

Martina Wagner-Egelhaaf

Grenz-Rede. Annette von Droste-Hülshoffs „Klänge aus dem Orient“

Am 19. 7. 1838 schrieb Annette von Droste-Hülshoff an Christoph Bernhard Schlüter (1801-1884), der zusammen mit seinem Schwager Wilhelm Junkmann (1811-1886) die Betreuung ihrer ersten Gedichtausgabe übernommen hatte: „ich habe, vor einiger Zeit, eine Anzahl morgenländischer Gedichte, zur Auswahl an Jungmann geschickt, weder in Ihrem Briefe noch in dem Seinigen wird Deren erwähnt, sie werden doch nicht verloren gegangen seyn?“¹ Annette von Droste-Hülshoff erhielt erst eine Antwort, nachdem die Drucklegung abgeschlossen war. Schlüter teilte ihr am 2. 8. 1838 mit, daß sich unter den nicht zum Druck gelangten Gedichten auch jene morgenländischen befänden. Für deren Nichtberücksichtigung nennt er den folgenden Grund: „Nur der reine harmonische Totalindruck eben der ersten Ausgabe Ihrer Poesien, worin alles streng *einen* Character athmen und zugleich gleichmäßig originelles Eigenthum der Dichterin sein sollte, nichts aber Nachahmung oder irgend fremdartig und störend, war es was uns vorzüglich bestimmte [...]“.² Der Vorwurf der Nachahmung, der Unoriginalität, ja des geistigen Raubs scheint hier ein unausgesprochen doppeltes zu sein: Einmal bezieht er sich auf die Nachahmung der orientalischen Dichtung, mit der sich die Droste schon seit den 20er Jahren beschäftigt hatte, angeregt durch die 1813 veröffentlichte Sammlung des Wiener Orientalisten Josef von Hammer-Purgstall mit dem Titel *Rosenöl [...] oder Sagen und Kunden des Morgenlandes aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt*.³ Zum zweiten

^{*} Der Beitrag basiert auf meiner am 12. Juni 1996 unter dem Titel „Grenz-Rede. Zur kulturellen Praxis der Literatur“ gehaltenen Bochumer Antrittsvorlesung, wurde aber für das Kolloquium zu Annette von Droste-Hülshoffs 200. Geburtstag in Münster weitgehend überarbeitet.

¹ Annette von Droste-Hülshoff: Historisch kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hrsg. von Winfried Woessler. Tübingen 1978ff. Bd. VIII,1. S. 308. Im folgenden: HKA VIII,1. S. 308.

² HKA XI,1. S. 144.

³ Vgl. Annette von Droste-Hülshoff: Gedichte. Hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woessler. Frankfurt a. M. 1994. S. 907; vgl. dazu den Brief Annette von Droste-Hülshoffs an Levin Schücking vom 6. 2. 1844, in dem sie schreibt: „Rosenöl“ ist allerdings ein Buch, und machte vor zwanzig Jahren Aufsehen – meine Onkels *Haxthausen* besaßen es, waren entzückt davon, und es wurde damals in allen Zeitschriften rühmlich erwähnt, als höchst werthvoller Beitrag zur Kenntniß orientalischer Sitten und Sagen. – leider habe ich den

ist daran zu erinnern, daß im Jahr 1819 und dann 1827 in erweiterter Form Goethes *West-östlicher Divan* erschienen war. Bei soviel Übermacht, auch im quantitativen Sinn, konnte der kleine Zyklus der Annette von Droste, den sie selbst *Klänge aus dem Orient* nannte, nur als Nachklang erscheinen. Die von Michel Foucault gestellte Frage, was ein Autor sei,⁴ wird in Schlüters Brief klar beantwortet: Der Autor ist, origineller Eigentümer seines Werks, dessen Schreibungsqualitäten ‚Einheit‘, ‚Reinheit‘, ‚Harmonie‘ und ‚Totalität‘ sind – das ‚irgend Fremdartige‘ wirkt da nur „störend“. Die von Foucault nicht gestellte Frage, was eine Autorin sei, findet ihre Antwort darin, daß schreibenden Frauen seit dem Mittelalter männliche Mentoren zur Seite standen, ohne deren Vermittlung ihr Werk nicht zustandegekommen wäre oder zumindest nicht hätte publiziert werden können, die aber just in ihrer Förderung und Hilfe dem Werk die Signaturen einer dem jeweiligen auktorialen Diskurs entsprechenden Marktfähigkeit aufprägten. Im Falle der Annette von Droste-Hülshoff bedeutet dies, daß sie dem Gedanken der Einheit und der vermeintlichen Originalität jene Texte opfern mußte, an denen ihr doch offensichtlich gelegen war und die gerade das kulturell sanktionierte Ideologem der Einheit ins Zwielticht rücken.

Die Autorin verzichtete auch in der Folge darauf, die *Klänge aus dem Orient* in die *Gedichte* von 1844 aufzunehmen. Lediglich die beiden Anfangsgedichte, zwei Balladen, wurden dort berücksichtigt. Der Zyklus wurde erst in den von Levin Schücking edierten nachgelassenen Blättern der *Letzten Gaben* im Jahr 1860 publiziert, einzelne Gedichte erschienen dann verstreut in Almanachen und Journalen. In den modernen Ausgaben findet man *Die Klänge aus dem Orient* unter der Rubrik des Nachgelassenen,⁵ entsprechend wurden sie in der Forschung, der sie lediglich als poetische Stüßübungen galten, lange Zeit marginalisiert.⁶

⁴ Namen des Verfassers vergessen. Was ist da zu machen? wahrscheinlich weiß Cotta ihn, denn es war ein damals berühmter Gelehrter, der es aus dem Arabischen entweder übersetzt, oder die Sagen selbst im Oriente gesammelt hatte.“ (HKA X,1. S. 153)

⁵ Vgl. Michel Foucault (1979): Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Übers. von Karin von Hofer. Frankfurt a. M., Berlin, Wien. S. 7-31.

⁶ Die Ausgabe des Hanser-Verlags führt die *Klänge* beziehungsweise unter der Rubrik „Nachdichtungen 1835-1837“ (vgl. Annette von Droste-Hülshoff [1963]: Sämtliche Werke. Hrsg. von Clemens Heselhaus. 4. Aufl. München. S. 22-32), ihrerseits die Originalität der Gedichte in Frage stellend.

⁷ Vgl. Bernd Kortländer (1979a): Annette von Droste-Hülshoff und die deutsche Literatur. Kenntnis - Beurteilung - Beeinflussung. Münster. S. 139. Clemens Heselhaus (1971): Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf, der den *Klängen* eine vergleichsweise starke Berücksichtigung zukommen läßt und ihre Unterdrückung mit bedauerndem Unterton vermerkt (vgl. S. 97, S. 107), nennt sie „eine regelrechte Einübung in die Kunst des kleinen Gedichtes“ (S. 102). Erst jüngst hat Horbert Kraft dem Zyklus etwas mehr als höfliche Aufmerksamkeit geschenkt, vgl. Horbert Kraft (1997): Ein Leben mit

Eben diese Ausgrenzung aus dem Kanonischen sollte zumindest mißtrauisch machen. Es geht im folgenden nicht darum, ein Korpus wenig bekannter und in qualitativer Hinsicht durchaus heterogener Gedichte zum neuen Droste-Paradigma zu erklären, vielmehr soll ein genau zusehender Blick auf das gerichtet werden, was sich am Rande des Kanons ansiedelt bzw. dort angesiedelt wird. Dahinter steht die These, daß Rand- und Grenzbezirke höchst sensible Bedeutungsbereiche sind, in denen, so hat es der Kultursemiotiker Yuri Lotman beschrieben, eine erhöhte semiotische Aktivität das Verhältnis von Außen und Innen oder besser: von Rand und Zentrum reflektiert und reguliert.⁷ Die große Rolle, die Rand- und Grenzvorstellungen im Werk Annette von Droste-Hülshoffs spielen – immer wieder ist die Rede von „Ufer“, „Bord“, „Saum“ und „Rand“ – hat Bruna Bianchi eindrücklich beschrieben.⁸ Wenn auf diesem Kolloquium Dialoge mit der Droste geführt und das Dialogische in ihrem Werk beobachtet werden soll, tut man gut daran, sich vor Augen zu halten, daß jeder Dialog zwei voneinander unterschiedene Positionen des Sprechens voraussetzt und, will man das Dialogische nicht vorschnell als postmodernes „Cross the border, close the gap!“ harmonisieren, Differenzen, unterschiedliche Standpunkte, markiert. Gerade solche Grenztexte wie die *Klänge aus dem Orient*, an denen sich die Geister der Autorin und der Herausgeber schieben, scheinen in besonderer Weise einer genauen Lektüre wert, zumal sich der Blick von den Rändern des Werks und von den Rändern des Kanons aus immer auch auf deren Zentren richtet.

Die erste und grundlegende Grenzkonstellation, die die *Klänge aus dem Orient* aufrufen, ist die von Ost und West, wie sie der Goethesche *Divan* so plakativ und unter Einsatz der suggestiven Dialog-Figur des Bindestrichs im Titel führt. Annette von Droste-Hülshoff schreibt sich mit ihren *Klängen aus dem Orient* in den traditionellen und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erneut populären Orientalismuskurs ein – bei einer Autorin, die man so sehr wie die Droste dem Heimatlich-Landschaftlichen, sei es dem Westfälischen oder auch der Bodenseelandschaft, verbunden

Zillah. In: Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848): „aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden“. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Münster. Hrsg. von Bodo Plachta. Wiesbaden. S. 20-23. (Zuerst in: Horbert Kraft [1996]: Annette von Droste-Hülshoff. Ein Gesellschaftsbild. Münster. S. 63-74.)

⁷ Vgl. Yuri Lotman (1990): The notion of boundary. In: Ders.: Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture. Übers. von Ann Shukmann. Einleitung Umberto Eco. London. S. 131-142. Hier S. 136.

⁸ Vgl. Bruna Bianchi (1993): Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der ‚Grenze‘ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff. In: Ein Güter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Hrsg. von Orrrun Niethammer und Claudia Belemann. Paderborn. S. 17-34

sicht, immerhin ein bemerkenswerter Fakt. Michel Foucault hat in *Wahn-sinn und Gesellschaft* den Orient treffend als primäre Grenzziehung der abendländischen Ratio beschrieben. Der Orient sei für das Abendland all das, was es selbst nicht sei, obgleich es im Orient seine ursprüngliche Wahrheit suche.⁹ Während die barocke Dramatik den Osten fasziniert zum Schauplatz von Sinnlichkeit, Despotie und Grausamkeit machte, um vor diesem Hintergrund den abendländischen Anspruch einer auf die Herrschaft der Vernunft gegründeten Geschichtsmächtigkeit zu bekräftigen, vollzieht sich im Laufe des 18. Jahrhunderts durch den Auftritt des sog. ‚edlen Wilden‘ auf der Bühne des europäischen Welt- und Selbstverständnisses auch eine Positivierung des Orients. Lessings *Nathan* mit seinem etwas jähzornigen und verschwenderischen, aber doch gutmütigen und sehr menschlichen Sultan Saladin setzt dieser Aufwertung des Ostens in der Ringparabel ein im Zeichen der Humanität und der Toleranz stehendes Exempel. Der Romantik schließlich avanciert der Orient zu einem idealisierten Ursprungsland der Poesie, und vor diesem Hintergrund ist nicht zuletzt auch Goethes *West-östlicher Diwan* zu lesen. Der Osten ist Goethe zu einem poetologischen Osten geworden, wovon nicht zuletzt die *Noten und Abhandlungen* zum *Diwan* Zeugnis ablegen. Auch die östliche Dichtung eines Friedrich Rückert etwa liest man am ehesten als etwas manierierte Versuche, aus dem Geist der zu Beginn des 19. Jahrhunderts vielfach erforschten – Hammer-Purgstall wurde schon erwähnt – Poesie des Ostens einen eigenen, neuartigen dichterischen Ton zu entwickeln.

Wie verhalten sich die orientalistischen Verse der Droste in diesem Spannungsfeld von Ideologie und Poetologie?

Der Zyklus steht folgendermaßen aus: Den Anfang macht eine zehnstrophige Ballade mit dem Titel „Der Barmekiden Untergang“, die von einer verbotenen Liebe berichtet: Maimuna, die Schwester des Kalifen Harun-al-Raschid, hat dessen Großwesir, Dschafer, verführt, wofür dieser mit dem Tode bestraft und sein ganzes Geschlecht, die Barmekiden, in die Wüste gejagt wird.¹⁰ Es folgt „Bajazeth“, eine weitere Ballade, die von einem reichen Kairoer Handels Herrn erzählt, welcher von seinem Freund und Diener aufs schmachlichste betrogen wird: „Und weh dir Hassan! falscher Freund! / Du ungetreuer Diener!“, lautet die bittere Bi-

⁹ Vgl. Michel Foucault (1973): *Wahn-sinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M. S. 10.

¹⁰ Die Quelle dieser Ballade konnte die Droste im *Zweiten Fläschchen* des Hammer-Purgstalls *Rosenöls* finden (Josef von Hammer-Purgstall (1813): *Rosenöl*. Erstes und zweites Fläschchen oder Sagen und Kunden des Morgenlandes aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt. Stuttgart, Tübingen.); vgl. auch Droste-Hülshoff: *Gedichte* (wie Anm. 3), S. 794.

lanz. (HKA II,2, S. 11) Es schließt sich ein Gedicht an, in dem es um das Bild eines Mädchens geht, um ein Bild, das zugleich verborgen und enthüllt wird. Auf dieses wohl interessanteste und schönste Gedicht der Reihe wird noch ausführlicher zurückzukommen sein. Ein Mädchen steht auch im Mittelpunkt des darauffolgenden Gedichts, das mit der Frage einsetzt: „Wer bist du doch, o Mädchen?“ (HKA II,2, S. 14) Das nächste, „Der Fischer“, erzählt von einem kleinen Jungen, der täglich zum Strand läuft und auf die Rückkehr des Vaters wartet, der wohl nicht wiederkommen wird. Zu klagen hat auch die Hauptfigur des folgenden, „Der Kaufmann“ überschriebenen Gedichts, denn ihm haben Piraten die mit Gütern beladenen Schiffe entführt. Weniger leicht auf den Begriff zu bringen ist das Gedicht „Das Kind“, in dem sich das sprechende Ich wünscht, ein kleines Kind zu sein und von Zillah, der Mutter, geküßt und gesegnet zu werden. Antithetisch zu diesem Gedicht präsentiert sich das sich unter der Überschrift „Der Greis“ anschließende: Hier wünscht sich das sprechende Ich, es möge nicht das Schicksal des Greises erleiden und in die Lage kommen, Zillahs Gestalt und Stimme zurückstoßen zu müssen. Eine eigene Gruppe von Gedichten innerhalb des Zyklus, die jeweils mit einem Adjektiv überschrieben sind, bezeichnet die Autorin in einer Anmerkung als „Sprachübungen“. Auch in diesen Versen ist zumeist von Leidenden die Rede; entweder leiden sie an der Liebe oder aber unter einer ungerechten Herrschaft. Nur zwei Gedichte fügen sich diesem Schema nicht. Auch auf diese „Sprachübungen“ wird noch näher einzugehen sein. In den Druckausgaben stehen weitere vier Gedichte im Anhang. Die Droste hat sie nicht in ihre Reinschrift aufgenommen, wiewohl sie sich in diversen Arbeitsmanuskripten finden. Eines davon, „Der Gärtner“, irritiert, weil eine merkwürdige Unentscheidbarkeit der Sprecherpositionen das Geschehen und seinen Sinn opak werden läßt. Die drei anderen gehören dem Typus der bereits genannten Sprachübungen an.

Läßt man diesen Textbestand Revue passieren, so kommt man nicht umhin festzustellen, daß Annette von Droste-Hülshoff im Sinne des Orientalismuskritikers Edward Said¹¹ den Osten in hohem Maße orientalisiert: Sinnlichkeit und Grausamkeit beherrschen den westfälischen Orient der Droste. Genau in dieser Hinsicht unterscheiden sich die *Klänge aus dem Orient* von Goethes doch im wesentlichen heiteren *West-östlichen Diwan*. Während Goethe offensichtlich keine Probleme damit hat, die Grenze zwischen West und Ost zu überschreiten, wird in den Versen der Droste eben diese Grenze scharf markiert. In den *Noten und Ab-*

¹¹ Vgl. Edward W. Said (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. With a new afterword. London.

handlungen zum *West-östlichen Divan* liest man Goethes west-östliches Programm: „Wollen wir an diesen Produktionen der herrlichsten Geister teilnehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüberkommen.“¹² Wo der Orient nicht auf den Okzident zu kommt, muß der westliche Dichter die Grenze zum Osten überschreiten, der als solcher bezeichnenderweise schon für Grenzenlosigkeit einsteht. Bei den orientalischen Dichterkollegen nämlich, so heißt es in den *Noten und Abhandlungen*, könne „keine Grenze zwischen dem, was in unserm Sinne lobenswürdig und tadelhaft heißen möchte, gezogen werden [...] weil ihre Tugenden ganz eigentlich die Blüten ihrer Fehler sind.“¹³ Und das berühmte *Divan*-Gedicht mit dem Titel „unbegrenzt“ setzt die Poetik der Grenzüberschreitung ins Werk. Seine erste Strophe lautet:

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.¹⁴

Wo Anfang und Ende in arabischer Verschlingung zusammenfallen und obendrein auch noch mit dem, was dazwischen liegt, identisch sind, ist die Grenzenlosigkeit des ‚Sterngewölbes‘ ein naheliegender Vergleich. Demgegenüber ist die Grenze zwischen West und Ost bei Annette von Droste-Hülshoff mehr als deutlich gezogen.¹⁵ Eine der sog. „Sprachübungen“ – sie trägt den Titel „verteufelt“ – lautet:

¹² Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 2. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1981. S. 7–270. Hier S. 181.

¹³ Ebd. S. 181.

¹⁴ Ebd. S. 23.

¹⁵ Im Hinblick auf die Frage, ob Goethes *Divan* die *Klänge* der Droste beeinflusst habe, schreibt Kortländer (1979a), S. 139f.: „Auch für eine Beziehung dieser vermutlich 1835/36 entstandenen Gedichtgruppe ist damit zu rechnen, daß die Droste den ‚Divan‘ zu dieser Zeit kannte und er insofern zumindest indirekt auf die 17 kurzen, reimlosen poetischen Fingerübungen und auf die im selben Zusammenhang entstandenen Balladen *Bajazet* und *Der Barmekiden Untergang* gewirkt hat. Doch lassen sich keine direkten Anklänge aufzeigen. Allerdings waren orientalische Stoffe und das orientalisierende Dichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr in Mode gekommen, wobei der ‚Divan‘ diese Mode weder begründete noch zu ihren damals bekanntesten Ergebnissen zählte. So ist denn für die *Klänge aus dem Orient* und die zwei Balladen wie auch für sonst bei der Droste gelegentlich auftauchende orientalische Motive eine ganze Fülle anderer Quellen in Betracht zu ziehen. Eine davon, die von Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) 1813 herausgegebene Sammlung ‚Rosenöl‘, nennt sie selbst im Zusammenhang mit der Ballade *Der Barmekiden Untergang*.“ Im Unterschied zu Kortländers Ausführungen werden im vorliegenden Beitrag sehr genaue Anklänge an den *Divan* aufgewiesen; indessen ist es für meine Argumentation nicht entscheidend zu behaupten, Annette von Droste-Hülshoff habe dem *Divan* direkt bzw. bewußt geantwortet. Wenn sie dies nicht getan hat, ist die sich ergebende Korrespondenz umso sprechender!

Naht o naht dem Gewande nicht,
Des toten Hundes, des Giauren
Der erschlagen den Muselmann,
An Mekkas heiliger Pforte.
Nehmt auch die kleinen Kinder fort,
Daß sie es nimmer erschauen,
Denn die Dschinnen hauchten's an,
Und Iblis, der dreimal Verruchte! (HKA II,2. S. 26¹⁶)

„Giaure“ ist eine Bezeichnung für einen Ungläubigen, einen Nichtmuslim. Dieser hat die Grenze zur muslimischen Welt übertreten und dort einmal mehr gefrevelt, indem er einen Muselmann erschlagen hat. Aus Rache wird er selbst getötet. Sein Grenzübertritt ist ihm so wenig bekommen wie dem von ihm getöteten Moslem. Die *Klänge aus dem Orient* führen, so lautet meine These, einen genauen Dialog mit dem *West-östlichen Divan*. In Goethes Gedicht *Unbegrenzt* liest man weiter, wie der westliche Dichter in einen fröhlichen Dichterwetstreit mit seinem östlichen Zwilling tritt:

[...]
Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis, mit dir, mit dir allein
Will ich wetzefern! Lust und Pein
Sei uns, den Zwillingen, gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken,
Das soll mein Stolz, mein Leben sein.¹⁷

Annette von Droste-Hülshoff nimmt in ihrem Gedicht mit dem Titel „unaussprechlich“ das Motiv vom west-östlichen Sängerwetstreit auf, allerdings in einer weniger optimistischen Beleuchtung:

Die Nachtigall in den Kampf sich gab
Mit der Lerche, der schwebenden Stimme,
Daß ihre Reize besängen sie,
Und all ihre süße Geberde,
Doch die Nachtigallen rehten sich
Und die Lerchen, wie Perleinschüre,
All' lagen sie todt in Gras und Strauch,
Verhaucht im süßen Gesange. (HKA II,2. S. 29)

Die Nachtigall ist, so erläutert der Kommentar von Plachta und Woessler, Chiffre für die orientalische Poesie, die Lerche verkörpert die abendländische Dichtung.¹⁸ Doch die Sängerinnen erteilt ein unvermittelter Tod: wie

¹⁶ Die *Klänge aus dem Orient* werden nach der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe zitiert; vgl. HKA II,2. S. 9–35 (Nachweise im Text).

¹⁷ Goethe: West-östlicher Divan (wie Anm. 12), S. 23.

¹⁸ Vgl. Droste-Hülshoff: Gedichte (wie Anm. 3), S. 910. Unzweideutige Belege für diese Zuweisung lassen sich schwerlich finden, vielmehr muß hier konventionell argumentiert wer-

Perlschnüre liegen sie ausgehaucht im Grase. Die Perle ist ja eine alte poetologische Metapher.¹⁹ Einer Poesie allerdings, die nurmehr ihre eigenen Reize und süßen Gebärden besingt, wie sie Annette von Droste-Hülshoff offenbar im west-östlichen Sängertwist wahrnahm, wird hier das Todesurteil gesprochen.

Die Orient-Gedichte der Droste entfalten im Unterschied zu denen Goethes fast ausschließlich negative Szenarien, Szenen, in denen Grenzen in ihrer tödlichen Realität erfahren werden. Verschuldete und Verwaiste, Beraubte, Betogene, Dahinsterbende, Zerrissene, Enthauptete, Aufgespiete und Erschlagene bevölkern ihren Orient. Wenn es stimmt, daß der Orient dem Abendland all das bedeutet, was es selbst nicht ist, und es

den. Immerhin kann man von einer spätestens seit Shakespeare („It was the nightingale, and not the lark“ [William Shakespeare: Romeo and Juliet. Hrsg. von Brian Gibbons. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London, New York 1980. S. 184]) topisch gewordenen gegensätzlichen Aufeinanderbezogenheit von Nachtigall und Lerche sprechen: Sie weist der Nachtigall, wie es auch der Name des Vogels und seine nächtliche Sangesaktivität nahelegen, die Nacht und der Lerche den Tag zu. Nicht nur im Zusammenhang der in Frage stehenden Veroneser Liebesgeschichte steht die Nacht für den Herrschaftsbereich des Eros, während der Tag die erosfeindliche, politischen Gesetzen gehorchende Rationalität vertritt. Diese Konstellation lädt dazu ein, die Opposition von Nachtigall und Lerche auch kulturell zu besetzen und die Nachtigall dem Bereich des (nächtlich-erotisch-phantastischen) Anderen, des Fremden, die Lerche dem des Heimatlich-Vertrauten gleichzusetzen. Da Annette von Droste-Hülshoffs berühmtes *Heidebilder-Gedicht* „Die Lerche“ (vgl. HKA I,1. S. 33-35) die Lerche, des „Tages Herold“ (S. 33), als eine Art metapoetisches Selbstbild der Heidedichterin lesbar macht, liegt es nahe, in der Nachtigall ein wie auch immer zu verstehendes (komplementäres oder das Andere seiner selbst entwerfendes) poetologisches Gegenbild zu sehen, zumal „berühmte sänger (dichter) und sängerinnen [...] seit alter zeit mit nachtigallen verglichen oder nachtigallen genannt [werden]“ (vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. Leipzig 1854ff. 7. Bd. Leipzig 1889. S. 188-191. Hier S. 190). Im Grimmschen Wörterbuch wird ferner deutlich, daß die Nachtigall in der poetischen Tradition häufig als Bild der Frau dient. (S. 190) Das mittelenländische Streitgedicht *Eule und Nachtigall* entwirft die Eule als Repräsentantin religiös-heimatlicher Literaturgattungen, die Nachtigall kontradictiv als den aus der Ferne stammenden Minnesänger. Vgl. Das mittelenländische Streitgedicht „Eule und Nachtigall“. Nach beiden Handschriften neu hrsg. von Wilhelm Gadow. Mit Einleitung und Glossar. Berlin 1909. S. 9. Im *West-östlichen Divan* ist die Nachtigall („Bulbul“) allenthalben präsent und scheint hier geradezu zum Sinnbild der orientalischen Poesie geworden zu sein (vgl. S. 64, S. 93, S. 94, S. 98, S. 100). Das Grimmsche Wörterbuch verweist auf ein Gedicht von Friedrich Rückert, das die Nachtigall mit dem Ostwind assoziiert: „und nachtigallgeköse/und ostwinds schmeichelei/ sie sagten,/dasz die rose/ in dir erstanden sei.“ (Deutsches Wörterbuch [wie oben]. S. 192) In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht verwunderlich, daß im Lerchen-Gedicht der Droste der Westwind weht. (vgl. HKA I,1. S. 33) Die kulturelle Topik weist also der Nachtigall, insbesondere wenn sie im Verbund mit einem profaneren Vogel wie der Lerche oder der Eule auftritt, den Bedeutungsbereich des Kostbaren und des romantisch-phantastischen Anderen und Fernen zu.

¹⁹ Vgl. Gerhart von Graevenitz (1994): Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“. Stuttgart, Weimar. S. 156f.

doch dort seinen eigenen Ursprung sucht, könnte dies übertragen auf den dichterischen Orientversuch der Droste heißen, daß er eine von einem ausgeprägten Grenzbewußtsein getragene Gegenwelt entwirft, in der die verdeckten Ausschlüsse der eigenen kulturellen Situation offen zutage treten. Im Gewand einer spielerisch-ästhetischen Exotik wird der Ursprung des eigenen Sprechens aufgesucht, der den eigentlichen Anlaß des orientalisierenden Gemäldes bildet.

In diesem Zusammenhang ist zu berücksichtigen, daß die *Klänge aus dem Orient* die Kulturgrenze zwischen West und Ost durch eine weitere Grenzbildung überschreiben, die Grenze zwischen den Geschlechtern. Auch in Hammer-Purgstalls zweitem *Rosenöl-Bändchen* findet sich diese Verschränkung der west-östlichen und der Geschlechter-Grenzkonstellationen, etwa in einer Passage aus dem *Nozhetol-absar*: „Alte Weisen haben gesagt, die Sympathie zwischen den beyden Geschlechtern sey so stark, daß wenn sich nur ein Mann und nur ein Weib auf Erden befänden; er in Osten, sie in Westen, so würden sie sich doch durch die natürliche Anziehungskraft begegnen und finden.“²⁰ Daß der Orient auch zu einer Szene für die Verhandlung der Geschlechtergrenzen wird, ist freilich kein Zufall: Der orientalisierte Orient eignet sich für den abendländischen Blick wie keine andere Kulisse für eine Dramatisierung der Geschlechterverhältnisse, verbinden sich mit der orientalischen Welt des Harems für den europäischen Blick doch phantastische Vorstellungen unterdrückter und in eben diesem Maße zugleich entfesselter Sinnlichkeit. Wo bei Goethe Hatem und Suleika im tändelnden Spiel aufeinander bezogen sind, die Einheit des Doppelten beschwörend, läßt die Droste ihre männlich-weiblichen Gegenfiguren, die vorzugsweise die Namen Hassan und Zillah tragen, eine antagonistische Beziehung ausagieren. Begehren kettet die Liebenden aneinander und bringt ihnen doch zugleich den Tod. Dabei ist es mitnichten so, daß allein die Frauen als unterdrückte Verliererinnen erscheinen, vielmehr verlieren beide Geschlechter in diesem orientalischen Liebespiel. Jener weiblichen Sprecherfigur des Gedichtes „getreu“, deren Unterwerfung so weit geht, daß sie noch im Augenblick des von ihrem Mann empfangenen Todes ihren Mörder mahnt, er möge acht haben, daß ihr Blut ihn nicht besprengt, da unschuldig vergossenes Blut denjenigen, den es treffe, ins Verderben führe (HKA II,2. S. 20), korrespondiert etwa der bereits erwähnte Tod des von Maimuna, der schönen Kalifenschwester, verführten Barmekiden. Es ist also keine einseitige Geschlechterpolitik und Parteinahme etwa zugunsten der unterdrückten Frau, die aus den Drosteschen Versen spricht. Statt dessen findet eine dif-

ferenzierte Vermessung gesellschaftlich-ökonomischer Kontextualisierungen von Geschlechterkonstellationen statt, in die nicht zuletzt auch das poetische Sprechen des historischen Goethe und dasjenige einer dichtenen Freifrau aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hineingelesen werden können. Auch hier lassen sich zwei Gedichte aus dem *West-östlichen Divan* und den *Klänge aus dem Orient* direkt aufeinander beziehen. Unter der Überschrift „Höchste Gunst“ kann man bei Goethe lesen:

Ungezähmt, so wie ich war,
Hab' ich einen Herrn gefunden,
Und gezähmt nach manchem Jahr
Eine Herrin auch gefunden.
Da sie Prüfung nicht gespart,
Haben sie mich treu gefunden,
Und mit Sorgfalt mich bewahrt
Als den Schatz, den sie gefunden.
Niemand diene zweien Herrn,
Der dabei sein Glück gefunden;
Herr und Herrin sehn es gern,
Daß sie beide mich gefunden,
Und mir leuchtet Glück und Stern,
Da ich beide sie gefunden.²¹

Zugrunde liegt diesen Versen das Bibelwort Matth. 6, 24: „Niemand kann zwei Herren dienen; denn entweder wird er den einen hassen und den andern lieben, oder er wird dem einen anhangen und den andern verachten. Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon.“ Offenbar gelingt es dem Goetheschen Ich-Sprecher, die im Bibelwort eindeutig gesetzten Grenzen zwischen Gott und Geld, Geist und Ökonomie, zu überlisten, indem er nicht zwei Herren dient, sondern einem Herrn und einer Herrin. Offenbar bezieht sich das Gedicht einmal auf Goethes Beziehung zu Herzog Carl August, zum anderen auf die von Goethe verehrte Kaiserin Maria Ludovica, der Goethe versprochen hatte, sie in seinen Gedichten nicht namentlich zu nennen.²² Der selbstbewusste Dichter ist hier gleichberechtigt zwischen die Großen der Welt gestellt: In dem Maße, in dem Herr und Herrin in ihm ihren Schatz gefunden haben, hat auch er sein Glück gefunden. Wie anders in dem korrespondierenden Gedicht der Droste, das unter der Überschrift „geplagt“ dem bei Goethe in allen geraden Zeilen auf fast penetrante Weise wiederkehrenden „gefunden/gefunden“ mit einem doppelt wiederholten „verloren-/verloren“ antwortet:

²¹ Goethe: West-östlicher Divan (wie Anm. 12), S. 41.

²² *Vgl. ebd.* S. 607f. (Kommentar).

Weh dem Knaben der zwey Herrinnen hat!

Verloren ist er! verloren!

Ruft die Stimme, und ruft sie dort,

„Komm! binde mir die Sandalen!

Gieb den Schleyer! – nun eile fort,

Vom Marke Narde zu holen!“

Durch die Menge irrt er umher,

Wie ein armer verscheuchter Vogel,

Wie ein armes zerrissnes Gewand,

Geflickt von tausend Händen,

Wehe dem Knaben der zwey Herrinnen hat!

Verloren ist er! verloren! (HKA II,2, S. 19)

Der Knabe, von dem hier die Rede ist, wird im Dienste seiner beiden Herrinnen wie ein vieltragenes Gewand zerschlissen. Bemerkenswert ist bei diesen beiden Gedichten nicht nur, daß es sich einmal, bei Goethe, um eine konfliktfreie und im anderen Fall, im Gedicht der Droste, um eine konfliktträchtige Herrschaftskonstellation handelt, sondern auch, daß wir es in Goethes Gedicht mit einer symmetrischen, zum andern aber, bei der Droste, mit einer asymmetrischen Geschlechteranordnung zu tun haben. Hat das Goethesche Ich Herr und Herrin, wobei die Addition der männlichen Sprecherposition eine männliche Dominanz in der Gesamtkonstellation ergibt, figurieren die beiden Herrinnen des Droste'schen Gedichts von Anfang an eine unheilvolle weibliche Dominanz und ein extrem polarisiertes Geschlechterverhältnis: Zwei Herrinnen steht ein ihnen ausgelieferter Knabe gegenüber. Hier sind, so läßt sich lesen, auch unterschiedliche Lebenskreise codiert: die Situation des Großbürgers, dem es – als Mann natürlich – gegeben ist, aus den Grenzen seines Standes herauszutreten, um sich mittels seiner Kunst mit den Großen der Welt auf eine Stufe zu stellen, und die eher beklemmende Situation adelsständischer Kleinherrschaft, wo zwar die Frauen im privaten Bereich, in bezug auf die Dienerschaft, das Sagen haben mögen, dabei aber umso mehr auf die Grenzen ihres kleinen, auf Schleier und Narde beschränkten Herrschaftsbereichs verwiesen bleiben.²³

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß die Positionen männlich-weiblich in den orientalischen Gedichten der Droste funktional bestimmt

²³ Im an den Vortrag anschließenden Gespräch interpretierten zwei aufmerksame Zuhörerinnen des Kolloquiums den „geplagten“ Knaben des Gedichtes als Transfiguration der zwischen zwei Männern und zwei Müttern „zerrissenen“ Autorin, die sich selbst in männlicher (Autoren-)Maske imaginiere. Diese (durchaus plausible) Lesart verdeutlicht das Prinzip, das auch der vorliegenden Lektüre der *Klänge* zugrundeliegt: Die extreme Polarisierung der Positionen, die gleichwohl in einer wechselseitigen Relationalität gründet, indiziert keine starren, einander gleichsam thetisch ausschließenden Besetzungen, sondern weist auf ein Wechselspiel, einen permanenten Prozeß der Besetzungen und Umbesetzungen dar, im Fioenen immer auch das Andere zu denken gibt.

sind, daß es sich um in soziale Rollenspiele eingebundene Handlungsträger handelt. In eben dem Maße rücken die *Klänge aus dem Orient* die Grenzziehung zwischen den Geschlechtern ins Zwielicht. Nicht nur, daß bisweilen uneindeutig bleibt, wer spricht, ob es sich um ein männliches oder um ein weibliches Ich handelt, wie in der zweiten Sprachübung mit dem Titel „verliebt“, manchmal scheint sich die Sprecherperspektive sogar zu verschieben, so daß beispielsweise in dem erwähnten „Gärtner“-Gedicht, aus verschiedenen Positionen heraus gesprochen wird und überhaupt unklar bleibt, wem der Schlußvers „Weh mir wie bin ich betrogen!“ (HKA II,2. S. 32) zuzuordnen ist. Nicht zufällig wird daher auch Zillah eine „schwebende Stimme“ (HKA II,2. S. 18) attestiert.²⁴ Im Gewand der orientalischen Dichtung, die ja nach Goethe, wie erwähnt, die Grenze zwischen dem, was nach abendländischen Vorstellungen fehlerhaft und tugendhaft ist, auf arabeske Weise aufhebt, hat Annette von Droste-Hülshoff formale, auf die Moderne vorausweisende Experimente angestellt und ihr poetisches Sprechen zwischen die kulturellen Grenzziehungen plaziert. Will sagen: die Grenzen werden scharf markiert und auf eben dieser Grundlage in Frage gestellt. So läßt sich in dem meiner Meinung nach raffiniertesten und leider so gut wie unbekanntem Gedicht des Zyklus eine zwischen den Polen schwebende (weibliche) Identität²⁵ vernehmen, die sich allen Einheits- und Eindeutigkeitskonstruktionen entzieht.

O Nacht! du goldgesticktes Zelt!

O Mond! du Silberlampe!

Das du die ganze Welt umhüllst,

Und die du Allen leuchtest.

Wo birgt, in deinen Falten, sich

Die allerreinste Perle?

Wo widerstrahlst dein träumend Licht

Im allerklarsten Spiegel?

O, breite siebenfach um sie,

das schützende Gewinde,

Daß nicht der Jüngling sie erschau,

Auflodere in Flammen,

Daß kein verblühend Weib sie trifft,

Mit unheilvollem Auge.

²⁴ Die „schwebende Stimme“ taucht im Zyklus nochmals auf (vgl. HKA II,2. S. 29): Während sie im oben erwähnten Zusammenhang mit der Nachtigall identifiziert wird, ist sie hier Attribut der Lerche – einmal mehr ein Indiz für Annette von Droste-Hülshoffs Strategie der Umbesetzung scheinbar eindeutig gesetzter Oppositionen.

²⁵ Zum Thema der ins Schwaben geratenen Geschlechtsidentitäten vgl. auch den von Jessica Benjamin (1994) hrsg. Band: Unbestimmte Grenzen. Beiträge zur Psychoanalyse der Geschlechter. Frankfurt a. M.

Und milde Lampe, schauend tief

In ihres Spiegels Klarheit,

Erblicktest du ein Bild darin?

Und war es, ach! das Meine? (HKA II,2. S. 13)

Es geht in diesem Gedicht (vgl. Abb.: Handschrift MA I 71 Meersburger Nachlaß) um ein ungewisses, ein schwebendes Ich, das vor allem durch die Mittelbarkeit seiner Repräsentation ausgezeichnet ist. Dieses Ich konstituiert sich im Blick anderer. In der dritten Strophe ist die Rede vom Blick des Jünglings und dem unheilvollen Auge des verblühenden Weibes. Die Asymmetrie von Jüngling und verblühendem Weib läßt sich beheben, wenn man beiden den ihnen entsprechenden Gegenpol zugesellt, der in beiden Fällen das junge, das blühende Mädchen wäre, von dem allerdings im Gedicht nicht die Rede ist. Dieses nicht genannte Mädchen erscheint als ein Produkt der Wahrnehmung anderer, vor der es geschützt werden muß: „O, breite siebenfach um sie, das schützende Gewinde [...]“. Und doch liegt gerade in dieser Bewegung des Verbergens und Verhüllens die Beleuchtung, das Enthüllen des Gegenstands. Im selben Atemzug, in dem an die Verhüllungskraft der Nacht appelliert wird, wird auch die Leuchtkraft des Mondes beschworen: „O Nacht! du goldgesticktes Zelt! O Mond! du Silberlampe! Das du die ganze Welt umhüllst, Und die du Allen leuchtest.“ Auch die zweite Strophe macht deutlich, daß das schützende Bergen und Verbergen der Nacht zugleich ein spiegelndes Widerstrahlen ist, wobei die Metaphorik des Spiegels und des Widerstrahls auf die Nüchtersprünglichkeit der Darstellung weist. Das Eigentliche wird verborgen, wahrgenommen wird bestenfalls sein Widerschein. Geschützt werden soll die Perle vor dem begehrenden Blick des Jünglings und dem mißgünstigen Blick der Alten, die das Objekt der Wahrnehmung fixierend entblößen. Wenn dann die letzte Strophe nochmals den Tiefenblick der milden Lampe beschwört, wird deutlich, daß er sich nurmehr an einer die Tiefe gerade verweigernden glatten, spiegelglatten Oberfläche bricht. Ungewiß ist die Referenz, das Urbild des Bildes, das sie – vielleicht – beleuchtet hat: „Erblicktest du ein Bild darin? Und war es, ach! das Meine?“ Das unvermittelte Auftauchen eines Ichs nimmt sich im selben Augenblick seiner Nennung auch schon wieder zurück, wenngleich mit einem leisen, aber durchaus vernehmbaren „ach!“ Diese Schlußwendung entspricht der des bereits mehrfach erwähnten „Gärtner“-Gedichts, das gleichfalls eine personale Figurenkonstellation vorstellt, um dann am Schluß in die Klage auszubrechen „Weh mir wie bin ich betrogen!“ Wer spricht hier eigentlich? fragt man sich. Verbirgt und enthüllt sich in den genannten Er- und Sierollen, den Zillahs, Hassans, Dschafer und Maimuna ein sprechendes Ich höchst ungewisser Provenienz und ebenso ungewisser Repräsentanz? Der

Annyjungfer! sag es mir,
 O Sonne lag die Stunden!
 O Nacht! du goldgestickte Zelt!
 O Mond! du Silberlampe!
 Und die du Allen leuchtest.
 Wo birgst du in deinen Falten, dich
 Die allerreinsten Perle?
 Und: Wo widerstrahlst dein träumend Licht
 Im allerklarsten Spiegel?

Beginn des unmittelbar und zunächst ohne Überschrift anschließenden Gedichts – erst nachträglich hat Annette von Droste ihm die Überschrift »gesegnet«²⁶ zugewiesen – macht darauf aufmerksam, daß es tatsächlich um die verschleierte Identität des Weiblichen geht:

Wer bist du doch, o Mädchen?
 Du mit dem schwarzen Schleyer? (HKA II,2. S. 14)

Nicht zufällig ist in diesem Gedicht die Rede von des »Schleiers Näch-
 te[n]«, sind es die den Körper umschließenden Gewänder, die »gesegnet«
 werden:

Und tausendfach gesegnet
 Die Sklavinn der du lächelst
 An ihre Schulter lehnend
 Dein unverschleiert Haupt. (HKA II,2. S. 14)

Hier liegt also das gleiche Doppelspiel von Ver- und Entschleiern vor.
 Doch zurück zum »Nacht“-Gedicht. Es spricht nicht nur von der kon-
 stitutiven Aufeinanderbezogenheit von Verhüllen und Beleuchten, in der
 die Perle, das Mädchen, das sprechende weibliche Ich in dem Maße sicht-
 bar wird, in dem es sich verbirgt, oder anders gesagt: das sich verbirgt, in-
 dem es sichtbar zu werden scheint, das Gedicht figuriert auch formal und
 strukturell die Enthüllungsbewegung als eine Bewegung des Verbergens.
 Kreuzweise nämlich werden in der ersten Strophe die Verse 1 und 3 sowie
 die Verse 2 und 4 miteinander verschränkt:

O Nacht! du goldgesticktes Zelt!
 Das du die ganze Welt umhüllst,

Und:

O Mond! du Silberlampe!
 Und die du Allen leuchtest.

Die zweite Strophe ist schon weniger verwickelt: Hier gehören paarweise,
 nicht mehr kreuzweise, der 1. und der 2. sowie der 3. und der 4. Vers zu-
 sammen:

Wo birgst, in deinen Falten, dich
 Die allerreinsten Perle?

Und:

Wo widerstrahlst dein träumend Licht
 Im allerklarsten Spiegel?

²⁶ Vgl. dazu die obige Abbildung des Nachr-Gedichts, die den Anschluß des folgenden Ge-
 dichts mitrepräsentiert.

Strophe 3 und 4 schließlich bilden jeweils in sich geschlossene semantische Einheiten: Das Gedicht hat sich gleichsam ausgedehnt. Strophe 3 appelliert an das Verbergen, Strophe 4 beschreibt jenen bereits charakterisierten so spiegel- wie zweifelhaften Vorgang des Enthüllens und Darstellens. Man fragt sich natürlich, von wessen Bild hier die Rede ist. Es ist das Bild des sprechenden Ichs, das aber zugleich die Frage stellt, ob es – ach! – überhaupt *sein* Bild gewesen sei. Dieses sprechende Ich ist insofern eine paradoxe Konstruktion, als es sich zugleich als Produzent wie als Produkt der poetischen Rede enthüllt. Intratextuell wird, so könnte man sagen, ein extratextueller Ort der Rede konstruiert, der die Frage nach dem außersprachlichen Bezugsobjekt des Gedichtes stellt und somit die Grenzen des Textes aufbricht. An dieser Stelle wird die Frage nach dem Außen des Gedichts und d. h. auch die Frage nach der Referenz, nach der Autorin möglich und gleichzeitig ein mimetisches Abbildungsverhältnis in Frage gestellt: „Und war es – ach! – das Meine?“ Allerdings bleibt die außertextuelle Referenz immer eine intratextuelle Konstruktion. Nicht zufällig auch handelt es sich um eine Perle, die in den Falten des nächtlichen Zelts verhüllt und von den Strahlen der Mondlampe beleuchtet wird. Die Perle als auf der einen Seite ein gesuchtes, in eine Schale eingeschlossenes Kleinod, das sich ganz hermeneutisch in Kategorien von Außen und Innen, von Hülle und Kern, Buchstabe und Bedeutung denken läßt, steht auf der anderen Seite für das in sich abgeschlossene, nur mehr auf sich selbst bezogene Kunstobjekt.²⁷ Wie das sich verbergende, enthüllende weibliche Ich steht auch die Perle in einer doppelten Beleuchtung, zwischen Licht und Dunkel, zwischen *Abendland* und *Morgenland*. Die im ganzen Zyklus der *Klänge aus dem Orient* omnipräsente Metaphorik des Gewebes und des Schleiers – nicht erst seit Roland Barthes sprechendes Bild für den Text²⁸ – thematisiert den Doppelcharakter der poetischen Rede zwischen Enthüllen und Verbergen, zwischen Referenz und selbstbezoglicher Performanz.

In genau diesem Zusammenhang sind die bereits genannten „Sprachübungen“ innerhalb des Zyklus der *Klänge aus dem Orient* in das Argument einzubinden. Ihr Anlaß sei, so erläutert Annette von Droste in einer Anmerkung, das „Nachdenken über den engsten und ursprünglichen Sinn mancher Adjektiven, und der Einfall ihn in kleinen Bildern darzustellen“ (HKA II,2, S. 19) gewesen. Hier findet sich dieselbe Doppelstruktur wieder. Gesucht wird ein ursprünglicher Sinn, dargestellt wird er

²⁷ Vgl. Graevenitz (1994), S. 156f.

²⁸ Vgl. Roland Barthes (1974): *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt a. M. S. 94.

in Bildern. Die abendländische Ursprungssuche im Orient manifestiert sich in den orientalischen Sprachübungen der Droste als Exerzitien einer Suche nach einem ursprünglichen poetischen Sinn, den die mit der Überschrift „herzlich“ versehene Sprachübung mit außerpoetischer Verbindlichkeit in eins setzt:

All meine Rede und jegliches Wort
Und jeder Druck meiner Hände
Und meiner Augen kosender Blick
Und alles was ich geschrieben
Das ist kein Hauch und ist keine Luft
Und ist kein Zucken der Finger
Das ist meines Herzens flammendes Blut
Das dringt hervor durch tausend Thore. (HKA II,2, S. 33)

Dies ist auf der einen Seite ein Plädoyer gegen ein selbstgefälliges *l'art pour l'art*. Doch ist es kein Zufall, daß sich die Suche nach dem ursprünglichen Sinn in konkreten „Bildern“, wie die Droste selbst sagt, darstellt. Und natürlich ist das „flammende Blut“ und sind die „Tore des Herzens“ Bilder und uneigentliche Ausdrücke für einen vermeintlich „eigentlichen“ Sinn. Von daher wundert es nicht, wenn auffallend viele Sprachübungen im Zyklus der orientalischen Klänge bereits im Titel ankündigen, daß in ihnen etwas zur Darstellung kommt, was *eigentlich* nicht darstellbar ist, oder besser: daß sie das Nichtdarstellbare des Dargestellten erklingen lassen wollen. Daher sind die betreffenden Gedichte überschrieben mit „un-*ausprechlich*“, „unbeschreiblich“, „unerhört“ und „unzählbar“.²⁹

So ist der Orient für Annette von Droste-Hülshoff ein poetisches Experimentierfeld, das zum einen die Modalitäten des poetischen Sprechens darstellend reflektiert. Die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des Textes, zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der dichterischen Rede wird ebenso deutlich ins Bewußtsein gerufen wie sie zugleich in Frage gestellt wird. Zum zweiten sind es die Grenzen der Geschlechter, die in den Gedichten ebenso errichtet wie übertreten werden. Ein wiederkehrendes sinnfälliges Bild für die Grenze zwischen Mann und Frau ist das Haremsgitter (HKA II,2, S. 21, S. 32), das jedem der Geschlechter seinen Platz zuweist, als Gitter aber für den Blick durchlässig ist, womit bedeutet wird, daß sich die Geschlechteridentitäten nur im Wechselblick

²⁹ Auch in Goethes *Divan* finden sich solche nur mit einem Adjektiv überschriebenen Gedichte (vgl. Goethe: *West-östlicher Divan* [wie Anm. 12], S. 23 [„unbegrenzt“], S. 28f. [„gegarnt“, „versunken“, „bedenklich“], S. 31 [„ägenüßsam“], S. 32 [„unvermeidlich“]). Über die Herkunft dieses Gedichtstyps (aus der westlichen, der östlichen Tradition?) schweigen sich die Kommentare aus. Auch die Befragung orientalistischer Fachkollegen

konstituieren, daß es sich um relationale Produkte der Wahrnehmung handelt. Nicht zufällig schließt die den ganzen Zyklus beherrschende Metaphorik von Schleier, Gewand und Gewebe, die eine Gleichzeitigkeit von Enthüllen und Verbergen behauptet, an diejenige des Haremsgitters an. Und drittens sind die *Klänge aus dem Orient* die Szenerie eines kulturellen Wechselblicks, dem das Fremde, der Orient Hypostase des Eigenen, des Okzidents, ist und dem im selben Zuge das vermeintlich Eigene fremd wird. Dabei bringt diese dreifache Besetzung der östlichen Kulisse mit den Perspektivierungen Sprache – Geschlecht – Kultur nur deren wechselseitige Bedingtheit zum Ausdruck: Wie die Rollen der Geschlechter ein Produkt des kulturellen Wechselblicks sind, so ist es die Sprache und das Sprechen, in denen beide, Kultur und Geschlechterpolitik, konstituiert werden. Die poetische Rede in ihrer besonderen Fähigkeit, die Grenze zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in dem Maße auszusetzen, in dem sie an sie erinnert, ist in besonderer Weise dazu angetan, den Mythos von der Ursprünglichkeit, der Ursprünglichkeit der Sprache, der Geschlechter und der Kulturen, als Mythos auszuweisen.

Inhalt

Vorwort	
<i>Bernad Kortländer</i> Vergleiche im Unvergleichlichen. Annette von Droste-Hülshoff und Heinrich Heine	9
<i>Manfred Botzenhart</i> Westfalen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	25
<i>Petra Dollinger</i> Literarische Salons der Biedermeier- und Vormärzzeit. Beteiligung und Distanzierung der Annette von Droste-Hülshoff	39
<i>Lothar Köhn</i> „Was ist die Liebe?“ Ein problemgeschichtliches Rätsel in der Prosa der Restaurationszeit und im Werk der Droste	71
<i>Jürgen Werbick</i> „Ist denn der Glaube nur dein Gotteshauch?“ Theologische Anmerkungen zum Glaubensverständnis der Annette von Droste-Hülshoff im „Geistlichen Jahr“	95
<i>Meinolf Schumacher</i> Annette von Droste-Hülshoff und die Tradition. Das „Geistliche Jahr“ in literarhistorischer Sicht	113
<i>Martina Wagner-Egelhaaf</i> Grenz-Rede. Annette von Droste-Hülshoffs „Klänge aus dem Orient“	147
<i>Wolfgang Robe</i> Schiffbruch und Moral. Annette von Droste-Hülshoffs „Die Vergeltung“	165
<i>Herrad Heselhaus</i> „Hier möcht' ich Haidebilder schreiben“. Annette von Droste-Hülshoffs Poetisierung der Naturgeschichte	185
<i>Renate von Heydebrand</i> Geschichten vom Schreiben. Annette von Droste-Hülshoffs „Bei uns zu Lande auf dem Lande“	209
<i>Ernst Ribbat</i> Stimmen und Schriften. Zum Sprachbewußtsein in den „Haidebildern“ und in der „Judenbuche“	231