Gedichte präsentieren sich – ganz im Gegensatz zur Darstellung derselben im Textband der *Historisch-kritischen Ausgabe* – als mehrmals überarbeitete, schließlich ineinander übergehende Textgebilde.

Zurück in die Zukunft. Die Literaturwissenschaft entdeckt ihr Material

Vor allem die Editionsphilologie hat sich mit den Textgebilden im Manuskript des *Geistlichen Jahres* auseinandersetzen müssen – und zeigte sich von Drostes Schriftbild, vom ›Arrangement der Buchstaben‹ wenig ›fasziniert‹ im Assmann'schen Sinne. In einem Aufsatz zur »Textgestalt des *Geistlichen Jahres*«, der 1947 im *Jahrbuch der Droste-Gesellschaft* erschien, bezeichnet Cornelius Schröder die Herstellung eines druckfertigen Textes aus den überlieferten Handschriften als das »Kreuz der Droste-Forschung«⁴⁶⁶ und fasst damit wohl das Leid ganzer Generationen von Editoren zusammen. Denn mit seiner Einschätzung steht Schröder nicht alleine; die Klage über das problematische Textmaterial des *Geistlichen Jahres* hat in der Droste-Philologie Tradition.⁴⁶⁷ Schröders Blick auf das Manuskript allerdings ist einer spezifischen – heute nicht mehr unkritisch gesehenen – editionsphilologischen Perspektive verpflichtet. Als Herausgeber einer Textausgabe des *Geistlichen Jahres*⁴⁶⁸ ist er nicht an der Ästhetik der Handschrift oder einem poetologischen Potenzial der Aufzeichnungen interessiert, sondern zunächst an der Korrektur von Transkriptionsfehlern in bisherigen Ausgaben und endlich an der Herstellung einer Lesefassung des Zyklus. Ziel seiner Beschäftigung mit den Droste'schen Autographen ist die Textkonstitution.

⁴⁶⁵ Die *Historisch-kritische Ausgabe* bestimmt diese Textteile aufgrund von Änderungen an den anderen Strophen des Gedichtes zum *Vierten Sonntage* als neue fünfte Strophe, entsprechend verschieben sich die anderen Strophen dieses Gedichtes.

⁴⁶⁶ Cornelius Schröder, »Zur Textgestaltung des *Geistlichen Jahres*«, in: *Jahrbuch der Droste-Gesellschaft* I (1947), 111–128, hier 111.

⁴⁶⁷ »Was«, so schreibt Walter Gödden, »hat sie damit Generationen von Editoren angetan?«. Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11. Auch Grywatsch verweist auf die Herausforderung, die das *Geistliche Jahr* für die Editionsphilologie darstellt: »Nicht nur die kleine, sehr flüchtige Schrift auf den eng beschriebenen Blättern machte Generationen von Editoren zu schaffen, sondern ebenso der Umstand, daß das Blatt mit Varianten, Korrekturen und Rückkorrekturen übersät ist.« Grywatsch, »Endlos gezupfte Gedichte«, 50.

⁴⁶⁸ Annette von Droste-Hülshoff, *Das Geistliche Jahr*, hg. von Cornelius Schröder, Münster 1939.

Und das stellt den Herausgeber vor eine nicht zu unterschätzende Herausforderung, sind doch »[n]ur die Schwierigkeiten der Entzifferung [...] zu überwinden«. Die »eigentliche Arbeit« sei »die Sicherung des Textes als Dichtung«. ⁴⁶⁹ Der Editor, so führt Schröder aus, hat dabei im Umgang mit dem Material die Wahl zwischen drei Möglichkeiten:

Eine Unzahl von Lesarten steht dem Herausgeber zur Verfügung, getilgte und ungetilgte, und er muß sich klar darüber werden, ob die getilgten als von der Dichterin verworfen zu betrachten sind, ob von den nicht getilgten nur die jüngsten einen Anspruch auf Gültigkeit haben, oder ob alle Lesarten, die getilgten wie die nicht getilgten, als Material für eine Auswahl im künstlerischen Sinne bewertet werden sollen. ⁴⁷⁰

Schröder entscheidet sich in seiner Ausgabe des *Geistlichen Jahres* für die letzte Methode, berücksichtigt also auch getilgte Textteile, »wenn der größere künstlerische Wert oder die größere Verständlichkeit dies ratsam erscheinen ließ«. Damit – so heißt es weiter – operiere man »im Geiste der Dichterin«, ⁴⁷¹ da »die Arbeitsweise Annettens dieses Verfahren« nahe lege. »An der Berechtigung und Richtigkeit meiner Methode«, so lautet das Resümee, »ist also nicht zu rütteln«. ⁴⁷²

Dass an der Richtigkeit von Schröders Vorgehen zur »Sicherung des Textes als Dichtung« aus heutiger Sicht durchaus »gerüttelt« werden könnte, liegt auf der Hand: Ein solches Verfahren erscheint vor dem Hintergrund avancierter editionsphilologischer Theoriebildung in vielerlei Hinsicht als problematisch. Doch um eine detaillierte Kritik der Edition Schröders soll es im Folgenden nicht gehen, verwiesen sei dazu auf die Ausführungen im Kommentar der *Historisch-kritischen Aus-*

⁴⁶⁹ Schröder, »Zur Textgestaltung des *Geistlichen Jahres*«, 111.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd. 128.

⁴⁷² Schröder, »Zur Textgestaltung des *Geistlichen Jahres*«, 112. Schröder entwirft also eine Herausgeberrolle, die sich in der Terminologie Hans Ulrich Gumbrechts als »starkes Herausgebersubjekt« beschreiben ließe. Gumbrecht entwickelt diesen Begriff in Absetzung von einem »schwachen Herausgebersubjekt«, das beispielsweise die *New Philology* entwerfe: »Die New Philology richtet ihr Augenmerk auf die verschiedenen Fassungen einzelner Texte sowie auf die Vermehrung der in diesen Texten enthaltenen Varianten. Diese Akzentuierung der Variationen und Varianten hat bei den praktizierenden Anhängern der New Philology in ganz natürlicher Weise ein erneutes Interesse an Manuskripten und ihrem materiellen Zustand aufkommen lassen. Insgesamt gesehen, entspricht die New Philology der heuristischen Voraussetzung eines schwachen Herausgebersubjekts und eines schwachen Autorsubjekts. Freilich impliziert das Wort »schwach« hier kein Werturteil. Es bezieht sich erstens einfach auf eine philologische Praxis, bei der – auf der Ebene der Autorenrolle – der Prozeß der Überlieferung mehr Beachtung findet als die einzelnen Autoren und bei der – auf der Ebene der Editorenrolle – die genaue Wiedergabe der Texte eine wichtigere Aufgabe darstellt als das Manipulieren und Modifizieren dieser Texte.« Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, Frankfurt am Main 2003, 64 f.

gabe.⁴⁷³ Von Interesse ist vielmehr die Perspektive auf die Handschrift, die sich in Schröders Besprechung der Textgestalt des *Geistlichen Jahres* zeigt (und die – im Gegensatz zu seinen Prinzipien der Textkonstitution – für die Editionsphilologie durchaus noch eine gewisse Aktualität beanspruchen kann): Wenn die Auseinandersetzung mit dem Manuskript auf dessen Funktion als Textträger fokussiert, den es zu entziffern und zu transkribieren gilt, um aus dem »Material« eine »Auswahl im künstlerischen Sinne« zu treffen, mit der Zielsetzung, den Text »als Dichtung zu sichern«, kann der sich in den Handschriften präsentierende Textzustand des *Geistlichen Jahres* nur als ein Problem des Manuskriptes gesehen werden und nicht als ein – wie auch immer zu bestimmendes – Potenzial. Für Schröders Zugriff, der hier beispielhaft für die Mehrzahl der Editionen des Gedichtzyklus steht, sind die Alternativvarianten, die das Manuskript in großer Zahl bietet, prekär, erschweren sie doch die Erstellung eines edierten Textes und erfordern vom Herausgeber die Erarbeitung von Paradigmen, die die zu leistende Textkonstitution leiten. Schröder verweist in diesem Zusammenhang auf die besonderen Lauteffekte der Droste'schen Lyrik und fordert entsprechend »größte[] Aufmerksamkeit [für] das rhythmische Gefüge und die Klangwirkung der Verse [...]; denn die drostesche Dichtung ist vor allem auf das Gehörtwerden abgestimmt: man muß sie laut lesen, um sie in ihrer ganzen Reinheit aufzunehmen und ihre erweckende Kraft zu verspüren«.⁴⁷⁴

Offen bleibt, weil es im Ermessen des Editors liegt, wie darüber entschieden wird, welche Variante über die »bessere« Klangwirkung verfügt. Andere Ausgaben setzen andere Aspekte zentral: Franz Jostes etwa favorisiert für seine Ausgabe des *Geistlichen Jahres* eine Fassung »letzter Hand«, hat also bei den »Lesarten[,] [...] die sie [Droste, T. W.] nebeneinander hat bestehen lassen, [...] im allgemeinen die jüngste gewählt, da sie diese doch wohl nicht hinzugefügt haben würde, wenn ihr an den älteren nicht etwas anstößig gewesen wäre«.⁴⁷⁵ Und auch im Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe* wird das Phänomen der Alternativvarianten ausführlich diskutiert: Die Möglichkeit, die »bessere« Variante zu bestimmen, um eine Auswahl aus dem vorhandenen Textmaterial zu treffen, wird hier kritisiert, weil sie der Subjektivität des Editors zu großen Raum lasse.⁴⁷⁶ Auch die Alternative, sich stattdessen für die älteste, nicht getilgte Version zu entscheiden – unter der Prämisse, es »handle sich bei der nachträglichen Änderung um einen noch nicht abgeschlossenen Korrekturvorgang, da die ursprüngliche Lesart ja nicht gestrichen worden sei«⁴⁷⁷ – könne als problematisch gelten, da an manchen Stellen durchaus erkennbar sei, warum die neue Version verzeichnet wurde, beispielsweise um eine

⁴⁷³ Vgl. zur Kritik an einzelnen Ausgaben des *Geistlichen Jahres* die Übersicht über die Editionsgeschichte des Zyklus im Dokumentationsband der *Historisch-kritischen Ausgabe*: HKA IV/2, 304–307.

⁴⁷⁴ Schröder, »Zur Textgestalt des *Geistlichen Jahres*«, 112.

⁴⁷⁵ Franz Jostes, »Vorbemerkung«, in: Annette von Droste-Hülshoff, *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von dems., Münster ³1933, 223 f., hier 223 f.

⁴⁷⁶ Vgl. dazu: Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie*.

⁴⁷⁷ HKA IV/2, 310.

Wortwiederholung zu korrigieren: »Gelegentlich scheint die Autorin lediglich vergessen zu haben, die ältere Lesart zu streichen.«⁴⁷⁸ Um der Subjektivität des Herausgebers möglichst wenig Raum zu lassen, entscheidet sich die *HKA* schließlich für ein Verfahren, das als ›mechanisches‹ beschrieben wird, und legt konsequent »die älteste nicht verworfene Textstufe«⁴⁷⁹ dem edierten Text zugrunde. Über die Adäquatheit der einzelnen Prämissen zur Textkonstitution ließe sich trefflich streiten. Gemeinsam aber ist allen, dass die Beschäftigung mit den Textgebilden der Entwurfshandschrift auf die Frage fokussiert bleibt, wie aus dem komplexen Material ein rezipierbarer Text erstellt werden kann.

Bei dieser Arbeit an der Textkonstitution ist Cornelius Schröder – wie schon andere Herausgeber des *Geistlichen Jahres*, wie Schlüter, Kreiten und Schücking, aber auch Jostes oder Schulte-Kemminghausen – orientiert an dem, was Gerhard Neumann als »Werkideal«⁴⁸⁰ beschrieben und – in Bezug auf die Texte Franz Kafkas – ausführlich problematisiert hat. »Nach klassischer Auffassung«, so Neumann,

präsentiert sich der Text exklusiv, der Autor autonom, das Werk als zu idealer Gestalt gereift und konturiert. Wenn es im bildungsbürgerlichen 19. Jahrhundert – nach Nietzsches Wort – noch gilt, an einer Textseite wie an einer antiken Bildsäule zu meißeln, so muß, nach Vollendung des Ganzen, der Arbeitsschutt beiseite geräumt werden.⁴⁸¹

Für alle oben genannten Herausgeber des *Geistlichen Jahres* ist das Ziel der Beschäftigung mit der Entwurfshandschrift des zweiten Teils des Zyklus die Erstellung einer Lesefassung, die diesem Konzept des Werkideals folgt. Anders gesagt: Ziel der editorischen Arbeit ist ein Text ohne Varianten. Dass das Manuskript ein solches Konzept radikal durchkreuzt, wird durchaus in den Paratexten der einzelnen Ausgaben thematisiert und teilweise – zum ersten Mal von Franz Jostes in seiner Ausgabe des *Geistlichen Jahres* aus dem Jahr 1933 – durch die Verzeichnung der Varianten dokumentiert; Folgen für die Präsentation des Textes aber werden daraus nicht gezogen, gedruckt wird das *Geistliche Jahr* als abgeschlossenes Werk. Dass dieses ›Werk‹ – wie die verschiedenen Herausgeber es aus dem vorliegenden Textmaterial herstellen – auf dem Blatt gar nicht existiert, spiegelt die Darstellung der Lesefassung in den einzelnen Ausgaben des *Geistlichen Jahres* nicht wider. Wie alle anderen Ausgaben zuvor, stellt – um auf die exemplarisch besprochene Edition zurückzukommen – auch die Schröder'sche Ausgabe, indem sie die Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres (Sylvester)* von den Varianten ›befreit‹, aus dem überlieferten Material einen eindeutigen Text her, der

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Neumann, »Schreiben und Edieren«, 360.

⁴⁸¹ Ebd., 359.

den Eindruck eines abgeschlossenen Werkes vermittelt. Das »Chaos«⁴⁸² und »Wirrwarr«⁴⁸³ der Droste'schen Handschrift bleibt den Leserinnen und Lesern somit erspart: Es findet sich ausgelagert und »geordnet« im Anhang der Ausgabe – in Form der säuberlich verzeichneten Varianten.

Es ist das Verdienst Winfried Woeslers, diese editorische Praxis grundsätzlich problematisiert zu haben. Basierend auf der Auseinandersetzung mit dem Manuskript des *Geistlichen Jahres* in Vorbereitung⁴⁸⁴ und im Kontext der Erstellung der *Historisch-kritischen Ausgabe* der Texte Annette von Droste-Hülshoffs reflektiert Woesler die Konsequenzen, die der problematische Textstatus des Zyklus für die Präsentation desselben hat. Im Dokumentationsband der *HKA* heißt es: »Da die Droste die Arbeit am zweiten Teil des *Geistlichen Jahres* nicht abgeschlossen hat, wie z. B. zahlreiche Alternativvarianten belegen, bilden Dokumentationsband und edierter Text eine Einheit.«⁴⁸⁵ Und schließlich, noch einmal auf die Unabgeschlossenheit des Zyklus zurückkommend: »Die endgültige Textgestalt des *Geistlichen Jahres* kann es nicht geben, weil der Text selbst nicht abgeschlossen ist. Aufgabe der historisch-kritischen Ausgabe ist es, dies zu dokumentieren. Der Variantenapparat bleibt Bestandteil des Textes.«⁴⁸⁶ Die *Historisch-kritische Ausgabe* druckt den Zyklus in einem Text- und einem Dokumentationsband, der die Varianten liefert. Im Kommentar wird diese Entscheidung begründet:

Der Vorschlag, eine Neuedition solle unmittelbar in den edierten Text die Alternativvarianten einblenden, würde nicht nur das Textbild empfindlich stören; angesichts der Varianten in den Varianten würde dies auch zu neuen Problemen führen. Hinzu kommt als Schwierigkeit die gelegentlich recht inkonsequente Streichpraxis der Droste. Der Editor muss mitunter, um den Textzusammenhang zu wahren, auch gestrichene Varianten in den Text nehmen, und zwar dann, wenn die Droste einen Text in einer bestimmten Weise verändern wollte, hierzu schon eine einzelne Textstelle veränderte, aber dann mit der Korrektur nicht zum Abschluß kam. Das heißt, die Forderung, Alternativvarianten in den edierten Text einzublenden führt dazu, daß auch – zumindest gelegentlich – gestrichene Lesarten eingeblendet werden müssten.⁴⁸⁷

Der Hinweis auf die »empfindliche Störung des Textbildes« ist von Bedeutung, denn mit der gewählten Form der Präsentation, mit der Trennung von Text- und Dokumentationsband bleibt auch die *Historisch-kritische Ausgabe* letztlich einem Textideal verpflichtet, indem sie an der Erstellung eines edierten Textes festhält und

⁴⁸² Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Annette von Droste-Hülshoff, *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von Winfried Woesler und Karl Schulte Kemminghausen, Münster 1971.

⁴⁸⁵ *HKA* IV/2, 307.

⁴⁸⁶ Ebd., 311.

⁴⁸⁷ Ebd., 310.

die Alternativvarianten auslagert, sie eben aus dem Lesetext ausblendet und in den Apparat verschiebt. Der Apparat aber bildet immer – darauf hat Neumann verwiesen – ein »*exergon* oder *Parergon*«, »ein Etwas ›außerhalb des Werkes«.⁴⁸⁸ Zwar wird auf die prinzipielle Unabgeschlossenheit des *Geistlichen Jahres* im Kommentar verwiesen – entsprechend bilden die beiden Bände der *HKA* eine Einheit – und die Varianten *en détail* im Apparat verzeichnet, der separate Textband aber ermöglicht eine Rezeption des Zyklus als abgeschlossener Text. Und als solcher ist das *Geistliche Jahr* – das zeigt ein Blick in die Forschungsliteratur der vergangenen Jahre – fast ausnahmslos auch gelesen und interpretiert worden.

Mit der Entscheidung für diese Form der Präsentation des *Geistlichen Jahres* folgt die *Historisch-kritische Ausgabe* einem durchaus prominenten Vorgehen: »[D]ie Mehrzahl der großen historisch-kritischen Ausgaben«, so erklärt Bodo Plachta in seiner Einführung in die Editionswissenschaft, »begegnen einander trotz divergierender Darstellungsweisen in dem Konsens, daß Text und Apparat eine Einheit bilden und daß an einem Endprodukt, dem Edierten Text, weitgehend festgehalten wird.«⁴⁸⁹ Die Suche nach einer Antwort darauf, wie das »erarbeitete Variantenmaterial ästhetisch zu bewerten sei«, bliebe hingegen vergeblich: »Das Selbstverständnis der meisten Editionen erschöpft sich in der Erschließung des Materials.«⁴⁹⁰ Dieses Vorgehen ist in Bezug auf die Frage, wie die Editionsphilologie mit ihrem ›Material‹ umgehen sollte, kontrovers diskutiert worden.⁴⁹¹ Problematisiert wurde ein solcher Zugriff auf die handschriftlichen Aufzeichnungen der Texte beispielsweise als »ein Erbe der primär an Sinnerschließung und Wortverstehen interessierten, hermeneutisch orientierten Geisteswissenschaften«,⁴⁹² das als »reduktionistische ›Vergeistigung‹ des Textbegriffs«⁴⁹³ Kritik erfahren hat. Im Zuge einer »durch postmoderne Theorien ausgelösten Aufmerksamkeitsverschiebung auf die Schrift als Zeichensystem«, so fassen Kai Bremer und Uwe Wirth es zusammen, »ist vielen Philologen bewusst geworden, dass sie es nicht nur mit Worten zu tun haben, die Sinn vermitteln, sondern dass Worte als sinnlich wahrnehmbare Schriftspuren überliefert sind.«⁴⁹⁴

In der Nachfolge von Dietrich E. Sattlers wirkmächtigen *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe* schließlich tragen zahlreiche neugermanistische Editionsprojekte dem

⁴⁸⁸ Neumann, »Schreiben und Edieren«, 343.

⁴⁸⁹ Bodo Plachta, *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, Stuttgart 2006, 112.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Vgl. dazu: Martin Schubert (Hg.), *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin 2010 (= Beihefte zu editio 32).

⁴⁹² Kai Bremer, Uwe Wirth, »Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie«, in: Dies. (Hg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, 7–48, hier 22.

⁴⁹³ Ebd., 23.

⁴⁹⁴ Ebd., 22.

Rechnung, indem sie verstärkt von der Möglichkeit Gebrauch machen, Manuskripte als Faksimile abzudrucken und mit einer kritisch kommentierenden ›diplomatischen Umschrift‹ zu versehen. Als prominente Beispiele für ein solches Editionsverfahren können die am Heidelberger *Institut für Textkritik* entstehenden Ausgaben der Texte Heinrich von Kleists, Gottfried Kellers und Franz Kafkas gelten.⁴⁹⁵

Die Literaturwissenschaft – so ließe sich das hier Skizzierte zusammenfassen – entdeckt ihr ›Material‹, entwickelt ein (neues) Interesse an der Materialität ihres Gegenstandes. Ein Interesse, das nicht nur auf die Editionsphilologie beschränkt ist, für die die Auseinandersetzung mit der materialen Überlieferung der Texte ohnehin das genuine Beschäftigungsfeld ist, sondern sich auf nahezu alle Bereiche des Fachs erstreckt und sich in zahlreichen Publikationen zum Thema dokumentiert. Gemeinsam mit der breit diskutierten Hausse der Ding-Forschung⁴⁹⁶ ist dieser Fokus auf die Materialität der Literatur in den Zusammenhang eines *material turns* in den Kulturwissenschaften im Allgemeinen und der Germanistik im Speziellen eingeordnet worden.⁴⁹⁷ Nun hat es an *turns* in den letzten Jahren nicht gemangelt: Mittlerweile erscheinen gar Nachschlagewerke, die sich den einzelnen Aspekten von *performative*, *spatial* und *iconic turn* – um nur die prominentesten zu nennen – widmen und deren Paradigmen erläutern.⁴⁹⁸ Einher geht mit der Orientierung der Germanistik an kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, mit dem Rekurs auf die unterschiedlichen *cultural turns* aber immer auch die Klage darüber, dass die Literaturwissenschaft sich von ihrem ›eigentlichen‹ Arbeitsbereich verabschiede und ihr Profil in den interdisziplinär arbeitenden Kulturwissenschaften zu verlieren drohe.⁴⁹⁹ Diskutiert worden ist das an prominenter Stelle – auf dem

⁴⁹⁵ Neben den bereits erwähnten einschlägigen Texten Gerhard Neumanns sei auf die programmatischen Arbeiten Roland Reuß' verwiesen: Reuß, »Eesen, was gestrichen wurde, 9–24; ders., »Notizen zum Grundriß der Textkritik«, in: *MLN* 117 (2002), 584–589.

⁴⁹⁶ Um nur einige der einschlägigen Publikationen zum Thema zu nennen: Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg ³2006; Christine Weder, *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*, Freiburg im Breisgau 2007; Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, München 2011.

⁴⁹⁷ Einen konzisen Überblick über das rezente Interesse der Literatur- und Kulturwissenschaften an der Materialität liefern: Sigrid G. Köhler, Martina Wagner-Egelhaaf, »Einleitung: Prima Materia«, in: Dies. (Hg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein/Taunus 2004, 7–23.

⁴⁹⁸ Mittlerweile erscheinen Nachschlagewerke zum Thema, die sich großer Popularität erfreuen und in vielfacher Auflage erscheinen: Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg ⁴2010. Auch für die Texte Annette von Droste-Hülshoffs ist die Frage nach der Konzeption und Darstellung von Räumen produktiv gemacht worden. Vgl. dazu beispielsweise das *Droste-Jahrbuch* 7, das die »Topographien der Annette von Droste-Hülshoffs« in den Blick nimmt.

⁴⁹⁹ Diese umfangreiche Debatte fasst Franziska Schößler in ihrer »Vorbemerkung« konzise zusammen: Franziska Schößler, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen, Basel 2006, VII–XII.

26. *Germanistischen Symposium der Deutschen Forschungsgemeinschaft* – als Frage nach den »Grenzen der Germanistik«, als Frage nach einer Positionsbestimmung der Disziplin zwischen Re-Philologisierung auf der einen und kulturwissenschaftlicher Erweiterung auf der anderen Seite.⁵⁰⁰

Zwischen diesen beiden Optionen nun bewegt sich auch die Debatte um die Literaturwissenschaft und ihr Verhältnis zum *material turn*. Die Auseinandersetzung mit den zahlreichen Publikationen zum Thema zeigt, dass sich beide Positionen im Interesse für die handschriftlichen Aufzeichnungen überlagern, denn die Beschäftigung mit den Manuskripten gilt gleichermaßen als Beleg für die kulturwissenschaftliche Erweiterung der Germanistik wie auch als Hinweis für die Re-Philologisierung des Faches. Zum einen sind es kulturwissenschaftliche Fragestellungen, Axiome der verschiedenen *turns*, die die Auseinandersetzungen mit den Manuskripten leiten, wenn das Blatt als zu füllender, zu gestaltender, ja zu ›erschreibender‹ Raum konzeptualisiert wird,⁵⁰¹ wenn – unter dem Aspekt der Schriftbildlichkeit – nach der ›graphischen Dimension der Literatur‹ gefragt und das Manuskriptblatt mithin als Bild, das Schrift ›in Szene setzt‹, in den Blick genommen⁵⁰² oder der Schreibakt als Ritual interpretiert wird.⁵⁰³ Zum anderen aber gilt die Beschäftigung mit den Manuskripten als ein Rekurs auf traditionelle, als zentral angesehene Bereiche der Literaturwissenschaft, wie die Textsicherung, -tradierung und -kommentierung, mithin also als ›Wende‹ der Philologie auf sich selbst. Aus dem *material* wird ein *philological turn*.⁵⁰⁴ So erklären in einer der jüngsten Publikationen zum Thema (mit dem bezeichnenden Titel *Die Herkulesarbeiten der Philologie*⁵⁰⁵) die Herausgeber Sophie Bertho und Bodo Plachta einleitend, eine »Vielzahl von Indizien [zu sehen], die Anlass geben, von einer ›Re-Philologisierung‹ in den Literatur- und Kulturwissenschaften« zu sprechen. Indiz dafür sei unter anderem ein gesteigertes Interesse für editionswissenschaftliche Fragestellungen.⁵⁰⁶ Das ist ein durchaus überraschender Befund, ist doch die Klage darüber, dass die Interpreten den Materialreichtum, den die zahlreichen historisch-kritischen Ausgaben

⁵⁰⁰ Vgl. dazu den entsprechenden Tagungsband: Walter Erhart (Hg.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart, Weimar 2004 (= Germanistische Symposien Berichtsbände XXVI). Dabei argumentiert die Mehrzahl der Beitragenden nicht für das eine oder das andere, vielmehr werden beide Optionen als sich ergänzende Kategorien verstanden.

⁵⁰¹ Vgl. Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«.

⁵⁰² Vgl. Giuriato, Kammer, »Bilder der Handschrift«.

⁵⁰³ Am Beispiel Adalbert Stifters zeigt dies eindrücklich: Walter Hettche, »Die gemischten Zimmer: Ordnung und Chaos in Adalbert Stifters Handschriften«, in: Sabine Becker, Katharina Grätz (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Heidelberg 2007, 235–260.

⁵⁰⁴ Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Was ist eine philologische Frage?*, Frankfurt am Main 2009. Der Klappentext erklärt: »Ob ›Rephilologisierung‹ oder ›philological turn‹: Voraussetzung für die neue Stärke des philologischen Paradigmas ist die Wende der Philologie auf sich selbst.«

⁵⁰⁵ Sophie Bertho, Bodo Plachta, »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, Berlin 2008, 7 f., hier 7.

⁵⁰⁶ Ebd., 7 f.

liefern, nicht einmal ansatzweise nutzen, geradezu topisch,⁵⁰⁷ wird doch die »Kluft zwischen literaturwissenschaftlich-poetologischer Theoriebildung einerseits und Editionstechnik andererseits«⁵⁰⁸ gerade in Arbeiten editionswissenschaftlicher Provenienz immer wieder thematisiert.

Literatur als Prozess und Performance – Die critique génétique

Für beide Bereiche nun – für die literaturwissenschaftlich-poetologische, aber auch die editionsphilologische Theoriebildung – hat die französische *critique génétique* wichtige Impulse geliefert. Entstanden aus einer Forschungsgruppe, die 1968 von Louis Hay am *Centre National de la Recherche Scientifique* gegründet wurde, um die Manuskripte Heinrich Heines zu bearbeiten, lenkt die *critique génétique* – heute institutionalisiert im *Institut des textes et manuscrits modernes* in Paris – den Fokus auf den Schreibprozess als literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereich und setzt sich forciert mit der Materialität des Geschriebenen auseinander. Ausgangspunkt der Arbeit der *généticiens* ist die Faszination für das Manuskript, wie Almuth Grésillon, die langjährige Leiterin des Pariser Instituts, erklärt: »Der Textgenetiker entdeckt ein Material, er sieht Schriftrträger, meist aus Papier, er nimmt ein Gewirr von Schriftzeichen wahr, er nimmt es in die Hand, er greift nach ihm – und wird von ihm ergriffen. Wieso? Die Handschrift wirkt zunächst nicht als Textträger, sondern vielmehr als Materialität und Symbol.«⁵⁰⁹

Ziel der Beschäftigung mit den handschriftlichen Aufzeichnungen ist die Rekonstruktion des Schreibprozesses auf Basis des überlieferten Materials, um »Einblicke in das allmähliche Verfertigen von Texten beim Schreiben zu vermitteln.«⁵¹⁰ Orientiert an Paradigmen der Intertextualitätsforschung und – beispielsweise was die Instanz des Autors angeht – in Auseinandersetzung mit (post)strukturalistischer Theorie im Allgemeinen⁵¹¹, werden dazu nicht nur sämtliche Entwurfs- und Ar-

⁵⁰⁷ Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth, »Philologie, Editionswissenschaft und Literaturwissenschaft«, in: Bertho, Plachta (Hg.), *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, 25–44.

⁵⁰⁸ Axel Gellhaus, »Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik«, in: Ders. u. a. (Hg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg 1994, 311–326, hier S. 315.

⁵⁰⁹ Almuth Grésillon, »Critique génétique«. Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse«, in: Rainer Falk, Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*, Tübingen 2007 (= Beihefte zu *editio* 27), 73–86, hier 74.

⁵¹⁰ Ebd., 73.

⁵¹¹ In Bezug auf die Instanz des Autors beispielsweise setzt Grésillon sich mit den Überlegungen Roland Barthes' und Michel Foucaults auseinander: »Wie steht es mit dem Autor? Barthes und Foucault haben ihn im Zuge der strukturalistischen Textrevolution in den Tod gestürzt, aber die »critique génétique« – und nicht nur sie – kommt ohne einen Begriff des schreibenden und lesenden Subjekts nicht aus. Dass damit nicht eine Rückkehr zu einem idealistischen Subjektbegriff gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Es ist vielmehr ein Subjekt, das sich selbst in immer neuen Facetten in den Produktionsprozess einschreibt und das gleichzeitig nicht nur der erste Leser dieser seiner

beitshandschriften in den Blick genommen, sondern auch Notizzettel, Zeichnungen oder Anstreichungen in anderen Texten, um daraus einen »avant-texte« herzustellen, den Grésillon als »Gesamtheit aller überlieferten und chronologisch geordneten schriftlichen Zeugen zur Genese eines (vollendeten oder unvollendeten) Werkes« definiert.⁵¹² In den Blick rückt das »Beziehungsgeflecht aus allen genetischen Dokumenten«. Verbunden ist mit diesem Zugriff die Kritik an einem »verkrampte[n] Festhalten am tradierten Werkbegriff«:

Nur das *Werk*, so heißt es, könne ästhetische Werte vehikulieren, nicht aber das, was die »critique génétique« als »avant-texte« bezeichnet. Ein Brouillon, jenes mit Streichungen und Varianten überladene Stück Papier, das vom Autor selbst bisweilen lieber kaschiert als präsentiert wird, könne zwar eine aufklärende, niemals aber eine ästhetische Funktion besitzen. Dieser Auffassung hält die »critique génétique« entgegen, daß das *Werk* nicht den einen, abgeschlossenen, vollkommenen Text meint, sondern den gesamten Verschriftungskomplex, der zwar diesen Text mit einschließt, aber daneben auch sämtliche Entwurfs- und Arbeitshandschriften integriert, die diesem Text vorausgehen.⁵¹³

Die *critique génétique* verweist auf den prinzipiell offenen Charakter der Handschriften und rückt den Schreibprozess in das Zentrum des Interesses – aus einem statischen Zustand wird ein Prozess. Das bedeutet eine prinzipielle Aufwertung des Schreibens, das aus dem »Dienstverhältnis zum Werk« gelöst wird, indem das Werk nunmehr als ein »Durchgangsstadium des Schreibprozesses«⁵¹⁴ verstanden wird. Klaus

Produktion ist, sondern auch seine eigenen, oft in Exzerpten festgehaltenen Leseerfahrungen in die Schreibproduktion mitbringt.« Grésillon, »Critique génétique«. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie«, in: Kai Bremer, Uwe Wirth (Hg.), *Texte zur modernen Philologie*, 287–307, hier 305.

⁵¹² Almuth Grésillon, »Textgenetisches Glossar«, in: Dies., *Literarische Handschriften*, 293–309, hier 293. Die Rezeption der Arbeiten der *critique génétique* hat deshalb in der Germanistik zunächst vorwiegend in der Editionswissenschaft stattgefunden und dort auch grundlegende Kritik erfahren. Neben der Verteidigung tradierter Instrumente (germanistischer) Textedition wie etwa des kritischen Apparates, der große Teile dessen dokumentiere, was hier als »avant-texte« bezeichnet wird, ist der Textbegriff der *critique génétique* und deren »idealistische« Konzeption des »avant-textes« problematisiert worden. Lässt sich, so fragt beispielsweise Axel Gellhaus, die Entstehung eines poetischen Textes tatsächlich als ein kontinuierlich fixierbarer und fixierter Vorgang fassen? (Gellhaus, »Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik«, 319) Und weiter: »Setzt die Absicht, einen »avant-texte« herzustellen, schließlich nicht voraus, daß man bereits einen hoch entwickelten Begriff von dem Text haben muß, dessen Entstehungszusammenhang man auch nur positiv-wissenschaftlich dokumentieren will? Und muß sich die Präsentation eines »avant-texte« nicht geradezu durch das vorgängige Textverständnis legitimieren? Dies würde dafür sprechen, daß wir es bei der Herstellung des »avant-texte« keineswegs mit einem nicht bewertenden, nicht-hermeneutischen Vorgang zu tun hätten.« Ebd.

⁵¹³ Grésillon, »Critique génétique«, 76.

⁵¹⁴ Hurlebusch, »Den Autor besser verstehen«, 11.

Hurlebusch hat in seinem *Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens* den Deutungsunterschied zwischen Textphilologen und Textgenetikern mit Hilfe der Begriffe »Poiesis« und »Praxis« zu präzisieren versucht. Für Textphilologen, so erläutert Hurlebusch, ist der Schreibprozess »Poiesis«, also die »zielgerichtete Herstellung eines ablösbaren Werkes«, während Textgenetiker den Schreibakt als »Praxis« verstehen, als ein »Handeln, dessen Zweck von ihm nicht ablösbar ist.«⁵¹⁵ Anders gesagt: Textphilologen sehen den Schreibprozess als Werkhervorbringung, bei dem das Endziel höherrangig ist als die Handlungen, die zu diesem Ziel führen. Textgenetiker wiederum fassen Schreiben als eine Tätigkeit auf, deren Sinn nicht außerhalb ihrer selbst liegt. Wenn es dabei zu einem fertigen Text kommt, so ist dieser ein »Überbleibsel« des Schreibprozesses, nicht dessen Ziel. Entsprechend diskutiert Grésillon einen modifizierten Begriff von Literatur, der dieser Prozessualität Rechnung trägt. Die Literatur, so Grésillon, »zeigt sich nicht mehr als vollendete, geschlossene Form, sondern als unabschließbarer Akt der Produktion und Rezeption, als ständig in Bewegung bleibende *Performance*, in der Autor, Schreibprozesse, Textstufen, Medien und Leseprozesse untrennbar ineinander verwoben sind.«⁵¹⁶

Vor diesem Hintergrund nun erscheint auch das Manuskript des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* in einem anderen Licht. Versteht man die Literatur im Sinne Grésillons als »unabschließbare[n] Akt der Produktion und Rezeption«, dann setzt Drostes Entwurfshandschrift der mit zahlreichen Alternativvarianten versehenen Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres (Sylvester)* ein solches Konzept von Literatur geradezu paradigmatisch in Szene. So perspektiviert erscheint die Unabgeschlossenheit des Zyklus weniger als Problemfall, den es durch die Herstellung eines abgeschlossenen Textes zu beheben gilt, sondern als Normalfall eines Schreibprozesses, der nicht still zu stellen ist und sich als fortwährende, »ständig in Bewegung bleibende *Performance*« präsentiert. Vor dieser Folie soll das Manuskript des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* noch einmal in den Blick genommen werden.

⁵¹⁵ Ebd., 15.

⁵¹⁶ Grésillon, »«Critique génétique». Gedanken«, 205.

2. Drostes *unfinished business*

Die Handschriften Annette von Droste-Hülshoffs haben Generationen von Editionsphilologen beschäftigt – die Anzahl an literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Autographen hingegen ist überschaubar.⁵¹⁷ Meist finden sich nur beiläufige, anekdotenhafte Verweise auf das besondere Aussehen der Blätter und die Schwierigkeit, Drostes Handschrift zu entziffern. Dabei sind es Aussagen von Zeitgenossen – wie etwa diejenigen, die Levin Schücking in seinem *Lebensbild* liefert⁵¹⁸ –, die aufgegriffen werden, wenn es um die Frage nach dem Grund für diese besondere Form der Aufzeichnung geht. Zurückzuführen – so lauten die beiden Erklärungen, die am häufigsten angeführt werden – sei die auffallend kleine Schrift auf Drostes extreme Kurzsichtigkeit; der sparsame Umgang mit dem Material, der dafür sorgt, dass die Textgebilde sich nach zahlreichen Überarbeitungsstufen ins Gehege kommen, wird mit Drostes »Papiergeiz« erklärt. Martin Roussel beispielsweise – um einen der jüngsten Beiträge zu nennen – vergleicht in seiner Studie zu Robert Walser Mikrographie Drostes Manuskripte mit denjenigen Walsers und kommt dabei zu folgendem, die prominenten Positionen der Forschung zusammenfassenden Schluss:

Als Ursache für die verkleinerten Schriftzüge Droste-Hülshoffs kommen wohl keine konzeptionellen oder therapeutischen Aspekte in Betracht, sondern Droste-Hülshoffs Kurzsichtigkeit sowie möglicher Weise auch Gründe der Papierersparnis, als deren Symptom Blattaufteilung und verdichtete Schriftzüge zu deuten wären.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Interesse gefunden haben die Manuskripte unter anderem im Kontext von Literatúrausstellungen zu Leben und Werk Annette von Droste-Hülshoffs. Diskutiert wurde Drostes Schreiben, ihre spezifische Arbeitsweise von Jochen Grywatsch und Walter Gödden im Katalog zur Ausstellung »*Ich, Feder, Tinte und Papier*«. Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff, die im Rahmen des 200. Geburtstags der Autorin konzipiert wurde. Und auch im 2011 erschienenen Projektband *Zimmer frei*, der Skizzen zu Themenpavillons für eine mögliche dauerhafte Droste-Ausstellung auf der Burg Hülshoff sammelt, findet sich ein Entwurf für einen Ausstellungsraum, der sich der »obsessiven Schreiberin« Annette von Droste-Hülshoff und deren Handschriften widmet. Vgl. dazu: Janna Schaar, »Translation. Eine atmosphärische Lichtinszenierung der Handschrift der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Zimmer frei. Zehn museale Entwürfe für Annette von Droste-Hülshoff. Neue Wege der Literatúrausstellung*, Bielefeld 2011, 60–69.

⁵¹⁸ Der erklärt in seinem *Lebensbild*, ihr Auge sei so »eigenthümlich gebildet« gewesen, dass Droste-Hülshoff nicht in der Lage gewesen sei, auf eine »Entfernung von fünf oder sechs Schritten die Physiognomien der Anwesenden« wahrzunehmen; »in dem Glase Wasser« jedoch, »das sie ihrem Auge nahe brachte«, habe Droste »die Infusorien« zu erkennen vermocht. Zitiert nach: Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11.

⁵¹⁹ Martin Roussel, *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*, Basel, Frankfurt am Main 2009, 448.

Von den elaborierten und überaus exakten Mikrogrammen Robert Walsers – da ist Roussel zuzustimmen – unterscheidet sich das Schriftbild der Droste-Autographen tatsächlich. Trotzdem lassen sich die hier angebotenen Erklärungen für das spezifische Schriftbild der Manuskripte Annette von Droste-Hülshoffs problematisieren, greifen sie doch auf biographische Anekdoten, auf Eigenarten – zugespitzt formuliert: auf die ›Schrulligkeit‹ – der Autorin zurück und blenden dabei konzeptionelle Gründe vollkommen aus, negieren also ein mögliches ästhetisches Potenzial der Handschriften. Das aber vermag die Komplexität des Schreibprozesses und der daraus resultierenden handschriftlichen Aufzeichnungen nicht zu erfassen. Kritisiert werden muss die sich hier präsentierende Grundannahme, dass bei den Handschriften Annette von Droste-Hülshoffs – im Gegensatz zu den Manuskripten Robert Walsers, der mit Franz Kafka zu den Galionsfiguren einer literaturwissenschaftlichen Schreibprozessforschung zählt – nicht von einer poetologischen Relevanz der Schriftbildlichkeit ausgegangen werden kann. Denn gerade das Gegenteil ist der Fall.

Auf ein solches poetologisches Potenzial der Handschriften hat Rüdiger Nutt-Kofoth in den vergangenen Jahren in einigen grundlegenden Arbeiten verwiesen. Am Beispiel der Entwurfshandschrift für die Gedichte des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* etwa hat er Drostes spezifischen Schreibprozess diskutiert,⁵²⁰ an anderer Stelle wiederum – Bezug nehmend auf literaturwissenschaftliche Arbeiten zum *spatial turn* – Drostes Manuskripte als »Schreibräume« konzeptualisiert und ihren das Blatt ausfüllenden, den Raum bis zum äußeren Rand ausnutzenden Schreibakt als eine »Landnahme«⁵²¹ beschrieben. In seinem jüngsten Beitrag zum Thema schließlich entwickelt Nutt-Kofoth auf Basis der Droste-Autographen eine Poetik der Streichung.⁵²² Im Anschluss an diese Arbeiten werden die Manuskripte Annette von Droste-Hülshoffs im Folgenden nicht auf eine persönliche Eigenart der Schreibenden oder eine biographische Quisquilie reduziert, sondern als Effekt eines komplexen Schreibprozesses in den Blick genommen, der zu keinem Ende findet und durch die fortwährenden Überarbeitungen und Ergänzungen, vor allem durch die große Anzahl der Alternativvarianten, das Konzept eines Textideals durchkreuzt, wie paradigmatisch an Blatt 5 des Manuskriptes gezeigt werden soll. Denn der Schreibprozess – Beispiel dafür wird in einem zweiten Schritt das Gedicht zum *Zweyten Sonntage im Advent* sein – produziert ambivalente Textstrukturen, die den Abschluss der Arbeit am Text fortwährend aufschieben. Deutlich wird dadurch: Als Schreibprojekt ist der Zyklus auf Unabgeschlossenheit angelegt, er erfordert immer neue Schreibakte und findet schließlich kein Ende.

⁵²⁰ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

⁵²¹ Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«.

⁵²² Nutt-Kofoth, »Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung«.

Droste ›Schaffensprozess‹ – Die Arbeit am offenen Text

Bei Blatt 5 des Manuskriptes des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* handelt es sich um ein einfaches Folioblatt. (Abb. 5) Auch dieser Teil der Entwurfshandschrift zeigt den durch vielfache Überarbeitungen und Ergänzungen problematisch erscheinenden Textstatus des *Geistlichen Jahres*, zeigt aber vor allem – und dieser Befund ist doch einigermaßen überraschend –, dass die Gedichte in der ersten Textstufe nach der Niederschrift abgeschlossen, ja nahezu druckreif erscheinen.⁵²³ Vor dem ersten Niederschreiben sind die Lieder bis ins Detail konzipiert worden; gleich in diesem ersten Schreibakt haben die Texte eine komplexe, ausgefeilte Struktur.⁵²⁴ Der Umfang eines Gedichtes, die Anzahl der Strophen und Verse scheinen bereits vor Beginn der schriftlichen Fixierung festgestanden zu haben, denn der Raum, den das noch zu verfassende Gedicht schließlich auf dem Papier einnehmen soll, ist – das wird beispielsweise durch die parallele Anordnung der Strophen auf der Seite kenntlich – genau kalkuliert. Wie weit die Texte bereits vor der ersten Niederschrift konzipiert wurden, zeigt sich auch daran, dass es bei dieser Niederschrift nahezu keine Sofortkorrekturen gibt, lediglich Verschreibungen werden verbessert. Bodo Plachta hat bei seiner ›Charakterisierung‹ unterschiedlicher literarischer Schreibweisen, unterschiedlicher ›Schreibtypen‹ aufgrund dieser Beobachtungen Annette von Droste-Hülshoff als eine typische ›Kopfarbeiterin‹ bezeichnet.⁵²⁵

Doch der Schreibprozess hat damit erst begonnen. Was der ersten Fixierung der ›Kopfarbeit‹ folgt, ist die langwierige ›Arbeit am Text‹, ist die Arbeit auf dem Papier. Diesem Schritt schulden die Manuskripte ihren prekären Zustand. Als »CORRIGIREN« bezeichnet Annette von Droste-Hülshoff dieses Prozedere, das die Überarbeitung einzelner Worte, einzelner Reime, aber auch ganzer Verse und sogar kompletter Strophen umfassen kann. Es wird verbessert und erweitert, teilweise werden Korrekturen vorgenommen, die in einem nächsten Schritt wieder rückgängig gemacht werden. Ganze Textpassagen werden getilgt und durch neue ergänzt, Strophen hinzugefügt und aus Platzmangel auch zwischen andere Gedichte und Gedichtteile geschrieben. Oft aber werden die Texte auch mit Alternativvarianten versehen, mit Varianten also, bei denen die vorhergehende Fassung nicht getilgt wird. Nach mehreren solcher Korrekturdurchgänge schließlich ist die Seite mit Varianten übersät und es ließe sich die Frage stellen, ob hier nicht Ursache und Wirkung zu verkehren sind, ob also an manchen Stellen nicht weitere Strophen und Varianten niedergeschrieben werden, *weil* noch Raum zur Verfügung steht, der gefüllt werden muss.⁵²⁶

⁵²³ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 213.

⁵²⁴ Vgl. dazu: Grywatsch, »Endlos gezupfte Gedichte«, 64.

⁵²⁵ Plachta, *Editionswissenschaft*, 48.

⁵²⁶ Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«, 259.

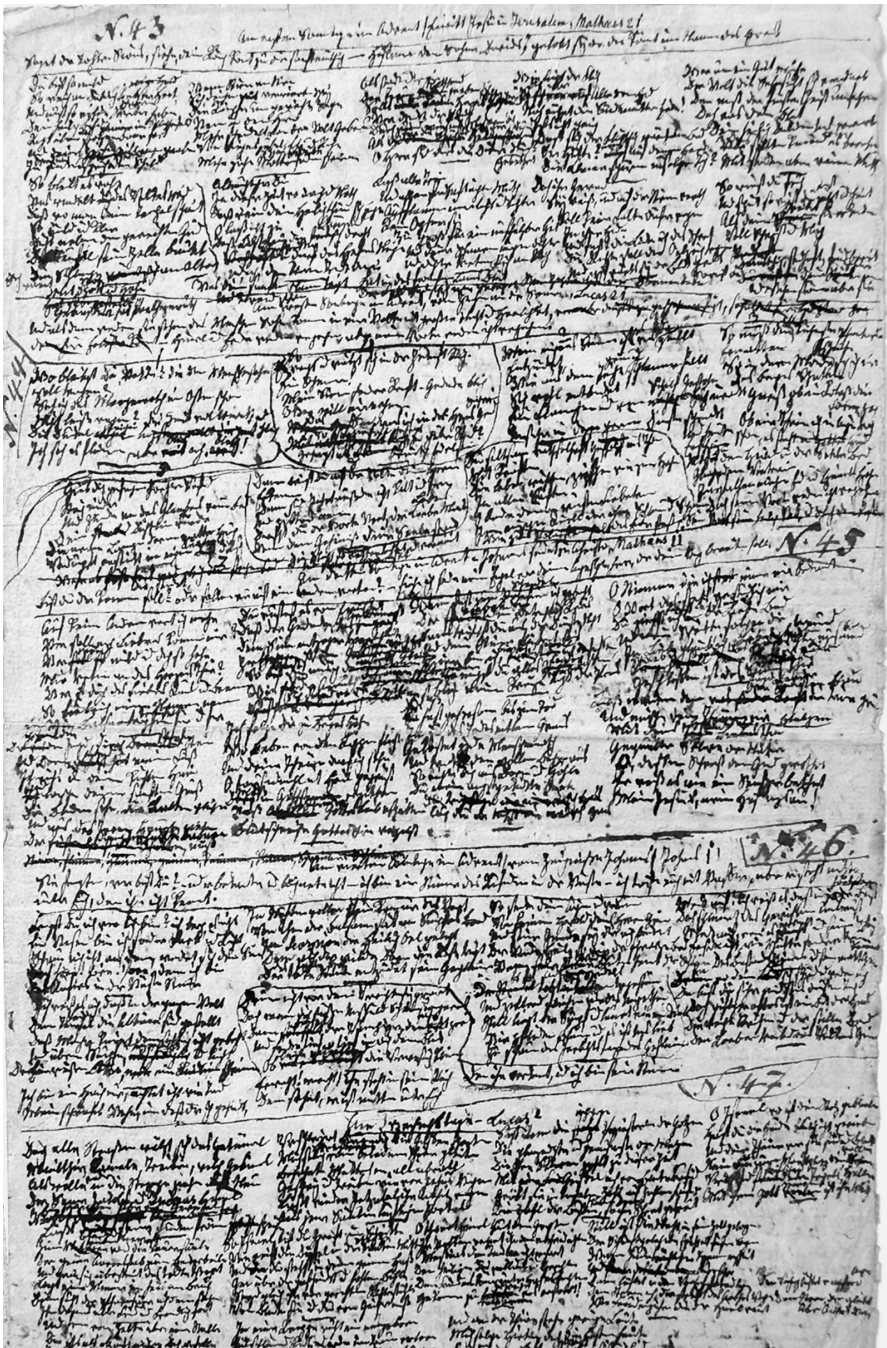


Abb. 5: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 5, S. 2.

Festzuhalten bleibt in jedem Fall: Der *Kopfarbeit* – um Plachtas Formulierung noch einmal aufzugreifen – folgt die wiederholte *Schreibarbeit*. Und dieses ›Feilen‹ am Text kann sich über lange Zeiträume, teilweise gar über Jahre hinziehen: Die Textproduktion wird zur Überproduktion, der Schreibprozess ufert aus. Ein Blick auf die Entwürfe der Gedichte des zweiten Teils zeigt: Der im Januar 1840 im Brief an Henriette von Hohenhausen verkündete Abschluss des *Geistlichen Jahres* ist nur ein vorläufiger. Ihm folgt eine lange Überarbeitungsphase, in denen das Schreiben zu keinem Ende findet und der Schreibprozess fortwährend verlängert wird.

Das verhinderte Genie. Drostes Schreib-Szenen

Der eigene Produktionsprozess nun ist ein Thema, das Annette von Droste-Hülshoff in ihren Briefen immer wieder verhandelt. Das Schreiben wird dabei als ein komplexes Bezugssystem entworfen – ein gelungener Schreibakt ist von ganz unterschiedlichen Faktoren abhängig, deren Abstimmung sich in den meisten Fällen als problematisch darstellt. Von Bedeutung ist dabei unter anderem der Ort, an dem geschrieben wird. Zu diesen Orten zählen vor allem das Rüschaus und später die Meersburg am Bodensee, die Schilderung des spezifischen Schreibortes aber wird noch präziser, gebunden ist das Schreiben beispielsweise auch an einzelne Einrichtungsgegenstände. Während ihres Aufenthaltes in Abbenburg im Sommer 1839 schreibt Droste an Christoph Bernhard Schlüter: »[I]ch lebe hier wie in Rüschaus und habe sogar mein altes schwarzes Kanapee, auf dem ich sitze oder liege (man kann es nennen wie man will) und schreibe«. ⁵²⁷ Das Kanapee – das hat die Forschung gezeigt ⁵²⁸ – entwickelt sich im Laufe der Jahre »mehr und mehr zu einem Mittelpunkt der persönlichen und dichterischen Existenz«; ⁵²⁹ es avanciert zu einem zentralen Schreibort. Entsprechend wird, als Droste-Hülshoff sich 1845 wiederum in Abbenburg aufhält, um ihren Onkel Friedrich von Haxthausen zu pflegen, das Kanapee in einem Brief an Elise Rüdiger als Rückzugsort beschrieben, an dem die aufgeschobene Schreibarbeit wieder aufgenommen werden kann: »[I]ch habe ein schönes weiches Kanapee, mit einem schönen breiten Tisch davor, auf dem das [...] Heft schon liegt, Federn und Schreibzeug in Ordnung«. ⁵³⁰

⁵²⁷ Droste-Hülshoff, »Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 24. August 1839«, in: HKA IX/1, 55–62, hier 55 f.

⁵²⁸ Bodo Plachta, »1000 Schritte von meinem Canapee«. *Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur*, Bielefeld 1995, 102–118.

⁵²⁹ Ebd., 103.

⁵³⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Elise Rüdiger vom 17. Juni 1845«, in: HKA X/1, 289–296, hier 291. Und auch das Wetter kann Einfluss auf den Schreibprozess haben. In einem Brief an Schücking heißt es: »Meine Gedichte werden denn doch gegen Ostern erscheinen können, bis vor kurzem habe ich wenig daran gethan, aber seid es draußen kalt und kothig geworden ist, habe ich mich in meine

Doch auch ein solch idealer Schreibort kann nicht verhindern, dass der Schreibprozess ins Stocken gerät. Das Schreiben – auch das ist Thema in zahlreichen Briefen – wird zum Problem. Dabei ist es immer wieder der Schreibakt selbst, das Zu-Papier-Bringen der Texte, der als Hindernis beschrieben wird. »Ich wollte«, so schreibt Droste-Hülshoff schon als Sechzehnjährige in einem Brief an Anton Mathias Sprickmann vom 20. Dezember 1814,

es stände sogleich auf dem Papiere wie ich es denke, denn hell und glänzend steht es vor mir, in seinem ganzen Leben, und oft fallen mir die Strophen in großer Menge bey, aber bis ich sie alle geordnet und aufgeschrieben habe, ist ein großer Theil meiner Begeisterung verraucht, und das Aufschreiben ist mir bey weitem das Mühsamste bey der Sache!⁵³¹

Nicht die fehlende Inspiration stellt das Problem dar, denn die Strophen »fallen« der Schreibenden – die damit einen genialischen Gestus aufruft – gleich »in großer Menge bey«, sondern die Tatsache, dass der Schreibvorgang den imaginierten Text nicht schnell genug fixieren kann, so dass die »Begeisterung«, die Inspiration also, »verraucht«. Verbunden wird die Mühe des Schreibens an anderer Stelle auch mit Hindernissen des Materials. Über dreißig Jahre später entwirft Annette von Droste-Hülshoff in einem Brief an Elise Rüdiger aus dem Sommer 1845 das Ideal eines Schreibaktes, der alle Hemmnisse überwindet, die das komplexe Zusammenspiel von Hand, Schreibwerkzeug und Papier, jenen Gestus, den Roland Barthes als »scription«, als »muskuläre[n] Akt des Schreibens«⁵³² bezeichnet hat, verhindern können. Sie »träume«, so erklärt Droste der Briefpartnerin, »À LA TANTALUS von dicken Bänden voll Erzählungen, Gedichten et cet., die mir alle wie Wasser aus der Feder fließen würden.«⁵³³

Die Folie, vor der dieses Szenario eine besondere Virulenz entfaltet, sind die zahlreichen Briefe, in denen die Schreibende den Schreibakt als physische Herausforderung bestimmt, die nicht nur Kraft kostet, sondern auch Schmerzen verursacht und schließlich sogar die Gesundheit angreift. Immer wieder untersagen die Ärzte das Schreiben – immer wieder setzt Droste-Hülshoff sich darüber hinweg, nicht ohne zu versäumen, davon in ihren Briefen zu berichten und den Widerstand gegen das Schreibverbot durch das Schreiben der Briefe – die mithin als Zeugnis dieses Widerstandes fungieren – zu dokumentieren. Als beispielsweise ihre Arbeit

Winterpoesie gehüllt.« Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 10. Oktober 1842«, in: HKA IX/1, 371–378, hier 375.

⁵³¹ Droste-Hülshoff, »Brief an Anton Mathias Sprickmann vom 20.12.1814«, in: HKA VIII/1, 4–7, hier 6.

⁵³² Barthes, *Variationen über die Schrift*, 6 f.

⁵³³ Droste-Hülshoff, »Brief an Elise Rüdiger vom 2. August 1845«, in: HKA X/1, 298–306, hier 300.

an dem groß angelegten Erzählprojekt *Bei uns zu Lande auf dem Lande* aus gesundheitlichen Gründen pausieren muss, schreibt Droste an Schlüter:

[N]un aber ist mir mit meiner GRIPPE und APENDIX vorläufig ein Schlagbaum vorgefallen, und ich muß mich gedulden, oder vielmehr ungedulden, denn nun ich mahl anfangen, brennts mir wie auf den Nägeln, und ich möchte lieber Tag und Nacht schreiben, als vielleicht noch drey Wochen die Hände in den Schoos legen und Daumen drehn, oder die Wolken studieren, – aber das Schreiben will noch ganz und gar keine Art haben, es ist als ob die gebückte Stellung den Reiz in der Kehle vermehrte, und das Blut steigt zum Kopfe, und die Thränen laufen mir aus den Augen, wie eben jetzt, so daß ich längst aufhören sollen[.]⁵³⁴

Diese Äußerungen Annette von Droste-Hülshoffs über den eigenen Schreibprozess – denen zahlreiche weitere an die Seite gestellt werden können – entwerfen einen Zusammenhang, den man mit Martin Stingelin als ›Schreib-Szene‹ bezeichnen kann. In Rekurs auf Rüdiger Campe⁵³⁵ unterscheidet Martin Stingelin zwischen einer ›Schreibszene‹, also einer »von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche[n] Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmen abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden«, und einer ›Schreib-Szene‹, in der dieses »Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert«.⁵³⁶ Der Blick auf die Briefe Annette von Droste-Hülshoffs zeigt: Die eigene Schreibszene konzeptualisiert sie in den meisten Fällen als eine komplizierte Schreib-Szene.

Stingelin aber verweist auch auf den Inszenierungscharakter, den eine solche ›Szene‹ habe: »[D]as Schreiben hält sich bei und an sich selbst auf [...] und schafft so einen *Rahmen*, durch den es aus dem Alltag herausgenommen, gleichsam auf eine Bühne gehoben ist, auf der es sich präsentiert und darstellt«.⁵³⁷ Das nun gilt auch für die Droste'schen Schreib-Szenen. Die Strategien der Selbstinszenierung, die Annette von Droste-Hülshoff in ihren Briefen praktiziert, sind beschrieben

⁵³⁴ Droste-Hülshoff, »Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 23. März 1841«, in: HKA IX/1, 210–215, hier 214.

⁵³⁵ Vgl. Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen. Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologien*, Frankfurt am Main 1991, 759–772.

⁵³⁶ Martin Stingelin, »›Schreiben‹. Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), 7–21, hier 15.

⁵³⁷ Ebd.

worden, verwiesen wurde auf den genialischen Gestus, den die Autorin pflegte.⁵³⁸ Dieser Befund lässt sich ergänzen: In den meisten Fällen nämlich skizziert Droste-Hülshoff das Bild eines *verhinderten* Genies, eines Genies also, das seine Begabung nicht immer zu Papier bringen kann – und teilweise, das ist eine interessante Variation des Topos, auch gar nicht zu Papier bringen will. »[D]ie Gedanken und Bilder«, so heißt es in einem Brief an Schlüter, »strömen mir zu, aber sie sind wie scheu gewordene Pferde, die nur um so unerbittlicher dahin rasseln, je kräftiger und kühner ihre angeborene Natur ist – ich habe mir viel Gewalt angethan, so lange ich schrieb«. Und weiter:

[I]ch bin lange sehr leidend gewesen, und jetzt, seit zwey Tagen, mit einem kleinen Mahle ganz wohl, aber ungemein aufgereggt und nervenschwach, und großer Phantasie- Gefühls- und Gedanken-Anspannung nicht nur fähig, sondern gezwungen dazu[.] –[W]ollte ich jetzt dichten, so würde es vielleicht das Beste was ich zu leisten vermag, indessen besser ist es ich mache die Augen zu und versuche zu schlafen, ADIEU und gute Nacht[.]⁵³⁹

Der Topos des Künstlers als gequälter Figur dem – im Anschluss an Johann Wolfgang Goethes *Torquato Tasso* – »ein Gott zu sagen gab, wie er leide«,⁵⁴⁰ findet sich beispielsweise in Drostes Gedicht *Der Dichter – Dichters Glück* in Szene gesetzt.⁵⁴¹ In Szene gesetzt findet er sich aber auch hier, wenn Droste sich selbst nicht nur zu einer die Gesundheit gefährdenden »Phantasie- Gefühls- und Gedanken-Anspannung« »fähig«, sondern »gezwungen« sieht. Das Talent ist nicht nur Berufung, sondern auch Aufgabe, Prüfung und Strafe, zumal – und damit ist noch ein anderer Begriff des Leidens in Spiel gebracht – die hier entworfene Konstellation eine Aporie des Künstlertums vorführt, indem gerade die größte dichterische Inspiration immer wieder mit der körperlichen Unfähigkeit zu schreiben einhergeht. Beinahe komisch wirkt dagegen die Auflösung dieses Gegensatzes: Besser ist es, man macht die Augen zu und versucht zu schlafen: »ADIEU und gute Nacht«.

⁵³⁸ Gödden bemerkt dazu: »Bestimmte Züge eines geniehaften Einzelgängertums bewahrte sich die Autorin ein Leben lang, wovon nicht zuletzt ihre »genialische«, eruptive, der Lust oder Unlust folgende Arbeitsweise und ihre Texte selbst Zeugnis ablegen«. Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 30.

⁵³⁹ Droste-Hülshoff, »Annette von Droste-Hülshoff an Christoph Bernhard Schlüter vom 4. Juni 1835«, in: HKA VIII/1, 171–174, hier 173 f.

⁵⁴⁰ In Goethes *Tasso* heißt es: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.« Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*, in: Ders., *Klassische Dramen. »Iphigenie auf Tauris«, »Egmont«, »Torquato Tasso«*, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 2008 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch Bd. 30), 731–834, hier 833.

⁵⁴¹ Droste-Hülshoff, »Der Dichter – Dichters Glück«, in: SW I, 544 f. Vgl. dazu auch Liebrand, *Kreative Refakturen*, 64–77.

Dass diese Form der Inszenierung über einen langen Zeitraum fortgeführt wird, zeigt sich in einem Brief, der knapp zwölf Jahre später geschrieben ist und eine ganz ähnliche Problemkonfiguration verhandelt. »[M]eine Phantasie«, so schreibt Droste 1846 an Elise Rüdiger,

arbeitet nun zu sehr, ich muß aus allen Kräften dagegen ankämpfen. – jede etwas unebene Stelle an der Wand, ja jede Falte im Kissen, bildet sich mir gleich zu, mitunter recht schönen, Gruppen aus, und jedes zufällig gesprochene, etwas ungewöhnliche Wort, steht gleich als Titel eines Romans oder einer Novelle vor mir, mit allen Hauptmomenten der Begebenheit.– [...] Gott! dürfte ich jetzt schreiben, [...] wie leicht würde es mir werden! – aber wie bald würde ich auch wieder alle Viere von mir strecken!⁵⁴²

Das Schicksal der hier angesprochenen, schließlich nicht geschriebenen Romane und Novellen teilt das *Geistliche Jahr* nicht. Wie problematisch der Schreibakt sich bei Droste-Hülshoff auch darstellen kann – die 72 Gedichte des Zyklus werden nicht nur gedanklich konzipiert, sondern tatsächlich zu Papier gebracht. Dabei kann auch bei der Wiederaufnahme der Arbeit an den Gedichten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* von einem wichtigen topographischen Bezug ausgegangen werden. In Verbindung gesetzt wird die Fortführung des Zyklus mit Drostes Aufenthalt auf dem Haxthausen'schen Anwesen in Abbenburg im Sommer 1839, jenem Ort also, an dem knapp zwanzig Jahre vorher auch die ersten Gedichte des *Geistlichen Jahres* entstanden waren. Der »Steintisch«, so erklärt der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe*, »an dem die Droste die Gedichte des *Geistlichen Jahres* niedergeschrieben haben soll, ist noch heute erhalten«.⁵⁴³ Auf diesen Schreibort verweist Droste in einem Brief an Wilhelm Junkmann, in dem sie von ihrem (heimlichen)⁵⁴⁴ Arbeitsplatz berichtet, der in Droste-Hülshoffs Beschreibung – literarisch überformt – interessanterweise an einen *locus amoenus* erinnert.

⁵⁴² Droste-Hülshoff, »Brief an Elise Rüdiger vom 16. Februar 1847«, in: HKA X/1, 416–425, hier 423.

⁵⁴³ HKA IV/2, 277.

⁵⁴⁴ Als eine Beschäftigung, die im Geheimen stattfinden muss, wird das Schreiben in Drostes ethnographisch-autobiographischen Erzählprojekt *Bei uns zu Lande auf dem Lande* immer wieder beschrieben, so etwa in der Einleitung des Herausgebers. In sein Schreibprojekt vertieft, wird der Rentmeister während des Schreibaktes überrascht: »In meinem Leben habe ich mich nicht so geschämt, als wenn ich dann, wie dies ein paar Mal geschah, die Tischglocke überhörte und der Bediente mich überraschte der Gottlob kein Geschriebenes lesen kann, – Aller Augen sahen auf mich, ich schluckte meine Suppe nachträglich hinunter wie ein Reiher und es war mir, als ob Alle mit dem Finger auf mich wiesen, die dich nichts von meiner Heimlichkeit wußten, sonderlich die beiden Kinder. Bei Gott! es muß ein angstvolles MÉTIER sein das Schriftstellern und ich gönne es keinem Hunde.« Annette von Droste-Hülshoff, »Bei uns zu Lande auf dem Lande nach der Handschrift eines Edelmannes aus der Lausitz«, in: HKA V/1, 124–150, hier 128. Vgl. dazu: Renate Heydebrand, »Geschichten vom Schreiben. Annette von Droste-Hülshoffs ›Bei uns zu

[U]ngefähr 200 Schritte vom Hause, (nach der stillen Seite), [ist] ein sehr hoher und breiter Laubengang, in der Mitte abgebrochen, wo einer herrliche alte Linde steht, mit steinernem Tische und Bänken drum her, – dies ist der Ort, wo ich meinen guten Onkel betrüge und ganz ruhig schreibe, während er mich durch Feld und Wald rennend glaubt, um mir die überflüssige Körpermasse abzulaufen. – da höre ich in der Welt Gottes Nichts, als die Schaafglocken in der Ferne, und das Gesumm der Insekten, und sehe Nichts als das grüne Laub, den Sonnenstrahl durch die Zweige, und die Fliegen auf meinem Tische spazieren.⁵⁴⁵

Abgeschlossen wurde die Arbeit am zweiten Teil des *Geistlichen Jahres* im an Arkadien erinnernde Abbenburg schließlich nicht. Bis im Januar 1840 das Projekt von der Schreibenden als vollendet bezeichnet werden kann, wird die Arbeit an den Texten immer wieder aus gesundheitlichen Gründen unterbrochen. Zurückgeführt wird das aber – und damit unterscheidet sich die hier entworfene Konfiguration von den oben besprochenen – unmittelbar auf das Thema des Schreibens: »[D]as Hingeben an die rein religiöse Poesie [habe]«, so berichtet Droste knapp ein Jahr nach dem vorläufigen Abschluss der Arbeit am Zyklus in einem Brief an Wilhelm Tangermann,

Etwas den Körper und alle Nerven zu furchtbar Erschütterndes [...], um sich ihm so ganz und ohne gelegentliche Unterbrechung und Abspannung widmen zu können. – wenigstens bey mir ist dieses der Fall, und ich bin immer zu sehr großen Pausen in dieser strengen Geistesrichtung genöthigt gewesen.⁵⁴⁶

Wie erschütternd für Körper und Nerven die Arbeit an der ersten Niederschrift der Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres* aber auch gewesen sein mag – sie wird in den Jahren nach dem vorläufigen Abschluss immer wieder aufgenommen. Von einem aufgeschobenen Schreibakt kann im Falle des *Geistlichen Jahres* keine Rede sein, vielmehr – das macht der Blick auf die von Korrekturen und Varianten übersäten Manuskripte deutlich – von einem verlängerten Schreibprozess.

Illustriert ist damit in den Handschriften eine weitere Problematik, die für Annette von Droste-Hülshoffs Schreiben zentral ist: Texte zu finalisieren, sich für eine Variante zu entscheiden, die Textarbeit abzuschließen, kurz gesagt: den Schreibprozess zu beenden, erweist sich als oftmals unlösbare Aufgabe.⁵⁴⁷ Dafür gibt es ver-

Lande auf dem Lande«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1998, 209–230.

⁵⁴⁵ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 26. August 1839«, in: HKA IX/1, 62–68, hier 65 f.

⁵⁴⁶ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Tangermann vom 22. Dezember 1840«, in: HKA IX/1, 175–176, hier 175 f.

⁵⁴⁷ Rüdiger Nutt-Kofoth arbeitet das umfassend auf: Ders., »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«.

schiedene Gründe: Droste selbst verweist auf auferlegte familiäre Verpflichtungen, die ihre ganze Zeit beanspruchen, oder aber gibt an, aus gesundheitlichen Gründen nicht am Abschluss der Texte arbeiten zu können. Aussagen, die sich hinterfragen lassen,⁵⁴⁸ denn die entsprechenden Manuskripte zeigen: Vor allem verhindern umfangreiche und wiederholte Korrekturarbeiten den Abschluss der Projekte, die Texte werden gerade durch diese lange währenden Überarbeitungsphasen im Produktionsprozess gehalten, das »CORRIGIREN« – besser wäre zu sagen: das Schreiben, bedeutet doch auch ein endloses Streichen und Korrigieren nicht nur das Umschreiben eines Textes, sondern gerade eben sein Schreiben⁵⁴⁹ – findet kein Ende.

Gegenüber Freunden und Bekannten aber konzipiert Annette von Droste-Hülshoff jenen Teil des Arbeitsprozess als problematischen. Schon 1819 schreibt sie in einem Brief an Sprickmann, »daß man sich an seinen eigenen Werken endlich dumm ließt und Corrigirt so, daß man nicht mehr schwarz und weiß untereinander kennt«.⁵⁵⁰ Und als die beiden Versepen *Des Arztes Vermächtnis* und *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard* für die Gedichtausgabe von 1838 beendet werden sollen, um in den Druck gehen zu können, nimmt der Schreibprozess, nehmen die Korrekturarbeiten – wie so oft – kein Ende. Droste schreibt an Wilhelm Junkmann:

Sobald ich allein bin habe ich den festen Vorsatz jene beyden endlos gezupften und geplagten Gedichte⁵⁵¹ endlich einmahl zur Ruhe zu bringen, – hätten Sie Gefühl, mich dünkt sie müssten ganz simpel geworden seyn von all dem Corrigieren – ich glaube mitunter ist's auch so! diese nächste revue soll die strengste, aber sie soll auch die letzte seyn, – Alles soll wieder vorgenommen werden, die ältesten und verworfensten Lesarten, und dann will ich mich abwenden, und sehen nicht zurück, damit ich nicht auf meiner poetischen Bahn, wie Loths Weibs, zur Salzsäule – versteinert ewig auf demselben Flecke stehn bleibe, allen corrigirenden Seelen zum warnenden Beispiel.⁵⁵²

Zwar finden beide Versepen schließlich zu einem Ende, im Folgenden aber eröffnet Droste sich noch eine andere Möglichkeit, die endgültige Fixierung ihrer Texte zu vermeiden. Um dem biblischen Schicksal zu entgehen und schließlich nicht als »Salzsäule« zu enden, wird die Abschlussarbeit, wird das Redigieren der Texte dele-

⁵⁴⁸ Mitunter scheinen sich »die Äußerungen der Autorin über ihre Arbeitsweise [...] in ein System der Selbstinszenierung einzufügen, das sie in ihren Briefen so meisterhaft beherrschte«. Grywatsch, »Endlos gezupfte Gedichte«, 74.

⁵⁴⁹ Peter Hughes, Thomas Fries, Tan Wälchi, »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Schreibprozesse*, München 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 7), 7–14, hier 9.

⁵⁵⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Anton Mathias Sprickmann vom 8. Februar 1819«, in: HKA VIII/1, 22–29, hier 24.

⁵⁵¹ Gemeint sind die beiden oben genannten Versepen *Des Arztes Vermächtnis* und *Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard*.

⁵⁵² Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 4. August 1837«, in: HKA VIII/1, 227–231, hier 227.

giert, beispielsweise an Levin Schücking, der über die Varianten entscheiden, den Text also aus dem Produktionsprozess entlassen soll. An ihn schreibt sie: »Zum Durchfeilen ist mir nun vollends weder Zeit noch Geistesklarheit geblieben, doch sind mir, wie Sie sehen, unter dem Schreiben allerley Varianten eingefallen, unter denen Sie [...] wählen mögen.«⁵⁵³

Die von Droste im Brief an Junkmann entworfene Konfiguration aber hat aufgrund ihrer Rollenzuschreibung Beachtung verdient: Zur sperrigen ›Schreib-Szene‹ wird das Beschriebene durch eine ambivalente ›Regieverteilung‹: Inszeniert wird zunächst ein Rollentausch zwischen Projekt und Autorin, zwischen Schreibender und Text, der die üblichen Zuweisungen von *agency* ins Gegenteil verkehrt. Nicht die Autorin hat die Kontrolle über den Produktionsprozess und die dabei entstehenden Texte, sondern vielmehr wuchern diese ›unter der Hand aus‹, sind nicht zur »Ruhe zu bringen«, verhalten sich also – das wäre eine mögliche Lesart dieser Stelle – geradezu renitent. Die Ergänzungen entstehen folglich – erinnert sei an den oben zitierten Brief an Schücking – »unter dem Schreiben«, gehören also nicht zum Verantwortungsbereich der Schreibenden. Entgegnet werden kann den Varianten, die eine immer weitergehende Beschäftigung erfordern, nur mit größter Strenge, um sich endlich »abwenden« zu können. In dieser Perspektive ist das geschilderte Szenario ein prekäres – entworfen wird das Bild, von der »heillosen Verstrickung des Autors in seinen Arbeitsprozeß«.⁵⁵⁴

Möglich ist aber auch eine andere Lesart, fokussiert man, wie der Umgang mit den Texten beschrieben wird. Die Gedichte sind »endlos gezupft[]«, sogar »gequält[]«, die Korrektur- und Ergänzungsarbeiten der Schreibenden, die den Texten keine Ruhe gönnt, erscheinen in dieser Formulierung als regelmäßig wiederholte, gewaltsame Akte, die in einer psychoanalytischen Perspektivierung durchaus im Sinne einer sadistischen »Jouissance« verstanden werden können. Dabei soll die Strenge in einem nächsten Durchgang noch einmal gesteigert werden bis zu dem Punkt, an dem die so lange malträtierten Gedichte endlich »zur Ruhe« gebracht werden. So perspektiviert erlangt die Schreibende selbst eine Machtposition, steht dem auswuchernden Text nicht mehr ohnmächtig gegenüber, sondern ist vielmehr die Ursache für den immer wieder verlängerten Arbeitsprozess. Wenn in Droste's Brief dieser Textzustand als prekärer beschrieben wird, wenn es ein Leiden an diesem Zustand der Unabgeschlossenheit der Projekte gibt, so ist es keines, das von den Texten auf die Schreibende übergreift, sondern eines, das die Schreibende über sich selbst verfügt und – streichend, korrigierend, eben *schreibend* – perpetuiert, um den Text nicht aus dem eigenen Verfügungsbereich zu entlassen. Ist in der Passage also einerseits von einem *agency*-Tausch die Rede, haben die Texte das Poten-

⁵⁵³ Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 25.8.1845«, in: HKA X/1, 307–310, hier 308.

⁵⁵⁴ Entworfen wird dabei – wie Nutt-Kofoth es fasst – das Bild »von der heillosen Verstrickung des Autors in seinen Arbeitsprozeß«. Ders., »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 200.

zial, die Schreibende »wie Loths Weib« zu fesseln, so ist es gleichzeitig die Schreibende selbst, die gewaltvoll über die Texte verfügt, sie »zupft«, »quält« und gewaltvoll an sich bindet. Wer hier wen fesselt, quält und nicht zur Ruhe kommen lässt, ist eine schwer zu beantwortende Frage.

Kopf- und Papierarbeit

Die Forschung aber hat diese ambivalente Konfiguration »vereindeutigt«, indem sie Annette von Droste-Hülshoff – auf Grundlage der Manuskripte – zur »Kopfarbeiterin« erklärt hat:

Die von Korrekturen übersäten und häufig nicht leicht zu entziffernden Handschriften zeigen folgenden Befund: Bevor die Droste einen Gedichtstext niederschrieb, hatte sie meistens eine durchgehende Fassung im Kopf vorbereitet, die sie dann in einem Zug zu Papier brachte. Erst nach dieser Niederschrift setzt die eigentliche Korrekturphase ein, sieht man einmal von Sofortkorrekturen und von Verschreibungen bei der ersten Fixierung des Textes ab. [...] Die Droste repräsentiert mit ihrer Arbeitsweise den Typus eines Kopfarbeiters.⁵⁵⁵

Den Gegenentwurf zu diesem Schreibtypus bildet der »Papierarbeiter«, dessen Arbeitsweise sich hauptsächlich auf dem Manuskript »materialisieret«.⁵⁵⁶ Gezählt wird dazu beispielsweise Friedrich Hölderlin, in dessen Handschriften »sich immer wieder Stichwörter zum Inhalt oder Titel eines Gedichts [finden], die aus einer frühen Phase der Textproduktion stammen und um die der Autor später den Gedichtstext gruppierte«.⁵⁵⁷ Dabei kommt es auch vor, dass unterschiedliche Gedichtentwürfe ineinander übergehen und sich wechselseitig beeinflussen. Eine Arbeitsweise, die auch das Aussehen des Manuskriptes beeinflusst: »Die Niederschrift eines Hölderlin-Gedichtes zeigt sich dem Editor damit als ein äußerst komplexer Prozeß des Dichtens, der sich kaum mehr linear entschlüsseln und dessen Chronologie sich – wenn überhaupt – nur mit Mühe rekonstruieren läßt.«⁵⁵⁸ Wie unterschiedlich die Arbeitsweisen Annette von Droste-Hülshoffs und Friedrich Hölderlins als »Kopf-« oder »Papierarbeiter« also auch sind – das Ergebnis ähnelt sich.

Auch in der Entwurfshandschrift mit den Gedichten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* zeigt sich, dass die erste Fassung der Texte in einem Zug niedergeschrieben wurde und die Gedichte in diesem Stadium schon nahezu ausgereift

⁵⁵⁵ Plachta, *Editionswissenschaft*, 48. Als andere »Kopfarbeiter« können laut Plachta beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe und Thomas Mann gelten.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Ebd.

erscheinen. Sofortkorrekturen sind selten und meist auf Verschreibungen zurückzuführen. Der zweite Schritt ist dann die Korrektur. Trotzdem lässt sich die Etikettierung Drostes als ›Kopfarbeiterin‹ in Frage stellen, weil sie die Komplexität des Produktionsprozesses nicht zu erfassen vermag. Vorgenommen wird eine Einteilung des Schreibprozesses in zwei Phasen: Bei der ersten handelt es sich um die Niederschrift der Texte, die schriftliche Fixierung eines vorher gedanklich konzipierten Textes, bei der zweiten um die Korrektur des Materials. Mit der Beschreibung Drostes als ›Kopfarbeiterin‹ nun erscheint die erste Phase, die Niederschrift des gedanklich Vorformulierten, als zentraler, als eigentlicher Schreibakt und die diesem Schritt folgende, fortwährende Schreibearbeit an den Gedichten des Zyklus findet sich abgewertet. Die Überarbeitungen und Korrekturen, kurz: die auf dem Papier stattfindende Arbeit an den Texten wird zum inferioren Teil des Schreibprozesses. Dass auch bei dieser Zuschreibung das Konzept des ›Werkideals‹ eine Rolle spielt, liegt auf der Hand: Mit jedem Korrekturdurchgang, den die Texte erfahren, entfernen sie sich von dem Ideal eines Textes ohne Varianten.⁵⁵⁹ Drostes auf dem Papier stattfindende Schreibearbeit ist keine, die zu einem ›besseren‹, einem ›geschlosseneren‹ Text führt, sondern eben genau das Gegenteil bewirkt.

Konsequenzen hat das nicht zuletzt für die Edition der Texte, gilt doch als eine der wichtigsten Aufgaben des Editors, mit der Präsentation des Textmaterials der »autor-spezifischen Arbeitsweise gerecht zu werden«.⁵⁶⁰ Das zeigt sich auf für den Fall des *Geistlichen Jahres*: Wenn sich die *Historisch-kritische Ausgabe* für die ›mechanische‹ Methode entscheidet, die älteste nicht verworfene Textstufe dem edierten Text zugrunde zu legen, den Text also von den nachträglich hinzugefügten Varianten zu ›befreien‹, so setzt sie damit die Konzeptualisierung von Drostes Schreiben als einer ›Kopfarbeit‹ in Szene, das Verfahren, so heißt es im Dokumentationsband, »dürfte [...] der Intention der Autorin sehr nahekommen«.⁵⁶¹ Bemerkenswert scheint, wie nahe die Vorgehensweise der HKA den Inszenierungsstrategien der Autorin rückt, von denen bereits die Rede war. »Ihre Gedichte«, so erklärt Louise Bornstedt in ihrer bereits zitierten autobiographischen Skizze zu Annette von Droste-Hülshoffs Arbeitsweise, »entstanden stets in einem fertigen Guß, sie feilte sehr selten daran« und fügt – damit das gerade Gesagte als einen Gestus der Autorin markierend – hinzu: »oder [sie] gestand es wenigstens nicht gern ein«.⁵⁶²

Den Gegensatz zu dem Bild, das Droste vom eigenen Produktionsprozess zeichnet, bilden die Manuskripte, auf denen das ›Feilen‹ an den Texten breiten Raum einnimmt. Auch wenn – wie im Falle des *Geistlichen Jahres* – die bei der ersten Niederschrift nahezu vollständig wirkenden Texte eine Beschreibung Droste-Hülshoffs als ›Kopfarbeiterin‹ ermöglichen: Die fast nicht zu entziffernden Textgebilde des

⁵⁵⁹ Vgl. Neumann, »Schreiben und Edieren«.

⁵⁶⁰ Ebd. 46.

⁵⁶¹ HKA IV/1, 310.

⁵⁶² Bornstedt, »Aus dem Leben Annette's v. Droste«, 229.

Manuskriptes zum zweiten Teil des Zyklus sind Zeugnis einer langwierigen, auf dem Papier stattfindenden Arbeit am Text, die ebenfalls als Teil des Schreibprozesses ernst zu nehmen sind. Das Konzept von ›Kopf‹ und ›Papierarbeiter‹ erweist sich als zu statisch. Anke Bosse hat die notwendige Revision inzwischen vorgenommen. Sie konstatiert, dass ein solches Modell zu kurz greife, drohe doch die Entscheidung für eine der beiden Kategorien, alle ihr nicht entsprechenden Verhaltens- und Arbeitsweisen des Autors oder der Autorin auszublenden. Bosse resümiert: »Kopfarbeiter« und ›Papierarbeiter‹ sind daher als Beschreibungskriterien sinnvoll, sollten aber als Enden einer Skala aufgefaßt und als *Richtwerte* gehandhabt werden.«⁵⁶³ Die Position eines Autors auf dieser Skala könne sich abhängig vom Genre oder Lebensphase, auch von einem Werkkomplex zum anderen und sogar innerhalb eines Werkkomplexes verschieben.

Diesen Hinweis aufgreifend sei eine andere Lesart der Entwurfshandschrift des zweiten Teils vorgeschlagen: In Szene gesetzt findet sich auf dem Manuskript »H« mit den Gedichten vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres* neben der Kopfarbeit, die die erste Phase des Schreibprozesses auszeichnet, auch eine lange währende Arbeit auf dem Papier, mithin ein Prozedere, das Klaus Hurlbusch als ›konstruktives, psychogenetisches Schreiben‹ bezeichnet hat.⁵⁶⁴ Dabei handele es sich um ein Schreiben, bei dem »[n]icht dem Arbeitsprodukt, sondern dem Arbeitsprozeß [...] ein Selbstwert zugeschrieben [wird]«:

Der literarische Schaffensprozeß ist [...] zu einer prinzipiell unabschließbaren Tätigkeit geworden, zu einer Daseinsform, die aufgrund ihrer Entrücktheit von lebenspraktischen Determinanten ein freies Zusammenspiel der Sinne und der Imaginationen ermöglicht und in der allein sich der solitär gewordene Autor selbst verwirklichen, eine labile Identität gewinnen kann[.]⁵⁶⁵

Texte, so fasst Hurlbusch diese Form des Produktionsprozesses zusammen, »entstehen hier dominanterweise aus dem Schreiben.«⁵⁶⁶ ›Passend‹ ist eine solche Beschreibung nicht für den gesamten Schreibprozess des *Geistlichen Jahres*. In einem ersten Schritt ist es eben nicht das Schreiben selbst, aus dem die Texte entstehen, sondern die schriftliche Fixierung eines vorher bereits gedanklich Konzipierten. In den acht Jahren aber, in denen Annette von Droste-Hülshoff nach dem vorläufigen Abschluss des Zyklus im Januar 1840 an den Gedichten des *Geistlichen Jahres* arbeitet, stellt

⁵⁶³ Anke Bosse, »The Making of – Blicke in des Autors ›Werkstatt‹. Zum Verstehen und Vermitteln literarischer Arbeitsweisen«, in: *editio* 17 (2003), 31–49, hier 36.

⁵⁶⁴ Den Gegenentwurf dazu beschreibt Hurlbusch folgendermaßen: »Der dominante Grundzug des Schreibens, das zu solchen Werken führt, ist die *fnite zielgerichtete Reproduktion* eines gedanklichen Gehalts, die Übersetzung von Vorgesagtem in Geschriebenes.« Ebd., 37. Auf dem Papier zeichne sich eine solche Form des Schreibens durch eine »stabile Linearität des Textes« aus. Ebd., 38.

⁵⁶⁵ Ebd., 41.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd., 46.

sich das anders dar, verschiebt sich die Position auf der Skala zwischen ›Kopf-‹ und ›Papierarbeit‹. Dominant wird jene Form des psychogenetischen Schreibens, wie Hurlebusch es skizziert. Entsprechend stellt sich der ›Schaffensprozess‹ in dieser Phase der Arbeit an den Texten des *Geistlichen Jahres* als prinzipiell unabschließbare Tätigkeit, als eine fortwährende *Performance* dar. Drostes Schreiben produziert Text – allerdings keinen, der zur geschlossenen Gestalt strebt, sondern einen Text, der sich widerständig gegenüber dem gewohnten Umgang mit Literatur verhält.

Eine solche Perspektive auf das Manuskript des *Geistlichen Jahres* zieht die Frage nach der Präsentation des Textes nach sich, läge der Fokus doch dann nicht mehr auf der Erstellung eines edierten Textes, sondern auf der Dokumentation der Prozessualität des Schreibens, beispielsweise durch die fotografische Reproduktion der Entwurfs-handschriften, wie es für andere Autoren – Kafka etwa – praktiziert wird. Denn »Hand-schriften psychogenetischen Schreibens nur als Textzeugen zu behandeln«, so Hurlebusch, »gleichet der prosaisch bornierten Aufnahme von Gedichten, von denen nur der sogenannte Inhalt wahrgenommen wird, der metrisch-rhythmische, klangliche oder auch graphisch-zeilenstrukturelle ›Mitausdruck‹ (Klopstock) also unbeachtet bleibt.«⁵⁶⁷

»Am zweyten Sonntage im Advent«: Die Ambiguität des Textes

In Szene gesetzt ist die Unablösbarkeit des *Geistlichen Jahres* von seiner Verfasserin nicht nur in der kryptographisch anmutenden Aufzeichnung der Gedichte, sondern auch in der Unabgeschlossenheit des Zyklus, genauer gesagt in den Alternativvarianten, den ambivalenten Strukturen, die die Texte produzieren. Exemplarisch gezeigt sei dies am Gedicht zum *Zweyten Sonntage im Advent*, an dem sich sehr präzise die unterschiedlichen Schritte des Schreibprozesses – von der ersten Niederschrift über die verschiedenen Überarbeitungsphasen – und die Implikationen, die sich daraus für die Interpretation des *Geistlichen Jahres* als Schreibzyklus ergeben, zeigen lassen. In der Transkription der *Historisch-kritischen Ausgabe* liest sich das Gedicht folgendermaßen:

Am zweyten Sonntage im Advent

Ev.: Vom Zeichen an der Sonne.

»Und alsdann werden sie sehen des Menschen Sohn kommen in einer Wolke mit großer Macht und Herrlichkeit. – Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen.«

Wo bleibst du, Wolke, die den Menschensohn
Soll tragen?

⁵⁶⁷ Ebd., 50.

Seh ich das Morgenroth im Osten schon
Nicht leise ragen?

- 5 Die Dunkel steigen, die Zeit rollt matt und gleich;
Ich seh es flimmern, aber bleich ach, bleich!

Mein eigenes Sinnen ist es was da quillt
Entzündet,
Wie auch dem Teiche grün und schlammerfüllt

- 10 Sich wohl entbindet
Ein Flämmchen und vom Schilfgestöhn umwankt
Unsicher in dem grauen Dunste schwankt.

So muß die allerkühnste Phantasie
Ermatten.

- 15 So in der Mondesscheibe sah ich nie
Des Berges Schatten
Gewiß ob ein Kolofß die Formen zog,
Ob eine Thräne mich im Auge trog.

So ragt und wälzt sich in der Zukunft Reich

- 20 Ein Schemen.
Mein Sinnen sonder Kraft, Gedanke bleich –
Wer will mir nehmen
Das Hoffen, was ich in des Herzens Grund
So sorgenvoll gehegt zu guter Stund?

- 25 Gieb dich gefangen, thörichter Verstand!
Steig nieder
Und zünde an des Glaubens reinen Brand
Dein Döchtlein wieder!
Die arme Lampe, deren matter Hauch
30 Verdumpft, erstickt in eignen Qualmes Rauch.

Du seltsam rätselhaft Geschöpf aus Thon
Mit Kräften,
Die leben, wühlen, zischen wie zum Hohn
In allen Säften,

- 35 O bade deinen wüsten Fiebertraum
Im einzgen Quell, der ohne Schlamm und Schaum!

Wehr ab, stoß fort, was gleich dem frechen Feind
Dir sendet

Die Macht, so wetterleuchtet und verneint;
 40 Und starr gewendet
 Wie zum Polarstern halt das Eine fest,
 Sein Wort, sein heilig Wort – und Schach dem Rest!

Dann wirst du auf der Wolke deinen Herrn
 Erkennen,
 45 Dann sind Jahrtausende nicht kalt und fern,
 Und zitternd nennen
 Darfst Du der Worte Wort, der Liebe Mark,
 Wenn dem Geheimniß deine Seele stark.

Und heute schon, es steht in Gottes Hand,
 50 Erschauen
 Magst du den Heiland in der Seele Brand,
 Glühndem Vertrauen.
 Zerfallen mögen Erd und Himmels Höhn,
 Doch seine Worte werden nicht vergehn.⁵⁶⁸

Weniger übersichtlich präsentieren sich die insgesamt neun Strophen des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage im Advent* in der Entwurfshandschrift »H« des *Geistlichen Jahres* (Abb. 6).

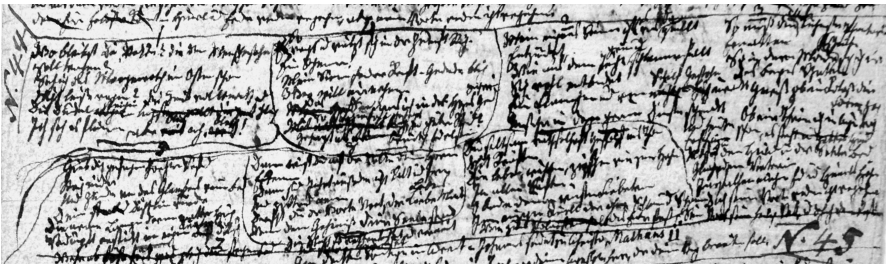


Abb. 6: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 5, S. 2.

Das Gedicht besteht ursprünglich aus acht Strophen, die als Kolumnen von links nach rechts aufgezeichnet, gleichmäßig auf zwei Zeilen verteilt werden. Von anderen auf dem Blatt notierten Gedichten ist der Text durch Querstriche abgesetzt. Außerdem sind die zweite, sechste und siebte Strophe mit Rahmenlinien versehen worden, die die einzelnen Textpassagen abgrenzen. Die gleichmäßige Vertei-

⁵⁶⁸ Droste-Hülshoff, »Am zweyten Sonntage im Advent«, in: HKA IV/1, 152 f.

lung der Strophen auf dem Blatt lässt vermuten, dass die erste Niederschrift – wie oben beschrieben ist dies nicht untypisch für Drostes Schreiben – in einem Zug erfolgt ist.

Nach diesem ersten Schreibakt aber beginnt der sich auf dem Papier abspielende Produktionsprozess. Die Ordnung, die die Aufzeichnung der Gedichte noch nach der ersten Niederschrift auszeichnen, wird nach und nach zerschrieben.⁵⁶⁹ Der Überarbeitungsprozess erstreckt sich auf alle Ebenen des Gedichtes. Besonders auffallend ist die Linie, die ausgehend vom Rahmen der zweiten Strophe – sich schließlich auffächernd – in den freien Raum vor der vierten Strophe führt. Gekennzeichnet ist damit eine Umstellung der Strophen: Die ursprünglich zweite Strophe wird (markiert durch eben diese Linien) an den Beginn der zweiten Zeile verschoben und damit zur vierten Strophe. Entsprechend ändert sich die ursprüngliche Gliederung und die weiteren Strophen rücken auf: So wird die dritte Strophe zur zweiten und die vierte zur dritten. Damit aber sind die Korrekturen am Aufbau des *Zweyten Sonntages im Advent* nicht beendet. Den acht Strophen des Gedichtes wird eine weitere Strophe hinzugefügt, die – nicht in Kolumnenform – aus Platzmangel unter die anderen Strophen geschrieben wird. Allerdings folgt die letzte Ordnung der Strophen nicht der Chronologie ihrer Niederschrift, denn die nachträglich hinzugefügte Strophe wird nicht als neunte, sondern als siebte Strophe markiert, entsprechend verschieben sich die anderen Strophen. (Abb. 7).

Neben diesen Verschiebungen und Ergänzungen aber – und dieser Vorgang ist für das spezifische Aussehen des Manuskriptes entscheidend – werden an vielen Stellen des Gedichtes Korrekturen vorgenommen. Einzelne Worte, aber auch ganze Verse werden gestrichen und durch Varianten ersetzt, die meist über die getilgte Stelle, aber auch zwischen und neben die anderen Textteile geschrieben werden. Allerdings werden dabei vorhergehende Textfassungen nicht immer gestrichen. Das Gedicht zum *Zweyten Sonntage im Advent* ist, wie viele der Texte des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres*, mit Alternativvarianten versehen. Die Folgen dieses Vorgehens können am Beispiel der Strophe gezeigt werden, die ursprünglich als zweite konzipiert war, dann aber zur vierten Strophe wurde.

Die Strophe zeigt die typischen Schritte des Überarbeitungsprozesses. Im ersten Vers beispielsweise wird das »Es« gestrichen und durch ein »So« ersetzt, das über den ursprünglichen Text geschrieben wird, im fünften Vers wird »Mein« zu »Das« korrigiert. Im letzten Vers schließlich wird eine ganze Wortfolge ersetzt. Heißt es zunächst »Mit aller Sorgfalt barg zu guter Stund?«, so wird überarbeitet zu »So sorgenvoll gehegt zu guter Stund?«. Bis hierhin handelt es sich um einen Überarbeitungsprozess, der für den Textstatus unproblematisch ist. Die älteren Textstufen werden getilgt und durch Varianten ersetzt. Anders hingegen sieht das aus, nimmt man die Überarbeitungen am fünften Vers in den Blick. Über dem letzten Wort

⁵⁶⁹ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 213.

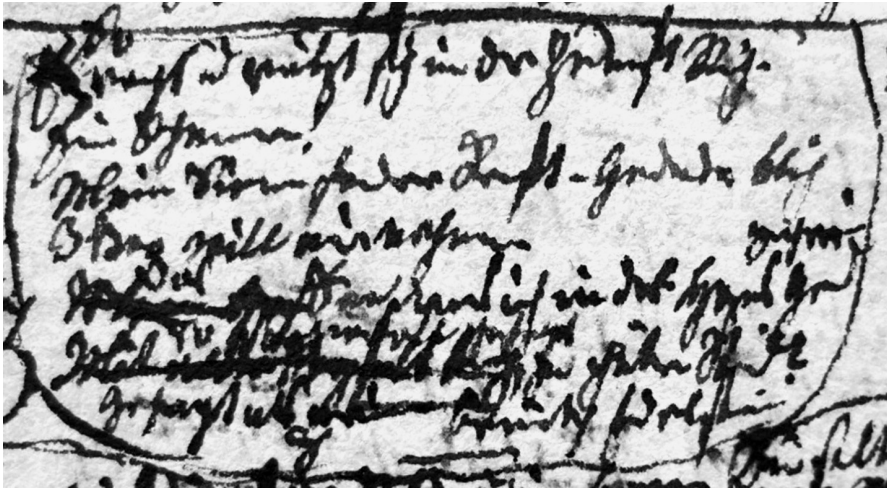


Abb. 7: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 5, S. 2: Am zweyten Sonntage im Advent.

der Verses wird über das Reimwort »Grund« eine Alternative verzeichnet, nämlich »Schrein«. Diese Ergänzung aber zieht weitere Überarbeitungen nach sich. Unter den letzten Vers der Strophe nämlich wird – passend zum Reimwort »Schrein« – ein ganzer Vers als Alternative verzeichnet, der lautet: »Gehegt als meiner Armuth Edelstein«. Transkribiert stellt diese Strophe des Gedichtes sich damit folgendermaßen dar:

So
 Es ragt und wälzt sich in der Zukunft Reich
 Ein Schemen!
 Mein Sinnen sonder Kraft – Gedanke bleich
 Wer will mir nehmen
Das *Schrein*
~~Mein~~ Hoffen was ich in des Herzens Grund
So sorgenvoll gehegt
 Mit aller Sorgfalt barg zu guter Stund?
Gehegt als meiner Armuth Edelstein

Verzeichnet sind hier alle Streichungen, recte gesetzt ist die Fassung der ersten Niederschrift, kursiv die nachträglichen Ergänzungen. Durch Sperrung hervorgehoben sind die Alternativvarianten im fünften und nach dem sechsten Vers. Ein Blick auf diese Strophe zeigt: Das vorhandene Textmaterial liefert die Möglichkeit, zwei Fassungen der Strophe zu konstruieren. Orientiert man sich an der ersten Niederschrift des Gedichtes und berücksichtigt die Ergänzungen, die mit einer Streichung der früheren Textstufe einhergehen, so lauten die letzten beiden Verse:

Das Hoffen, was ich in des Herzens Grund
So sorgenvoll gehegt zu guter Stund?

Gleichzeitig aber ist es möglich, die beiden abschließenden Verse auf Grundlage der Alternativvarianten herzustellen. Dann lauten sie:

Das Hoffen, was ich in des Herzens Schrein
Gehegt als meiner Armuth Edelstein

Welche Version aber ist zu bevorzugen? Und welches Gewicht ordnet man den Alternativvarianten zu? Eine Lösung bestünde darin – in Bezug auf die oben erwähnte Reinschrift des Gedichtes zum *Vierzehnten Sonntage nach Pfingsten* – die erste Version des Textes zur gültigen zu erklären und damit der vermeintlichen Intention der Autorin zu folgen. Die beiden Verse lauten dann: »Das Hoffen, was ich in des Herzens Grund/ So sorgenvoll gehegt zu guter Stund?«. Diese Version liefert die *Historisch-kritische Ausgabe*, weil sie die älteste nicht getilgte Fassung druckt. Franz Jostes wiederum, der die jeweils jüngste Variante zur Grundlage seines Textes macht, schreibt – wie auch Winfried Woessler in seiner ersten historisch-kritischen Ausgabe des *Geistlichen Jahres* aus dem Jahr 1966: »Das Hoffen, was ich in des Herzens Schrein/ Gehegt als meiner Armut Edelstein?«⁵⁷⁰

Geht man nicht vom Primat der ersten oder der letzten Fassung aus und sucht nach alternativen Möglichkeiten, sich für eine der beiden Varianten zu entscheiden, so müsste man inhaltliche oder formale Aspekte berücksichtigen und die beiden Verse in Bezug zum Rest der Strophe setzen. Es ließe sich ausführlich darüber diskutieren, welche Variante sich eher in den Kontext der Strophe oder des gesamten Gedichtes einfügt, vielleicht ließe sich gar fragen, welche eher mit den anderen Gedichten des Zyklus korrespondiert, etwa denjenigen, die dem *Zweyten Sonntage* direkt vorangehen oder folgen. Entsprechend könnte dann für die eine oder die andere Version der beiden Verse argumentiert werden. Allerdings ist die Qualität der Droste'schen Texte immer auch an ihrer verstörenden Heterogenität – und an dem von ihnen inszenierten *clash of topoi* festgemacht worden.⁵⁷¹ Auch die Entscheidung für die »homogenste« Lösung wäre also prekär.

Prinzipiell lässt sich fragen, ob eine Entscheidung für oder gegen eine der Varianten überhaupt erforderlich ist beziehungsweise dem sich hier präsentierenden Phänomen angemessen ist. Anders formuliert: Der Kern des Problems liegt nicht in der Frage, welche der Varianten die »passendere« ist, sondern in der durchweg ambivalenten Struktur des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage im Advent*. Das Gedicht zeichnet sich – wie zahlreiche andere Texte des *Geistlichen Jahres* auch, die Beobachtung

⁵⁷⁰ Droste-Hülshoff, »Am zweiten Sonntage im Advent«, in: Dies., *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von Franz Jostes³ 1933, 201–203, hier 202.

⁵⁷¹ Vgl. Liebrand, *Kreative Refakturen*.

ist eine exemplarische – durch eine Faktur aus, die sich mit dem von Frauke Berndt und Stephan Kammer geprägten Begriff der »strukturalen Ambiguität« umschreiben lässt.⁵⁷² Als struktural Ambiguität lässt sich, so erklären Berndt und Kammer, eine antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit generierende Matrix beschreiben, Strukturen also, »die Effekte und Artikulationen simultaner und zugleich widerstrebender Zweiwertigkeit hervorbringen«.⁵⁷³ Solche Strukturen sind für Drostes Texte beschrieben worden, beispielsweise für das Versepos *Des Arztes Vermächtnis*,⁵⁷⁴ aber auch für die *Judenbuche*, in der die Verdoppelung der Rechtskonfigurationen und die Effekte, die mit dieser Ambivalenz einhergehen, große Virulenz erhalten.⁵⁷⁵ Bedeutung aber kann diese ambigue Struktur auch für die Auseinandersetzung mit dem *Geistlichen Jahr* entfalten, ermöglicht sie es doch, den Zyklus neu zu perspektivieren, wenn man das hier vorgeführte Prozedere als »absichtliches Nicht-Abschließen einer Textstelle durch die Formulierung mehrerer textlicher Möglichkeiten, ohne sich für eine zu entscheiden«⁵⁷⁶ versteht und nach den Konsequenzen dieses Vorgehens fragt. In der ambivalenten Struktur des Gedichtes zum *Zweiten Sonntag im Advent* wird damit die Unabgeschlossenheit des Schreibprozesses durch die Gleichwertigkeit beziehungsweise die Unentscheidbarkeit der Varianten in Szene gesetzt.

⁵⁷² Frauke Berndt, Stephan Kammer, »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg 2009, 7–32. Diesen Terminus entwickeln Frauke Berndt und Stephan Kammer, um »der geübten, wenn auch kaum reflektierten Praxis, bei der die diagnostische und analytische Brauchbarkeit [d]er Konzepte [Ambiguität, Amphibolie, Ambivalenz, T.W.] an deren vage Bestimmung als ›Viel-‹ oder Mehrdeutigkeit gebunden zu sein scheint, eine gleichzeitig engere und abstraktere Begriffsdefinition entgegen[z]usetzen«. Ebd., 10.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Vgl. Bastian Reinert, »Metaleptische Dialoge. Wirklichkeit als Reflexionsprozess in Annette von Droste-Hülshoffs Versepos *Des Arztes Vermächtnis*«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 77–92.

⁵⁷⁵ Vgl. Thomas Wortmann, »Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdoppelung in Droste-Hülshoffs *Judenbuche*«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 315–338.

⁵⁷⁶ Darauf hat Rüdiger Nutt-Kofoth mehrmals verwiesen. Das Phänomen der Alternativvarianten spiegelt demnach die Tendenz des Droste'schen Schreibens wider, den Text so lange wie möglich im unfertigen Stadium der Produktion zu halten. Ders., »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 207.

3. Das »Geistliche Jahr« als Schreibzyklus: »Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)«

*Das Schreiben, das Schreiben
Soll man nicht übertreiben,
Das kostet bloß Papier.*

(Wilhelm Busch)

Ein Rahmen lässt sich für das *Geistliche Jahr* präzise beschreiben:⁵⁷⁷ Der Perikopenzyklus beginnt – damit nicht das Kirchen-, sondern das bürgerliche Jahr zum Ausgangspunkt nehmend – mit dem Gedicht zum *Neujahrstage* und endet – wiederum entgegen der Ordnung des Kirchenjahres – mit dem Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres (Sylvester)*.⁵⁷⁸ Anfangs- und Schlusspunkt des lyrischen Großprojektes sind mit diesen beiden Texten bestimmt, der Zyklus also formal geschlossen. Und innerhalb dieses Rahmens gibt es mit den jeweiligen Sonn- und Festtagen eine Struktur, die die Gedichte des *Geistlichen Jahres* organisiert und der Abfolge der Texte eine Ordnung gibt. Fehlende Passagen finden sich nicht, zu jedem der Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres zwischen Neujahr und Silvester hat Annette von Droste-Hülshoff ein Gedicht geschrieben.

Als ein ›fragmentarischer‹ Text, in dem Sinne, dass einzelne Textteile nicht ausgeführt sind, wie das bei anderen Projekten Drostes der Fall ist, kann das *Geistliche Jahr* also nicht gelten. Trotzdem zählt auch die Sammlung von 72 Gedichten zu den unvollendeten Texten in Drostes Œuvre. Im Unterschied zu vielen anderen der Droste'schen Schreibprojekte aber, an denen die Arbeit zu keinem Ende oder aber nicht über das Entwurfsstadium hinausgefunden hat, ist es im Falle des *Geistlichen Jahres* nicht das fehlende, sondern – ganz im Gegenteil – gerade das vorhandene Textmaterial, das den Status des ›Lebenswerkes‹ problematisch erscheinen lässt. Oder, um die Konfiguration pointiert zu fassen: Das *Geistliche Jahr* hat nicht zu wenig, sondern zu viel Text. Denn wie klar sich auch ein Rahmen für den Perikopenzyklus bestimm-

⁵⁷⁷ Vgl. zur Bedeutung von Rahmungen in Drostes Texten: Cornelia Blasberg, »Rahmungen. Zur Semantik einer Strukturform in Annette von Droste-Hülshoffs Dichtung«, in: *Droste-Jahrbuch* 8 (2009/2010), 7–30.

⁵⁷⁸ Sowohl Neujahr als auch Silvester sind keine kirchlichen Festtage. Das Kirchenjahr beginnt mit dem ersten Adventssonntag und endet mit dem Christkönigsfest. Meinolf Schumacher hat diese besondere Rahmen-Konfiguration des *Geistlichen Jahres* diskutiert und literaturhistorisch kontextualisiert: Meinolf Schumacher, »Annette von Droste-Hülshoff und die Tradition. Das *Geistliche Jahr* in literarhistorischer Sicht«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn 1998, 113–145.

men lässt, prekär für die Frage nach dem Textstatus ist, was sich innerhalb dieses Rahmens abspielt, wie der Blick auf die Blätter der Handschrift »H«, auf denen die Gedichte des zweiten Teils verzeichnet sind, eindrücklich zeigt. Im Gegensatz zu den Texten des ersten Teils nämlich existiert für die Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres* keine Reinschrift, überliefert sind die Texte nur als – immer wieder überarbeitete – Entwürfe voller Varianten. Dieser perpetuierte Schreibprozess aber vermehrt das Textmaterial (beispielsweise in Form von Varianten, Ergänzungen, Korrekturen und Rückkorrekturen) fortlaufend.

Problematische Perspektive

Ob man den Status des *Geistlichen Jahres* allerdings als problematisch bewertet, ist abhängig davon, wie man das, was auf den sechs Manuskriptblättern des zweiten Teils verzeichnet ist, perspektiviert. Anders gesagt: Der sich hier präsentierende Textstatus kann vor allem als ein Problem der literaturwissenschaftlichen Rezeption gelten, als ein Problem der Lesenden also, weniger als eines der schriftstellerischen Produktion, also der Schreibenden. Drostes Autograph durchkreuzt mit seinem ›Zuviel‹ an Textmaterial gängige, an der Typographie orientierte Vorstellungen von der Faktur eines literarischen Textes:

[D]er Umgang mit Literatur, ob als ästhetische Betrachtung, wirtschaftliche Vermarktung, genetische Erforschung oder editorische Bearbeitung, folgt weitgehend der teleologischen Idee des vollendeten Ganzen. Und auch in den letzten Bereichen, wo das Schreiben selbst, verstanden als verkettetes Ensemble von Prozeduren, Prozessen und Produkten, mehr in den Vordergrund rückt, wird das Produkt, der Text als Zweck und Ziel gegenüber den Prozeduren und Prozessen meistens (und meistens implizit) privilegiert.⁵⁷⁹

Die wiederholten Schreibakte und Ergänzungen, die Überschreibungen und Korrekturen, vor allem aber die zahlreichen Alternativvarianten verfehlen programmatisch – das wurde im vorangehenden Kapitel exemplarisch am Entwurf des Gedichtes zum *Zweyten Sonntage im Advent* gezeigt – eine solche Vorstellung des ›vollendeten Ganzen‹, die Neumann in Auseinandersetzung mit den Manuskripten Franz Kafkas mit den Begriffen ›Werkidol‹ und ›Textideal‹ umschrieben hat.⁵⁸⁰ Die Lektüre des Manuskriptes mit den Texten des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* wird für den Re-

⁵⁷⁹ Hubert Thüring, »Anfangen zu schreiben. Einleitung«, in: Ders., Corinna Jäger-Trees, Michael Schläfli (Hg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009, 9–25 (= *Zur Genealogie des Schreibens* Bd. 11), hier 9.

⁵⁸⁰ Gerhard Neumann, »Schreiben und Edieren«, 360.

zipienten, für die Rezipientin zur Herausforderung, wenn die auf den Blättern fixierten Textgebilde mit zahlreichen Varianten versehen werden, sodass ambivalente Textstrukturen entstehen und schließlich einzelne Verse, aber auch ganze Textteile ineinander übergehen. Erschwert wird der Leseakt, weil das so Verzeichnete – im Gegensatz zum typographischen, zum gedruckten Text – den Lesenden mit der Dynamik und der Prozessualität des Schreibaktes konfrontiert.⁵⁸¹ Entsprechend ist die Klage über den Zustand der Blätter zu einem Topos der Droste-Forschung geworden, die diesen ›Mangel‹ des Manuskriptes durch philologischen Eifer zu entgegnen und durch die Erstellung eines linear rezipierbaren, eben eines edierten Drucktextes zu kompensieren suchte – auch davon war im vorangehenden Kapitel die Rede. Für eine an der Vorstellung eines ›vollendeten Ganzen‹ ausgerichtete Auseinandersetzung mit dem *Geistlichen Jahr* ist das Textmaterial, wie es sich auf den Blättern des Manuskriptes »H« präsentiert, tatsächlich prekär.

Wie sehr die Droste'schen Handschriften mit einem Textideal konfligieren, welches Irritationspotenzial die Manuskripte haben, zeigt die Tatsache, dass manche Interpreten den eigenen, irritierten Blick auf die Textgebilde mit demjenigen der Schreibenden gleichgesetzt haben. »[D]ie Autorin«, so liest man an entsprechender Stelle, sei »zu guter Letzt selbst nicht mehr zu Rande« gekommen mit ihren verschachtelten, nur schwer zu lesenden Aufzeichnungen.⁵⁸² Auch für Annette von Droste-Hülshoff also seien die Texte nach den zahlreichen Korrekturen und Ergänzungen zu ›Kryptographien‹ geworden; in der eigenen, ausufernden Textproduktion habe die Schreibende endlich selbst den Überblick verloren. Rüdiger Nutt-Kofoth hat diese Feststellung jüngst in einem *close reading* einzelner Manuskriptblätter Drosste revidiert und einen gänzlich anderen Blick auf die Handschriften vorgeschlagen:

Wer weiß, wie mühsam die Rekonstruktion der Schreibfolge und der Textgenese in Droste-Entwurfshandschriften sind, die Jahrzehnte intensiver Arbeit im Rahmen der Historisch-kritischen Ausgabe gekostet haben, wird sich fragen, wie denn die Autorin in diesen Textwüsten die Übersicht behielt. Und man muss mit Staunen sagen, sie behielt sie in weitestem Maße, was nicht nur die genaue Analyse der Konzeptionsphase erweist, sondern auch der Vergleich mit den aus den Entwürfen entwickelten Reinschriften. Vielleicht verwundert das nur, wenn man die Differenz des Blickes nicht berücksichtigt. Wer sich von außen, als Fremder, diesen Manuskripten nähert, rekonstruiert einen fremden Textkosmos. Droste aber war selbst die Konstrukteurin, sie schuf sich diesen Textraum nach ihren eigenen Bedürfnissen, sodass die Gestaltung mit diesen Bedürfnissen ja im Einklang stand.⁵⁸³

⁵⁸¹ »Manuskripte [stellen] die Begriffe des Textes und der Textualität sowie deren Normativität für die Literatur- und Kulturwissenschaft in Frage«. Giuriato, Kammer (Hg.): »Die graphische Dimension der Literatur?«, 22.

⁵⁸² Walter Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 11.

⁵⁸³ Rüdiger Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«, 260 f.

Der ›fremde‹ Blick des Rezipienten ist also strikt von dem der Produzentin zu unterscheiden. Was für ersteren chaotisch, ja gar hermetisch wirkt, ist letzterer vertraut und zugänglich, weil es das Ergebnis des eigenen, freilich sehr spezifischen Umgangs mit dem Schreibmaterial ist. Für Droste-Hülshoff, so erklärt Nutt-Kofoth in Rekurs auf Arbeiten zur literaturwissenschaftlichen Schreibprozessforschung und zum *spatial turn*, erscheinen die Manuskriptblätter als zu ›erschreibender‹ Raum, dem eine heterotopische Qualität eigne. Dieser Raum nun wird von der Schreibenden gestaltet, durch wiederholte Schreibakte Schritt für Schritt ausgefüllt und somit in Besitz genommen. Das Blatt wird, solange noch Raum zur Verfügung steht, der gefüllt werden kann, weiter beschrieben. Und fast scheint es, als ob die Ursache dieser wiederholten Schreibakte nicht in der Verbesserung der Texte liegt. Nicht, weil geändert werden muss, wird korrigiert und erweitert – korrigiert und erweitert wird (das ist die Idiosynkrasie des Droste'schen Schreibprozesses), weil noch Papierraum zu Verfügung steht. Ergebnis dieser zahllosen Schreibakte sind raumgreifende ›Schriftlandschaften‹, sind Textgebilde mit einer komplexen ›Architektur‹⁵⁸⁴, deren Faktur es, so Nutt-Kofoth, zu analysieren gelte: »[D]ie Manuskripte Drostes [werden] zu bebauten Flächen, zu Baukunstwerken literarischen Schreibens, zu ›Schöpfungen‹ eines ›Anderen Ortes‹ in eigenmächtig erschlossenem Raum.«⁵⁸⁵ Das auf den Blättern sich Präsentierende mag also für Außenstehende einem ›Chaos‹ gleichen, für die Schreibende selbst ist es nur ein »scheinbare[s] Textgewirr«, die Bewertung des Textmaterials wird zu einer Frage der Perspektive, sie hängt von der Präsupposition ab, mit der sich der Rezipient, die Rezipientin den Aufzeichnungen nähert.

Nutt-Kofoths Überlegungen, die sich in eine Debatte um den *material turn* einschreiben, die die Literaturwissenschaft und die Editionsphilologie in den vergangenen Jahren beschäftigt hat,⁵⁸⁶ zeigen: Die hermetisch erscheinenden Aufzeichnungen präsentieren sich anders, nimmt man Drostes Manuskript – wie im vorherigen Kapitel vorgeschlagen – vor der Folie einer rezenten Forschungsdiskussion in den Blick, in der – beispielsweise durch die Arbeiten der *critique génétique* – der gängige, den Schreibprozess und die Handschriften ausblendende literaturwissenschaftliche Zugriff auf Texte kritisiert wird und stattdessen eben jene Autographen zum Gegenstand der Analyse gemacht werden, um die Virulenz des Produktionsprozesses für die Lektüre der Texte aufzuzeigen. In den Fokus rücken damit die Bildlichkeit der Handschrift⁵⁸⁷ und die Prozeduren des Schreibens,⁵⁸⁸ zu denen nicht nur die Textproduktion zählt, sondern auch das Streichen als ein Moment

⁵⁸⁴ Das auf den Droste'schen Manuskriptblättern Verzeichnete als »Architekturen von Schriftlandschaften« zu perspektivieren, hat als erster Walter Gödden vorgeschlagen: Gödden, »Stoffe, die im Kopf rumoren«, 34.

⁵⁸⁵ Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«, 272.

⁵⁸⁶ Vgl. zur Debatte um die Literaturwissenschaft und ihr ›Material‹ und die Rephilologisierung der Germanistik den im vorhergehenden Kapitel gelieferten Überblick.

⁵⁸⁷ Exemplarisch dazu: Giuriato, Kammer (Hg.), *Bilder der Handschrift*.

⁵⁸⁸ Vgl. dazu beispielsweise: Hughes, Fries, Wälchli (Hg.), *Schreibprozesse*.

›produktiver Negativität.⁵⁸⁹ Der abgeschlossene, eventuell gar publizierte Text stellt dabei nur eine unter zahlreichen gleichberechtigten Stufen des Schreibprozesses dar; eine Hierarchie zwischen den einzelnen Bearbeitungsstufen wird negiert, das Konzept eines Textideals entsprechend problematisiert. Stattdessen sei von der Beobachtung auszugehen, dass »zwar, wenn ein Text entstehen soll, geschrieben werden muß, daß aber nicht immer, wenn geschrieben wird, auch ein Text im Sinne eines fertigen und ganzen Produkts entsteht«.⁵⁹⁰

Ein fertiges Produkt nun liefert Annette von Droste-Hülshoff im Falle des *Geistlichen Jahres* auch nach jahrelanger Schreibearbeit nicht ab. Zwar liegen die Gedichte des ersten Teils schon 1820 in einer für die Mutter angefertigten Reinschrift vor. Für den zweiten Teil des *Geistlichen Jahres* allerdings, an dem Droste seit dem Jahr 1839 arbeitete, wird eine solche Reinschrift – obwohl in der Korrespondenz mehrmals angekündigt – schließlich nicht erstellt: Die Entwürfe der Gedichte vom *Ersten Sonntage nach Ostern* bis zum *Letzten Tage des Jahres* werden stattdessen immer wieder überarbeitet. Mit jeder Korrektur- und Ergänzungsphase aber rückt ein Abschluss des Projektes in immer weitere Ferne. Das jedoch muss vor dem hier Skizzierten nicht unbedingt als ein Problem des Textes gelten, das es zu korrigieren gilt. Vielmehr setzen Drostes Korrekturen, setzt das ›Zuviel‹ an Textmaterial auf den Blättern des Konvolutes »H« nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall eines Textes beziehungsweise einer Textproduktion in Szene, indem auf diese Weise der Produktionsprozess als ein unabschließbarer Prozess konfiguriert wird. Aus dem ›Problem‹ des Textes kann – mittels einer verschobenen Perspektive – ein interpretatorisches Potenzial abgeleitet werden.

Das ›Nicht-Abschließen‹ der Gedichte, das »Zurückhalten des Textes in seiner Unfertigkeit«⁵⁹¹ ist also – das ist die im Folgenden an einem konkreten Textbeispiel detailliert zu erörternde These – nicht Drostes mangelnder Fähigkeit geschuldet, Texte zu einem Ende zu bringen, sondern wird lesbar als das strategische Offenhalten eines Schreibprojektes, als Verlängerung des Produktionsprozesses auch gegen äußere Widerstände wie beispielsweise die wiederholte Aufforderungen des ›Mentors‹ Schlüter, die Gedichte ins Reine zu schreiben und damit die Arbeit an den Texten – endlich – abzuschließen. Am Beispiel des letzten Gedichtes des Zyklus, dem *Sylvester*-Gedicht, sind daher zwei Dinge zu zeigen: Zum einen entwickelt der *Letzte Tag des Jahres* ob seiner Stellung als Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* eine besondere poetologische Relevanz für den Gesamtzyklus, die das Gedicht auf verschiedenen Ebenen intensiv verhandelt. So schreibt sich das *Sylvester*-Gedicht von einem kulturell tradierten Bildrepertoire her – aufgerufen werden ikonographische Attribute von Vanitas- und Melancholiedarstellungen – und überblendet damit das

⁵⁸⁹ Vgl. dazu: Lucas Mario Gisi, Hubert Thüring, Irmgard Wirtz (Hg.), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011.

⁵⁹⁰ Hughes, Fries, Wälchi, »Vorwort«.

⁵⁹¹ Nutt-Kofoth, »Schreibräume, Landnahmen«, 271.

Ende des Jahres und das Ende des Lebens mit dem Ende des Schreibprojektes. Zum anderen aber präsentiert das auf dem Manuskript »H« verzeichnete Textmaterial – das lässt sich exemplarisch am Entwurf des Schlussgedichtes zeigen – ein Gegenmodell dazu, nämlich das Schreiben ohne Ende. Der Blick auf die Entwurfs-handschrift zeigt, dass der wieder aufgenommene und schließlich unabgeschlossen bleibende Produktionsprozess sich den Gedichten einschreibt und die Aussage der Texte affiziert. Am Beispiel des Anfangs- und des Schlussverses des *Sylvester*-Gedichtes lässt sich zeigen, dass die dort vorgenommenen Korrekturen – das ist bisher nicht gesehen worden – die Prozessualität des Schreibaktes im Medium des (Gedicht-)Textes verhandeln. Dadurch wird der stetig verlängerte und schließlich zu keinem Ende findende Produktionsprozess als Neustart für das Genre der Perikopenlyrik kenntlich: Aus der Frömmigkeitsübung wird ein *Schreibzyklus*, das *Geistliche Jahr* avanciert zu einem *perpetuum mobile* der Textproduktion. Und dabei verhandelt das »Lebenswerk« Annette von Droste-Hülshoffs den Konnex von Schreiben und Sterben auf spezifische Weise: Drostes bis zum Schluss verlängerte »Arbeit am Text« wird zu einem Schreiben gegen den Tod.

Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)

Das Jahr geht um,
 Der Faden rollt sich sausend ab.
 Ein Stündchen noch, das letzte heut,
 Und stäubend rieselt in sein Grab
 5 Was einstens war lebendge Zeit.
 Ich harre stumm.

S' ist tiefe Nacht!
 Ob wohl ein Auge offen noch?
 In diesen Mauern rüttelt dein
 10 Verrinnen, Zeit! Mir schaudert, doch
 Es will die letzte Stunde sein
 Einsam durchwacht.

Gesehen all,
 Was ich begangen und gedacht,
 15 Was mir aus Haupt und Herzen stieg,
 Das steht nun eine ernste Wacht
 Am Himmelsthor. O halber Sieg,
 O schwerer Fall!

Wie reißt der Wind
 20 Am Fensterkreuze, ja es will

Auf Sturmesfittigen das Jahr
 Zerstäuben, nicht ein Schatten still
 Verhauchen unterm Sternenklar.
 Du Sündenkind!

- 25 War nicht ein hohl
 Und heimlich Sausen jeder Tag
 In der vermorschten Brust Verließ,
 Wo langsam Stein an Stein zerbrach,
 Wenn es den kalten Odem stieß
 30 Vom starren Pol?

- Mein Lämpchen will
 Verlöschen, und begierig saugt
 Der Docht den letzten Tropfen Oel.
 Ist so mein Leben auch verraucht,
 35 Eröffnet sich des Grabes Höhl
 Mir schwarz und still?

- Wohl in dem Kreis,
 Den dieses Jahres Lauf umzieht,
 Mein Leben bricht: Ich wußt es lang!
 40 Und dennoch hat dies Herz geglüht
 In eitler Leidenschaften Drang.
 Mit brüht der Schweiß

- Der tiefsten Angst
 Auf Stirn und Hand! – Wie, dämmert feucht
 45 Ein Stern dort durch die Wolken nicht?
 Wär es der Liebe Stern vielleicht,
 Dich scheltend mit dem trüben Licht,
 Daß du so bangst?

- Horch, welch Gesumm?
 50 Und wieder? Sterbemelodie!
 Die Glocke regt den ehrnen Mund.
 O Herr! ich falle auf das Knie:
 Sey gnädig meiner letzten Stund!
 Das Jahr ist um!⁵⁹²

⁵⁹² Droste-Hülshoff, *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)*, in: HKA IV/1, 165 f.

Alles hat ein Ende ...

Das Silvesterfest als Ende des Jahres ist – wie auch das Neujahrsfest als dessen Beginn – kein Bestandteil des kirchlichen Festkalenders, denn das Kirchenjahr beginnt mit dem ersten Adventssonntag und endet mit dem Christkönigsfest. Vorgabe für das den Zyklus beschließende *Sylvester*-Gedicht ist also kein kirchlicher Feiertag, entsprechend bildet auch kein Evangeliumstext die Grundlage für das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres*. Diese Lösung vom christlichen Festkalender korrespondiert mit der Eröffnung des Perikopenzyklus durch das Gedicht zum *Neujahrstage*, sie bedeutet aber auch die Lösung von einem biblischen Prätext und damit eine thematische Öffnung: Eine dem Text vorangestellte und zu einem Motto verkürzte Perikope findet sich beim *Sylvester*-Gedicht nicht.

In den Fokus rückt der Jahreswechsel als Moment des Innehaltens und der Buße, als Moment der Reflexion über das vergangene Jahr.⁵⁹³ Thema des *Sylvester*-Gedichtes ist das Vergehen der Zeit: Das Jahr nähert sich seinem Ende, der sich »sausend« abrollende Faden erinnert an das antike Bild des Lebensfadens, der von den Parzen gewebt, gemessen, aber eben auch durchtrennt wird; die »stäubend riesel[nde]« Zeit evoziert das Bild einer sich leerenden Sanduhr.⁵⁹⁴ Wenn die »einst« »lebendige Zeit« aber in ein »Grab« rieselt (das doch eigentlich der Bestattung von Menschen dient) und sich der ›Lebensfaden‹ des Jahres abrollt, so findet bereits in der ersten Strophe eine Überlagerung auf der semantischen Ebene statt, die das gesamte Gedicht im Folgenden prozessiert. So wie das Jahr vergeht, so vergeht auch das Leben des sprechenden Ichs: »Personifiziert erscheint die lebendige Zeit, nun wie ein toter Körper zu Staub zerfallend und in abschüssiger Bewegung dem Grabe zugeneigt.«⁵⁹⁵ Diese Parallelisierung des sich dem Ende neigenden Jahres und des sich zu seinem Ende neigenden Lebens wird im *Sylvester*-Gedicht fortgeführt, wenn etwa in der sechsten Strophe der Vergleich von Silvester- und Lebensabend mit dem verlöschenden »Lämpchen« in einer rhetorischen Frage (»Ist so mein Leben auch verbraucht[?]«; Hvh. T. W.) explizit wird. Und auch die siebte Strophe schreibt diese ambivalente Bildsprache fort (»Wohl in dem Kreis,/ Den dieses Jahres Lauf umzieht,/ Mein Leben bricht: Ich wußt es lang!«), bis schließlich in der letzten Strophe die letzte Stunde des Jahres und die Sterbestunde des Ichs in zwei aufeinander folgenden, parallel gesetzten Ausrufen (»Sey gnädig meiner letzten Stund!/ Das Jahr ist um!«) im Schlussvers des Gedichtes zusammenfallen.

⁵⁹³ Damit lässt es sich in Bezug setzen zu anderen Silvester-Gedichten Annette von Droste-Hülshoffs wie etwa *Neujahrnacht*, *Silvesterabend* und *Sylvesterfey*. Vgl. HKA IV/2, 586.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd.

⁵⁹⁵ Winfried Freund, »Mit den Augen der Sterblichen. ›Am letzten Tage des Jahres‹«, in: Ders. (Hg.), *Annette von Droste-Hülshoff: Was bleibt*, Stuttgart 1997, 78–86, hier 79.

Die ambivalente Bildsprache des Gedichtes zum *Letzten Tage des Jahres* hat die Forschung beschäftigt: Das *Sylvester*-Gedicht, so die *communis opinio*, oszilliere zwischen der Schilderung einer realistischen Szenerie und metaphorischer Rede.⁵⁹⁶ »Die Bilder«, so liest man beispielsweise bei Clemens Heselhaus,

in denen der Ablauf des Silvesterabends nacherschaffen wird, haben nicht nur den Charakter des Impressionistisch-Gegenwärtigen, sondern mehr noch den des Geistig- und Religiös-Bedeutsamen. Dieses Bedeutungshafte kommt gerade dadurch zustande, daß die erinnerten Bilder einer stürmischen Silvesternacht zugleich Stationen einer religiösen Selbstdarstellung sind. So ist denn auch der Aufbau des Gedichtes durch den Wechsel von erinnelter realer Situation und von forschender Selbstschau bestimmt.⁵⁹⁷

Während Heselhaus die Tendenz zum »Geistig- und Religiös-Bedeutsamen« stärker gewichtet, als diejenige zum »Impressionistisch-Gegenwärtigen« und das Gedicht insgesamt als eine Form der »religiöse[n] Selbstdarstellung« liest,⁵⁹⁸ betont Winfried Woesler in seiner Interpretation des Textes die Gleichwertigkeit beider Lesarten: Bewusst, so schreibt Woesler, halte Droste im *Letzten Tage des Jahres* »die Schwebung zwischen existentieller Angst und fiktionaler Wirklichkeit«. ⁵⁹⁹ Ungewissheit und Ambivalenz, so sein Fazit, werden nicht aufgehoben, sondern bleiben bestehen.

Ganz ähnlich argumentiert auch Stephan Berning, der die elaborierteste Untersuchung zur Bildsprache des *Geistlichen Jahres* vorgelegt hat. Berning rekonstruiert in seiner einschlägigen Studie die in mehreren Schritten erfolgende semantische Verschiebung in der Bildstruktur des *Sylvester*-Gedichtes und arbeitet dabei den poetologischen Gehalt des Textes heraus:

⁵⁹⁶ Als weitere Beiträge zum *Sylvester*-Gedichte seien – neben dem Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* – angeführt: Winfried Woesler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung. Annette von Droste-Hülshoffs *Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)*«, in: Jürgen Häntzschel (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 4: *Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1983, 147–156; Berning, *Sinnbildsprache*, 187–196; Clemens Heselhaus, »Annette von Droste-Hülshoff: *Am letzten Tage des Jahres. Sylvester*«, in: Benno von Wiese (Hg.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1964, 159–167.

⁵⁹⁷ Heselhaus, »Annette von Droste-Hülshoff: *Am letzten Tage des Jahres*«, 162.

⁵⁹⁸ Als »gedichtete, religiöse Selbstdarstellung« ließe sich Drostes *Sylvester*-Gedicht, so erklärt Heselhaus, frömmigkeitsgeschichtlich kontextualisieren: »Die[] Gewissenserforschung als Zentrum und eigentliche Übung des geistlichen Lebens spielte im Kreise um die Fürstin Gallitzin und den Priester Overberg in Münster um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. Sooft man auch beim Vergleich des »Geistlichen Jahres« der Droste mit dem religiösen Leben im Gallitzinkreise gesagt haben mag, daß eigentliche Beziehungen nicht festzustellen seien, so sicher ist es jedoch, daß zwischen den geistlichen Übungen, wie sie uns aus den Tagebüchern der Gallitzin bekannt sind, und den geistlichen Selbstdarstellungen der Droste ein Strukturzusammenhang besteht, der sich nur aus der verwandten religiösen Praxis erklärt.« Ebd.

⁵⁹⁹ Woesler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 152.

In einem Vorgang der semantischen Überlagerung wird stufenweise über die lexikalische Bedeutung hinaus eine Bezugsmöglichkeit auf eine zweite sinnbildliche Bedeutungsebene eröffnet, bei der jedoch jede begriffliche Eindeutigkeit vermieden und stattdessen nur eine ambivalente Andeutung gegeben wird.⁶⁰⁰

Diese Überlagerung entwickle sich in einer fiktiven zeitlichen Reihenfolge, die den Vorgang der Symbolisation gleichzeitig darstelle und thematisiere: »Es wird [...] nicht in einer statischen Weise auf eine vorgegebene Sinnbildbedeutung zurückgegriffen, sondern die sinnbildliche Bedeutung wird selbst erst innerhalb des Gedichts in einer Folge von Reflexionen entwickelt.«⁶⁰¹ Das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* lege damit die Produktion seiner Bildsprache offen und avanciere zu einem programmatischen Text, der in seiner Struktur exemplarisch das Prinzip der Bedeutungsstiftung der Bilder im gesamten Zyklus des *Geistlichen Jahres* reflektiere und diese eben als einen Vorgang, als einen Prozess markiere.⁶⁰² In der »Bewusstheit des Symbolisierens und in der intellektuellen Dynamik des Symbolisationsvorgangs«, so lautet Bernings Fazit, »ist der Aspekt der Modernität zu sehen, der das *Geistliche Jahr* auszeichnet.«⁶⁰³

Populärer als diese von Berning vorgeschlagene symbolisationstheoretische Lesart des *Sylvester*-Gedichtes erwies sich diejenige, die den Text lebensweltlich kontextualisiert. An einer mehr oder minder explizit auf Drostes Lebensgeschichte fokussierten Interpretation des *Letzten Tages* haben sich weite Teile der Forschung im Laufe der Jahre abgearbeitet. Dass der Silvesterabend im Gedicht zum Moment der Reflexion des vergangenen Jahres wird, ließe sich beispielsweise – so erläutert der Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* – auf eine in Westfalen übliche Praxis, den Jahreswechsel zu begehen, zurückführen: »Die Silvesternacht hat seit jeher

⁶⁰⁰ Berning, *Sinnbildsprache*, 192.

⁶⁰¹ Ebd., 193.

⁶⁰² »Als das für die Bildlichkeit des Geistlichen Jahrs charakteristische Strukturmerkmal hat sich [...] das folgende Phänomen erwiesen: Die religiöse Sinnbildbedeutung ist nicht in einer statischen, abgeschlossenen Form gegeben, etwa in einer allegorischen Bildlichkeit, in verfestigten Topoi oder klaren Begriffen, sondern sie entsteht stattdessen erst innerhalb des Gedichts in einem aktuellen Vorgang der Sinnkonstitution – sei es durch den Bezugswechsel zwischen verschiedenen Kontexten und literarischen Vorprägungen oder sei es durch einen Vorgang der Überlagerung zweier semantischer Ebenen, die in ein gleichnishaftes Analogieverhältnis zueinander treten. Dabei wird die sekundäre Ebene der Sinnbildbedeutung nicht in einer expliziten Eindeutigkeit gegeben, sondern – entsprechend dem Phänomen der aktuellen Sinnkonstitution – erst im Laufe des Gedichts durch Chiffresignale als eine implizite Bezugsmöglichkeit angedeutet.« Ebd., 188. Das nun liefere auch das *Sylvester*-Gedicht: Die semantische Überlagerung entwickle sich in einer fiktiven zeitlichen Reihenfolge, die zugleich einen Akt der Symbolisation darstelle: »Es wird also nicht in einer statischen Weise auf eine vorgegebene Sinnbildbedeutung zurückgegriffen, sondern die sinnbildliche Bedeutung wird selbst erst innerhalb des Gedichts in einer Folge von Reflexionen entwickelt.« Ebd., 193.

⁶⁰³ Ebd., 215.

besondere Bedeutung. Anders als heute war sie im Münsterland weniger Anlaß zu ausgelassener Freude als zur religiösen Besinnung, somit eine Nacht, um Rückschau zu halten und gute Vorsätze zu fassen.«⁶⁰⁴ Auch in der Familie Annette von Droste-Hülshoffs sei – dafür dienen von der Autorin verfasste Silvesterbriefe als Beleg – die »[r]eligiöse Besinnung«⁶⁰⁵ am Jahresende üblich gewesen. Drostes Gedicht skizziert also ein Szenario, das sich kulturhistorisch verorten lässt.⁶⁰⁶

Vor allem aber ist es die spezifische Lebenssituation Annette von Droste-Hülshoffs, die als Folie für das im *Sylvester*-Gedicht Entworfenen dient – verortet wurden biographische Züge beispielsweise in dem im Text so zentral gesetzten Todesmotiv. Nahe gelegt ist ein solcher Bezug durch entsprechende Äußerungen der Autorin selbst. Mehrmals berichtet Annette von Droste-Hülshoff in ihren Briefen aus dem Jahr 1839, in dem sie an der Fertigstellung des *Geistlichen Jahres* arbeitet, von langen Phasen der Krankheit und damit verbundenen Todesahnungen,⁶⁰⁷ so auch in einem oft zitierten Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839:

[B]ethen Sie für mich, daß ich nicht gar zu unreif weggenommen werde, – es hat große Gefahr! der heftige Blutandrang nach dem Kopfe nimmt von Jahr zu Jahr mehr Ueberhand, und ich zweifle kaum an einem plötzlichen Ende. – doch darf ich plötzlich nennen was ich Jahre lang voraus sehe?⁶⁰⁸

Im selben Brief nun ist auch die Arbeit an den Texten des *Geistlichen Jahres* Thema;⁶⁰⁹ einen Konnex zwischen ihrem prekären Gesundheitszustand, ihrer Angst vor einem plötzlichen Tod und den Gedichten des Perikopenzyklus ist damit eta-

⁶⁰⁴ HKA IV/2, 586. Neben der ›Gesamtanlage‹ ließen sich auch einzelne Motive des Gedichtes auf diesen Kontext zurückführen. Die in Vers 51 genannte »Glocke« beispielsweise spiele auf das in Westfalen übliche Neujahrsläuten an. Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ Woessler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 147.

⁶⁰⁶ Eine sozialhistorische Lesart schlägt hingegen Winfried Freund vor: »Im Abseits der Gesellschaft, ohne Ziele und Perspektiven auf das neue Jahr, ist der Mensch der Vergänglichkeit ausgeliefert, leer und ohnmächtig, etwas Bleibendes und Überdauerndes zu schaffen, es gleichsam der blind zerstörenden Zeit entgegenzustellen. Die Geschichte nach dem Niedergang der liberalen Bewegungen hat den Menschen ohne Ideale und Zukunftsentwürfe zurückgelassen. Ereignis- und hoffnungslos verstreicht die Zeit, die nicht neuen, lohnenden Zielen entgegenführt, sondern sich als leerer, Vergangenheiten schaffender Automatismus verselbständigt hat.« Freund, »Mit den Augen der Sterblichen«, 80.

⁶⁰⁷ Vgl. dazu: Gödden, *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, 182–197, vor allem 194–197.

⁶⁰⁸ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839«, in: HKA IX/1, 83–88, hier 86.

⁶⁰⁹ Droste berichtet Junkmann vom Fortschritt der Arbeit an den Gedichten des Zyklus: »Ich bin in diesem Sommer sehr fleißig gewesen, und habe an dem ›Geistlichen Jahr‹ dermaßen nachgearbeitet, daß ich, bey meiner Abreise, mit der laufenden Zeit gleich war, und dem Jahresschluß bedeutend vorzueilen hoffte. – seitdem bin ich in Rückstand gekommen, teilweise war ich krank, theilweise anderweitig verhindert«. Ebd.

bliert und wird auch in anderen Korrespondenzen thematisiert. 1841, knapp ein Jahr nachdem sie den Zyklus vorläufig beendet hat, berichtet Droste-Hülshoff beispielsweise in einem Brief an den von ihr finanziell geförderten Theologie-Studenten Wilhelm Tangermann, dass »das Hingeben an die rein religiöse Poesie Etwas den Körper und alle Nerven zu furchtbar Erschütterndes« habe.⁶¹⁰ In der Forschung nun findet sich dieser, von der Autorin in ihren Briefen entworfene Zusammenhang fortgeschrieben, so etwa bei Winfried Woessler:

Mag die [...] geschilderte Situation mehr oder weniger fiktiv sein, die Autorin hat zumindest jene Silvesternacht 1839 im Rüschaus bei so schlechtem Gesundheitszustand verbracht, daß sie kaum zu schreiben imstande war. Ob sie nun eben damals eine solche Angst verspürt hat, Todesangst [...], die in allen Strophen deutlich wird, ist zu wissen nicht not, denn es ist dieselbe tiefe Angst, die immer wieder in ihrer religiösen Dichtung anklingt. Eine lebenslange Kränklichkeit hatte sie zunehmend für die Existenzfrage sensibilisiert, ihre körperlich empfundene Angst verband sich mit der Frage nach dem Sinn des Daseins.⁶¹¹

Mehr auf die psychische denn auf die physische Konstitution Annette von Droste-Hülshoffs hingegen fokussiert die Analyse von Winfried Freund, der einen anderen biographischen Kontext zur Interpretation des Schlussgedichtes des *Geistlichen Jahres* vorschlägt. Freund liest das Gedicht vor der Folie von Drostes Aufenthalt in Böckendorf 1838, verstanden wird der *Letzte Tag des Jahres* als Folge einer Aktualisierung des traumatischen Erlebnisses auf dem Haxthausen'schen Anwesen knapp zwanzig Jahre zuvor, das in der Droste-Forschung unter dem Titel ›Jugendkatastrophe‹⁶¹² firmiert und das – im zweiten Kapitel war davon ausführlich die Rede – als eine ›Urszene‹ des Droste'schen Schreibens konzeptualisiert wird: »Künstlerisch verarbeitet«, so erläutert Freund, »wird in dem Gedicht ›Am letzten Tage des Jahres‹ ein Bewußtseinsstand nach den großen menschlichen Enttäuschungen der Dichterin und deren schmerzlichen Wiederaufleben.«⁶¹³ Mit dieser Bezustiftung nun schließt sich ein interpretatorischer Kreis, und Drostes gesamte Arbeit am *Geistlichen Jahr* erhält eine biographische Rahmung: Wird das Geschehen auf dem Böckerhof um die tragische ›Ménage-à-trois‹ von Droste, Arnswaldt und Straube bereits als der Ausgangspunkt für die erste Arbeitsphase des *Geistlichen Jahres* betrachtet, so avanciert die ›Jugendkatastrophe‹ endlich auch zur Motivation für den Text, der das Schreibprojekt, das ›Lebenswerk‹, nach knapp zwanzig Jahren zu einem (vorläufigen) Ende bringt.

⁶¹⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Tangermann vom 22. Dezember 1840«, in: HKA IX/1, 175 f., hier 175 f.

⁶¹¹ Woessler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 153 f.

⁶¹² Vgl. dazu das Kapitel zum biographischen Zugang zu den Texten des *Geistlichen Jahres*.

⁶¹³ Freund, »Mit den Augen der Sterblichen«, 78.

Vanitas und Melancholie|Schreiben und Tod

Dass sich Drostes spezifische biographische Situation dem *Sylvester*-Gedicht eingeschrieben hat, sei nicht bestritten. Festzuhalten ist aber, dass eine Lesart, die das Gedicht vor allem auf diesen Kontext bezieht, die Komplexität des hier Entworfenen reduziert. Denn welche biographische Konstellation dem Text auch zugrunde gelegen haben mag: Im Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* präsentiert sie sich über das Aufrufen eines kulturell tradierten Bildrepertoires gleich mehrfach vermittelt. Das Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* arrangiert und kombiniert Versatzstücke von Motivkomplexen unterschiedlicher Provenienz in einer spezifischen Art und Weise. In seinem Rückgriff auf tradierte Bildfelder inszeniert das Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* einen *clash of topoi*, wie er als prominentes Strukturprinzip der Droste'schen Lyrik beschrieben wurde.⁶¹⁴

Aufgerufen werden zum einen biblische und liturgische Prätexte. Darin unterscheidet sich der *Letzte Tag des Jahres* nicht von den anderen Texten des *Geistlichen Jahres*, obwohl dem Gedicht – weil es sich mit dem bürgerlichen Festtag Silvester von den Vorgaben des Kirchenjahres löst – keine Bibelstelle als Grundlage der eigenen thematischen Ausgestaltung dient und dem Text entsprechend keine Perikope als Motto vorangestellt ist. Einzelne Motive aber lassen sich durchaus auf Evangelientexte zurückführen – und dieser Bezug auf die Heilige Schrift findet sich in der Sekundärliteratur ausführlich rekonstruiert: Das Bild vom verlöschenden Lämpchen etwa, das in Drostes Gedicht für das Ende des Jahres, aber auch das Ende des Lebens steht, hat als Motiv (mit eben jener Bedeutung) in der geistlichen Dichtung Tradition und wird auf das Gleichnis von den törichten Jungfrauen zurückgeführt.⁶¹⁵ In den Versen 11–12 (»Es will die letzte Stunde sein/ Einsam durchwacht«) und 42–44 (»Mir brüht der Schweiß// Der tiefsten Angst/ Auf Stirn und Hand«) wiederum wird ein »Anklang an den inneren Kampf Jesu im Garten Gethsemane« gelesen.⁶¹⁶ Entsprechend ist daraus eine Bestimmung der Sprechsituation in Drostes Gedicht abgeleitet worden: »Das meditierende Ich«, so heißt es im Stellenkommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe*, »versucht in Erinnerung an die Todesstunde Jesu, sich seines bevorstehenden Todes bewußt zu werden.«⁶¹⁷ Ein liturgischer Kontext hingegen dient als Folie für die Verse 13–14 (»Gesehen all/ Was ich begangen und gedacht«) und die Verse 52–54 (»Die Glocke regt den ehrnen Mund./ O Herr! Ich falle auf das Knie:/ Sey gnädig meiner letzten Stund!«). Während mit ersteren auf das »frühere liturgische Sündbekenntnis ›quia peccavi nimis cogitatione, verbo

⁶¹⁴ Ebd., 49.

⁶¹⁵ Verwiesen wird auf Georg Philipp Harsdörffers *Hertzbewegliche Sonntagsandachten*. Berning, *Sinnbildsprache*, 191.

⁶¹⁶ HKA IV/2, 587.

⁶¹⁷ Ebd.

et opere«⁶¹⁸ angespielt wird, sind in den zitierten Versen der letzten Strophe »Gedanken aufgenommen, wie sie etwa in Messen für Kranke begegnen«.⁶¹⁹ Über die Liturgie und die Heilige Schrift sind damit Buße und Krankheit beziehungsweise Buße und Tod als Themen des *Sylvester*-Gedichtes in Szene gesetzt. Die biblischen und die liturgischen Texte werden dabei im *Letzten Tage des Jahres* – dieses Verfahren einer ›Subjektivierung‹ findet sich in den Gedichten des *Geistlichen Jahres* häufiger – »aus dem Gesamtzusammenhang [...] herausgelöst« und in »einzelne subjektive Aspekte aufgelöst, die sich nicht mehr um eine objektive Deutung des Evangeliums bemühen, sondern umgekehrt allein zu einer Deutung des lyrischen Ich führen«.⁶²⁰

Neben diesen Intertexten aber ist es möglich, die Bildsprache des *Letzten Tages* in Zusammenhang mit Bildfeldern zu bringen, die ebenfalls einem christlichen Kontext entstammen, sich im Laufe der Zeit aber in literarischen Texten wie in der bildenden Kunst zu eigenen Topoi formiert haben. So lässt sich Drostes *Sylvester*-Gedicht anhand seiner spezifischen Motivik *auch* als ein veritables Vanitas-Gedicht lesen, in dem durch die Darstellung der verrinnenden Zeit der Topos der Vergänglichkeit alles Irdischen und der Sterblichkeit des Menschen verhandelt wird. Aufgerufen sind entsprechende ikonographische Traditionslinien wie die – in einer ersten Fassung des Gedichtes noch explizit genannte, in der letzten Fassung nur noch evozierte⁶²¹ – Sanduhr (»Und stäubend rieselt in sein Grab/ Was einstens war lebendige Zeit«), die verbrennende und verrauchende Kerze (»Mein Lämpchen will/ Verlöschen, und begierig saugt/ Der Docht den letzten Tropfen Oel«) und schließlich – als expliziter Verweis auf den Tod – das sich eröffnende Grab (»Eröffnet sich des Grabes Höhl/ Mir schwarz und still?«).⁶²²

Gleichzeitig bedient Drostes Gedicht eine Begrifflichkeit, die gemeinhin mit dem literarischen Vanitas-Diskurs in Verbindung gesetzt wird:

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ »In der ›Messe um die Gnade eines guten Todes‹ heißt es: ›So blicke denn gnädig auf uns, deine Diener, und erquicke die Seelen derer, die Du geschaffen, damit sie in der Stunde des Abscheidens ohne Makel der Sünde Dir, ihrem Schöpfer, durch die Hände der heiligen Engel dargestellt zu werden verdienen«.
Ebd.

⁶²⁰ Berning, *Sinnbildsprache*, 49.

⁶²¹ In der schließlich getilgten achten Strophe wird die Sanduhr direkt genannt: »Gerechnet nicht/ Hab ich auf dieses Jahres Schluß/ Vom Lenze bis die Aehre reift/ Darf zählen nur wem Todeskuß/ So gierig stets die Lippen streift/ Die Sanduhr bricht«. HKA IV/2, 584 f.

⁶²² Vgl. zur Beschreibung der gängigen ikonographischen Attribute der Vanitas-Darstellung: »Vanitas«, in: Harald Olbrich u. a. (Hg.), *Lexikon der Kunst, Neubearbeitung*, Bd. VIII, Leipzig 1994, 552 f.; »Vanitas«, in: Johannes Jahn, Wolfgang Haubenreisser (Hg.), *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart ¹²1995, 877 f. Einen Überblick über die Vanitas-Darstellung in der Kunst liefert mit zahlreichen Abbildungen: Andrea von Hülsen-Esch, Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 6. September bis zum 26. November 2006 im Museum Schnütgen in Köln*, Regensburg 2006, vor allem 201–230.

Wohl in dem Kreis,
 Den dieses Jahres Lauf umzieht,
 Mein Leben bricht: Ich wußt es lang!
 40 Und dennoch hat dies Herz geglüht
 In eitler Leidenschaften Drang.

Mit der ›Eitelkeit‹ (›In eitler Leidenschaften Drang‹) ist zum einen eine gängige Übersetzung für das lateinische *vanitas* genannt, zum anderen ist damit im letzten Vers der Strophe jener, dem biblischen Buch Kohelet entstammende Begriff zitiert,⁶²³ der als zentraler Terminus der deutschsprachigen Vanitas-Dichtung gilt. Deren Hochzeit nun wird gemeinhin im Barock verortet, die Lyrik Andreas Gryphius' gilt als prominentes Beispiel dafür.⁶²⁴ Zu beachten ist der Strophenkontext, in dem der Vanitas-Topos in Drostes Gedicht aufgerufen wird: Entgegen (und damit in Verbindung) gesetzt sind die »eitle[n] Leidenschaften« über das – beinahe prometheisch – glühende und für das Leben stehende »Herz« dem brechenden, endenden »Leben«, dem Tod. Das ›Lied‹ zum *Letzten Tage des Jahres* avanciert zur »Sterbemelodie«, zum Totenlied und figuriert so als mahnendes *Memento mori*.

Mittels dieser spezifischen Bildsprache ist das *Sylvester*-Gedicht also in die Nähe barocker Prätexte gesetzt, kommt der Vergänglichkeit alles Irdischen und der Sterblichkeit des Menschen in der Literatur der Frühen Neuzeit doch »topische Bedeutung« zu.⁶²⁵ Auf eine »barocke Bildlichkeit«⁶²⁶ des Schlussgedichtes nun ist in der Forschung verwiesen worden, allerdings ohne daraus weitere Interpretationsansätze abzuleiten. Zurückgeführt werden die »Anklänge an barocke Lieder im *Geistlichen Jahr*« nicht auf die Genretadition (etwa auf die Perikopenzyklen der Frühen Neuzeit), sondern auf die »liturgischen Texte[]« als »gemeinsamen Hintergrund«, auf einen gemeinsamen ›Motivpool‹ also, an dem sowohl die barocken Gedichte Friedrich von Spees und Andreas Gryphius', als auch diejenigen Annette von Droste-Hülshoffs (vermittelt beispielsweise über populäre, aus dem Barock stammende Kirchenlieder) partizipierten. Schließlich kann von einem Wissen um die Texte der barocken Literatur bis auf wenige Ausnahmen – das hat Bernd Kortländer in seiner Studie zu Annette von Droste-Hülshoffs Kenntnis der deutschen Literatur herausgearbeitet – ohnehin nicht ausgegangen werden.⁶²⁷ Trotzdem sei eine andere Lesart vorgeschlagen, in der die barock anmutende Bildlichkeit des *Letzten Tages* als – freilich impliziter –

⁶²³ Vgl. Koh 1,1–3.

⁶²⁴ Vgl. dazu beispielsweise: Ferdinand van Ingen, *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966.

⁶²⁵ Claudia Benthien, »Vanitas mundi«. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart«, in: Nordverbund Germanistik (Hg.), *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 24), Bern u. a. 2011, 87–108, hier 88.

⁶²⁶ Woesler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 150.

⁶²⁷ Kortländer, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur*, 40–66.

intertextueller Verweis auf die Genrehistorie der Perikopenlyrik gelesen wird, deren Hochzeit eben in der Frühen Neuzeit zu verorten ist. Auch wenn die direkte Kenntnis der barocken Prätexte – wie etwa den Gryphius'schen *Sonn- und Feiertagssonetten*, in denen sich der Vanitas-Topos in zahlreichen Gedichten gestaltet findet –⁶²⁸ nicht vorausgesetzt werden kann, sind die aufgerufenen Vanitas- und *Memento-mori*-Motive als Verweis auf die Literatur der Frühen Neuzeit von Interesse, nimmt man die Genrebehandlungen ernst, die der Schlusstext des *Geistlichen Jahres* mittels dieser Bildsprache prozessiert. Denn indem sich das *Geistliche Jahr* mit der Silvesternacht einen Tag wählt, der nicht zum christlichen Festkreis gehört, löst sich der Zyklus von den Vorgaben des Kirchenjahres. Gleichzeitig aber knüpft der das *Geistliche Jahr* abschließende Text über die barocke Metaphorik an zentrale Prätexte und die Hochzeit des Genres an, schreibt sich in die Genregeschichte der Perikopenlyrik ein und verortet sich damit in einem *genuin* literarischen Kontext. Das Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* betont – so perspektiviert – über seine auf die barocken Perikopenzyklen verweisende Bildsprache die *literarische* Traditionslinie des Schreibprojektes, weniger dessen frömmigkeitsgeschichtliche.⁶²⁹

Ein solches »Einschreiben« in literarische Traditionen und kulturell tradierte Motivkomplexe prozessiert das *Sylvester*-Gedicht auch, indem es das Bildrepertoire der Melancholie aufruft. Beide Bildfelder, Vanitas und Melancholie, sind – was die ikonographischen Attribute angeht – eng miteinander verwandt und überlagern sich

⁶²⁸ Ein Beispiel dafür ist das Sonett *Auff den Sontag des von dem Tod auferweckenden Lebens* von Andreas Gryphius:

*Auff den Sontag des von dem Tod auferweckenden Lebens /
oder den XVI. Sontag nach dem Fest der H. Dreyeinig[ig]keit
Luc. 7.*

Schau / mich hat lebend schon die letzte Noth verschlungen /
O grosser Lebens-Fuerst / Mein Hertz ist oed und kalt!
Die Erden stinckt mich an! Mein Fleisch wird ungestalt
In stettem Weh' und Ach! ich habe laengst gerungen
Mit grimmer Todes-Angst! Wie stammelt meine Zungen
Wenn ich dich preisen wil! ob zwar mein Blut noch wall't
Starrt doch der schwache Leib/ ob in dem Ohr erschallt
Wenn du dich hören läßt / doch bin ich ganz durchdrungen
Von dem was Sterben heist. Selbst bin ich meine Bahr /
Auch selbst mein eigen Grab / die matte Sinnen-Schaar
Laufft traurig umb mich her! Wilst du mich nicht erlösen?
O JEsu / sprich ein Wort / so wird ich bald auffstehn!
Vnd in die Stadt der Lust von dieser Grufft weggeh.

Stets leben werd ich dir / absterben stes dem Bösen.

Andreas Gryphius, »Auff den Sontag des von dem Tod auferweckenden Lebens / oder den XVI. Sontag nach dem Fest der H. Dreyeinigkeit«, in: Ders., *Gedichte. Eine Auswahl*, 57 f.

⁶²⁹ Dass Droste mit ihrer geistlichen Dichtung eine familiäre Traditionslinie fortführt – ursprünglich waren die »Lieder« als Geschenk für die Stiefgroßmutter gedacht – ist in der Droste-Forschung immer wieder hervorgehoben worden.

teilweise.⁶³⁰ Entsprechend erscheinen zahlreiche der Motive, die der *Letzte Tag des Jahres* in Szene setzt, mehrfach codiert: In Bezug setzen lässt sich das verlöschende Lämpchen – um nur ein Beispiel nennen – zu biblischen Prätexten (wie etwa dem Gleichnis von den törichten Jungfrauen), gleichzeitig aber ist es möglich, darin auch einen Verweis auf prominente Darstellungen von Melancholie und Vanitas zu lesen, zu denen das Motiv der abbrennenden Kerze ebenfalls zählt.⁶³¹ Wenn es im Folgenden darum geht, die Verweise auf den Melancholie-Diskurs genauer in den Blick zu nehmen, dann vor allem, um die poetologischen Fragestellungen, die das *Sylvester*-Gedicht mittels dieser Thematisierung der ›Krankheit der Dichter‹ prozessiert, zu diskutieren, gilt die Melancholie doch gemeinhin als ein »Erkennungszeichen schöpferischer Genialität«.⁶³²

Das Motiv für die Darstellung des Melancholie-Topos schlechthin ist der in die Hand gestützte Kopf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl haben den semantischen Gehalt der Geste in ihren wirkmächtigen Studien zu *Saturn und Melancholie* am Beispiel von Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I* rekonstruiert: »Die primäre Bedeutung dieser uralten Ausdrucksgeste [...] ist die der Trauer, doch kann sie auch Müdigkeit und schöpferisches Denken bedeuten.«⁶³³ So sei sie nicht nur Ausdruck »der Klage des Johannes am Kreuze« sondern auch des

konzentrierten Nachdenkens des Staatenlenkers, der divinatorischen Kontemplation der Dichter, Philosophen, Evangelisten und Kirchenväter [...], ja selbst der meditierenden Ruhe Gottvaters am siebten Schöpfungstage. Kein Wunder daher, wenn sich diese Geste den Künstlern geradezu aufdrängen mußte, sobald es darum ging, eine Konfiguration zu schaffen, die in einer fast einzigartigen Weise jene Dreiheit von Trauer, Mattigkeit und Nachdenken vereinigte.⁶³⁴

Genau diese, im Bildfeld der Melancholie so prominente Geste nun ist auch in Drostes Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* mittels eine Aposiopese alludiert, nämlich im letzten Vers der siebten und den ersten beiden Versen der achten Strophe. Dort heißt es: »Mir brüht der Schweiß// Der tiefsten Angst/ Auf Stirn und Hand«. Was im Stellenkommentar als Verweis auf einen biblischen Prätext – als »Anklang an den inneren Kampf Jesu im Garten Gethsemane«⁶³⁵ – gelesen wird, ist mindestens ebenso deutlich eine Markierung der Sprechinstanz als melancholische, wird hier *die* Geste

⁶³⁰ Vgl. Art. »Vanitas« in: Olbrich u. a. (Hg.), *Lexikon der Kunst*, 552.

⁶³¹ Umfangreich aufgearbeitet findet sich das bei Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart, Weimar 1997.

⁶³² Ludwig Völker, »Dichtung aus Melancholie – Spiegelungen eines literarischen Topos im Werk der Droste«, in: *Beiträge zur Droste-Forschung* 5 (1978–1982), 9–30, hier 9.

⁶³³ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1992, 409.

⁶³⁴ Ebd., 409 f.

⁶³⁵ HKA IV/2, 587.

der Melancholie doch durch die Engführung von »Stirn« und »Hand« über das »Medium« des Angstschweißes, der auf beiden »brüht«, mimetisch nachgebildet, ohne allerdings konkret genannt zu werden. In der Aussparung der direkten Nennung der Geste – das ist der rhetorische Clou des Textes – wird umso mehr auf die topische Haltung der Melancholie verwiesen. Folgt man nun diesem Verweis, so zeigt sich, dass Drostes Gedicht zahlreiche der Motive aufruft, die im kollektiven Gedächtnis mit der Darstellung der Melancholie verbunden sind,⁶³⁶ wie die Einsamkeit bei Nacht (»Es will die letzte Stunde sein/ Einsam durchwacht«) in Verbindung mit der (quälerischen) Kontemplation und Introversion (»Gesehen all,/ Was ich begangen und gedacht«) und schließlich die Schwermut, die sich bis zur Todessehnsucht (»Eröffnet sich des Grabes Höhl/ Mir schwarz und still?«) steigern kann.⁶³⁷ Dass sich das »Grab« hier gerade »schwarz« (und nicht etwa nur »dunkel«) eröffnet, kann ebenfalls als Verweis auf die Melancholie gelesen werden, ist es in der antiken Säftelehre doch ein Überschuss an *schwarzer* Galle, der als Ursache der Melancholie gesehen wurde und der Krankheit ihren Namen gab.⁶³⁸ In der allegorischen Darstellung der Melancholie verhandelt das *Sylvester*-Gedicht das Verhältnis von Künstlertum und Leid, von Künstlertum und Einsamkeit als genuine poetologische Fragestellungen.

Dass die Melancholie in Drostes Texten »allenthalben eine große Rolle spielt«,⁶³⁹ ist von der Forschung gesehen und an verschiedenen Stellen diskutiert worden.⁶⁴⁰

⁶³⁶ Vgl. dazu: Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur*. Einen umfassenden Überblick zur Motivik der Melancholie liefert anhand zahlreicher Beispiele: Jean Clair (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005 (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung: Galeries nationales du Grand Palais, Paris [10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006] und Neue Nationalgalerie, Berlin [17. Februar bis 7. Mai 2006]).

⁶³⁷ Heselhaus – das zeigt noch einmal, wie vieldeutig das Bildarrangement ist – interpretiert die Motivik (seiner Lesart entsprechend) als Szenerie einer religiösen Selbstdarstellung: »Das stumme Harren, das einsame Wachen in der letzten Stunde des Jahres, das betroffene Innewerden der schweren Verantwortung vor der Ewigkeit und der Aufruf ›Du Sündenkind‹ sind Stationen zu jener pathetischen Selbstanklage in der fünften Strophe, die das ganze Leben und Tun nur als einen Prozeß der Zerstörung gelten lassen will.« Heselhaus, »Annette von Droste-Hülshoff: Am letzten Tage des Jahres«, 161.

⁶³⁸ Vgl. dazu: Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn und Melancholie*, 39–54. Möglich wäre es vor diesem Hintergrund, das gesamte Gedicht als allegorischen Text zu lesen, in dem die Melancholie als Sprechinstanz auftritt.

⁶³⁹ Frauke Berndt, »Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne«, 33. Winfried Freund erklärt alle großen Texte Drostes zu Einsamkeitsgedichten und macht sie damit indirekt zu einer Dichterin der Melancholie: »Auch dieses Gedicht [gemeint ist dasjenige zum *Letzten Tage des Jahres*, T.W.] ist wie die meisten großen Gedichte der Droste geprägt von der Einsamkeit. Das lyrische Ich ist außerhalb gesellschaftlicher Bindungen, ganz auf sich selbst zurückgeworfen, elementaren Problemen seiner Existenz ausgesetzt. Insbesondere die lyrischen Gedichte der Droste sind Zeugnisse von der Isolation des Subjekts in einer Gesellschaft, die ihre Integrationskraft eingebüßt hat, in der sich der einzelne nicht länger aufgehoben fühlt.« Freund, »Mit den Augen der Sterblichen«, 79.

⁶⁴⁰ Vgl. dazu: Völker, »Dichtung aus Melancholie«; Anette Reiter, »*Mein wunderliches verrücktes Unglück*«. *Melancholie bei Annette von Droste-Hülshoff*, Regensburg 2003, 34–71.

Die Beschreibung der Figuren als melancholische hat dabei in den meisten Fällen die Funktion, die Protagonistinnen und Protagonisten als künstlerische Existenzen zu markieren. Die Melancholie fungiert als ein »Ausweis künstlerischen Talents«,⁶⁴¹ so etwa im Jugenddrama *Bertha oder die Alpen*. Über diesen Motivkomplex – das hat Franziska Schößler gezeigt – schließt Drostes Text beispielsweise an Goethes Künstlerdrama *Torquato Tasso* an: Drostes Protagonistin Bertha erscheint mithin – damit Genderirritationen aufrufend, läuft ein solcher Rekurs auf ein männlich semantisiertes Geniekonzept doch nicht ohne Friktionen ab – als Postfiguration des Goethe'schen Helden.⁶⁴² Und die Verbindung von melancholischem Gemüt und künstlerischer Begabung findet sich auch in der privaten Korrespondenz, er erlangt auch für die Autorin selbst Bedeutung, denn bisweilen zeichnet sich Annette von Droste-Hülshoff, die um die Strategien einer schriftstellerischen Selbstinszenierung durchaus wusste und entsprechend Klischees aufrief,⁶⁴³ auch in Briefen an Familie, Freunde und Verwandte als Melancholica, beispielsweise indem sie sich mit einer der wirkmächtigsten melancholischen Figuren der Weltliteratur, Shakespeares Hamlet, vergleicht:⁶⁴⁴ »Ich werde«, so schreibt Droste 1843 an Sibylle Mertens-Schaaffhausen, »leider täglich mehr zur Fledermaus zwischen Licht und Dämmerung, das ist meine rechte Zeit, und [...] ich möchte immer, wie ein travestirter Hamlet sagen: ›Träumen, Träumen! vielleicht auch – Schlafen!‹«⁶⁴⁵

All das nun rekuriert auf den – schon seit der Antike etablierten – Konnex von Melancholie und Künstlertum, sind es doch neben »Philosophen« und »Staatsmännern« auch »Dichter oder Künstler«, die als Melancholiker gelten,⁶⁴⁶ wird die Melancholie doch als eine »Verletzung der Einbildungskraft«⁶⁴⁷ verstanden, der mit diätätischen Maßnahmen zu entgegen sei.⁶⁴⁸ Und gerade im literarischen

⁶⁴¹ Franziska Schößler, »Schiller und Goethe, ›männliche Sittlichkeit‹ und ›weibliche Freiheit: Genrehybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment ›Bertha oder die Alpen‹«, in: Liebrand, Hnilica, Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition*, 59–76, hier 64.

⁶⁴² Vgl. ebd.

⁶⁴³ Vgl. Spies, *Literatur in den Briefen Droste-Hülshoffs*.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu: Reiter, *Melancholie bei Annette von Droste-Hülshoff*, 34–71. Dass Drostes Briefe geprägt sind von Strategien der Selbstinszenierung und Selbststilisierung, wird in Reiters, eher auf die Pathologie fokussierenden Analyse nicht immer ausreichend berücksichtigt. Auf die Bedeutung dieser Strategien hingewiesen hat: Gödden, *Die andere Annette*, 119.

⁶⁴⁵ Droste-Hülshoff, »Brief an Sibylle Mertens-Schaaffhausen vom 5. Juli 1843«, in: HKA X/1, 64–71, hier 65.

⁶⁴⁶ Aufgezählt werden diese ›Vertreter‹ der Melancholie in der Auftaktfrage des (pseudo)aristotelischen *Problems XXX, I*: »Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?«; zitiert nach der neuen Edition in: Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn und Melancholie*, 59–76, hier 59.

⁶⁴⁷ Art. »Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey«, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 36, München 1962 [1743], Sp. 464–476, hier Sp. 464.

⁶⁴⁸ Vgl. grundlegend dazu: Monika Fick, »Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), 207–247.

Diskurs wird dieser Konnex von Melancholie und Künstlertum fortwährend prozessiert: Für die Literatur ist die Melancholie ein dauerhaft attraktives Thema, gerade weil sie »als poetisch-produktive Stimmung« eine »Bedingung des schöpferischen Prozesses« ist.⁶⁴⁹ Ebenfalls am Beispiel von Drostes Dramenfragment *Bertha oder die Alpen* hat Frauke Berndt jüngst den Drostes'schen Rekurs auf die Melancholie herausgearbeitet und dabei auf die ikonographischen Traditionslinien verwiesen, in die der Text sich einschreibe. Berndt setzt das Jugenddrama unter anderem in Bezug zu Georges de la Tours Gemälde mit dem Titel *Büßende Magdalena* (Abb. 8).

De la Tours Bild zeigt eine junge Frau, die durch ihre Körperhaltung als Melancholikerin ausgewiesen ist. Der Totenschädel⁶⁵⁰ und die abbrennende Kerze verweisen – als Attribute einer Vanitas-Symbolik – auf die Sterblichkeit des Menschen und fungieren als *Memento mori*. Der Titel wiederum markiert die dargestellte Figur als die christliche Büsserin schlechthin, als Maria Magdalena, und thematisiert damit weibliches Begehren. Das Gemälde überblendet also verwandte Bildrepertoires und setzt Melancholie, sexuelles Begehren und Tod in einen engen Bezug – de la Tours Gemälde entwirft mithin, so Berndt, was Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Dramenfragment *Bertha* ebenfalls in Szene setze. »[I]n den Gesprächen der Figuren mit und über die liebende Bertha« entfaltet sich, so Berndt, »eine Konstellation, die Melancholie, Sexualität und Tod verbindet.«⁶⁵¹ Und weiter:

Wenn Berthas »romantische Liebe«, oder genauer gesagt: wenn die Rede über Berthas »romantische Liebe« dergestalt in die Nähe der christlichen Sünderin schlechthin gerät, dann kann eigentlich kein Zweifel daran bestehen, worum es Droste-Hülshoff im Dramenfragment geht: um die Bedingung der Möglichkeit, weiblichem Begehren Ausdruck zu verleihen.⁶⁵²

Es ist dieses kompositorische Prinzip der Überblendung und des In-Bezug-Setzens von unterschiedlichen Bildbereichen, die de la Tours Gemälde als Intertext auch für die Lektüre des *Sylvester*-Gedichts interessant macht, fokussiert man auf die

⁶⁴⁹ Ludwig Völker, *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölderlin bis Benn*, München 1978, 7. Einen prägnanten Überblick zur Rezeption des Vanitas-Topos liefert: Claudia Benthien, »Vanitas mundi«.

⁶⁵⁰ Kerstin Gernig, »Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs«, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 403–423.

⁶⁵¹ Berndt, »Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne«, 34.

⁶⁵² Ebd. Vgl. zu Maria Magdalena als von der Literatur und der bildenden Kunst geprägten Figur, deren Ikonographie nur noch lose mit dem biblischen Prätext in Verbindung steht: Andrea Polaschegg, »Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel: Maria Magdalena«, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), 209–240.



Abb. 8: Georges de la Tour, Büssende Magdalena (1630/1635), Musée du Louvre, Paris.

›Strukturanalogien‹ von Gemälde und Text: Denn auch für die Komposition von Drostes Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* ist die Überblendung verwandter Bild-repertoires konstitutiv, werden die zentralen Motive doch an einer prägnanten Stelle in wenigen Versen zusammengeführt:

Wohl in dem Kreis,
Den dieses Jahres Lauf umzieht,
Mein Leben bricht: Ich wußt es lang!
40 Und dennoch hat dies Herz geglüht
In eitler Leidenschaften Drang.
Mit brüht der Schweiß

Der tiefsten Angst
Auf Stirn und Hand! – Wie, dämmert feucht
45 Ein Stern dort durch die Wolken nicht?
Wär es der Liebe Stern vielleicht,
Dich scheltend mit dem trüben Licht,
Daß du so bangst?

Zitiert sind die siebte und achte Strophe des *Letzten Tages*. Ruft die siebte Strophe mit der Eitelkeit den Wechselbegriff der Vanitas auf und verbindet dies mit dem Ende des Lebens, mit einem *Memento mori*, so evoziert die achte Strophe in der zweiten Zeile die topische Geste der Melancholie, den in die Hand gestützten Kopf. Beide Strophen aber sind durch ein die Strophengrenzen transgredierendes Enjambement, von dem es im gesamten *Sylvester*-Gedicht nur noch ein weiteres gibt, in einen engen Bezug gesetzt. Nimmt man nun diesen Konnex von Melancholie und Vanitas beziehungsweise von Melancholie und *Memento mori* ernst, so konzeptualisiert Drostes Gedicht die Melancholie, die ›Krankheit der Dichter‹, als eine ›Krankheit zum Tode‹ und etabliert damit einen Konnex von Schreiben und Tod.

Unterzieht man das Gedicht vor dieser Folie einer erneuten Lektüre, so zeigt sich, dass diese Verbindung bereits in der ersten Strophe gestiftet wird, steht der sich abrollende Faden doch nicht nur für den endenden ›Lebensfaden‹, sondern kann auch als Verweis auf das *textum*, als Metapher für das Gewebe des Textes und die Textproduktion selbst gelesen werden. Im Falle des *Sylvester*-Gedichtes verweist der »sausend ab[rollende]« Faden damit auch auf das *Ende* dieses Textgewebes beziehungsweise auf das Ende der Textproduktion, die im *Letzten Tage des Jahres* nicht nur verhandelt wird, sondern für die der Text auch in seiner Funktion als Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* steht. Das Ende des ›Textfadens‹ aber bedeutet dann auch das Ende des ›Lebensfadens‹. Vor diesem Hintergrund lässt sich die bereits besprochene Schlusskonfiguration des Gedichtes noch einmal in den Blick nehmen:

Horch, welch Gesumm?
 50 Und wieder? Sterbemelodie!
 Die Glocke regt den ehrnen Mund.
 O Herr! ich falle auf das Knie:
 Sey gnädig meiner letzten Stund!
 Das Jahr ist um!

War bisher die Rede davon, dass im letzten Vers des Gedichtes das Ende des Jahres und das Ende des Lebens in zwei parallel gesetzten Ausrufen zusammenfallen, so ist dieser Befund zu ergänzen: Verwiesen ist mit dem Ende des ›Jahres‹ auch auf das Ende des Schreibprojektes, des *Geistlichen Jahres*, als dessen Ende das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* ebenfalls figuriert. Enggeführt sind damit *auch* das Ende des Schreibens (in diesem Fall: an den Texten des *Geistlichen Jahres*) und das Ende des Lebens, enggeführt sind Schreiben und Tod.

Ein letztes Werk

Als ein auf die Nachwelt bezogenes nun hat Annette von Droste-Hülshoff ihr Schreiben immer wieder konzeptualisiert. An Levin Schücking schreibt sie 1843, dass sie von ihrer zweiten Gedichtausgabe »keinen so schlagenden Erfolg« erwarte, zumindest »keinen schnellen«, und verbindet die Erwartung eines postumen Erfolges ihrer Texte mit einem Bescheidenheitsgestus: »[W]ie andre schlechte Poeten« müsse auch sie sich »mit der Nachwelt trösten«. ⁶⁵³ Als ein Gestus nun ist diese *captatio benevolentiae* markiert, weil sie ein paradoxes Szenario entwirft, ist doch gemeinhin davon auszugehen, dass es gerade nicht die ›schlechten‹ Poeten sind, die auf die Nachwelt hoffen können, sondern vielmehr die exzeptionell guten, diejenigen also, die ›zu früh geboren.⁶⁵⁴ die ihrer Zeit voraus sind und entsprechend auf das postume Verständnis des eigenen Genies hoffen müssen. Die Beispiele für solche, das eigene Schreiben als ein ›zu frühes‹ kennzeichnende Äußerungen nun sind in Droste-Hülshoffs Korrespondenz zahlreich. Populär ist jenes Diktum, das sich in einem Brief an Elise Rüdiger aus dem Jahr 1843 findet: »Ich mag und will jetzt nicht berühmt werden, aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden, und vielleicht gelingts mir, da es im Grunde so leicht ist wie Columbus Kunststück mit dem Ey, und nur das entschlossene Opfer der Gegenwart verlangt.« ⁶⁵⁵ Dass ein

⁶⁵³ Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 11. Mai 1843, in: HKA X/1, 43–50, hier 44.

⁶⁵⁴ Vgl. dazu: Droste-Hülshoff, »Der zu früh geborene Dichter«, in: SW I, 111–113.

⁶⁵⁵ Droste-Hülshoff, »Brief an Elise Rüdiger vom 24. Juli 1843«, in: HKA X/1, 85–90, hier 89. Formuliert findet sich in anderen Briefen auch ein Gegenentwurf dazu. Begeistert berichtet Droste Levin Schücking 1842 davon, dass »[i]m Morgenblatte [...] noch zwey [...] Gedichte erschienen« und fährt fort: »[D]ie Judenbuche hat endlich auch hier das Eis gebrochen, und meine sämtlichen Gegner zum Uebertritt bewegen, so daß ich des Andrängens fast keinen Rath weiß«.

solcher Nachruhm von der Scheibenden nicht gänzlich im Bereich des Unmöglichen verortet wird, zeigt die Tatsache, dass der Umgang mit dem schriftstellerischen Erbe im Testament Annette von Droste-Hülshoffs in einem eigenen Passus geregelt wird.

Von allen Texten aber nimmt das *Geistliche Jahr* in diesen Überlegungen zum ›Nachleben‹ der eigenen Dichtung eine besondere Stellung ein: »Für spätere Arbeiten«, so schreibt sie an Junkmann,

habe ich noch keine Plane, und will auch nicht daran denken bevor diese beendetigt, da es sich immer fester in mir gestellt hat, daß sie nur zu einer Zeit erscheinen darf, wo mein ganzes irrdisches Streben mir wohl thöricht erscheinen wird, und dieses Buch vielleicht das Einzige ist dessen ich mich dann freue, – darum will ich auch bis ans Ende meinen ganzen Ernst darauf wenden[.]⁶⁵⁶

Verhandelt wird hier jene Problemkonfiguration, die auch schon im Gedicht zum *Zweyten Sonntage nach Pfingsten* thematisiert wurde, nämlich die Frage nach einer angemessenen Literaturproduktion. Wenn alles »irrdische[] Streben« einmal »thöricht erscheinen wird«, sollen es die Gedichte des *Geistlichen Jahres*, sollen es die geistlichen ›Lieder‹ sein, dessen sich die Schreibende »dann freue[n]« kann. Drostes Brief enthält dabei ein Spiel mit den Signifikanten: Dass alles diesseitige »Streben« vergänglich ist, mithin einen ›Irrtum‹ darstellt, ist dem »irrdischen« Streben nämlich bereits eingeschrieben.⁶⁵⁷ Darüber hinaus aber ist von Interesse, was in Bezug auf das *Geistliche Jahr* als Schreibprojekt entworfen wird. Konzeptualisiert wird der Zyklus hier – wie auch an anderer Stelle – als das einzige, dessen sich die Schreibende noch nach ihrem Tod »freue[n]« werde. Das Seelenheil ist durch die Arbeit an den geistlichen Gedichten nicht gefährdet, ganz im Gegenteil: Die geistliche Poesie ist das weltliche ›Produkt‹, das – *post mortem* – für das Seelenheil der Schreibenden sorgen kann.

Es ist diese Vorstellung eines Vermächtnisses, die den Zyklus – so die Zuschreibung der Autorin – vor allen anderen ihrer Texte auszeichnet. Und dieser Wert ist so groß, dass es für spätere »Arbeiten« noch keinen »Plan[]« gibt, ja, dass nicht einmal an andere Projekte gedacht werden kann. »[B]is ans Ende« soll der »ganze[] Ernst« darauf gerichtet werden. Dass es sich dabei nicht um eine Floskel, sondern

Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 17. November 1842«, in: HKA IX/1, 379–387, hier 387.

⁶⁵⁶ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839«, in: HKA IX/1, 83–88, hier 86.

⁶⁵⁷ Das *Deutsche Wörterbuch* führt das Lemma »irdisch«, in den dort aufgeführten Zitaten aus literarischen Texten – verwiesen wird beispielsweise auf Schiller – findet sich allerdings auch die Schreibweise »irrdisch«. Vgl. »irdisch«, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Sp. 2155–2159; zuletzt abgerufen am 28.09.2012 unter: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=G100669>.

vielmehr um die Programmatik des Schreibprojektes handelt, zeigt der Blick auf das Manuskript, zeigt die Tatsache, dass nach einem vorläufigen Abschluss der Arbeit an den Gedichten des *Geistlichen Jahres* im Folgenden der Schreibprozess wieder aufgenommen wurde und das »Ende« immer weiter nach hinten verschiebt. Es ist diese Funktion des *Geistlichen Jahres* als ein ›Letztes Werk‹, die genauer in den Blick zu nehmen ist.

Schlusspunkt – Anfang. Oder: Scheherazades Prinzip

In seiner Funktion als den Zyklus abschließender Text hat das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* besondere Aufmerksamkeit erhalten. Der Text, so hält Woesler fest, setze der »nicht abgeschlossenen Reflexionsbewegung des *Geistlichen Jahres* formal und willentlich ein Ende«. ⁶⁵⁸ So perspektiviert bildet das *Sylvester*-Gedicht für das *Geistliche Jahr* einen Schlusspunkt. Zu einem anderen Fazit kommt Berning. Er liest das letzte Gedicht des *Geistlichen Jahres* als einen Text, der die Grenzen des Zyklus durch seine Faktur formal überschreite:

[M]it der Einbeziehung der zeitlichen Dimension [...] und mit der Ablösung des Sylvestergedichtes vom Evangelientext ist zugleich auch der formale Zusammenhang des traditionellen Geistlichen Jahreszyklus aufgebrochen; dies letzte Gedicht bedeutet einen endgültigen Übertritt in eine andere Strukturform und fällt in formaler Hinsicht – nicht seiner Thematik nach – aus der Einheit des Zyklus heraus. ⁶⁵⁹

Die besondere Stellung des Gedichtes im Zyklus wird auch im Folgenden Thema sein, in Bezug gesetzt wird sie aber zur spezifischen Position und Präsentation des Textes auf dem letzten Blatt des Manuskriptes »H« (Abb. 9). Das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* – das wird die Auseinandersetzung mit Drostes Entwurfs handschrift zeigen – figuriert in verschiedener Hinsicht als ein ›Text auf der Grenze‹. Dabei ist sein Status ein ambivalenter, denn was den Schreibprozess betrifft, ist das *Sylvester*-Gedicht zugleich Schluss- als auch Anfangspunkt. Woesler und Berning beschreiben also zwei Seiten einer Medaille.

Verzeichnet findet sich der Text zum *Letzten Tage des Jahres* auf Blatt 6 des Manuskriptes »H«. Das Gedicht ist im oberen Teil der unteren Hälfte des Blattes platziert, die Lektüre der Handschrift wird vor allem durch den Textträger selbst erschwert, denn dieser ist nicht nur an den Rändern eingerissen, sondern auch an der Stelle, an der das Blatt gefaltet wurde. Hier ist das Papier dünn und an manchen Stellen beschädigt. Diese Knickfalte aber befindet sich genau in der Mitte des *Sylvester*-Ge-

⁶⁵⁸ Woesler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 154.

⁶⁵⁹ Berning, *Sinnbildsprache*, 196.

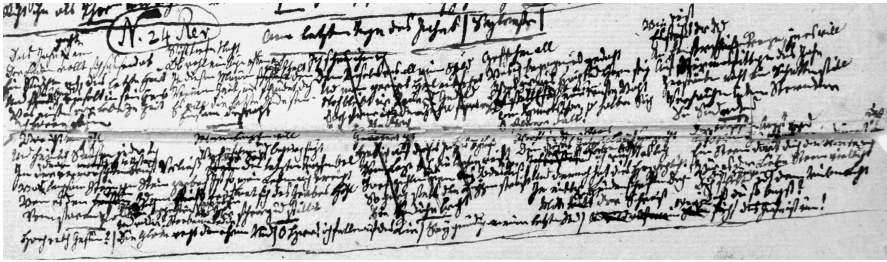


Abb. 9: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 6, Ausschnitt: Am letzten Tag des Jahres (Sylvester).

dichtes; die ohnehin nicht leicht zu entziffernde Schrift ist infolgedessen an diesen Stellen nur schwer lesbar.

Vom vorangehenden Text ist das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* durch eine Linie getrennt. Der Titel ist unterstrichen, der Zusatz »Sylvester« durch zwei senkrechte Striche abgesetzt. Notiert sind insgesamt elf Strophen in drei Zeilenabschnitten. Zehn Strophen mit jeweils sechs untereinander verzeichneten Versen sind in den beiden ersten Zeilen als Textkolumnen von links nach rechts niedergeschrieben worden – pro Zeile sind jeweils fünf Strophen aufgezeichnet. Mit breiter Feder sind unter den jeweils letzten Versen waagerechte Striche gezogen, um das Ende der Strophen zu markieren und die einzelnen Textteile voneinander abzusetzen. Auffallend sind zwei größere Eingriffe in den Text: Zum einen sind die als ursprünglich dritte und achte Strophe des Gedichtes konzipierten Textteile durch diagonal gezogene Linien gestrichen worden. Unter der zweiten großen Textzeile mit den Strophen sechs bis zehn findet sich eine ergänzte Strophe, die als neue Schlussstrophe des *Sylvester*-Gedichtes fungiert. Sie ist nicht als Kolumne notiert, sondern in einer eigenen Zeile unter die anderen Textteile geschrieben worden; die Verse stehen hier also nicht unter-, sondern nebeneinander und die Versenden sind durch senkrechte Striche markiert. Unter dieser Strophe schließlich findet sich eine in mehreren Ansätzen gezogene Linie über die gesamte Breite des Blattes. Sie setzt den beschriebenen vom unbeschriebenen Teil der Seite ab.

Die Form der Aufzeichnung ermöglicht Rückschlüsse auf die Textgenese. Zum einen zeigt sich auch im Entwurf des Gedichtes zum *Letzten Tage des Jahres* der bereits im vorangehenden Kapitel skizzierte, typische Schreibprozess Annette von Droste-Hülshoffs. Die erste Fassung des Textes scheint in einem Zug niedergeschrieben worden zu sein, denn eine Arbeit »auf dem Papier« hat in dieser Phase des Schreibprozesses nicht stattgefunden: In der ersten Fassung des Textes finden sich keine größeren Korrekturen. Vorausgegangen sein muss dieser ersten schriftlichen Fixierung des Gedichtes eine Konzeptionsphase, die sich – auch das ist typisch für den Schreibprozess Annette von Droste-Hülshoffs und gilt ebenso für andere Handschriften – nicht auf dem Manuskript dokumentiert findet. Dieser Niederschrift des Gedichttextes folgen – wohl zu einem späteren Zeitpunkt, auf jeden Fall

nach der ersten Fixierung des Textes – die üblichen Streichungen, Überarbeitungen und Ergänzungen an einzelnen Textteilen. Raumfüllende und ausgreifende Änderungen – wie sie bei zahlreichen Gedichten im Manuskript des *Geistlichen Jahres* zu beobachten sind – fallen nur bei zwei Strophen auf: Die Strophen zwei und sechs – nach Streichung der dritten wurde letztere zur fünften Strophe – sind intensiver überarbeitet worden. Aus Platzmangel sind einige der Ergänzungen deshalb in den Zwischenraum der Textspalten notiert. Den deutlichsten Eingriff in die Struktur des Textes stellt die Streichung der direkt untereinander verzeichneten Strophen drei und acht dar. Da die getilgten Strophen keinerlei Überarbeitungen aufweisen und alle anderen Strophen mit Ergänzungen und Verbesserungen versehen sind, ist davon auszugehen, dass die Tilgung dieser beiden Textspalten vor den Korrekturdurchgängen an den anderen Teilen des Textes vorgenommen wurde.

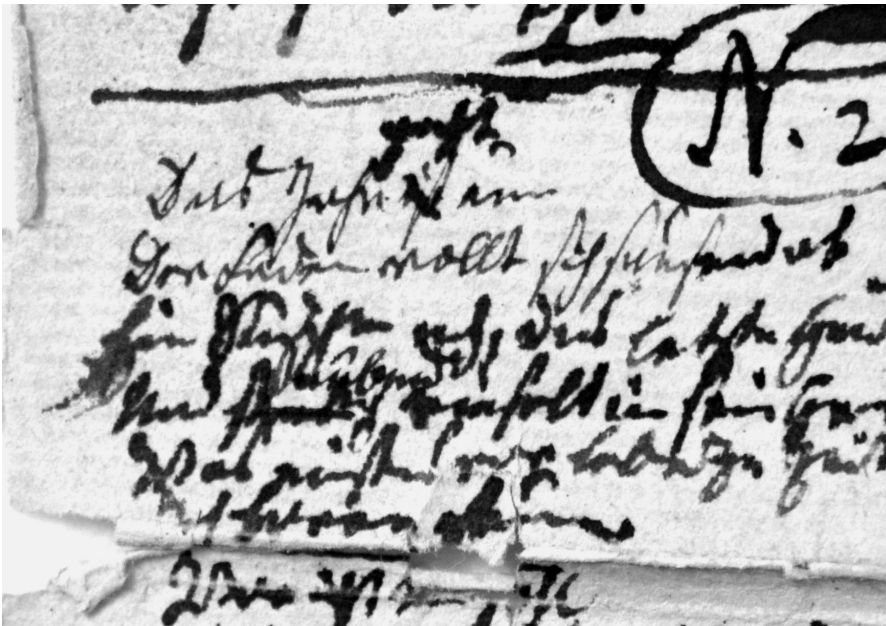


Abb. 10: Am letzten Tag des Jahres (Sylvester): Vergrößerter Ausschnitt der ersten Strophe.

Von den zahlreichen Überarbeitungen, die die einzelnen Textteile des *Sylvester*-Gedichtes erfahren haben, sollen im Folgenden zwei genauer analysiert und in Bezug zueinander gesetzt werden. Dabei handelt es sich um Eingriffe in den Text, die unterschiedlich groß sind. In den Blick genommen werden die Streichung und die Ergänzung eines einzelnen Wortes im ersten Vers des Gedichtes zum *Letzten Tage des*

Jahres sowie die Ergänzung einer gesamten Strophe. Beide Korrekturen lassen sich in Verbindung zueinander setzen und als programmatische Überarbeitungen lesen, die den fortwährenden Schreibprozess reflektieren. (Abb. 10)

In der Fassung der ersten Niederschrift lautet der das *Sylvester*-Gedichts eröffnende Vers »Das Jahr ist um«. Das »ist« wurde dann aber gestrichen und durch ein darüber notiertes »geht« ersetzt. Folglich lautet der erste Vers nach dieser Korrektur: »Das Jahr geht um«. Dass es sich *nicht* um eine Sofortkorrektur handelt, lässt sich zum einen aus der Position der Variante über dem getilgten »ist« schließen, zum anderen deutet die Breite des Federstrichs auf eine spätere Korrektur hin: Sowohl die Streichung als auch die Ergänzung der Variante sind mit breiter Feder vorgenommen und unterscheiden sich damit von der ersten Niederschrift, in der sowohl der erste Vers des Gedichtes als auch der größte Teil des zweiten Verses mit schmalen Federstrich notiert worden sind. Wann genau die Korrektur erfolgte – ob beispielsweise die ergänzte letzte Strophe zu diesem Zeitpunkt schon hinzugefügt war – lässt sich aus der Aufzeichnung selbst nicht rekonstruieren. In Bezug setzen lässt sich diese Überarbeitung des ersten Verses aber zu eben dieser ergänzten Schlussstrophe des Gedichtes. Endet der *Letzte Tag des Jahres* zunächst mit den Versen »Wär es der Liebe Stern vielleicht,/ Dich scheltend mit dem trüben Licht,/ Daß du so bangst?«, so lautet der letzte Vers im jüngeren Textteil »Das Jahr ist um!« und nimmt damit die ursprüngliche Formulierung des ersten Verses exakt auf – nur die Zeichensetzung unterscheidet sich: Während der Eröffnungsvers keinerlei Interpunktion aufweist, endet der Schlussvers mit einem Ausrufezeichen und markiert diesen als *Exclamatio*. Bezieht man nun die Modifizierung des ersten Verses auf die Ergänzung des letzten, so bedeutet sie nicht nur eine stilistische Korrektur, sondern sie hat auch Einfluss auf die Struktur des Gedichtes: Erhält das Gedicht durch den ergänzten, den ersten Vers aufnehmenden Schlussvers eine Rahmung (»Das Jahr ist um« als Anfangs- und »Das Jahr ist um!« als Schlussvers), so wird dieser Rahmen durch die Überarbeitung des ersten Verses von »Das Jahr *ist* um« zu »Das Jahr *geht* um« modifiziert: Aus einem Zustand (»ist«) wird ein Prozess (»geht«), ein »Zu-Ende-Gehen«. Anders gesagt: Indem Anfangs- und Schlussvers nicht mehr identisch sind, wird ein zeitlicher Verlauf im *Letzten Tage des Jahres* etabliert – unter anderem deshalb ist das *Sylvester*-Gedicht an verschiedenen Stellen in die Nähe der Erlebnislyrik gerückt worden.⁶⁶⁰

Als Form einer Rahmung nun sind die beiden Verse zur Grundlage verschiedener Interpretationen geworden: Clemens Heselhaus beispielsweise liest Anfangs- und Schlussvers als Teil einer Seelenbewegung, die das *Sylvester*-Gedicht darstelle:

So ist denn auch der Aufbau des Gedichtes durch den Wechsel von erinnelter realer Situation und von forschender Selbstschau bestimmt. Das ergibt einen ständigen Wechsel von Beobachtung und Erkenntnis, von Bild und Wort, bis am Schluß der

⁶⁶⁰ Heselhaus, »Annette von Droste-Hülshoff: *Am letzten Tage des Jahres*«; Berning, *Sinnbildsprache*.

eherne Mund der Glocke und der »Stoßseufzer« das letzte Wort haben. Es ist ein Bewegungsvorgang, der durch den ersten Vers »Das Jahr geht um« und durch den letzten Vers »Das Jahr ist um« noch eigens deutlich gemacht wird. Die Bewegung, die dieses Gedicht durchzieht, ist also eine Seelenbewegung; und diese Bewegung der Seele, die vom Ende des Jahres und vom Ende des Lebens ergriffen ist, bildet den Gegenstand dieser religiösen Selbstdarstellung.⁶⁶¹

Während Heselhaus auf den »Bewegungsvorgang« innerhalb des Gedichtes zum *Letzten Tage des Jahres* fokussiert, hat Winfried Woesler die Rahmung des *Sylvester-Gedichtes* in Bezug zur Struktur des Gesamtzyklus beziehungsweise dessen Orientierung an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres gesetzt:

Wenn ein Autor der jährlich wiederkehrenden Feier der christlichen Heilsereignisse folgt und dabei aus den Sonntagsperikopen sein Thema wählt, fügt er sich einer strengen Ordnung. Diese äußert sich formal in den Einzelgedichten der Droste auch in der häufigen Wiederaufnahme des ersten Verses durch den letzten, hier: *Das Jahr geht um* und *Das Jahr ist um*.⁶⁶²

In dieser Perspektive fungiert der Schlusstext des *Geistlichen Jahres* als eine *mise en abyme*: Im *Sylvester-Gedicht* reflektiert die Aufnahme des ersten Verses durch den letzten den Bezug des Perikopenzyklus auf die Struktur des Kirchenjahres und spiegelt die Orientierung an dessen »strenge[r] Ordnung« wider. Diese Reflexion auf die Struktur des *Geistlichen Jahres* im *Letzten Tage des Jahres* lässt sich aber auch anders bestimmen. Interessant ist, dass Woesler in seiner Interpretation nicht auf die Friktionen eingeht, die mit diesem Bezug des *Sylvester-Gedichtes* auf die Struktur des Zyklus, auf die »strenge Ordnung« des Kirchenjahres einhergehen. Denn es ist gerade das Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres*, das sich mit der Wahl des Silvestertages *nicht* dem Kirchenjahr unterordnet und entsprechend – wie das Eröffnungsgedicht zum *Neujahrstage* – auch keine Perikope als Grundlage der Ausgestaltung fungiert. Dass der letzte Vers den ersten wieder aufnimmt, mag also formal auf die strenge zyklische Ordnung des Kirchenjahres verweisen, verwiesen ist damit aber gleichzeitig auch darauf, dass das *Sylvester-Gedicht* – was den zugrunde liegenden Festtag des *bürgerlichen*, nicht des christlichen Jahres angeht – formal aus eben dieser Ordnung des Kirchenjahres herausfällt. Drostes Schlusstext liefert ein Paradoxon: Betont ist durch die Bezugnahme auf das System des Gesamtzyklus gerade die Abweichung von demselben.

Ist es beim Anfangsvers die Korrektur, die von Interesse ist, so ist es beim letzten Vers dessen spezifische Position auf dem Blatt. »Das Jahr ist um!« liest man in der letzten Zeile des Entwurfes – das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* endet mit ei-

⁶⁶¹ Heselhaus, »Annette von Droste-Hülshoff: *Am letzten Tage des Jahres*«, 162 f.

⁶⁶² Woesler, »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung«, 149.

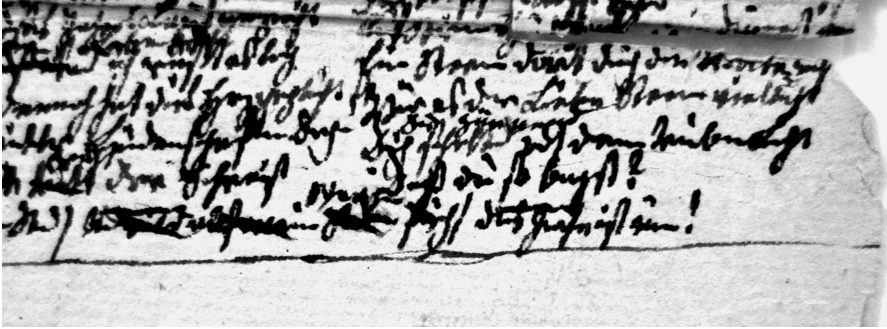


Abb. 11: Am letzten Tage des Jahres (Sylvester): Vergrößerter Ausschnitt der letzten Strophe.

nem Ausrufezeichen. (Abb. 11) Damit unterscheidet sich der letzte Vers vom ursprünglich ersten – davon war bereits die Rede. In Bezug gesetzt werden kann diese spezifische Zeichensetzung aber auch zur achten Strophe, die zunächst als Schlussstrophe fungierte. Sie endete nämlich mit einem Fragezeichen:

- [...] – Wie, dämmert feucht
 45 Ein Stern dort durch die Wolken nicht?
 Wär es der Liebe Stern vielleicht,
 Dich scheltend mit dem trüben Licht,
 Daß du so bangst?

In der Handschrift stehen die beiden ›Schlussverse‹ in unmittelbarer Nähe, denn ursprüngliche und ergänzte Variante sind direkt untereinander verzeichnet, scheinen beinahe miteinander zu korrespondieren. In Szene gesetzt ist auf dem Manuskript damit Woesslers Befund, dass das *Sylvester*-Gedicht die fortwährende Reflexionsbewegung des *Geistlichen Jahres* zu einem Ende bringt. Schließt das Gedicht zunächst im Konjunktiv (»Wär es der Liebe Stern vielleicht«) und mit einer Frage (»Daß du so bangst?«), so erscheint die neue Schlusskonfiguration durch den Indikativ und die durch den Ausruf noch unterstrichene Aussage »Das Jahr ist um!« wesentlich geschlossener.⁶⁶³

Darüber hinaus aber lässt sich diese Schlusskonfiguration auch mit der oben vorgeschlagenen Lesart in Verbindung bringen, das im Gedicht thematisierte Ende des Jahres als das Ende des Schreibprojektes, des *Geistlichen Jahres* zu interpretieren. Gelesen werden kann der Ausruf »Das Jahr ist um!« *auch* als ein selbstreflexiver

⁶⁶³ Von Interesse kann diese Schlusskonfiguration aber auch sein, weil Drostes Zeichensetzung im Allgemeinen, aber auch im Manuskript des *Geistlichen Jahres* im Speziellen eher sparsam ist und sich die Interpunktion oftmals auf bedeutungsstiftende Satzzeichen wie Frage- und Ausrufezeichen beschränkt.

Kommentar zum Abschluss des Perikopenzyklus. Auf die Bedeutung, die dieser vorläufige Abschluss des Schreibprojektes für die *Autorin* Annette von Droste-Hülshoff hatte, ist in der Forschung hingewiesen worden. Das erneute Aufgreifen des Zyklus sei nicht nur ein Rückgriff auf ein vorliegendes Textkorpus, sondern auch auf eine »existentielle Schreibsituation«⁶⁶⁴:

1820 war das *Geistliche Jahr* gewissermaßen die Wasserscheide für Drostes literarisches Schreiben. Hier entschied sie sich für ein Schreiben »für keinen Einzelnen« [...] und begründete damit ihre eigene literarische Existenz. Nur so läßt sich die Bedeutung verstehen, die sie dem Werk jetzt – nach knapp 20jähriger Vernachlässigung – zumißt.⁶⁶⁵

Dass dieses Großprojekt schließlich im Januar 1840 zu einem Ende findet, stellt für Drostes Schreiben eine wichtige Zäsur dar, ist der Abschluss von Schreibprojekten bei Annette von Droste-Hülshoff doch in den meisten Fällen ein kompliziertes Unterfangen. Die Bedeutung, die diesem (vorläufigen, wie sich später herausstellen wird) Abschluss der Arbeit beizumessen ist, sollte also nicht unterschätzt werden. Darauf nun weist auch das Ende des letzten Gedichtes im Zyklus hin: Der Schlusspunkt des »Lebenswerkes« ist ein Ausrufezeichen. Und ein Blick auf das Blatt, auf dem das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres* verzeichnet wurde (Abb. 12), vermittelt einen graphischen Eindruck von der Virulenz dieser spezifischen Schlusskonfiguration. Es handelt sich um ein einfaches Folioblatt, auf dem insgesamt drei Gedichte verzeichnet sind. Oben steht das Gedicht zum *Zweyten Weihnachtstage*, in der Mitte das zum *Sonntage nach Weihnachten*, unten schließlich das Gedicht zum *Letzten Tage des Jahres*. Die Linie, die unter die letzte Strophe gezogen ist, trennt das Gedicht nicht von anderen Texten, sondern scheidet den beschriebenen Raum des Blattes vom unbeschriebenen. Dieser knapp ein Drittel der Seite umfassende freie Raum ist interessant, vergleicht man das Aussehen des Blattes mit den restlichen Blättern des Manuskriptes »H«. Bei fast allen dieser Blätter ist der zu beschreibende Raum des Papiers nahezu erschöpfend ausgenutzt, das Textmaterial erstreckt sich über die gesamte Seite. Und selbst auf dem hier im Ganzen abgebildeten Blatt 6 steht die Enge der Texte im oberen Teil des Blattes im Gegensatz zur Leere der Seite im unteren Teil. Dieser Gegensatz lässt noch einmal die These, Drostes spezifische Form der Aufzeichnung resultiere aus ihrem notorischen Papiergeiz, problematisch erscheinen. Was wäre die Erklärung dafür, dass nicht nur ein solch großer Teil der Seite nicht genutzt wurde, sondern auch die Rückseite des Blattes 6 leer geblieben ist und nicht etwa zur Aufzeichnung anderer Texte genutzt wurde, wie das bei Drostes Manuskripten häufiger der Fall ist? Fokussiert man auf die graphische Dimension der Handschrift, mithin die Bildlichkeit des Autographen und nimmt das Blatt als von der

⁶⁶⁴ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 213.

⁶⁶⁵ Ebd.

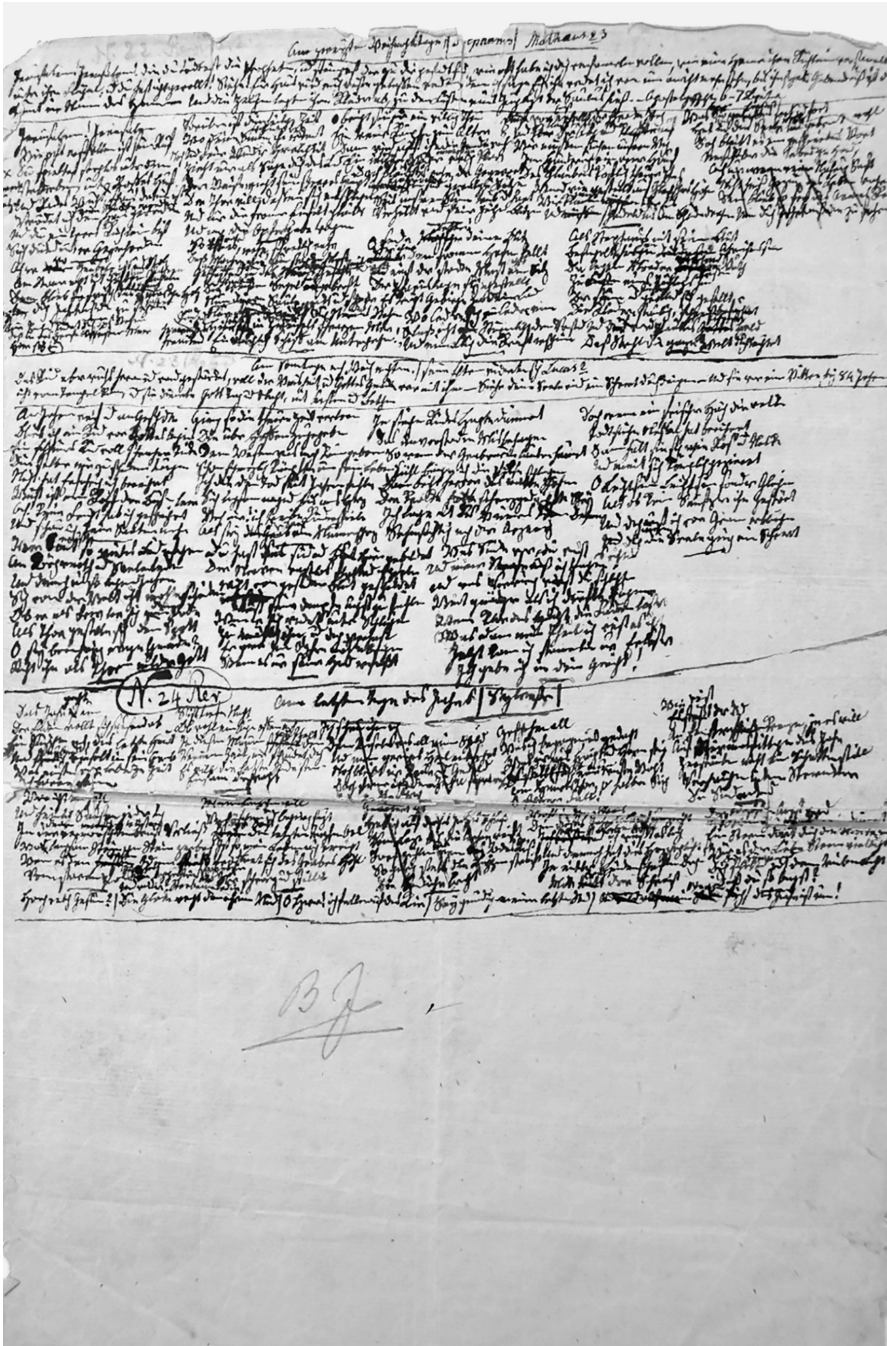


Abb. 12: Geistliches Jahr: Manuskript »H«, Blatt 6.

Schreibenden gestalteten Raum in den Blick, so lässt sich das Freihalten des unteren Teils der Seite mit Bedeutung aufladen: Dass dieser Abschnitt *nicht* beschriftet ist, kann ebenfalls als eine Form der Blattgestaltung interpretiert werden, vergleicht man das Aussehen des Blattes mit dem Rest des Manuskriptes »H«, in dem in weiten Teilen der Raum, den das Papier zur Verfügung stellt, mit Text gefüllt, ja geradezu ausgefüllt wird. Vor dieser Folie lautet der Befund für das letzte Blatt des *Geistlichen Jahres*: Hier ist es die Leere des Blattes, die durch die spezifische Gestaltung der Seite betont wird. Hervorgehoben wird gerade, *dass* die Hälfte des Blattes frei gelassen und nicht beschriftet ist.

Damit ist der *Letzte Tag des Jahres* auch auf dem Manuskript als ein Schlusstext gekennzeichnet, das *Sylvester*-Gedicht wird in mehrfacher Hinsicht zu einem Gedicht auf der Grenze. Indem es auf der Bildebene das Ende des Jahres mit dem Ende des Lebens engführt, wird neben der Jahresgrenze auch die Grenze von Leben und Tod thematisiert, die – wie Ulrike Vedder schreibt – als eine »absolute« gelten kann, »insofern sie nicht beliebig passierbar ist. Sie trennt das Leben vom Tod, das Sprechen vom Schweigen, die Erfahrung vom Nichts.«⁶⁶⁶ Diese Trennung von »Sprechen und Schweigen« nun hat für den *Letzten Tag des Jahres* noch eine andere Bedeutung. Indem das Gedicht nämlich – wie oben beschrieben – *auch* das Ende des Schreibprojektes verhandelt, rückt die Grenze von Schreiben und Nicht-Schreiben in den Fokus. Dieser Zusammenhang findet sich auf dem Manuskript des *Letzten Tages* gestaltet, denn auch in der Handschrift figuriert das *Sylvester*-Gedicht als ›Grenztext‹, insofern es mit seiner spezifischen Position auf dem Blatt die strikte Trennung von beschriebenem und unbeschriebenem Raum markiert. Dem *Letzten Tage des Jahres* folgt kein weiterer Text, sondern die Leere des Blattes – die testamentarische Qualität, die Droste dem Textkorpus im Brief an Junkmann zuschreibt, findet sich damit auf dem Papier in Szene gesetzt.

Konzentriert ist das in dem langgezogenen Strich, der sich unterhalb der letzten Strophe findet und als eine Art Demarkationslinie in den Blick genommen werden kann. Wie viele Texte des Zyklus, so sind auch die auf Blatt 6 notierten Gedichte durch Linien voneinander abgesetzt. Die Provenienz dieser Linien ist nicht geklärt, im Kommentar der *Historisch-kritischen Ausgabe* findet sich keine Erläuterung. Möglich sind zwei Erklärungen: Zum einen könnten die Striche nachträglich von fremder Hand eingefügt worden sein, um für die Entzifferungsarbeiten der Herausgeber die einzelnen Gedichte voneinander abzusetzen und eine bessere Orientierung auf dem Manuskript zu erlauben. Zum anderen ist es möglich, dass die Linien von Annette von Droste-Hülshoff selbst gezogen wurden.⁶⁶⁷ Das scheint auf den ersten Blick unwahrscheinlich, da Droste sich üblicherweise in ihren Aufzeichnungen auch ohne solche ›Hilfslinien‹ zurechtgefunden hat. Im Manuskript zu den

⁶⁶⁷ Für ihre Überlegungen in Bezug auf die Frage der Provenienz dieser Linien bin ich Rüdiger Nutt-Kofoth und Jochen Grywatsch zu großem Dank verpflichtet.

Haidebildern beispielsweise, auf dem die unterschiedlichen Gedichte so eng nebeneinander (und teilweise auch ineinander) verzeichnet sind, dass sie als eine große, beinahe ununterscheidbare Textmasse erscheinen, finden sich solche Linien nicht – und trotzdem war Droste bei der Erstellung der Reinschrift der *Haidebilder* in der Lage, die einzelnen Gedichte aus diesem Textgewirr herzustellen. Es gibt jedoch Hinweise, die darauf hindeuten, dass die Linien von Drostes Hand stammen: Zum einen verlaufen manche der Striche auch durch Titel und einzelne Ergänzungen. Da das Manuskript ohnehin schwer lesbar ist, erscheint es fraglich, ob ein Herausgeber die Lesbarkeit des Autographen auf diese Weise nachträglich noch weiter erschwert hätte. Eher scheint es möglich zu sein, dass Annette von Droste-Hülshoff die Linien in Hinsicht auf eine spätere Publikation des *Geistlichen Jahres* selbst gezeichnet hat. Da ab einem relativ frühen Zeitpunkt eine solche Publikation nur als postume in Frage kam, hätte die Korrektur einer Reinschrift beziehungsweise der Druckfahnen durch die Autorin selbst nicht mehr stattfinden können. Entsprechend hätte eine solche graphische Trennung der Texte möglichen Fehlern bei der Transkription vorgebeugt und einen Abgleich der Druckfahnen mit dem Manuskript erleichtert. Dass einige der Linien noch einmal überschrieben wurden, deutet schließlich darauf hin, dass es auch *nach* der Erstellung der ›Hilfslinien‹ noch Korrekturdurchgänge an den Texten des *Geistlichen Jahres* gegeben hat.⁶⁶⁸

Eindeutig spricht der Schlussstrich unter dem letzten Gedicht für die These, dass die Linien von Droste-Hülshoff selbst stammen. Da dem *Letzten Tage des Jahres* kein Text mehr folgt, trennt die Linie hier den beschriebenen vom unbeschriebenen Raum und setzt keine Textteile voneinander ab – warum also ein Herausgeber eine solche Markierung setzen sollte, ist fraglich. Ist sie von Drostes Hand, so lässt sich diese Linie tatsächlich in ihrer Funktion als Schlussstrich unter das *Geistliche Jahr* in den Blick nehmen. Sie betont noch einmal die Funktion des Gedichtes als eines ›Textes auf der Grenze‹.

Dass dieser Linie *tatsächlich* kein Gedicht mehr folgt, unterscheidet sie von den anderen, die sich im Manuskript des *Geistlichen Jahres* finden, um die einzelnen Strophen voneinander abzusetzen: Wenn die Überarbeitungen raumgreifend werden und der Schreibprozess Raum fordert, transgrediert das Textmaterial diese Trennstriche immer wieder – als Abtrennungen fungieren diese dann nicht mehr. Die Linien werden vielmehr zu Schwellen wie Walter Benjamin sie im *Passagen-Werk* konzeptualisiert hat. »Die Schwelle«, so notiert Benjamin, »ist ganz scharf von der Grenze zu unterscheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ›schwellen‹ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht übersehen.«⁶⁶⁹ Als Schwelle im Benjamin'schen Sinne nun fungiert die Schlusslinie

⁶⁶⁸ Dass damit das Potenzial dieser Ordnung stiftenden ›Hilfslinien‹ von der Schreibenden selbst wieder eingeschränkt wird, ist nicht ohne Ironie.

⁶⁶⁹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hg. von Wolf Tiedemann, Hermann Schwegenhäuser, Frankfurt am Main 1982, 618.

des *Geistlichen Jahres* nicht. Dem letzten Vers des *Sylvester*-Gedichtes, der bezeichnenderweise in mehrfachen Sinne vom Ende des »Jahres« kündigt, folgt kein weiterer, die in mehreren Ansätzen gezogene Linie figuriert als Grenze, die der Schreibprozess nicht zu transgredieren vermag. Dieser Teil des Blattes bleibt unbeschrieben.

Von einem solchen Ende der Schrift auf einem Manuskript nun ist auch in einem anderen Text Annette von Droste-Hülshoffs an prominenter Stelle die Rede, nämlich im Versepos *Des Arztes Vermächtnis*. Dieses Vermächtnis, die Lebensgeschichte, die der Arzt für seinen Sohn schriftlich fixiert hat, bricht abrupt ab:

Das Alter kam, das Alter stellt sich ein; –
 Nun vor den Augen schwebt es mir zumal,
 Nun vor dem Ohre hallt es ohne Zahl
 »O bete! ringe! hilf ihm aus der Qual!«
 Ach Gott! Du weißt nicht, wie voll Brand mein Hirn,
 Wenn mir der Dunkle nächtlich rührt die Stirn,
 Genau wie scheidend er gestreckt die Hände:
 Auch jetzt – ich fühle wie das Blut sich dämmt.
 Geduld, Geduld! Da kömmt er – kömmt er – kömmt!«

Das Blatt ist leer; hier hat die Schrift ein Ende.⁶⁷⁰

Der Schreibakt – diesen Eindruck erweckt Drostes Epos – findet erst mit dem Tod des Schreibenden ein Ende. Verwiesen ist auf diesen Ort im Manuskript mit einer Deixis: »[H]ier hat die Schrift ein Ende«. Das Ende der »Schrift«, das Ende des Schreibens fällt im Falle des traumatisierten Arztes aus Drostes Versepos mit dem Ende des Lebens zusammen. Die *Historisch-kritische Ausgabe*, wie auch die hier zitierten *Sämtlichen Werke* setzen dies typographisch um, indem zwischen dem letzten Satz des Vermächtnisses und dem deiktischen Hinweis auf die Leere des intradiegetischen Manuskriptes tatsächlich eine Leerzeile in der Druckfassung gerückt wird. In ihrer Lektüre des Droste'schen Versepos hat Vedder ausgehend davon auf die Doppelfunktion des Schreibens in *Des Arztes Vermächtnis* verwiesen:

In Droste-Hülshoffs Text lässt sich das Schreiben des Vermächtnisses auch als Aufschub des Sterbens verstehen: Solange der alte Arzt schreibt, stirbt er nicht. Sterben und Schreiben verhalten sich hier im Modus des lebensverlängernden Aufschubs und der erzählerischen Produktivität zueinander – und damit dem Prinzip von *Tausendundeine Nacht*. Der Aufschub schreibt gegen den Tod an, indem eine Spannung aufrechterhalten und ein Geheimnis unausgesprochen bleibt, indem als etwas (auf immer?) vorbehalten bleibt. Zugleich aber bringt das Schreiben des Vermächtnisses den

⁶⁷⁰ Droste-Hülshoff, »Des Arztes Vermächtnis«, in: SW II, 264–287, hier 286 f.

alten Arzt auch seinem Sterben näher: Er schreibt sich sozusagen an das Sterben heran. In diesem Sinne lässt sich das Schreiben als Element einer *ars moriendi* begreifen, einer Sterbekunst, ja eines Sterbenlernens.⁶⁷¹

Als ein solch »Lebensverlängernder Aufschub« nun lässt sich auch das fortwährende Schreiben an den Texten des *Geistlichen Jahres* verstehen. Die oben entwickelte Lesart vom Ende des Schreibprozesses, das mit dem letzten Vers des Schlussgedichtes zusammenfällt und markiert wird, bedarf mithin einer Ergänzung: Das Schreibprojekt des *Geistlichen Jahres* nämlich findet an diesem Punkt kein Ende, vielmehr kehrt der Schreibprozess sich um, er wendet sich nach innen: Der Schlusspunkt wird zum Startpunkt, der Schluss-Strich zum Wiederholungszeichen. Dem *Geistlichen Jahr* wird kein weiteres Gedicht hinzugefügt – in diesem Sinne »ist« das Jahr tatsächlich um – die Arbeit am Text aber wird im Folgenden wieder aufgenommen, aus dem Produktionsprozess entlassen wird das *Geistliche Jahr* nicht: In diesem Sinne »geht« das Jahr um. Davon zeugen die zahlreichen Überarbeitungen, die die Texte des Perikopenzyklus in den Jahren nach dem vorläufigen Abschluss im Januar 1840 erfahren haben. Anfangs- und Schlussgedicht des *Geistlichen Jahres* bilden so den nicht zu transgredierenden Rahmen, innerhalb dessen das Schreiben ausfuhrt. Ein Schreiben, das in diesem Fall nicht darin besteht, neue Gedichte zu schreiben, sondern – das durchkreuzt das Konzept des Werkideals – Textteile zu streichen und die bereits vorhandenen Texte mit Varianten zu versehen.

In Bezug setzen lässt sich das mit einem emphatischen Begriff des Schreibens, wie ihn Roland Barthes in seinen letzten Vorlesungen entwickelt hat. Barthes widmet sich darin seinem Romanprojekt *Vita nova*. Genauer gesagt: Er berichtet von den Vorbereitungen für diesen schließlich nie geschriebenen Roman, vor allem aber reflektiert Barthes über das Schreiben selbst:

Warum schreibe ich? Es könnte sein, unter anderem aus einem Gefühl der Pflicht: zum Beispiel im Dienst einer SACHE, eines gesellschaftlichen, moralischen Zieles, um zu belehren, zu erbauen, zu kämpfen oder zu zerstreuen. Solche Gründe sind nicht zu vernachlässigen, doch ich betrachte sie ein wenig als Rechtfertigungen, Alibis, insofern sie das SCHREIBEN von einem (äußeren) sozialen oder moralischen Anspruch abhängig sein lassen. Ich dagegen weiß, soweit ich selbst darüber Klarheit gewinnen kann, daß ich schreibe, um einen Wunsch, ein *Begehren* (im starken Sinne), zu befriedigen: *das Begehren* ZU SCHREIBEN.⁶⁷²

Für die Literatur der Moderne – als prominente Beispiele für diese These führt Barthes Gustave Flaubert, Marcel Proust und Franz Kafka an und reiht sich und sein Romanprojekt gleichzeitig in diese Tradition ein – stelle das »SCHREIBENWOLLEN«

⁶⁷¹ Vedder, *Das Testament als literarisches Dispositiv*, 99.

⁶⁷² Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 211.

eine »Haltung« dar, einen »Trieb« und ein »Begehren«. ⁶⁷³ Inhärent sei dem Schreiben etwas »Manisches«, weil es zum Lebenszweck avanciere:

Für den Schriftsteller ist das Schreiben zunächst (und dauerhaft) eine Position von höchstem Wert. [...] [D]er Schriftsteller verfügt über einen ursprünglich narzisstischen Glauben, ohne den er nicht auskäme → Ich schreibe, also habe ich Wert, unbedingt, was auch geschieht. ⁶⁷⁴

Das Schreiben erhält in der Konzeptualisierung Barthes' eine ›lebenswichtige‹ Bedeutung, denn für den in diesem Sinne emphatisch Schreibenden wird der Schreibakt zur Grundlage der eigenen Existenz. Angespielt und abgewandelt findet sich das Descartes'sche Diktum: Ich schreibe, also bin ich. Wenn der *Akt* des Schreibens und der Schreibprozess an sich aber solch existentielle Bedeutung erhalten, wird der Abschluss eines Textes, das Ende des Schreibprozesses zu einem problematischen Moment. Und das führt zu einer paradoxen Situation: Zum einen ist der fertige Text, das Werk, das Ziel jedes Schreibenden:

Es liegt in der Logik des *Projekts* (des Vorwurfs, von Sprungbrett zu Sprungbrett), sich ein Endziel vorzustellen, ein definitives Ende: an dem man nicht mehr schreibe, an dem man endlich ausruhen könnte, ausruhen weniger vom Schreiben als von der ständigen Wiederbelebung des Begehrens. ⁶⁷⁵

Zum anderen ist dieses Endziel, der Abschluss des Schreibprozesses, prekär und kann deshalb nur als eine Vorstellung existieren. In seinen weiteren Ausführungen kommt Barthes immer wieder auf diesen Punkt zurück und markiert das Abschließen der Arbeit an den Texten schließlich als ein Phantasma: »SCHREIBEN als absolutes führt zu einer bestimmten existentiellen Reaktion: (*das Werk beenden, um neu zu beginnen*, = die PHANTASIE, ›FERTIG ZU SEIN‹«. ⁶⁷⁶

Was aber geschieht, wenn das Projekt tatsächlich zu einem Ende kommt? Barthes bezieht sich auf das für seine Argumentation zentrale Romanprojekt Marcel Prousts, *À la recherche du temps perdu*, und schreibt: »In gewissem Sinne blieb Proust nichts anderes übrig, als zu sterben; andernfalls hätte er wahrscheinlich nichts Neues geschrieben, sondern das Werk unabhängig durch ›Ableger‹ vermehrt.« ⁶⁷⁷ Angespielt ist damit auf Prousts Prozedere, die vom Verleger gesetzten und ihm zur Korrektur zugesandten Fahnen der *Recherche* immer wieder zu beschreiben, sie schließlich sogar mit weiteren, ausfaltbaren Blättern zu versehen,

⁶⁷³ Ebd., 39.

⁶⁷⁴ Ebd., 255.

⁶⁷⁵ Ebd., 238.

⁶⁷⁶ Ebd., 237.

⁶⁷⁷ Ebd., 239.

um Ergänzungen vornehmen zu können und damit den Text immer weiter zu vergrößern.⁶⁷⁸ Prousts Tod nun habe verhindert, dass der Autor sein abgeschlossenes Opus wieder zu einem *work in progress* macht, indem er »Ableger« produziert. Rezente editionswissenschaftliche Untersuchungen nun haben gezeigt, was Barthes, als er die Vorlesungen gegen Ende der 1970er Jahre schrieb, noch nicht wissen konnte: Die *Recherche* ist tatsächlich ein unabgeschlossener, ein vom Schreibenden bis zuletzt offen gehaltener Text.⁶⁷⁹ Erst Prousts Tod hat die Publikation des letzten, das Projekt abschließenden Bandes überhaupt erst möglich gemacht, weil der Bruder des Autors Prousts Korrekturen getilgt und den Band als fertigen dem Verlag hat zukommen lassen. Proust selbst prozessierte ein ›Schreiben ohne Ende‹ in einem radikalen Sinne.⁶⁸⁰ Das ›Vermehren‹ des Werkes durch »Ableger« hat bei der *Recherche* bis zum Tod des Schreibenden *nicht* zu einem Ende gefunden.⁶⁸¹

Auch das *Geistliche Jahr* ist ein Text, bei dem der Tod der Verfasserin die Grundlage der Publikation bildet. Es wird tatsächlich – um noch einmal das Schreiben an Junkmann zu zitieren – »bis ans Ende« der »ganze[] Ernst« auf das *Geistliche Jahr* gewendet, allerdings hat dieser »Ernst«, der sich als Schreiberfer äußert, zur Folge, dass das »Ende« des Schreibens immer weiter hinausgeschoben wird. Das ›Vermächtnis‹, als das der Perikopenzyklus perspektiviert werden kann, ist damit eines, das um jeden Preis offen gehalten wird. Der Zyklus avanciert zu einem Projekt, das Barthes mit dem Begriff des »LETZTEN WERKES« umschreibt:

[D]as phantasierte Privileg des LETZTEN WERKES, gleich einem LETZTEN WILLEN: noch ein Werk! Das wird das letzte sein, in dem ich alles sagen werde, und dann werde ich schweigen usw. PHANTASIE DES TESTAMENTS, REALITÄT DES immer wieder revidierten TESTAMENTS.⁶⁸²

⁶⁷⁸ Vgl. Manfred Schneider, »Die wunderbaren Volten der Schrift. Les arceaux merveilleux de l'écriture«, in: Jürgen Ritte, Reiner Speck (Hg.), *Cher ami ... Votre Marcel Proust. Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe und Autographen aus der Bibliotheca Proustiana Reiner Speck*, Köln 2009, 29–43.

⁶⁷⁹ Vgl. Luzius Keller, »Ästhetische Erfahrung und Textedition am Beispiel Marcel Prousts«, in: Rainer Falk, Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*, Tübingen 2007, 97–114 (= Beihefte zu editio 27); ders., »Endlosigkeit bei Proust. L'inachèvement chez Proust«, in: Jürgen Ritte, Reiner Speck (Hg.), *Cher ami ... Votre Marcel Proust. Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe und Autographen aus der Bibliotheca Proustiana Reiner Speck*, Köln 2009, 279–291.

⁶⁸⁰ Rainer Warning (Hg.), *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende. Prousts Recherche im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung*, Frankfurt am Main 1994. Vgl. dazu auch die Einträge »Druckfahnen« und »Unvollendetheit II« in: Luzius Keller (Hg.), *Marcel-Proust-Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Hamburg 2009.

⁶⁸¹ Vor diesem Hintergrund entbehrt es nicht einer gewissen – freilich makabren – Ironie, dass Barthes mit seinen *Vorbereitungen des Romans* umsetzt, was er hier schreibt, ist es doch sein letzter Text. Noch bevor er die Aufzeichnungen weiter bearbeiten konnte, starb er.

⁶⁸² Ebd., 238.

Barthes' Formulierung vermag präzise die Konfiguration zu skizzieren, die sich beim *Geistlichen Jahr* zeigt: Es existiert das Phantasma des abgeschlossenen, des bleibenden Textes, eben jenes »Buches« – als solches bezeichnet Droste die Gedichte des *Geistlichen Jahres* ja bereits in der Widmung –, die »PHANTASIE DES TESTAMENTS« wie es im Schreiben an Junkmann und in der Folge auch an zahlreiche andere Brieffpartnerinnen und Brieffpartner entwickelt wurde. Gleichzeitig aber – und dafür steht nicht das, was in den Briefen gepredigt, sondern das, was auf dem Papier, im Manuskript des zweiten Teils des *Geistlichen Jahres* praktiziert wird – die »REALITÄT DES immer wieder revidierten TESTAMENTS«. Vor diesem Hintergrund nun wird das *Geistliche Jahr* tatsächlich als ein Lebenswerk kenntlich, denn wenn der Perikopenzyklus gleichsam als ein solches ›finales‹ Werk verstanden wird, als dasjenige, das bleiben und das eigene Leben überdauern soll, so ist der Abschluss dieses testamentarischen Projektes unmöglich. Was soll dem ›letzten Werk‹ – außer dem Tod der Schreibenden – folgen? Insofern erscheint ein dauerhaftes Offenhalten und eine fortwährende Verlängerung des ›Lebensprojektes‹ als die aus dieser Konstellation folgende, logische Konsequenz. Das *Geistliche Jahr* setzt Scheherazades Prinzip im Modus des Schreibens um, inszeniert wird kein Erzählen, sondern ein Schreiben gegen den Tod. Entsprechend ist der Abschluss dieser Arbeit am Text nur in der Phantasie, in der Vorstellung möglich. Und im Falle des Perikopenzyklus wird dieses Abschließen des Schreibprozesses radikal delegiert, schließlich soll die Publikation des Textes erst nach dem Tod der Schreibenden erfolgen.

Revision: Die Schreib-Szene ist eine Schreibszene

Auf eine solche, existentielle Funktion des Schreibaktes für Annette von Droste-Hülshoff hat Lange-Kirchheim hingewiesen: »Die [...] Schreibtechniken beleben, materialisieren und stabilisieren das zur Fragmentierungen neigende (Autor-)Ich nur für die Dauer des Schreibvorgangs, danach verliert es wieder seine Kohärenz.«⁶⁸³ Und in Bezug auf das *Geistliche Jahr* erläutert Nutt-Kofoth einen ganz ähnlichen Zusammenhang:

Den Zyklus geschlossen hat Droste zwar, doch nach Betrachtung der Arbeitsweise und der thematischen Gestaltung stellt sich am Ende gar der Eindruck ein, es ging ihr weder um ein Fertigwerden im Sinne eines Schlussstriches noch um eine inhaltlich konzise Ausgestaltung ihres Stoffes. Warum schrieb sie dann? lautet die Frage, und die Antwort aus der Perspektive dieses Autorverhaltens heißt: Um zu schreiben. [...]

⁶⁸³ Lange-Kirchheim, »Der Arzt und die Dichterin«, 255.

[I]hr literarisches Leben war das Schreiben, das fortwährende, und so im Ganzen nicht aus der Hand zu geben, denn lebendig konnte es nur im Prozeß des Schreibens bleiben, nicht aber im fertig Geschriebenen.⁶⁸⁴

Ein solcher Blick nun hat Konsequenzen für die Lektüre des *Geistlichen Jahres*. Zum einen handelt es sich um eine radikale Neubestimmung des Genrekonzeptes der Perikopenlyrik: Aus der Frömmigkeitsübung, die das Abfassen der geistlichen Lieder und die Auseinandersetzung mit den Texten der Heiligen Schrift darstellen sollte, wird ein Schreibzyklus, in dem es weniger um eine Beschäftigung mit den Perikopen geht, sondern vielmehr um das Schreiben selbst, für die Kirchenjahr und die Heilige Schrift nur noch als kompositorische Fixpunkte fungieren, die das Schreiben leiten und rahmen. Die Zweckdichtung, als die die Perikopenlyrik verstanden wurde, wird zweckentfremdet; dem heteronomen Literaturkonzept wird ein radikal autonomes gegenübergestellt, nämlich ein Schreiben, das sich selbst zum Zweck und Ziel wird. Die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres bieten dabei mit den Evangelientexten das Gerüst für das Schreibprojekt und werden gleichzeitig zum *pretext*, zum Vorwand für die Schreibarbeit. Das *Geistliche Jahr* wird zu einer Textproduktionsmaschinerie.

Liest man nun vor dieser Folie das Manuskript des *Geistlichen Jahres* und nimmt das dort Prozessierte in den Blick, so wirft es ein anderes Licht auf Drostes Schreib-Szene. Immer wieder – davon war bereits die Rede – erklärt Droste, das Nicht-Abschließen der Texte bereite ihr Probleme.

Sobald ich allein bin habe ich den festen Vorsatz jene beyden endlos gezupften und geplagten Gedichte endlich einmahl zur Ruhe zu bringen, – hätten Sie Gefühl, mich dünkt sie müssten ganz simpel geworden seyn von all dem Corrigieren – ich glaube mitunter ist's auch so! diese nächste revue soll die strengste, aber sie soll auch die letzte seyn, – Alles soll wieder vorgenommen werden, die ältesten und verworfensten Lesarten, und dann will ich mich abwenden, und sehen nicht zurück, damit ich nicht auf meiner poetischen Bahn, wie Loths Weibs, zur Salzsäule – versteinert ewig auf demselben Flecke stehn bleibe, allen corrigirenden Seelen zum warnenden Beispiel.⁶⁸⁵

Das endlose »[Z]upf[en]« und »Corrigieren« erscheint als sperrige Schreib-Szene, weil die Schreibende selbst – dafür ist der oben zitierte Brief ein prominentes Beispiel – es als problematisch markiert.⁶⁸⁶ Möglich ist aber auch eine andere Interpretation des hier Entworfenen, lassen sich das »[Z]upf[en]« und das »Corrigieren« doch gleichzeitig auch als Umschreibungen für die fortwährende Verlängerung, die

⁶⁸⁴ Nutt-Kofoth, »Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben«, 216 f.

⁶⁸⁵ Droste-Hülshoff, »Brief an Wilhelm Junkmann vom 4. August 1837«, in: HKA VIII/1, 227–231, hier 227.

⁶⁸⁶ Stingelin, »Schreiben«, 15.

Perpetuierung des Schreibprozesses lesen. Das im Brief geschilderte Szenario stellt damit weniger eine »Schreib-Szene« dar, den Moment also, indem das Schreiben sich selbst problematisch wird, sondern vielmehr die »Schreibszene« wie Campe sie skizziert, also die spezifische, idiosynkratische Konstellation des Schreibens für Annette von Droste-Hülshoff, die gängige Konzepte eines zur Vollendung strebenden Produktionsprozesses durchkreuzt. Das im Falle der Biedermeier-Autorin als sadistische »Jouissance« konzeptualisierte Begehren zu schreiben kollidiert dabei – Droste laboriert an der Problemkonfiguration, die Barthes so eindrücklich beschrieben hat – immer wieder mit der Vorgabe, Texte zu einem Ende zu bringen. Gerhard Neumann hat genau diesen Zusammenhang als die zentrale Schreibkonstellation für Franz Kafka herausgearbeitet:

Kafkas Schreibakte sind verzweifelte und aussichtslose Versuche, zwischen der namenlosen Selbstreproduktion im Schreibstrom des Manuskripts und der kulturellen Selbstzeugung durch den Autornamen auf dem gedruckten Buch sich selbst zu finden: Es sind desperate Versuche, einen Namen zu finden, der weder die stumme Eigentümlichkeit des Körper desavouiert noch der kulturellen Norm der öffentlichen Rede sich anbequemt. Es ist der letztlich zum Scheitern verurteilte Versuch, für sich und zugleich für andere zu schreiben, bei sich zu bleiben im namenlosen Progreß des Manuskripts und zugleich das abgeschlossene Werk als Buch im Namen des Autors von sich zu lösen und den Anderen zu überantworten.⁶⁸⁷

Auf Droste-Hülshoff übertragen hieße das: Dass deren Schreibprozedere gängigen Konventionen zuwiderläuft und mit dem üblichen Verfahren des literarischen Marktes nicht kompatibel ist, kann als Erklärung gelten, warum Droste (die um diese mangelnde Kompatibilität wusste) den eigenen Schreibprozess als problematischen markiert und mithin als Schreib-Szene im Stingelin'schen Sinne skizziert. Lesbar wird das im Brief an Junkmann Entwickelte dann als Reaktion einer Schreibenden, die um die Inadäquatheit des eigenen Arbeitsprozesses weiß und diesen entsprechend den Erwartungshaltungen ihres Umfeldes als prekär bewertet. Der Droste'sche Produktionsprozess lässt sich mit Hurlebuschs Konzept eines »psycho-genetischen Schreibens« beschreiben:

Auch publizierte Texte werden von Autoren des primär konstruktiven, infiniten Schreibens so angesehen, als hätten sie deren kreativen Binnenraum, den Schreib-tisch, nie verlassen. Den Sinn, den sie für ihre Arbeit haben, ist daher ein privater, im Wesentlichen nicht mehr der Verallgemeinerung fähig. Die Texte sind und bleiben *Vollzugsmittel* der ästhetisch-geistigen Selbststeigerung ihrer Autoren und sind insofern von ihnen nicht ablösbar.⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ Neumann, »Der verschleppte Proceß«, 98 f.

⁶⁸⁸ Hurlebusch, »Den Autor besser verstehen«, 42.

Bei Kafka beispielsweise äußert sich das darin, dass auch Texte, die bereits publiziert wurden, wieder in den Produktionsprozess überführt werden, um die ›Verallgemeinerung‹ rückgängig zu machen. Ein solches Verfahren, veröffentlichte Texte wieder in den »kreativen Binnenraum« zu überführen, findet sich auch bei Droste-Hülshoff, beispielsweise beim *magnum opus*, der *Judenbuche*. 1842 in mehreren Fortsetzungen im Cotta'schen *Morgenblatt* publiziert, ist es das *Sittengemälde*, das der Autorin positive Reaktionen des Publikums einbringt. »[D]ie Judenbuche«, so schreibt sie im November des Jahres an Schücking, »hat endlich auch hier das Eis gebrochen, und meine sämtlichen Gegner zum Uebertritt bewogen, so daß ich des Andrängens fast keinen Rath weiß«. ⁶⁸⁹ Gleichzeitig aber wird der Text von Droste selbst weiterhin als ein »Bruchstück eines größeren Werks« ⁶⁹⁰ verstanden, denn im projektierten Westfalenwerk soll die *Judenbuche* als eine Binnenerzählung dienen.

Im *Geistlichen Jahr* ist diese Konfiguration radikalisiert: Eine Veröffentlichung des Textes zu Lebzeiten schließt Droste aus und delegiert die Publikation an Schlüter, der den Zyklus zusammen mit Junkmann 1851 publizieren wird. In der Zeit vor ihrem Tod aber richtet die Schreibende das Manuskript so zu, dass es – ob mit oder ohne »Hilfslinien« – eigentlich diesen »kreativen Binnenraum« nicht verlassen kann. Die in der Grundschrift nahezu abgeschlossenen Gedichte erscheinen nach den unzähligen Überarbeitungsprozessen regelrecht *zerschrieben*. Einer ›Verallgemeinerung‹ ist der Text des *Geistlichen Jahres* kaum mehr fähig. Aus dem Material, das auf den Blättern des Manuskriptes »H« mit den Gedichten des zweiten Teils verzeichnet ist, einen Text herzustellen, ist nur möglich, indem Einschnitte vorgenommen werden, um damit – stellvertretend für die Schreibende – dem Produktionsprozess ein Ende zu setzen. Und das gilt – freilich weniger extrem – ebenso für die Texte des ersten Teils, von denen eine Reinschrift existiert. Auch hier hat der Überarbeitungsprozess in Anfängen wieder eingesetzt. In der Abschrift, die Hasenpflug für Droste-Hülshoff erstellt, weil die erste Reinschrift bei Schlüter liegt, korrigiert Droste nicht nur einzelne Transkriptionsfehler, sondern beginnt auch, die Texte an einigen Stellen stilistisch zu überarbeiten. Wozu ein solches Verfahren führen kann, zeigt die Arbeit an der Druckvorlage für die zweite Gedichtausgabe von 1844. Auch die bereits in Journalen gedruckten Texte nämlich werden noch einmal überarbeitet. An Schücking schreibt sie deshalb:

[W]enn ich meine früheren Gedichte alle wieder durcharbeiten, und folglich abschreiben muß, so giebt das noch ein gutes Stück Arbeit; denn auf dem Druckpapier läßt sich doch nicht bedeutend Corrigiren, oder lege ich weiße Blätter ein? ⁶⁹¹

⁶⁸⁹ Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 17. November 1842«, in: HKA IX/1, 379–387, hier 387.

⁶⁹⁰ Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 12. September 1842«, in: HKA IX/1, 349–362, hier 356.

⁶⁹¹ Droste-Hülshoff, »Brief an Levin Schücking vom 16. Februar 1843«, in: HKA X/1, 6–15, hier 15.

Wie finalisiert ein Text also auch sein mag: In den Produktionsprozess kann er jederzeit wieder überführt werden und sogar der Raum, den die Seite bietet, kann diesen Prozess nicht zum Erliegen bringen. Mit den »weiße[n] Blätter[n]«, die in die Fahnen eingelegt werden, wird ein neuer Schreibraum eröffnet. Den Text durch »Ableger« zu vermehren und schließlich auch die Druckfahnen mit Ergänzungen zu versehen – was den spezifischen Schreibprozess beziehungsweise den Umgang mit eigentlich fertig gestellten Texten angeht, scheinen Droste und Proust plötzlich gar nicht mehr so weit voneinander entfernt.

Beim *Geistlichen Jahr* werden keine neuen Blätter hinzugefügt, vielmehr ufert der Schreibprozess innerhalb des gegebenen Rahmens aus. Prozessiert wird aber auch hier ein ›Schreiben ohne Ende‹. Der angeblich so ›rückwärtsgewandte‹ Gedichtzyklus wird gerade dadurch als *moderner* kenntlich, als er sich durch ein verschärftes Spannungsverhältnis zwischen Text und Schreiben auszeichnet, wie er für die Literatur der Moderne seit dem späten 19. Jahrhundert kennzeichnend ist. Ausgerechnet das *Geistliche Jahr*, der Text, der Drostes Traditionsverfallenheit wie kein anderer zu dokumentieren scheint, ermöglicht in dieser Perspektive einen Blick auf die ›avantgardistischen‹ Elemente des Drostes'schen Schreibens, als dessen Bezugspunkte Galionsfiguren der Literatur der Moderne wie Marcel Proust und Franz Kafka gelten können.

Schluss! Aus! Anfang ...

Aus dieser Perspektive, aus Sicht auf den Schreibprozess, ist die Korrektur des ersten Verses von »Das Jahr *ist* um« zu »Das Jahr *geht* um« konsequent, indem sie den ›Schlusspunkt‹ des Jahres revidiert und stattdessen den Ablauf des Jahres als einen Prozess markiert. Reflektiert ist damit im Medium des handschriftlichen (Gedicht-)Textes die Prozessualität des Schreibprozesses selbst: Auch das *Geistliche Jahr* »ist« nicht zu Ende, sondern es »geht« zu Ende: die Arbeit wird wieder aufgenommen, der Text zum *work in progress*. Die Korrektur des ersten Verses wird damit zu einer, die programmatisch das Projekt des *Geistlichen Jahres* umschreibt, es *in nuce* zusammenfasst. Figuriert das Gedicht in seiner ersten Version – in der der erste Vers »Das Jahr ist um« anhebt – als ›Schluss-Stein‹, der den Zyklus zu einem Ende bringt, so wird es durch diese Überarbeitung zu einem ›Wiederholungszeichen‹, von dem aus die erneute Überarbeitung der Gedichte erfolgen kann: Das *Geistliche Jahr* wird zu einem Schreibzyklus. Damit aber avanciert der Zyklus geistlicher Lieder zu einem autopoetischen Projekt, das fortwährend Textmaterial produziert, und die Sammlung von Gedichten zu den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres wird zur ›Schreibmaschinerie‹. In diesem Sinne *macht* das *Geistliche Jahr* Annette von Droste-Hülshoff fast ihr ganzes Leben lang zur Autorin, der Perikopenzyklus wird kenntlich als ein *autorpoetisches* Projekt, in dem sich Droste als Schreibende entwirft und sich gleichsam über das stets offen gehaltene Schreibprojekt immer

wieder als Autorin zu bestimmen vermag. Eben diese existentielle Bedeutung des Schreibens hat zur Folge, dass das »Lebenswerk« zu keinem Abschluss findet und die Arbeit daran erst mit dem Tod der Schreibenden endet. Bis dahin aber fungiert das *Geistliche Jahr* als *perpetuum mobile* der Textproduktion: Das Jahr ist geht um!

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München 2005.
- Assmann, Aleida, »Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, 237–251.
- , »Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewußtsein«, in: Susi Kotzinger, Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie und Literatur«, veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam, Atlanta 1994, 327–336.
- Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006 (= Plaestra 323).
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg ⁴2010.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1927–1942), Berlin 2000.
- Bankwitz, Arthur, *Die religiöse Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff*, Berlin 1899.
- Bark, Joachim, »Restauration«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003, 275–278.
- Barthes, Roland, *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. Französisch – Deutsch*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, Mainz 2006 (= excerpta classica II).
- , *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. von Éric Marty, Frankfurt am Main 2008.
- Baudrillard, Jean, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main ³2007.
- Begemann, Christian, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995.
- Begemann, Christian/Herrmann, Britta/Neumeyer, Harald, »Diskursive Entgrenzung. Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissenbestände«, in: Dies. (Hg.), *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*, Freiburg im Breisgau 2008, 9–32.
- Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau 2002.
- Benjamin, Walter, »Das Passagen-Werk«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hg. von Wolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982.
- Benthien, Claudia, »Vanitas mundi«. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart«, in: Nordverbund Germanistik (Hg.), *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen*

- und Künsten ab 1970*, Bern u. a. 2011 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 24), 87–108.
- Berndt, Frauke, »Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne«. Weibliche Medien der Konversation in Droste-Hülshoffs *Bertha oder die Alpen*«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn 2010, 21–58.
- , *Poemal/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin, Boston 2011 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 43).
- , »Sehen – Hören – Schreiben. F. G. Klopstocks *Messias* als Medium der Andacht«, in: Udo Sträter u. a. (Hg.), *»Aus Gottes Wort und eigener Erfahrung gezeigt«. Erfahrung, Glauben, Erkennen und Handeln im Pietismus. Beiträge zum III. Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2009*, Berlin, Boston 2012, 545–561 (= Hallesche Forschungen 33).
- Berndt, Frauke/Kammer, Stephan, »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg 2009, 7–32.
- Berning, Stephan, *Sinnbildsprache. Zur Bildstruktur des Geistlichen Jahrs der Annette von Droste-Hülshoff*, Tübingen 1975 (= Studien zur deutschen Literatur 41).
- Bertho, Sophie/Plachta, Bodo (Hg.), *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, Berlin 2008.
- , »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, Berlin 2008, 7–8.
- Beuys, Barbara, *»Blamieren mag ich mich nicht«. Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, München 1999.
- Bianchi, Bruna, »Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der ›Grenze‹ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Ortrun Niethammer, Claudia Belemann (Hg.), *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1992, 17–34.
- Blasberg, Cornelia, *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg 1998.
- , »Rahmungen. Zur Semantik einer Strukturform in Annette von Droste-Hülshoffs Dichtung«, in: *Droste-Jahrbuch* 8 (2009/2010), 7–30.
- Bloom, Harold, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main 1995.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 32006.
- Boneberg, Patrick G., *»Hir schleußt er nimand aus«. Interkessionalität in den Perikopen-sonetten von Andreas Gryphius*, Marbach 2005.
- Börnchen, Stefan, *Kryptenhall. Allegorien von Stimme, Schrift und Musik in Thomas Manns »Dr. Faustus«*, München 2006.
- Bornstedt, Louise von, »Aus dem Leben Annette's v. Droste«, in: *Die Grenzboten* 19 (1860), Leipzig, Sem. I, Bd. 1., 193–199.
- Böschstein, Bernhard, »Drostische Landschaften in Paul Celans Dichtung«, in: *Kleine Beiträge zur Droste-Forschung* 2 (1972/1973), 7–23.
- Bosse, Anke, »The Making of – Blicke in des Autors ›Werkstatt‹. Zum Verstehen und Vermitteln literarischer Arbeitsweisen«, in: *editio* 17 (2003), 31–49.

- Brandstetter, Gabriele, *Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos*, München 1986.
- , »Reliquienberg: und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick – der Blutkreislauf der Schrift«, in: Bettine Menke, Barbara Vinken (Hg.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, 243–268.
- , »Gute Nacht du liebes Blut«. Brentanos Poetik des Schreibstromes«, in: Anja Lauper (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Zürich 2005, 157–177.
- , »Clemens Brentanos Poetik des Schmerzes«, in: Yoshihiko Hirano, Christine Ivanovic (Hg.), *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium im Tokyo 2005*, Würzburg 2008, 99–110.
- Braun, Christina von, »Tinte, Blut und religiöse Praxis«, in: Simone Dietz, Timo Skrandies (Hg.), *Mediale Markierungen. Studien zur Anatomie medienkultureller Praktiken*, Bielefeld 2007, 253–272.
- Bremer, Kai/Wirth, Uwe, »Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie«, in: Dies. (Hg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, 7–48.
- Brenner, Peter J., *Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom »Ackermann« zu Günter Grass*, Berlin, New York ³2011.
- Brentano, Clemens, *Gesammelte Schriften in neun Bänden*, hg. von Christian Brentano, Frankfurt am Main 1852–1855.
- , *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951.
- Brod, Max, »Anmerkungen des Herausgebers«, in: Franz Kafka, *Gesammelte Werke. Briefe 1902–1924*, hg. von Max Brod, Frankfurt am Main 1975, 495–519.
- Brown, Christopher Boyd, *Singing the Gospel. Lutheran Hymns and the Success of the Reformation*, Cambridge 2005.
- Campe, Rüdiger, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologien*, Frankfurt am Main 1991, 759–772.
- Clair, Jean (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005 (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung: Galeries nationales du Grand Palais, Paris [10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006] und Neue Nationalgalerie, Berlin [17. Februar bis 7. Mai 2006]).
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1973.
- Detering, Heinrich, »Versteinter Äther, Aschenmeer: Metaphysische Landschaften in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff* (= Droste-Jahrbuch 7 [2007/2008]), 41–68.
- Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.), *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbach 2007 (= Marbacher Katalog 61).
- Droste-Hülshoff, Annette von, *Das Geistliche Jahr*, hg. von Cornelius Schröder, Münster 1939.
- , *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von Franz Jostes ³1933.
- , *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von Winfried Woesler, Karl Schulte Kemminghausen, Münster 1971

- , *Historisch-kritische Ausgabe. Werke – Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Tübingen 1978–2000.
- , *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Winfried Woesler, München 1996.
- , *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hg. von Bodo Plachta, Winfried Woesler, Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 103/104).
- Eber, Paul, »Vorrede«, in: Nikolaus Herman, *Die Sontags-Evangelia*, hg. von Rudolf Wolkán, Prag u. a. 1895, 3–8.
- Eilers, Edgar, *Probleme religiöser Existenz im »Geistlichen Jahr«*. *Die Droste und Sören Kierkegaard*, Werl 1953.
- Eke, Norbert Otto, *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt 2005.
- Elschenbroich, Adalbert, »Herman, Nikolaus«, in: *Neue deutsche Biographie* 8 (1969), Berlin 1969, 628.
- Erhart, Walter (Hg.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, Stuttgart, Weimar 2004 (= Germanistische Symposien Berichtsbände XXVI).
- , »Das Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen«. »Biedermeier«, »Vormärz« und die Aussichten der Literaturwissenschaft«, in: *Euphorion* 102 (2008) 2, 129–162.
- , »Editorial – Stichworte zu einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Debatte«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 34 (2009) 2, 176–194.
- Ette, Ottmar, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1998.
- Fick, Monika, »Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in Wilhelm Meisters Lehrjahren«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), 207–247.
- Frenschkowski, Marco, »Keine spitzen Zähne. Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs«, in: Julia Bartschik, Christa Agnes Tuczay (Hg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen 2005, 43–59.
- Freud, Sigmund, »Der Dichter und das Phantasieren«, in: Ders., *Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 2000, 169–179.
- Freund, Winfried, »Mit den Augen der Sterblichen. »Am letzten Tage des Jahres«, in: Ders. (Hg.), *Annette von Droste-Hülshoff: Was bleibt*, Stuttgart 1997, 78–86.
- Geisenhanslüke, Achim, »Schwellenzauber. »Die Taxuswand«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn 2010, 243–252.
- Gellhaus, Axel, »Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik«, in: Ders. u. a. (Hg.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg 1994, 311–326.
- Gerling, Renate, *Schriftwort und lyrisches Wort. Die Umsetzung biblischer Texte in der Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Meisenheim am Glan 1969.
- Gernig, Kerstin, »Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs«, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 403–423.

- Geulen, Eva, *Worthörig wider willen. Deutungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992.
- Giddens, Anthony, *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt am Main ³1999.
- Gisi, Lucas Mario/Thüring, Hubert/Wirtz, Irmgard (Hg.), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011.
- Giuriato, Davide/Kammer, Stephan (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main 2006.
- , »Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main 2006, 7–24.
- Gödden, Walter, *Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefeschreiberin*, Paderborn ²1992.
- , *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff. Daten – Texte – Dokumente*, Paderborn ²1996.
- , »Stoffe, die im Kopf rumoren. Stichworte zur literarischen Arbeitsweise«, in: Ders., Grywatsch, Jochen (Hg.), *»Ich, Feder, Tinte und Papier«. Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1996, 11–40.
- Goebel, Eckart, *Jenseits des Unbehagens. »Sublimierung« von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von, »Torquato Tasso. Ein Schauspiel«, in: Ders., *Klassische Dramen. »Iphigenie auf Tauris«, »Egmont«, »Torquato Tasso«*, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 2008 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 30), 731–834.
- Gössmann, Wilhelm, *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes*, Düsseldorf 1985.
- , »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, 9–17.
- Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk, *Einleitung zum Themenband*, in: Dies. (Hg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld 2002 (= Schrift und Bild in Bewegung 1), 9–16.
- Grésillon, Almuth, *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*, Bern u. a. 1999 (= Arbeiten zur Editionswissenschaft 4).
- , »Textgenetisches Glossar«, in: Dies., *Literarische Handschriften, Einführung in die critique génétique*, Bern u. a. 1999, 293–309.
- , »»Critique génétique«. Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse«, in: Rainer Falk, Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*, Tübingen 2007 (= Beihefte zu editio 27), 73–86.
- , »»Critique génétique«. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie«, in: Kai Bremer, Uwe Wirth (Hg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, 287–307.
- Grimm, Gunter E., »Vom poeta doctus zum Volksdichter? Bemerkungen zum Selbstverständnis deutscher Schriftsteller im 18. Jahrhundert«, in: Siegfried Jüttner, Jochen Schlobach (Hg.), *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, Hamburg 1992, 203–217.

- Große, Wilhelm, *Studien zu Klopstocks Poetik*, München 1977.
- Gryphius, Andreas, *Thränen über das Leiden Jesu Christi Oder seiner Oden Das Vierdte Buch*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 2: *Oden und Epigramme*, hg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1964, 95–147.
- , *Gedichte. Eine Auswahl. Text nach der Ausgabe letzter Hand von 1663*, hg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1996.
- Grywatsch, Jochen, »Endlos gezupfte Gedichte«. Stationen der Werkgenese«, in: Walter Gödden, Jochen Grywatsch (Hg.), »*Ich, Feder, Tinte und Papier*«. *Ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1996, 41–77.
- , »Annette von Droste-Hülshoff – Autorin im Spannungsfeld von Regionalität und Internationalität«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Region – Literatur – Kultur. Regional-literaturforschung heute*, Bielefeld 2001, 159–186.
- (Hg.), *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff* (= Droste-Jahrbuch 7 [2007/2008]).
- , »Produktive Leerstellen. Anmerkungen zur Aktualität des dichterischen Werkes der Annette von Droste-Hülshoff und zur Veränderlichkeit seiner Wertschätzung«, in: Monika Salmen, Winfried Woesler (Hg.), »*Zu früh, zu früh geboren ...*«. *Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, Düsseldorf 2008, 18–35.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, Frankfurt am Main 2003.
- Gunia, Jürgen/Hermann, Iris (Hg.), *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert 2002.
- Häntzschel, Günther, *Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste-Hülshoffs*, Stuttgart u. a. 1968.
- Hederich, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Darmstadt 1996 (= Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770).
- Heermann, Johann, *Sontags- und Fest-Evangelia durchs gantze Jahr auff bekandte Weisen gesetzt. Neudruck der Ausgabe Leipzig 1636*, hg. von Irmgard Scheitler, Frankfurt am Main 1992 (= Texte der Frühen Neuzeit 6).
- Herman, Nikolaus, *Die Sontags-Evangelia* (1561), hg. von Rudolf Wolkan, Prag u. a. 1895 (= Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen II).
- Heselhaus, Clemens, »Annette von Droste-Hülshoff: Am letzten Tage des Jahres. Silvester«, in: Benno von Wiese (Hg.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1964, 159–167.
- , *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971.
- Hettche, Walter, »Die gemischten Zimmer: Ordnung und Chaos in Adalbert Stifters Handschriften«, in: Sabine Becker, Katharina Grätz (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, Heidelberg 2007, 235–260.
- Heydebrand, Renate, »Geschichten vom Schreiben. Annette von Droste-Hülshoffs ›Bei uns zu Lande auf dem Lande‹«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1998, 209–230.

- Heydebrand, Renate/Winko, Simone, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn u. a. 1996.
- Hildebrand, Olaf, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln u. a. 2003, 1–15.
- Horaz, *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch*, hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006.
- Hughes, Peter/Fries, Thomas/Wälchi, Tan (Hg.), *Schreibprozesse*, München 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 7).
- , »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Schreibprozesse*, München 2008, 7–14 (= Zur Genealogie des Schreibens 7).
- Hülens-Esch, Andrea/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 6. September bis zum 26. November 2006 im Museum Schnütgen in Köln*, Regensburg 2006.
- Hurlebusch, Klaus, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise«, in: Hans Zeller, Gunter Martens (Hg.), *Textgenetische Edition*, Tübingen 1998 (= Beihefte zu editio 10) 7-51
- Ingen, Ferdinand van, *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966.
- Ireton, Sean, »Wunden/Wunder: On the Romantic Function of Blood and Wounds in the Later Brentano«, in: *German Studies Review* 30 (2007) 3, 597–610.
- Jacob, Joachim, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997.
- Jaeschke, Walter, »Das ›Geistliche Jahr‹ – ein Zeugnis der Frömmigkeitsgeschichte des Vormärz«, in: Ortrun Niethammer (Hg.), *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe*, Bielefeld 2002 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 6), 69–85.
- Jahn, Johannes/Haubenreisser, Wolfgang (Hg.), *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart ¹²1995.
- Jannidis, Fotis (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- Jordan, Lothar, »Katholizismus als Faktor der Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert«, in: Winfried Woesler (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung. Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert. Dokumentation, Analysen, Bibliographie*, erstellt in Zusammenarbeit mit Aloys Haverbusch und Lothar Jordan, Frankfurt am Main u. a. 1980, Bd. II, 1185–1213.
- Jostes, Franz, »Vorbemerkung«, in: *Annette von Droste-Hülshoff: Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Festtage*, hg. von dems., Münster ³1933, 223–224.
- Kafka, Franz, *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod, Frankfurt am Main 1975.
- Kaiser, Gerhard, *Das Buch Hiob. Dichtung als Theologie*, Frankfurt am Main 2010.
- Kayser, Wolfgang, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen, Basel ²⁷2002.
- Keinemann, Friedrich, *Das Kölner Ereignis, sein Widerhall in der Rheinprovinz und in Westfalen*, 2 Bde., Münster 1974.
- , *Das Kölner Ereignis und die Kölner Wirren (1837–41): Weichenstellungen, Entscheidungen und Reaktionen mit besonderer Berücksichtigung Westfalens*, Hamm 1986.

- Keller, Luzius, »Ästhetische Erfahrung und Textedition am Beispiel Marcel Prousts«, in: Rainer Falk, Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*, Tübingen 2007 (= Beihefte zu editio 27), 97–114.
- , »Endlosigkeit bei Proust. L'inachèvement chez Proust«, in: Jürgen Ritte, Reiner Speck (Hg.): *Cher ami ... Votre Marcel Proust. Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe und Autographen aus der Bibliotheca Proustiana Reiner Speck*, Köln 2009, 279–291.
- , *Marcel-Proust-Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Hamburg 2009.
- Kemper, Hans-Georg, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 4/1: *Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung*, Tübingen 2006.
- Kilchmann, Esther, *Verwerfungen in der Einheit. Geschichten von Nation und Familie um 1840*, München 2009.
- Kimmich, Dorothee, *Lebendige Dinge in der Moderne*, München 2011.
- Kittler, Friedrich, »Philologische und Homerische Frage«, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Was ist eine philologische Frage. Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main 2009, 288–303.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1992.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, »Abschiedsrede. Declamatio qua poetas epopoeiae auctores recenset F.G.K.«, in: Carl Friedrich Cramers (Hg.), *Klopstock. Er, und über ihn*, Bd. 1: *1724–1747*, Hamburg 1780, 54–98 (lat. 99–132).
- , *Der Messias. Gesang I–III. Text des Erstdrucks von 1748. Studienausgabe*, hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 2000.
- Kluckhohn, Paul, *Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift* 13 (1935), 1–43.
- Kober, August Heinrich, *Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Seele*, Essen 1919.
- Kohl, Kathrin, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart 2000 (= Sammlung Metzler 325).
- Köhler, Sigrid G./Metzler, Jan Chr./Wagner-Egelhaaf, Martina, »Einleitung: Prima Materia«, in: Dies. (Hg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein/Taunus 2004, 7–23.
- Kortländer, Bernd, *Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur. Kenntnis – Beurteilung – Beeinflussung*, Münster 1970.
- Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main 1979.
- Krummacher, Hans Henrik, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopen-sonetten und Passionsliedern*, München 1976.
- Lange-Kirchheim, Astrid, »Annette von Droste-Hülshoff wiedergelesen mit Franz Kafka – Die Judenbuche und In der Strafkolonie«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 2010, 339–373.

- , »Der Arzt und die Dichterin. Zu einer Verserzählung der Droste (mit einem Blick auf Kafka)«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 244–261.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1973.
- , »Liebrand, Claudia, *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*, Freiburg im Breisgau 2008.
- , »Mörikes Maria Meyer. Biographen, Philologen und ihr Umgang mit einem Vexierbild«, in: Albrecht Bergold, Reiner Wild (Hg.), *Mörrike-Rezeption im 20. Jahrhundert. Vorträge des Internationalen Kongresses zur Wirkungsgeschichte in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, 8.–11. September 2004, Tübingen 2004, 77–95.
- , »Odysseus auf dem Dorfe. Genre, Topographie und Intertextualität in Droste-Hülshoffs *Judenbuche*«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff* (= Droste-Jahrbuch 7 [2007/2008]), 145–162.
- , »Todernstes Rollenspiel. Zur Poetik von Annette von Droste-Hülshoffs *Geistlichem Jahr*«, in: Dies., Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn 2010, 93–120.
- , »Vereiste Schreib-Rechte. Das Unheimliche in Annette von Droste-Hülshoffs *Fräulein von Rodenschild*«, in: *Der Deutschunterricht* 58 (2006) 3, 34–41.
- Liebrand, Claudia/Hnilica, Irmtraud/Wortmann, Thomas (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u. a. 2010.
- , »Einleitung«, in: Dies., Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u. a. 2010, 7–19.
- Lohmeier, Anke Marie, »Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 32 (2007) 1, 1–15.
- Lubkoll, Christine, »Peregrina I–V«, in: Mathias Mayer (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Eduard Mörike*, Stuttgart 1999, 57–80.
- Luther, Martin, »Hauspostille«, in: Ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 52, hg. von Karl Drescher, Weimar 1915.
- Maar, Michael, »Präludium I«, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.), *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbach 2007 (= Marbacher Katalog 61).
- Macho, Thomas, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main 1987.
- Mannack, Eberhard, *Andreas Gryphius*, Stuttgart ²1986.
- Martínez, Matías, »Gelungene und mißlungene Kanonisierung. Dantes *Commedia* und Klopstocks *Messias*«, in: Renate Heydebrand (Hg.), *Kanon macht Kultur*, Stuttgart 1998, 215–229.
- Martus, Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007 (= *Historia Hermeneutica* 3).
- Matt, Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München ⁶2004.
- , *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München ⁴2004.

- , »Ihr guten Leute und schlechten Musikanten! Über die biographische Falle im Umgang mit der Literatur«, in: Ders. (Hg.), *Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur*, München 2007, 239–247.
- Mausser, Wolfram, *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die »Sonette« des Andreas Gryphius*, München 1976.
- Mayer, Mathias, *Mörke und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*, München 2004.
- Meid, Volker, *Barocklyrik*, Stuttgart ²2008.
- Milton, John, *Verlust des Paradieses. Ein Helden-Gedicht. In ungebundener Rede übersetzt [von Johann Jakob Bodmer]*, Zürich 1732.
- , *Paradise Lost. Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism*, hg. von Gordon Teskey, New York, London 2005.
- Möllenbrock, Klemens, *Die religiöse Lyrik der Droste und die Theologie der Zeit. Versuch einer theologischen Gesamtinterpretation und theologiegeschichtlichen Einordnung des »Geistlichen Jahres«*, Berlin 1935.
- , »Die religiöse Existenz Annettens von Droste im theologischen Gesamtbild der Zeit«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 14 (1936), 413–441.
- Müller-Seidel, Walter, »Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 17 (1987) 68, 104–121.
- Nadernann, Hermann Ludwig, *Am Grabe meines Erlösers. Ein Erbauungsbuch für Katholiken vorzüglich in der Charwoche*, Münster ³1821.
- Neumann, Gerhard, »Der verschleppte Proceß. Literarisches Schreiben zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14 (1982), 92–112.
- , »Schreiben und Edieren«, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau ²2010 (= Rombach Grundkurs 3), 339–364.
- Neumann, Gerhard/Kittler, Wolf, »Kafkas ›Drucke zu Lebzeiten«. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung«, in: Dies. (Hg.), *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Freiburg 1990.
- Neumeyer, Harald, *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800*, Göttingen 2009.
- Niethammer, Ortrun (Hg.), *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe*, Bielefeld 2002 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 6).
- Nigg, Walter, *Glanz der ewigen Schönheit. Annette von Droste-Hülshoff 1747–1848*, Zürich 1968.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger, »Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ›Streichung«, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard M. Wirtz (Hg.), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch 2), 111–130.
- , »ich fand des Dichtens und Corrigierens gar kein Ende. Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben – mit einem besonderen Blick auf das *Geistliche Jahr*«,

- in: Ortrun Niethammer (Hg.), *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe*, Bielefeld 2002 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 6), 199–218.
- , »Schreibräume, Landnahmen. Annette von Droste-Hülshoffs Manuskriptblätter«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff* (= Droste-Jahrbuch 7 [2007/2008]), 243–274.
- , »Philologie, Editionswissenschaft und Literaturwissenschaft«, in: Sophie Bertho, Bodo Plachta (Hg.), *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, Berlin 2008, 25–44.
- , »Verfügbarkeit, Unzuverlässigkeit. Zur literatursysteminternen Funktion literarischer Tradition in der Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u. a. 2010, 121–150.
- Oesterle, Günter, »Zum Spannungsverhältnis von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung«, in: Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen (Hg.), *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2003 (= Vormärz-Studien X), 199–211.
- Oesterle, Ingrid, »Der ›Führungswechsel der Zeithorizonte‹ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ›Gegenwart‹«, in: Dirk Grathoff (Hg.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt am Main u. a. 1985, 11–75.
- , »Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne«, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, 151–178.
- Olbrich, Harald u. a. (Hg.), *Lexikon der Kunst. Neubearbeitung*, Leipzig 1994.
- Opitz, Martin, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart 1989.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2010.
- Plachta, Bodo, »1000 Schritte von meinem Canapee«. *Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur*, Bielefeld 1995.
- , *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, Stuttgart 2006.
- Polaschegg, Andrea, »Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel: Maria Magdalena«, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), 209–240.
- Polaschegg, Andrea/Weidner, Daniel (Hg.), *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, München 2012.
- Polaschegg, Andrea/Martus, Steffen (Hg.), *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*, Bern u. a. 2006.
- Reinert, Bastian, »Metaleptische Dialoge. Wirklichkeit als Reflexionsprozess in Annette von Droste-Hülshoffs Versepos *Des Arztes Vermächtnis*«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u. a. 2010, 77–92.

- Reiser, Marius, »Das Herz war willig, nur der Kopf war schwach. Die geistliche Not der Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Erbe und Auftrag* 80 (2004), 363–384.
- , »Die Himmelfahrt der morschen Trümmer. Schuld und Heilung im ›Geistlichen Jahr der Droste‹«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 48 (2007), 269–285.
- Reiter, Annette, »*Mein wunderliches verrücktes Unglück*«. *Melancholie bei Annette von Droste-Hülshoff*, Regensburg 2003.
- Rengstorf, Karl Heinrich, *Das Neue Testament – Deutsch*, Bd. 3: *Das Evangelium nach Lukas*, Göttingen 1969.
- Reuß, Roland, »Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe«, in: Franz Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte: Einleitung*, hg. von dems. unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff, Basel, Frankfurt am Main 1995, 9–24.
- , »Notizen zum Grundriß der Textkritik«, in: *Modern Language Notes* 117 (2002), 584–589.
- Rinsum, Annemarie/Rinsum, Wolfgang, *Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 6: *Frührealismus 1815–1848*, München ³2001.
- Röcken, Per, »Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung«, in: *editio* 22 (2008), 22–46.
- Roe, Ian F./Warren, John, »Introduction«, in: *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College*, Oxford from 19.–21. September 1997, Frankfurt am Main 1999 (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 17), 9–20.
- Rohe, Wolfgang, »Schiffbruch und Moral. Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Vergeltung‹«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1998, 165–184.
- Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005.
- Rösler, Andrea, *Vom Gotteslob zum Gottesdank. Bedeutungswechsel in der Lyrik von Friedrich von Spee zu Joseph von Eichendorff und Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u. a. 1997.
- Roussel, Martin, *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*, Frankfurt am Main 2009.
- Salmen, Monika/Woesler, Winfried (Hg.), »*Zu früh, zu früh geboren ...*«. *Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*«, Düsseldorf 2008.
- Schaar, Janna, »Translation. Eine atmosphärische Lichtinszenierung der Handschrift der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), *Zimmer frei. Zehn museale Entwürfe für Annette von Droste-Hülshoff. Neue Wege der Literatúrausstellung*, Bielefeld 2011, 60–69.
- Scheitler, Irmgard, *Das geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982.
- , »Einleitung«, in: *Johann Heermann: Sontags- und Fest-Evangelia durchs gantze Jahr auff bekandte Weisen gesetzt*, hg. von ders., Neudruck der Ausgabe Leipzig 1636, Frankfurt am Main 1992 (= Texte der Frühen Neuzeit 6), V–L.
- , »Poesie der Unschuld. Geistliche Lieder von Guido Görres«, in: Dies. (Hg.), *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literatur-*

- wissenschaftliche Aspekte*, Tübingen, Basel 2000 (= Mainzer hymnologische Studien 2), 233–254.
- Schlüter, Christoph Bernhard, »Nekrolog auf Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Sonntagsblatt für katholische Christen (Münster)*, Nr. 26 vom 25.06.1848, 455–457 und Nr. 27 vom 02.07.1848, 478–481.
- Schneider, Manfred, »Die wunderbaren Volten der Schrift. Les arceaux merveilleux de l'écriture«, in: Jürgen Ritte, Reiner Speck (Hg.), *Cher ami ... Votre Marcel Proust. Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz. Briefe und Autographen aus der Bibliotheca Proustiana*, Köln 2009, 29–43.
- Schneider, Ronald, *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart ²1995.
- Schößler, Franziska, *Das unaufhörliche Verschwinden des Eros. Sinnlichkeit und Ordnung im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg 1995.
- , *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen, Basel 2006.
- , »Schiller und Goethe, ›männliche Sittlichkeit‹ und ›weibliche Freiheit‹: Genrehybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment ›Bertha oder die Alpen‹, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u. a. 2010, 59–76.
- Schröder, Cornelius, »Zur Textgestaltung des *Geistlichen Jahres*«, in: *Jahrbuch der Droste Gesellschaft I (1947)*, 111–128.
- Shubert, Martin (Hg.), *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin 2010 (= Beihefte zu editio 32).
- Schultz, Hartwig, *Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin 2000.
- Schumacher, Meinolf, »Annette von Droste-Hülshoff und die Tradition. Das *Geistliche Jahr* in literarhistorischer Sicht«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn 1998, 113–145.
- Schwindt, Jürgen Paul (Hg.), *Was ist eine philologische Frage?*, Frankfurt am Main 2009.
- Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 1: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971.
- Spies, Heike, *Literatur in den Briefen Droste-Hülshoffs*, Frankfurt am Main u. a. 2010 (= Maß und Wert. Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur 6).
- Stingelin, Martin, »Schreiben«. Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1), 7–21.
- Stöckle, Ansgar, *Zur Psychologie des Glaubenszweifels*, Mergentheim 1930.
- Thüring, Hubert, »Anfangen zu schreiben. Einleitung«, in: Ders., Corinna Jäger-Trees, Michael Schläfli (Hg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009 (= Zur Genealogie des Schreibens 11), 9–25.

- Titzmann, Michael, »Zur Einleitung: ›Biedermeier‹ – ein literarhistorischer Problemfall«, in: Ders. (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen 2002, 1–7.
- Vedder, Ulrike, *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2011.
- Vinken, Barbara, *Gustave Flaubert: Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt am Main 2010.
- Völker, Ludwig, *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn*, München 1978.
- , »Dichtung aus Melancholie – Spiegelungen eines literarischen Topos im Werk der Droste«, in: *Beiträge zur Droste-Forschung* 5 (1978–1982), 9–30.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart, Weimar 1997.
- Warning, Reiner (Hg.), *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende. Prousts »Recherche« im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung*, Frankfurt am Main 1994.
- Weder, Christine, *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*, Freiburg im Breisgau 2007.
- Weidemann, August, *Die religiöse Lyrik des deutschen Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung Annettens von Droste*, Leipzig 1911.
- Weidner, Daniel, *Bibel und Literatur um 1800*, München 2011.
- Weidner, Daniel/Schmidt, Hans-Peter (Hg.), *Bibel als Literatur*, München 2008.
- Werle, Joseph, *Der Gotteskampf der Droste. Ein Beitrag zum Verständnis der religiösen Seele*, Mainz 1921.
- Weydt, Günter, »Literarisches Biedermeier«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 9 (1931), 628–651.
- , »Literarisches Biedermeier II. Die überindividuellen Ordnungen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 13 (1935), 44–58.
- Woesler, Winfried, *Probleme der Editionstechnik. Überlegungen anlässlich der neuen kritischen Ausgabe des »Geistlichen Jahres« der Annette von Droste-Hülshoff*, Münster 1967.
- , »Religiöses und dichterisches Selbstverständnis im Geistlichen Jahr der Annette von Droste-Hülshoff«, in: *Westfalen* 49 (1971), 165–181.
- (Hg.), *Modellfall der Rezeptionsforschung. Droste-Rezeption im 19. Jahrhundert. Dokumentation, Analysen, Bibliographie*, erstellt in Zusammenarbeit mit Aloys Haverbusch, Lothar Jordan, Frankfurt am Main, u. a. 1980.
- , »Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung. Annette von Droste-Hülshoffs ›Am letzten Tage des Jahres (Sylvester)‹«, in: Jürgen Häntzschel (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 4: *Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1983, 147–156.
- , »Gesellschaft, Kirche und Individuum. Zur Entstehung des ›Geistlichen Jahres‹«, in: Evangelische Akademie Iserlohn, Annette-von-Droste-Gesellschaft (Hg.), *Annette von Droste-Hülshoff. Ihre Neuentdeckung als Frau und Autorin. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 16.–18. November 1984*, Iserlohn 1984, 91–101.
- , »›Lebt wohl‹ – Die Wiederbegegnung der Droste mit Schücking auf der Meersburg im Mai 1844«, in: *Droste-Jahrbuch* 1 (1986/1987), 53–72.

- , »Modernität der geistlichen Dichtung der Droste«, in: Monika Salmen, Winfried Woesler (Hg.), *»Zu früh, zu früh geboren ...«. Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, Düsseldorf 2008, 36–44
- Wolkan Rudolf, »Einleitung«, in: Nikolaus Herman (Hg.), *Die Sontags-Evangelia*, Prag u. a. 1895, III–XVI.
- Wortmann, Thomas, »Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdopplung in Droste-Hülshoffs *Judenbuche*«, in: Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica, Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn u.a. 2010, 315–338.
- Zedler, Johann Heinrich, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, München 1962 [1743].
- Zell, Carl-Alfred, *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647)*, Heidelberg 1971.

