

Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica,
Thomas Wortmann (Hrsg.)

Redigierte Tradition

Literaturhistorische Positionierungen
Annette von Droste-Hülshoffs

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Die Gestaltung des Umschlags erfolgte unter Verwendung eines Briefcouverts, auf das Droste-Hülshoff unter anderem eine Liste mit Namen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern notierte (Meersburger Nachlass MA II 1). Wir danken der Universitäts- und Landesbibliothek Münster für die Genehmigung des Abdrucks.

Gedruckt wurde der Band mit freundlicher Unterstützung der *Nyland-Stiftung*, Köln und des *Landeschaftsverbandes Westfalen-Lippe*.

Für die Einrichtung des Manuskriptes für den Druck danken wir Peter Scheinpflug.

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

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.

Umschlag: Anna Braungart, Tübingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2010 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.schoeningh.de

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

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISBN 978-3-506-76972-5

Inhaltsverzeichnis

CLAUDIA LIEBRAND, IRMTRAUD HNILICA UND THOMAS WORTMANN	
Einleitung.....	7
FRAUKE BERNDT	
„Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne“. Weibliche Medien der Konversation in Droste-Hülshoffs „Bertha oder die Alpen“.....	21
FRANZISKA SCHÖSSLER	
Schiller und Goethe, „männliche Sittlichkeit“ und „weibliche Freiheit“: Genrehybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment „Bertha oder die Alpen“.....	59
BASTIAN REINERT	
Metaleptische Dialoge. Wirklichkeit als Reflexionsprozess in Annette von Droste-Hülshoffs Versepos „Des Arztes Vermächtniß“.....	77
CLAUDIA LIEBRAND	
Todernstes Rollenspiel. Zur Poetik von Annette von Droste-Hülshoffs „Geistlichem Jahr“.....	93
RÜDIGER NUTT-KOFOTH	
Verfügbarkeit, Unzuverlässigkeit. Zur literatursysteminternen Funktion literarischer Tradition in der Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs.....	121
OLIVER KOHNS	
Wie ein Schiff im Sturm. Schicksalhaftigkeit, Kontingenz und Zeit in Annette von Droste-Hülshoffs „Das Schicksal“.....	151
MARTIN ROUSSEL	
Tummelplatz und Folgegeister. Annette von Droste-Hülshoffs materielle Romantik.....	171

STEFAN BÖRNCHEN	
„König über Alle, der Magnet“. Magnetismus und Liebe in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht „An ***“.....	197
OURANIA SIDERI	
Annette von Droste-Hülshoffs „Spiegelbild“: das poetische Selbst im Zwielflicht des Kristalls.....	223
ACHIM GEISENHANSLÜKE	
Schwellenzauber. „Die Taxuswand“.....	243
GÜNTER OESTERLE	
Annette von Droste-Hülshoffs lyrische „Versuche im Komischen“.....	253
MARTHA B. HELFER	
„Ein heimlich Ding“. Das Selbst als Objekt bei Annette von Droste-Hülshoff.....	271
MARCEL LEPPER	
Annette von Droste-Hülshoff und Joseph von Laßberg: Geduldphilologie und Ungeduldspoetik 1835-1848.....	281
IRMTRAUD HNILICA	
Annette von Droste-Hülshoff an Levin Schücking: Heiratsregeln und Körpertopographien in Drostes „Westphälischen Schilderungen“.....	297
THOMAS WORTMANN	
Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdoppelung in Droste-Hülshoffs „Judenbuche“.....	315
ASTRID LANGE-KIRCHHEIM	
Annette von Droste-Hülshoff wiedergelesen mit Franz Kafka – „Die Judenbuche“ und „In der Strafkolonie“.....	339
Angaben zu den Autorinnen und Autoren.....	375

Einleitung

Was Annette von Droste-Hülshoffs Œuvre angeht, fällt es schwer, klare literaturhistorische Zuordnungen vorzunehmen. Handelt es sich um eine Autorin der Restauration respektive des Biedermeier? Oder doch um eine Frührealistin? Weisen eine Reihe von Texten sie als Spätromantikerin aus – oder kennzeichnet das *Geistliche Jahr* sie gar als Epigonin barocker Rhetorik? Auf eine Weise scheint Droste die Bewohnerin eines literaturhistorischen Niemandslandes – zwischen altmodisch Überkommenem und dessen Transgression – zu sein. Ihre Texte greifen auf Vorgaben der Tradition zurück und remodellieren sie. Drostes Lyrik etwa – vor allen Dingen die geistlichen Gedichte¹ – bedient sich der Bildsprache des Barock: Metaphern werden entlehnt, aber gleichzeitig defiguriert und auf eine Weise konkretisiert, die manche der Gedichte in die Nähe von Texten Charles Baudelaires oder Paul Celans rückt.² Aus dem Anschluss an Überkommenes resultieren dabei unerwartete Innovationen: Zu beobachten sind im gesamten Œuvre Modernitätseffekte, die im krassen Gegensatz zu den althergebrachten, zu den überkommenen Genres stehen (genannt sei nur Drostes intensive Beschäftigung mit der Perikopenlyrik), auf die die Autorin immer wieder rekurriert. So weist die Radikalität, mit der sich viele ihrer Texte, beispielsweise das Versepos *Des Arztes Vermächtnis*,³ als selbstreferenziell inszenieren, ihre Schriftlichkeit, ihre ‚Materialität‘ verhandeln, auf Schreibverfahren der Klassischen Moderne voraus.

Literaturgeschichtliche Einordnungsversuche begegnen dieser Problematik mit dem Versuch, die Autorin, die sich gängigen Epochenvorgaben zu verweigern, historisch schwer zu verorten scheint, wenigstens geographisch zu ‚fixieren‘ – sie zu ‚Westfalens Dichterin‘ zu erklären – und weltanschaulich als konservativ-katholische Propagandistin ‚festzulegen‘.

Wie prekär solche Zuschreibungsversuche sind, ist indes bekannt. ‚Westfalens Dichterin‘ hat ihre Texte auch im Böhmisches, im Schweizerischen situiert, viele ‚westfälische‘ Texte sind auf der Meersburg am Bodensee geschrieben, im süddeutschen ‚Exil‘ also. Wenn Droste eine ‚Heimatschrift-

¹ Vgl. dazu Günther Häntzschel, *Tradition und Originalität. Allegorische Darstellung im Werk Annette von Droste-Hülshoffs*, Stuttgart u.a. 1968; Stephan Berning, *Sinnbildsprache. Zur Bildstruktur des Geistlichen Jahrs der Annette von Droste-Hülshoff*, Tübingen 1975. Jüngst auch Heinrich Detering, „Versteinter Äther, Aschenmeer. Metaphysische Landschaften in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff“, in: *Droste-Jahrbuch* 7 (2007/08), S. 41-68. Vgl. dazu auch Claudia Liebrands Beitrag in diesem Band.

² Vgl. Claudia Liebrand, *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*, Freiburg i.Brsg. 2008, S. 50-63. Vgl. dazu auch Bernhard Böschstein, „Drostische Landschaft in Paul Celans Dichtung“, in: *Kleine Beiträge zur Droste-Forschung* 2 (1972/73), S. 7-23. Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Achim Geisenhanslücke, „Schwellenzauber. ‚Die Taxuswand‘“.

³ Vgl. 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), S. 244-261.

„Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne“.
Weibliche Medien der Konversation in Droste-Hülshoffs
„Bertha oder die Alpen“

Aufzug spannte die Schlaue herab am barbarischen Webstuhl,
Und dem weißen Gespinnst durchwebte sie purpurne Zeichen,
Rüge des schnöden Verrats.
Ovid, *Metamorphosen*

Für A.W.

Indem Annette von Droste-Hülshoff bei allen Texten, an denen sie oft jahrzehntelang arbeitet, einiges Unbehagen empfindet, rüstet sie die traditionellen Gattungsformate für die Moderne auf und um. Epische und lyrische Formate erhalten neuen, experimentellen Zuschnitt, weil sie die Antworten auf die Fragen darstellen, die in den Texten aufgeworfen werden. Dass diese Fragen immer wieder auf das kulturelle Feld der Geschlechterordnung führen, sorgt für den engen Zusammenhang von Gattungs- und Geschlechterfragen im Gesamtwerk.¹ *Bertha oder die Alpen* macht davon keine Ausnahme, obwohl das Dramenfragment im Gegensatz etwa zum Romanfragment *Ledwina* im Großen und Ganzen nicht mehr gelesen, geschweige denn aufgeführt wird, seit Droste-Hülshoff ihre als Sechzehnjährige² aufgenommene Arbeit am *Trauerspiel in drei Aufzügen* in teils gereimten, teils ungereimten Blankversen 1819 nach der Hälfte des zweiten Aufzugs abgebrochen hat.³ „Die Bemühungen Annette von Droste-Hülshoffs, sich im Dramatischen zu versuchen“, kommentieren Plachta und Woesler, „müssen insgesamt als gescheitert angesehen werden“.⁴ „Nach den Voraussetzungen“, erläutert Heselhaus gönnerhaft

¹ Vgl. Claudia Liebrands grundlegende Situierung der Autorin im Vorfeld der Moderne: *Kreative Refaktoren. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*, Freiburg i. Br. 2008.

² Vgl. Annette von Droste-Hülshoff: „Brief an Anton Matthias Sprickmann in Breslau am 20. Dezember 1814“, in: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. VIII,1, Tübingen 1987, S.4-7.

³ Vgl. Annette von Droste-Hülshoff: „Brief an Anton Matthias Sprickmann in Berlin am 8. Februar 1819“, *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. VIII,1, Tübingen 1987, S. 22-29, hier S. 25.

⁴ Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Frankfurt a. M. 1994, S. 915 (im Folgenden nachgewiesen als „SW“).

im Hinblick auf *Bertha*: „verbotene Schillerlektüre, Shakespeare-Vorlesung in Auswahl und Liebhabertheater in Hohenholte – wird man kaum etwas besonderes erwarten können. So ist es denn auch nur ein Intrigenstück geworden, um Kritik am politischen Ehrgeiz des Adels und an seinem Leben in der Residenz zu üben“.⁵ „Ausdruckswille und Gestaltungsmöglichkeiten klaffen“ zwischen November und Dezember 1813 und Dezember 1814 eben „noch weit auseinander“,⁶ entschuldigt Schneider, während die Dichterin selbst immerhin zu bedenken gibt: *Bertha* „enthält zwar mitunter ganz gute Stellen, aber der Stoff ist übel gewählt“.⁷

Diese Spannung zwischen übel gewähltem Stoff und mitunter ganz guten Stellen, die zum Abbruch der Arbeit führt, kurzum: Droste-Hülshoffs Unbehagen an *Bertha* ist in literaturtheoretischer Hinsicht freilich weniger Symptom eines gescheiterten Bemühens als vielmehr jener Krise des Dramatischen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den bürgerlichen Formexperimenten zwischen Tragödie und Komödie entsteht (I). In dieser Krise verlieren die dramatischen Figuren ihr psychologisches Profil und werden zu Medien der Konversation (II). Mit der individuellen Entpsychologisierung geht freilich in *Bertha* die kollektive Mythologisierung einher. Sie führt von den Medien der Konversation im weiteren Sinn zu den Kunstwerken und vor allem zu den weiblichen Kunsthandwerken im engeren Sinn, die zu kulturellen Medien des Imaginären werden (III). Diese Medien stellen das bildlich aus beziehungsweise führen es klanglich auf, was die Figuren nicht mehr oder noch nicht sprachlich ausdrücken können (IV).

I.

Das, was in *Bertha* zur Krise ihrer Verfasserin und zum Abbruch der Arbeit am Stück führt, hat – Ausdruckswillen hin, Gestaltungsmöglichkeiten her – zunächst einmal keine anderen als genrebedingte Ursachen, die zum übel gewählten Stoff führen. In diesem Sinn betont die spärliche Forschung zum dramatischen Jugendwerk vor allem immer wieder die intertextuellen Bezüge des Stücks zu Goethes *Torquato Tasso* und zu Schillers *Wallenstein*.⁸ Mit

Die Zitate des Dramentextes (ebd., S. 447-581) folgen dieser Ausgabe unter Angabe des Aufzugs und des Verses.

⁵ Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, S. 41. Zu den Quellen vgl. Martin Kniepen, *Annette von Droste-Hülshoffs dramatische Tätigkeit*, Diss. Münster 1910; außerdem: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Bd. VI,2: *Dramatische Versuche. Dokumentation*, bearb. von Elisabeth Blakert, Tübingen 2000.

⁶ Ronald Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart, Weimar² 1995, S. 29.

⁷ SW, Bd. 2, S. 919.

⁸ Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 39. Vgl. Anna Freund, *Annette von Droste-Hülshoff in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller und in der poetischen Eigenart ihrer gereiften Kunst*, Diss. München 1915.

beiden verbindet *Bertha* tatsächlich die politische Intrige, die den einen, nämlich den paternalen Handlungsstrang des Stücks bildet: Der Reichsgraf Adelbert von Löwenstein plant – angestachelt vom Intriganten Marco Godowesi –, den Landesfürsten zu stürzen. Dadurch aber, dass seine schöne Tochter Bertha im politischen Spiel als Unterpand dient, rückt die Dramaturgie vor allem aber in die auffällige Nähe zu Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe* – zu den beiden prominentesten Vertretern des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels, das die dramatische Produktion zwischen Lessing und Hebbel, und das heißt: in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt hat. In *Bertha* kombiniert Droste-Hülshoff dementsprechend den paternalen Handlungsstrang der *Kabale* mit dem maternalen Handlungsstrang der *Liebe*, indem sie der politischen Welt der Herren das weibliche Familienleben gegenüberstellt, in dessen Zentrum die beiden verliebten Schwestern Bertha und Cordelia stehen.⁹

In seiner Dramaturgie folgt das Stück dem bürgerlichen Trauerspiel, das einen tragischen Konflikt in das Gattungsformat der Komödie einträgt. Am Beispiel von Lessings *Emilia Galotti* hat Müller nachgewiesen, wie „lückenlos“ sich die „Figuren- und Handlungskonstellationen“ des bürgerlichen Trauerspiels „auf Strukturen der *commedia dell'arte* zurückführen“ lassen¹⁰ – so auch in *Bertha*. Dass die Handlung ursprünglich in Italien spielt und erst in der letzten Phase der Arbeit nach Westfalen verlegt worden ist, mag ein Indiz für ein dergestalt historisches Gattungsbewusstsein sein. Entweder hat daher Droste-Hülshoff gewusst, was sie getan hat, oder das bürgerliche Trauerspiel hat sein komisches Erbe an *Bertha* weitergereicht, weil dieses Erbe im dramatischen Format selbst nistet. Müller spricht deshalb von der „Objektivität der Struktur“¹¹ und dem „formgeschichtlichen Gesetz der Gattung“.¹² In der Aus- und Durchführung prägt die Dramaturgie der *commedia dell'arte* folgende variable Handlungen: Im Zentrum stehen zwei junge, tugendhafte Liebende, deren Verbindung verhindert wird, weil vor allem der Vater der Braut andere Heiratspläne verfolgt. In den Hauptrollen agieren zum einen ein intriganter Diener auf der Seite des Vaters und/oder eines alten, lasterhaften Nebenbuhlers sowie zum anderen eine gerissene Dienerin auf der Seite der bis zur Handlungsunfähigkeit tugendhaften Liebenden. Episoden, Spiegelungen und Wiederholungen organisieren die Dramaturgie, bis ein Zufall das im

⁹ Zum biographischen Hintergrund, sozialkritischen und emanzipatorischen Intentionen der Autorin sowie zu einen soliden Überblick der raren Forschung vgl. Elisabeth Krimmer, „‘Dangerous Practices’: Annette von Droste-Hülshoff's ‚Bertha oder die Alpen‘“, in: *Thalys's Daughters. German Women Dramatists from the 18th Century to the Present*, hg. von Susan L. Cocalis und Ferrel Rose, Tübingen, Basel 1996, S. 115-128.

¹⁰ Klaus-Detlef Müller, „Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel. Lessings ‚Emilia Galotti‘ und die *commedia dell'arte*“, in: *DVjs* 46 (1972), S. 28-60, hier S. 49.

¹¹ Ebd., S. 50.

¹² Ebd., S. 52.

Verlauf des Stücks entstehende Chaos beendet und die Liebenden schließlich glücklich vereint.

In *Bertha* dreht sich der dramatische Konflikt in diesem ‚italienischen‘ Sinn ganz um Bertha und den reisenden Musiker Edward Felsberg. Gestört werden die beiden tugendhaften Liebenden durch den lasterhaften Grafen Reihersdorf, den der Reichsgraf im Interesse seiner eigenen politischen Ziele zu Berthas ebenso finanzstarken wie politisch einflussreichen Gatten erkoren hat und der darüber hinaus an den Machenschaften gegen den Landesfürsten beteiligt ist: „Graf Reihersdorf den seht in kurzem ihr/ Auf diesem Schlosse Gräfin Bertha ist/ Der Preis den er verlangt“, kommentiert eine Nebenfigur (I, 2492-94). Diesen Plan sieht der Reichsgraf durch Felsberg beziehungsweise durch Berthas Liebe zu ihm bedroht. Die Intrige gegen den Musiker führt Godowesi, der wie Lessings Marinelli in *Bertha* alle Fäden in der Hand hält. Einerseits festigt er dadurch die eigene Position beim Reichsgrafen und sichert sich seinen persönlichen wie politischen Einfluss. Andererseits richtet sich die Intrige gegen Felsberg, den Godowesi nicht zuletzt deshalb vertreiben will, weil er selbst ein Auge auf Bertha geworfen hat oder doch zumindest auf die Gunst eifersüchtig ist, die Felsberg von ihr wie von allen anderen jungen Frauen erfährt – nicht zuletzt von Berthas koketter Cousine Laurette (Laura). Dem intriganten Diener Godowesi stellt Droste-Hülshoff Berthas Amme Katharine gegenüber, während die Reichsgräfin eine Position zwischen der Amme und dem Reichsgrafen einnimmt und weder im Interesse noch zum Schaden der Liebenden handelt, aber in dieser Ambivalenz eine der psychologisch ausgefeilteren Figuren des Stücks ist.

Im Spannungsfeld von Tragödie und Komödie, oder anders gewendet: In der Inszenierung eines tragischen Konflikts mit komischem Personal tritt im Bürgerlichen Trauerspiel die „Verknüpfung wirkungsmächtiger Situationen“ in den Vordergrund,¹³ die tragische Handlungsstruktur (*desis* und *lysis*) in den Hintergrund. In diesem Formproblem, das Droste-Hülshoff zum Abbruch der Arbeit bewogen haben mag, erkennt nun Szondi die Krise des Dramatischen an und für sich: Moderne, in die Geschichte geworfene, sich selbst entfremdete Menschen sind handlungsunfähig und haben deshalb nicht mehr das Zeug zu tragischen Helden. Ob diese Krise, deren erste Anzeichen er bereits bei Ibsen, und das heißt: im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bemerkt, tatsächlich eine historische Krise der Moderne ist, sei dahingestellt – und nebenbei bemerkt auch, ob Veränderungen der Welt sowie der symbolischen Formen, mit deren Hilfe in der Kunst die Welt gestaltet wird, überhaupt als Krisen erfahren werden müssen. Bei *Bertha* führen die Symptome der Krise jedenfalls vor die Moderne zurück. Die junge Dramatikerin bedient sich eines Genres, das sich aus emanzipatorischen Gründen vom Dramatischen abkehrt, weil sich „im bürgerlichen Trauerspiel das untragische Weltbild des Bürger-

¹³ Ebd., S. 34.

tums der Aufklärung“ behauptet.¹⁴ Die historische Veränderbarkeit steht in diesem Weltbild über dem mythologisch oder christlich begründeten Schicksal, über das in der Aufklärung – so oder so – gelacht werden darf.

Das Undramatische des Dramas führt also offenbar in das Zentrum des geschichts- und subjektphilosophischen Feldes. Bei Droste-Hülshoff führt es indes mehr an dessen Ränder, weil sie in *Bertha* den paternal-politischen gegenüber dem maternal-privaten Handlungsstrang vernachlässigt. Kurzum: In den ausgearbeiteten anderthalb Aufzügen reden – sieht man von der Auseinandersetzung des Reichsgrafen und seines Bruders (des Ministers) über die Cäsar-Büste ab – vor allem die Frauen mit- und übereinander. In weiten Teilen handelt es sich bei diesen Gesprächen um Geplauder und mithin um eine Art und Weise des Sprechens, die im Sinn der Aristotelischen Tragödientheorie kein Handeln ist.¹⁵ In dem kleinen, bürgerlichen Format des Trauerspiels bricht nämlich nicht nur die Ständeklausel ein, sondern dieses Format sorgt vor allem auch für viel Gerede und das bedeutet: für sowohl episches Sprechen, sobald Vergangenheit und Gegenwart in die dramatische Unmittelbarkeit der Tragödie Einzug halten, als auch für lyrisches Sprechen, sobald die Figuren beginnen, ihre Gefühle zu kommunizieren und die dramatische Äußerlichkeit einer vermeintlichen Innerlichkeit auszusetzen.¹⁶

Wie alle anderen durch die Komödie bestimmten dramatischen Formate handelt es sich beim Bürgerlichen Trauerspiel also um ein episches. Deshalb lässt es sich auch nicht an der Elle der klassischen französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts messen, deren normativen Charakter Szondi für die deutsche Dramaturgie im 18. und 19. Jahrhundert in solider Kenntnis der Literaturgeschichte voraussetzt. Der qualitative Unterschied zwischen Bürgerlichem Trauerspiel und Tragödie liegt im ethischen Leistungsprofil des Dialogs, das in den dramatischen Formaten auf der Allianz von (sprachlichem) Ausdruck und Handlung basiert, in den epischen Formaten auf deren Messallianz. Weil Szondi unterstellt, dass im klassischen Drama ebenso selbstbewusste wie selbstbestimmte Menschen ihre freien Entschlüsse miteinander kommunizieren und – indem sie diese kommunizieren – nach ihnen handeln, kann er den Dialog im besten Sinn als „zwischenmenschliche[] Aussprache im Drama“ bestimmen.¹⁷ Auf dieser Grundlage unterscheidet er den performativen Akt des Dialogs von dem bloßen (sprachlichen) „Ausdruck“ des Gesprächs:

Alles was diesseits oder jenseits dieses Aktes war, mußte dem Drama fremd bleiben: das Unausdrückbare sowohl wie der Ausdruck, die verschlossene Seele wie die dem Subjekt bereits entfremdete Idee. Und vollends das Ausdruckslose,

¹⁴ Ebd., S. 53.

¹⁵ Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a.M. 1965, S. 9; Arist. *Poet.* 1456a.

¹⁶ Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 74-82.

¹⁷ Ebd., S. 15.

die Dingwelt, wenn sie nicht in den zwischenmenschlichen Bezug hineinreichte.¹⁸

Im maternalen Handlungsstrang *Berthas* geht es außer um die Dingwelt – die weibliche, wie sich später erweisen wird – um nichts anderes als um das Unausdrückbare, um den (sprachlichen) Ausdruck, um die verschlossene Seele, um die entfremdete Idee, um Gefühle und vor allem um eines davon: um die Liebe, deren gelungene Kommunikation Luhmann für besonders unwahrscheinlich hält. Ja, sie kann überhaupt nur gelingen, weil es sich um kein Gefühl, sondern um ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium handelt. Dabei ist mit dem Begriff des Mediums jenes mehrfach beziehungsweise mittelfristig verwendbare semantische wie funktionale Setting (Meinungen, Wünsche, Annahmen) gemeint,¹⁹ das intime Beziehungen so erfolgreich regelt, dass sich *ego* und *alter* in ihrer Kommunikation auf das Gleiche beziehen können – beispielsweise auf ihre Liebe: „Die Leistung dieser Medien und der für sie typischen Formen kann man deshalb auch als laufende *Ermöglichung einer hochunwahrscheinlichen Kombination von Selektion und Motivation* beschreiben“, fasst Luhmann ebenso trocken wie präzise zusammen.²⁰

Kommunikation zeichnet die Szenen *Berthas* daher im Wesentlichen aus – Kommunikation, die keine Handlung motiviert, weil in Droste-Hülshoffs Dialogen die Allianz von Ausdruck und Handlung im dramatischen (Sprech-) Akt aufgelöst wird: Die Figuren hören auf, sich einander mitzuteilen und beginnen, miteinander zu reden, um sich ihrer Liebe sowie ihrer selbst zu versichern. Es ist die Erfindung der Liebe, die das Bürgerliche Trauerspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl mit dem (Brief-)Roman als auch mit der Lyrik verbindet, aber es ist die Kommunikation dieser Gefühle, die es von den anderen bürgerlichen Gattungen unterscheidet. Folgerichtig drücken die Figuren keineswegs individuelle oder auch nur persönliche Gefühle aus, vielmehr erinnern und erneuern sie jenes kulturelle Wissen über die ‚empfindsame Liebe‘, das im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zur ‚romantischen Liebe‘ ausdifferenziert wird.²¹

Was Luhmann ‚Medium‘ nennt, weil er die Kommunikation der Liebe sowohl semantisch als auch funktional beschreibt, das würde Szondi gerade

¹⁸ Ebd., S. 14.

¹⁹ Vgl. Niklas Luhmanns grundlegende Thesen zu diesem Problemkomplex in den bürgerlichen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1994.

²⁰ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1998, S. 320.

²¹ Vgl. u.a. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999; Thomas Klinkert, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002; Niels Werber, *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München 2003; sowie demnächst Christian Metz, *Die Narratologie der Liebe. Achim von Arnims „Gräfin Dolores“*, Tübingen 2010 (im Druck).

aufgrund der Vermittlung, die ein Medium leistet, kulturkritisch als Entfremdung bezeichnen. Mit ihr verändert sich die Qualität der Kommunikation dergestalt, dass Szondi sie als Konversation bezeichnet:

Ist der Dialog im echten Drama der gemeinsame Raum, in dem die Innerlichkeit der dramatis personae sich objektiviert, so wird er hier den Subjekten entfremdet und tritt als ein Selbständiges auf. Der Dialog wird zur Konversation.²²

Solche Konversationsstücke leben von den Themen des Tages und lassen vor allem die Gespräche der Figuren des französischen Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über „Fragen wie Frauenrecht, freie Liebe, Scheidungsrecht, Mesalliance“ und Weiteres, mit Luhmann also: um die Bestandteile einer historischen Semantik der Liebe kreisen, die sich ihren Formen, Funktionen und Inhalten nach nicht zuletzt auf den dramatischen Bühnen entwickelt und eine Reihe von Klischees und Stereotypen erzeugt, wie Krimmer auch im Hinblick auf *Bertha* ganz richtig notiert.²³ Nicht von ungefähr stellt Szondi in seiner Kritik des Konversationsstücks daher einen Bezug zur Tradition der *commedia dell'arte* her. Dass die Typologie der italienischen Renaissance eine „innerdramatische“ sei, die der französischen Moderne hingegen eine „gesellschaftliche Typisierung“, muss man Szondi heute nicht mehr glauben.²⁴ Dass die Konversation aber eben in der Gattung der Komödie ihre Wurzeln hat, führt auf direktem Weg zu *Berthas* Figuren, die nicht nur nicht tragisch, sondern die auch vor allem nicht psychologisch, sondern typologisch zugeschnitten sind.

In ihrem Geplauder sind Droste-Hülshoffs *dramatis personae* Formatvorgaben des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums ‚romantische Liebe‘. Als Bindeglied zwischen Bürgerlichem Trauerspiel und moderner Konversation zeichnet sich *Bertha* aber gerade dadurch aus, dass in diesem Stück die Konversation „ins Thematische gewendet wird“.²⁵ Als ein Selbständiges tritt der Dialog, der sich aus keinem Innenleben, sondern aus den Bildern, Szenen und Narrativen des kulturellen Gedächtnisses speist, an den mitunter ganz guten Stellen des Stücks gerade deshalb auf, weil der Stoff aus dem Fundus des Bürgerlichen Trauerspiels so übel gewählt ist, dass das Formexperiment im Spannungsfeld von schlechter Wahl und guten Stellen sein selbstreflexives Potential voll zur Geltung bringen kann, wie ich im Folgenden ausführen werde.

²² Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 87; meine Hervorhebung, F.B.

²³ Vgl. Krimmer, *Dangerous Practices*, S. 120.

²⁴ Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 88.

²⁵ Ebd., S. 89.

II.

Berthas Figuren können in ein System eingetragen werden, das drei Koordinaten bestimmen. Die erste skaliert das Geschlecht: weiblich/männlich, die zweite die Moral: tugendhaft/lasterhaft, die dritte die Soziologie: ländlich/höfisch. Dabei weicht Droste-Hülshoff insofern von der empfindsam erprobten Stadt-Land-Topik ab, als *Berthas* Intriganten nicht nur in der Residenz ihr Unwesen treiben, sondern auch auf dem Land, und umgekehrt in der Residenz ein tadelloser Minister das Sagen hat. Diese ethische Topik erfährt durch den Gegensatz zwischen dem Schweizer Tugendritter Felsberg und dem italienischen Bösewicht Godowesi jene Steigerung, die Droste-Hülshoff im Doppeltitel der Tragödie stilisiert: *Die Alpen* sind der Ort, an dem ethische Milch und Honig fließen, den sich Bertha in ihren Träumen vorstellt und den sie zum Ziel ihrer Wünsche macht.²⁶ Dabei kann nicht der geringste Zweifel daran bestehen, dass es sich bei den empfindsamen ‚Alpen‘ ebenso wie bei dem intriganten ‚Italien‘ um einen kulturellen Ort handelt, dessen hetero-topischer Charakter von Haller bis Goethe quer durch die Literatur des 18. Jahrhunderts führt. Dass Droste-Hülshoff diese Semantik der Alpen metonymisch auf den Namen ‚Fels-Berg‘ verschiebt, kann man nicht unbedingt als subtil bezeichnen, macht aber aus dem rätselhaften Titel wohl oder übel einen ganz einfachen: *Bertha und die Liebe*.

Von den Figuren vor dem Hintergrund dieser Beobachtung nicht allzu viel an Originalität zu erwarten, wertet Droste-Hülshoffs Trauerspiel nicht ab, sondern stellt *Bertha* in die Reihe derjenigen Texte, in denen ‚empfindsame Liebe‘ zu ‚romantischer‘ ausdifferenziert wird. Bereits in der ersten Szene des Stücks treffen wir Bertha und Cordelia im Gespräch über eine Art von Tagesthema an (wie Szondi sagen würde), dessen Wendung überhaupt nur auf der Grundlage eines stabilen Codes funktionieren kann – als Abweichung. Denn Cordelia beschreibt ihre Schwester als „Zwitter“ (I, 118), deren Geschlecht (*sex*) und Gesinnung (*gender*) unvereinbar sind. Mehr als offen treten daher im Stück sowohl die Gesellschaftskritik, die mit einem solchen Tagesthema wie demjenigen der ‚Frauenfrage‘ einhergeht, als auch die Kritik an Bertha, die gegen die bürgerliche Norm verstößt, zu Tage. „Immerhin fixiert aber die hier dargestellte Seelenproblematik Berthas“, gesteht Schneider dem vermeintlich gescheiterten Dramenfragment dementsprechend zu, „eine sowohl autobiographisch als auch gesellschaftskritisch präzise wahrgenommene Konfliktkonstellation“.²⁷ Im Stück führt die Reichsgräfin das Wort, indem sie nicht nur ihren Ehemann, der Bertha in eine Konventionsehe zwingen will, als „Bösewicht“, „Schreckenbild“ und „Räuber“ bezeichnet, sondern auch die

²⁶ Vgl. Franz Schwarzbauer, „*Bilder deiner wilden Phantasie*. Sehnsuchts- und Schreckensorte in Drostes Tragödienfragment ‚Bertha‘“, in: *Droste-Jahrbuch 7* (2007/2008): *Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff*, hg. von Jochen Grywatsch, S. 177-196.

²⁷ Schneider, Annette von Droste-Hülshoff, S. 39.

eigenen Eltern scharf kritisiert, die sie selbst in solch eine Ehe mit einem „wütigen Tiger“ getrieben haben (vgl. I, 1721-82). Ihre jüngere Tochter kennt solche Gefühle zwar nicht, weiß aber trotzdem genau um Berthas Probleme:

CORDELIA Zu männlich ist dein Geist strebt viel zu hoch
Hinauf wo dir kein Weiberauge folgt
Das ists was ängstlich dir den Busen engt
Und dir die jugendliche Wange bleicht
Wenn Weiber über ihre Sphäre steigen
Entfliehn sie ihrem eignen bessern <Selb>st
Sie möchten aufwärts sich zur Sonne schwingen
Und mit dem Aar durch duftge Wolken dringen
Und stehn allein im nebelichten Tal
Wenn Weiber wollen sich mit Männern messen
So sind sie Zwitter und nicht Weiber mehr
Zwar bist du Bertha klüger viel wie ich
Denkst tiefer viel bist älter auch an Jahren
Doch glaube diesesmal nur meinen Worten
Das gute Weib ist Weiblich aller Orten (I, 108-22)

Dass Bertha nicht nur wie Ikarus in luftige Höhen strebt, sondern auch wie Herakles als „schwach kaum atmend Kind“ zur Welt kam, „da kaum das Leben man in“ ihr „[g]ewahrte“, unterstreicht ihre Männlichkeit nur noch (I, 1923 f.). Die Gefahr ist natürlich groß, dass ein „solch wackres Mädchen“ auf dem bürgerlichen Heiratsmarkt tatsächlich einmal „übrig bleiben“ wird (II, 2703 f.), während die Schwester Cordelia – der Name ist auch hier Programm – mit dem ebenso wohlhabenden wie wohlmeinenden Grafen Hellbrunn eine hervorragende Partie macht. Weiblich von Geschlecht wie an Gesinnung ist Cordelia zweifelsohne eine traditionelle Vertreterin jener empfindsamen „Psychen und Uranien“ (I, 2135), weil sie alle weiblichen Tugenden vereinigt: Häuslichkeit, Freundlichkeit, Keuschheit, Barmherzigkeit. So sorgt sich der Reichsgraf bereits: „Wenn in der Residenz sie anlangt man/ Nicht wittere an ihr die Landluft“ (II, 2569 f.). Doch der reiche Graf aus dem empfindsamen Bilderbuch, an dessen Seite Cordelia ihr glückliches Leben als Gattin und Mutter verbringen wird, tröstet die Seinige in braven Blankversen: „Zum stillen Landsitz wie zum Stadtgewimmel/ Wo Cordchen wohnt da ist für mich der Himmel“ (II, 2741 f.).

Mit Laurettes „glatte[r] Hülle“ stellt Droste-Hülshoff der ländlichen Cordelia eine höfische Gegenspielerin an die Seite (I, 227), der die Tugendhafte mit aller Nachsicht begegnet: „Darum verzeih ich ihr den Schleier gern“ (I, 219). In Laurettes Auftritten – im raffinierten Geplänkel mit Godowesi (vgl. I, 11. Szene) und in der amourösen Annäherung an Felsberg (vgl. II, 3. Szene) – zeigt Laurette, dass sie mit allen höfischen Wassern des „ewge[n] Sündenleben[s]“ gewaschen ist (I, 690), wobei die Hofkritik – so auch bei der Annäherung des Grafen Reihersdorf an Bertha (vgl. II, 4. Szene) – ins

höfische Repertoire der Verstellung gehört. Bestürzt fragt die arglose Cordelia daher ihre Cousine:

CORDELIA Doch sage mir warum verlaßt ihr nicht
Den Hof dies grause Schreckensbild der Hölle
Den faulen Sumpf verworfner Lüste flieht
In der Natur stets offene Mutterarme (I, 694-697)

Wenn es Laurette jedoch irgendwo *nicht* hintreibt, dann in die Mutterarme der Natur. Während sie selbst die Arme des Musikers bevorzugt, treibt ihre Mutter (die Ministerin) sie zielstrebig auf den Thron der Residenz – und zwar in einem Gespräch, das vor allem eine Größe in *Bertha* einführt: den Körper als Medium im engeren Sinn, das in Abhängigkeit zum symbolisch generalisier-ten Kommunikationsmedium ‚Liebe‘ im weiteren Sinn entsteht und dieses gewissermaßen verkörpert:

MINISTERIN [...]

Du bist so zart, so weiß und rot ich dachte

Dich als des Hofes Königin zu schauen

Mit deiner Schönheit alle überstrahlend

Und nun meine Freude zu vereiteln

Willst meines Herzens einzgen Wunsch zerstören? (I, 1076-82)

Dem Weiß des höfischen Körpers – rot an ihm sind nur die Lippen – steht das Rot des ländlichen gegenüber. So erklärt die Reichsgräfin ihrer Schwägerin: „meine Töchter schwärmen ja/ Den ganzen Tag herum in freier Luft/ Und die Gesundheit glüht von ihren Wangen“ (I, 1179-81). Diese wiederum nimmt die Bräune der ländlichen Nichten als „gelb zigeunergelb“ wahr (I, 1052) und ist entsetzt, als die eigene Tochter ihr trotzig entgegenhält: „auch liegt/ Mir wenig dran obs braun ist oder weiß“ (I, 1071 f.). In der Hofkritik verwendet der Minister dann beide Farben – Weiß und Gelb – für den maroden Körper des Adels, dessen Frauen die Über- und Hinfälligkeit des absoluten Fürstentums und dessen Ethik verkörpern:

MINISTER [...]

Gespenstisch bleich, gleich abgelebten Schatten

So schleichen in den schönsten Blütenjahren

Des Hofes Weiber, gelb und abgewelkt

Wenn nicht mit ekler Tünche den Verlust

Der heißbeweinten Jugend sie verbergen

[...] (I, 1125-39)

Es ist Berthas Körper, genauer gesagt: dessen Farben, die Berthas Zwitterstellung als männliches Weib begründen und weder ländlich noch höfisch codiert sind:

CORDELIA O diese Blümlein hauchen süßes Gift
Und bleichen deine frischen Rosenwangen
BERTHA Ja hingeblich sind meine Rosenwangen
Und hingewelket meines Lebens Rosen

Um nimmer nimmer wieder aufzublühn
Und ließen nur den Stachel mir zurück (I, 185-190)

Wie der Minister greifen die Schwestern in ihrem Bemühen, Berthas Blässe zu verstehen, auf ein barockes Bild zurück, müssen es aber anders als dieser neu codieren: Das sogenannte *Rosa-vita*-Emblem steht – und zwar in jeder denkbaren Variante, die der florale Bildspender mit seinen knospenden, welkenden und/oder vollen Blüten, Blättern, Stielen und/oder Dornen zulässt – von der Antike bis zu Klopstocks „Rosenband“ oder Goethes und Schuberts „Heideröslein“ im Dienst der Liebe. Metonymisch führt daher die Rede über Berthas Blässe zunächst zu ihrer Schwärmerei und damit zu einer wiederum im 18. Jahrhundert vorbereiteten medizinischen Diagnose, die Laurette stellt, als sie Bertha in Gedanken den Mann abspenstig macht: „Begnüge dich mit deinen Phantasien/ Verrückte Schwärmerin und überlaß/ Gescheitern Leuten dieses Mannes Liebe“ (I, 2121-23). Es ist der eigene Bruder, der Berthas Erscheinung abrundet, indem er vor ihr zurückschreckt:

FERDINAND wieder schaut dein trüber Blick
Nur Schreckgestalten in der Zukunft Bild
Und wittert unglückahnend Blut und Mord
Solch ein Unglücksraben, einen Leichenvogel
Wie du bist trägt der Erdrund ferner nicht
Wenn glühend dein Gehirn Phantome dir
Vorüberführt in gräßlichem Gemisch
Und du mit tiefem Blick und leisem Ton
Es aussprichst einem körperlosen Geist
Vergleichbar wunderbar dann wird
Es mir im Busen, sah ich nicht zugleich
An dir die holde liebliche Gestalt
Du wärest mir oftmals recht zum Grausen (I, 1454-66)

Keine Frage: Bertha ist offenbar beides – sowohl Schwärmerin als auch Geist, und wenn Geist, dann Geist, weil sie begehrt: „So hat dir das Gespenst den Sinn verrückt“ (II, 3106), weiß Laurette über die Kontiguität von Spuk und sexuellem Begehren. In ihrer Lektüre von Wielands *Geschichte des Agathon* und Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* hat Wübben nachgewiesen, wie sich im Horizont des akademischen Gespenster-Diskurses im 18. Jahrhundert ein eigener Schwärmertypus ausbildet, der weniger an der Verwirrung seiner Sinne, als vielmehr an einer phantastischen Disposition leidet²⁸ – einer Disposition, die Droste-Hülshoff in *Bertha* sowohl sexualisiert als auch mit einem Gender-Index versieht. Dergestalt öffnet sich die ‚romantische Liebe‘ auf die Nacht- und Schattenseiten des Menschen im Allgemeinen und im Falle *Berthas* auf das weibliche Begehren im Besonderen. Im kulturellen Imaginationsraum steht die Dichterin damit nicht allein. Bekanntermaßen variiert

²⁸ Vgl. Yvonne Wübben, *Gespenster und Gelehrte. Die ästhetische Lehrprosa G.F. Meiers (1718-1777)*, Tübingen 2007, Kap. 6: „Die zweite Meinung: Platonisches Geistersehen“.

Füssli diese Konstellation in seinen Darstellungen des *Nachtmahrs* (Abb. 1), wobei sich die Sprachlosigkeit von Droste-Hülshoffs Figuren bei Füssli in den schlafenden Frauenfiguren spiegelt. Noch deutlicher setzt Abildgaard den Besuch des *Nachtmahrs* (Abb. 2) mit dem bewusstlos vollzogenen Beischlaf gleich. Nachts – unschuldig und wehrlos wie sie sind – werden die Frauen von fabelhaften Gestalten heimgesucht, die sie in der Haltung leidenschaftlicher Hingabe empfangen: „Lemuren, Manen, Genii, Wassergeister, Berg-Kobolde, Vampire und ander nicht menschliche Totengeister“ zählt Walch im *Philosophischen Lexikon* von 1736 in diesem Sinn unter die Phänotypen von Gespenstern.²⁹ Es erübrigt sich in diesem Zusammenhang einer solchen ambivalenten, vom Ich entkoppelten Sexualität fast, auf die weibliche ‚Krankheit‘ der Hysterie hinzuweisen, die im Lauf des 19. Jahrhunderts in der modernen Psychiatrie nicht zuletzt deshalb erfunden werden kann, weil Literatur und Bildende Kunst Anschauungsmaterial für die Klassifikation der Symptome liefern.

Als Gespenst verkörpert Bertha also die Geister, die sie heimsuchen. Vergleicht der Minister die Damen der Residenz mit Gespenstern, die dem Phantom ihrer Jugend nachjagen, so wird Bertha zum Gespenst, weil sie körperlos ist – „porös“ und deshalb leicht zu infizieren aufzulösen, wie von Hoff bemerkt³⁰ –, beziehungsweise weil ihr Körper offenbar nicht erleben darf, wonach er begehrt. Folgerichtig verfügt Bertha bei Droste-Hülshoff über zwei Körper: über den schönen weiblichen sowie über den gespenstischen männlichen, so dass sie als Gespenst ihren männlichen Geist verkörpert: „Denn sich nie zu vergleichen ist dem Sinn/ Des zarten Weibes wohl des Mannes Geist/ Der zweifach in sich selbst geteilt“. Zweifach in sich selbst geteilt – ambivalent – ist dieser Geist, weil er „zweifach wirkt“ – nämlich im Konflikt zwischen „feurig hochentflammt[er] Flammenglut“ und „eisig[er]“ Kontrolle (I, 1185-96).

Das symbolische Feld, auf dem die Männer dergestalt männlich agieren, ist die Politik. Vor dem aktuellen Hintergrund der Napoleonischen Kriege wirft *Bertha* daher ganz nebenbei auch noch die Frage nach der „Berechtigung des Genies zur Herrschaft“ auf, das die Gemüter im Gespräch über die Cäsar-Büste bewegt.³¹ Dabei verrät die „Droste“, so Böschenstein, „ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in männliche Protagonisten, die von Ehrgeiz, Menschenverachtung, Racheverlangen oder Selbsterhaltungstrieb zu kriminellen Taten angetrieben werden“.³² Das symbolische Feld, auf dem Bertha männlich agiert, ist die Liebe – die ‚romantische Liebe‘. Ihr steht zwar kein historisches

²⁹ Zit. ebd., S. 27.

³⁰ Dagmar von Hoff, „Die Inszenierung des ‚Frauenopfers‘ in Dramen von Autorinnen um 1800“, in: *Frauen, Literatur, Politik*, hg. von Annegret Pelz, Hamburg 1988, S. 255-262, hier S. 260.

³¹ Renate Böschenstein, *Idylle, Todesraum und Aggression. Beiträge zur Droste-Forschung*, hg. von Ortrun Niethammer, Bielefeld 2007, S. 159.

³² Ebd., S. 144.

Vorbild zur Verfügung, dafür aber im kollektiven Gedächtnis die Bilder der Melancholie, die in Droste-Hülshoffs Texten allenthalben eine große Rolle spielen. Noch einmal ist es die Mutter, die das Gespräch über und mit der männlich-durchgeistigt-gespenstischen Tochter anknüpft, ohne dass Bertha ihr allzu viel zu erwidern hätte:

REICHSGRÄFIN *kömmt zurück sie bleibt einge
Augenblicke stehn und betrachtet Bertha, für sich:*
Schaut ein Bild des Todes nicht
Dies junge Leben unglücklich Kind
Ich sehe deines Geistes innre Tiefen
[...]
laut: Das <kommt> vom vielen Sitzen in die Luft
Hinaus und dann gehüpft durch Wies und Tal
Das gibt dir leichtes Blut und frohen Sinn
Doch so allein in deiner Kammer nur
Von Bildern deiner wilden Phantasie
Umschwebt und denen die du etwa dir
Gesogen aus den düsteren Legenden
Der alten Fabelzeiten sieh das zieht
Hinweg dich aus des Lebens stillen Kreise
In wilder Schwärmerei den trunknen Geist
Nur Bilder malend einer fremden Welt
Der alle Reize schauerlicher Größe
Und holder Anmut deine Phantasie
Verschönernd leiht, doch ihrer Mängel Blöße
Die schaut in schönern Wahn das Auge nie
O wohl dir könnte dieser süße Traum
Begleiten durch des Lebens Mühen dich
Doch kalt und schaurig wird die Wirklichkeit
Ihn einst verscheuchen (I, 1518-53)

Berthas Kontemplation, Introversion, Phantasie, Schwärmerei und Träumerei weisen sie als typische Vertreterin der Melancholie aus. Ein Bild des Todes nimmt die besorgte Mutter wahr, einen „Todesengel“ Laurette (II, 2992), während Cordelia an Bertha jene Haltung des Körpers beobachtet, an der die Melancholia seit zweitausend Jahren erkannt wird: „Die dorten sitzt mit dieser Bertha mein ich/ Der sinnenden“ (I, 296 f.). Deren Vorbilder sind zahllos, aber Domenico Fettis Darstellung der *Melancholie* (Abb. 3) ergänzt das schöne Detail eines männlichen Torsos, das die Verbindung zum sexuellen Begehren (und zur Kunst) herstellt, auf die es mir hier ankommt. Ist die Spur erst gelegt, entpuppt sich *Bertha* als regelrechtes Kompendium einschlägiger Melancholie-Topoi:³³ „Verwirrt ist meine Seele und erschlaft“ (I, 1796), weiß Bertha, das oben bereits erwähnte Gelb ist die Farbe der melancholischen Galle (bevor diese vollends schwarz wird), das zähe Blut, das „allzuviel[e]

³³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart, Weimar 1997, Erster Teil: „Der Diskurs der Melancholie“.

Denken“ (I, 83), „ein weiches trauriges Gefühl“ (I, 125), die „trübe Schwer-
mut“ (I, 65), das mutlos Kranke (vgl. I, 128), ihre „schwächliche[] Gesund-
heit“ (I, 376) sowie die Tatsache, „[d]aß nur des Grabes finstrierer Trost“ gegen
Berthas Kummer hilft (I, 428) – all das sind nur einige der vielen Elemente
aus dem Katalog, zu dem als Kehrseite der Medaille auch der „Odem der
Begeisterung“ gehört (I, 1565). Er zeichnet jene zu Höherem berufenen Männer
aus, die zur Melancholie neigen: „Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder
Künstler“.³⁴ Doch im Zusammenhang mit Berthas weiblichen Symptomen
verweist von Hoff auf das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mehrfach
aufgelegte *Frauenzimmer-Lexicon* aus dem Jahr 1715 und die kulturelle Vor-
stellung einer ‚Liebes-Melancholey‘ – das „linde[] Zephirwehen“ (I, 455)³⁵,
die „süße[] inner[e] Wehmut“ (I, 446), die auf dem Körper die „Inscription des
Todes“ hinterlässt.³⁶ „Und möchten gern mit heißer Liebesglut/ Dies kalte
Herz erwärmen“, diagnostiziert sich Bertha selbst. „Ha es brennt/ So heiß dies
Herz allein ihr ahndets nicht“ (I, 1507-09).

Ausgehend von dieser Pathologie entfaltet sich in den Gesprächen der
Figuren mit und über die liebende Bertha eine Konstellation, die Melancholie,
Sexualität und Tod verbindet. Allerdings ist die Erfindung keineswegs so
,romantisch‘ wie man vermuten sollte. Im kollektiven Gedächtnis ist sie nicht
zuletzt durch solche Bilder präfiguriert wie etwa dem Gemälde von de la Tour.
Es stellt eine junge Frau bei Nacht dar, die wie Bertha einsam am Tisch eines
Zimmers in der Pose der Melancholie sitzt. Nicht von ungefähr trägt es den
Namen derjenigen Figur im Titel, die sich mit der Melancholia eine Reihe
von ikonographischen Attributen teilt: *Bißende Magdalena* (Abb. 4). 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 bestehen, worum es
Droste-Hülshoff im Dramenfragment geht: um die Bedingung der Möglich-
keit, weiblichem Begehren Ausdruck zu verleihen. Dabei agiert Bertha nicht
als Heldin eines klassischen Dramas, sondern als Medium in einem Konver-
sationsstück, das dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium
,romantischer Liebe‘ eine Anschauung unterlegt, indem es – das Medium –
Gegenstand der Meinungen, Wünsche oder Annahmen anderer Figuren wird.
Dass dieses Medium darüber hinaus als Medium – als Gespenst – in der
Grauzone von realem und imaginärem Körper und deshalb nicht als ein
gelungenes Symbol, sondern allenfalls als dessen Schatten durch das Stück
geistert, ist die großartige Pointe einer jungen Dichterin.

Als Agentin kommt für diese ‚romantische Liebe‘ also keine empfindsame
Frau in Frage, sondern ein männliches Weib, deren zweifach geteilter Geist

³⁴ Vgl. Arist. *Prob.* XXX.2, 953a.

³⁵ Zephir ist der lüsterne Westwind (dargestellt etwa auf Botticellis *Frühling*) und gleichzeitig
Metapher antikisierender Dichtens (vgl. SW, Bd. 2, S. 921).

³⁶ Von Hoff, *Die Inszenierung des „Frauenopfers“ in Dramen von Autorinnen um 1800*, S. 260.

zur Wiedergewinnung jener Platonischen Einheit, von der im *Symposion*
geträumt wird, folgerichtig auch nach einem *anderen Mann* begehrt. Damit
die Chemie stimmt, sehnt sich Bertha daher nach keinem der normalen
Männer, sondern nach einem jener „Unglückssöhne denen Weibersinn/ Gab
die Natur und das Geschlecht versagt“ (I, 1652 f.) und vor denen die Reichs-
gräfin Bertha in einem Gespräch über Männer warnt. Niedergeschlagen
antwortet beziehungsweise fragt die Tochter: „Also nie/ Verbände ein emp-
findend zart Gemüt/ Mit stolzer Kraft sich in des Mannes Brust?“ (I, 1657-
1659). Doch natürlich verbindet sich beides – dafür hat Droste-Hülshoff gut
gesorgt – in Felsberg, dessen Effemination die gewandte Cousine vornimmt:

LAURETTE Wie doch jener schöne edle Mann nicht
Den gestern ich an deines Bruders Seite
Bewundernd sah sein hoher stolzer Wuchs
Und seine freie offene Miene ließ
Mich einen Krieger nur vermuten einen Helden
Und nicht den Künstler nicht den weichen Sänger (I, 505-9)

Einige Verse später zieht sie den Schluss, dass Felsberg „ein schlechter
Hofmann“ sein muss (I, 594), „Weil er zu offen ist zu kühn zu bieder/ Für den
verkehrten Sinn der Höflinge“ (I, 596 f.). Aggressiver hingegen betreibt Godo-
wesi die Entmannung des „Künstler[s]“ (I, 2236): „Die Gabe zu gefallen und
den Kranz/ Der Musen doch das ist Dasselbe denn/ Getrennt besteht es nicht“
(I, 2252-54), so dass Godowesi Felsberg zu einer weiblich konnotierten Alle-
gorie der *artes liberales* stilisiert:

MARCO GODOWESI Ein Mann
Von feiner Bildung und ein schöner Geist
Ein Philosoph ein Musikus und Dichter
Das alles ist in einem dieser Jüngling
Und böt ihm die Gelegenheit sich dar
Ein Held noch obendrein ein Astrolog
Ein Mathematikus das ist er auch
So dass es scheint als wohnte all der Geist
Der jenen Künstlern fehlt vereint in ihm (I, 2276-84)

In seinem Monolog auf und über Bertha listet Felsberg wiederum katalogartig
die Lemmata ‚empfindsamer Liebe‘ auf, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts
kulturell im Umlauf sind (vgl. II, 2743-2832): Herz, Freundschaft, Bewun-
derung, inneres Sein, reine Seele, Natur (treue reine Mutter), Tugend, Schönheit,
hohe Reinheit usw. usf. Sie verdichten sich zur mariologischen Verklärung
Berthas, wie sie von Laurette in der zweiten Szene des Stücks schon ins
Gespräch gebracht worden ist:

LAURETTE Und also in den Wolken war dein Geist
Wenn du so sinnend in die Ferne blicktest
Das hätt ich nicht gedacht daß meine Bertha
Schon über unsere Welt aus hin sich sehnte
Wo hell die Sterne strahlen Monde glühn

Vielleicht schon höher in dem Himmel nicht?
 Mein heiliges Kind, Das ist gewiß recht fromm (I, 389-395)

In einer masochistischen Ökonomie des Begehrens dienen dem empfindsamen Musiker die Heiligenbilder zur Selbstabwertung und -bestrafung seines auch im Hinblick auf den Standesunterschied zwischen ihm und Bertha für unangemessen gehaltenen Begehrens:

EDWARD FELSBERG [...]

O weg Philosophie mit Deinen Gründen

Der innre Richter höhnt der falschen Zeugen

Du kannst nicht decken meine schwere Schuld

Doch warum nenn ich schwer sie ist es Sünde

Das schöne lieben sich dem Hohen nahn?

Mit freier Stirne darf ich selbst mir sagen

Ich liebe Bertha sie die reine süße

Dies Götterbild in weiblicher Gestalt

Ich liebe sie wie Gott und meine Seele

Und nicht erröten darf ich ob dem Wort

Ich müßt es wär nicht frei von Eigendünkel

Und kalter Selbstsucht meine Leidenschaft

Doch klar und lauter naht der Klaren sie

Und keine Wünsche trüben ihre Reine

[...] (II, 2743-2832)

In Berthas „Strahl“ will Felsberg sich nur „sonnen und vergehn“ und sich dabei seinem „süße[n] Leiden“ anstatt der Geliebten hingeben (II, 2800 f.), bis der effeminierte Mann an Berthas Seite sich schließlich ganz seiner eigenen melancholischen *acedia* hingibt und somit vor allem für eines nicht mehr zu gebrauchen ist – für die Liebe: „Gelähmt ist meine Jugendkraft mein Mut/ Entschwunden nur ein Schatten bin ich mehr/ Des Kräftgen Jünglings o mein Jugendtraum“ (II, 2830-32). Mit diesem Arrangement markiert Droste-Hülshoff das Objekt des ‚romantischen‘ Begehrens als realiter unerreichbares. Einerseits erlaubt es sich Felsberg nicht, Bertha als Objekt sexuellen Begehrens zuzulassen; andererseits sorgt der an der weiblichen Figur Bertha ausgerichtete Code ‚romantischer Liebe‘ dafür, dass sich Felsberg dieses Begehren gar nicht erst erlauben darf, so dass Berthas Unerreichbarkeit Felsbergs Unerreichbarkeit voraussetzt. Männliches Weib und weiblicher Mann würden im Stück auch dann nicht zueinander finden, wenn sich nicht alle Welt gegen sie verschworen hätte, weil die Unerreichbarkeit Element des ambivalenten Codes ‚romantischer Liebe‘ ist, ja geradezu die Voraussetzung dafür, dass das Stück sein imaginäres Potential in den Medien von Musik und Kunsthandwerk entfalten kann, wie ich im Folgenden vorführen werde.

III.

Dass *Berthas* Frauenfiguren nicht aus Fleisch und Blut sind, wissen vor allem die Männer im Stück, die diesem Umstand in ihren Frauengesprächen Rechnung tragen. Vor allem der Reichsgraf beobachtet seine Töchter ebenso aufmerksam wie kritisch, weil er sie unter die Haube zu bekommen trachtet. Über seine schamvoll errötende Jüngste bemerkt er gegenüber dem Minister ironisch:

REICHSGRAF Laß sie nur

So schauen alle Bräute trüb und ernst

Die Augen nieder und betränten Blicks

Doch tief im Herzen wohnt die süße Lust

Und litt die liebe Sitte es wir sähn

Wohl andres Antlitz (II, 2558-63)

Die Rechnung ist einfach und besagt in etwa so viel, dass der empfindsamen Schein trägt und sich hinter ihm – in den Worten Laurettes – das „reizvoll blühend Weib“ verbirgt (II, 2993). Die zwei Seiten der Frau – die zur Schau getragene ernste und die verborgene lüsterne – zollen der doppelten bürgerlichen Moral Tribut, ohne in ihrer Ökonomie indes in dem Sinn ambivalent zu sein, wie es die ‚romantische Liebe‘ auszeichnet. Dementsprechend jovial kann der Reichsgraf daher auch seinen Schwiegersohn bei Seite nehmen, als dessen höfische Verführungskünste an der keuschen Bertha zu scheitern drohen. Dieser möge doch, so der Rat, davor ein wenig mehr reden, um danach zur „Sache“ zu kommen – und sei es aus strategischen Gründen der richtigen Überschrift:

REICHSGRAF Ihr seid ein Mann

Erfahren Weiberherzen zu bekriegen

Und manches stolze kecke Fräulein gab

Errötend eures Sieges Zeugnis euch

Doch mit des Hofes Cyprien vergleicht

Des Landes zarte Psyche nicht denn was

Den Adler freut verscheucht die zarte Taube

Das wilde Feuer eures Auges schreckt

Des Mägdleins Schüchternheit und eures Witzes

Oft allzu freies Spiel, nicht kann das Weib

Zum Geist des Mannes sich erheben darum

Muß er zu ihr sich neigen auch daß ihr

So ohne Scheu so dringend eure Liebe

Gesteht beleidiget ihr Zartgefühl

Ihr kennt das törichte Geschlecht das öfters

Die Sache minder wie der Namen rührt

Versteckt in Achtung euch und das Kapitel

Der Liebe führ der Freundschaft Überschrift

nach einer kurzen Pause:

Ihr sinnt? (II, 3337-54)

Doch Graf Reihersdorf sieht klar, dass die jungfräuliche Bertha *nicht* etwa gar nicht begehrt, sondern bloß *ihn* nicht begehrt:

REIHERSDORF Doch wenn ein andrer schon zuvor
Durch des Arcanum ihrer Neigung sich
Bemächtigt *schneller*: und daß ich klar es sage
Der Flötenspieler Felsberg scheint mit ihr
Sich herrlich zu verstehen (II, 3354-58)

Reihersdorfs Replik führt noch einmal zur Dramaturgie des Stücks, deren Hauptfigur sich ja vor allem durch eines auszeichnet – durch ihre Einsilbigkeit. So selten wie Bertha spricht, so oft wird über sie gesprochen, so dass auch der Graf Berthas Begehren nur im Spiegel des vermeintlichen Akteurs Felsberg sieht (der auch das grammatische Subjekt der Aussage darstellt). An ihren Redeanteilen gemessen rückt die Figur nämlich immer wieder aus dem Zentrum der Handlung an deren Rand. *Berthas* mitunter ganz gute Stellen sind daher fast zwangsläufig diejenigen, an denen Bertha sich nicht sprachlich ausdrückt, um es mit Szondi zu formulieren, auch nicht die, an denen die Figuren in der Konversation über Bertha das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium der ‚empfindsamen Liebe‘ zur ‚romantischen‘ ausdifferenzieren. Die mitunter ganz guten Stellen sind diejenigen, an denen Droste-Hülshoff den dramatischen Weg ganz verlässt und den epischen so konsequent einschlägt wie kaum ein anderer Dramatiker der Zeit, indem sie in ihren ästhetischen Verfahren vom Sagen auf das *Zeigen*, vom Ausdruck auf die *bildliche Ausstellung* und *klangliche Aufführung* umschaltet.

Atemberaubend beginnt das Stück mit der ersten Szene, in der Berthas Lied (28 Verse) Cordelias Bildbeschreibung (17 Verse) unmittelbar vorausgeht, was in der Summe fast fünfzig ganz und gar undramatische Verse macht, die lapidar durch einen einzigen Satz der epischen Aussageinstanz des Stücks zu einer Konfiguration gerahmt werden: „*Cordelia stickt an einem Schirme, Bertha singt bei einer Harfe*“.³⁷ Der zeitlichen Anschauungsform der Handlung stellt Droste-Hülshoff, das gilt es im Folgenden zu entwickeln, dergestalt die räumliche der Konfiguration gegenüber, die nicht im sukzessiven Nacheinander des dramatischen Dialogs gründet, sondern im simultanen Nebeneinander der epischen Bilder beziehungsweise genauer gesagt: der Ekphrasen. Eine angemessene Lektüre steht also vor der Aufgabe, den Handlungsfluss zu unterbrechen, um im Hin- und Herblicken von den gesungenen zu den gestickten Bildern die Semantik der Konfiguration freizulegen:

BERTHA Am hellen Gewässer, der spiegelnden Flut
Da steht eine freundliche Hütte
Draus tritt bei des Morgens erneuerter Glut
Ein Mädchen mit wankenden Schritte
Sie schaue mit trauernden Blicken umher
Und nieder zum Anger sich bückt

³⁷ SW, Bd. 2, S. 450.

Maßliebchen und Veilchen und Blümelein mehr
Mit zitternden Händen sie pflücket
Sie windet ein duftendes Kränzchen daraus
Wirfts in die kristallene Helle
Schaut dann in die bläuliche Ferne hinaus
Und dann in die silberne Welle
*Wie ist mir so weh was durchbebt mir die Brust
Mit unbekanntem Verlangen
Es füllt mir die Seele mit inniger Lust
Und doch mit unendlichem Bangen
Ich blühte so frisch wie die Rose im Mai
Wie das Kränzchen das ich gewunden
Es flohen in rosichten Schimmer vorbei
Die leichten ätherischen Stunden
O wehe verbleicht sind die Wangen nun
Verwandelt das Lächeln in Tränen
Es läßt mich nicht weilen es läßt mich nicht ruhn
Mich treibt unbegreifliches Sehnen
Die wenigen übrigen Blümelein dann
Ergreift sie mit tränendem Blicke
Drückt feste den klopfenden Busen sie an
Und wankt in die Hütte zurücke –
Sie bleibt nachdenkend auf ihre Harfe gelehnt (I, 1-28)*³⁸

In sieben kunstvollen Vagantenstrophen entwirft Berthas Lied einen *locus melancholicus*. Ihn organisieren diejenigen Topoi (trauernder Blick, tränender Blick), die Liebrand auch auf den ersten Seiten des Romanfragments *Ledwina* nachgewiesen hat³⁹ und mit denen Droste-Hülshoff hier wie dort den Narziss-Mythos mit weiblichem Personal nachstellt. Dazu verbindet das Lied den mythologischen Topos des Spiegels beziehungsweise der Spiegelung im Wasser (spiegelnde Flut, kristallene Helle, silberne Welle) zunächst mit den Attributen der Aphrodite-Venus (Gänseblümchen, Veilchen, Rosen) – und zwar in ihrer Funktion als Liebesgöttin, was nicht zuletzt der (Braut-)Kranz betont.⁴⁰ Mit Hilfe des Vergleichs werden die Attribute nun auf die weibliche Figur verschoben – *factio persona* der fünften und sechsten Strophe, der aussagelogisch auch die Personalpronomina in der ersten Person Singular zugeordnet werden können. Diese Sängerin ist freilich *nicht* mit der Figur Bertha identisch. Vielmehr versammelt der Frauengesang noch einmal die Elemente des Codes ‚romantischer Liebe‘ – ‚romantischer Liebe‘, weil er im Gegensatz zu demjenigen ‚empfindsamer Liebe‘ ambivalent ist: Die Figur hat *wie* eine Rose im Mai geblüht, die Zeit ihres Lebens ist im rosichten Schimmer vorbeigeflogen – ätherisch –, bevor innige, die Brust durchbebende Lust, bevor das unbegreifliche Sehnen des klopfenden Busens das unendliche

³⁸ Meine Hervorhebung, F.B.

³⁹ Vgl. Liebrand, *Kreative Refaktoren*, Kap. 2: „Arrièregarde als Avantgarde: *Ledwina*“.

⁴⁰ Vgl. Michael Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin, New York 1982, S. 70 f.

Bangen hervorruft, die Figur bedroht – und zwar mit dem Tod. Während Narziss in imaginärer Spiegelung stirbt, verbleicht die Figur gespenstisch, wobei Angst und Verfall die Kehrseiten der Medaille eines weiblich konnotierten, im sexuellen Begehren wurzelnden Wahnsinns darstellen.

Eine solche weibliche Besetzung des Narziss-Mythos wird erst am Ende des 19. Jahrhunderts von den Präraffaeliten wieder aufgenommen. Waterhouse' Darstellung von *Echo und Narziss* (Abb. 5) lenkt das Augenmerk sowohl auf die männliche als auch auf die weibliche Figur. In der Tradition der Venus-Ikonographie mit entblößter Brust und rotem Tuch dargestellt, symbolisiert sie die Position, die das narzisstisch-imaginäre Begehren nicht erreichen kann. In seinem Gemälde *Ophelia* (Abb. 6) überblendet Waterhouse die Positionen von Echo und Narziss. Die Frauenfigur sitzt jetzt selbst am Wasser – und zwar in der introvertierten Pose der Melancholie, die ihr Begehren von den Objekten der Außenwelt abgezogen und auf das eigene Ich gerichtet hat. Durch das Attribut der Rosen bleibt Aphrodite-Venus auf der Szene anwesend, während der Mohn im Blumenkranz Ophelias Wahnsinn und den Tod konnotieren.⁴¹ Über diese Aphrodite-Narziss/Echo-Ophelia-Konstellation stellt Berthas Lied die Semantik einer krank machenden, Lächeln in Tränen, Ruhe in Unruhe verwandelnden, vom Ich entkoppelten Sexualität aus. Einerseits bestätigt es die Ökonomie weiblichen Begehrens innerhalb des Codes ‚romantischer Liebe‘. Andererseits besteht die Funktion des Liedes darin, Berthas offenbar unbewusstes Begehren beziehungsweise die unsublimierten Anteile dieses Begehrens zu spiegeln. Für diese doppelte Funktion setzt Droste-Hülshoff auf den Kunstgriff, die Harfe mit einem Eigenleben auszustatten, die in der Zuschreibung ihrer Attribute das Medium des Wasserspiegels ersetzt (helles Gewässer der spiegelnden Flut, silberne Welle). ES singt gewissermaßen, wenn Bertha singt:

CORDELIA O deine Harfe o die mordet dich
Und tönt mit ihren silberhellen Saiten
Dir diese Träume in dein banges Herz
Wenn oftmals traulich wir ein Weilchen kosen
Und munter du dann scheinst die Stirne heller
Dann greifst du plötzlich in der Harfe Saiten
Und trüber wird dein Blick dann singst das Lieb
Vom Hüttenmädlein singst es immer wieder
Und lullest dich in finstre Schwermut ein (I, 165-173)

Die Bilder des Liedes stellen das aus, was die Figur Bertha im Gespräch nicht ausdrücken kann. Doch die Konfiguration der ersten Szene des Stücks ist subtiler und radikaler. Droste-Hülshoff lässt im Folgenden eine Stickerei auf das Lied antworten, indem sie es den gesungenen Bildern wie auf einem zweiflügeligen Gemälde gegenüberstellt und damit beide Medien – Lied wie

⁴¹ Vgl. u.a. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, übers. von Thomas Lindquist, Würzburg 2004, Kap. 10: „Weiblichkeit: Beim Einsatz verschollen“.

Stickerei – von den *dramatis personae* löst. Links sehen wir die Aphrodite-Narziss/Echo-Ophelia-Konstellation und rechts:

CORDELIA Geliebte Schwester sieh den Schirm doch an
Ob er nicht hübsch wird, vom Altare schlägt
Die rote Flamme lodern in die Höh
Und in die Wolken dringt der dicke Rauch
Ein Vogelheer durchflattert ängstlich dort
Vom Dampf umnebelt die getrübe Luft
Und sucht der heißen Wolke zu entflieh'n
Am Fuße Des Altares kniet still
Und demutsvoll die junge Priesterin
Viel Ausdruck hat ihr heiliges Gesicht
Sieh nur die sanften Augen an gewiß
Ich habe recht natürlich es gemacht
Meinst du nicht? doch du hörst mich wieder nicht
Bist ganz zerstreut ich bitte dich sieh her
Sie meine schönen bunten Bilder an
Das zart Gebilde meiner fleißigen Hand
Bertha! (I, 29-45)

Ein Schirm, so erklärt das *Deutsche Wörterbuch*, – „im hauswesen und bei gewerken schützende oder abhaltende dinge mancher art“ – ist „eine zwischen rahmen auf füszen ausgespannte leinwand, die vor etwas gestellt wird, um dies dem anblick zu verbergen, auch spanische wand“⁴² – kleinformatiger, so dass er in einem Stickrahmen bearbeitet werden kann, etwa ein Augenschirm oder Lampenschirm: „schirm um eine lampe, der ihr licht dämpft“.⁴³ So oder so dient er als Sichtschutz. Er verbirgt etwas, indem er die Blicke auf sich lenkt, so dass auch der Schirm in *Bertha* jene doppelte Funktion von Verstellung und Ausstellung zugleich hat – im Fall einer Lampe etwa des Feuers, das in ihr brennt. Ferdinand ist es, der im Stück auf die Verbindung der Lampe mit dem sexuellen Begehren hinweist, wobei er es nicht wie üblich mit dem Feuer, sondern mit dem Wind vergleicht: „Zerrinnt, verlischt gleich einer Lampe Schimmer/ Wild angehaucht vom Sturm der Leidenschaft[t]“ (I, 1411 f.). An anderen Stellen des Stücks wird die Metapher des Feuers nicht nur aktiviert, sondern auch mit einem Gender-Index versehen. Die „lichten Flamme[n]“ sind dem Mann, aber nicht der Frau erlaubt: „Allein dem Weibe ziemet Sittsamkeit“ (I, 834-836). Ihre Handarbeit stellt Cordelia daher nicht von ungefähr als Pharmakon gegen eine solch unziemliche Lust aus:

⁴² Art. „SCHIRM“, in: *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>>, 30.08.2009.

⁴³ Art. „LAMPENSCHIRM“, in: *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>>, 30.08.2009.

CORDELIA [...]

In meinem Zimmer achtend nicht den Sturm
Der draußen brauste wens nur ruhig war
In meinen Reiche ich bei meinem Rahmen
Und so erhielt ich meine Seelenruh (I, 829-43)

Was Cordelia stickt, das hat mit Seelenruhe allerdings nur recht wenig zu tun – weder mit ihrer eigenen noch mit Berthas, deren Bild sich nämlich in den sanften Augen der jungen Priesterin spiegelt. Ja, es scheint fast so zu sein, als würde Cordelia genau in dem Moment, in dem sie das für eine Stickerei viel zu naturalistische Detail dieser Augen beschreibt, einen tiefen Blick in diejenigen der Schwester geworfen haben und auf ihrem Bild gerade eben das ausstellen, was Bertha nicht ausdrücken kann. In diesem mythologischen Spiegel werden nun sowohl ein Brandopfer als auch eine Vogelschau dargestellt, und das heißt: zwei mantische Medien, die Cordelia der Priesterin zuordnet.

In der Mythologie verwischen sich an dieser Stelle schnell die Grenzen zwischen der Artemispriesterin und der Göttin selbst, auf die in *Bertha* das Attribut des „gehörnte[n] Mond[es]“ verweist (I, 451).⁴⁴ Ihrem Ursprung nach ist *Iphigeneia* eine Sonderform der ägäischen ‚Großen Göttin‘, auf die auch Artemis zurückgeht, so dass Iphigenie nicht nur Priesterin, sondern auch Rivalin beziehungsweise Epiklese der jungfräulichen Jagdgöttin sein könnte.⁴⁵ Hesiod setzt Iphigenie sogar mit der Unterweltsgöttin Hekate gleich,⁴⁶ die wiederum mit Artemis und der Mondgöttin Themis eine Dreieinheit bildet. Sie alle sind Stellvertreterinnen jener chthonisch-maternalen Göttin am Ursprung der Kultur, die in den vorgriechischen Naturreligionen über Geburt, Leben und Tod herrscht – Leben spendend und Tod bringend. Und genau darum: um die Ausstellung einer Weiblichkeit, die nicht kränkelnd oder gespenstisch, sondern in der Integration des weiblichen Sexuellen (im weitesten Sinn) stark, groß und erfüllt ist, geht es in Droste-Hülshoffs *disguised symbolism*,⁴⁷ der auf

⁴⁴ Das Symbol der Mondsichel teilen sich bekanntermaßen die mythologische Artemis-Diana und die christliche Maria neben einer Reihe anderer Zuschreibungen und Attribute.

⁴⁵ Vgl. Art. „Iphigeneia“, in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Bd. 2, München 1979, Sp. 1447 f.

⁴⁶ Vgl. *Paus.* I 43, 1: „They say that there is also a shrine of the heroine Iphigenia; for she too according to them died in Megara. Now I have heard another account of Iphigenia that is given by Arcadians and I know that Hesiod, in his poem A Catalogue of Women, says that Iphigenia did not die, but by the will of Artemis is Hecate. With this agrees the account of Herodotus, that the Tauri near Scythia sacrifice castaways to a maiden who they say is Iphigenia, the daughter of Agamemnon. Adrastus also is honored among the Megarians, who say that he too died among them when he was leading back his army after taking Thebes, and that his death was caused by old age and the fate of Aegialeus. A sanctuary of Artemis was made by Agamemnon when he came to persuade Calchas, who dwelt in Megara, to accompany him to Troy.“ <<http://www.fordham.edu/halsall/ancient/pausanias-bk1.html>>, 30.08.2009.

⁴⁷ Zu diesem Begriff der Ikonologie vgl. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Bd. 1, Cambridge, Mass. 1953, S. 132. Ich verwende ihn als

dem Schirm einen Horizont des Imaginären öffnet. Es wird noch fünfzig Jahre dauern, bis Courbet diesen (Ab-)Grund der Kultur auf seinem skandalösen Gemälde *Der Ursprung der Welt* (Abb. 7) synekdochisch als weibliches Genital darstellen und der historischen Zeitrechnung entheben wird. In seiner absoluten Inkommensurabilität symbolisiert es die gleiche mythologische Konstellation, die in *Bertha* nicht sprachlich von den Figuren ausgedrückt, sondern bildlich auf der Stickerei ausgestellt wird.⁴⁸

An diese symbolische Position der *magna mater* adressiert Cordelia ihr Kunsthandwerk. Laurette – Droste-Hülshoffs scharfsinnigste Figur, deren Aufgabe immer wieder darin besteht, *Berthas* sprachlose Figuren zur Rede zu stellen – bildet daher die familiäre Konstellation derer von Löwenstein auf die mythologische des Schirms ab:

LAURETTE Und liebevoll wird sies mit Liebe lohnen
Das fromme Pfand des stillen Danks
Es sind des Dankes Tränen deines Dankes
Die hier dem Aug der jungen Priesterin
Entgleiten und den hellen Schleier netzen
Und diese Flamme die so rein und hell
Von dem Altare in die höhe lodert
Das ist dein heiliges Gebet zu Gott
Dein stilles für die Mutter teure Wohlfahrt
Nicht eitle Kunst erschuf dies schöne Bild
Es schuf ein kindlich Herz für eine Mutter
[...] (I, 335-347)

An dieser symbolischen Position führt der Weg von Iphigenie als Mutter zu Iphigenies Mutter – ein Umweg, der für die mediale Konfiguration von Lied und Schirm in der ersten Szene des Stücks unerlässlich ist. Im *Gründlichen mythologischen Lexikon* klärt Benjamin Hederich, der nicht nur für Goethe, sondern auch für das gesamte späte 18. und frühe 19. Jahrhundert die mythologische Quelle überhaupt ist, über Iphigenies eigentliche Herkunft folgendermaßen auf:

Allein die, welche die Historie genauer wissen wollen, geben sie für eine Tochter des Theseus und der Helena aus. Weil aber dieser Schwester, die besagte Klytämnestra, nicht gern gewollt, daß offenbar werde, wie sie von dem Theseus nicht als Jungfer zurück gekommen, so habe sie diese Iphigenia für ihre

deskriptiven Begriff für die ‚versteckten‘ mythologischen oder ikonographischen Intertexte, wie sie im Europäischen Realismus gang und gäbe sind. Vgl. Peter-Klaus Schuster, *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978, Kap. VIII: „Zur Methode und zum Realismusbegriff“.

⁴⁸ Zu dieser imaginären Konstellation der Romantik vgl. Frauke Berndt, „‚Körperliches körperlich‘ – Friedrich Creuzers Mediologie“, in: *Romantische Dingkulturen in Text und Bild*, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2010 (im Druck).

eigene Tochter ausgegeben, und es dem Agamemnon selbst, nebst andern mehr, also beredet.⁴⁹

Einerseits steht Cordelia also mit Iphigenie in Verbindung, andererseits mit Helena, von der Homer zwar nicht berichtet, dass Theseus sie vergewaltigt hat, dafür aber, dass sie als notorisches Objekt männlichen Begehrens der doppelte Grund des Krieges ist: Erstens, weil ihr Raub die Griechen vor die Tore Trojas bringt, zweitens, weil sie in einer klassischen *mise en abyme* die eigentliche Quelle des Sängers ist, dessen Gesang die sorgfältige Lektüre des Gewebes vorausgeht, das er besingt:⁵⁰

[...] sie wob ein purpurnes, großes
Doppelgewand und wirkte hinein die zahllosen Kämpfe
Rossebezüglicher Troer und erzumschirmter Achaier
Welche sie ihretwegen von Ares' Händen erduldet (Hom. *Il.* III, 125-128)

Den Hinweis auf „Homeros“ gibt – wie kann es anders sein – wiederum Marco Godowesi, der zwar nicht auf die *Ilias*, sondern auf Berthas Lieblingsbuch, die *Odyssee*, anspielt (I, 2208 f.). Und so wie der Weg von Iphigenie zu Helena hinführt, so führt er von Helena zu Artemis zurück. Da ist zunächst die paternale Abstammung der „göttliche[n] unter den Weibern“ (*Il.* III, 171; *Od.* 15, 106) von Zeus (vgl. *Il.* III, 199 pass.; *Od.* 4, 119 pass.), die Helena zur Halbschwester unter anderen der Artemis macht (*Il.* III, 139 ff. u. 173 ff.). Die mediale Konfiguration, die Droste-Hülshoff in der ersten Szene des *Trauerspiels in drei Aufzügen* durch die Gegenüberstellung von Lied und Schirm entwirft, stellt insofern ein episches Format dar, als die Aphrodite-Narziss/Echo-Ophelia-Konstellation einerseits die kulturellen Topoi verdichtet, die Figuren in der Konversation über Berthas Liebe symbolisch generalisieren, oder mit anderen Worten: deren mittelfristige (Allgemein-)Gültigkeit dadurch bestätigt wird, dass sie die Konversation tragen. Gemeint ist jener Code ‚romantischer Liebe‘, der denjenigen der ‚empfindsamen‘ um das weibliche Begehren ergänzt und im Ausschluss dieses Begehrens ambivalent wird. Andererseits hält die Iphigenie-Artemis-Helena-Konstellation dem kranken, gespenstischen, wahnsinnigen Begehren auf dem Grund der Kultur die Bilder einer chthonisch-maternalen Weiblichkeit entgegen.

IV.

Die Iphigenie-Artemis-Helena-Moira-Konstellation führt darüber hinaus auf ein Feld, das für das Konversationsstück *Bertha oder die Alpen* insofern bestimmend ist, als man es ja im besten Sinn mit einem Frauenstück zu tun

⁴⁹ Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996, Sp. 1363-1366, hier Sp. 1363.

⁵⁰ Für die Hinweise auf Helena als Chronistin und die selbstreflexive Funktion dieser epischen Rolle in der *Ilias* danke ich Christiane Schonert.

hat. Denn was machen die Damen? Sie reden, sie musizieren und sie handarbeiten. In Berthas Lieblingsbuch fällt daher vor allem der Vergleich der stickenden Helena mit Artemis – „der Göttin mit goldener Spindel“ (*Od.* 4, 122) – ins Gewicht und schlägt den Bogen zu *Berthas* Bildern. Dort hält die Amme Katharine die Spindel der Artemis in der Hand,⁵¹ die dieses Attribut mit der Parze Klotho teilt. Mythologisch entsteht dadurch eine Verbindung zwischen Artemis und jener großen Schicksalsgöttin Moira, der noch bei Homer alle Götter unterworfen sind, bevor sich bei Hesiod die Genealogie der drei Moirai findet:⁵²

KATHARINE Du mein Gott
Wie könnt ihr das nur denken, hab ich ja
So lieb euch wie mein eignes Kind doch hört
Das Spulrad muß ich drehen daß das Garn
Zum Weben nimmer fehle meinem Sohn
Doch nun da viele feine Leinwand er
Gefertigt biet ich aus sie zum Verkauf
In dieser Gegend und da dacht ich will
Ich meine Gräfin Bertha doch besuchen (I, 1866-73)

Auf die in Katharines Werkstatt gefertigte Leinwand stickt nicht nur Cordelia kunstvoll ihre mythologischen Bilder, sondern sie stellt in *Bertha* auch das Material aller Kunst dar, das dergestalt stets auf den (Ab-)Grund chthonisch-maternaler Weiblichkeit führt. Im Stück labt sich Godowesi „an dem klaren Born/ Der Künstler“ Italiens, denn „glühend stellt/ Sich dar der Phantasie das ferne Bild/ Schau auf der Leinwand ich es“ (I, 2093-97), während Felsberg beklagt: „Wie wünscht ich oft daß statt der Harmonie/ Des Pinsels Gabe mir beschieden“ (I, 2102 f.). Diesen kann nur seine Phantasie führen, was den Empfindsamen so wie seine beiden Gesinnungsschwestern – die Sängerin und die Stickerin – an das offenbar defizitäre Medium der Sprache verweist, auf das er zurückgreift, um diese Bilder zu beschreiben beziehungsweise um sie anderen im Gespräch mitzuteilen:

CORDELIA [...] oft wenn er kühn die majestätischen Reize
Der stolzen Alpen seines Vaterlandes
Mit der Begeistrung dichterischen Pinsel
Uns malte, schimmert hell in seinem Auge
Der hohen Rührung Träne zitternd stockt
In ihrem Lauf die Rede und er schwieg
Das volle Übermaß nicht länger tragend (I, 511-21)

Dadurch, dass Droste-Hülshoff den Code ‚romantischer Liebe‘ insofern selbst-reflexiv wendet, als sie sich seinem materialen, von „Weiberhände[n]“ ge-

⁵¹ Hedwig Wiegmann, „Annette von Droste-Hülshoff und ihre Amme“, in: *Heimatblätter* 35, Lippstadt 29. November 1954, Nr. 20, S. 165-167.

⁵² Vgl. Hes. *Theog.* 217 ff.

fertigten Träger zuwendet (I, 320), stellt sie nicht nur die Homersche *mise en abyme* nach, sondern bestätigt die „poetogene Qualität“ „romantischer Liebe“.⁵³ Eingebildet, gestickt oder gesungen ist Liebe in *Bertha* poetisch, weil ihre Bilder die mediale Transformation in Sprache voraussetzen. Doch weniger die Bilder als vielmehr das Material selbst regelt die Selbstreflexivität im Stück. Die Leinwand, nicht die Einbildungskraft führt Cordelias Schirme und Kleider mit Berthas Liedern eng – und eigentlich auch nicht mit den Liedern, sondern mit den Harfenklängen an und für sich, die die Einbildungskraft stimulieren. Die Verlagerung des Interesses auf das Instrument hat zur Folge, dass die Wörter des Liedes im Medienvergleich in den Hintergrund, die Klänge der Harfe in den Vordergrund treten:

BERTHA Sind deine seidnen Fäden stark genug
Um aus dem finstern Bergschacht die Versunkene
Hinauf ins helle Tageslicht zu ziehn
[...]
Ich hab auch meine schönen zarten Bilder
Doch trag ich in dem vollen Herzen sie
Und nicht auf Schirme und buntfarbige Kleider
Bei meiner harfe leisen süßen Tönen
Dann ziehen sie in langer Reih vorüber
Und laben mir das Aug des innern Sinns (I, 151-164)

Ein „lebendiges zartes Bild“ ruft also nicht nur die Stickerei in der Einbildungskraft hervor (I, 328), sondern auch das Harfenspiel. Während aber Cordelias „Nadel [...] das Auge anspricht und das Herz“ (I, 327-329), zielen Berthas Saiten allein auf das „Herz“ (I, 477). In dieser Steigerung von Auge zu Herz, von visueller zu affektiver Evidenz liegt eine Pointe verborgen, die von der Huldigung der Anschaulichkeit im 18. Jahrhundert auf direktem Weg in die Moderne führt, wo spätestens Nietzsche den apollinischen Bildern der Malerei und Plastik mit der Musik ein ‚anderes‘, affektives Medium gegenüberstellt.⁵⁴ Den synchronen Vergleich der Medien ergänzt *Bertha* in diesem Sinn um die diachrone Entwicklung ihrer eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, die sie vom Kunsthandwerk zur Musik geführt haben. Von der Musik wird die Einbildungskraft sowohl schneller erreicht als auch anhaltender und stärker erregt:

BERTHA [...]

Die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne

Durch sie ward mir der Harfe süßer Trost

Die leise Sprache meiner Silbersaiten

Die bald mit ihrer sanften Harmonie

⁵³ Klinkert, Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe, S. 259.

⁵⁴ Vgl. David E. Wellbery, „Wort‘ und ‚Ton‘ – Zur Sprachkonzeption in Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘“, in: *Stimme und Schrift: zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*, hg. von Waltraud Wiethölter, Hans-Georg Pott und Alfred Messerli, München 2008, S. 133-146.

Mich ganz entfremdete vom hellen Rahmen
Mit süßen Zauber meinen Geist entführend
Der kalten Wirklichkeit beengten Schranken
Ins helle Reich der goldnen Phantasie
Und dorthin wo uns ewger Lichtglanz glühet (I, 373-388)

In dieser Wirkung auf das Herz tut es *Bertha* dem „weichen Sänger“ Felsberg nach (I, 510), der das „trunkne[] Ohr“ (I, 481) mit dem „wundersüße[n] Ton“ seiner Flöte (I, 480 u. 540) gerade ohne zu singen berauscht. Auch die „stillen Träume“ von Berthas „goldne[r] Harfe“ betören Cordelia und Laurette unmittelbar (I, 462). „Und lispelnd hallt ihr silberheller Klang“ (I, 469) ebenso wortlos wie das „liebliche[] Gelsipel“ der Flöte (I, 496), obwohl diese Klänge ganz im Zeichen von Melancholie und Trauer stehen:

BERTHA Ja meine Harfe ist mir jetzt mein Alles
In Lust und Trauer treue Freundin mir
Wenn dann der Schmerz die Seele mir durchzittert
Dann spielt mein Finger in der Harfe Saiten
Und ihr entschwebt ein klagender Gesang
[...] (I, 463-479)

Einerseits stehen die Harfenklänge in metonymischer Beziehung zur Stickerei, andererseits stellen sie eine Klage dar. Dass *Bertha* am Punkt dieser Engführung von Gewebe, Klang und Klage einem Narrativ des kollektiven Gedächtnisses folgt, bestätigt Felsberg, der auf Berthas Lied im zweiten Aufzug mit einem Ritornell in männlich-weiblichem Wechselgesang antwortet: „Dann hallts aus der Ferne mit klagendem Laut/ Als weinte den Jüngling die liebende Braut“ (II, 3164 f.), hört der männliche Sänger die weibliche Klage und erwidert:

EDWARD FELSBURG [...]

Was scheust du Vöglein des Tages Pracht

Wo jeglicher fördert sein Tun

Was klagt dein Liedlein in dumpfer Nacht

Wenn alle die andern Vögelein ruhn

Ich töne den Sternen mein süßes Leiden

Der Liebe Schmerzen der Liebe Freuden

Und bei der Nächte verborgenen Schweigen

Vernehme es traurend die stummen Zeugen (II, 3168-75)⁵⁵

Nicht auf die Nachtigall, dafür aber auf die Lerche⁵⁶ verweist Cordelia bereits während des Gesprächs der drei Frauen über ihre Handarbeit: „Und seit der frühen Lerche ersten Ton/ Führt meine Hand die blanke Nadel schon“ (I, 307 f.) – jene Lerche, die sowohl seit Shakespeares berühmten Versen in *Romeo and Juliet* mit der Nachtigall ein Paar bildet als auch wie die

⁵⁵ Meine Hervorhebung, F.B.

⁵⁶ Vgl. Annette von Droste-Hülshoff „Die tote Lerche“; dazu Liebrands Interpretation „Genre trouble: Die tote Lerche“, in Liebrand, Kreative Refakturen, S. 50-63.

Nachtigall als Dichter-Vogel gilt (vgl. I, 2098-2108). Dem selbstreflexiven Komplex von Liebe, Gewebe (Textur) und Klang fügt Droste-Hülshoff noch eine Wendung hinzu.

Lied und Schirm in *Berthas* erster Szene binden also das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium ‚romantischer Liebe‘ an eine Medienkritik, die sich zwischen der bestickten Leinwand und dem klagenden Klang der Harfe auf tut. Diese Kritik hat sich insofern von den Figuren der beiden Schwestern gelöst, als die Kunst des Rahmens und das Reich der Töne über eine Reihe von metonymischen Verschiebungen und metaphorischen Ersetzungen so aufeinander bezogen sind, dass Cordelia als *alter ego* von Bertha betrachtet werden kann und umgekehrt beziehungsweise dass Rahmen und Töne als kollektivierte Medien ihr Eigenleben führen. Unschwer ist der mythologische Hintergrund zu erkennen, auf den Droste-Hülshoffs Verbindung von Sexualität und Medialität Schlaglichter wirft: In den *Metamorphosen* erzählt Ovid, wie Philomele, vom Ehemann ihrer Schwester Prokne vergewaltigt und ihrer Zunge beraubt, das erfahrene Leid nicht mehr sprachlich ausdrücken, sondern – sprachlos wie Bertha – nur noch klanglich aufführen kann. In der *Signatur des Schönen* erinnert Moritz sehr eindringlich an Philomeles Kunsthandwerk, dessen blutige Zeichen ihre verzweifelte Schreie bewahrt haben und in ihrer Sichtbarkeit wieder hörbar machen:

Als PHILOMELE ihrer Zunge beraubt war, webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welche es auseinander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen, die gräßliche Erzählung las.

Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr bloßes *Dasein* von dem schändlichen Frevel zeugte, der sie veranlaßt hatte.

Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eines geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.⁵⁷

Moritz erzählt den Mythos als mediale Konfiguration nach: Die Bilder, die Philomele in die Textur eines Gespinnstes webt, sind als Zeichen lesbare Bilder; erst als solche Charaktere eines Textes erhalten sie eine künstliche Stimme (Kunststimme) – eine Zunge im übertragenen Sinn –, deren schöne Klage die ‚reale‘ Zunge ersetzt.⁵⁸ Vor diesem mythologischen Hintergrund drücken auch die Harfenklänge in *Bertha* den Sinn der gestickten Bilder aus – den emotionalen Sinn, so könnte man es vorsichtig formulieren, der nicht für das Auge, sondern für das Herz bestimmt ist. Ohne die Harfe blieben diese Bilder ebenso unerfahrbar wie unverstanden. Die Frage ist nur, *was* die Harfe

⁵⁷ Karl Philipp Moritz, „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2 *Popularphilosophie, Reisen, ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1997, S. 992-1003, hier S. 992.

⁵⁸ Vgl. Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, Kap. II.: „Wer spricht? Die Figur des sprechenden Gesichts in der Geschichte der Rhetorik“.

ausdrückt, und das heißt: *welchen* Sinn das dargestellte Opfer der Priesterin auf der Stickerei hat, den die Harfenklänge aufführen?

Folgt man den Spuren des Mythos, führen sie ein letztes Mal auf den weiblichen Grund der Kultur – und zwar zu Persephone: „[S]ie wurde vergewaltigt und ist stumm geworden wie eine Tote. Eben das wurde in Italien von einer Unterweltgöttin erzählt“,⁵⁹ erläutert Kerényi diese Philomele-Persephone-Konstellation in der Mythologie, die darüber hinaus um Hekate ergänzt werden kann – und zwar sowohl im Hinblick auf die Hekate-Persephone-Konstellation als auch im Hinblick auf „Philomela“. Diese stehe bereits aufgrund ihres Namens „Freundin der Herden“ – ein Name der zur Schwalbe passt –, in Nachbarschaft zur Unterweltgöttin, „die gleichfalls die Ställe und die Herden liebt“ (Ovid, *Met.* VI, 521). „Unterweltlich“ ist dementsprechend ihre Geschichte,⁶⁰ in der ihrer Vergewaltigung die Opferung des eigenen Neffen folgt. Um sich zu rächen, kochen – man denke an die chthonisch-maternale Göttin Medea – Philomele und Prokne gemeinsam Proknes und Tereus’ Sohn Itys und setzen ihn dem Vater vor. Auf der Flucht vor dessen Rache wird Philomele in eine Schwalbe beziehungsweise in eine Nachtigall verwandelt. Seitdem beklagt sie selbst (und nicht nur die Mutter) den Tod des Itys mit ihrem Gesang: ityn, ityn.

Für *Bertha* folgt aus der Anspielung auf den Mythos durch die mediale Konfiguration von Gewebe und Klang, dass die Harfe nicht nur von der symbolischen Position der Unterwelt aus erklingt, sondern dass sie aufs engste mit dem Bereich chthonisch-maternaler Weiblichkeit verbunden ist. Deshalb bezeugt ihr bloßer Klang die Gewalt, die dem weiblichen Geschlecht angetan wird, aber sie bezeugt auch die Bedrohung, die von diesem Geschlecht ausgeht. Denn in Iphigenie, Helena und Philomele spiegelt sich jenes lebensspendende und todbringende, durch und durch inhumane Prinzip, das die Mythologie in den Geschichten um Artemis, Hekate, Persephone und den anderen ‚großen Göttinnen‘ zu bewältigen trachtet, das im Kern aber ganz und gar unbewältigt bleibt und seine Bedrohung bis in die Moderne bewahrt. Dort bildet es die Bilder, Szenen und Narrative jenes kulturellen ‚Anderen‘, an das Droste-Hülshoff im *disguised symbolism* ihres Dramenfragments erinnert.

Indem das Reich der Töne der Kunst des Rahmens eine Stimme verleiht, figuriert Droste-Hülshoff in der ersten Szene des Stücks eine kollektive Prosopopoiia, so möchte ich die Ergebnisse meiner Lektüre zusammenfassen. In *Bertha* wird diese Stimme laut, die wortlos, aber klangvoll über das ‚Andere‘ der Vernunft klagt. Sie stammt aus dem Bereich chthonisch-maternaler Weiblichkeit und verweist in der Klage auf jenes weibliche Begehren, auf das männliche Weiber wie Bertha Anspruch haben und in Zukunft machen werden. Wenn die Figuren über die Klänge der Harfe ins Plaudern geraten,

⁵⁹ Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 2: *Die Heroen-Geschichten*, München 2008, S. 227.

⁶⁰ Ebd., S. 226.

dann reden sie über das Medium eines dionysisch-orgiastischen Rauschens, in dem sich alle Wörter und alle Bilder verlieren – ein Rauschen des Herzens, das freilich in den Bildern, Szenen und Narrativen des kollektiven Gedächtnisses immer schon als das gespeichert war, was es sein wird:

BERTHA [...]

Dann rauscht der Jubel in der Harf Akkorden
 Und Hochgesang tönt ihre Harmonie
 Hat dann das volle Herz sich ausgeströmt
 So flieht der wilde Rausch und sanft Entzücken
 Gießt in die Brust sich malt sich in den Blicken (I, 463-79)

Abbildungen

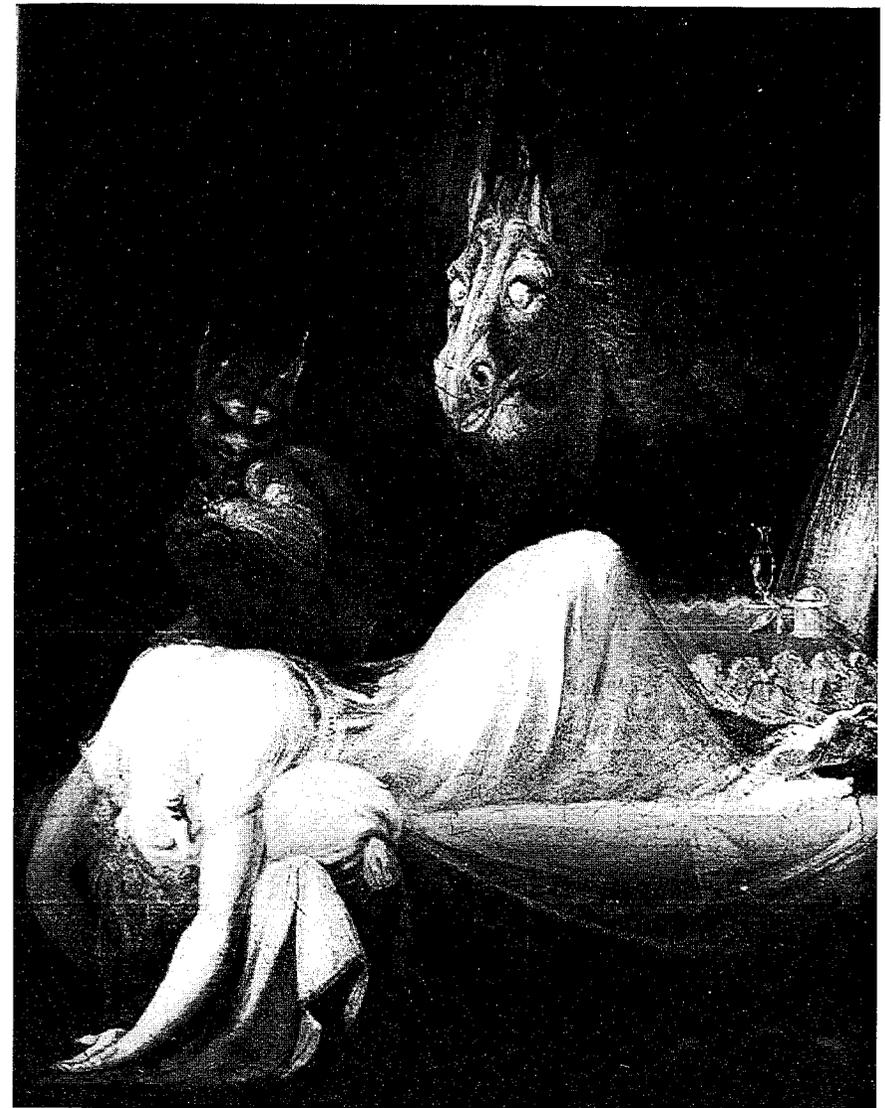


Abb. 1
 Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr* (1802), Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main

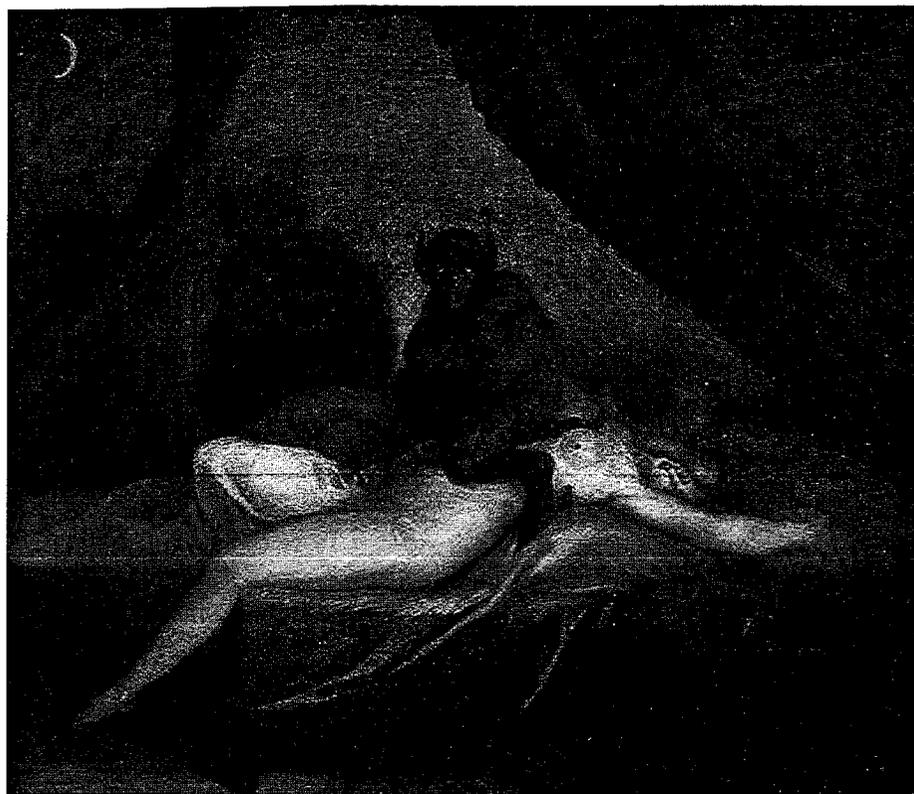


Abb. 2
Nicolai Abraham Abildgaard, *Nachtmahr* (1800), Sydvestjællands Art Museum, Sorø



Abb. 3
Domenico Fetti, *Melancholie* (um 1620), Musée du Louvre, Paris

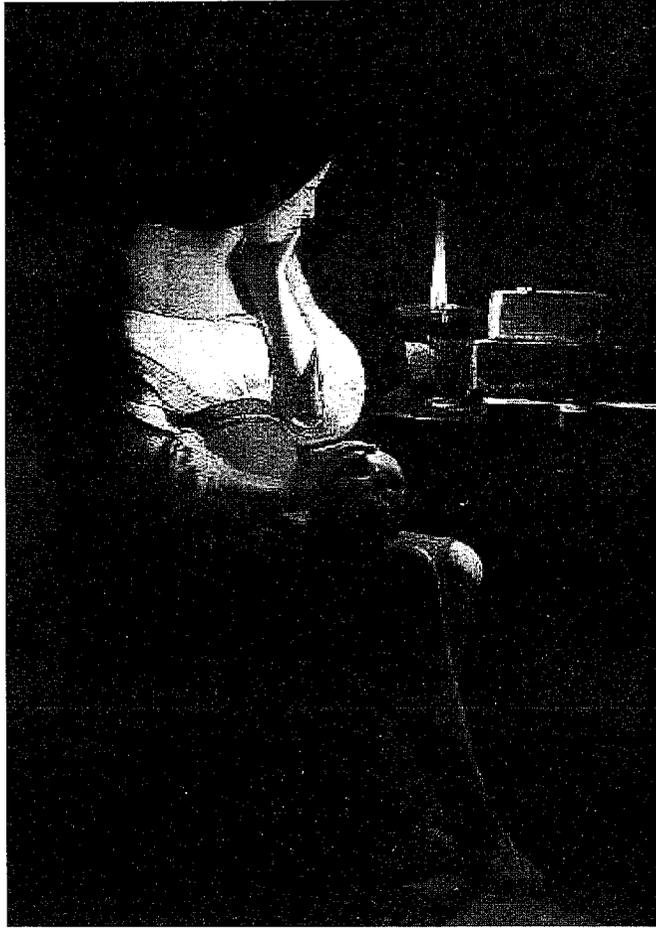


Abb. 4
Georges de la Tour, *Bißende Magdalena* (1630/35),
Musée du Louvre, Paris



Abb. 5
John William Waterhouse, *Echo und Narziss* (1903), Walker Art Gallery,
Liverpool.



Abb. 6
John William Waterhouse, *Ophelia* (1909/10), Privatsammlung



Abb. 7
Gustave Courbet, *Der Ursprung der Welt* (1866), Musée d'Orsay, Paris