DROSTE-JAHRBUCH

12

2017/2018

Im Auftrag der Annette von Droste-Gesellschaft
und in Verbindung mit
der LWL-Literaturkommission für Westfalen
und dem Germanistischen Institut der Universität Münster

herausgegeben von

CORNELIA BLASBERG,
JOCHEN GRYWATSCH
und
WINFRIED WOESLER

WEHRHAHN VERLAG

In eigener Sache

Mit dem vorliegenden Band scheidet der Literatur- und Editionswissenschaftler Prof. Dr. Winfried Woesler, Herausgeber der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke und des Briefwechsels Annette von Droste-Hülshoffs, aus dem Herausgeber-Team des Droste-Jahrbuchs aus.

Seit 1986, als er das Jahrbuch gemeinsam mit Prof. Dr. Clemens Heselhaus neu begründete, widmete sich Winfried Woesler mit Engagement und Sorgfalt dieser ihm besonders wichtigen Aufgabe, und sorgte so mit dafür, die Wahrnehmung der Dichterin und die wissenschaftliche Diskussion um ihr Werk zu befördern.

Die Droste-Gesellschaft dankt ihrem Ehrenmitglied und langjährigen Vorsitzenden, der 2019 seinen 80. Geburtstag feierte, herzlich für seine herausragenden Verdienste.

Georg Veit
Vorsitzender der Droste-Gesellschaft

Redaktion:
Arnold Maxwill
unter Mitarbeit von Katharina Marguc

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

1. Auflage 2019
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de

Umschlaggestaltung durch den Verlag
Satz: Arnold Maxwill, Dortmund
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN: 978–3–86525–724–6

Inhalt

Beiträge

Thomas Althaus
Flüchtige und bleiche Bilder. Von den Spuren ikonischer Wahrnehmung bei Droste und von der Zeichensuche der Moderne 9

Walter Erhart
Über Nähe und Ferne – Annette von Droste-Hülshoff und Adelbert von Chamisso 47

Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch
Netzwerk und Knotenkunst. Zur Kompositionsästhetik von Annette von Droste-Hülshoffs *Gedichten vermischten Inhalts* 73

Barbara Potthast
Rätselbild des Ichs. Über Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Der Traum. An Amalie H.* 95

Urte Stobbe
Das alte Schloß als adelspoetische Standortbestimmung Annette von Droste-Hülshoffs 111

Jürgen Gunia
Bald schwankend, bald fallend. ›Stimmung‹ im Werk Annette von Droste-Hülshoffs 131

Vanessa Höving
Biedermeier, medial: Imagination, Ästhetik und Medientechnik bei Droste .. 143

Gerd Eversberg
»von allen dichtenden Frauen die respektabelste poetische Kraft« – Theodor Storm liest Annette von Droste-Hülshoffs Gedichte 157

Literarische Rezeption

Jochen Grywatsch
Poesie im Dialog. Lyrikerinnen und Lyriker der Gegenwart begegnen Annette von Droste-Hülshoff 177

CORNELIA BLASBERG
Literarisierung und Popularisierung. Annette von Droste-Hülshoff in zeitgenössischen Romanen 203

Bühnenproduktionen

THOMAS KLEINKNECHT
›Klangakte‹ im Werk der Droste. Eine Nachbereitung des Konzerts »Droste 700 Quadrat« 223

RITA MORRIEN
»Mutter, lügen die Förster?« – Judith Kuckarts dramatische Adaption der *Judenbuche* als Versuch über den Umgang mit Alteritäten 239

KERSTIN MERTENSKÖTTER
»NICHTHIER« – Die Lyrik Annette von Drostes im Kontext postdramatischer Inszenierungsästhetik 255

Miszelle

JOCHEN GRYWATSCH
Ausbruchsvision. Mit Schiller zur Freiheit. Über ein Graffito Annette von Droste-Hülshoffs in ihrem Elternhaus Burg Hülshoff 277

Anhang

Siglen 285

Mitarbeiterverzeichnis 287

Beiträge

Flüchtige und bleiche Bilder

Von den Spuren ikonischer Wahrnehmung bei Droste und von der Zeichensuche der Moderne*

von THOMAS ALTHAUS

Die Literaturgeschichtsschreibung misst Annette von Droste-Hülshoff eine Sonderstellung zu. In dieser Einschätzung kommen westfälische Verortung, Ferne vom Kulturbetrieb und Hervorhebung zusammen. Auch sie ist schließlich eine Art von Kontextentzug. Aus dem Zugleich von randständiger Schreibsituation und literarischer Relevanz ergibt sich die Rolle der großen Zurückgezogenen. Unter biographischen Aspekten ist diese Zuschreibung unmittelbar evident, wenn auch im Einzelnen durchaus revidierbar. Zur Sichtweise haben aber eben auch die eigentümlichen und ansonsten kaum aufeinander abzustimmenden Kanonisierungen Drostes beigetragen. In dieser einen Hinsicht fehlender Einbindung unterscheiden sie sich kaum. ›Die Droste‹ wirkt isoliert, ob sie nun zur bedeutendsten Vertreterin des literarischen Regionalismus und damit – in einem keineswegs negativen Sinn – zur Stimme der Provinz erklärt wird oder später dann zur Vorklassikerin der literarischen Moderne[1], ihrer Zeit so weit voraus, dass sie eben nicht über sie zu definieren ist. Schließlich dürfte die Rollenzuschreibung der Einsamen auch durch den werkprägenden Katholizismus mitbedingt sein, der Droste trotz ihres prospektiven Bezugs auf modernespezifische Problemlagen nun wiederum in Distanz zum Vormärz und zur lauten Aufbruchstimmung in den Jahren ihres Schreibens bringt. Den Gestus kritisch ungeduldiger Vorausweisung der Jungdeutschen übernimmt sie nicht. Demge-

---

* Der Beitrag wurde entwickelt aus einem Vortrag, der am 13. Januar 2019 auf Einladung der Annette von Droste-Gesellschaft im Erbdrostenhof Münster (Matinee zum 222. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff) gehalten wurde, sowie aus einem Artikel im kürzlich erschienenen Droste-Handbuch (Bildkonzepte. In: Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch. Hg. von Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin, Boston 2018, S. 618-626).

1 Vgl. zu beidem Gerhard Lauer: Die allmähliche Verfertigung einer modernen Klassikerin. Benno von Wiese, die Droste und die Droste-Gesellschaft. In: Eine literarische Gesellschaft im 20. Jahrhundert. 75 Jahre Annette von Droste-Gesellschaft (1928–2003). Hg. von Jochen Grywatsch und Ortrun Niethammer. Bielefeld 2003, S. 195-205, hier S. 199, 204. Zu ergänzen ist freilich, dass die Literatur der Moderne des 20. Jahrhunderts sich auffällig oft auf Droste beruft und in ihren Texten vorbereitet findet; vgl. dazu Gert Oberembt: Die Dichter und die Droste. Produktive Lektüre in der klassischen Moderne. Bielefeld 2003.

genüber darf sie dann als bedeutende und abermals als wenig integrierte Autorin des Biedermeier gelten. Das Biedermeier versteht sich ohnehin bestens auf Zurückgezogenheit.

1. Droste im Kontext: Malerische Reisen durch Westfalen

Eine Situation bezugslosen Schreibens ergibt das alles aber nicht. Hierfür ist im Folgenden zunächst eine zentrale Konstellation der Einbindung zu erinnern. Von dieser Konstellation her scheint es aufschlussreicher zu sein, für Droste als kanonisierte Autorin überhaupt eine Dialektik von Zuordnung und Trennung anzusetzen, während die literaturgeschichtliche Aufmerksamkeit aus alter Tradition mehr den Unterschieden und dem Unterscheiden gilt. So blieb denn auch der Umstand, dass Droste sich über Levin Schücking gezielt mit der Literaturszene ihrer Zeit ins Verhältnis bringt, eher ein Gegenstand biographischer Erklärung.

Die gemeinte Dialektik von Zuordnung und Trennung wird deutlich beim Blick von Drostes Literaturkomödie *PERDU! oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe* (VI, 1-60) auf ihre Textumgebung. Dem Blick eröffnet sich ein literarisches Feld, in dem Drostes Schreibweise über modische Anlehnungen mit der feuilletonistischen Journalprosa in Berührung kommt. Drostes Texte gleichen sich darin deutlich literarischen Zeiterscheinungen an. Es ist dann aber keine sinnvolle Frage, inwieweit die poetische Produktion hierin womöglich sogar aufgeht. Der Bezug zu jener Zeitungsschriftstellerei vollzieht sich zwar über eine historische Topik, nahe am Stereotyp. Doch dies führt zu genau da ansetzender Intensivierung und Konzentration. Aus den Allerweltsformeln werden Merkzeichen literarischer Wahrnehmung.

Die Komödie *PERDU!* läuft auf eine literarische Selbstdiagnose von Entfremdung hinaus. Diese Diagnose wird jedoch von einer Werkpolitik überholt[2], die solcher Grenzziehung trotzdem nicht nachzugeben trachtet, wie zwingend sie sich auch immer wieder für das eigene Dichtungsverständnis erweist. Die Komödie reagiert satirisch auf den Buchmarkt (*SPETH [...] [W]er ließt denn noch Gedichte?* [VI, 5]). Symptomatisch für die Dialektik von Trennung und Zuordnung ist dabei bereits die Kontextkonstruktion, in der sich die Entfremdungsdiagnose vollzieht. Alle diesbezüglichen Schwierigkeiten finden sich auf der Ebene der dramatischen Handlung, sozusagen im Bekanntenkreis der dramatis personae, zunächst einmal ausgesetzt. Man kennt sich und kommt ins Gespräch.

---

[2] Zu den größeren Zusammenhängen der an dieser Stelle nicht weiterzuverfolgenden Argumentation vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin 2007.

Das geschieht aber nur, um an den Verständigungsproblemen des Dialogs umso mehr die Unvereinbarkeit zwischen einem intentionalen und einem funktionalen Literaturverständnis hervorzutreiben. Wer sich der Tagesschriftstellerei nicht fügt oder sich damit nicht in Verbindung bringen kann, hat das Nachsehen. Er verliert in dieser Literaturkomödie überhaupt jede Bindung mit Ausnahme derjenigen an das eigene poetische Tun: *SPETH [...] – behalt deine Gedichte und ließ sie dir selber vor* (VI, 59). In dieser Rollenzuschreibung kommt Frau von Thielen als Spiegelfigur Drostes erzwungenermaßen zu sich selbst.

Im produktionsgeschichtlichen Zusammenhang treten diese Konsequenzen isolativer Selbstfindung aber nicht ein. Vielmehr kommt es hier zu einem kooperativen Handeln, mit dem die Komödie auf ein glückliches Ende hinausliefe, wenn sie sich dazu ihrerseits verstünde. Für den Verleger Speth in *PERDU!* wäre damit nichts verloren. Es gibt aber keinen lustspielartigen Schluss als abgewandeltes Familientableau, das den Verleger unter seinen Autorinnen und Autoren zeigt und alles Hand in Hand gehen lässt. Speth hat sich nicht nur gegen unzeitgemäße Lyrik entschieden. Er hat für sehr zeitgemäße Reiseprosa viel Vorschuss in den poeta laureatus Sonderrath investiert, *das horrende Geld* (VI, 8) für die Stahlstich-Illustrationen noch gar nicht eingerechnet, und dann *ECHAPPIR[T]* (VI, 59) ihm Sonderrath in der Schlussszene mit dem Dampfboot in die weite Welt. Das spielt auf Ferdinand Freiligrath an; diesem fehlt der lange Atem, um zu einem verlegerischen Großprojekt der späten 1830er und der 1840er Jahre, einer literarischen Kartographie deutscher Gegenden den bereits zugesagten Band über Westfalen beizusteuern. »Das malerische und romantische Deutschland«, so der Haupttitel des Unternehmens, ist wohl das opulenteste Beispiel für die vorzuziehende ›Errichtung‹ der Kulturnation im Warten auf eine historische Lösung: »Wie einst das politische Deutschland in zehn Kreise, so hat man nun das malerische und romantische in eben so viel Sectionen getheilt. Von allen Theilungen, welche Deutschland erlitten hat, lasse ich mir diese am liebsten gefallen«.[3] Die Buchreihe, halb als literarisch-journalistisches Pendant zum Baedeker, halb als neuer Merian mit insgesamt 552 Stahlstichen gedacht, umfasst schließlich neben besagten zehn Bänden noch fünf Supplementbände, darunter auch »Das malerische und romantische Westphalen«. Freiligraths Interesse an dem Band erlahmt jedoch schon mit Fertigstellung des ersten Bogens. Das Projekt wird an Schücking weitergereicht, dem Droste dann mit sechs Balladen und einigen Prosapassagen beispringt. Hier ist alles anders als in der Komödie. Die dort propagierte Trennung von Journalprosa und Lyrik findet nicht

[3] Karl Simrock: Einleitung. In: Ders.: Das malerische und romantische Rheinland. Mit 60 Stahlstichen. Leipzig 1840, S. 5-14, hier S. 5.

statt. Die *prosaischen Notizen* Drostes, *zu beliebigem Gebrauch* (Brief an Schücking, 8.1.1844; X, 135), sind nur bedingt und nur durch textgeschichtliche Belege identifizierbar (vgl. VII, 19). Große und kleine Literatur gehen ineinander über. Durch Textaggregation setzen sich auch die Balladen und ihr Darstellungskontext strukturell nicht stärker voneinander ab, als dies für den episodischen Aufbau der Reiseprosa, den lockeren Verbund ihrer Situierungen und den Beobachtungswechsel insgesamt gilt.

Darüber hinaus genügt »Das malerische und romantische Westphalen« wie alle Bände der Reihe einem Konzentrationswechsel in der Reiseliteratur, welche Veränderung unterschiedliche, zum Teil auch sehr zeitkritische Schreibanliegen übergreift. Das lässt sie alle in jenem Zweck einer kulturgeographischen Erkundung deutscher Gegenden koinzidieren. Nach der Erkundung ferner Länder, den ständigen Berichten aus dem nahen und fernen Orient und der neuen Welt ist nunmehr das eigene Land als Reiseland zu entdecken. Genau diese Wende vollzieht Droste zeitlich parallel mit ihrer Westfalenprosa auch. Die eigene Produktion wird im Schreibantrieb entschieden durch das Schücking-Projekt befördert; *weiß der Henker was du für eine* INSPIRIRENDE *Macht über mich hast, seit ich bey diesem Briefe sitze brennts mir ordentlich in den Fingern [...], wie eine hungrige Löwinn über die [...] Stoffe [...] herzufallen* (Brief an Schücking, 5.5.1842; IX, 293f.), über die des eigenen Vorhabens und – in dieser Hinsicht unterschiedslos – über diejenigen, die Schücking für das seine bearbeitet sehen möchte. Schückings Westfalen-Band bleibt freilich sehr abhängig von eingespielten Beschreibungsverfahren der Reiseliteratur. Er unterliegt damit einer Formulierungsregie, die Nähe und Ferne zu verwechseln bereit ist und sich redlich um eine Exotisierung des westfälischen Raumes bemüht. Das dient der Aufmerksamkeitserregung, ist aber unmöglich so durchzuhalten. Schon die Eingangsbeschreibung der Porta Westfalica (wo »die Berge, die der Prall der Wasser vor Jahrtausenden durchbrochen, stolz und trotzig sich erheben«) bedient Erwartungen ans Erhabene, als bräche man von hier »zu einer Schweizerreise [...] oder zu einem Ausflug in's Tyrol, oder gar zu einem pittoresken Zuge durch beliebige Wüsten« auf.[4] Aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet, wird die Ruhr nahe ihrer Quelle bei Winterberg zu einer »Landschaftscene aus dem Schottischen Hochland«, die sie aber natürlich doch nicht ist, wie sehr auch »Habichte, Falken und Käuze« für den schönen Augenblick »den Eindruck des wildpittoresken Bildes« (MRW, 191f.) steigern. Hingegen vollzieht Drostes eigenes Westfalenprojekt die genregeschichtliche Pointe deutlich mit der Konsequenz einer Blickumkehrung auch als Blickveränderung.

---

[4] Ferdinand Freiligrath, Levin Schücking: Das malerische und romantische Westphalen. Mit 30 Stahlstichen. Barmen, Leipzig 1841, S. 11f., 14. (Weitere Zitate im fortlaufenden Text mit der Sigle MRW.)

Die *Westphälischen Schilderungen aus einer westphälischen Feder*, die Studien *Bei uns zu Lande auf dem Lande* signalisieren bereits in ihren zirkulär konstruierten Titeln, wie es hier um die Einstülpung von Reiseliteratur geht, um eine Wahrnehmung, die vor Ort bleibt. Die Erkundung von Heimat wird hier betrieben im kritischen Reflex auf um sich greifende Dislokation, seitdem *der Dampf* der Eisenbahn *sein Bestes thut das Landeskind in einen Weltbürger umzublasen* (*Bei uns zu Lande auf dem Lande*; V, 125). Die revolutionären Möglichkeiten der Welterkundung und die Wissensexpansion produzieren nämlich eigene Erfahrungsdefizite. Sie lassen neue weiße Flecken auf der Landkarte gerade dort entstehen, woher man kommt.

Der Unterschied zwischen dieser von Droste gezogenen Konsequenz und der routinierten Handhabung von Reiseschriftstellerei ergibt sich so aber erst auf dem Fond e i n e r diskursgeschichtlichen Situation, bei der noch in einer anderen zentralen Hinsicht für Ähnlichkeit gesorgt ist. »Das malerische und romantische Deutschland« ist in allen seinen Teilen und schon vom programmatischen Titel her dem Genre der ›Malerischen Reisen‹ verpflichtet. Hier sind ästhetische Visualisierungen von Landschaft Programm, die sich dem Fensterblick »wie ein Gemälde von Claude Lorrain oder Ruysdael in seinem Rahmen« darbietet oder »des Pinsels eines Salvador Rosa würdig« erscheint.[5] Mit einem Kunstinteresse ansetzend, werden Kriterien der Landschaftsmalerei auf die Landschaft selbst übertragen. Dieserart Reisebericht kommt einer ständigen Motivsuche gleich. So gilt das nicht anders für das ›malerische und romantische Deutschland‹ und in längst typisierter Weise für das Westfalenbuch Schückings, mit versatzstückartiger Rede von diesem und jenem »höchst pittoresken Anblick« (MRW, 44) und »Landschaftsbild« (MRW, 212), von »höchst malerisch« (MRW, 30, 198) gelegenen Orten, »so malerisch, daß wir an Ruisdaels Bilder gemahnt werden« (MRW, 151) – wobei das Schloss Bentheim auch tatsächlich »auf so vielen Bildern Ruisdael's die Staffage bildet.« (MRW, 129) Wieder nicht anders gilt das aber auch für Drostes *Westphälische Schilderungen*, in denen an mancher bildfähigen Stelle *der wandernde Maler gewiß sein Album hervor langen* würde (V, 49). Die ständige Rede von Bildern erfährt hier eine medienspezifische Explikation. Solche Bezüge halten den Herkunftsbereich der Bildrhetorik bewusst oder schaffen ihr diesen kunstästhetischen Horizont, während sie selbst räumliche (landschaftliche, architektonische) Arrangements adressiert, ein Milieu, ein zeitliches Gefüge meint, im engeren Zusammenhang eine Wahrnehmungseinheit,

---

5 Eduard Raczyński: Malerische Reise in einigen Provinzen des Osmanischen Reichs. Aus dem Polnischen des Herrn Grafen E. R. Hg. von Friedrich Heinrich von der Hagen. Breslau 1825, S. 114f.; [Heinrich August Ottokar Reichard:] Malerische Reise durch einen großen Theil der Schweiz vor und nach der Revolution. Mit 56 Kupferblättern und Ansichten. Jena 1805, S. 208.

im engsten Zusammenhang mehr oder weniger prägnante Eindrücke, die sich in ihrer Fülle und ihrem Wechsel nicht mehr zu konturierter Anschauung verbinden lassen. Diese Impressionen können untereinander so heterogen sein wie besagte Wahrnehmungseinheiten im Verhältnis zueinander auch. Das Ganze ist entsprechend auf eine *Bilderreihe* (V, 50) angelegt, fallweise mit jener Näherung von Beobachtung an ästhetische Konstruktion, so im Verweis auf ein *kleines Genrebild aus dem Thun und Treiben* (V, 61) der Leute, wie sie *der Landschaft hier und dort eine passende Staffage* geben (V, 54), oder auf weibliche Physiognomien von dem *etwas faden, aber doch lieblichen Geschmacke der englischen Kupferstiche* (V, 66).

Soweit Droste dieses Darstellungsverfahren für ihr eigenes Westfalenprojekt einübt, dürfte denn auch ihr Prosabeitrag zum »Malerischen und romantischen Westphalen« nur noch durch eine detailgenaue stilometrische Untersuchung von der übrigen Prosa dieses Bandes zu unterscheiden sein. Intentional ist die Westfalenprosa Drostes allerdings gar nicht auf die Angleichung an eine Topik ausgelegt, mit der die unterschiedlichen Schreibweisen, nicht zuletzt auch die sehr unterschiedlichen politischen Darstellungsabsichten von Autoren wie Gustav Schwab, Ludwig Bechstein, Karl Herloßsohn, Wilhelm Cornelius – um nur einige Beiträger der Reisebuchreihe zu nennen – auf einen gemeinsamen Nenner kommen, übrigens auch die erste Lieferung des Westfalenbuches durch Freiligrath von den weiteren in der Verantwortung Schückings nicht sonderlich abweicht. Stattdessen orientiert Droste ihre Westfalenprosa an den vielgelesenen Reiseberichten Washington Irvings. Ihr schwebt *ein ellenlanges Buch im Geschmacke von* BRACEBRIDGE-HALL, *auf Westphalen angewendet*, vor (Brief an Christoph Bernhard Schlüter, 23.3.1841; IX, 214). Die Relation zu Irving ist für den Übertrag auf westfälische Verhältnisse dort besonders naheliegend, wo Irving bei vorderhand wenig erzählenswerten Reisebegebenheiten nicht einfach mit Auslassung, sondern mit Konzentrationssteigerung reagiert. Landschaften, die auf den ersten Blick nichts Erhabenes haben, keine majestätischen Gegenden wie Tirol oder das schottische Hochland sind und als Kulturräume überhaupt nicht wahrgenommen werden, sind eben deshalb genauerer Aufmerksamkeit wert. Ist eine solche Gegend vorderhand »gerade nicht reich an großartigen und erhabenen Aussichten«, wie das hierin nun einmal arme Westfalen, so gilt es umso mehr, den »kleinen, häuslichen Gemälden ländlicher Ruhe und abgezogener Stille« Geltung zu verschaffen. »Jedes altväterische Meierhaus, jede mit Moos bewachsene Bauerhütte, ist ein Bild«.[6] Die Zitate machen freilich auch deutlich, dass Drostes Interesse an einem ähnlich produktiven Verhältnis von Unscheinbarkeit

[6] Gottfried Crayon's Skizzenbuch. Aus dem Englischen des Washington Irving übersetzt von S[amuel] H[einrich] Spiker. Bd. 1. Berlin 1825, S. 120.

und intensivierter literarischer Beobachtung im Griff nach Irving gleich wieder auf die notorisch gebrauchte Bildrhetorik stößt: auf »ein sehr lebendiges Bild«, »ein ziemlich ähnliches Bild«, »ein so getreues Bild«, »ein lebendiges Bild der Stadt«, »ein flüchtiges Bild«[7] usw. Trotzdem ergibt das schließlich für die Westfalenprosa keine Angleichung ans Konventionelle. Im Gegenteil wird daraus mit jeder Bildreferenz mehr eine avanciert experimentelle Form der Übernahme. Drostes Prosaskizzen sind nicht mehr von einem Erzählfaden durchzogen. Durch die Reihung, den Wechsel und Kontrast von Beobachtungen gehören sie in die Frühentwicklung postnarrativen Erzählens[8], womit es erneut nicht um die Frage geht, wie groß hier die Abhängigkeit von einer historisch dominanten Schreibweise ist. Entscheidend bleibt letztlich die Frage, welches Innovationspotential sich in diesem diskursgeschichtlichen Horizont entfaltet. Drostes literarische Individuation vollzieht sich hier in Kenntnisnahme und Ausschöpfung historischer Möglichkeiten, in Zuordnung und Trennung, nicht jedoch in der engen Hermetik eines eigensinnigen Schreibens ohne Einbindung in das große textliche Geschehen oder an den dort verhandelten Problemen vorbei.

2. Flüchtige Bilder

2.1. Bildversessenheit

Bei all dem geht es nicht allein um die Fortsetzung und Vermehrung piktoraler Metaphorik in hergebrachter Form. Dafür bietet die von Lessing angestoßene ›Laokoon-Debatte‹, mit der semiologischen Trennung von Dichtung und bildender Kunst, eine eher ungünstige Voraussetzung. Die modische Rede vom ›Bild‹ und von ›Bildern‹ hat modernespezifische Bedingungen. Hier liegen die Gründe für die hohe Attraktivität der Bildrhetorik in der Mitte des 19. Jahrhunderts und für die Nähe der eigenen literarischen Diktion Drostes zu diesem Jargon. Er steht für ästhetische Aufmerksamkeit – angesichts erheblicher Erfassungsprobleme, doch ohne sonderlichen Zweifel an angemessener textlicher Reproduktion – und für ein allgemeines Interesse an optischen und entoptischen Erscheinungen. Drostes Schreiben hat daran teil. Es profiliert sich aber innerhalb des Zusammenhangs (und sticht dann von ihm ab) durch eine insistent genaue Auseinandersetzung mit Situationen visueller Erfassung und optischer

---

7 Bracebridge-Hall oder die Charaktere. Aus dem Englischen des Washington Irving übersetzt von S[amuel] H[einrich] Spiker. Bd. 1. Berlin 1823, S. 55, 64, 78; Bd. 2. Wien 1828, S. 36, 67.

8 Vgl. hierzu Walter Erhart: Annette von Droste-Hülshoffs Westfalen-Projekt und die Zeit der Moderne. In: ZwischenZeiten. Zur Poetik der Zeitlichkeit in der Literatur der Annette von Droste-Hülshoff und der ›Biedermeier‹-Epoche. Hg. von Cornelia Blasberg in Verbindung mit Jochen Grywatsch. Hannover 2013 (Droste-Jahrbuch 9: 2011/2012 [2013]), S. 17-39.

Vergewisserung. In der Zuspitzung betrifft das Spiegelsituationen, in denen über die beobachtende Instanz selbst Aussagen zu treffen sind.

›Reisebilder‹ (diejenigen Heines von 1826–1831 sind die bekanntesten, aber wahrlich nicht die einzigen), ›Welt- und Lebensbilder‹, ›Zeitbilder‹ (die bekanntesten sind Karl Gutzkows »Säkularbilder«, 1846), ›Kulturbilder‹, ›Genrebilder‹, ›Städtebilder‹, ›Straßenbilder‹, ›Kriegsbilder‹, »Bilder aus der deutschen Vergangenheit« (von Gustav Freytag, 1859–1867), ›Sittengemälde‹, ›Umrisse‹, ›Skizzen‹, ›Ansichten‹, ›Panoramen‹ ... lauten die Titel, die jene Bildrhetorik programmatisch zur Erscheinung bringen und den Buchmarkt schnell überschwemmen.[9] Es handelt sich zunächst um journalistische Prosa, unter Einschluss bald auch von populärwissenschaftlichen Texten, ›Naturbildern‹, mit denen fleißige Kompilatoren zur Mitte des Jahrhunderts dann auch die Schulbildung durchdringen.

Diese Bildrhetorik dient vorderhand dem strategischen Zweck journalistisch-feuilletonistischer Prosa, durch Ästhetisierungszeichen in Permanenz den Kontakt zu literarischer und künstlerischer Darstellung zu halten. Das bleibt durchgehend wichtig für diese Textkultur zwischen Dichtung und Tagesschriftstellerei, die dabei ihr genuines Format eines ein- bis zweispaltigen Umfangs als Bildraum interpretiert. Es sind in jedem Fall aber weitere mediengeschichtliche Entwicklungen mitzudenken. Das gilt erst in zweiter Hinsicht für die frühe Fotografie, die trotz aller Infragestellungen das bis heute ungebrochene Vertrauen auf bildgestützte Realitätserfassung begründet (zum Nachteil anderer – reflexiver und narrativer – Zugangsweisen). Vor allem ist hier das Entstehen der Illustrierten Zeitschriften und Familienblätter in den 1840er Jahren einzurechnen, damit zusammenhängend und im Zuge der Entwicklung effizienter Reproduktionstechniken ein manischer Hang zur Bebilderung, auch zu illustrierten Klassikerausgaben. Spätestens hier sind die Wirkungen nicht mehr auf Erscheinungsformen der Prosa beschränkt. Es gibt auch ›dramatische‹ und ›lyrische Bilder‹, womit denn insgesamt der Bezugshorizont auch für Drostes literarische Produktion eröffnet ist. Neben der bereits ausgiebig entwickelten Affinität der Westfalenprosa zum Bildparadigma gilt das vor allem Weiteren für die ersten beiden Zyklen der *Zeitbilder* und der *Haidebilder* in der großen Sammlung von 1844. Das sind nicht bloß modische Titel. Sie finden sich in den Texten bevorzugt dort wiederholt, wo sich die Konfiguration von Einzelbeobachtungen fast ereignishaft zu Darstellungseinheiten vollendet und den Zeigegestus einer Vor-

---

[9] Vgl. hierzu: Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Hg. von Thomas Althaus. Bielefeld 2018. Der Band präsentiert – mit Forschungsarbeiten anderer – erste Ergebnisse des literaturwissenschaftlichen Forschungsprojekts zur »Bildprosa 1820–1900«, das an der Universität Bremen durchgeführt wird und eine Ausgangsfinanzierung aus Mitteln der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder zur Förderung von Wissenschaft und Forschung an deutschen Hochschulen erfahren hat.

weisung erlaubt: *ein Bild erstand / Von einer Erde, mürbe, ausgebrannt* (*Die Mergelgrube*; I, 51, v. 47f.), *Es ist ein Bild, wie still und heiß / Es alte Meister hegten* (*Das Haus in der Haide*; I, 66, v. 29f.) oder mit der bekannten mise en abyme von *Die Vogelhütte*: *Ich schau mich um in meiner kleinen Zelle: / [...] / Hier möcht ich Haidebilder schreiben, zum Exempel: / »Die Vogelhütte« [...]* (I, 40, v. 37-46). Soweit es um die Konstruktion jeweils eines Wahrnehmungszusammenhangs geht, den die poetische Textur strukturell anzeigt, schlägt sich der Gruppentitel der *Haidebilder* konzeptionell in jedem der Gedichte dieses Zyklus nieder. Es bedarf dafür allerdings auch einiger Übergänge zwischen ikonischer und symbolischer Repräsentation. Solche Übergänge sind von der Bildrhetorik der Journalprosa nachlässig befördert worden. Droste verschließt sich dem mit oft zu findender Gleichsetzung nicht: *Ein Bild gebroch'nen Herzens sitzt er da* (*Die Krähen*; I, 58, v. 170), *Sein Angesicht ist bleich und kalt, / Ein Bild der listigen Gewalt* (*Die Elemente. Feuer. Die Nacht, der Hammerschmied*; I, 74, v. 112f.). Droste schlägt aus der grassierenden Bildrhetorik literarisches Kapital, indem sie derartige Formeln poetisch kondensiert. Hiermit ist denn auch der Weg von der Journalprosa, die sich in »frivole[r] Ungründlichkeit«[10] dahinschreibt und gegenüber jederart Anstrengung des Begriffs für souverän erklärt, zu semantischer Verdichtung nicht sehr weit. Entsprechend eng bleiben die Bezüge. Schücking, der Tages-, Unterhaltungs- und späterhin eben auch Modeschriftsteller, forciert die Voranstellung der *Zeitbilder* in der Gedichtausgabe und rät Droste damit zu marktgerechtem Verhalten. Sie lässt dies mit Zurückhaltung zu. Schückings Biographie der Freundin von 1862 wird natürlich »Annette von Droste. Ein Lebensbild« heißen. Postum tauft er vorher auch noch die *Westphälischen Schilderungen* mit einem parallel von ihm selbst genutzten Titel in »Bilder aus Westphalen« um.[11] Aber dieser Schücking-Titel ist für die Prosa des Westfalenprojekts darum doch bezeichnend. Er ruft vorab das schon entwickelte Bemühen um Anschauungsbildung und Anschauungserhalt durch Niederlegung in Schrift, durch textlich figurierte *Bilder*, eine *Bilderreihe*, *ein kleines Genrebild* (V, 46, 50, 61) auf. Und schließlich trägt *Die Judenbuche* mit einiger Berechtigung den ebenfalls modischen Untertitel *Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen*. Daraus wird freilich im Prozess des Erzählens radikale Infragestellung, worauf hier noch einzugehen ist.

---

10 Franz von Florencourt: Zeitbilder. 2 Bde. Grimma 1847. Bd. 1. Vorrede, S. III-XXIV, hier S. III. Die »Tagesschriftstellerei« hält sich, so die Sichtweise, anders als »die deutsche Pedanterie« es von ihr verlangt, im Rhythmus des Geschehens »mit seinen stets wechselnden momentanen Bedürfnissen« (ebd., S. V) bei Einzelnem nicht lange auf.

11 Annette von Droste-Hülshoff: Bilder aus Westphalen [1840]. In: Dies.: Letzte Gaben. Nachgelassene Blätter. Hg. von Levin Schücking. Hannover 1860, S. 229-292; Levin Schücking: Bilder aus Westfalen. Elberfeld 1860.

Die Bildversessenheit und das Visualisierungsinteresse der Zeit schlagen sich bei Droste zusätzlich auf markante Weise in der Bildergalerie ihrer vielen Porträts nieder. Die Münsteraner Kunsthistorikerin Jutta Thamer spricht von »etwa vierzehn Porträts«[12] zu Lebzeiten, von der Zeichnung bis zur Karikatur, vom Miniaturbild bis zum Ölgemälde. Vor allem in seinen kleineren Zeugnissen hat das natürlich auch mit dem kunstsinnigen Zeitvertreib unter Adelstöchtern, inzwischen auch unter den höheren Töchtern des Bürgertums zu tun, die sich nicht nur in Filetstickerei üben, sondern gegenseitig mit Scherenschnitten und Medaillonporträts liebe Grüße schicken. Ebenso gibt es sehr konkrete Anlässe, um etwa beim ärmlichen Johann Joseph Sprick *von Zeit zu Zeit ein kleines Oel-PORTRAIT* in Auftrag zu geben, *das Stück zu 2 LOUISDOR*, damit sich die Spricks *so hinschleppen* können (Brief an Jenny von Laßberg, 23.8.1840; IX, 113). Insgesamt fünf Porträts (Abb. 1 und 2) leistet sich Droste mit dieser Nebenabsicht (eines nicht für sich selbst, sondern für Maria Catharina Plettendorf). Die Anlässe und Gelegenheiten mögen unterschiedlich sein, in der Summe kommt ein Konterfei zum anderen und ergibt sich ansatzweise eine Bilderfassung des eigenen Lebens in seinen unterschiedlichen Stadien, dies schließlich mit der damals noch höchst ungewöhnlichen letzten Fortsetzung 1845 in fotografischen Zeugnissen, Daguerreotypien. Louis Daguerre hat sein epochemachendes Ablichtungsverfahren erst 1837 entwickelt. Auch erst seit 1840 gibt es das Fotoatelier, das erste in Münster und ganz Westfalen, des ehemaligen Knopfmachers Friedrich Hundt, dem Droste auf diese völlig neue Weise Porträt sitzt. Wie immer das Verhältnis von provinziellem Leben und früher Modernität des Werks ansonsten bestimmbar sein mag, hier jedenfalls überschreitet Droste in medienästhetischer Hinsicht für sich selbst die Schwelle zur Moderne. Vor der Kamera Hundts wird der Visualisierungsschub des 19. Jahrhunderts am eigenen Leib vollzogen und biographisch der Endpunkt einer Autopsie von Lebensphasen in solchen ›Lebensbildern‹ erreicht, die das ständige Reden darüber als materialisierte Artefakte begleiten. Es ist aber zu bezweifeln, dass aus der Fülle der Porträts und aus der Bildbeobachtung des eigenen Lebens über einen jeweils ersten Orientierungsanhalt hinaus tatsächlich auch mehr Selbstgewissheit resultieren kann. Das ist mindestens ebenso fraglich wie der Schluss von den Möglichkeiten und Techniken umfassender Visualisierung auf gesicherte Welthabe. Es geht eher darum, sich von Zeit zu Zeit wieder einmal im Bild festzuhalten. Das hat viel mehr mit Veränderung als mit dem Zustandscharakter solcher Bilder zu tun.

---

[12] Jutta Thamer: Bildnis und Bild der Annette von Droste-Hülshoff. In: Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848). »aber nach hundert Jahren möcht ich gelesen werden«. Hg. von Bodo Plachta. Wiesbaden 1997, S. 57-71, hier S. 57.

Abb. 1: Annette von Droste-Hülshoff. Ölgemälde von Johann Joseph Sprick, 1838
© LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen

Solche Szenen visueller Archivierung durch Kunst lassen sich in den journalistischen und literarischen Texten mit ihrer notorisch eingesetzten Bildrhetorik umstandslos imaginieren. Dergleichen ist schnell herbeizitiert und schnell auch wieder übergangen, wenn die Aufmerksamkeit sich neue Ziele sucht. Dies bedingt die Inkonsequenz flüchtiger Bilder, worin sich Konzentrationsbedürfnis