

(V. 13) und »droben« (V. 16) den Vokal ›o‹, der in der ersten Strophe durch den Reim von »Noth« (V. 1) auf »todt« (V. 3) eingeführt wurde.

Noth bildet demnach nicht nur mit Blick auf die handschriftliche Überlieferung die Rückseite des Gedichtes *Am Ostermontage*, sondern auch im Sinn der Problemlage: Gelingt dort wenigstens noch temporär die Vermittlung von leidendem Subjekt und göttlicher Macht, so wird hier der grundsätzlich prekäre Status des modernen Subjekts sichtbar, dessen Denken in der religiösen Ordnung keinen festen Ankerpunkt mehr findet.

Literatur

Böschstein, Renate: Die Boa. Die Darstellung von Aggression in den Gedichten der Droste [2000]. In: Renate Böschstein: Idylle, Todesraum und Aggression. Beiträge zur Droste-Forschung. Hg. von Ortrun Niethammer. Bielefeld 2007, S. 147–175.
Kraft, Herbert: Annette von Droste-Hülshoff. Reinbek bei Hamburg 1994.

5.5.8. Die Bank

Mathias Mayer

Das in der Gedichtausgabe 1844 gedruckte Gedicht (HKA I, 131 f.) entstand während Drostes erstem Aufenthalt auf der Meersburg, vermutlich bis Anfang Februar 1842 (HKA I, 1046 f.). Dafür spricht zunächst die Titelvariante *Die Bank am Wege* im ältesten Gedichtverzeichnis V¹, in dem 53 Gedichte aufgeführt sind, die bis etwa Anfang Februar vorlagen; sodann die Überlieferung auf demselben Manuskriptblatt, das das Gedicht *SIT ILLI TERRA LEVIS!* umfasst – in beiden Texten findet sich ein Bezug auf den Hülshoffer Hauskaplan Caspar Wilmsen (1769–1841), dessen Todestag sich am 5. Februar 1842 zum ersten Mal jährte.

Die sieben achtzeiligen Strophen zu je vierhebigen Jamben mit alternierender Kadenz sind jeweils in zwei Kreuzreimpaare gegliedert (ababcdcd). Die thematisch deutlich angelegte Kreisstruktur, wenn vom lyrischen Ich die Rede ist, das sich von der Sonne »rösten« lässt (V. 6, 55), korrespondiert mit dem stark autobiographischen Gehalt des Textes, der es erlaubt, das lyrische Ich eng an die Autorin selbst anzubinden.

Die Bank erweist sich bei genauem Hinsehen als komplexe Engführung unterschiedlicher Bedeutungsschichten, bei denen zunächst die räumliche Situierung eine Rolle spielt: Die nach dem ursprünglichen Titelentwurf *am Wege* stehende Bank ist »[i]m Parke« (V. 1) zu finden, mithin an einem Ort gezähmter Natur, der als von Menschenhand gestalteter zwischen Natur und Kultur liegt. Diese Positionierung im Zwischenreich bildet das Gedicht in einer zweiten Schicht dadurch ab, dass es im übertragenen, im zeitlichen Sinn ebenfalls »am Weg« und in einem Zwischenreich angesiedelt ist, zwischen

Erinnerung und Gegenwart, »Im Gestern halb und halb im Heute« (V. 42). Aus dieser ambivalenten räumlichen und zeitlichen Situierung ergibt sich eine Verfassung des lyrischen Ich, die als Inspirationsvorgang dem Gedicht, in einer dritten Schicht, eine poetologische Bedeutung zukommen lässt. Daran hat die imaginäre Raumgestaltung des Gedichts erheblichen Anteil, denn die berufene Bank steht im Entstehungskontext der Autorin nicht unmittelbar vor Augen. Das »weiß ich eine Bank« (V. 1) deutet auf die Vergegenwärtigung der Bank im Park von Haus Rüschaus, wodurch die Wiederholung der Vergangenheit – besonders in den Strophen drei und vier – noch einmal gebrochen ist durch die Repräsentation der Rüschaus-Bank aus dem Abstand von Meersburg. Somit handelt es sich nicht um ein harmloses Dinggedicht, sondern autobiographische Momente rücken in eine poetisch reflektierte Erinnerungsspur.

Schon in der ersten Strophe wird die Aufmerksamkeit vom Anschein eines idyllisch abgesonderten *locus amoenus* auf eine innere Wahrnehmung hin gelenkt, denn die Szenerie kommt ohne das topische Rauschen einer Quelle aus: Vielmehr kann von einer poetischen Quelle der Erinnerung gesprochen werden, die »im Herzen« (V. 8) des lyrischen Ich angesiedelt ist. Die leicht kolloquiale Wendung vom sich »rösten« lassen an der Sonne (vgl. Nutt-Kofoth 2013, 237) demonstriert den ungeschönten Realismus der Dichterin, die der Versuchung zum biedermeierlichen Rückzug in einen geschützten, schattenreichen Raum ausweicht. Diese Bedingung in der unmittelbaren Wirklichkeit wird in ihrer Bedeutung für das Gedicht und seinen Erinnerungsweg dadurch unterstrichen, dass es am Ende zu diesem Ausgangspunkt zurückkehrt. Entsprechend wird in der zweiten Strophe der Ort der Bank als ein Kreuzweg beschrieben, als Ausgangspunkt von »liebe[n] Spur[en]« (V. 13), die nur noch in der Vergegenwärtigung existieren. Die Bank steht am Weg, der »[n]ach allen Seiten« (V. 10) führt, d. h. der ebenso den Staub wie das lebendige Grün (V. 11), das Schmerzliche wie das Erfreuliche (V. 15) heraufruft. Wenn dabei die zweite Strophe mit der Wendung »nur / Von drüben kam es hergezogen« (V. 15 f.) schließt, deutet sich ein Ausblick in ein nur imaginär zugängliches, völlig unromantisches Jenseits an, das mit den folgenden Strophen gefüllt wird.

Indem mit dem »fromme[n] Greis« (V. 17) auf den Hülshoffer Hauskaplan Caspar Wilmsen (Plachta 1995, 109) angespielt wird, zeigt sich die ganze zeitliche Komplexität des Gedichts, seine Verbindung von Erinnerung und poetischer Einbildungskraft, wenn man die in Meersburg schreibende Autorin als das lyrische Ich fassen möchte, das vom Bodensee aus den Park von Rüschaus imaginiert. Über die Erinnerung an Wilmsen, der zwischen 1826 und 1840 regelmäßig die Sonntagsmesse im Rüschaus las, öffnet sich auch der Blick in die – gemeinsam mit dem »liebe[n] Bruder« (V. 31) verbrachte – Vergangenheit von Schloss Hülshoff, aus dem die Familie nach dem Tod des Vaters 1826 ausziehen musste. Dass seine Evokation diejenige eines Verstorbenen, von »drüben« (V. 16), ist, wird durch den Zeitpunkt der Niederschrift bezeugt, etwa ein Jahr nach dem Tod des Geistlichen.

Ein zweites Bild der Vergangenheit skizziert die vierte Strophe als eine Steigerung persönlicher Betroffenheit: Die Anrufung des frühverstorbenen

Bruders Ferdinand, der nur 29 Jahre alt wurde (Plachta 1995, 109), bildet den Mittelpunkt des Gedichts, das somit als poetisches Totengedächtnis, als eine Elegie in Strophenform, beschrieben werden könnte. Die Affektivität dieser Beschwörung wird unpräzise und fraglos eingeräumt, »Mein lieber schlanker blonder Junge« (V. 26): Das ist ein Bekenntnis zur Familienliebe, das sich über jede Konventionalität bewusst hinwegsetzt, die in der Schlusswendung der Strophe als banaler Hintergrund ausdrücklich abgewehrt wird: »Mein lieber Bruder warst du ja, / Wie sollte mir das Herz nicht pochen?« (V. 31 f.) Diese Intensität der poetischen Vergegenwärtigung des Toten führt mit der fünften Strophe zu einer Reflexion des Vorgehens, sie thematisiert den zuvor zweimal vollzogenen Vorgang der Beschwörung. Dazu greift die Autorin auf Shakespeares *Macbeth* zurück, wo die Hexen eine Reihe künftiger Könige vor Macbeth erscheinen lassen. Das Vergangene und leblos-kalt Gewordene der eigenen Lebenserfahrung wird hier als gleichsam befremdliche Szenerie »aus des Waldes Spalten« (V. 36) charakterisiert, als Ergebnis einer dunklen Erfahrung. Selbst noch das gegenwärtig Erlebte, dem sich die zweite Strophenhälfte (V. 37–40) zuwendet, erscheint im Licht der Vergangenheit und eines präsent gehaltenen Jenseits – »Von drüben muß ich ihn erwarten« (V. 40). Aber die Erinnerung verliert sich nicht im Nebulösen, sondern sie wird als Folge von bewusst erlebten Abschieden gestaltet. In einem Brief an Levin Schücking vom 27. Mai 1842, also wohl wenige Monate nach der Niederschrift, heißt es über die Bank im Rüschenhaus: »[M]eine Bank unter den Eichen? von der ich so schwer Abschied genommen habe, als ob es mich gehandelt hätte, daß ich dir dort nie wieder mit meinem Fernrohr auflauern würde, wenn du durch den Schlagbaum trabtest, deinen Rock auf dem Stocke. – das Vergehen und nie so Wiederkommen ist etwas Schreckliches!« (HKA IX, 310)

Auf diese Weise gewinnt die Dichtung fast den Charakter einer Geisterbeschwörung, einer Prosopopoeie des Abwesenden und Verstorbenen – selbst die Gegenwart steht im Bann des Verlorenen, von dem der Beginn der sechsten Strophe spricht. Das lyrische Ich und seine Kraft der Erinnerung verdanken sich nicht einem freiwilligen Entschluss, sondern sie sind gelenkt von einer Übermacht, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart wirksam ist. Über Stunden fest gebannt – so erscheint das lyrische Ich als Opfer irrationaler Kräfte, denen es mit seinem »Fernrohr« (V. 43) allerdings mutig und rational entgegensteht. Daher fällt es auch nicht in eine romantische Schwärmerei zurück, sondern *weiß* um sein Betrogensein (V. 46). Die Beschwörung der lieben Toten wird nicht irrational verklärt, sondern sie wird als Imagination bewusst gehalten. Dieser Vorgang bestätigt sich aus dem Brief an Schücking vom 5. Mai 1842 (HKA IX, 289). Die im Gedicht apostrophierte »geliebte Lüge« (V. 52) ist eine gewollte Blindheit, die ebenso kreativ wie tröstlich ist. Die Skepsis und das Vertrauen in die Imagination halten sich auf beklemmende Weise die Waage. Der Weg nach »drüben« (V. 16) ist nicht wirklich gegeben, sondern allein die Sympathie der Einbildungskraft vermag die Abwesenden zu re-präsentieren. Der »wilde[] Strauch« (V. 45) ist dabei der Droste-typische Naturort, an dem statt idyllischem Entzug die »wilde Muse« (*Lebt wohl*, V. 24; HKA I, 325)

eine imaginäre Brücke zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen Irrationalismus (drüben, der Bann) und Realismus (die Sonne, das Fernrohr) schafft. Der »wilde[] Strauch« wird in der Schlussstrophe zum Zeichen poetisch-phantastischer Verwandlung, er passt sich »jedem Schritt« (V. 49) der Einbildung an, und doch ist sich das gänzlich unromantische Ich im Klaren, dass es hier einem poetischen Tagtraum stattgibt. Der skeptische Tonfall – »So fern ich mich des Lebens freue« (V. 54) – und die Selbstbezeichnung als »[g]eduld'ger Märtyrer der Treue« (V. 56) offenbaren die Schonungslosigkeit dieses Wissens, dass die Toten von drüben nicht einfach wiederkehren, dass das lyrische Ich verlassen ist und selbst nur wenig Zukunftshoffnung aufbringt, so sehr vom Hoffen »für und für« (V. 53) die Rede ist. Wohl nur selten wird der poetischen Imagination vor Freud ein so schonungsloses Zeugnis ausgestellt.

So rückt *Die Bank* in die Nähe anderer großer, bekannterer Droste-Gedichte, die eine äußere und innere Verortung ihres Schreibens vornehmen: Im Gedicht *Die Taxuswand* (HKA I, 160 f.; → II.5.5.14.), im Winter 1841/42 entstanden, vollzieht sich der analoge Versuch, achtzehn Jahre aus dem »Lebensbuch« (V. 32) zu streichen, an die verlorene Liebe zu Heinrich Straube anzuknüpfen, wobei auch hier eine »grüne Gartenbank« (V. 18, diesmal in Bökendorf) und der »bleiche[] Krönungszug« (V. 8, vermutlich wieder eine *Macbeth*-Anspielung) eine Rolle spielen. Vor allem ist aber die Taxuswand wie die Bank »am Wege« ein Erinnerungsort, der Vergangenheit und Gegenwart in der poetischen Vision verknüpft. Noch näher steht der Totenbeschwörung der *Bank* das bis an die Grenze des Selbstverlustes gehende Gedicht *Im Moose* (HKA I, 81 f.; → II.5.4.6.), das auf eine unheimliche Weise die Verbindung nach »drüben« (V. 26) schlägt, zu einer Wiederholung der Vergangenheit und überdies zu einer Vorwegnahme der Zukunft. Mit Gedichten wie *Am Thurme* (→ II.5.4.4.) oder *Im Grase* (→ II.5.6.8.) teilt *Die Bank* den Charakter, Fantasie, Erinnerung und Selbstreflexion des eigenen Schreibens in einen komplexen Zusammenhang zu führen, der das Gedicht zum Schnittpunkt weit ausgreifender Spannungsbögen macht. Auch *Die Bank* ist dabei ein hochgradig aufgeladener Augenblick lyrischer Selbstverortung, der in seiner Verbindung von Präzision und Erlebnisreichtum, von Erschütterung und Selbstbeherrschung zu den großen Gedichten der Autorin zu zählen ist.

Literatur

- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Aporien temporaler Situierung bei Annette von Droste-Hülshof. In: Cornelia Blasberg in Verb. mit Jochen Grywatsch (Hg.): *ZwischenZeiten. Zur Poetik der Zeitlichkeit in der Literatur der Annette von Droste-Hülshoff und der ›Biedermeier‹-Epoche*. Hannover 2013 (= Droste-Jahrbuch 9), S. 235–247.
- Plachta, Bodo: »1000 Schritte von meinem Canapee«. Der Aufbruch Annette von Droste-Hülshoffs in die Literatur. Bielefeld 1995.