
þÿ Ich sehe mehr als die Schatten der Bäume : Realitätsv Traumerfahrung in Annette von Droste-Hülshoffs Ledwina

Auteur : Bonnewyn, Chloé

Promoteur(s) : Viehöver, Vera

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation germaniques, à finalité approfondie

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19344>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues modernes : littérature, linguistique, traduction

„Ich sehe mehr als die Schatten der Bäume“:
Realitätswahrnehmung und Traumerfahrung in
Annette von Droste-Hülshoffs *Ledwina*

Travail de fin d'études présenté par Chloé BONNEWYN
en vue de l'obtention du grade de
Master en Langues et lettres modernes,
orientation germaniques, à finalité approfondie

Promotrice : Vera VIEHÖVER

Année académique 2022/2023



Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. Annette von Droste-Hülshoff – eine biografische Übersicht	8
1.1 Biografie.....	8
1.2 Schreibbedingungen.....	12
2. Lektüren und Fehllectüren: Tendenzen der Droste-Rezeption am Beispiel des <i>Ledwina</i> -Fragments.....	15
2.1 <i>Ledwina</i> als Autobiografie	15
2.2 Veraltete Droste-Bilder und ihr Einfluss auf die Wertung von <i>Ledwina</i>	19
2.3 <i>Ledwina</i> als fragmentarisches Prosaexperiment	26
2.4 Feministische <i>Ledwina</i> -Forschung.....	37
2.5 <i>Ledwina</i> – Traumwelt oder Wahnvorstellung?	44
3. Realitätswahrnehmung und Traumerfahrung in <i>Ledwina</i>	49
3.1 Die Darstellung des Traums.....	49
Die Anfangsvision.....	50
Der Kirchhoftraum.....	50
Die Undinen-Vision	52
Die Wüstenvision.....	52
Die Vision von Clemens' Ertrinken.....	53
Parallelen zwischen den Träumen.....	54
3.2 Die Darstellung der Realität.....	58
3.3 Übergänge zwischen Traum und Realität	62
Wirklichkeit und Wahrnehmung in der Forschung.....	63
Fluktuierende Szenen mit Therese	63
Verzerrungen der Realität	64
Von der Traumwelt zur Realität.....	68
Die Suche nach Clemens – Realitätswahrnehmung oder Traumerfahrung?.....	71
„Ich sehe mehr als die Schatten der Bäume“	78
Die Traumwelt der Nebenfiguren	79
3.4 Erzählstil und Traumerfahrung	82
Schlussbemerkung	90
Literaturverzeichnis	93

Einleitung

Seit 2021 bringt das Outdoor-Museum „Droste-Landschaft : Lyrikweg“ im Münsterland Drostes Werk einem breiten Publikum näher. Das Projekt der Annette von Droste-Hülshoff-Stiftung verbindet in 20 Stationen Burg Hülshoff und Haus Rüschaus, beides Orte, an denen die Autorin gelebt hat. Wie aktuell Annette von Droste-Hülshoff immer noch ist, zeigt insbesondere die gleichnamige multimediale App, die als Reiseführer für das Museum dient. Darin werden sämtliche Textauszüge aus Drostes Werk mit zeitgenössischer Literatur und Kunst sowie mit Podcasts und Musikausschnitten kombiniert.¹ Mittels modernster Techniken werden so Drostes Texte für alle Altersgruppen zugänglich gemacht. Auch ein Auszug aus *Ledwina* wurde für die Station „Hindernisse überwinden Aa-Brücke“ aufbereitet.

Lange Zeit wurde Droste als konservative und zurückgezogene Dichterin des Biedermeiers angesehen. Trotz dieses überholten Bildes wird die Autorin und ihr Werk, wie der Lyrikweg und die dazugehörige App beweisen, auch heute noch immer wieder neu entdeckt und gelesen. Ihre Texte sind bis heute relevant, obwohl ein Großteil ihres Werks in der Vergangenheit übergangen wurde. Dabei haben Texte wie *Die Judenbuche*, die früh in den Kanon eingefügt wurden, deutlich mehr Aufmerksamkeit bekommen als ein Text wie *Ledwina*.

Über die Entstehung und die Pläne von *Ledwina* ist nur wenig bekannt. Droste verfasst das Romanfragment vermutlich zwischen 1820 und 1825/26. Aus dieser Zeitspanne hat die Droste-Forschung nur vereinzelte Aufzeichnungen über die Autorin und ihr Werk entdeckt. Droste und ihre Bekannten haben, so Kontje, etliche Dokumente zerstört oder verloren.² Grywatsch verdeutlicht im *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*, dass von „dem Fragment gebliebenen Text [...] lediglich der Romananfang als vielfach unterbrochene Niederschrift überliefert“³ sei. Anfang 1819 schreibt Droste in einem Brief an Anna von Haxthausen, dass sie eine Novelle geplant habe:

Ich wollte neulich eine Novelle schreiben, und hatte den Plan schon ganz fertig, meine Heldin trug schon zu Anfang der Geschichte den Tod und die Schwindsucht in sich, und löschte so nach und nach aus, dies ist eine gute Art die Leute tod zu kriegen, ohne daß sie brauchen den Hals zu brechen, oder an unglücklicher Liebe umzukommen, aber da bringt mir das Unglück aus der Lesebibliothek 4 Geschichten nach der Reihe in die Hand, wo in jeder die

¹ Weitere Informationen sind unter „www.lyrikweg.net“ zu finden.

² Kontje, Todd: *Women, the Novel, and the German Nation 1771-1871. Domestic Fiction in the Fatherland*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 130.

³ Grywatsch, Jochen: *Stationen der Lebensgeschichte*. In: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 9.

Heldin eine solche zarte überspannte Zehrungsperson ist, das ist zu viel, [...] also habe ich meinen lieben, schön durchgearbeiteten Plan aufgegeben, mit großem Leid, und muß nun einen neuen machen, von dem ich noch nicht weiß wo her ich ihn kriegen soll [...] (HKA VIII, 20).

Hierbei muss es sich um die ersten Pläne zu *Ledwina* handeln. Da eine Geschichte mit einer kränklichen Protagonistin laut Droste schon „hundertfach bearbeitet und zerarbeitet“ (HKA VIII, 26) worden ist, scheitert dieses erste Unterfangen. Droste ist Thums und Gödden zufolge jedoch nicht dazu bereit, diesen Stoff wegzulegen. So nimmt sie ein Jahr später, im Herbst 1820, ihre Arbeit an *Ledwina* wieder auf. Bis 1825/26 arbeitet sie mit einigen Unterbrechungen daran.⁴ Die Fortsetzung des Textes plane sie im Jahr 1826, doch nur ein Entwurf bleibt erhalten. Das Romanfragment soll wie folgt enden: „Ledwina stirbt ohne daß Jemand Anderes als ihr Mädchen dabey ist und im Mondschein ohne Licht, sie hat verboten Beydes zu holen, Minchen merkt, daß ihre Hände immer kälter werden ET CET“ (HKA V, 585). Grywatsch präzisiert, dass Droste *Ledwina* jedoch bis Ende der 1830er Jahre nicht vergessen könne,⁵ denn das Fragment solle laut Droste nicht dazu verurteilt sein, „so schmäählich zu verkommen“ (HKA VIII, 228).

Die Forschung hat bereits unterschiedliche Facetten von *Ledwina*, wie den Aufbau des Romanfragments, analysiert. Dabei teilt Schneider das Fragment erstmals in zwei Genres: in den „Familien- und Gesellschaftsroman“⁶ und in den „empfindsam-romantische[n] [...] Ledwina-Roman“⁷. Seit den 1970er Jahren hat die Forschung diese zwei Genres in *Ledwina* meist getrennt untersucht. Zum Beispiel haben einige ForscherInnen gesellschaftskritische Ansätze im Gesellschaftsstrang entdeckt und andere haben das Traummotiv im empfindsamen Teil untersucht. Allerdings wurde die Realitätswahrnehmung des Gesellschaftsromans noch nicht mit der Traumerfahrung im empfindsamen Roman verbunden.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, Verbindungspunkte zwischen diesen beiden Strängen zu finden. Folgende Frage soll dabei beantwortet werden: Hat Droste *Ledwina* so entworfen, dass die Grenze zwischen der realen und der geträumten Welt verschwimmt? Die Fantasie der Protagonistin spielt im *Ledwina*-Fragment nämlich eine zentrale Rolle, wodurch die Handlung wie erträumt wirkt. Um dies zu bewerkstelligen, habe ich einerseits die

⁴ Gödden, Walter: Traumata. Psychische Krisen in Texten von Annette von Droste-Hülshoff bis Jan Christoph Zymny. Bielefeld: Aisthesis 2021, S. 24; Thums, Barbara: *Ledwina*. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 480.

⁵ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 9.

⁶ Schneider, Roland: Annette von Droste-Hülshoff. Stuttgart: Metzler 1977, S. 32.

⁷ Ebd., 31 f.

vorhandenen Forschungsarbeiten zum Romanfragment sorgfältig analysiert. Andererseits habe ich mich eng an den Primärtext gehalten. In der vorliegenden Untersuchung wird erst eine kurze Übersicht von Annette von Droste-Hülshoffs Leben und ihren Schreibbedingungen als weibliche Autorin des 19. Jahrhunderts erstellt. Anschließend werden die Tendenzen und Gegenteiligkeiten der Droste-Rezeption erforscht, die sich durch den Umgang der Forschung mit dem Romanfragment bemerkbar gemacht haben, und die Ergebnisse der Forschung der letzten Jahrzehnte zusammengefasst. Als Letztes werden die Realitätswahrnehmung und Traumerfahrung in *Ledwina* analysiert. Zunächst wird die Darstellung der Traumwelt und der realen Welt des Fragments getrennt betrachtet. Anschließend werden beide Welten miteinander verbunden, indem einige Szenen und Elemente des Textes genauer untersucht werden. Zuletzt wird der Einfluss beleuchtet, den die Erzählinstanz und ihre Sprache auf die Wahrnehmung der Realität und des Traums haben.

1. Annette von Droste-Hülshoff – eine biografische Übersicht

1.1 Biografie

Die biografische Übersicht stützt sich größtenteils auf das Kapitel *Stationen der Lebensgeschichte* von Grywatsch aus dem *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* (2018) und auf Kalthoff-Ptičars Biografie *[Annette] von Droste-Hülshoff im Kontext ihrer Zeit* (1988). Anna Elisabeth Franzisca Maria Adolphina Wilhelmina Ludovica von Droste-Hülshoff, Annette genannt, wird um den 10. Januar 1797 auf der Burg Hülshoff in der Nähe von Münster geboren. Ihre Eltern sind Clemens August II. von Droste-Hülshoff und Therese geboren von Haxthausen. Beide entstammen alten Adelsfamilien. Droste hat drei Geschwister, den engsten Kontakt halte sie laut Grywatsch jedoch zu ihrer älteren Schwester Maria Anna, Jenny genannt. Eine weitere Person, ihre Amme, vervollständigte die Familie für Droste. Die Amme wird sie lange Zeit in ihrem Leben begleiten. Droste pflegt ihre Amme später, bevor letztere verstirbt.⁸

Kalthoff-Ptičar berichtet, dass Drostes Eltern die Bildung ihrer Kinder unterstützen. Alle Geschwister genießen unabhängig von ihrem Geschlecht dieselbe Erziehung.⁹ Aufgrund der vielfältigen Bildungsbereiche wie Mathematik und Geschichte, Naturkunde und Musik kann die Erziehung der Droste-Geschwister, in erster Linie aber der Töchter, nach Grywatsch für die Verhältnisse des 19. Jahrhunderts durchaus als modern gelten. Droste ist wissbegierig und entwickelt früh ein großes Interesse an der Lektüre. Sie hält sich häufig in der eigenen Bibliothek auf, aber auch in den Bibliotheken in Münster und auf ihren vielen Reisen. Innerhalb des familiären Kreises wird auch abends gelesen. Beliebte sind dabei Klassiker der deutschen, aber auch der fremdländischen Literatur wie Shakespeare oder Cervantes. Nicht minder geschätzt sind die in der damaligen Zeit beliebten Lesestoffe u. a. die Romane der englischen Schauerromantik, wie diejenigen Walter Scotts.¹⁰ Diese ausschlaggebende Lektüre beeinflusst laut Blasberg (2018) nicht nur Drostes literarisches Schaffen, sondern deutet darauf hin, wie sehr das Wissen über ihre Epoche für sie schon im Kindesalter zählt.¹¹ Grywatsch unterstreicht, dass Drostes frühe Lyrik durch verschiedene Einflüsse an ästhetischer Qualität gewinne. Sie inspiriere

⁸ Grywatsch: *Stationen der Lebensgeschichte*, S. 2 ff.

⁹ Kalthoff-Ptičar, Christa: *[Annette] von Droste-Hülshoff im Kontext ihrer Zeit. Briefliche Zeugnisse zum Zeitgeschehen und zum Selbstverständnis der Dichterin*. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1988, S. 31.

¹⁰ Grywatsch: *Stationen der Lebensgeschichte*, S. 3 ff.

¹¹ Blasberg, Cornelia: *Vor dem Realismus? Themen und Schreibverfahren in Annette von Droste-Hülshoffs literarischen Texten*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59 (2018), S. 30.

sich aus der Weimarer Klassik und der Literatur der Empfindsamkeit sowie der Romantik und dem Biedermeier, also Literaturströmungen, die sie bereits in ihrer Erziehung kennenlerne. Von 1812 bis 1819 schreibt sie einige Werke wie *Der Dichter* oder *Unruhe*, die diese Einflüsse aufweisen. Ihr erstes großes literarisches Projekt, das Trauerspiel *Bertha oder die Alpen*, lasse klassische und romantische Einflüsse erkennen. Dank ihres ersten literarischen Mentors, Anton Mathias Sprickmann, gelingt es Droste, ihren Schreibstil zu verfeinern.¹² Gössmann (1985) vermerkt, dass die weibliche Bildung und das literarische Interesse zwar im Haus der Familie Droste gefördert werden, aber keineswegs mit einer beruflichen Ausbildung zu verwechseln seien. Schließlich spiele die Bildung eine grundlegende Rolle bei der Erziehung von adligen Frauen. Solange es sich bei Drostes literarischem Schaffen um dilettantische Dichtung handle, werde sie toleriert. Hierbei stelle die Förderung des Schreibens von Gedichten und anderen Texten ein Teil der Bildung Drostes dar. Sie solle ihr aber nicht dazu dienen, eine professionelle, unabhängige Schriftstellerin zu werden, denn das entspreche den traditionellen Werten einer Adligen nicht.¹³

Die Familie von Droste-Hülshoff reist häufig zum Bökerhof, dem Sitz der Großeltern von Haxthausen. Dort trifft sich der Bökendorfer Märchenkreis, der hauptsächlich aus Studenten der Universität Göttingen besteht. Die Gruppe begeistert sich für die romantische Literatur u. a. für E.T.A. Hoffmann und für Volkstümliches wie die Märchen. Häufig zu Gast sind Wilhelm Grimm und Heinrich Straube, der Herausgeber der literarischen Zeitschrift *Wünschelruthe*. An diesem Ort findet Drostes „Jugendkatastrophe“¹⁴ statt. Heinrich Straube sowie August von Arnswaldt stehen im Mittelpunkt dieser Intrige um Droste, daher auch als „Arnswaldt/Straube-Erlebnis“¹⁵ bezeichnet. Ab 1819 hält sie sich einige Monate lang am Bökerhof auf und nähert sich so dem unvermögenden Göttinger Studenten Straube. Das toleriert die adlige Familie der Autorin nicht. 1820 endet ihr Aufenthalt am Bökerhof, nachdem sie von Arnswaldt und Straube zutiefst gedemütigt worden ist. In Absprache mit Straube spielt Arnswaldt ihr eine tiefere Neigung vor, woraufhin sie ihn Straube zuliebe sanft zurückweist. Infolgedessen beenden beide jeglichen Kontakt zu ihr anhand eines gemeinsam verfassten Briefes. Diese Intrige erschüttert das Selbstbewusstsein der jungen Autorin und führt

¹² Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 5 f.

¹³ Gössmann, Wilhelm: Annette von Droste-Hülshoff: Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes. Düsseldorf: Droste 1985, S. 15.

¹⁴ Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf: Bagel 1971, S. 51.

¹⁵ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 8.

dazu, dass Droste viele Freundschaften, allen voran die zu Straube und Arnswaldt, verliert. Das Verhältnis zur Familie wird wegen ihrer vermeintlichen Unsittlichkeit belastet.¹⁶ Kalthoff-Ptičar führt die Jugendkatastrophe als Grund an, dass Droste bis an ihr Lebensende unverheiratet und kinderlos bleibt.¹⁷

Seit ihrer Kindheit leidet Droste unter psychischen und körperlichen Gesundheitsproblemen. Zu ihren körperlichen Beschwerden zählen der Morbus Basedow, eine Autoimmunerkrankung der Schilddrüse, und die Lungentuberkulose. Letztere führt schließlich zum Tod Drostes. Zu ihren mentalen Beschwerden zählen nervliche Überreizung, Melancholie und gelegentlich sogar suizidale Gedanken. Droste kümmert sich um die Pflege ihrer erkrankten Verwandten, wie es für unverheiratete Frauen des 19. Jahrhunderts Brauch ist, obwohl sie immer wieder an Schwächezuständen leidet und zuweilen sogar bettlägerig ist. Der Tod ist also allgegenwärtig in ihrem Leben. So pflegt sie ihre Amme und ihren Bruder Ferdinand auf dem Sterbebett. Sein Tod nimmt sie stark mit.

Die 1820er und 1830er Jahre sind gekennzeichnet von mehreren Reisen ins Sauerland, an den Rhein nach Bonn, Köln und Koblenz, später auch in die Niederlande¹⁸, dann nach Meersburg und nach Eppishausen in der Schweiz. Laut Kalthoff-Ptičar vergeht einige Zeit nach der Jugendkatastrophe, bevor es Droste gelingt, die Demütigung zu überwinden. Die Reisen, vor allem die drei Ausflüge an den Rhein, auf denen sie meistens Bekannte und Verwandte besucht, helfen ihr, neues Selbstvertrauen aufzubauen. Sie beginnt, allmählich einen festen Glauben an sich selbst als Autorin zu entwickeln. Auf diesen Reisen lernt sie nämlich bedeutende Persönlichkeiten der damaligen Literaturszene wie Adele Schopenhauer und Sybille Mertens-Schaaffhausen kennen.¹⁹ 1826 zieht sie mit den weiblichen Familienmitgliedern in das Rüschaus. Die Abgeschiedenheit des ländlichen Ortes inspiriert sie zutiefst, denn sie schreibt in dieser Zeit *Das Hospiz auf dem großen St. Bernard* und *Des Arztes Vermächtnis*.²⁰ Die Aufenthalte in Meersburg von 1841 bis 1842 und von 1843 bis 1844 verbessern ihr Leben drastisch: Sie fühlt sich dort äußerst wohl, führt ein ungezwungeneres Leben als im einengenden Münster und kann sich dem literarischen Schaffen verschreiben, ohne von

¹⁶ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 7 ff.

¹⁷ Kalthoff-Ptičar: [Annette] von Droste-Hülshoff, S. 32.

¹⁸ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 2-12.

¹⁹ Kalthoff-Ptičar: [Annette] von Droste-Hülshoff, S. 28.

²⁰ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 12 f.

ihrer Familie aufgehalten zu werden. Das Klima am Bodensee führt zu einer Besserung ihres Gesamtbefindens. Ihr enger Freund Levin Schücking darf sie sogar dorthin begleiten. Dieser Aufenthalt führt zu einem lyrischen Höhepunkt in ihrer Karriere.²¹

Im Laufe ihres Lebens pflegt Droste einige sie prägende Freundschaften sowie Briefbeziehungen. Jede von ihnen beeinflusst sie und ihren Schreibstil auf besondere Weise. In ihren jungen Jahren spielen vor allem Anton Mathias Sprickmann und ihre fromme Stiefgroßmutter mütterlicherseits eine Rolle in ihrer schöpferischen Entwicklung. Die ersten Gedichte aus dem Zyklus *Das Geistliche Jahr*, eine Sammlung von religiösen Gedichten, sind der Stiefgroßmutter gewidmet. Sprickmann hat viele Kontakte in der Literaturszene, dadurch lernt sie Katharina Busch, verheiratet Schücking, kennen und freundet sich mit ihr an. Droste bewundert diese, da sie sich selbstbewusst und öffentlich als Autorin bekennt. Busch ist die Mutter von Levin Schücking, der eine bedeutende Rolle in Drostes Leben einnehmen wird.²² Eine der bemerkenswerten Persönlichkeiten, die Droste auf ihren Reisen trifft, ist Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Diese fördert die Kunst, Musik und Literatur in Köln und stellt Droste weitere Schriftstellerinnen wie Johanna und Adele Schopenhauer vor.²³ Letztere fungiert laut Frederiksen (1981) als Drostes treue Beraterin und wendet sich an einige Verlagshäuser, die Droste vertreten könnten.²⁴ 1834 trifft sie Christoph Bernard Schlüter, der neben Levin Schücking einer ihrer bedeutendsten literarischen Berater wird. Er hilft ihr, 1838 einige ihrer Werke zu veröffentlichen, wie die beiden Verserzählungen *Hospiz auf dem großen St. Bernard* und *Des Arztes Vermächtnis*. Nicht zu vergessen sind weitere weibliche Autorinnen, die Droste als literarische Beraterinnen dienen. Zum einen erarbeitet Droste gemeinsam mit Amalie Hassenpflug das Romankonzept von *Bei uns zu Lande auf dem Lande*. Basierend auf *Bracebridge-Hall, or the Humorists* von Washington Irving stellt der Roman ein Gesellschafts- und Sittenbild Westfalens dar. Zum anderen nähert sie sich Elise Rüdiger, mit der sie bis an ihr Lebensende befreundet bleibt. Levin Schücking rückt später an die Stelle des Vermittlers für Droste, und sie tauschen sich häufig über ihre Werke aus. Er vermittelt ihre Werke ab 1838 an mehrere

²¹ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 18 ff.

²² Ebd., S. 3 ff.

²³ Ebd., S. 11 ff.

²⁴ Frederiksen, Elke: Deutsche Autorinnen im 19. Jahrhundert. Neue kritische Ansätze. In: *Colloquia Germanica* 14 (1981), S. 104.

Verlagshäuser.²⁵ Laut Kalthoff-Ptičar beeinflussen diese Freundschaften sie und geben ihr das nötige Selbstvertrauen, sich völlig der Dichtung und der Literatur hinzugeben.²⁶

Kalthoff-Ptičar verdeutlicht, dass berufstätige Frauen und ihr damit einhergehendes öffentliches Auftreten während der Restaurationszeit zutiefst missbilligt werden. Lange Zeit wird Droste aus diesem Grund nicht veröffentlicht. Erst publiziert sie anonym unter Pseudonymen.²⁷ 1838 erscheint etwa Drostes Gedichtband dank Schlüter, jedoch bleibt die unter „Annette Elisabeth v. D.... H....“²⁸ erschienene Sammlung erfolglos.²⁹ Sie entschließt sich dennoch, ältere, unvollendete Werke wiederaufzunehmen wie das *Geistliche Jahr*, das sie 1840 abschließt. 1840 ist ein arbeitsreiches Jahr für sie, denn sie vollbringt eine weitere Arbeit: *Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen*. Diese Geschichte wird dank Schücking unter dem Namen *Die Judenbuche* veröffentlicht.³⁰

Während ihrer letzten Jahre muss sie sich in das Rüschaus zurückziehen, da ihre Verfassung sich zunehmend verschlechtert. Ihre Freiheit ist dadurch begrenzt. 1846 kehrt sie aus gesundheitlichen Gründen nach Meersburg zurück. In den letzten anderthalb Jahren ihres Lebens kann sie in Meersburg wegen ihres Gesundheitszustands bloß sechs Texte verfassen, die hauptsächlich Widmungen an Freunde und Freundinnen sind. Am 24. Mai 1848 stirbt sie einen verfrühten Tod und hinterlässt viele fragmentarische Texte u. a. die Erzählung *Ledwina*.³¹

1.2 Schreibbedingungen

Droste muss häufig unter heiklen Bedingungen schreiben. Drei Faktoren beeinträchtigen ihr Schreiben: ihr Geschlecht, ihre zeitgenössischen Kritiker und ihre Krankheit. Ihr Adelsstand beeinflusst nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre literarische Entwicklung. Sie genießt als adlige Frau des 19. Jahrhunderts einige Vorteile wie ihre bemerkenswerte Bildung. Im Gegenzug werden ihr als Frau nur zwei Möglichkeiten gewährt, sich selbst zu verwirklichen: ein Leben als verheiratete Frau und Mutter zu führen oder die Krankenpflege der Familie zu übernehmen. Droste entscheidet sich bekanntlich für das

²⁵ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 14-22.

²⁶ Kalthoff-Ptičar: [Annette] von Droste-Hülshoff, S. 33.

²⁷ Ebd., S. 27.

²⁸ Blasberg: Vor dem Realismus, S. 34.

²⁹ Ebd.

³⁰ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 16.

³¹ Ebd., S. 23 ff.

Letztere. Es steht außer Zweifel, dass sie öffentlich als Autorin angesehen werden will. Sie kann sich im Gegensatz zu anderen Autorinnen ihrer Zeit wie Bettina von Arnim nicht frei in intellektuellen Kreisen bewegen.³² Gössmann zufolge schreibt die Romantikerin von Arnim ihre Briefe als öffentliche Kunstform und ist in der Lage, von ihrer Kunst zu leben. Droste hingegen verfasse ihre Briefe privat, nur für die Augen des Adressaten bestimmt.³³

Vorwiegend Männer kritisieren Droste seit ihren jungen Jahren. Zum einen missbilligen sie ihren wissbegierigen Charakter, zum anderen ihr literarisches Interesse. Das schwäche ihr literarisches Selbstbewusstsein laut Grywatsch seit ihrer Jugend erheblich. In ihrer Familie stößt sie auf die Kritik ihrer beiden Stiefonkel August und Werner von Haxthausen, die sich beide im von ihnen gegründeten Märchenzirkel bewegen. Sie weisen ihr ‚männliche‘ Attribute zu wie Sturheit und eine herrische Art.³⁴ Kalthoff-Ptičar fügt hinzu, dass andere Familienmitglieder und Bekannte Drostes Angewohnheiten verurteilen, unbegleitet fremde Landschaften zu erkunden oder zu reiten, was für ein adliges Fräulein unangebracht sei.³⁵ Nicht nur bei Verwandten stößt sie seit dem Kindesalter auf herablassende Kritik und Misogynie, sondern auch bei Schriftstellern und anderen Persönlichkeiten der damaligen Gesellschaft, beispielsweise bei Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, bei dem Bökendorfer Märchenkreis mit Wilhelm Grimm und schließlich auch bei Jennys Ehemann Joseph von Laßberg.³⁶ Insbesondere Wilhelm Grimm gegenüber empfindet sie eine Abneigung, die auf Gegenseitigkeit beruht.³⁷ Ihre Abneigung zeigt sie Elise Rüdiger wie folgt:

Wilhelm Grimm hat mir durch sein Misfallen jahrelang den bittersten Hohn und jede Art von Zurücksetzung bereitet, so daß ich mir tausendmal den Tod gewünscht habe. – ich war damals sehr jung, sehr trotzig, und sehr unglücklich, und that was ich konnte um mich durchzuschlagen (HKA X, 128 f.).

Nicht zuletzt schränken ihre gesundheitlichen Probleme ihre Freiheit ein und unterbrechen ihr Schreiben und ihre Reisen manchmal für Wochen und sogar Monate.³⁸ Wegen ihrer Krankheit ist sie abhängig von ihrer Familie.³⁹

³² Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 4-12.

³³ Gössmann: Ich und Spiegelbild, S. 14 f.

³⁴ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 3 ff.

³⁵ Kalthoff-Ptičar: [Annette] von Droste-Hülshoff, S. 28.

³⁶ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 5 ff.

³⁷ Ebd., S. 8.

³⁸ Ebd., S. 23 ff.

³⁹ Gössmann: Ich und Spiegelbild, S. 15 f.

Gössmann unterscheidet zwischen Drostes äußeren und ihrer „inneren Biografie“⁴⁰. Während die äußere Biografie die Ereignisse in Drostes Leben beschreibe, müsse ihre ‚innere Biografie‘ bekannt sein, um ihr Werk verstehen und interpretieren zu können. Gössmann unterstreicht, dass eine ‚innere Biografie‘ grundsätzlich jedem bzw. jeder AutorIn zugeschrieben werden könne. Allerdings sei es von Bedeutung, eine ‚innere Biografie‘ besonders für die AutorInnen zu erstellen, die sich von den äußeren, politischen Zuständen lösen müssen, mit denen sie nicht einverstanden seien. So grenze Droste sich innerhalb ihres Werks von den konservativen (Schreib-)Bedingungen ab. Nach außen hin wahre sie aber weiterhin den Schein, sich den damaligen Konventionen zu fügen,⁴¹ denn sie bewege sich innerhalb der Grenzen der Familie und des Adels. Salmen (1985) stellt fest, dass Droste sich in ihrer Dichtung von diesen Schreibbedingungen befreie, die sie erheblich einschränken. Von den Grenzen, die ihre Familie ihr setzt, befreie sie sich anhand ihrer Lyrik, die sie dank ihrer bescheidenen Einnahmen einigermaßen finanziell unabhängig mache. Statt sich daran zu halten, dilettantische, unterhaltende Dichtung für den familiären Zirkel zu schreiben, arbeite sie auf ihr Ansehen als ernstzunehmende Autorin hin.⁴² Ihr Wunsch nach Anerkennung falle aus der typischen Rolle einer adligen Frau heraus. Laut Kalthoff-Ptičar hat Droste sich vorsichtig mit ihrer Umgebung und ihren Lebens- und Schreibbedingungen in ihrem Werk auseinandergesetzt. So verfasse sie ihre kritischeren Briefe mit Bedacht und ergänze sie häufig mit der Bitte, dass der Empfänger ihn verbrennen oder den Inhalt geheim halten solle.⁴³ Drostes Lebensweise innerhalb der konservativen Normen passe nicht zu ihrem kritischen Werk. Salmen vertritt die Ansicht, dass gerade diese Inkompatibilität ihr Werk charakterisiere und authentisch mache.⁴⁴

⁴⁰ Gössmann: Ich und Spiegelbild, S. 16.

⁴¹ Ebd.

⁴² Salmen, Monika: Das Autorbewußtsein Annette von Droste-Hülshoffs. Eine Voraussetzung für Verständnis und Vermittlung ihres literarischen Werks. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1985, S. 15 f.

⁴³ Kalthoff-Ptičar: [Annette] von Droste-Hülshoff, S. 33 f.

⁴⁴ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 18 ff.

2. Lektüren und Fehllektüren: Tendenzen der Droste-Rezeption am Beispiel des *Ledwina*-Fragments

2.1 *Ledwina* als Autobiografie

Annette von Droste-Hülshoffs Werk wird bis in die 1960er Jahre fast ausschließlich innerhalb von Biografien untersucht wie die von Busse (1903) und Staiger (1962). Die ältere Forschung scheint nicht daran interessiert zu sein, ihre Werke einzeln zu analysieren. Darüber hinaus sind vor der Entstehung der historisch-kritischen Werkausgabe (1978-2000) nur wenige verlässliche Quellen zu Drostes Leben verfügbar. Grywatsch berichtet im *Droste Handbuch* von dieser Problematik, die bei der Recherche für eine realitätsgetreue, sachliche Biografie entstehe. Er distanziert sich von den älteren Biografien, da „der Umfang an wirklich belastbaren historischen Informationen eher beschränkt ist: Es existieren vergleichsweise wenige persönliche Dokumente“⁴⁵.

Das Werk Drostes sei nur aus diesem Grund von Nutzen für die ältere biografische Forschung. Es spiegele für sie Drostes Leben und Gedanken wider, als seien ihre Texte Tagebücher. Besonders das Frühwerk, darunter *Ledwina*, wird autobiografisch betrachtet, und diese Annahme ist bis heute unter den ForscherInnen weit verbreitet, ohne in Frage gestellt zu werden. Eine frühe Droste-Biografie, von Busse 1903 verfasst, ist repräsentativ für den Umgang der älteren Forschung mit *Ledwina*, denn das Werk wird nur beiläufig erwähnt. Busse spricht lediglich von der autobiografischen Natur des Romanfragments. *Ledwina* berichte von der Beziehung der beiden Droste-Schwestern, die Titelheldin sei Drostes „poetisches Abbild“⁴⁶. Sie spreche als Ledwina und klage, ähnlich wie in einem Tagebucheintrag, über ihre eigene „ewige Krankheit“⁴⁷ in *Ledwina*. Busse unterscheidet das Werk also nicht von der Autorin, denn er sieht *Ledwina* lediglich als ein Mittel für die junge Droste über sich selbst zu schreiben.⁴⁸ Droste und ihre Protagonistin Ledwina werden zu Synonymen, denn die ForscherInnen trennen die eine nicht von der anderen. Staiger (1962) tauscht ihre Namen sogar beliebig aus, wenn er von der Jugendkatastrophe spricht: „Man spürt [hinter Drostes Briefen, die Straube und Arnswaldt betreffen] das Schwanken Ledwinas, ihr müdes Bedürfnis zu sein wie die andern und Glück und Sorge der Frau zu erleben“⁴⁹. Weitere ForscherInnen des letzten Jahrhunderts, wie Heselhaus

⁴⁵ Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 1 f.

⁴⁶ Busse, Carl: Annette von Droste-Hülshoff. Bielefeld u. a.: Velhagen & Klasing 1903, S. 35.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 35 f.

⁴⁹ Staiger, Emil: Annette von Droste-Hülshoff. Frauenfeld: Huber 1962, S. 14.

(1943; 1971)⁵⁰, Lavater-Sloman (1985) und Mare (1965)⁵¹ weichen von diesem veralteten, misogynen Umgang mit Drostes Werk nicht ab. Lavater-Slomans Biografie ist eines der flagrantesten Beispiele für den Umgang mit *Ledwina*. Sie tauscht die Namen ‚Ledwina‘ und ‚Annette‘ willkürlich aus, denn sie sind für die Forscherin ein und dieselbe Person. Sie übergeht, dass Ledwina eine fiktive Figur ist, die Droste erschaffen hat: „Wie oft mag [Droste] den Tod im Wasser überdacht haben, denn noch ein anderes Mal sieht sie Ledwina, das heißt sich selber, als Leiche im Wasser treiben“⁵². Sie behauptet, dass in *Ledwina* „ein Gespräch zwischen der Heldin [...], der Mutter [...] und der älteren Schwester [...] Wort für Wort auf eigenen Erfahrungen beruhen könnte“⁵³. Diese Behauptungen kann Lavater-Sloman jedoch unmöglich nachweisen, denn es gibt keine bekannten Quellen dazu.

Am Ende der 1960er Jahre rücken *Ledwina* und andere marginalisierte Texte Drostes zunehmend in den Fokus der Forschung. Hallamore (1969) hebt sich von der älteren Forschung ab, denn sie erlangt neue Ergebnisse zum Fragment. Zum einen erfasst sie Drostes weibliche Erfahrung als westfälische Adlige des 19. Jahrhunderts und ihre eingeschränkten Schreibbedingungen als weibliche Autorin. Diesen fundamentalen Teil der Droste-Forschung heben die ForscherInnen erst ab dem Ende der 1960er Jahre hervor.⁵⁴ Zum anderen fokussiert sie sich auf die makabre Traumwelt und deren Todesmotiv in *Ledwina*. Es gelingt Hallamore dennoch nicht, sich vom etablierten autobiografischen Klischee zu lösen. Sie behauptet, Droste habe eine gespaltene Persönlichkeit: die öffentliche Persönlichkeit der zurückgezogenen, katholischen Adligen und die private Persönlichkeit der verträumten, künstlerischen Dichterin. Diese gespaltene Persönlichkeit habe sie in *Ledwina* verarbeitet und somit ein Selbst-Portrait mit Ledwina erschaffen⁵⁵. Auch in den 1980er Jahren ist die Überzeugung noch verbreitet, dass *Ledwina* ein autobiografisches Werk Drostes sei. Peucker (1983), Salmen (1985) und Guthrie (1989) besprechen allesamt ähnliche Annahmen über Drostes

⁵⁰ Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Halle (Saale): Niemeyer 1943, S. 154; Heselhaus: Werk und Leben, S. 70 f.

⁵¹ Mare, Margaret: Annette von Droste-Hülshoff. Lincoln: University of Nebraska Press 1965, S. 252.

⁵² Lavater-Sloman, Mary: Annette von Droste-Hülshoff. Einsamkeit und Leidenschaft. München: Heyne 1985, S. 109.

⁵³ Ebd., S. 33.

⁵⁴ Hallamore, Joyce: The Reflected Self in Annette von Droste's Work. A Challenge to Self-Discovery. In: Monatshefte 61 (1969), S. 58.

⁵⁵ Ebd., S. 58 f.

gespaltene Persönlichkeit in ihren Forschungsarbeiten.⁵⁶ In den 1990er Jahren werden allmählich mehrere Forschungsarbeiten veröffentlicht, die dem autobiografischen Diskurs widersprechen. Manche ForscherInnen wie Stanley (1996) hinterfragen diesen dennoch nicht. Sie behauptet, Droste und Ledwina seien Spiegelfiguren, denn sie seien beide empfindsam, ‚unweiblich‘ und stur, und beider Leben werde von Männern dominiert und kontrolliert.⁵⁷

Einige Forschungsarbeiten fechten die autobiografischen Deutungen an, die besonders Drostes Jugendwerk zugeteilt werden. Schneider (1977) kritisiert Heselhaus biografische Arbeiten, indem er verdeutlicht, dass letzterer „in altgewohnter und längst problematisch gewordener Weise Leben und Werk als wechselseitige Spiegelung, und dies [...] ohne wesentlichen neuen Erkenntnisgewinn“⁵⁸ interpretiere. Diese Aussage macht deutlich, dass Schneider sich vom oben genannten autobiografischen Diskurs distanziert, denn dieser sei fragwürdig und müsse von der Droste-Forschung überdacht werden. Außerdem stellt er fest, dass es seit Drostes Tod bis zu dem Zeitpunkt keine Forschungsarbeiten gebe, die Drostes Biografie und Werk kritisch, objektiv und vollständig behandelten.⁵⁹ Zum Frühwerk Drostes bemerkt er, dass die Forschung „einseitig die autobiographischen Bezüge und allenfalls noch bestimmte Motive, die im späteren Werk wesentlich wurden, ins Blickfeld“⁶⁰ rückt. Damit meint er, dass die Forschung sich vollkommen auf die vermeintlich autobiografischen Eigenschaften konzentriere. Abgesehen von einigen spezifischen Motiven, die die Forschung herausfiltere, weil diese sich scheinbar erst in Drostes Hauptwerk vollkommen entfalten, werde *Ledwina* zum Beispiel nicht weiter untersucht. Indessen weckt die feministische Forschung der 1970er und 80er Jahre ein nie da gewesenes Interesse für Drostes vergessene Texte, insbesondere für *Ledwina*. Niethammer und Belemann verdeutlichen das in ihrem Sammelband *Ein Gitter aus Musik und Sprache* (1993)⁶¹ und bewerten das Romanfragment mit Bianchi⁶² und Frederiksen

⁵⁶ Guthrie, John: Annette von Droste-Hülshoff. A German poet between romanticism and realism. Oxford: Berg 1989, S. 26; Peucker, Brigitte: Droste-Hülshoff's Ophelia and the Recovery of Voice. In: The Journal of English and Germanic Philology 82 (1983), S. 374; Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 101.

⁵⁷ Stanley, Patricia H.: Annette von Droste-Hülshoff's Poetic Vision Unmasked. The Importance of the Novel Fragment *Ledwina*. In: South Atlantic Review 61 (1996), S. 2-9.

⁵⁸ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 7.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 27.

⁶¹ Niethammer, Ortrun; Belemann, Claudia: Einleitung. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 10.

⁶² Bianchi, Bruna: Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der „Grenze“ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und

u. a. darin neu. Letztere verweist besonders auf die Problematik des autobiografischen Diskurses des Frühwerk betreffend: „Eine Interpretation dieser frühen Texte kann sich nicht nur auf eine autobiographische Perspektive beschränken; die Fiktionalität des gestalteten Ichs muß berücksichtigt werden, obwohl dieses immer auch den vorherrschenden Lebensmustern seiner Zeit verpflichtet bleibt“⁶³. Indem die Forschung sich nur auf die autobiografischen Aspekte von *Ledwina* konzentrierte, ignorierte sie also die Fiktionalität der weiblichen Hauptfigur, die ebenfalls wie Droste durch die patriarchalische Gesellschaftsordnung eingeschränkt sei. Es sei nicht auf autobiografische Weise zu deuten, dass sie womöglich ähnliche Erfahrungen teilen, sondern als Bestandteil der weiblichen Erfahrung der damaligen Zeit. Zu betonen bleibe, dass man Droste und ihre fiktiven Figuren nicht verwechseln dürfe. Wenn es Ähnlichkeiten zwischen Drostes Werken und ihrem eigenen Leben gebe, dann nicht, weil die Autorin diese verarbeiten wolle, sondern um ihre „eigene[n] Lebensbedingungen in Frage zu stellen oder gar zu unterminieren“⁶⁴. Pickar fällt mit manchen Aspekten ihrer Forschung aus dem Jahr 1997 in veraltete Muster, dass Ledwinas Einbildungskraft⁶⁵ und familiäre Situation⁶⁶ zum Beispiel autobiografisch seien. Sie pflichtet Schneider dennoch bei, denn das autobiografische Bild habe die Forschung größtenteils so beeinflusst, dass sie bedeutende Eigenschaften des Werkes vollkommen verdränge.⁶⁷ Domna Stanton, zitiert nach Tully (1999), schlägt den Begriff „autogynography“⁶⁸ vor, der das Wort ‚Autobiografie‘ in Bezug auf das Drostesche Werk ersetzen soll. Angelehnt an Frederiksen's Aussagen weist Tully darauf hin, dass Ledwina und Droste sich nicht als Person widerspiegelten. Droste inspiriere sich vielmehr aus ihrer eingeschränkten Erfahrung als Frau, um die patriarchalischen Gesellschaftsnormen zu beschreiben und verdeckt zu kritisieren.⁶⁹ Die veraltete Überzeugung, Drostes (Früh-)Werk sei autobiografisch, hat laut Heydebrand in ihrer Arbeit *Interferenzen zwischen*

Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 27.

⁶³ Frederiksen, Elke: Feministische Ansätze in den späten siebziger und achtziger Jahren am Beispiel der Droste-Rezeption in den USA. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 119.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Pickar, Gertrud Bauer: Ambivalence transcended. A study of the writings of Annette von Droste-Hülshoff. Columbia: Camden House 1997, S. 101.

⁶⁶ Ebd., S. 196.

⁶⁷ Ebd., S. 163.

⁶⁸ Tully, Carol: Placing Droste's *Ledwina*. "Jugendwerk" or "Gescheiterte Frauenliteratur"? In: German Life and Letters 52 (1999), S. 316.

⁶⁹ Ebd.

Geschlechterdifferenz und Poetik (2001) einen misogynen Ursprung: „Der Mann schreibt sich in der Öffentlichkeit potentiell in den literarischen Kanon hinein, die Frau bleibt entweder bei den privaten Gattungen des Briefes oder des Tagebuchs stehen oder bedient mit Liebeslyrik und Liebesromanen, oft anonym oder pseudonym, das Lesebedürfnis vor allem der Geschlechtsgenossinnen“⁷⁰. Droste werde in der älteren Forschung also unterstellt, sie führe mit *Ledwina* ein Tagebuch über ihren Alltag. Diese Aussage stamme aus der misogynen Annahme, die Frau sei nicht dazu in der Lage, im Gegensatz zum männlichen Genie künstlerisch wertvolle Texte zu schaffen. Diese Art, Drostes Werk zu lesen, werte dieses ab und verneine ihr literarisches Genie. Sie ignoriere die Schreibbedingungen der Autorinnen des 19. Jahrhunderts, denen oftmals nur diese Art des Schreibens blieb, um von der Gesellschaft akzeptiert zu werden.⁷¹ Ribbat stimmt der Aussage im Tagungsband *Transformationen* (2002) zu, dass Drostes künstlerisches Talent von den ForscherInnen auf diese Weise verdrängt werde, denn das „‚bloß‘ Artistische, die literarische Könnerschaft zum Kriterium zu erheben, schien ihnen unangemessen“⁷². Helfer (2013) streicht bewusst die veralteten autobiografischen Annahmen, um sich eine neue Perspektive auf Drostes Werk zu ermöglichen.⁷³ Die Forschung habe nämlich höchst bedeutende Motive wie die Abgrenzung und die Spiegelung autobiografisch gewertet und das grenze die möglichen Interpretationen dieser Motive erheblich ein.⁷⁴

2.2 Veraltete Droste-Bilder und ihr Einfluss auf die Wertung von *Ledwina*

Über die Jahre hat sich die Forschung unterschiedliche Meinungen über Annette von Droste-Hülshoff und ihr Werk gebildet. Droste authentisch und wirklichkeitsgetreu darzustellen ist jedoch ein schwieriges Unterfangen, denn zum einen kann die Forschung einige Droste-Bilder nicht belegen, zum anderen etablieren ForscherInnen solche Bilder, die zu ihren jeweiligen Überzeugungen passen. Diese etablierten Droste-Bilder werden

⁷⁰ Heydebrand, Renate von: Interferenzen zwischen Geschlechterdifferenz und Poetik. Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking als schreibendes Paar. In: IASL 26 (2001), S. 121 f.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ribbat, Ernst: Ein Moortopf, der sich selbst kocht. – Bemerkungen zum *Joseph*. In: Ortrun Niethammer (Hg.): *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 103.

⁷³ Helfer, Martha B.: „Ein heimlich Ding“. The Self as Object in Annette von Droste-Hülshoff. In: Simon Richter; Richard Block (Hg.): *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*. Rochester: Boydell & Brewer 2013, S. 276.

⁷⁴ Ebd., S. 284.

bis heute nicht in Frage gestellt, obwohl sie sich teilweise widersprechen und einige Forschungsarbeiten sie widerlegen. Darüber hinaus werden manche Bilder mit Absicht benutzt, um bestimmte Ideologien zu fördern. Wie das autobiografische Droste-Bild beeinflussen auch diese Überzeugungen die Wertung von *Ledwina*. Salmen (1985) und Kontje (1998) arbeiten manche Faktoren heraus, die die Entstehung der Droste-Bilder verursachen. Erstens trage die „subjektive Einflußnahme auf ihre Rezeption und Verbreitung von seiten ihres Bekannten- und Freundeskreises, vor allem aber der Levin Schückings“⁷⁵, dazu bei, dass ein bestimmtes Bild der Autorin nach ihrem Tod geschaffen werde. Manche Freunde und Herausgeber Drostes, insbesondere Levin Schücking, sehen sich dazu bestimmt, ihre Werke zu veröffentlichen. Jedoch selektieren sie einige limitierte Gedichte und die *Judenbuche*, die „in ihrem Interesse bzw. nach ihrem Konzept“⁷⁶ seien. Sie bewerten Droste und ihr Werk und sortieren den Rest ihrer Werke aus⁷⁷, sodass diese bis in die 1960er Jahre in Vergessenheit geraten. Unter diesen Werken befindet sich *Ledwina*. Die selektive Auswahl ihrer Werke unterstütze also ein gewisses Bild, das bewusst von den Herausgebern hergestellt werde. So heiße es von Droste zunächst, dass sie still und zurückgezogen eine Reihe von introspektiven, konservativen Werken erschaffen habe, die zum Bild der katholischen Adligen passen und ihre westfälische Heimat darstellen. Dadurch scheine ihr Werk nicht besonders bedrohlich für die restaurative Gesellschaft zu sein, im Gegenteil stärke und unterstütze es diese. Obwohl sie nicht ganz der Wahrheit entsprechen, ermöglichen diese Faktoren es Droste, in den von Männern dominierten, literarischen Kanon des 19. Jahrhunderts aufgenommen zu werden.⁷⁸

Heydebrand bezeichnet dieses Phänomen im Tagungsband *Transformationen* (2002) als „selektive Kanonisierung“⁷⁹. Sie kritisiert die subjektive Selektion, denn der Fokus werde dabei auf Drostes Geschlecht gerichtet. Angefangen bei Levin Schücking gehe die herkömmliche Forschung nämlich davon aus, dass Drostes Werk einen „männlichen Geist“⁸⁰ habe. Ihre Weiblichkeit werde demnach ausradiert. Der Ursprung dieses männlichen Droste-Bildes sei in der misogynen Überzeugung zu finden, Frauen seien

⁷⁵ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 28.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 28 f.

⁷⁸ Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 129.

⁷⁹ Heydebrand, Renate von: Annette von Droste-Hülshoff. Der Weg einer Frau in den literarischen Kanon. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 180.

⁸⁰ Ebd., S. 181.

nicht dazu in der Lage, künstlerisch wertvolle Texte zu schaffen.⁸¹ Auch ein Teil der neueren Forschung hinterfragt das männliche Droste-Bild und dessen Ursprung nicht. Stanley (1996), Tully (1999) und Krimmer (2001) vertreten diese Meinung und erklären Drostes ‚Männlichkeit‘ auf unterschiedliche Weisen. Stanley behauptet, Droste habe bewusst unter einer männlichen Maske geschrieben, weil sie nur so die Erlaubnis ihrer Familie erhalte, veröffentlicht zu werden, und dem Erwartungshorizont gerecht werde. Auch Drostes Neigung, düstere, morbide Stoffe und Motive in ihre Texte zu integrieren, sei eine wesentlich männliche Eigenschaft.⁸² Tully hingegen geht davon aus, Droste verwende die Strategie, in einer männlichen Stimme zu schreiben, um mit den geschlechtsspezifischen Erwartungen zu brechen und auf diese Weise in den literarischen Kanon zu gelangen. Die Autorin verleugne also ihre weibliche Identität und löse sich von spezifisch weiblichen Themen los.⁸³ Krimmer unterstützt diesen Diskurs, indem sie bekräftigt, Drostes ‚männliche‘ Stimme fordere den Tod ihrer Weiblichkeit. Diese Ablehnung der eigenen Identität habe das künstlerische Schaffen der Dichterin inspiriert.⁸⁴ Die ForscherInnen, die das männliche Bild vertreten, überprüfen demnach nicht, ob wirklich ein Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Schreibart zu erkennen ist oder ob die Forschung mit dieser Unterscheidung nicht eher in geschlechtsspezifische Stereotypen verfällt. Weitere ForscherInnen stellen die These auf, Droste habe ihre Weiblichkeit mit einer männlichen Stimme vereint. Salmen (1985), Heydebrand (2001; 2002) und Oesterle (2002) beschreiben, dass ein Teil der älteren Forschung Drostes Weiblichkeit in ihrer Kreativität, in ihrer mangelhaften Form⁸⁵ und in ihrer konservativen, katholischen Haltung erkenne. Ihre ‚Männlichkeit‘ mache sich hingegen in ihrem literarischen Genie und ihrer innovativen Einbildungskraft bemerkbar.⁸⁶ Elise Rüdiger, Drostes Bekannte, sei die erste, die aktiv gegen das damals schon erstellte männliche Droste-Bild arbeite. Salmen (1985) betont, Rüdiger versuche „dagegen ein Bild der Dichterin als Frau zu zeichnen, um dem betonten männlichen

⁸¹ Heydebrand: Annette von Droste-Hülshoff, S. 180.

⁸² Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 8.

⁸³ Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 314.

⁸⁴ Krimmer, Elizabeth: A Perfect Intimacy with Death. Death, Imagination, and Femininity in the Works of Annette von Droste-Hülshoff. In: Women in German Yearbook 17 (2001), S. 127.

⁸⁵ Oesterle, Günter: Annette von Droste-Hülshoff: *Bei uns zu Lande auf dem Lande*. Dekonstruktion von Detailrealismus und Überbietung jungdeutscher Schreibmanier. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 90.

⁸⁶ Heydebrand: Annette von Droste-Hülshoff, S. 181; Heydebrand: Interferenzen, S. 155 f.; Oesterle: *Bei uns zu Lande auf dem Lande*, S. 90; Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 32.

Prinzip entgegenzuwirken“⁸⁷. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnt der männliche Diskurs, von der anfänglichen, feministischen Droste-Forschung überlagert zu werden. In *Ein Gitter aus Musik und Sprache* erklären Niethammer und Belemann (1993), dass diese ForscherInnen Drostes Geschlecht zum ersten Mal in die Forschung einbeziehen. So gehen sie auf Drostes weibliche Erfahrungen, ihre Schreib- und Veröffentlichungsbedingungen und ihr „durch ihr Frausein“⁸⁸ geprägtes Werk ein.⁸⁹ Morrien (2018) verdeutlicht, dass die Forschung nach der Jahrtausendwende die angebliche Formlosigkeit der Werke und das ‚männliche‘ Droste-Bild endgültig in Frage stelle. Die neuere Forschung distanzieren sich von der älteren, denn sie argumentieren, dass Droste bewusst männlich kodierte Stoffe und Motive ausgewählt habe, um sie in ihrem Werk zu adaptieren und zu transformieren⁹⁰. Morrien betont, dass das veraltete Bild Drostes fehlerhaft sei. Erstens habe es „nur unter Ausblendung von vielen Texten und Aspekten funktioniert“⁹¹. Zweitens sei Männlichkeit in der Droste-Forschung nicht aus biologischen Gründen von Weiblichkeit zu unterscheiden. Die Trennung entstehe vielmehr aus der „Marginalisierung des Weiblichen“⁹². Drittens solle die Forschung in diesem Zusammenhang erkennen, dass Droste geschlechtsspezifische Konflikte in ihrem Werk problematisiere.⁹³

Neben dem männlichen Droste-Bild entsteht nach ihrem Tod ein weiteres Bild, das selten von der Forschung überprüft wird. Der Irrglaube kursiert bis heute, dass sie als eine konservative, katholische, zurückgezogene Heimatdichterin des Biedermeiers zu charakterisieren sei. Das Klischee, dass Droste konservativ sei und Politik sie nicht interessiere, geht laut Salmen (1985) auf Levin Schücking zurück und ist bis heute weit verbreitet.⁹⁴ Schücking behauptete als erster, dass Droste „sich jeder politischen Absicht, jeder reactionären Richtung fern“⁹⁵ halte. Die Forschung des 20. Jahrhunderts behalte das Klischee der konservativen Droste bei und porträtiere sie wegen ihrer adligen Herkunft als charakterlose, „weltabgeschiedene“⁹⁶ und unpolitische Autorin.⁹⁷ Heydebrand (2001)

⁸⁷ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 32.

⁸⁸ Niethammer; Belemann: Einleitung, S. 7.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Morrien, Rita: Gendertheoretische Perspektiven. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 671 ff.

⁹¹ Ebd., S. 674.

⁹² Ebd., S. 675.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 32 f.

⁹⁵ Ebd., S. 33.

⁹⁶ Ebd., S. 64.

⁹⁷ Ebd., S. 79 f.

geht davon aus, dass dieses Klischee aus der restaurativen Gesellschaft stamme, die von den Frauen erwarte, eine konservative Haltung einzunehmen, um von ihr akzeptiert zu werden.⁹⁸ Auch dieses konservative Droste-Bild beeinflusst die Deutung von *Ledwina*. Schneider (1977) nimmt zum Beispiel an, dass das nostalgische Gefühl in *Ledwina* Drostes konservative, absolutistische Haltung belege.⁹⁹

Dieses konservative Droste-Bild wird mit Drostes katholischer Konfession assoziiert. Sie wird bis heute als fromme Dichterin dargestellt, die ihre Religiosität in ihrem Werk verarbeite. Dieses katholische Droste-Bild werde noch zu Lebzeiten der Autorin benutzt, um gewisse religiöse Ideologien zu fördern und zu verbreiten. Kortländer (2002) führt Christoph Schlüter als Beispiel an, der versucht habe, dieses Bild Drostes mit der 1838 veröffentlichten Gedichtsammlung zu verbreiten, und dabei ungeeignete Werke der Dichterin auslasse.¹⁰⁰ Auch nach Drostes Tod werde ein Großteil ihres Werks, davon *Ledwina*, das nicht zu diesem religiösen Konzept passe, verdrängt.¹⁰¹ Salmen (1985) schließt sich dem an, denn Drostes Werk verfolge nicht das Ziel, seine LeserInnen „zum Christentum zu bekehren“¹⁰². *The Crippled Text/Woman* (1997) von Sazaki verdeutlicht die Konsequenzen, die das religiöse Droste-Bild mit sich zieht. Sazaki bemüht sich Religiosität in *Ledwina* zu finden, sodass sie einige Motive christlich darstellt. Gleich am Anfang des Textes geht sie intensiv auf die gleichnamigen Heiligenlegenden von Ledwina und Therese ein, die die Schwestern laut Sazaki verkörpern. Zum Beispiel personifiziere Therese als Märtyrerin mit der Leidenspalme im Romanfragment Askese und Stummheit ähnlich wie ihre Namensgeberin. Sazaki argumentiert, dass Drostes Werk schweigsame, gefügte Frauen aus religiösen Gründen befürworte, damit sie von der Gesellschaft akzeptiert werden. Sie ignoriert, dass Drostes eigener Lebensweg als unverheiratete, veröffentlichte Autorin das widerlegt. Sie findet nur mühsam weitere biblische Stellen im Text. So vergleicht sie Clemens' Ertrinken in der Nähe eines Dornenstrauchs mit dem biblischen Leidensweg Jesu mit der Dornenkrone.¹⁰³

⁹⁸ Heydebrand: Interferenzen, S. 156.

⁹⁹ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 12 f.

¹⁰⁰ Kortländer, Bernd: Vom Exotismus der Provinz. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 228.

¹⁰¹ Ebd., S. 229.

¹⁰² Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 74.

¹⁰³ Sazaki, Kristina R.: The Crippled Text/Woman. Annette von Droste-Hülshoff's *Ledwina*. In: Monatshefte 89 (1997), S. 170 ff.

Das konservative Droste-Bild kann nicht vom Bild der westfälischen Heimatdichterin getrennt werden. Salmen (1985) erklärt, dass Drostes konservative Erziehung und das ländliche Leben in Westfalen „für das stark ausgebildete Heimatgefühl der Droste [...], das sich schließlich in ihren Gedichten manifestiere“¹⁰⁴, sprechen. Dieses Bild werde während der nationalsozialistischen Zeit bewusst missbraucht, wie es mit vielen deutschen AutorInnen geschehen ist.¹⁰⁵ Salmen bezeichnet dies als „pervertierte Aktualisierung“¹⁰⁶ des westfälischen Bildes. Von der neueren Forschung wird dieses Bild mit Werken wie *Ledwina* in Frage gestellt. Behschnitts *Liminale und andere Räume* (2008) untersucht Drostes westfälische Darstellung in ihrem Werk. Er stellt Drostes Strategie fest, ihre Heimat auf problematische Weise darzustellen, um sich von dieser zu distanzieren. Sie transformiere und verzerre die westfälische Landschaft in eine bedrohliche, oftmals orientalisierte Fremde, in der sich die „soziale[n] und religiöse[n] Strukturen“¹⁰⁷ auflösen.¹⁰⁸ Behschnitts These bestätigt, dass „sich der dargestellte Raum [in *Ledwina*] nicht [...] für die vorgestellte nationale Geographie aneignen lässt“¹⁰⁹. So wird *Ledwina* lange Zeit von der Forschung, die dieses westfälische Droste-Bild vertritt, ignoriert.

Salmen (1985) erklärt, dass die ältere Forschung das Bild Drostes als Erzieherin der Frauen erzeuge, das zum konservativen Konzept passe. So werden in erster Zeit nach ihrem Tod nur Werke veröffentlicht, die den Werten und Ideologien der Herausgeber entsprechen. Sie erschaffen dieses Bild der Autorin, um „mit Hilfe der Droste das vorherrschende Frauenbild zu bestätigen und festzulegen [...]. Man erweckt den Eindruck, als sei Mutter- und Kindesliebe ein zentrales Thema der Droste“¹¹⁰. Pickar bestätigt diese Tendenz der älteren Forschung in *Ambivalence transcended* (1997), denn Droste werde demnach als Verfechterin der „familia sacra“¹¹¹ charakterisiert. Diese Sicht sei jedoch paradox, denn Droste selbst sei unverheiratet und kinderlos, und das

¹⁰⁴ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 34.

¹⁰⁵ Kortländer: Vom Exotismus der Provinz, S. 228 f.; Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 64.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Behschnitt, Wolfgang: *Liminale und andere Räume*. Grensräume bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff. In: Achim Geisenhanslüke; Georg Mein (Hg.): *Grensräume der Schrift*. Bielefeld: transcript 2008, S. 87.

¹⁰⁸ Ebd., S. 87 ff.

¹⁰⁹ Ebd., S. 89.

¹¹⁰ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 62.

¹¹¹ Pickar: *Ambivalence Transcended*, S. 35.

Familienleben, insbesondere die Mutter-Kind-Beziehungen, würden in ihrem Werk als brüchig beschrieben,¹¹² so auch in *Ledwina*.

Dieses Klischee der konservativen, katholischen Adligen veranlasst die Forschung dazu, Drostes Werk in den Biedermeier einzuordnen. Salmen (1985) erkennt eine neue Bewegung in der Droste-Forschung der 1970er Jahren, etwa die „Einordnung des Werkes in seinen größeren historischen Kontext“¹¹³. Die ForscherInnen dieser Zeit unternähmen den Versuch, Drostes Werk bezüglich des literaturgeschichtlichen Hintergrunds zu analysieren. Doch dieser bleibe erfolglos, da sie sich allein auf das konservative Droste-Bild stützen. Droste gehöre demnach in die Biedermeier-Epoche.¹¹⁴ Blasberg (2018) kritisiert diese ForscherInnen, zu denen sie Schneider zählt. Sie lassen bewusst ganze Werke und Motive aus, die nicht in ihre Biedermeier-Theorie passen, und konzentrieren sich stattdessen ausschließlich auf ihre Widmungs- und Naturgedichte, die den „Rückzug ins Private“¹¹⁵ besonders betonen sollen.¹¹⁶ Ferner reduzieren weitere ForscherInnen wie Busse (1903), Heselhaus (1943; 1971) und Sazaki (1997) *Ledwina* auf die belanglose Liebesgeschichte einer jungen Biedermeierautorin. Dabei spielen sie auf die angeblich aufkeimende Liebe zwischen Ledwina und Graf Hollberg an, obwohl diese im Text nicht thematisiert wird.¹¹⁷ Kontje (1998) berichtet von dieser veralteten, misogynen Annahme, dass Autorinnen des Biedermeiers triviale Frauenliteratur über Liebe und Ehe schreiben.¹¹⁸ Da Droste zu den Biedermeier-Autorinnen gezählt wird, trifft diese Annahme auch auf sie zu und ihr Werk wird demnach banalisiert.

Die Tendenz der Forschung des 20. Jahrhunderts lässt sich erkennen, die im 19. Jahrhundert konstituierten, problematischen Bilder ohne Überprüfung zu übernehmen. Salmen (1985), Heydebrand (2002), Niethammer und Belemann (1993) schlussfolgern, dass diese misogynen Klischees bis heute kaum hinterfragt oder verändert würden. Sie entsprächen nicht der Realität und verbreiteten verfälschte Informationen.¹¹⁹ Die „aufgekommenen und verbreiteten Bilder wirken bis zur Gegenwart weiter fort“¹²⁰ und

¹¹² Pickar: *Ambivalence Transcended*, S. 35 ff.

¹¹³ Salmen: *Das Autorbewußtsein*, S. 83.

¹¹⁴ Ebd., S. 83 ff.

¹¹⁵ Blasberg, Cornelia: *Droste in der Literaturgeschichte*. In: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 53.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Busse: *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 34; Heselhaus: *Die Entdeckung des Seins*, S. 154; Heselhaus: *Werk und Leben*, S. 71; Sazaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 177.

¹¹⁸ Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 94-98.

¹¹⁹ Niethammer; Belemann: *Einleitung*, S. 7.

¹²⁰ Salmen: *Das Autorbewußtsein*, S. 64.

beeinflussten die Interpretation ihres Werks.¹²¹ Sie gestehen einem Teil der neueren Forschung dennoch zu, diese veralteten Bilder und Interpretationen in Frage zu stellen.¹²² Kortländer (2002) erklärt diesen Wandel in der Droste-Forschung durch zwei Faktoren: die Studentenbewegung von 1968 und die Vorbereitung auf die historisch-kritische Droste-Ausgabe.¹²³ Die Forschung erkenne daraufhin, dass Droste „eine viel zu intelligente, viel zu gebildete, viel zu belesene Frau war, und vor allem, daß sie Texte geschrieben hatte, die [den Droste-Bildern] ganz offenkundig entgegenstanden“¹²⁴. Drostes Intelligenz und künstlerisches Genie werden anerkannt, statt sie hinter ihrem Geschlecht und ihrer Konfession zu verstecken.

Viele Texte und Motive Drostes wurden aussortiert, so auch *Ledwina*. Wenn das Romanfragment nicht von der Forschung ausgeschlossen wurde, wurde es nur kurz erwähnt und auf eine formlose Liebesgeschichte reduziert. Frederiksen (1993) verdeutlicht, dass *Ledwina* von der neueren Forschung als interessantes Forschungsobjekt, „als eigenständiger Stoff- und Problembereich [betrachtet wird] und nicht nur als Ansatz späterer Genialität“¹²⁵. So rücken genau die vernachlässigten Motive und die Form in den Fokus, die in der älteren Forschung bemängelt wurden, und werden neu gedeutet.

2.3 *Ledwina* als fragmentarisches Prosaexperiment

Ledwina wird nach Drostes Tod von der Forschung entweder vergessen oder scharf kritisiert. Es wird auf ein dilettantisches Frühwerk einer weiblichen Autorin beschränkt, dessen Form und Handlung als unzulänglich angesehen werden. Die Kritik ist auf den misogynen Umgang der Forschung mit Droste, auf die überkommenen Droste-Bilder, sowie auf die fragmentarische Natur des Werks und Drostes Prosa zurückzuführen. So neigt die ältere Forschung dazu, die Form von *Ledwina* abzuwerten. Busse verurteilt das Fragment in seiner Droste-Biografie (1903) zum Beispiel als „formlos“¹²⁶ und weitschweifig. Er nennt Drostes Prosa in *Ledwina* einen literarisch wertlosen Text von einer jungen unerfahrenen Autorin. Er erkenne darin schon die „ungesunden Züge der Drosteschen Kunst“¹²⁷. Einige neuere Forschungsarbeiten widerlegen diese

¹²¹ Heydebrand: Annette von Droste-Hülshoff, S. 180.

¹²² Ebd.; Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 87.

¹²³ Kortländer: Vom Exotismus der Provinz, S. 230.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 118.

¹²⁶ Busse: Annette von Droste-Hülshoff, S. 34.

¹²⁷ Ebd., S. 35.

Behauptungen anhand neuer Erkenntnisse. Salmen (1985) stützt ihre Recherche auf Drostes Briefe, Anmerkungen und Werke und stellt dabei fest, dass Droste ihre Werke, auch *Ledwina*, minuziös plane und verfasse.¹²⁸ Blasberg (2018) bezeichnet Drostes Werke somit als „Ausdruck kalkulierter narrativer Planspiele“¹²⁹. Niethammer und Belemann (1993) interpretieren die narrativen Eigenschaften des Drosteschen Werks neu. Genau diese Eigenschaften, die die ältere Forschung bemängelte und unterschätzte, würden jetzt als interessante Techniken und Strategien angesehen, die Droste bewusst in ihrem Werk einsetze. So werde „die fehlende Zeichensetzung im Prosafragment *Ledwina* [...] neu verstanden als atemlose Suche nach Ausbruchsmöglichkeiten aus dem vorgegebenen Rahmen stilistischer Tradition“¹³⁰. Diese Traditionen seien von Männern konzipiert und von der patriarchalischen Gesellschaft akzeptiert. So versteht Frederiksen im selben Sammelband (1993), dass Droste sich eigentlich mit ihrer Form in *Ledwina* „gegen männliche Vorbilder und Normen“¹³¹ auflehne. Aus diesem Grund gelte das *Ledwina*-Fragment als formlos in den Augen der älteren Forschung, die nur diese männliche Schreibweise als die richtige akzeptiere.¹³² Heydebrand (2001) schließt sich dem an, dass Droste alle Besonderheiten ihres Werks, auch die stilistischen, beabsichtige, gerade wenn sie eine verhüllte Bedeutung haben. Diese seien jedoch lange Zeit als „mangelnd[e] Gestaltungskraft“¹³³ abgetan worden. Blasberg und Morrien erklären beide im *Droste Handbuch*, dass Droste sich in ihren Werken mit den narrativen Traditionen auseinandersetze. Die Fragmente seien als „Zeugnisse eines kompromisslosen Nachdenkens über Bedingungen und Möglichkeiten zeitgenössischer Literatur und gattungsförmigen Schreibens“¹³⁴ und „als ‚Re- und Gegenlektüre‘ von männlichen Schöpfungs- und Geniemythen“¹³⁵ zu lesen. Droste habe somit die stilistischen und formalen Tendenzen ihrer Zeit erkannt, die allesamt männlich kodiert seien. Sie thematisiere diese in ihren Werken nicht nur, sondern transformiere sie gezielt auf innovative Weise.¹³⁶

¹²⁸ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 161.

¹²⁹ Blasberg, Cornelia: Korrespondenzen. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 96.

¹³⁰ Niethammer; Belemann: Einleitung, S. 13.

¹³¹ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 118.

¹³² Ebd., S. 120.

¹³³ Heydebrand: Interferenzen, S. 156.

¹³⁴ Blasberg, Cornelia: Gattungen. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 584.

¹³⁵ Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 671.

¹³⁶ Blasberg: Gattungen, S. 584; Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 671.

Die Forschung versucht von jeher eine Antwort auf die Frage zu finden, warum *Ledwina* unvollendet geblieben ist. Unterschiedliche Theorien werden dabei entwickelt. Ein Teil der Droste-Forschung, darunter Nutt-Kofoth (2002), Blasberg (2018) und Grywatsch (2018), ist davon überzeugt, *Ledwina* sei fragmentarisch geblieben, weil der Stoff einer todgeweihten Protagonistin für Droste zu häufig in der (Unterhaltungs-)Literatur gebraucht worden sei.¹³⁷ Diese These, so erklärt Oesterle (2002), habe zur Folge, dass die Rezeption und die Forschung das Prosafragment als künstlerisch wertlos abwerten. Stattdessen schlägt er folgende These vor. Da Droste mit den beliebten Stoffen und Prosaformen ihrer Zeit bekannt sei, vermutet er, dass sie gerade anhand eines Werks wie *Ledwina* neue Schreibweisen mit ihnen schaffen und die verbrauchten Stoffe umschreiben wolle.¹³⁸ Das wiederum erkläre laut Oesterle die fragmentarische Natur von *Ledwina*, denn diese „ästhetische Kühnheit erzwingt den Abbruch“¹³⁹ des Werks. Demgegenüber stütze sich die traditionelle Forschung laut Sazaki (1997) auf das autobiografische Droste-Bild.¹⁴⁰ ForscherInnen wie Heydebrand (2001) führen nämlich die Jugendkatastrophe als Grund an, dass Droste die Arbeit an *Ledwina* abgebrochen habe.¹⁴¹ Die feministische Forschung befasst sich hingegen mit der Theorie, dass Droste mit *Ledwina* verhüllt Kritik an der patriarchalischen Gesellschaft ausübe, die die Frauen beschränke. Sazaki behauptet in *The crippled text/woman* (1997), die patriarchalische Gesellschaft schränke *Ledwina* so sehr ein, dass sie zu einer ‚verkrüppelten‘, fragmentierten Figur wird. Was zunächst als die ‚Fragmentierung‘ der Protagonistin erscheine, stehe eigentlich für die erdrückenden Lebensbedingungen der Frauen und bedinge das fragmentarische Ende des Textes.¹⁴² Tully (1999) vermutet allerdings, dass gerade diese Gesellschaftskritik den Abbruch fordere, damit Droste nicht zensiert werde. Droste und ihre Figuren seien letztendlich von der patriarchalischen Gesellschaft abhängig, da diese die Frauen zum Verstummen bringen könne, wie die Reiseanekdoten der Gäste in *Ledwina* zeigen. Um weiterhin als Autorin akzeptiert zu werden, sehe Droste

¹³⁷ Blasberg, Cornelia: Das literarische Feld im frühen 19. Jahrhundert. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 61; Grywatsch: Stationen der Lebensgeschichte, S. 9; Nutt-Kofoth, Rüdiger: „ich fand des Dichtens und Corrigirens gar kein Ende“. Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben – mit einem besonderen Blick auf das Geistliche Jahr. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 201.

¹³⁸ Oesterle: *Bei uns zu Lande auf dem Lande*, S. 88 ff.

¹³⁹ Ebd., S. 89.

¹⁴⁰ Sazaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 169.

¹⁴¹ Heydebrand: *Interferenzen*, S. 137-141.

¹⁴² Sazaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 169 ff.

sich also gezwungen, den gesellschaftskritischen Text abzubrechen.¹⁴³ Ein Teil der neueren Forschung schlägt einen neuen Weg mit der Theorie ein, dass die Fragmentierung ihrer Texte eigentlich eine Erzählstrategie Drostes sei und somit ihr literarisches Genie beweise. Einerseits sei das offene Ende für Stanley (1996) gleichzeitig provokativ und innovativ, denn die Vertreter der traditionellen, geschlossenen Form lehnen das fragmentierte Ende ab.¹⁴⁴ Andererseits widersprechen Niethammer (2002) und Blasberg (2018) Stanleys Herangehensweise, denn laut ihnen stamme das offene Ende aus der romantischen Tradition, die die „formale Stilisierung und geschlossene Formen“¹⁴⁵ ablehne. Diese Tradition inspiriere Droste und sie experimentiere mit einigen romantischen Eigenschaften. Dazu gehöre das offene Ende, das von Droste beabsichtigt sei.¹⁴⁶

Von Anfang an definiert die Forschung *Ledwina* als Prosaexperiment. Bekanntlich ist das Fragment Drostes erster Versuch, Prosa zu schreiben. So bezeichnet Althaus (2018) Drostes Prosa im Allgemeinen als „früh[e] experimentell[e] Prosa der Moderne“¹⁴⁷. Blasberg und Grywatsch (2018) erklären, dass Droste die zeitgenössischen Tendenzen in der Prosa beobachte und mit ihnen experimentiere.¹⁴⁸ *Ledwina* als Prosaexperiment zu bezeichnen, ist grundsätzlich eine neutrale Wertung des Textes. Bis heute bezeichnen etliche ForscherInnen wie Blasberg (2018) und Thums (2018) das Werk als „Gattungsexperimen[t]“¹⁴⁹. Laut Schneider (1977) führe diese neutrale Wertung jedoch dazu, dass ForscherInnen wie Busse (1903) und Staiger (1962)¹⁵⁰ das Fragment lange nicht berücksichtigen oder sogar ablehnen.¹⁵¹ Nutt-Kofoth (2002) beschreibt Drostes *Ledwina* zum Beispiel als „Schreibschule“¹⁵² und „Übungsfeld“¹⁵³, weil sie trotz der

¹⁴³ Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 323 f.

¹⁴⁴ Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 22 f.

¹⁴⁵ Blasberg: Droste in der Literaturgeschichte, S. 57.

¹⁴⁶ Ebd.; Niethammer, Ortrun: Die Droste als Romantikerin? Annette von Droste und Joseph von Eichendorff vor dem Hintergrund der katholischen Spätromantik. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 163.

¹⁴⁷ Althaus, Thomas: Bildkonzepte. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 621.

¹⁴⁸ Blasberg, Cornelia; Grywatsch, Jochen: Einleitung. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 477.

¹⁴⁹ Blasberg, Cornelia: *Walther*. Ein Gedicht in sechs Gesängen. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 122.

¹⁵⁰ Busse: Annette von Droste-Hülshoff, S. 34; Staiger: Annette von Droste-Hülshoff, S. 13.

¹⁵¹ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 27.

¹⁵² Nutt-Kofoth: „ich fand des Dichtens und Corrigirens gar kein Ende“, S. 201.

¹⁵³ Ebd.

verbrauchten Stoffwahl bis mindestens 1826 daran arbeite.¹⁵⁴ Diese Argumentation impliziert allerdings, dass *Ledwina* als Übung der unerfahrenen Autorin kein literarisches Kunstwerk darstellen kann.

Das kreative Experimentieren mit Form und Gattung und die Fragmentierung in *Ledwina* sind nicht die einzigen Techniken und Schreibstrategien, die Droste im Fragment anwendet. Sie plant ihre Werke bis ins kleinste Detail und ist sich aller literarischen Bewegungen und Tendenzen ihrer Zeit bewusst. Trotz dieser Erkenntnisse würden ihre Techniken, die die Forschung erst seit kurzer Zeit als solche erkenne, laut Morrien (2018) gelegentlich als „grobe Verstöße gegen ästhetische und moralische Normen“¹⁵⁵ wahrgenommen. Droste interessierte sich in ihrem Jugendwerk schon für narrative Techniken und Strukturen. So plane sie laut Ribbat (2002) detaillierte Anfangsszenen für jedes ihrer Werke.¹⁵⁶ In einem Brief an Elise Rüdiger aus dem Jahr 1845 erklärt Droste: „Es ist aber gar viel an einem guten Anfange gelegen, der dem Leser die gewünschte Stimmung giebt“ (HKA X, 254). In *Ledwina* deutet die Anfangsszene sowohl den Ton des Fragments als auch das Ende seiner Titelfigur voraus. Aus diesem Grund macht die Anfangsszene neben dem Kirchhoftraum einen Großteil der *Ledwina*-Forschung aus.

Die Forschung hat eine weitere Erzählstrategie Drostes ausführlich untersucht. Genauer gesagt bestehe *Ledwina* aus zwei unterschiedlichen Romansträngen. Zum ersten Mal berichten Mare (1965) und Schneider (1977) davon. Mare unterscheidet in *Ledwina* einen Gesellschaftsroman von einem psychologischen Roman. Der Teil, der den Gesellschaftsroman ausmache, fokussiere sich auf die Familiengespräche und der psychologische Roman auf *Ledwina* als Protagonistin.¹⁵⁷ Ähnlich wie Mare erkennt Schneider, dass Droste zwei unterschiedliche Romangenres in einem einzigen Fragment einbaue. Das erste empfindsame Genre drehe sich gänzlich um *Ledwina*, ihr Innenleben und ihre Wahrnehmung. Der Familien- und Gesellschaftsroman stelle wiederum ein „kritisches Bild der Gesellschaftsschicht [...] des (Westfälischen) Landadels der Restaurationszeit“¹⁵⁸ dar. Diese beiden gegensätzlichen Stränge suche Droste in *Ledwina* zu verbinden, doch das misslinge ihr laut Schneider: „Zwar suchte die Droste sie beide inhaltlich und motivisch zu verflechten, zwar läßt sich mit einigem Wohlwollen auch eine

¹⁵⁴ Nutt-Kofoth: „ich fand des Dichtens und Corrigirens gar kein Ende“, S. 201.

¹⁵⁵ Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 672.

¹⁵⁶ Ribbat: Ein Moortopf, der sich selbst kocht, S. 103.

¹⁵⁷ Mare: Annette von Droste-Hülshoff, S. 252 f.

¹⁵⁸ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 31.

gehaltliche Brücke zwischen beiden Teilen schlagen [...], gleichwohl aber reicht dies nicht hin, die thematisch und strukturell so verschiedenen Romanstränge wirklich zu integrieren.“¹⁵⁹ So sehr Droste sich bemühe, ein Ganzes aus zwei Genres zu formen, gelinge ihr das nicht, da sie schlichtweg zu widersprüchlich seien.¹⁶⁰ Die anglophonen ForscherInnen wie Guthrie (1989) und Stanley (1996) vergleichen den Gesellschaftsroman in *Ledwina* u. a. mit englischen „social novels à la Jane Austen“¹⁶¹, weil die Gesprächsthemen hauptsächlich um Heirat und Ehe kreisen.¹⁶² Einige ForscherInnen wie Kontje (1998) und Tully (1999) weichen etwas von Schneiders Theorie ab, denn er ignoriert, dass nicht nur Ledwinas Innenleben, sondern auch das der Familienmitglieder thematisiert werde.¹⁶³ Bezüglich der Gespräche, die der Gesellschaftsroman beinhaltet, entdecken ForscherInnen wie Heselhaus (1971) und Blasberg (2018) weitere Techniken, die Droste mit jeweils unterschiedlichen Absichten entwickle. Einerseits benutze Droste diese Dialoge, um Informationen über die Figuren zu vermitteln, die diese charakterisierten.¹⁶⁴ Andererseits schaffe Droste mit den trivialen Gesprächen ein Muster in der Erzählung, da diese die empfindsamen *Ledwina*-Passagen umrahmen würden. Dieses Muster unterbreche die erzählte Handlung zwar einerseits, andererseits schaffe es einen Rahmen und eine gewisse Ordnung im Text.¹⁶⁵

Droste's Strategie zur Erzählperspektive wird von der Forschung analysiert. Schneider (1977) entdeckt als erster, dass die Erzählperspektive inkonsistent sei. Er vermutet, dass Droste die Erzählperspektive an beide Romanstränge anpasse. Der empfindsame Teil, der von *Ledwinas* Innenleben handle, werde laut Schneider von einer personalen Erzählinstanz geschildert, die mit der Titelheldin übereinstimme. Im Gesellschaftsroman hingegen stimme die Erzählperspektive mit der Figur überein, die in dem Moment spreche. Pickar (1997), Chambers (2007) und Schmidt (2021) betonen aber, dass es sich hierbei nicht um eine personale, sondern um eine extradiegetische, auktoriale Erzählperspektive handle.¹⁶⁶ Die Erzählinstanz kenne nämlich *Ledwinas* Träume, obwohl

¹⁵⁹ Schneider: *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 32.

¹⁶⁰ Ebd., S. 30 ff.

¹⁶¹ Guthrie: *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 26.

¹⁶² Ebd., S. 26 f.; Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 6.

¹⁶³ Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 130; Tully: *Placing Droste's Ledwina*, S. 316.

¹⁶⁴ Heselhaus: *Werk und Leben*, S. 72.

¹⁶⁵ Blasberg: *Gattungen*, S. 585.

¹⁶⁶ Chambers, Helen: *Humor and Irony in Nineteenth-Century German Women's Writing*. *Studies in Prose Fiction, 1840-1900*. Rochester: Boydell & Brewer 2007, S. 16; Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 164; Schmidt, Ricarda: *Zeit, Tod und Bild im Traum. Zu Droste-Hülshoffs Ledwina und Mörikes Maler Nolten*. In: Laura Vordermayer; Christian Quintes (Hg.): *Zeiterfahrung im Traum. Was war, was ist, was sein wird*. Leiden: Brill Fink 2021, S. 4 f.

Ledwina selbst sich nicht daran erinnern könne, und ihr Wissen gehe häufig über das von Ledwina hinaus.¹⁶⁷ Pickar (1997) beleuchtet ähnlich wie Schneider die Unstimmigkeit der Erzählperspektive, denn mal fokussiere sie sich nur auf Ledwinas Innenleben, mal habe sie Zugriff auf die Gedanken und Gefühle der Familienmitglieder. Die Erzählinstanz übernehme gelegentlich die Meinung der Familienmitglieder, die mit den gesellschaftlichen Normen übereinstimme, und kritisiere Ledwina.¹⁶⁸ Tully (1999) schlägt mit ihrer Erzähltheorie einen anderen Weg ein, denn sie behauptet, Droste schaffe in *Ledwina* eine deutlich weibliche Erzählstimme, die sich fast ausschließlich auf die weiblichen Figuren fokalisieren, denn sie kenne das Innenleben Ledwinas, der Mutter und der Schwester, um die weibliche Erfahrung in der restaurativen Gesellschaft zu schildern.¹⁶⁹

In *Ledwina* verwende Droste Humor und Ironie, um distanziert die patriarchalische Gesellschaftsordnung zu kritisieren. Doch diese Technik müsse die Autorin laut Heydebrand (2002) subtil anwenden, denn Humor aus Frauenhand werde im 19. Jahrhundert abgelehnt.¹⁷⁰ Oesterle (2002) bezeichnet dies als die „genderbedingte Grenze der Humorlizenz“¹⁷¹. Droste selbst beobachtet sogar: „Ich meine, der HUMOR steht nur wenigen und am seltensten einer weiblichen Feder“ (HKA IX, 64). Das bestätige, dass vorherrschende gesellschaftliche Normen humorvolle Schriftstellerinnen nicht zuließen. Aus diesem Grund werde Droste bis heute als ernste, konservative Autorin charakterisiert. Chambers (2007) konzentriert sich gezielt auf den Humor in *Ledwina*. Darin beleuchtet sie die unterschiedlichsten ironischen Techniken, die Droste im Fragment benutze. Droste wende zum Beispiel bewusst die Technik des „comic relief“¹⁷² an. Nach den morbiden Visionen Ledwinas folgen meistens komische Passagen, die diese schaurigen Szenen entlasten. Auch Ledwina selbst benutze Ironie und sogar Selbstironie. Das charakterisiere die Protagonistin als intelligente, aufgeweckte Figur, die ausnahmsweise nicht auf ihre Krankheit reduziert wird. Der Kontrast zwischen Ledwinas Intelligenz und der Aufgeblasenheit der männlichen Figuren scheine nun umso flagranter. Sie beobachtet, dass ironische Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts sich häufig über männliche Aufgeblasenheit lustig mache, so auch Droste. Dafür scherzen die männlichen

¹⁶⁷ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 165-168.

¹⁶⁸ Ebd., S. 168.

¹⁶⁹ Tully: *Placing Droste's Ledwina*, S. 316.

¹⁷⁰ Heydebrand: *Annette von Droste-Hülshoff*, S. 179.

¹⁷¹ Oesterle: *Bei uns zu Lande auf dem Lande*, S. 88.

¹⁷² Chambers: *Humor and Irony*, S. 19.

Figuren wie Baron Warneck und Clemens von Bendraet in einigen Anekdoten über die Unterdrückung der Frau in der Ehe. Hier verwende Droste also Humor, um unangenehme Themen anzusprechen und gleichzeitig die privilegierten Männer, die von diesen weiblichen Schicksälen nicht betroffen seien, und die patriarchalische Gesellschaft, die sie unterstützen, zu kritisieren.¹⁷³ Droste verwende eine weitere ironische Technik: Formal wie inhaltlich sei in *Ledwina* nichts, wie es auf den ersten Blick scheine. Zum Beispiel behauptet Stanley (1996), dass Ledwinas Liebstes im Kirchhofraum bewusst von Droste im Neutrum geschrieben werde als eine Art optische Täuschung. Der Text täusche der lesenden Person vor, eine todgeweihte Liebesgeschichte mit einem männlichen Geliebten zu sein.¹⁷⁴ Kontje (1998) und Chambers (2007) weisen darauf hin, dass die Figuren sich in der Gesellschaft auf eine gewisse Weise darstellen, die ihre wahren Gefühle und Gedanken unterdrücke. Grundsätzlich hätten jedes Wort und jeder Ausdruck eine versteckte Bedeutung. Beiläufige Bemerkungen einiger Figuren verletzen andere unabsichtlich zutiefst. Zudem kritisiere *Ledwina* die Gesellschaft nicht explizit im Text, doch die Darstellung der Familie enthülle eine verschlüsselte Kritik.¹⁷⁵

Mehrere ForscherInnen wie Salmen (1985) und Blasberg (2018) sind sich einig, dass Droste literarische Stoffe und Motive in *Ledwina* „durch ‚produktive[] Umschriften‘ [...] innovativ verwandelt“¹⁷⁶, um „etwas Neues [zu] schaffen“¹⁷⁷. So verwende Droste in *Ledwina* das Wasserfrauenmotiv, indem sie den Mythos der Undine und Shakespeares Ophelia in ihrer Protagonistin vereine. Verschiedene ForscherInnen wie Heselhaus (1971), Peucker (1983) und Pizer (1998) entdecken in *Ledwina* Züge der Undine. Nur in der Natur fühle sie sich befreit und verschmelze als verwesende Leiche im Wasser mit ihr.¹⁷⁸ Peucker untersucht in ihrem Artikel *Droste-Hülshoff's Ophelia and the Recovery of Voice* (1983) das Ophelia-Motiv in *Ledwina* ausführlich, denn *Ledwina* sehe sich selbst in ihren Visionen wiederholt als Leiche im Wasser, das auf Ophelias Wassertod verweise.¹⁷⁹ Droste transformiere diese intertextuellen Motive und die Forschung interpretiert das auf verschiedene Weisen. Zum einen deutet Peucker (1983), dass das

¹⁷³ Chambers: Humor and Irony, S. 16-21.

¹⁷⁴ Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 16.

¹⁷⁵ Chambers: Humor and Irony, S. 16-21; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 130.

¹⁷⁶ Blasberg: Gattungen, S. 583.

¹⁷⁷ Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 105.

¹⁷⁸ Heselhaus: Werk und Leben, S. 173; Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 377; Pizer, John: Ego-Alter Ego. Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1998, S. 25.

¹⁷⁹ Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 376.

Wasserfrauenmotiv Ledwinas unterdrückte weibliche Sexualität und Kreativität wiederbelebe.¹⁸⁰ Zum anderen sieht Thums (2018) das anders, schließlich bedrohen Ophelias Wahnsinn und Ledwinas Todesvisionen die weibliche Kreativität, statt sie wiederzubeleben.¹⁸¹ Kontje (1998) sieht ebenfalls keine mögliche Wiederbelebung, denn wahnsinnige und ertrunkene Frauen faszinieren die Männer des 19. Jahrhunderts, da sie der Inbegriff der vollkommenen und abhängigen Frau seien. Kontje schlussfolgert, dass Droste das Ophelia-Motiv verwende, um die verschwiegene Gewalt gegen Frauen darzustellen.¹⁸² Diese Schlussfolgerung stimmt mit den Thesen der feministischen Forschung überein, denn die Reiseanekdoten über die verstummten, misshandelten Frauen spiegeln diese Gewalt wider. Thums (2018) verbindet Ophelias Liebeswahnsinn mit einer weiteren intertextuellen Legende. Der Titel und der Name der Protagonistin sowie ihre körperlichen Beschwerden und ihre Visionen verweisen auf die mittelalterliche Legende der heiligen Ledwina.¹⁸³ Die heilige Ledwina, die Schutzpatronin der Kranken, bitte Gott darum, ihre Jungfräulichkeit bis zu ihrem Tod zu bewahren. Ihr Wunsch werde ihr gewährt, da sie „durch unerträgliche Krankheiten und Schmerzen ans Bett gefesselt“¹⁸⁴ sei. Droste schaffe eine Verbindung zwischen dem poetischen Ophelia-Motiv und der religiösen Heiligenlegende, denn beide sind „Ausgestaltungen weiblichen Liebeswahns“¹⁸⁵. Droste wandle den Narziss-Mythos in *Ledwina* um. Die Anfangsszene, in der Ledwina ihr Spiegelbild träumerisch betrachte, erinnere an Narziss, der durch seine Selbstverliebtheit dahinscheide. Der hier männlich kodierte Liebeswahn, der auch in den Tod führe, sei jedoch laut Pizer (1998) und Thums (2018) nicht mit Ledwinas Vision gleichzusetzen. Diese Szene sei frei von Selbstverliebtheit und deute stattdessen auf Ledwinas eigene Sterblichkeit. Das Bild von Schönheit werde verneint. Stattdessen reflektiert die Todesvision eine zerfließende Leiche im Wasser.¹⁸⁶ Thums nennt Drostes intertextuellen Umgang „Gendering des Narzissmythos“¹⁸⁷, denn aus dem männlichen Schöpfungsmythos entstehe der Inbegriff weiblicher Poesie und Kreativität.¹⁸⁸ Morrien (2018) bezieht sich auf Geffers und

¹⁸⁰ Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 390 f.

¹⁸¹ Thums: *Ledwina*, S. 483.

¹⁸² Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 133.

¹⁸³ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 278 f.; Sasaki: The Crippled Text/Woman, S. 170; Thums: *Ledwina*, S. 484.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 483.

¹⁸⁶ Pizer: Ego-Alter Ego, S.24; Thums: *Ledwina*, S. 482 f.

¹⁸⁷ Ebd., S. 483.

¹⁸⁸ Ebd., S. 482 f.

Liebrands Theorie der „Mimesis-Strategie“¹⁸⁹, um Drostes Umschreiben von tradierten Stoffen zu bezeichnen. Dabei handle es sich um „ein ironisches Wiederholen und subversives Durchqueren der männlichen Tradition“¹⁹⁰. Droste setze sich mit der männlichen Tradition auseinander und adaptiere sie, um originelle, neuartige Werke zu schaffen.

Laut Blasberg (2018) verwende Droste Bildlichkeit als gestalterische Erzählstrategie in *Ledwina*, um den Text zu verlängern und somit den Erzählfluss zu bremsen.¹⁹¹ Das konservative Droste-Bild führe dazu, dass die Forschung Droste nicht als moderne Autorin betrachte. Doch die Bildlichkeit in Drostes Werk spreche nach Althaus (2018) für die Modernität der Autorin, da Bildlichkeit eine innovative literarische Strategie des 19. Jahrhunderts sei. Droste entgehe diese Bewegung nicht,¹⁹² denn sie verwende in *Ledwina* literarische Bildlichkeit wie das Spiegelbild, theatralische oder orientalisierte Bilder. In der Anfangsszene male Droste laut Blasberg (2018) mit Ledwinas Spiegelbild ein „metaisierende[s]“¹⁹³ Bild, das nicht nur von Ledwina, sondern auch von der lesenden Person betrachtet werde. Althaus (2018) und Peucker (1983) erkennen, dass Ledwina sich dadurch selbst als zerfließende Leiche, also als zerfließendes Bild, wahrnehme.¹⁹⁴ ForscherInnen wie Gödden (2021) und Schmidt (2021) nehmen an, dass das Spiegelbild eigentlich die gespaltene Identität Ledwinas abbilde und somit Ledwinas Double darstelle.¹⁹⁵ Droste verwende diese verdoppelte Bildlichkeit wiederholt im Romanfragment. Ein Großteil der Forschung nimmt an, dass sich Ledwinas Identität im Kirchhofraum sogar in drei spalte: die distanzierte Beobachterin, die Suchende und das Liebste. Ledwina beobachte das Geschehen im Traum einerseits von außen. Andererseits sei sie die Suchende selbst, die verzweifelt nach ihrem unbekanntem Liebsten suche. Schließlich steige sie in ein Grab hinab und finde ihr Liebstes in der bildlichen Form eines Skeletts. Das Skelett werde geschlechtsspezifisch nicht näher definiert, doch die meisten ForscherInnen interpretieren, dass das Skelett Ledwina repräsentiere.¹⁹⁶ Laut Peucker

¹⁸⁹ Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 674.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Blasberg: Gattungen, S. 585.

¹⁹² Althaus: Bildkonzepte, S. 619; Liebrand, Claudia: *Die Taxuswand*. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 334.

¹⁹³ Blasberg: Gattungen, S. 586.

¹⁹⁴ Althaus: Bildkonzepte, S. 625; Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 376.

¹⁹⁵ Gödden: Traumata, S. 35; Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 2 f.

¹⁹⁶ Kleinschmidt, Christoph: Literarische Identitätsverhandlungen. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 612; Krimmer: A Perfect Intimacy with Death, S. 131; Pizer: Ego-Alter Ego, S. 27; Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 177.

(1983) und Stanley (1996) verkörperen es Ledwinas Kreativität, laut Kontje (1998) ihre eigene Sterblichkeit und laut Hilzinger (1999) ihren Wunsch nach Freiheit.¹⁹⁷ Die Forschung interpretiert die Figur des Grafen Hollbergs als ein männliches Spiegelbild Ledwinas. Pickar (1997) und Hilzinger (1999) begründen das damit, dass der empfindsame und todgeweihte Graf Hollberg Ledwina widerspiegeln. Beide seien wegen der Schicksale ihrer Bediensteten bestürzt und werden von der Gesellschaft ausgestoßen.¹⁹⁸ Helfer (2013) definiert Drostes Verwendung von Spiegelbildern wie folgt. Das Subjekt, hier die Protagonistin selbst, werde durch die wässrige Reflexion als Objekt dargestellt. Das Subjekt objektiviere sich also selbst, indem es sich als Objekt im Wasser betrachte. Im Kirchhofraum sei sie als Beobachterin erneut das Subjekt und als Suchende das Objekt, das das Subjekt betrachte.¹⁹⁹ Die theatralische Bildlichkeit werde im *Ledwina*-Fragment dargestellt, indem Droste den Text laut Springer (2018) in mehrere Szenen aufteile. Dadurch werde der Text durchgehend unterbrochen, denn er wechsele von Szene zu Szene, die „kulissenartig auf- und abgebaut“²⁰⁰ werden wie eine Bühnenaufführung. Diese theatralische Bildlichkeit verwende Droste auch inhaltlich im Kirchhofraum. Zu Beginn des Traums begibt sich Ledwina mit Bekannten zum Theater, doch stattdessen findet sie sich in einem Friedhof wieder. Das Theater symbolisiere laut Krimmer (2001) das Reich der Kunst, während der Friedhof das Reich der Toten darstelle.²⁰¹ Helfer (2013) verdeutlicht, dass der Friedhof, der einem Schachbrett ähnelt, dabei als Kulisse für den dramatischen Traum diene. Dadurch kontrastiere die ästhetische Theateraufführung mit dem strategischen Schachspiel. Auch Ledwinas gespaltene Persönlichkeit spiele eine dramatische Rolle, denn sie sei Zuschauerin und Hauptdarstellerin zugleich.²⁰² Am Ende des Traums werde erneut an seine Theatralität erinnert, denn ein Kind bietet wie im Theater Erfrischungen an. Hier spiele Droste mit der Wahrnehmung, denn das Theater definiert Schmidt (2021) als „Ort der gespielten Wirklichkeit“²⁰³. Orientalisierte Bilder machen insbesondere Ledwinas Wüstenvision

¹⁹⁷ Hilzinger, Sonja: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz in Annette von Droste-Hülshoffs Prosafragment *Ledwina* (1820/1825). In: IASL 24 (1999), S. 14; Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 134; Peucker: *Droste-Hülshoff's Ophelia*, S. 388; Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 13.

¹⁹⁸ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 155; Hilzinger: *Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz*, S. 11.

¹⁹⁹ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 277 ff.

²⁰⁰ Springer, Mirjam: *Musikalien*. In: *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 549.

²⁰¹ Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death*, S. 130.

²⁰² Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 278 f.

²⁰³ Schmidt: *Zeit, Tod und Bild im Traum*, S. 7.

aus. Droste wende diese Technik der Bildlichkeit laut Blasberg (2018) an, um jegliche Annahme zu verhindern, dass das Geschehen der Realität entspreche.²⁰⁴ Pickar (1997) erklärt, dass Ledwina westfälische Landschaftsbilder als eindringliche Bilder von exotischen Orten wahrnehme. So vergleiche sie eine heimische Heide mit einem Wüsten- Meer, in dem Löwen und Tiger wie Delphine durch die Wellen rasen.²⁰⁵ Für Kontje (1998) verwende Droste diese exotischen Bilder in *Ledwina*, um sich als erotisch konnotierte Bilder von der tugendhaften Frömmigkeit abzuheben, die die Gesellschaft von den Frauen fordere.²⁰⁶ Kortländer (2002) hingegen nimmt an, dass der Orientalismus in *Ledwina*, der deutlich von der Realität abweiche, ein Mittel für Droste sei, die Gesellschaftsordnung implizit zu kritisieren.²⁰⁷ Morrien (2018) pflichtet ihm bei, denn der orientalisierte Raum betone das fehlerhafte „Eigene, auch die eigene Ordnung der Geschlechter“²⁰⁸. Behschnitt (2008) arbeitet die liminalen Räume in *Ledwina* heraus, die auf den ersten Blick nicht leicht zu erkennen seien. Diese fielen jedoch dann auf, wenn Ledwina ihre Heimat so beschreibe, dass ihre „soziale[n] und religiöse[n] Strukturen“²⁰⁹ sich auflösten. Ihre Wüstenvision verwandle die gewöhnliche Landschaft in eine unbekannte. Behschnitt interpretiert diese Vision als Ledwinas Sehnsucht nach Freiheit. Die anderen liminalen Räume, die durch Strukturlosigkeit gekennzeichnet seien, führten in den Tod, denn es handle sich hierbei um den Friedhof und das Grab des Liebsten im Kirchhoftraum.²¹⁰ Thums (2018) schlussfolgert, dass die Wüstenvision „eine orientalisierte, exotisierte und sexualisierte Bilderwelt und darin zugleich eine Referenz auf poetische Konzepte der Romantik“²¹¹ darstelle. Bedeutend seien in der Vision die Delphine, die Erotik und Poesie symbolisierten. Droste verwandle in *Ledwina* die westfälische Landschaft also in orientalisierte Räume. Die orientalisierte Bilderwelt stamme aus der romantischen Tradition, die vom Orient fasziniert sei.²¹²

2.4 Feministische *Ledwina*-Forschung

Die historisch-kritische Droste-Ausgabe aus dem Jahr 1978 ermöglicht es der Forschung, zu erkennen, dass Drostes Werk durchaus gesellschaftskritisch sei und ihr konservatives

²⁰⁴ Blasberg, Cornelia: Realismus und Realität. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 599.

²⁰⁵ Pickar: Ambivalence transcended, S. 146.

²⁰⁶ Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 133.

²⁰⁷ Kortländer: Vom Exotismus der Provinz, S. 233-238.

²⁰⁸ Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 678.

²⁰⁹ Behschnitt: Liminale und andere Räume, S. 87.

²¹⁰ Ebd., S. 87-91.

²¹¹ Thums: *Ledwina*, S. 486.

²¹² Ebd.

Bild hinterfragt werden müsse. Die feministische Forschung der 1970er und 80er Jahre untersuche erstmals die Lebens- und Schreibbedingungen der Autorin mit Betonung auf ihre Weiblichkeit.²¹³ So verweist Frederiksen (1993) auf Pickars feministische Recherche, die „misogyne Praktiken in der literaturwissenschaftlichen Droste-Rezeption“²¹⁴ aufdecke. Was den Inhalt des Werks betrifft, entdeckt die Forschung, dass Droste sich darin mit der restaurativen Rollenverteilung auseinandersetze und dem Werk eine „authentische weibliche Erfahrung“²¹⁵ verabreiche. Ab der Jahrtausendwende konzentrierte sich die feministische Forschung laut Morrien (2018) auf Drostes Schreibstrategie, literarische Traditionen um- bzw. neuzuschreiben. Mit dem Abschluss der historisch-kritischen Ausgabe im Jahr 2000 gelingt es den ForscherInnen, „das Verstörende, Emanzipatorische, Originelle und Moderne an Drostes Dichtung herauszustellen“^{216, 217}.

Guthrie (1989) verfällt in seiner Biografie noch in veraltete Droste-Bilder, denn er behauptet, das Prosafragment *Ledwina* habe lediglich das Potenzial, gesellschaftskritisch zu sein, doch die Kritik gehe ihm nicht weit genug. Er berücksichtigt Drostes Schreibbedingungen also nicht, die durch ihr weibliches Autorsein stark eingeschränkt werden. Er wertet Drostes Schreibstil ab und behauptet, dass ein solches Biedermeier-Werk wie *Ledwina* kein wertvoller Gesellschaftsroman sein könne.²¹⁸ Damit vertritt er die Meinung vieler ForscherInnen, insbesondere der älteren Forschung, die das Biedermeierbild Drostes nicht hinterfragen. Einige ForscherInnen wie Frederiksen (1993), Sazaki (1997), Kontje (1998) und Schmidt (2021) widerlegen diese These, denn sie finden implizite, gelegentlich sogar explizite Kritik an der restaurativen Gesellschaftsordnung in *Ledwina*.²¹⁹ Darin hebt Droste die Unterdrückung der Frauen in dieser Gesellschaft besonders hervor.²²⁰ Die Restaurationspolitik werde im Romanfragment zwar nicht offen thematisiert, doch Ledwinas zerrüttete Familie stelle eine verhüllte Gesellschaftskritik dar. Die Gesellschaft in *Ledwina* sei zerrüttet und laut

²¹³ Blasberg, Cornelia; Grywatsch, Jochen: Stationen der Wirkungsgeschichte. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 702-705.

²¹⁴ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 114.

²¹⁵ Hilzinger: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz, S. 1.

²¹⁶ Blasberg; Grywatsch: Stationen der Wirkungsgeschichte, S. 705.

²¹⁷ Ebd., S. 702-705; Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 112-116; Hilzinger: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz, S. 1 ff.; Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 671.

²¹⁸ Guthrie: Annette von Droste-Hülshoff, S. 26 f.

²¹⁹ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 119 f.; Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 169; Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 2.

²²⁰ Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 130; Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 169.

Kontje symbolisiere die verstorbene Vaterfigur diesen Verfall. Es handle sich hierbei u. a. um finanziellen und sogar biologischen Verfall, denn der verstorbene Vater von Brenkfeld hinterlasse seiner Familie finanzielle Sorgen, während der Vater Hollbergs verantwortlich für die Krankheit und den Tod seiner Familie sei.²²¹

Droste kritisiere in *Ledwina* jedoch nicht nur die Gesellschaft als Ganzes, sondern auch die darin beschränkte Rolle der Frau. So erklärt Frederiksen (1993), dass die Autorin „in ihrem Frühwerk die Begrenzung der weiblichen Rolle“²²² problematisiere. Pickar (1997) verdeutlicht, dass die Frauen bestimmte Rollen und Eigenschaften übernehmen müssen, um von der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Sie sollen gehorsam, fügsam und still sein.²²³ Sasaki (1997) und Hilzinger (1999) deuten Ledwinas Krankheit sogar als körperlichen Ausdruck dieser einschränkenden Rollenverteilung.²²⁴ Schlussfolgernd beschreibt Stanley (1996) *Ledwina* als kritisches Werk, das Drostes Meinung zur Gesellschaft und zur weiblichen Rolle darin vertrete.²²⁵ Hilzinger (1999) bezeichnet das Fragment als eine „Ambivalenzstruktur, die [...] zwischen patriarchaler Ordnung und weiblicher Erfahrung charakterisiert ist“²²⁶. Frederiksen (1993), Pickar (1997) und Sasaki (1997) schließen sich dem an, dass *Ledwina* einen „spezifisch weiblichen Erfahrungsbereic[h]“²²⁷ behandle. *Ledwina* setze sich also mit den weiblichen Bedingungen und Erfahrungen auseinander, die durch die strikte Rollenverteilung der patriarchalischen Gesellschaft entstehen. Besonders die Gespräche beinhalten mal direkt mal indirekt diese weibliche Erfahrung.²²⁸ Nach 1815 haben sich die Regeln für Frauen laut Sasaki verschärft, denn von ihnen werde von nun an verlangt, dass sie für ihre Familie leben. Diese patriarchalische Gesellschaftsordnung beschränke die körperliche Bewegungsfreiheit der Frauen erheblich und damit auch ihre aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben.²²⁹ Von den Frauen werde auch in *Ledwina* seit der frühesten Kindheit verlangt, passiv zu sein. Dadurch erscheine die Spaltung zwischen der Passivität der weiblichen und der Aktivität der männlichen Figuren, also eine gute Ehe für die

²²¹ Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 130 f.

²²² Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 119.

²²³ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 1 f.

²²⁴ Hilzinger: *Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz*, S. 11 f.; Sasaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 170.

²²⁵ Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 20 ff.

²²⁶ Hilzinger: *Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz*, S. 15.

²²⁷ Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 110.

²²⁸ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 66; Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 118 f.; Sasaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 169 f.

²²⁹ Ebd., S. 170.

Frauen und spannende Reisen für die Männer, umso größer. Droste hebe die weibliche Passivität in *Ledwina* durch die eingeschränkte Sprachfreiheit der weiblichen Figuren hervor. So sei weibliche Schweigsamkeit eine erstrebenswerte Tugend. Die männlichen Figuren sehen in den verstummten Frauen ihrer Reiseanekdoten die perfekten Ehefrauen. Diese Frauen verbinde Droste bewusst mit *Ledwina*, deren Stimme in der Gesellschaft auch verstumme. Näharbeit gelte als die passive Aktivität schlechthin. Sie sei eine stille häusliche Tätigkeit für Frauen im Gegensatz zu den angeregten Diskussionen der Männer. Die weiblichen Figuren, die von der Erzählinstanz positiv bewertet werden, seien zum Beispiel Therese und Elise von Bendraet, die dieser Tätigkeit immer wieder vorbildlich nachgehen.²³⁰

Bianchi (1993) und Pickar (1997) legen dar, dass eine gute Ehe mit einer guten Partie von den Frauen erwartet werde als „willige Übernahme der herkömmlichen weiblichen Rolle“²³¹. So stehen auch in *Ledwina* die Ehe und die Auswahl einer guten Partie im Mittelpunkt der Gespräche.²³² Laut Stanley (1996) seien sich die weiblichen Figuren bewusst, wie sehr ein Ehemann ihr Leben kontrollieren und dominieren könne.²³³ Frederiksen (1993), Bianchi (1993) und Pickar (1997) sind sich einig, dass Droste die Ehe in *Ledwina* in ein schlechtes Licht rücke und darin die vielen Schicksale der Ehefrauen beschreibe, die zu der Restaurationszeit geläufig seien. Die problematische Ehe und ihre negativen Auswirkungen auf die Frauen werden in *Ledwina* dargestellt. Besonders die Reiseanekdoten veranschaulichen das eheliche Leid der Frauen. Ihre Ehemänner misshandeln sie und bewirken häufig ohne Schuldgefühle den Bankrott des Haushalts. Niemand aus dem Umfeld helfe den Frauen. Im Gegenteil werden sie für ihre Notlage verantwortlich gemacht, verspottet und schließlich ausgestoßen.²³⁴ Pickar nimmt an, dass Droste die eheliche Misshandlung, die die Gesellschaftsordnung unterstütze, um sie herum beobachte und in ihrem Werk problematisiere. Drostes Darstellung dieser Schicksale kritisiere die Gesellschaftsordnung implizit.²³⁵

[M]ein Gott, wenn ich des Menschen Frau werden müßte, ich könnte unmöglich lange leben.
[...] [N]ein, sterben würde ich wohl vielleicht nicht, aber verkrüppeln an jeder Kraft des

²³⁰ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 8 f., 52 f.; Sazaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 172 f.

²³¹ Bianchi: *Verhinderte Überschreitung*, S. 27.

²³² Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 66; Bianchi: *Verhinderte Überschreitung*, S. 27.

²³³ Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 7.

²³⁴ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 18-23; Bianchi: *Verhinderte Überschreitung*, S. 27; Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 114 f.

²³⁵ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 34.

Geistes, alle Gedanken verlieren, die mir lieb sind, halb wahnsinnig, eigentlich stumpfsinnig würde ich werden (HKA V, 119).

Das sind Ledwinas eigene Gedanken über die Ehe, aus denen hervorgeht, dass sie die konventionelle Rollenbeschränkung der Frau ablehnt. Ledwina sei sich, so Frederiksen (1981) und Pickar (1997), bewusst, wie sich eine Ehe negativ auf ihren Geist auswirke.²³⁶ Heselhaus (1971) befindet sich unter den ersten ForscherInnen, die erkennen, dass Ledwina nicht auf ihre Krankheit reduziert werden dürfe. Sie sei eine intelligente Frau, eine „Frau von Geist“²³⁷, wie er sie nennt, und sie sei nicht dazu bereit, ihre Intelligenz einer Ehe zu opfern.²³⁸ Für Pizer (1998) steht fest, dass Ledwina vor einer schwierigen Entscheidung stehe. Entweder müsse sie sich der Gesellschaft anpassen und heiraten oder ihren Geist bewahren und von der Gesellschaft ausgeschlossen werden.²³⁹ Tully (1999) kritisiert die ältere Forschung, die Ledwina als eine passive, schwache Figur ohne Wirkungskraft abwerte. Werde der Umgang der Forschung mit ähnlichen männlichen Hauptfiguren, die sich nur in ihrem Geschlecht von Ledwina unterscheiden, verglichen, scheinen diese Figuren weitaus positiver bewertet zu werden. Sie werden als Symbole romantischer Genialität anerkannt. Daraus schlussfolgert Tully, dass Ledwinas Intelligenz wegen dieser geschlechtsspezifischen Diskriminierung lange Zeit nicht erkannt werde.²⁴⁰ Ledwinas Ablehnung der Ehe sei nur ein Beispiel unter vielen, dass Ledwina laut Heselhaus (1971) aus der ihr zugeschriebenen, beschränkten Rolle ausbrechen wolle.²⁴¹ Frederiksen (1993), Nollendorfs (1994), Sazaki (1997) und Kontje (1998) stimmen dem zu. Ledwinas Familie mache sie zur Außenseiterin, da sie sich der Gesellschaftsordnung nicht fügen wolle. Im Großen und Ganzen bedeute das, dass „alternative Identitätsstrukturen“²⁴², also Menschen, die von der Norm abweichen, von der Gesellschaft ausgeschlossen werden.²⁴³

In *Ledwina* werden Männlichkeit und Weiblichkeit einander mehrfach gegenübergestellt. So ständen Ledwinas Visionen laut Tully (1999) für die weiblich kodierte Mystik und die übertriebene Rationalität der männlichen Figuren für die männlich kodierte Wissenschaft.

²³⁶ Pickar: Ambivalence transcended, S. 18; Frederiksen: Deutsche Autorinnen im 19. Jahrhundert, S. 104.

²³⁷ Heselhaus: Werk und Leben, S. 69.

²³⁸ Ebd., S. 73.

²³⁹ Pizer: Ego-Alter Ego, S. 24.

²⁴⁰ Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 318 f.

²⁴¹ Heselhaus: Werk und Leben, S. 73.

²⁴² Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 121.

²⁴³ Ebd., S. 120 f.; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 131; Nollendorfs, Cora Lee: „... kein Zeugnis ablegen“. Woman's Voice in Droste-Hülshoff's *Judenbuche*. In: The German Quarterly 67 (1994), S. 325; Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 171.

Die empfindsame, romantische Ledwina konkurriere mit ihrem unsensiblen, kunstfreien Bruder Karl. Ledwinas Geist, ihre weibliche Stimme, kämpfe Tag für Tag mit ihrem kranken einschränkenden Körper, der für Tully die patriarchalische Gesellschaft symbolisiere. Zu erkennen sei, dass Ledwina die weiblichen Stereotype aus Drostes Zeit verkörpere. Das sei eine bewusste Strategie der Autorin, diese Vorurteile zu hinterfragen.²⁴⁴ So wirke der Kontrast zwischen Ledwinas Intelligenz und der Aufgeblasenheit der männlichen Figuren umso größer. Ein Großteil der neueren Forschung erkennt diesen geschlechtsspezifischen Unterschied. Die männlichen Figuren werden laut Tully (1999) in *Ledwina* hauptsächlich negativ dargestellt und kritisiert²⁴⁵. Die Forschung bezeichnet sie als unsensibel und eigennützig, verantwortungslos und arrogant. Sie seien ausschließlich von ihrer Rationalität beherrscht²⁴⁶ und charakterisierten sich durch ihr „Autoritätsgehabe“²⁴⁷. Karl spreche zum Beispiel pausenlos, ohne Widerspruch zu dulden, und unterbreche die weiblichen Figuren häufig.²⁴⁸ Während seiner Monologe nehme er das ganze Zimmer ein, sodass Ledwina laut Sazaki (1997) in die Schattenseite des Zimmers verbannt werde. Das betone ihre Stellung als Außenseiterin erneut, während Karl aktiv im Mittelpunkt der Gesellschaft stehe. Darüber hinaus zeige Karl ein völliges Unverständnis für Mutter und Schwestern.²⁴⁹ Tully (1999) und Hilzinger (1999) deuten ihn als Symbol der patriarchalischen Gesellschaft, der dadurch ihre Vorurteile übernehme. Er respektiere die weiblichen Figuren, insbesondere seine Mutter, nicht, und äußere immer wieder frauenverachtende Kommentare. Er repräsentiere alle männlichen Figuren des Romanfragments, die anhand ihrer Reiseanekdoten ihre misogynen Meinung verdeutlichten und keine Empathie für diese Frauen aufbrächten.²⁵⁰ Sie unterstützten diese Gesellschaftsstruktur, die die Frauen unterdrücke. Tully bezeichnet die Männer in *Ledwina* somit als eine negative Bruderschaft, die den öffentlichen aktiven Raum der Gesellschaft beherrsche und die Frauen in den privaten passiven Raum dränge.²⁵¹

²⁴⁴ Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 317 f.

²⁴⁵ Ebd., S. 322.

²⁴⁶ Chambers: Humor and Irony, S. 17; Nollendorfs: „... kein Zeugnis ablegen“, S. 325; Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 21; Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 322.

²⁴⁷ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 121.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 175.

²⁵⁰ Hilzinger: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz, S. 8 f.; Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 322 f.

²⁵¹ Ebd., S. 323.

Die Forschung interpretiert in *Ledwina* mehrere Lösungsversuche gegen die Unterdrückung und Misshandlung der Frauen. Als Erstes nennt Sazaki (1997) Ledwinas Flucht in das Reich der Fantasie und Träume. Zum Beispiel gelinge Ledwina im Kirchhofraum die Befreiung aus der unterdrückenden Gesellschaft, die die gelösten Haare symbolisieren. Doch das müsse eine Fantasie bleiben, die sich auf den Traum beschränke.²⁵² Als Zweites schlägt Pickar (1997) die Lösung vor, in den Tod oder in den Wahnsinn zu fliehen wie die verstummten Frauen aus den Reiseanekdoten. Da weder der Tod noch der Wahnsinn als Lösung den gesellschaftlichen und moralischen Normen entsprechen, ergeben sich die weiblichen Figuren in *Ledwina* ihrem Schicksal, was zur dritten Lösung führe: die stille und widerstandslose Akzeptanz des eigenen Schicksals. Die Akzeptanz werde im Romanfragment zu einer bedeutenden Überlebensstrategie für die Frauen, da Misshandlung in der Gesellschaft allgegenwärtig sei.²⁵³ Chambers (2007) schlägt die vierte Lösung vor. Humor diene in *Ledwina* als weibliche Strategie, sich mit der Ausweglosigkeit ihres Schicksals auseinanderzusetzen. So lache Therese laut auf, nachdem Karl seine misogynen Meinung kundtue. Das sei laut Chambers eine anerkannte Funktion des Humors in ungleichen Machtverhältnissen.²⁵⁴ Als letzte Strategie benennt Tully (1999) die positive Schwesternschaft, die sich im Text neben der negativen Bruderschaft hervorhebe. Diese Schwesternschaft sei die Grundlage aller Beziehungen zwischen den weiblichen Figuren und bilde eine Unterstützungsstrategie für die Frauen selbst. Die Schwestern Therese und Ledwina bilden selbstverständlich die Basis dieser Schwesternschaft, da sie sich gegenseitig unterstützen und Therese ihre Schwester als einzige verstehe. Tully nennt jedoch weitere Beispiele. So seien viele weibliche Figuren nicht dazu in der Lage, sich offen zu unterstützen, doch sie würden die Situation der Frauen anerkennen und Empathie im Gegensatz zu den männlichen Figuren zeigen. Frau von Brenkfeld nehme zum Beispiel die Notlage ihrer Nachbarin von Bendraet, sowie ihre gemeinsame Abhängigkeit von Männern wahr. Dieses Gefühl von Schwesternschaft gehe über die gesellschaftlichen Stände hinaus. Frau von Brenkfeld reagiert empathisch auf Lisbeths Schicksal, die erst ihren Mann, dann ihren Sohn verliert, um schließlich dem Wahnsinn zu verfallen. Diese empathischen Reaktionen deuten auf eine geteilte weibliche Erfahrung der Frauen hin, die ihre gegenseitigen Situationen erkennen und bedauern. Sie teilten sich zum Beispiel die gesellschaftliche Randposition und die von

²⁵² Sazaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 178.

²⁵³ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 23, 32 ff.

²⁵⁴ Chambers: *Humor and Irony*, S. 20.

ihren Männern verschuldete finanzielle Unsicherheit. Diese geteilte Erfahrung unterstütze die Schwesternschaft.²⁵⁵

2.5 *Ledwina* – Traumwelt oder Wahnvorstellung?

Die Forschung bemerkt bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dass Traum- und Todesmotive eine zentrale Rolle in *Ledwina* spielen. Lange Zeit konzentriert sie sich neben dem autobiografischen Droste-Bild nur auf diese Motive. So erwähnt Heselhaus (1943) die „grauenvolle Traumwelt in ihrem Verwesungsschauer“²⁵⁶ des Romanfragments. Pickar erforscht Ledwinas fantasievolle und zugleich morbide Traumwelt, besonders in Bezug auf Krankheit und Wahn, in *Ambivalence transcended* (1997). Sie beschreibt, dass Ledwinas Tag- und Nachträume eine große Rolle im Romanfragment spielen. Diese Träume und Visionen entstehen durch Ledwinas lebhaftes Fantasie, doch sie ziehen sie völlig in ihren Bann. Dadurch sei sie oft nicht in der Lage, die Realität von ihren Visionen zu trennen, da diese ihr so glaubwürdig erscheinen.²⁵⁷ Besonders der Kirchhoftraum ist für die Forschung von großem Interesse. Stanley (1996) und Schmidt (2021) besprechen, dass die Traum-Ledwina ihre wilden Haare aus ihren Zwängen gelöst habe. Das sei als weibliche Befreiung aus den gesellschaftlichen Zwängen zu interpretieren und ein wiederkehrendes Motiv in Drostes Werk. Einige Forschungsarbeiten thematisieren die erotisch-nekrophilen Aspekte, wie das Streicheln und Umarmen der Leiche, sowie die grotesken Aspekte des Traums, wie der Fackelschein, der die Wahrnehmung verzerre, und die Strukturlosigkeit, denn die Zeit und das Wetter verändern sich.²⁵⁸ Die Grabsteine wecken das Interesse einiger ForscherInnen wie Krimmer (2001) und Helfer (2013), die Ledwinas Unfähigkeit, die Schrift auf den Grabsteinen zu entziffern, wie folgt interpretieren. Ihr werde die Bedeutung der Sprache verwehrt, also werde sie aus dem Reich der Sprache und somit dem Reich der Poesie verbannt.²⁵⁹ Die Meinungen spalten sich, was die Interpretation des Liebsten betrifft. Einige deuten das Liebste als Wunsch nach Freiheit²⁶⁰, andere das

²⁵⁵ Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 320.

²⁵⁶ Heselhaus: Die Entdeckung des Seins, S. 154.

²⁵⁷ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 88-103.

²⁵⁸ Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 6 f.; Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 11, 20; Thums: *Ledwina*, S. 487.

²⁵⁹ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 279; Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death*, S. 130, Thums: *Ledwina*, S. 487.

²⁶⁰ Hilzinger: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz, S. 14; Stanley: *Poetic Vision Unmasked*, S. 14 f.

Liebste als sexuellen Geliebten, den Traum als sexuelle Fantasie²⁶¹. Wiederum andere erkennen Ledwinas Mutter im Liebsten.²⁶² Doch die meisten sehen darin, dass Ledwinas Liebstes sie selbst sei, ihre wahre Identität sowie ihre poetische Kreativität.²⁶³ Anhand der letzteren Interpretation gehen sämtliche ForscherInnen davon aus, dass der ganze Traum Ledwinas fortwährende Suche nach ihrer poetischen Identität repräsentiere. Sobald sie ihr Liebstes, also ihre verlorene Identität, finde, versuche sie diese wiederzubeleben und ihre gespaltenen Persönlichkeiten zusammenzufügen.²⁶⁴ Da die kreative Identität mittels der Blumen der Poesie wiederbelebt werde, fällt es der neueren Forschung leicht, Verbindungen zwischen dem Traum, dem Tod und der poetischen Kunst aufzuzeigen.²⁶⁵

In *Ledwina* sind die Träume und Visionen der Titelheldin mit dem Tod verbunden. Heselhaus (1943) kennzeichnet den Begriff „Hineinversenktsein“²⁶⁶ als Eigenschaft des Drosteschen Werks und Peucker (1983) definiert damit Drostes Strategie, ihre Protagonisten in (wässrige) Gräber, also dem Totenreich, absteigen zu lassen. So versinkt Ledwina häufig in ihren Visionen, die von ihrem eigenen Wassertod handeln, oder steigt im Kirchhoftraum ins Grab ihres Liebsten hinab.²⁶⁷ Dieser Abstieg führe laut Behschnitts Theorie (2008) in liminale, strukturlose Räume, die eng mit dem Tod verflochten seien.²⁶⁸ Peucker und später Frederiksen (1993) deuten den Abstieg in das Totenreich als Ledwinas Wunsch, sich wie in ihren Visionen aufzulösen, um daraus neue Dichtungsinspiration schöpfen zu können.²⁶⁹ Das Todesmotiv ist in *Ledwina* also stark präsent, von daher analysiert es bereits die ältere Forschung. Sie fokussiert sich da auf die Anfangsszene in *Ledwina*, in der das Spiegelbild der Protagonistin zerfließt. Sie verwendet den Begriff ‚Auflösung‘ häufig in Bezug auf Ledwinas Todesvisionen.²⁷⁰ Auch die neuere Forschung

²⁶¹ Kleinschmidt: Literarische Identitätsverhandlungen, S. 613; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 135; Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 13.

²⁶² Hilzinger: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz, S. 14; Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 14 f.

²⁶³ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 117; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 135; Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 388; Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 14.

²⁶⁴ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 279; Kleinschmidt: Literarische Identitätsverhandlungen, S. 612; Sazaki: The Crippled Text/Woman, S. 171.

²⁶⁵ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 117; Gödden: Traumata, S. 25; Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 280; Kleinschmidt: Literarische Identitätsverhandlungen, S. 612; Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 387; Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 7.

²⁶⁶ Heselhaus: Die Entdeckung des Seins, S. 69.

²⁶⁷ Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 386.

²⁶⁸ Behschnitt: Liminale und andere Räume, S. 89 f.

²⁶⁹ Frederiksen: Feministische Ansätze, S. 117; Peucker: Droste-Hülshoff's Ophelia, S. 390 f.

²⁷⁰ Heselhaus: Die Entdeckung des Seins, S. 153; Heselhaus: Werk und Leben, S. 71; Mare: Annette von Droste-Hülshoff, S. 32 f; Staiger: Annette von Droste-Hülshoff, S. 11.

verfolgt das Bild der „völligen Ich-Auflösung“²⁷¹ Ledwinas weiter. Das Medium des Wassers als Spiegel, das den Tod und Ledwinas eigene Sterblichkeit reflektiere, sticht hier besonders ins Auge.²⁷² Für Schmidt (2021) habe das Todesmotiv eine positive Wirkung auf Ledwina, denn nach jeder Todesvision, durch die sie sich mit der menschlichen Sterblichkeit auseinandersetzen könne, werde sie zum Handeln ermutigt. So erstarrt sie nicht vor Panik, sondern schreit um Hilfe, als sie Clemens' Unfall beobachtet.²⁷³ Laut ForscherInnen wie Frederiksen (1993) und Kontje (1998) verwende Droste das Todesmotiv in *Ledwina* bewusst. Frederiksen ist der Meinung, dass die Autorin mit den zahlreichen Todesmotiven von der ästhetischen Norm abweiche und die gesellschaftliche Rollenverteilung ablehne. Ledwina finde als Frau nur im Tod einen Ausweg aus der Gesellschaft, die sie ausschließe, und nur im Tod könnten ihre Wünsche sich erfüllen, die sich in den Träumen und Visionen manifestierten.²⁷⁴ Kontje verbindet Ledwinas Todesvisionen mit ihrer Sterblichkeit, die die verschwiegene Gewalt gegen Frauen und die sich auflösende Restaurationsgesellschaft darstellen.²⁷⁵

Ledwinas lebhaftes Fantasielieben spielt eine zentrale Rolle im Romanfragment. Krimmer (2001) hält diese Fantasie jedoch für zweideutig, da sie einerseits verzaubernd, andererseits gefährlich und schaurig wirken könne. Einerseits versetze sie Ledwina in eine magische, märchenhafte Welt. Andererseits verliere sich Ledwina in ihren morbiden Fantasien und ihre Identität verblasse mehr und mehr. Dadurch könne Ledwina die Realität nicht mehr vom Traum trennen.²⁷⁶ Pickar (1997) unterstreicht, dass Ledwinas Fantasie leicht angeregt werde durch Geschichten, Folklore und Märchen. Die unscheinbarsten Elemente aus ihrer Umgebung, wie das Mondlicht, das durch die Vorhänge leuchtet, reichten aus, damit Ledwina in ihrer Fantasie, hier die Undinen-Vision, versinke. Anstoß geben dabei häufig regionale Sagen und volkstümlicher Aberglaube.²⁷⁷ Nettesheim (1967) und Hallamore (1969) verbinden den Aberglauben in *Ledwina* mit „okkulte[n] Vorgänge[n]“²⁷⁸ wie Ledwinas sogenanntes zweites Gesicht.²⁷⁹

²⁷¹ Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 117.

²⁷² Ebd.; Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 133; Pizer: *Ego-Alter Ego*, S. 23; Sasaki: *The Crippled Text/Woman*, S. 176.

²⁷³ Schmidt: *Zeit, Tod und Bild im Traum*, S. 8.

²⁷⁴ Frederiksen: *Feministische Ansätze*, S. 116-119.

²⁷⁵ Kontje: *Women, the Novel, and the German Nation*, S. 133.

²⁷⁶ Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death*, S. 129.

²⁷⁷ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 102 f.

²⁷⁸ Nettesheim, Josefine: *Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff*. Münster: Regensburg 1967, S. 39.

²⁷⁹ Hallamore: *The Reflected Self*, S. 59; Nettesheim: *Die geistige Welt der Dichterin*, S. 39.

Peucker (1983) erklärt die unheimliche Stimmung in *Ledwina* anhand einer Strategie Drostes, die Benno von Wiese „das magische Es“²⁸⁰ nenne, „das aus dem Dunkel unnenbar und formlos, aber auch wieder in nebelhaften Formen sich einhüllend, in die verständliche Wirklichkeit des Menschen einbricht“²⁸¹. ForscherInnen wie Kontje (1998), Kortländer (2002) und Behschnitt (2008) deuten die Verbindung zwischen Aberglauben und Okkultem, die die unheimliche, bedrohliche Stimmung in *Ledwina* bedinge, als ein Symbol für den Verfall der restaurativen Gesellschaft. In *Ledwina* gehe die Gesellschaft durch „ungebändig[e] Mächte [...], historische, natürlich-kreatürliche, magische Kräfte“²⁸² zugrunde. Mit diesen übernatürlichen Mächten, dem ‚magischen Es‘, seien die Schwellenräume des Fragments verbunden, die sich aus dem gesellschaftlichen Verfall ergeben.²⁸³ Laut Helfer (2013) und Schmidt (2021) gebe es in *Ledwina* dennoch Fälle, wo die Fantasie der Titelheldin sich auf unheimliche Weise verwirkliche. Dadurch stelle die lesende Person sich die Frage, ob Ledwina hellseherische Fähigkeiten habe.²⁸⁴ Später erfährt Ledwina zum Beispiel unmittelbar nach dem Kirchhoftraum die Undinen-Vision. Sie sieht darin, dass sie als Wasserleiche in die Tiefen des Flusses versinkt. Pizer (1998) und Kontje (1998) bemerken, dass diese Vision auf Clemens’ Ertrinken vorausdeute und verwandle sich schließlich von einer Todesvision in eine tödliche Realität.²⁸⁵ Das bezeichnet Schmidt (2021) als „surreale Verstrickung mit dem Geschehen auf der äußeren Handlungsebene“²⁸⁶. Die Visionen und Träume können also in die reale Ebene eingreifen.

Droste verstricke Fantasie und Wahnsinn in ihrem Romanfragment, sodass sich die lesende Person die Frage stelle, ob es sich bei Ledwina bloß um lebhaftes Fantasie handle oder um psychopathologische Wahnvorstellungen. Thums (2018) verdeutlicht, dass nur der Titel schon auf Wahnsinn hindeute. Dieser und der Name der Protagonistin werden nämlich auf Anknüpfung mit der gleichnamigen Heiligenlegende verbunden. Die Aufklärung verführe solche Heiligenlegenden mit der Konnotation des Wahnsinns. Zu Drostes Zeit gelte diese Konnotation noch, selbst wenn die Romantik in ihr den Innbegriff der künstlerischen Genialität sehe. In den Reiseanekdoten der männlichen Figuren, die von

²⁸⁰ Peucker: Droste-Hülshoff’s Ophelia, S. 390.

²⁸¹ Ebd., S. 390 f.

²⁸² Kortländer: Vom Exotismus der Provinz, S. 233.

²⁸³ Behschnitt: Liminale und andere Räume, S. 89; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 132; Kortländer: Vom Exotismus der Provinz, S. 233.

²⁸⁴ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 278; Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 3.

²⁸⁵ Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 132; Pizer: Ego-Alter Ego, S. 27.

²⁸⁶ Schmidt: Zeit, Tod und Bild im Traum, S. 4.

verstummen, unterdrückten Frauen handeln, stehe der Wahnsinn laut Thums auch im Mittelpunkt.²⁸⁷ Weibliche Fantasie und Kreativität wirken sich laut Krimmer (2001) und Gödden (2021) jedoch negativ auf die Protagonistin aus, denn sie werden mit Krankheit und Wahnsinn gleichgestellt.²⁸⁸ Pickar (1997) zeigt, dass die Familie und sogar die Erzählinstanz Ledwinas Fantasie verurteile und sie als ungesund charakterisiere. Einerseits könne sie eine Gefahr für ihr mentales und physisches Wohlbefinden darstellen und dazu führen, dass ihre Familie, mit anderen Worten die Gesellschaft, sie als Außenseiterin behandle. Andererseits bedeute Fantasie für Ledwina die Befreiung aus ihrem beschränkten Leben.²⁸⁹ Blasberg (2018) deutet Ledwinas Fantasie als Ausweg aus der patriarchalischen Rollenverteilung.²⁹⁰ Gödden (2021) ist überzeugt, dass Fantasie auch positive Auswirkungen auf Ledwina habe. Fantasie bedinge nämlich Kunst, ohne Fantasie sei poetische Kreativität nicht möglich.²⁹¹

²⁸⁷ Thums: *Ledwina*, S. 484 f.

²⁸⁸ Gödden: *Traumata*, S. 25; Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death*, S. 129.

²⁸⁹ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 94, 104 f.

²⁹⁰ Blasberg, Cornelia: *Am Thurme*. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 270 f.

²⁹¹ Gödden: *Traumata*, S. 35.

3. Realitätswahrnehmung und Traumerfahrung in *Ledwina*

Ein Großteil der Forschung übernimmt Schneiders Theorie, dass *Ledwina* in zwei gegensätzliche Romanstränge unterteilt sei. Zum einen gehöre die Schilderung des Innenlebens der Protagonistin und ihrer Familienmitglieder zum empfindsamen Roman. Zum anderen zählten die trivialen Dialogszenen zum Familien- und Gesellschaftsroman.²⁹² Die Untersuchung zur Realitätswahrnehmung und Traumerfahrung stützt sich auf diese Theorie, denn der Gesellschaftsroman gehört demnach zur realen Ebene, also zu der Ebene, die die Realität im Romanfragment schildert. Der empfindsame Teil hingegen beschreibt besonders die Träume und Visionen Ledwinas, doch auch einige Traumsequenzen der anderen Familienmitglieder. In diesem Romanstrang wird also die Traumebene des Fragments dargestellt. Laut Schneider scheitere Drostes Vorhaben, beide Teile miteinander zu verbinden, jedoch daran, dass beide Genres der Romanstränge sich zu sehr unterscheiden.²⁹³ Diese Erkenntnis führt dazu, dass die Forschung beide Romanstränge voneinander trennt und entweder die gesellschaftlichen oder die empfindsamen Passagen in *Ledwina* untersucht. Einzig Blasberg und Grywatsch unternehmen den Versuch, eine Verbindung zwischen beiden zu erstellen. Droste umrahme die grauenvollen Visionen, die zum empfindsamen Teil gehören, mit den banalen Familiengesprächen aus dem Gesellschaftsteil. Die Autorin erschaffe so strukturell ein Muster im Romanfragment, das das Geschehen ordnet.²⁹⁴ Doch auch diese Verbindung setzt voraus, dass beide Romanstränge strukturell sowie inhaltlich voneinander abgegrenzt werden. Nun stellt sich die Frage, ob beide Romanstränge, also die reale Ebene und die Traumebene, tatsächlich so scharf voneinander zu trennen sind oder ob beide Teile im Roman mehr verbindet als vermutet wird. Auch gilt zu überprüfen, ob Droste nicht vielmehr beabsichtigt, die Grenze zwischen Traum und Realität in *Ledwina* inhaltlich wie strukturell zu verwischen.

3.1 Die Darstellung des Traums

Einige Aspekte der Traumwelt in *Ledwina* hat die Forschung bereits ausführlich ergründet, wie die Anfangsszene, den Kirchhoftraum und die Undinen-Vision. Andere Träume und Visionen werden indessen nur kurz erwähnt oder sogar ignoriert.

²⁹² Guthrie: Annette von Droste-Hülshoff, S. 26 f.; Kontje: Women, the Novel, and the German Nation, S. 130; Mare: Annette von Droste-Hülshoff, S. 252 f.; Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 30 ff.; Stanley: Poetic Vision Unmasked, S. 6; Tully: Placing Droste's *Ledwina*, S. 316.

²⁹³ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 32.

²⁹⁴ Blasberg: Gattungen, S. 585; Blasberg; Grywatsch: Einleitung, S. 479.

Die Anfangsvision

Ledwinas erste Vision erfolgt bereits am Anfang des Romanfragments und wird durch einen „krampfhaft[e] Schmerz“ (HKA V, 79) ausgelöst. Sie betrachtet gefesselt ihr Spiegelbild im Wasser, „wie die Locken von ihrem Haupte fielen und forttrieben, ihr Gewand zerriß und die weißen Finger sich ablösten und verschwammen“ (HKA V, 79). Sie sieht ihre eigene Verwesung in dieser Vision, wie sich ihr Körper und ihre Kleidung allmählich auflösen. Ledwinas Träume und Visionen enthalten allesamt die Motive des Todes und der Verwesung, die eine grauenhafte Atmosphäre schaffen.

Der Kirchhoftraum

Der Kirchhoftraum wird als „grauenvolle Traumwelt“ (HKA V, 96) eingeleitet. Am Anfang begleiten Ledwinas Bekannte sie zu einer Theatervorstellung. Die Atmosphäre verdüstert sich schnell, denn die Fackeln der Begleiter werfen einen unheimlichen Schein, „besonders erschienen die Gesichter übel verändert“ (HKA V, 96). Plötzlich befinden sie sich auf einem Friedhof, der „mit einer zahllosen Menge weißer Leichensteine und schwarzer Grabhügel“ (HKA V, 96) für Ledwina wie ein Schachbrett wirkt. Ihr fällt genauso plötzlich ein, „daß hier ja ihr Liebstes auf der Welt begraben liege, sie wußte keine Namen, und hatte keine genauere Form dafür, als überhaupt die menschliche“ (HKA V, 96). Fieberhaft macht sie sich daraufhin auf die Suche nach diesem Liebsten und wühlt aufgebracht in der Erde.

Einige ForscherInnen wie Helfer stellen die Theatralität des Kirchhoftraums dem rationalen Schachspiel gegenüber.²⁹⁵ Doch auch der irrationale Traum selbst widerspricht dem Strategiespiel auf dem Schachbrett, das Ledwina gleich zu Anfang mit dem Friedhof, dem zentralen Schauplatz des Traums, verbindet. Das Schachspiel folgt einem geordneten Muster und wird von Logik beherrscht. Jeder Zug muss vom Spieler durchdacht werden, der jede Schachfigur kontrolliert. Im Traum wird stattdessen jede Logik auf den Kopf gestellt. So lacht Ledwina in einem Moment laut auf und im nächsten reißt sie „sich mit einem furchtbar zerrissenen Angstgewimmer los“ (HKA V, 96). Die Schrift, die sinntragend ist, ergibt für sie keinen Sinn mehr, denn „sie legte sich über die Leichensteine, um die Inschriften zu lesen, und konnte keine heraus bringen“ (HKA V, 96). Erst misstraut sie den frischen Gräbern auf dem Friedhof, da sie sich vor dem „Gedanke[n] des Einsinkens“ (HKA V, 96) fürchtet und dann wird sie „im Zwang des

²⁹⁵ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 278 f.

Traumes zu einem wie hingestoßen“ (HKA V, 96). Selbst ihren eigenen Körper kann sie also nicht mehr beherrschen, denn der Traum zwingt sie zu einem Grab. Dabei wird der Eindruck erweckt, dass sie wie eine Schachfigur über das Brett zu diesem bestimmten Grab, eines der schwarzen Felder, gezogen wird, da der Traum jede ihrer Bewegungen kontrolliert. Ihre Furcht bewahrheitet sich zudem, denn kaum betritt sie das Grab, stürzt dieses zusammen. Sie „fühlte ordentlich den Schwung im Fallen und hörte die Bretter des Sarges krachend brechen“ (HKA V, 96). Sie hat das Gefühl zu stürzen und hört, wie die Bretter zerbrechen, doch sie spürt den Aufprall gegen die Bretter des Sarges nicht. Die Strukturlosigkeit setzt sich im unterirdischen Grab, dem Reich der Toten, fort. Die Tageszeiten sowie das Wetter haben jede Bedeutung verloren, denn „es fielen Schneeflocken, obschon die Luft schwül war, übrigens war es jetzt am Tage, [...] nach einer Weile sah sie auf, es war wieder Nacht“ (HKA V, 96 f.).

Ledwina liegt plötzlich im Sarg neben einer Leiche, welche sie als ihr Liebstes erkennt. Indem dieses im Neutrum geschrieben wird, hat das Liebste zunächst weder einen Namen noch ein Geschlecht. Selbst als Ledwina die Züge des „grinsenden Tottenkopfe[s]“ (HKA V, 96) betrachtet, erkennt sie es nicht. Daraufhin umarmt Ledwina das Gerippe, denn sie fühlt sich von diesem in seinen Bann gezogen:

[S]ie faßte eine der noch frischen Todtenhände, die vom Gerippe los lies, das schreckte sie gar nicht, sie preßte die Hand glühend an ihre Lippen, legte sie dann an die vorige Stelle, und drückte das Gesicht fest ein in den modrichten Staub [...] und sie sah wieder eine Weile nichts als das Gerippe, dem sie mit einer herzerreißenden Zärtlichkeit liebkoßte (HKA V, 96 f.).

Die Hände ihres Liebsten sind die einzigen Körperteile, die nicht verweset sind. Allerdings löst sich die Hand vom Skelett, sobald Ledwina diese in ihre Hände nimmt. Dies erinnert an die Anfangsvision, in der die Finger sich von Ledwinas Spiegelbild im Fluss lösen. Weder von diesem furchterregenden Bild noch vom schlechten Geruch lässt sie sich abschrecken, stattdessen küsst sie die abgetrennte Hand und umarmt das Gerippe fest und zärtlich zugleich. Diese Leiche fasziniert sie so sehr, dass sie lange Zeit auf nichts anderes mehr achten kann. Sie entschließt sich sogar dazu, bei ihrem Liebsten zu bleiben, bis sie selbst stirbt, denn „sie werde immer hier liegen bleiben, bis sie todt sey“ (HKA V, 97). Später verkauft ihr ein Kind Blumen, „um den Todten damit zu schmücken“ (HKA V, 97). Ihr Liebstes hat letztendlich doch ein Geschlecht, denn es handelt sich um ‚den Toten‘. Die Leiche ist also männlich und die vorige Liebkosung erhält somit eine sexuelle und nekrophile Konnotation. Diese Blumen geben Ledwina Hoffnung, denn da „formte sich die Idee, als könne sie den verweseten Leib wieder aus Blumen zusammen setzen, daß er

lebe und mit ihr gehe“ (HKA V, 97). Sie ist davon überzeugt, dass sie die Leiche anhand der Blumen wiederbeleben kann, doch bevor sie das schafft, wacht sie auf und kann sich nicht daran erinnern, nur an das letzte Gefühl der Befreiung, denn sie fühlt sich, „wie bey Träumen immer nur der aller letzte Eindruck in das wache Leben übergeht, ziemlich frey“ (HKA V, 97).

Die Undinen-Vision

Gleich nach dem Kirchhoftraum verfällt Ledwina in einen Wachtraum, die Undinen-Vision genannt:

Das Mondlicht stand auf den Vorhängen Eins der Fenster, und da der Fluß unter ihm zog, schienen sie zu wallen, wie das Gewässer, der Schatten fiel auf ihr Bett und theilte der weißen Decke die selbe Eigenschaft mit, daß sie sich wie unter Wasser vorkam, sie betrachtete dies eine Weile, und es wurde ihr je länger je grauenhafter; die Idee einer ONDINE ward zu der einer im Fluß versunkenen Leiche, die das Wasser langsam zerfrißt, während die trostlosen Aeltern vergebens ihre Netze in das unzugängliche Reich des Elementes senden (HKA V, 97).

Ihr Blick wird zu einem der Fenster gezogen, dessen Vorhänge durch das Mondlicht beleuchtet werden. Dieses Licht wird in den Wellen des Flusses reflektiert, der unter Ledwinas Fenster zieht. Dadurch wirkt das Licht- und Schattenspiel auf den Vorhängen und auf Ledwinas Bett wie eine Unterwasserwelt, als befände Ledwina sich inmitten des Gewässers. Allerdings verfinstert sich auch diese Vision schnell, denn Ledwina, die sich anfangs wie die Wassernymphe Undine fühlt, verwandelt sich in eine verwesende Wasserleiche, die sich langsam im Wasser auflöst. Das Gewässer wird als ein „unzugängliche[s] Reich des Elementes“ (HKA V, 97) bezeichnet. Das weist auf Clemens' Ertrinken voraus, denn auch dann fordert das Wasser Menschenopfer, und es gelingt den Bediensteten nicht, ihn aus den Fluten zu retten.

Die Wüstenvision

Die Wüstenvision hat auch das Interesse mancher ForscherInnen geweckt, besonders in Bezug auf den romantischen Orientalismus, der darin zu erkennen ist:

„[D]ie Wüste“, versetzte Ledwina, gleichfalls lächelnd und wie träumend, „die Wüste mag vielleicht große und furchtbare Reize haben, [...] so plötzlich hinein versetzt, ohne ähnliche und doch völlig ungleiche Umgebungen zu kennen, und hauptsächlich, ohne früher von ihnen gelitten zu haben, und nun weithin nichts als die gelbe glimmernde Sandfläche keine Begränzung als den Himmel der niedersteigen muß, um die Unendlichkeit zu hemmen, und nun flammend über ihr steht, statt der Wolken die himmelhohen wandelnden Glutsäulen, statt der Blumen die farbicht brennenden Schlangen, statt der grünen Bäume die furchtbaren Naturkräfte der Löwen und Tieger, die durch die rauschenden Sandwogen schießen, wie der Delphin durch die schäumenden Fluthen, überhaupt muß es dem OCEAN gleichen“ (HKA V, 90 f.).

Ihr Bruder Karl kann nicht verstehen, wie die heimische Natur Ledwina faszinieren kann. Also verteidigt Ledwina gerade die regionale Landschaft, als sie in den Bann der Wüstenvision gezogen wird. Plötzlich befindet Ledwina selbst sich in der Wüste, die von Menschen unberührt bleibt. Ein Gefühl von Freiheit lässt sich in dieser Vision erkennen, denn die Wüste hat keine Grenzen außer dem Himmel am Horizont. Überhaupt wirkt diese Wüste unermesslich und furchtbar, denn die ‚Naturkräfte‘ der Wüste können nicht gebändigt werden. Ledwina benutzt das Motiv des Feuers, um die Wüste mit Wörtern zu beschreiben wie ‚glimmernd‘, ‚flammend‘, ‚Glut‘ und ‚brennend‘. Am Ende kehrt sie jedoch zur Wassermetaphorik zurück, denn auch diese Vision ergibt sich schließlich dem wässrigen Element. Die Wüste verwandelt sich in einen ‚rauschenden‘ Ozean mit ‚schäumenden Fluten‘.

Die Vision von Clemens' Ertrinken

Eine weitere bedeutende Vision, die bisher jedoch kaum Aufsehen erregt hat, ist Ledwinas Vision von Clemens' Ertrinken, die sie bei einem ihrer Spaziergänge befällt:

[E]s zog sie gewaltsam zu dem Ufer des Flusses, als sey noch etwas zu retten, und tausend wunderbare Möglichkeiten, die nur für sie so heißen konnten tanzten in gräulichen Bildern um ihr brennendes Haupt, - bald sah sie den Verlorenen, wie ein Dornstrauch das blasse zitternde Gesicht noch an einem Theile seines Haars über dem Wasser erhielt während der Andere vom Haupte gerissen an den schwankenden Zweigen des Strauchs wehte, seine blutenden Glieder wurden in grausamem Takte von den Wellen an das steinigte Ufer geschleudert, er lebte noch, aber seine Kräfte waren hin, und er mußte harren in gräßlicher Todesangst bis der Wellenstoß das letzte Haar zerrissen, bald ein anderes gleich gräßliches und angstvolles Gesicht (HKA V, 107).

Ledwina befindet sich hier anfangs auf der realen Ebene, doch sie verliert wie im Kirchhoftraum die Beherrschung über ihren Körper und wird durch die Vision ‚gewaltsam‘ an einen Ort gezwungen, hier ans Flussufer. In ihrer Vision bilden sich ‚tausend wunderbare Möglichkeiten‘ um Clemens' Ableben. Ledwina stellt sich an dieser Stelle unterschiedliche Szenarien vor, in denen Clemens wie durch ein Wunder noch lebt. Ein Gefühl der Dringlichkeit entsteht, als sei er noch zu retten. Ihre Beschreibungen seines Kampfes ums nackte Überleben sind blutig und grauenvoll. Sie wirken dabei auf den ersten Blick wirklichkeitsgetreu. Sie schildert, wie sein Kopf von einem Dornenstrauch über das Wasser gehalten wird, an dem schon mehrere Büschel seiner ausgerissenen Haare hängen, wie sein Körper den erbarmungslosen Wellen ausgeliefert ist und wie seine Kräfte ihn verlassen.

Parallelen zwischen den Träumen

Ledwinas Träume und Visionen weisen mehrere Gemeinsamkeiten auf. Diese Gemeinsamkeiten ziehen sich wie ein roter Faden durch das ganze *Ledwina*-Fragment. Ihre Träume entwickeln sich häufig auf ähnliche Weise. So fangen sie meist harmlos an und verwandeln sich nach und nach in grauenvolle Alpträume. In der Undinen-Vision beobachtet Ledwina sogar selbst diese Entwicklung, denn sie „betrachtete [die Unterwasserwelt in ihrem Schlafzimmer] eine Weile, und es wurde ihr je länger je grauenhafter“ (HKA V, 97).

Im Mittelpunkt dieser Träume stehen die Motive des Todes, der Verwesung und der Auflösung. In der Anfangsszene und der Undinen-Vision sieht Ledwina sich zum Beispiel als verwesende Wasserleiche und schildert die Auflösung ihres Körpers. Der Kirchhoftraum findet auf einem Friedhof statt, dem Ort des Todes schlechthin, und Ledwina stürzt in das Grab und den Sarg ihres Liebsten, einer verwesenen Leiche. In der Clemens-Vision berichtet Ledwina mit einer morbiden Faszination von seinem grauenvollen Tod.

Ledwina verbindet in einigen Träumen das Todesmotiv mit einem Gefühl der Befreiung. Während ihrer ersten Vision löst sich der Krampf, der diese ausgelöst hat, doch „da wurde es ihr, als ob sie wie todt sey und wie die Verwesung lösend durch ihre Glieder fresse“ (HKA V, 79). Ihr Körper wird langsam von diesem Schmerz befreit, doch sie verwechselt die Auflösung des Krampfs mit der Auflösung ihres Körpers, als würde ihr Körper auch in der Realität langsam verwesen. Das Wort ‚lösen‘ wird in dieser Szene mehrmals benutzt. Damit kann sowohl Auflösung als auch Erlösung gemeint sein. Somit wird Ledwina erst im Tod erlöst, während ihr Körper sich auflöst. Auch im Kirchhoftraum, in dem das Todesmotiv allgegenwärtig ist, tritt Ledwinas Befreiung zum Vorschein. Sie erwacht sogar aus dem Kirchhoftraum mit einem befreiten Gefühl. Sie fühlt sich „wie bey Träumen immer nur der aller letzte Eindruck in das wache Leben übergeht, ziemlich frey“ (HKA V, 97), denn das letzte Gefühl, das sie im Traum beim Schmücken ihres Liebsten verspürt hat, ist ein Gefühl der Freiheit, das sie bis in die Realität begleitet. Im Kirchhoftraum gibt sie ihre Emotionen als erster Akt der Freiheit offen preis, denn zum einen lacht sie laut und zum anderen beobachtet sie sich als Suchende „mit einem Ausdrücke in den verstörten Zügen, der sie mit Entsetzen füllte“ (HKA V, 96). Da stellt sich die Frage, ob die zuschauende Ledwina entsetzt darüber ist, dass die suchende Ledwina einen so verstörten Ausdruck trägt oder dass sie ihre Gefühle überhaupt in ihrem

Ausdruck zeigt. Auf der realen Ebene versteckt sie sich, ihre Gedanken und Gefühle nämlich, wenn sie von ihrer Familie und Bekannten umgeben ist. Zum Beispiel setzt sie sich im Wohnzimmer „ganz sachte in den Sopha der an der Schattenseite des Zimmers stand, und sagte kein Wort“ (HKA V, 83). Sobald sie sich in Gesellschaft befindet, steht sie stets am Rande des Geschehens, um bloß nicht aufzufallen. Einzig in Thereses und Lisbeths Nähe fühlt sie sich wohl und kann ihren Gefühlen freien Lauf lassen. So lacht sie bei der Bäuerin „ordentlich vor Vergnügen da es ihr so bequem wurde“ (HKA V, 81). Als nächstes symbolisieren ihre wilden, offenen Haare diese Freiheit, die sie im Kirchhofraum erlebt. Sie beobachtet sich als Zuschauerin und sieht „ihre eigne Gestalt todenbleich mit wild im Winde flatternden Haaren, an den Gräbern wühlen“ (HKA V, 96). Ihr Haar trägt sie nur im Traum offen, also fühlt sie sich darin befreit. In der Wirklichkeit hingegen muss sie ihr Haar befestigen und am Ende der Erzählung scheint ihr „das farblose reichumflochtne Haupt, zu schwer zu werden“ (HKA V, 118). Sie muss sich den gesellschaftlichen Normen also anpassen und ihr Haar wie ihren Geist festbinden, was ihr allmählich schwerer fällt. Als letztes thematisiert der Kirchhofraum Ledwinas sexuelle Befreiung, denn sie küsst die Hand des Gerippes, das „sie mit einer herzerreißenden Zärtlichkeit liebkoßte“ (HKA V, 97). Das verdeutlicht die erotische Eigenschaft einiger Träume Ledwinas. So haben auch die Wüstenvision und die Undinen-Vision Konnotationen von Sexualität und Freiheit. Zum einen stellt die Wüste in der Vision eine Verbindung zwischen Exotik und Erotik her, da Ledwina die orientalisierte Wüste plötzlich mit dem Ozean vergleicht, exotische Tiere wie Löwen und Tiger mit Delphinen. Nach Thums symbolisierten Delphine nämlich Erotik.²⁹⁶ Außerdem wird eine Verbindung zur Freiheit in dieser Vision hergestellt, die darin eine große Rolle spielt. Wie Ledwina die Wüste schwärmerisch schildert, entsteht ein Bild der Grenzenlosigkeit und der Freiheit, da die Wüste kein Ende kennt außer dem Horizont. Zum anderen können die Motive der Sexualität und der tödlichen Erlösung auch in der Undinen-Vision gefunden werden. Ledwina erwähnt darin den Wassergeist Undine. Diese Nymphe gehört intertextuell zum Wasserfrauenmythos, der besonders in der Romantik große Beliebtheit erlangt hat. Friedrich de la Motte Fouqué zählt zu den Romantikern, die diesen Mythos ausgebaut haben. 1811 veröffentlicht er die märchenhafte Erzählung *Undine*, die europaweit gelesen wird. Böschstein erklärt in ihrem Artikel *Undine oder das fließende Ich* (2006), dass dieser Wasserfrauenmythos „bekannt[e] Konnotationen wie der Dämonie

²⁹⁶ Thums: *Ledwina*, S. 486.

ungezähmter Natur oder der Verführungskraft phantasmatischer um- und verschlingender Weiblichkeit“²⁹⁷ besitze. Dieses allgemein bekannte Wissen verleiht Ledwinas Undinen-Vision also eine erotische Eigenschaft, da Undine als übernatürlich schöne, jungfräuliche Nymphe in Fouqués Erzählung einen Mann heiraten müsse, um eine Seele zu erlangen. Sexualität spiele dabei eine zentrale Rolle, denn „erst in der Hochzeitsnacht, durch den physischen Vollzug der Ehe,“²⁹⁸ werde Undine ihre Seele gewährt.²⁹⁹ Auch in dieser Vision wird eine Art Befreiung dargestellt, doch diese findet sie nur als Leiche auf dem Grund des Flusses. Die „trotzlosen Aeltern [senden] vergebens ihre Netze in das unzugängliche Reich des Elementes“ (HKA V, 97). Das bedeutet, dass Ledwinas Leiche im Fluss und ihre Eltern am Ufer auf zwei Ebenen stehen, die einander nicht erreichen können, da das Wasser es nicht zulässt. Sie wird also von ihrer einengenden Familie befreit und kehrt gleichzeitig in den Naturzustand als Leiche zurück, die vom Wasser zerfressen wird.

Das Motiv der Befreiung in Ledwinas Träumen widerspricht allerdings dem häufig erwähnten „Zwang des Traumes“ (HKA V, 96), der ihren Körper und ihren Geist wie im Kirchhoftraum kontrolliert. Vor ihrer ersten Vision in der Anfangsszene schüttelt Ledwina „unwillig, ob ihrer Schwäche, das blonde Haupt, wandte sich rasch, wie zum fortgehn, und kehrte dann fast wie trotzend zurück“ (HKA V, 79). Die Wörter ‚unwillig‘ und ‚trotzend‘ können angewandt werden, um unfreiwilliges Handeln zu bezeichnen, denn kaum tritt sie zurück an das Ufer des Flusses, schaut sie „anfangs hell, dann träumend in den Strom“ (HKA V, 79). Sie wird wie so oft völlig von der Vision gefesselt, sodass sie sich nur mit Mühe davon befreien kann. Der Anfang der Wüstenvision ähnelt der ersten Vision, denn auch hier schildert sie das, was sie sieht „gleichfalls lächelnd und wie träumend“ (HKA V, 90). Nach der Undinen-Vision fesselt sie die Aussicht aus dem Fenster, die ihrer Fantasie unzählige Möglichkeiten bietet, und sie „sah und sah, und ihr Fuß wurzelte immer fester an der lockenden Stelle, und bald stand sie halb unwillkürlich halb mit leisen Vorwürfen in ein dichtes Tuch gehüllt am offenen Fenster“ (HKA V, 98). Sie verwurzelt regelrecht mit dem Boden und kann sich nicht mehr rühren. ‚Unwillkürlich‘ bedeutet, dass sie einerseits unbewusst und automatisch zum Fenster gegangen ist, aber nur halb, denn andererseits ist ihr bewusst, dass sie dann durch die

²⁹⁷ Böschstein, Renate: *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 183 ff.

²⁹⁸ Ebd., S. 193.

²⁹⁹ Ebd.

Fantasie in ihre Traumwelt fällt und wirft sich dies vor. Später zieht die Vision von Clemens' Tod „sie gewaltsam zu dem Ufer des Flusses“ (HKA V, 107). Auch hier beherrscht eine Vision Ledwinas Körper, sogar mit Gewalt, damit sie sich zu einem bestimmten Ort begibt, wie zuvor im Kirchhofraum zum Grab des Liebsten und nach der Undinen-Vision zum Fenster. Dieser körperliche wie geistige Zwang wird am Ende des Romanfragments erneut mit Gewalt verbunden, denn sie bezeichnet dies als einen Kampf. Genauer gesagt, „erzählte sie, wie sie an dem Flusse gewandelt, immer hinauf, kämpfend mit greulichen sinnlosen Bildern, – wie sie sich fast besiegt, und umkehren wollen“ (HKA V, 120). Wie in der Clemens-Vision nehmen diese ‚gräulichen Bilder‘ sie völlig ein. Um dies zu verhindern, muss sie stets mit ihnen kämpfen. Sie kann nicht einmal einen ihrer geliebten Spaziergänge unternehmen, ohne dass Träume sie befallen. Da sie es nicht unterlassen kann zu träumen, ist sie kurz davor, ihren Spaziergang aufzugeben und somit von ihrer Fantasie besiegt zu werden. Diese Träumereien wirken sich neben diesem Zwang noch weiter auf ihren Körper aus. Dieser glüht und brennt regelrecht nach einigen Träumen. Zum Beispiel erwacht sie aus dem Kirchhofraum und ist ihr „unerträglich heiß“ (HKA V, 97), verspürt sie nach der Undinen-Vision eine „Glut in ihrem Körper“ (HKA V, 97) und spielt „ihr brennendes Haupt“ (HKA V, 107) Ledwina vor, wie Clemens ertrunken sein könnte. Diese Glut könnte erneut auf sexuelle Begierde anspielen, da ein glühender Körper doch sexuell konnotiert wird und sie auch im Kirchhofraum „die Hand [ihres Liebsten] glühend an ihre Lippen“ (HKA V, 96) presst.

Ledwinas Träume und Visionen besitzen eine weitere Gemeinsamkeit. Die Wassermetaphorik mit dem Zerfließen und Versinken ist stets präsent. Furchtbare Gewässer sind hauptsächlich Schauplatz eines Traums, sei es auf der realen oder geträumten Ebene. Die Anfangsszene und die Vision von Clemens' Ertrinken finden beide auf der realen Ebene am Flussufer statt, während Ledwina in der Undinen-Vision und am Ende der Wüstenvision umgeben ist von Wasser. Diese wässrigen Orte werden im *Ledwina*-Fragment als ein unerreichbares Wasserreich und als gnadenloses Geschöpf, das Menschenopfer verlangt, dargestellt. Undine selbst ist bekanntlich ein Wassergeist. Der Tod in Clemens' Fall und die Verwesung der Ledwina-Leichen können dem flüssigen Element zugeschrieben werden. Indem das Wasser des Flusses fließt und durch verschiedene Gegenstände wie Steine gebrochen wird, hat auch Ledwina den Eindruck ihr Spiegelbild zerfließen und zerbrechen zu sehen, da es den Elementen ausgesetzt ist. Dadurch entsteht für sie in Tagträumen wie der Anfangsszene und der Undinen-Vision

ein Bild der Verwesung ihrer Leiche, „die das Wasser langsam zerfrißt“ (HKA V, 97). Die meisten Träume thematisieren das Versinken oder Einsinken. In der griechischen Mythologie grenzen Flüsse bereits das Reich der Lebenden vom Reich der Toten ab. In *Ledwina* tritt eine Verbindung dazu auf, denn der Fluss erscheint in der Anfangsvision, der Undinen-Vision und der Clemens-Vision als flüssiges Grab. Das Grab, in das Ledwina im Kirchhofraum erneut versinkt, symbolisiert das Totenreich, das für Lebende wie den alten Begleiter im Kirchhofraum oder die Eltern in der Undinen-Vision unerreichbar ist. Der Kirchhofraum handelt auch von einem ‚unzugänglichen‘ Reich, das nur Tote aufnimmt. So kann der Kirchhofraum mit den anderen wässrigen Visionen verbunden werden.

3.2 Die Darstellung der Realität

Verglichen mit dieser düsteren Traumwelt scheint die dargestellte Realität in *Ledwina* geradezu banal. Sie gehört nämlich zum Gesellschaftsstrang des Textes, der sich durch die realistischen Gesellschaftsszenen von den empfindsamen Szenen abhebt. Der starke Kontrast bewirkt, dass die Grenze zwischen der realen und der geträumten Ebene im Romanfragment besonders festgesetzt scheint. Diese Gesellschaftsszenen stellen in der Theorie einen Rahmen her, der die finsternen Träume umgibt und etwas Leichtigkeit in das Fragment bringt.

Auf die erste Vision in der Anfangsszene folgen Gespräche mit einem Fleischer und der alten Bäuerin Lisbeth in ihrer Stube. Letztere beklagt sich zum Beispiel, „wenn wir allerhand Leute im Hause leiden wollten, der Zulauf wäre groß genug für das beste Wirtshaus, die Leute denken Geld regirt die Welt“ (HKA V, 81). Lisbeth beschwert sich bei Ledwina über die vielen Leute, die an ihrem Haus vorbeigehen und denken, ihnen sei für Geld alles erlaubt. In der nächsten Szene stellt der Text Ledwinas Familie vor, die im Wohnzimmer über etliche Themen wie Frau von Brenkfelds Leben als Mutter und Witwe und Karls Zeit an der Universität spricht. Zum Beispiel verkündet die Mutter, dass „Carl [...] heute Briefe erhalten [hat], woraus unter andern erhellt daß einer seiner Universitätsbekannten ihn vielleicht durchreisend besuchen wird“ (HKA V, 83). Damit ist Steinheim, Karls Studienfreund, gemeint, der etwas Aufregung verursacht, da Therese sich romantisch für ihn interessiert. Therese bemerkt später, dass „der heutige Tag [...] äußerlich so unbedeutend gewesen [ist], und doch innerlich so reich, es ist so viel durchgedacht und auch wohl ausgesprochen worden“ (HKA V, 92). Auf diese Weise kann diese Gesellschaftsszene beschrieben werden, denn die Familie hat ein Thema nach dem

anderen in schneller Abfolge bedacht und besprochen. Aus diesem Grund antwortet Ledwina auf Thereses Bemerkung, dass „so vielerley gesprochen [wurde], daß man das Erste über dem Letzten vergaß“ (HKA V, 92).

In dieser Passage sind die Gesprächsthemen jedoch nicht von Bedeutung, sondern die Dialoge zwischen den Figuren, da diese charakterisierende Informationen über die verschiedenen Familienmitglieder enthüllen, wie etwa Karls Tendenz, dass „sobald er seine verlangte Auskunft hatte, das übrige Gespräch meistens todt war“ (HKA V, 87). Lahn und Meister unterstreichen in *Einführung in die Erzähltextanalyse*, dass Figuren nicht nur durch die Handlung einer Erzählung charakterisiert würden, sondern auch durch ihre Dialoge.³⁰⁰

Zwischen dieser Gesellschaftsszene und der nächsten unterliegt Ledwina der Wüstenvision. Daraufhin führt sie im Schlafzimmer ein aufgewühltes Gespräch mit Therese über Hochzeit und Ehe. Ledwina beschwichtigt Therese, die bezweifelt, dass Steinheim ihre Gefühle erwidert, mit folgenden Worten: „Ach Therese du wirst sehr glücklich seyn, das sage ich frey, und schäme mich nicht, wir suchen doch alle einmahl, wenn schon meistens INCOGNITO, aber ich habe aufgehört, denn ich weiß, daß ich nicht finde“ (HKA V, 93). Ledwina versichert ihr, dass Steinheim Gefühle für sie hegt, dass sie heiraten und gemeinsam glücklich werden. Ledwina gesteht sich ein, dass sie insgeheim nach einem zukünftigen Ehemann Ausschau gehalten hat, der zu ihr passt. Das hat sie allerdings aufgegeben, weil sie einsieht, dass ihr „loses thörichtes Gemüth [...] so viele scharfe Spitzen und dunkle Winkel [hat], das müßte eine wunderlich gestaltete Seele seyn, die da so ganz hinein passte“ (HKA V, 93). ‚Lose‘ im Sinne von ‚unfest‘ bedeutet in diesem Fall, dass ihre Psyche, die in mehrere Teile gespalten ist, instabil und wechselhaft ist. Ihr ‚loses Gemüt‘ würde also die unzähligen Spiegelbilder und Doppelgänger erklären, die diese Persönlichkeitsspaltung repräsentieren. ‚Lose‘ im Sinne von ‚frei‘ könnte darauf hinweisen, dass Ledwina sich als eine freie Seele sieht, die nicht so recht in die gesellschaftlichen Normen passt und durch eine unpassende Partie nicht noch mehr eingeschränkt werden will. Mit dem Wort ‚töricht‘ kann Ledwina ‚irrsinnig‘ oder ‚unvernünftig‘ meinen. Die ‚scharfen Spitzen‘ ihres Gemüts verhindern wohl, dass sich ihr jemand nähert, und die ‚dunklen Winkel‘ bezeichnen ihre morbide Faszination vom Tod und ihre düstere Fantasie. Im Grunde sagt Ledwina damit aus, dass eine Person nur

³⁰⁰ Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph u. a.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 190.

dann zu ihr passen kann, wenn deren eigenartige Seele ihrer ähneln muss, wie ein ‚wunderlich gestaltetes‘ Puzzlestück zu ihrer eigenen eingefügt werden kann.

Nach diesem Dialog zwischen den Schwestern kommt endlich die lange Nacht, die durch keine Gesellschaftsszene erleichtert wird. Alle Figuren schlafen nämlich und die Zeit der Träume bricht an. Ledwinas Kirchhoftraum, die Undinen-Vision und das schreckliche Ereignis um Graf Hollberg und den verlorenen Clemens folgen einander rapide, sodass keine Unterbrechung diese schrecklichen Bilder mildert. Erst der Morgen bringt Erleichterung, da der Graf mit der Familie am Frühstückstisch im Wohnzimmer sitzt. Als Ledwina eintrifft, geht „das Gespräch [...] etwas gedrückt fort, über allerhand Göttinger Vorfälle, als einzig bekanntem Berührungspunkt“ (HKA V, 101) von Karl und Graf Hollberg, da sie beide dort studiert haben.

Vergessen scheint der Schrecken der letzten Nacht, stattdessen lenken sich alle Figuren mit trivialen Gesprächen ab. Unmittelbar nach der Clemens-Vision wird dies bestätigt:

[Am] Fenster wo ihre Mutter saß, [...] redete [diese] rasch und angelegentlich mit Carl über allerhand Dinge die ihr durchaus gleichgültig waren, um die Verstimmung zu verbergen, die sich ihrer seit der Ankunft des Grafen unwiderstehlich bemächtigt hatte, und durch den Bericht des Arztes auf ein Grad gestiegen war, den sie selber als Unrecht fühlen mußte, der arme Clemens war gewiß der Grund dessen was in dieser Stimmung von wahren Kummer lag (HKA V, 107).

Die Figuren, besonders Frau von Brenkfeld und Karl, führen also unbedeutende Gespräche, um ihre wahren Gefühle und Gedanken zu verbergen. Seitdem Graf Hollberg in der Nacht eingetroffen ist, sind alle angespannt und aufgebracht. Der Grund dafür scheint die Krankheit des Grafen zu sein. Selbst der Erzählinstanz fällt allerdings auf, dass es ungerecht sei, dem Grafen die Lage und „sein[en] freilich schuldlose[n] Antheil am Tode des guten Burschen“ (HKA V, 107) zu verübeln. Immerhin sei der eigentliche Grund für die Gereiztheit der Familie ‚gewiss‘ die Trauer um Clemens und seine Mutter Lisbeth und nicht die Anwesenheit Hollbergs.

Nach Clemens’ Unfall und Ledwinas Vision desselben vermehren sich die Gesellschaftsszenen. Die Träume und Visionen sowie romantische Figuren wie Ledwina und Graf Hollberg werden an den Rand des Geschehens gedrängt. Aus diesem Grund kann Clemens’ Ertrinken als Wendepunkt in *Ledwina* betrachtet werden. Nach der Frühstücksszene erfolgt ein Gespräch zwischen dem Doktor Toppmann und einigen Familienmitgliedern. Die Familie hat nach dem Hausarzt gerufen, damit er nach dem schwerkranken Grafen sieht, denn „die Sinne schienen ihn immer mehr zu verlassen“

(HKA V, 105). Der Fokus wird immer wieder auf die Eigenarten des Arztes gerichtet, obwohl die Lage ernst um den kranken Grafen steht. Der „schnitt seine seltsamsten Gesichter“ (HKA V, 106) und „kniff das linke Auge zu“ (HKA V, 106). Das zählt wohl zu Drostes Strategien zum Humor. Der Kontrast zwischen dem ernstesten Gesprächsthema und den Grimassen des Doktors ist so stark, dass es den Text humorvoll entlastet.

Auch der Besuch der Bendraets, der einen großen Teil der zweiten Hälfte von *Ledwina* ausmacht, verleiht dem Text eine gewisse Leichtigkeit, da er nach der Clemens-Vision auftritt. Mögliche Partien, Hochzeiten und Ehen werden erneut unter den Frauen besprochen. Zum Beispiel besprechen die Mütter von Brenkfeld und von Bendraet potenzielle Partnerinnen für den Baron von Warneck. Da sagt Frau von Bendraet: „‘man spricht von der CLAUDINE Triest‘ – ‚So?‘ versetzte Frau von Brenkfeld lächelnd, ‚ich denke, man spricht von der Julie Bendraet.‘“ (HKA V, 109). Besonders Julie, die lebhafteste Bendraet-Tochter, fällt in diesem Abschnitt mit ihrem Humor und ihrer Schlagfertigkeit auf. So fällt Herr von Türk, der auch zu Besuch ist, ihren Neckereien häufig zum Opfer und sie beginnt, „den armen Türk mit oft faden oft treffenden Witze aufs unbarmherzigste zu schrauben“ (HKA V, 110).

Erst am Ende des *Ledwina*-Fragments reisen die Bendraets ab. Ledwina rückt allmählich wieder in den Mittelpunkt des Geschehens. Therese gesellt sich in dieser letzten Szene zu ihr. Die Schwestern besprechen erneut potenzielle Ehen:

„Z. B. der Clemens,‘ sagte Ledwina, ‚und ich glaube wahrlich die Adolphine Dobronn könnte ihn nehmen.‘ – ‚O ungezweifelt,‘ entgegnete Therese, Ledwina versetzte ‚und die Linchen Blankenau vielleicht auch, mein Gott, wenn ich des Menschen Frau werden müßte, ich könnte unmöglich lange leben [...] nein, sterben würde ich wohl vielleicht nicht, aber verkrüppeln an jeder Kraft des Geistes, alle Gedanken verlieren, die mir lieb sind, halb wahnsinnig, eigentlich stumpfsinnig würde ich werden [...]‘ (HKA V, 119).

Sie sprechen über mögliche Ehefrauen für Clemens von Bendraet und Ledwina würde sich unmöglich als solche sehen. Clemens hat sich als wahrer Misogyn entpuppt, als Baron von Warneck während seiner Reiseanekdoten von einer taubstummen Frau berichtet, „die ihrem Manne nie widersprochen“ (HKA V, 116) habe und „nicht viel besser als ein Thier“ (HKA V, 116) sei. Da sie als verstummte Frau auch noch vermögend war, kann Clemens sich „unmöglich [...] eine bequemere Frau“ (HKA V, 116) vorstellen. Mit einem solchen Mann verheiratet zu sein, würde Ledwinas freien Geist wohl zerstören, davon ist sie überzeugt. Die zwei Schwestern unterhalten sich dann über zukünftige Schwiegermütter und das Gespräch wechselt zu Karl. Sie stellen fest, dass ihre Zukunft sehr unsicher ist, denn sie fragen sich, was mit ihnen und ihrer Mutter geschehen wird,

wenn Karl heiratet und seine Ehefrau, die neue Herrin des Hauses, einzieht. Ledwina überlegt wehmütig: „[W]enn ich mir das so denke, daß eine andre hier regiert an der Mutter Stelle, und in dem Bette schläft, vor dem wir so oft gestanden, und ihr eine gute Nacht gewünscht“ (HKA V, 119).

In diesen Gesellschaftsszenen, die mit der geträumten Welt kontrastieren, wirken allerdings nicht nur die Gespräche oberflächlich, sondern auch die verschiedenen Aktivitäten, die die Figuren unternehmen. Ein besonderes Augenmerk wird im Gesellschaftsstrang auf diese Aktivitäten gerichtet. Die Frauen konzentrieren sich da eher auf tugendhafte, stille Aktivitäten wie die Handarbeit, den Haushalt und das Gebet. Nach Ledwinas erster Vision „holte [Lisbeth] Flachs aus einem Wandschranke und begann ihn sehr leise zu bürsten“ (HKA V, 81 f.). Im familiären Wohnzimmer sucht Therese „nach einer entfallenen Nähadel [...], aber auch die Mutter sagte nichts strickte still fort“ (HKA V, 82). Später ist Therese „so eifrig am Kochen und Braten für den glücklich Unglücklichen“ (HKA V, 110). So kann der erkrankte Graf sich wohl glücklich schätzen, da er von dem vornehmen Fräulein bekocht wird. Elise von Bendraet, die von ihrer Mutter als „Hausmütterchen“ (HKA V, 109) bezeichnet wird, setzt sich während des Besuchs „sogleich an Theresens Stickrahmen, und arbeitete eifrig“ (HKA V, 110). Als letzte Handlung der Mutter in *Ledwina* nimmt sie „ein Gebethbuch aus der Lade des Tisches, und gieng hinaus in ihre Kammer“ (HKA V, 118). Immer wieder wird betont, dass die weiblichen Figuren diesen „schönen Pflichten“ (HKA V, 110) still und fleißig nachkommen. Die Männer hingegen nehmen am öffentlichen Leben teil und dürfen jagen, reisen und studieren. Während des Besuchs der Gesellschaft kommen „Jagdgeschichten und Politik [...] zur Sprache“ (HKA V, 111) und „Reisebeschreibungen“ (HKA V, 112) werden ausgetauscht. Im Übrigen vergeht der Nachmittag „unter Spatziergängen, Ballschlagen, Schaukeln und überhaupt den unruhigstem Umhertreiben. Herr von Bendraet spielte Piket mit Warneck“ (HKA V, 115). Diese Aktivitäten sollen zusätzlich zu den Gesprächen die düstere Atmosphäre des Romanfragments umrahmen und entlasten, die sich nicht zuletzt wegen der bitteren Reiseanekdoten der Männer, die von weiblicher Misshandlung und Wahnsinn berichten, verdunkelt.

3.3 Übergänge zwischen Traum und Realität

Ledwinas morbide Traumwelt stellt also einen bedeutenden Teil des Prosafragments dar und die realistischen Gesellschaftsszenen sollen diesen umrahmen und die allgemeine Atmosphäre erleichtern. Die Romanstränge unterscheiden sich offensichtlich

voneinander, sodass eine Grenze zwischen der geträumten und der realen Ebene auffällt. Das wirft allerdings die Frage auf, ob es auch Szenen gibt, die diese Trennung auflösen.

Wirklichkeit und Wahrnehmung in der Forschung

Einige ForscherInnen haben bereits Ansatzpunkte formuliert, die in diese Richtung gehen. Pickar befasst sich mit der Wahrnehmung der Figuren, die im Mittelpunkt des Drosteschen Werkes stehe. In ihren Texten würden abwechselnd die wahrgenommene Wirklichkeit und die wahrgenommenen Visionen beschrieben.³⁰¹ Das passt zu *Ledwina*, denn die Traumwelt, die hauptsächlich von der Protagonistin wahrgenommen wird, wechselt sich mit den gesellschaftlichen Szenen ab, die die wahrgenommene Wirklichkeit darstellen sollen. Blasberg vertieft diese Aussage, denn mit den unterschiedlichen Wahrnehmungen der Figuren erschaffe Droste „multiple ‚Wirklichkeiten‘ im Text“³⁰², die sich unterscheiden und sich widersprechen können.

Außerdem verwende Droste laut Blasberg „ironische ‚Realitätsmarker‘ wie Uhrenschläge [...] in *Ledwina* [...], mit deren Hilfe Wirklichkeitseffekte erzielt und zugleich als Illusion enttarnt werden“³⁰³. Im Romanfragment wird die Zeit immer wieder angegeben, zum Beispiel hat es am Morgen der langen Nacht „sieben geschlagen“ (HKA V, 100). Blasberg geht davon aus, dass diese Uhrenschläge eine literarische Strategie Drostes seien, die Realität vorzutäuschen und gleichzeitig zu betonen, dass diese dargestellte Realität nicht wirklichkeitsgetreu sein könne.³⁰⁴ Auch die Gesellschaftsszenen, die die Wirklichkeit realistisch darstellen sollen, können als ‚Realitätsmarker‘ definiert werden, die vortäuschen real zu sein.

Fluktuierende Szenen mit Therese

Andere Szenen in *Ledwina* passen weder so richtig in die Realität noch in die Traumwelt. Diese Szenen erwecken den Eindruck, als würden sie sich flüssig zwischen den zwei Welten bewegen. Dabei handelt es sich um die Szenen, in denen Ledwina und Therese unter Schwestern miteinander sprechen.

Im ersten Dialog, der kurz nach der Wohnzimmerszene mit der Familie erfolgt, führen Therese und Ledwina einfühlsame Gespräche über Liebe und Ehe. Die Gefühlswelt beider Schwestern wird offen gezeigt, wie das folgende Beispiel verdeutlicht: „[B]itte

³⁰¹ Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 146.

³⁰² Blasberg: *Realismus und Realität*, S. 605.

³⁰³ Ebd., S. 606.

³⁰⁴ Ebd., 605 f.

bitte,‘ sagte [Ledwina] in strenger Angst, ‚schweig, aber lüg nicht,‘ und mit einem leisen Ton der tiefsten Wehmuth lag Therese an ihrer Brust, und weinte und zitterte, daß die Gardinen bebten“ (HKA V, 92). Das Gespräch gehört einerseits also zum empfindsamen Strang. Andererseits zählen die Gesprächsthemen über potenzielle Ehepartner zum Gesellschaftsstrang. So wird eine Brücke zwischen den beiden Romansträngen errichtet. Diese realistische Szene wird allerdings auch mit der Traumwelt verbunden. Im selben Abschnitt setzt Therese sich nämlich an ebenjenes Fenster über dem Fluss, das später die Undinen-Vision auslöst und durch welches Ledwina Zeugin von Clemens’ Unfall wird. Therese verwandelt das Schauspiel des Sonnenuntergangs in etwas Übernatürliches und am Ende steht sie „wie aus einem schweren Traum auf“ (HKA V, 95).

Am Ende des Romanfragments sucht Therese Ledwina erneut alleine auf und die beiden reden über Ehen und ihre Zukunft. Auch hier wandelt sich der Ton des Gesprächs schnell in einen unheimlichen um. Erst erzählt Ledwina, dass sie Clemens’ Laterne bei einem Spaziergang am Fluss entdeckt hat, dann, dass ihr die verstörte Lisbeth begegnet ist, und schließlich, dass sie „mehr als die Schatten der Bäume“ (HKA V, 121) sieht. Daraufhin „war es [Therese] selber, als sehe sie durch den Schlagschatten der Bäume, noch eine andre Gestalt lauschen“ (HKA V, 121). Diese Szene scheint sowohl zur realen Ebene mit den sozialen Gesprächsthemen wie zur geträumten Ebene mit der geteilten Vision der Schwestern zu gehören.

Diese beiden Szenen weisen mehrere Parallelen auf. Zum einen handeln sie erst von trivialen Themen und bewegen sich nach und nach in die Traumwelt. Zum anderen spielt die Figur der Therese hier eine interessante Rolle, denn sie ist ein fester Bestandteil der Gesellschaftsszenen und begibt sich zugleich mehrmals in eine Traumwelt. Da ihr Innenleben und ihre Fantasie in *Ledwina* gezeigt werden, gehört sie auch zum empfindsamen Teil. Aus diesem Grund kann Therese wohl als Symbol für diese Szenen betrachtet werden, die sich zwischen der realen und der geträumten Ebene befinden. Therese selbst stellt also eine Verbindung zwischen der Realität und dem Traum, zwischen ihrer Familie und Ledwina und zwischen den gesellschaftlichen und den empfindsamen Szenen her.

Verzerrungen der Realität

Ferner verschwimmt die Grenze zwischen Realität und Traum in *Ledwina*, wenn die Titelfigur Objekte aus der realen Welt fasziniert aufnimmt und sie in fantastische,

übernatürliche Dinge verwandelt. Das verleiht dem Text eine traumhafte Atmosphäre, die sich jedoch meist verdüstert, da sich Ledwinas Fantasie oft in alptraumhaften Visionen manifestiert. Die Forschung hat bereits festgestellt, dass Ledwina dazu neigt, ihr heimisches Umfeld anhand ihrer Fantasie so umzugestalten, dass die Landschaft kaum wiederzuerkennen ist. Detering bezeichnet dies als „halluzinatorisch[e] Verzerrungen des Alltäglichen“³⁰⁵. Pickar weist darauf hin, dass Ledwinas Wahrnehmung der Realität stark beeinflusst werde durch Erinnerungen an vergangene Tage, durch Sagen und Märchen und durch Geschichten von exotischen Ländern.³⁰⁶ Diese fantastischen Bilder werden also durch die Realität ausgelöst und distanzieren sich zugleich von dieser, da sie sie verändern. Das hat zur Folge, dass die lesende Person sich fragt, ob sich bestimmte Szenen nun in der Wirklichkeit ereignen oder nicht.

Meistens verwandelt Ledwinas Fantasie die Natur, die sie umgibt. Während der familiären Wohnzimmerszene beschreibt sie die Landschaft wie folgt:

„[D]ie Gegend könnte noch viel malerisch schlechter seyn wie sie ist,“ sagte Ledwina, „und mir bliebe sie doch lieb, von den Erinnerungen die in jedem Baum wohnen, will ich gar nicht reden denn so kann nichts mit ihr verglichen werden, aber so wie sie da steht, und überall, wär sie mir höchst ansprechend und werth, [...] die Weiden z. b. [...] haben für mich etwas Rührendes, eine sonderbare Verwechslung in der Natur, die Zweige farbicht, die Blätter grau, sie kommen mir vor wie schöne aber schwächliche Kinder, denen der Schrecken in einer Nacht das Haar gebleicht [...]“ (HKA V, 90).

Grundsätzlich sagt Ledwina aus, dass sie ihre Heimat lieben würde, selbst wenn sie ästhetisch weniger ansprechend wäre, weil die kostbaren Erinnerungen, die in der Natur ‚in jedem Baum‘ zu finden sind, wertgeschätzt werden müssen. Sie stellt sich vor, was verschiedene Objekte aus der Natur wie die Weiden erlebt haben und erschafft mit ihnen neue Bilder. Sie entwirft eine Beschreibung der Weiden, die mit ihren bunten Ästen und grauen Blättern einen kräftigen Kontrast gestalten. Sie nimmt diese Bäume „wie schöne aber schwächliche Kinder, denen der Schrecken in einer Nacht das Haar gebleicht“ (HKA V, 90), wahr. Die Weiden erinnern an Ledwina selbst. Die Erzählinstanz bezeichnet die Hauptfigur gleich zu Anfang als schön, denn sie wirft ein „schöne[s] bleiche[s] Bild“ (HKA V, 79) in den Fluss. Sie schüttelt dann „ob ihrer Schwäche, das blonde Haupt“ (HKA V, 79). Ihr Haar ist also bleich und sie ist stets ermüdet und schwach wegen „ihrer armen kranken Brust“ (HKA V, 82).

³⁰⁵ Detering, Heinrich: Modernität. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 568.

³⁰⁶ Pickar: Ambivalence transcended, S. 101 ff.

Die Weiden, die solche Erinnerungen beherbergen, sind Objekte, nach denen Ledwina auf ihren Spaziergängen sucht. Dessen ist sie sich bewusst, da sie „das Auge durch das weite leere Feld nach heitern Gegenständen“ (HKA V, 79) aussendet. Diese ‚heiteren Gegenstände‘ haben das Potenzial, sie in magische Traumwelten zu entführen. Diese Traumwelten können aber schnell in groteske, grauenvolle Alpträume umschlagen. Therese kennt ihre Schwester und weiß von dieser Angewohnheit. Zum Beispiel besänftigt sie ihre Schwester, die am Ende des Romanfragments aufgebracht ist, und sagt: „Ledwine, sey ruhig, schade dir nicht selber, warum suchst du gewaltsam Gegenstände auf, die dich erschüttern und krank machen müssen, [...] [s]uchst du wieder das Trübe?“ (HKA V, 120). Therese ist also der Meinung, dass Ledwina sich selbst körperlich und geistig schadet, indem sie zwanghaft nach Objekten sucht, die sie umgeben, da sie sie verstören und schwächen.

Im nächsten Beispiel wird verdeutlicht, dass sich Geschichten über die Vergangenheit auf Ledwinas Vorstellungskraft auswirken und einen Traum verursachen:

[E]rzählt mir etwas von vorigen Zeiten, da ihr auf dem Schlosse wohntet,‘ sagte [Ledwina] freundlich, und [Lisbeth] hub an zu erzählen. Von dem seligen Grospapa, und wie der Thurm noch gestanden, der vor vielen Jahren niedergebrannt, und immer tiefer neigte sich Ledwines Haupt, und immer deutlicher gestaltete sich, was sie noch jezuweilen von den Worten der Erzählenden vernahm, daß sie den Grosvater sah, wie ein kleins graues Männchen, gar freundlich, todt war er freylich, aber er schoß doch noch mit seiner Vogelflinte nach den Raben im alten Thurme, es knallte gar nicht, aber sie fielen recht gut (HKA V, 81).

Ledwina bittet Lisbeth, ihr von der Vergangenheit zu berichten, als Lisbeth noch als Bedienstete im Schloss arbeitete. Die alte Bäuerin erzählt eine Geschichte vom verstorbenen Großvater. Die Erzählung, die auf der realen Ebene stattfindet, verwandelt sich in einen gespenstischen Traum Ledwinas. Je mehr sie in die Traumwelt versinkt, desto deutlicher entfalten sich die Bilder der Erzählung. Sie verwandelt die Geschichte des Großvaters in eine Geschichte über den Tod, denn sie sieht den Großvater regelrecht als „kleins graues Männchen“ (HKA V, 81). ‚Gru‘ deutet auf eine verwesende Leiche hin, da sich herausstellt, dass er tot ist, und das ‚kleine Männchen‘ erinnert an eine übernatürliche Figur aus einem Märchen wie *Rumpelstilzchen*. Er erschießt Raben als ‚freundlicher‘ Untoter mit einem Gewehr, die ominös vom Himmel fallen.

Sagen und Märchen beeinflussen auch Ledwinas Wahrnehmung der Realität, wie das nächste Beispiel konkretisiert:

Die Nacht war überaus schön, der Mond stand klar im tiefen Blau, die Wolken lagerten dunkel am Horizont in einer schweren gethürmten Masse und der Donner hallte leise und doch mächtig herüber, wie das Gebrüll des Löwen, Ledwina blickte lüstern durch die

Scheiben, das graue Silberlicht lag wie ein feenhaftes Geheimniß auf der Landschaft, und dünne matte Schimmer wogten über die Gräser und Kräuter wie feine Fäden, als bleichten die Elfen ihre duftigen Schleyer, am Flusse war die Luft ganz still, denn die Weiden standen wie versteint und kein Hauch bog die gestäubten Haare, aber in der Ferne schüttelten sich die Pappeln, und hielten dem Mondlicht die weißen Flächen entgegen, daß sie schimmerten wie die silbernen Alleen in Träumen und Märchen (HKA V, 97 f.).

Der Ausblick aus ihrem Fenster hypnotisiert Ledwina unmittelbar nach der Undinen-Vision und jedes einzelne Element, das sie erkennt, wird in zauberhafte, wenn auch gruselige Objekte verwandelt. Die dunklen, schweren Wolken am Horizont und der Donner deuten auf einen Sturm voraus und bedrohen die noch friedliche Atmosphäre. Ledwinas Fantasie macht aus dem realen Donnerrollen das Brüllen eines Löwen, das sie aus Geschichten von fernen Ländern kennt und das an die Wüstenvision anknüpft. In ihrer Vorstellung wirkt das silberne Mondlicht geheimnisvoll und zauberhaft. Sie muss an sagenhafte Kreaturen wie Feen und Elfen denken. Sie verweist einmal sogar wortwörtlich auf Träume und Märchen, wenn sie die Pappeln in der Landschaft mit märchenhaften Alleen vergleicht. Allerdings muss hinterfragt werden, inwiefern Ledwinas Beobachtungen aus der realen Welt überhaupt wirklichkeitsgetreu sind. Die Weiden, deren Haare an Ledwinas vorige Beschreibung der menschenähnlichen Weiden erinnern, sind erstarrt. Dieses unnatürliche Erstarren ergibt keinen Sinn, da ein Sturm naht. Dem widerspricht, dass die Pappeln sich gleichzeitig bewegen, obwohl kein Wind wehen soll.

[S]ie schauderte linde zusammen, von [...] der geisterhaften Scene, ihre Blicke fielen auf das klare Licht über sich und das sanfte Licht unter sich im Strom, dann auf den finstern lauernden Hintergrund und das ganze kam ihr vor, wie der stolze und milde Seegruß zwey erleuchteter Fürstengondeln indeß das Volk gepreßt und wogend in der Ferne steht, und sein dumpfes Gemurmel über das Wasser hallt da erschien fern am Strome noch ein drittes Licht, ein hüpfendes trübes Flämmchen, wie ein dunstiges Meteor, und sie wußte nicht, war es wirklich ein Irrlicht, oder ward es von Menschenhänden getragen (HKA V, 98).

Den märchenhaften Ausblick empfindet Ledwina als ‚geisterhaft‘ und ‚finster‘, denn die hinterlistige Wolkenmasse am Horizont, die den kommenden Sturm erahnen lässt, bedroht die märchenhafte Szene vor ihr. Sie erkennt drei Lichtquellen. Die erste ist das klare Licht des Mondes über ihr, die zweite stammt von der Reflexion des Mondlichtes im Fluss unter ihr und die dritte gehört einer Laterne an. Allerdings nimmt sie diese Lichter zunächst als gänzlich andere Dinge wahr. Die beiden Lichter, die dem Mond entstammen, stellt sie sich als beleuchtete ‚Fürstengondeln‘ vor. Da Gondeln ursprünglich aus Venedig stammen, wird ihre Wahrnehmung der Realität erneut durch Geschichten von fremden Ländern beeinflusst. Ihre Fantasie transformiert das letzte Licht erst in einen Meteor, dann in ein Irrlicht. Also prägen erst astronomisches Wissen und dann Märchen

ihre Vorstellungskraft. Schließlich erkennt sie, dass es sich um eine Laterne handelt, die von einem Reisenden getragen wird.

[S]ie war so verloren in fremde Reiche, daß sie sich den Wandrer nun als einen grauen Zaubermeister bildete, der in der Mondnacht die geheimnißvollen Kräuter in den feuchten Heidgründen sucht, wirklich gab es viele Beschwörer sogenannte Besprecher in jener Gegend, wie überhaupt in allen flachen Ländern, [...] und so wär es nichts so unmögliches gewesen, auf einer nächtlichen Wanderung dergleichen unheimlichen Gefährten zu finden (HKA V, 98).

Nun hat Ledwinas Fantasie sie endgültig in ‚fremde Reiche‘ versetzt und sie gibt sich ihr völlig hin. Der Reisende wird in einen ‚unheimlichen‘ Zauberer verwandelt, der das Licht der Laterne braucht, um Kräuter für seine okkulten Beschwörungen zu finden. Solche Zauberer solle es wirklich geben, insbesondere in Ledwinas flacher Heimat, wie es solche Landschaften so gemeinsam hätten. Das sei allgemein bekannt und aus diesem Grund habe es sich tatsächlich um einen Zauberer handeln können, den es scheinbar nicht nur in Ledwinas Einbildung, sondern auch in der realen Welt gebe.

Von der Traumwelt zur Realität

Ledwina verwandelt also Objekte, die sie in der realen Ebene meistens in der Natur beobachtet, in übernatürliche Phänomene. Das führt dazu, dass die Grenze zwischen der Realität und dem Traum immer wieder schwindet. Auch textuell wird diese Grenze durchbrochen, da mehrere Verbindungen zwischen der realen und der geträumten Ebene hergestellt werden. Zum einen wird im Text immer wieder auf verschiedene Träume und Visionen Ledwinas angespielt, sei es durch Ledwina selbst oder durch andere Figuren. Zum anderen werden Elemente, die aus der Traumwelt stammen, in die reale Welt gezogen, da sich manche Träume und Visionen bewahrheiten.

Die reale Ebene verweist in *Ledwina* einige Male auf verschiedene Träume. Etwa am Abend vor der schrecklichen Nacht beruhigt Therese ihre Schwester mit folgenden Worten: „[A]uch du wirst finden, was dir einzig lieb bleibt“ (HKA V, 93). Hier wird deutlich auf den Kirchhofraum hingewiesen, denn Ledwina sucht darin verzweifelt nach ihrem Liebsten und findet es am Ende. Interessant ist die Verwendung des Neutrums ‚was‘ in Thereses Satz, die an ‚das Liebste‘ erinnert. Da sie über Ehe und gute Partien sprechen, sticht es besonders ins Auge, dass sie ein sächliches Wort gebraucht. Später wird während des Besuchs der Bendraets ein weiteres Mal an den Kirchhofraum erinnert, wenn Louis von Bendraet von Reiseabenteuern in Höhlen schwärmt: „[E]s muß ein seltsam angenehmes Gefühl seyn, [...] so in voller Lebenskraft unter der Erde zu wandeln, wie begraben, in dem feuchten modrigten Gestein“ (HKA V, 112). Ihn fasziniert

es, sich wie in einem Grab unter der Erde zu befinden, also im Reich der Toten, obwohl er noch zu den Lebenden gehört. Eine ähnliche Erfahrung macht Ledwina im Kirchhoftraum, wenn sie als Lebende ins Grab ihres Liebsten stürzt und ihr „Gesicht fest ein in den modrichten Staub“ (HKA V, 97) presst. Diese Szene befindet sich klar im realistischen Gesellschaftsteil des Romanfragments, doch der Kirchhoftraum der letzten Nacht bleibt gegenwärtig.

Als nächstes wird im Text immer wieder verhüllt auf die Undinen-Vision verwiesen. Von Anfang an werden Parallelen zwischen Ledwina und Undine gezogen. Gleich im ersten Satz von *Ledwina* befindet sich ihr Spiegelbild im Fluss und sie „schwamm langsam seine Fluthen hinauf“ (HKA V, 79). Davon ausgehend, dass das Spiegelbild ein dissoziativer Teil Ledwinas ist, schwimmt Ledwina selbst gleich einer Wassernymphe im Fluss. Als übernatürliches Wesen, das das flüssige Element beherrscht, ist sie als Einzige in der Lage, unbeschädigt in diesem lebensgefährlichen Strom zu schwimmen, der nach menschlichen Opfern dürstet. Darüber hinaus ist er für die Menschen ein „unzugängliche[s] Reich“ (HKA V, 97). Aus diesem Grund werfen die Eltern in der Undinen-Vision Netze ins Wasser ähnlich wie in der Anfangsszene, in der „das Wasser [...] wie mit einem Netze überzogen schien“ (HKA V, 79). In beiden Szenen befindet sich unter diesem Netz der Leichnam Ledwinas, der im Fluss versinkt und verwest. Bei Lisbeth angekommen, gesteht Ledwina der Bäuerin, dass sie sich „bey ihrer Wasserreise [...] im Sandloche nasse Füße geholt“ (HKA V, 80) hat. Später wird dies im Wohnzimmer der Familie erneut betont: „[A]ber mein Gott,‘ rief Frau von Brenkfeld, der durch diese rasche Bewegung ihre noch nicht völlig getrockneten Schuhe sichtbar geworden waren, ‚du bist ja ganz naß,‘ ‚ich bin etwas naß,‘ versetzte Ledwina“ (HKA V, 91). In diesen zwei Szenen, die zum Gesellschaftsroman, also zur realen Welt, gehören, ist Ledwina durchgehend nass. Demnach erschaffen Ledwinas nasse Füße, die laut Thums an den Wassergeist Undine erinnerten,³⁰⁷ eine Verbindung zwischen der Traumwelt und der Realität. Von Anfang an wird Ledwina märchenhaft beschrieben und fortwährend mit Pflanzen verglichen. Zum Beispiel ist sie anfangs „so farblos wie eine Schneeblume, und selbst ihre lieben Augen waren wie ein paar verblichne Vergißmeinnicht“ (HKA V, 79) und später wird sie mit einer „zarten sonnenversengten Blüthe“ (HKA V, 81) verglichen.

³⁰⁷ Thums: *Ledwina*, S. 487 f.

So entsteht eine tiefe Verbindung der Hauptfigur mit der Natur, die Undines Naturverbundenheit als Nymphe widerspiegelt.

Die schlafende Ledwina, die von außen als Teil der realen Welt betrachtet wird, verweist auf ihre Traumwelt: „[U]nbeweglich ja fast starr lag die Schlafende, und ihr Antlitz war bleich wie Marmor“ (HKA V, 95). In diesem Moment wirkt Ledwina auf Therese leichenblass und steinhart wie ‚Marmor‘, als würde die Leichenstarre bei ihr eintreten. Ledwina wird also in der Realität wie in ihren Träumen als eine Leiche dargestellt und das Motiv von Tod und Auflösung der Träume setzt sich in der Realität fort. Krimmer bestätigt, dass das Todesmotiv auch auf der realen Ebene des Prosafragments allgegenwärtig sei, denn Frau von Brenkfeld und Lisbeth seien verwitwet, Lisbeths Sohn Clemens verunglücke im Text und sowohl Ledwina als auch Graf Hollberg seien dem Tod nahe.³⁰⁸

Graf Hollberg denkt ähnlich wie Ledwina an Clemens' Tod: „[D]enken Sie, wie ihn das Wasser zurichten wird, die alte Frau geht gewiß immer an den Strom, bis er ihn ausgespien hat, und dann kennt sie ihn nicht“ (HKA V, 105). Er stellt sich vor, wie Clemens' Körper im Wasser verwest, sodass selbst seine Mutter ihn nicht mehr erkennen könne, wenn seine Leiche gefunden wird. Seine Worte gleichen Ledwinas Vision von Clemens' Ertrinken. Jedoch spricht der Graf sie im Frühstückszimmer aus als Teil einer Gesellschaftsszene.

Unterschiedliche Elemente spielen also aus der realen Ebene auf die Träume Ledwinas an. Im Gegensatz dazu tauchen Traumelemente in der Realität auf, wenn die Träume Ledwinas sich verwirklichen. So können Ledwinas Träume und Visionen als hellseherische Gabe betrachtet werden. Helfer und Schmidt erkennen das bereits in ihren Forschungsarbeiten.³⁰⁹ Der Eindruck wird verstärkt, dass es keine realistische Darstellung ist, sondern aus dem Text eine magische, fast schon irrealen Atmosphäre ausgeht. In Ledwinas Träumerei nach der Undinen-Vision entdeckt sie draußen zum Beispiel eine Laterne, die sie zunächst für ein Irrlicht hält: „[D]a erschien fern am Strome noch ein drittes Licht, ein hüpfendes trübes Flämmchen, [...] war es wirklich ein Irrlicht“ (HKA V, 98). Später stellt sich heraus, dass Clemens' Laterne tatsächlich als Irrlicht fungiert hat, da das trügerische Licht die Reisenden ins gefährliche Wasser geführt hat: „[D]en

³⁰⁸ Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death*, S. 129.

³⁰⁹ Helfer: „Ein heimlich Ding“, S. 278; Schmidt: *Zeit, Tod und Bild im Traum*, S. 3.

Reisenden hatte sein rasches Pferd aus den Wellen getragen, in die er dem Irrlichte in der Hand seines Führers gefolgt war“ (HKA V, 99). Ein weiteres Mal verwandelt Ledwinas Fantasie ein Licht, das sich in der Wirklichkeit befindet, in ein sagenhaftes:

[E]in matter flimmernder Schein sah durch dichte Brombeerranken aus dem Gewässer zu ihr herüber, [...] und heller flammte das heimliche Licht durch die dunklen Blätter. – ‚Begreifst du wohl Therese,‘ sagte sie, ‚daß ich an die Sagen dachte von Lichtern, die über den Versunkenen wachen [...]‘“ (HKA V, 120 f.).

An einem ihrer Spaziergänge am Fluss entlang sieht Ledwina ein Licht im Wasser, das sie wegen seines Schimmers fasziniert. Dieses helle Licht kontrastiert in ihrer Beschreibung stark mit den ‚dunklen Blättern‘, die es umgeben. Dieses Leuchten, das in der Realität aus einer Reflexion entsteht, überquert erst die Grenze in die Traumwelt und wird zu einem sagenhaften Licht, das über ertrunkene Opfer wacht, um dann wieder in die Realität zurückzukehren, denn es stellt sich als Clemens’ Laterne heraus. Auch auf der realen Ebene wacht dieses Laternenlicht gewissermaßen über den Verunglückten, also bestätigt sich Ledwinas Vorstellung:

[W]ie ich an das Gestrippe trat, da war es die Laterne des armen Clemens die ausgebrannt und in die Ranken verschlungen auf dem Wasser schwankte ich kniete an das Ufer und löste sie aus den Dornen, aber wie ich sie so kalt und naß und erloschen in der Hand hielt, da war es mir, als sey sie ein todter erstarrter Theil des Verlorenen“ (HKA V, 121).

Sie findet seine Laterne, die im Wasser treibt und in den Dornen gefangen ist. Für Ledwina symbolisiert die Laterne den Versunkenen, wie ihre Wortwahl bestätigt. ‚Ausgebrannt‘ und ‚erloschen‘ konnotieren beide den Tod und ‚kalt‘, ‚nass‘ und ‚erstarrt‘ erinnern an eine Wasserleiche, bei der die Leichenstarre bereits eingetreten ist. Diese Szene erstellt eine direkte Verbindung zu Ledwinas Vision von Clemens’ Tod. Der Kopf des Verunglückten, der noch gerade so lebt, wird darin von einem Dornenstrauch über Wasser gehalten. Diese Vision tritt in der realen Ebene ein, da die Laterne, die Clemens verkörpert, auch in einem Dornenstrauch gefangen ist. Der Fluss hat gesiegt und sein Opfer ist ‚erloschen‘.

Die Suche nach Clemens – Realitätswahrnehmung oder Traumerfahrung?

In *Ledwina* wird die Traumwahrnehmung und Realitätserfahrung der Protagonistin demnach so dargestellt, dass die Grenze zwischen realer und Traumebene verwischt. Das betont wiederum, dass einige Szenen von bestimmten Figuren auf eine Weise wahrgenommen werden, die nicht unbedingt der Realität entspricht. Zwei Szenen stechen daher besonders ins Auge und müssen gründlich analysiert werden: Die Suche nach Clemens und das Ende des *Ledwina*-Fragments.

Als erstes wirft die Szene um Clemens' Ertrinken, hauptsächlich die darauffolgende Suche nach ihm, einige Fragen auf. Während Ledwinas Träumerei am Fenster wird sie Zeugin des Unfalls der Reisenden. Der folgende Abschnitt wird noch aus ihrer Perspektive berichtet und erfolgt auf der realen Ebene mitten in der Nacht:

[P]lötzlich zog eine Wolke die die Verschwörung am Horizont als Herold aussandte über den Mond, es ward ganz finster, und zugleich schlug ein schwerer klatschender Fall an ihr Ohr, ihm folgte ein heftiges Plätschern und der laute Angstruf einer männlichen Stimme, Ledwina sprang eiskalt in fürchterlichem Schrecken vom Fenster zurück, und wollte nach Hilfe eilen, aber ihre Knie trugen sie nur bis in die Mitte des Zimmers, wo sie zusammen brach (HKA V, 99).

Die Wolke verdeckt den Mond, weshalb es so dunkel wird, dass es zum Sturz in den Fluss kommt. Die Wolke kündigt mit der Bezeichnung ‚Herold‘ den Sturm an, der als ‚Verschwörung‘ charakterisiert am Horizont lauert. Da es so finster ist, kann Ledwina den genauen Hergang des Unfalls nicht ausmachen. Stattdessen kann sie, und somit auch die lesende Person, das Unglück nur akustisch wahrnehmen. Es wird mit Lauten wie ‚klatschen‘, ‚plätschern‘ und einem ‚Angstruf‘ dargestellt. Ledwina gerät wegen dem, was sie gehört hat, so sehr in Panik, dass sie zu Boden geht. Ihr gelingt es dennoch um Hilfe zu rufen, und dank ihr wird eine Suche organisiert:

[B]ald zogen die Domestiken des Schlosses noch ganz betäubt und mit Stangen und Haken an das Ufer, den Reisenden hatte sein rasches Pferd aus den Wellen getragen, in die er dem Irrlichte in der Hand seines Führers gefolgt war, [...] und wollte eben in der Angst von Neuem in den Strom, das fortschwemmende Menschenleben zu retten (HKA V, 99).

Die Bediensteten wollen den Verunglückten mit ‚Stangen und Haken‘ aus dem Fluss ziehen und sind sicher vor Schreck und Müdigkeit ‚betäubt‘. Währenddessen kann der Fremde, der erst am nächsten Tag als Graf Hollberg vorgestellt wird, dank seines Pferdes aus dem Fluss steigen und möchte den Versunkenen heldenhaft retten. Der Sturm, der eben am Horizont wartete, ist „nun mit einer fürchterlichen Heftigkeit losgebrochen [...], der Donner rollte sonder Aufhören, und das Wasser tanzte in gräulicher Lust über der gefallen Beute und warf sprühenden Schaum in die Augen derer, die sie ihm zu entreißen suchten“ (HKA V, 99). Der Sturm und das Wasser scheinen sich regelrecht gegen das Opfer verschworen zu haben, indem sie die Suche erschweren. Das Wasser wird als ein gnadenloses, grausames Lebewesen dargestellt. Es tanzt vor Freude, dass es ein Menschenopfer erbeutet hat, und sprüht den Suchenden bewusst Wasser in die Augen.

[D]er Fremde stand am Ufer, bebend vor Frost er wollte nicht ins Schloß, aber mit einem Kahn in die empörten Wogen, ‚wollen sie sich selbst ums Leben helfen,‘ sagte der alte Verwalter, ‚mich dünkt an einem ist es genug,‘ ‚o Gott,‘ rief der Fremde schmerzlich, ‚ich habe ihn so beredet, er wollte nicht von seiner alten Mutter, die sich vor dem Gewitter fürchtet [...]‘ ‚einen Kahn können sie nicht kriegen, wir haben keinen,‘ sagte der Verwalter, der Fremde hielt ihm eine Laterne hoch vors Gesicht, und wie er ihm in dem falschen Scheine

zu lachen schien, faßte er ihn wie wüthend an die Brust [...], ‚wie seyd ihr denn hier gekommen?‘ ‚über die Brücke dort, –‘ versetzte der Verwalter (HKA V, 99 f.).

Der Reisende möchte den Verunglückten mit einem Kahn suchen, doch der Verwalter rät ihm davon ab, da es lebensgefährlich ist und sie überdies keinen Kahn besitzen. Der Fremde wirft sich vor, dass er seinen Begleiter dazu überredet hat, ihn in der Nacht bis zum Schloss zu führen, obwohl letzterer seine Mutter eigentlich trösten wollte. Der Überlebende gibt sich also die Schuld am Tod seines Begleiters, was seine verzweifelnde Suche erklärt. Die ‚alte Mutter‘ und der Mann, der Fremde an den Fluss vorbeiführt, weisen implizit darauf hin, dass es sich um Lisbeth und Clemens handelt. Das Licht der Laterne verzerrt die Wahrnehmung des Fremden, der dadurch sogar aggressiv wird. Er versteht nicht, wie die Suchenden es ohne Kahn ans gegenüberliegende Ufer des Flusses geschafft haben. Der Verwalter klärt ihn auf, dass in der Nähe eine Brücke steht.

[D]ie Haken fuhren vergebens durch das schäumende Wasser, ‚wir finden ihn nicht,‘ rief ein anderer ermattet in der frucht- und fast zwecklosen Arbeit, ‚das Wetter ist zu toll,‘ ‚das Wasser giebt ihn auch nicht her,‘ rief wieder Einer, ‚es hat in diesem Jahr noch kein Menschenfleisch gehabt.‘ ‚Nicht,‘ versetzte ein Anderer, und der Fremde sah mit Schrecken wie nach dieser Bemerkung aller Eifer sichtbar erlosch, er bot Geld über Geld, und man fuhr ihm zu gefallen fort zu Suchen, aber so muthlos, daß man bald nur noch zum Anschein mit den Stangen und Haken ins Wasser klatschte (HKA V, 100).

Die Bediensteten beginnen, die Suche langsam aufzugeben. Dafür gibt es mehrere Gründe. Sie sind erschöpft und nehmen an, dass das Opfer nicht mehr zu retten ist, da der Sturm ungezügelt tobt. Deshalb bezeichnen sie die Arbeit als ‚vergebens‘, ‚frucht- und zwecklos‘. Der letzte Grund, den die Suchenden angeben, findet seinen Ursprung im Aberglauben. Sie vermuten, dass das Wasser, das sie als übernatürliche Kraft unmöglich bezwingen können, seine frische Beute behalten will. Selbst die Belohnung, die der fremde Reisende ihnen anbietet, kann sie nicht vom Gegenteil überzeugen und sie kapitulieren nach einer Weile. Währenddessen ist der Schrecken auch im Schloss spürbar:

[M]an hob [Ledwina] auf trug sie ins Bett und meinte sie rede irr, [...] Therese stand [später] händeringend am Fenster, und horchte auf Laute der Suchenden durch den Sturm, [...] [sie] hatte indessen das Fenster nicht verlassen, ‚ich höre nichts,‘ sagte sie jammernd zu Ledwina gewendet (HKA V, 99 f.).

Das Unglück hat Ledwina so verstört, dass sie ins Bett getragen werden muss. In der Zwischenzeit versucht Therese, die selbst gespannt auf Neuigkeiten wartet, das Geschehen am Fluss auszumachen und Ledwina zugleich zu beruhigen. Da die Nacht sich durch den Sturm, der den Mond nun bedeckt, verfinstert hat, muss sie auf ihre Ohren vertrauen. Indessen wütet der Sturm so laut, dass sie nicht hören kann, was sich am Fluss abspielt.

Bei der Untersuchung dieser Szene muss berücksichtigt werden, dass mehrere Elemente darauf hinweisen, dass das Geschehen nicht so real ist, wie der Text es darstellt. Die Suche erweckt zwar den Eindruck, zu der realen Welt von *Ledwina* zu gehören, doch die Szene weist einige Besonderheiten von Ledwinas Träumen auf. Dazu gehört der Aufbau der Träume, die in einer magischen Atmosphäre beginnen, aber sich schnell in eine alptraumhafte verwandelt. In diesem Fall träumt Ledwina erst von einer märchenhaften Fantasiewelt, die sich unter ihrem Fenster ausbreitet. Die Atmosphäre verfinstert sich jedoch schnell, denn ein Sturm naht und ein Mensch verunglückt. Darüber hinaus spielt sich die Suche nach Clemens in der langen Nacht ab, in der ein Traum dem anderen folgt. Die Nacht steht für die Zeit der Träume. Also stellt sich die Frage, ob die letzte Szene der Nacht, also die Suche nach dem Opfer, sich nicht auch als Traum enthüllen könnte.

Weiterhin stehen die Motive des Todes und der Auflösung im Vordergrund der Traumwelt Ledwinas. Das spricht erneut dafür, dass die Suche nach Clemens eingebildet sein könnte, denn darin steht der armen Figur ein grausamer Wassertod im Fluss bevor. Das Wasser und das Todesmotiv treten ständig zusammen auf und der Fluss ist der zentrale Schauplatz von Ledwinas Visionen. Wenn sie sich selbst oder andere als Leichen sieht, versinken diese stets im Wasser und lösen sich im Fluss auf. So ergeht es hier auch Clemens, denn der unerbittliche Fluss zieht ihn unter. Wie in der Undinen-Vision stellt der tobende Fluss ein unerreichbares Reich dar, der die Suchenden daran hindert, ihn zu betreten und Clemens zu finden. Er wird endgültig in das flüssige Grab eingebettet und versinkt ins Reich der Toten. Das erinnert an die Anfangsszene und die Undinen-Vision, vor allem an den Kirchhoftraum. An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass Ledwinas Träume häufig in der weiträumigen Natur stattfinden, so auch die Suche nach Clemens. Dadurch unterscheiden sie sich von den einengenden Gesellschaftsszenen.

Einen weiteren Punkt hat die geträumte Ebene mit der Suche gemeinsam. Ledwina durchlebt in ihren Träumen eine seelische und körperliche Befreiung. Im Gegensatz dazu versteckt sie ihre Gefühle in der Realität, um bloß nicht aufzufallen. Sie wird daher oft mit dem Wort ‚leise‘ in Verbindung gebracht. In den Gesellschaftsszenen steht sie häufig am Rande des Geschehens, bis sie am Ende, während des Besuchs der Bendraets, kaum noch erwähnt wird. Im Kirchhoftraum hingegen zeigt sie zum Beispiel ihre Gefühle und befindet sich inmitten der Handlung, wie so häufig in ihren Träumen. Auch während Clemens' Unfall schafft sie es, sich kurz von den gesellschaftlichen Normen zu befreien, denn „sie schrie wie im höchsten Entsetzen anhaltend fast über ihrer Stimme, und nach

einer Minute war ihre Mutter, ihre Schwester und fast das ganze weibliche Personale um sie versammelt“ (HKA V, 99). Sie schreit laut und zeigt ihre Angst, sie steht im Mittelpunkt, da die weiblichen Figuren sich um sie sammeln, und möchte aktiv helfen, da sie „sich loszureißen strebte“ (HKA V, 99). Darüber hinaus werden Ledwinas offene Haare hier in ihrer Kleidung widergespiegelt. Am Ende ist sie „halb angekleidet und im Begriff aus dem Bette zu steigen“ (HKA V, 100). Das ist für ein adliges Fräulein sicherlich unangebracht. Der jungen und schönen Ledwina, die hier nicht ganz bekleidet ist, wird in dieser Szene eine implizit erotische Seite verliehen. Am nächsten Morgen muss Ledwina sich allerdings wieder fügen: „Es hatte sieben geschlagen als Minchen auf den Zehen in die Kammer schlich, und das Fräulein ihr schon völlig gekleidet entgegen trat“ (HKA V, 100). Zwischen beiden Szenen liegen nur einige Sätze. Das schafft einen starken Kontrast, der Ledwinas fehlende Kleidung in der Nacht betont.

Es gibt einen weiteren Hinweis darauf, dass die Suche nach dem Verunglückten eigentlich zur geträumten Ebene von *Ledwina* gehört. Dass Clemens im Fluss verunglückt ist, steht außer Frage, doch alles, was darauf folgt, könnte erträumt sein. Alle Visionen und Träume Ledwinas erwecken glaubwürdig den Anschein, dass sie zur Realität gehören könnten. So kann geschlussfolgert werden, dass auch die Suche nach Clemens die Realität bloß vortäuscht. Blasbergs zeitliche „Realitätsmarker“³¹⁰ sind auch in dieser Szene vorhanden. Als Ledwina um Hilfe ruft, finden sich alle Hausbewohnerinnen „nach einer Minute“ (HKA V, 99) bei ihr zusammen. Diese Zeitangabe wirkt geradezu banal, da sie mit der Ernsthaftigkeit der Lage kontrastiert.

Die Szene, in der die Suchenden versuchen, Clemens zu retten, dreht sich mehr um den fremden Reisenden, Graf Hollberg, als um das Opfer selbst. Am nächsten Morgen wird der Graf im Text vorgestellt und wird wie folgt beschrieben. Er hat „schwarz[e] Locken“ (HKA V, 102) und ist wie Ledwina „leichenblaß, er hat deshalb lange PALLIDUS geheiß“ (HKA V, 103). Der Blasse erfasst sein Umfeld „mit einem blitzenden, raschen Blicke“ (HKA V, 101) und seine „leuchtenden Augen“ (HKA V, 101) werden oftmals betont. Diese Attribute erschaffen in ihrer Gesamtheit ein übernatürlich schönes Bild des Fremden. Die schwarzen Haare unterstreichen seine Blässe und die glühenden Augen stechen heraus. Im Text heißt es sogar explizit, dass „der fast zu blendend schöne Fremde“ (HKA V, 101) von Ledwina als „ganz frisch [...], beynah zu frisch“ (HKA V, 103),

³¹⁰ Blasberg: Realismus und Realität, S. 606.

beschrieben wird, obwohl er todkrank ist. Mit seinen fast übernatürlichen Zügen wirkt der schöne Graf inmitten der Frühstücksszene wie ein Trugbild. Hinzu kommt, dass der Graf wie Ledwina unversehrt aus dem Fluss steigen kann. Er ist „triefend“ (HKA V, 99) nass. Der „wildromantisch[e]“ (HKA V, 101) Graf spiegelt die nasse Ledwina also deutlich wider, die wiederum ein übernatürliches Wesen, die romantische Undine, verkörpert. Das alles lässt darauf schließen, dass hinterfragt werden muss, ob das Geschehen der letzten Nacht, das den Grafen betrifft, wirklich stattfindet oder ob es geträumt wird.

Die Theorie, dass es sich eigentlich um eine Vision handelt, lässt sich durch die Erzählperspektive stützen. Sie wechselt in dieser Szene mehrmals und ist an unterschiedliche Figuren gebunden. Die Szene beginnt etwa mit dem plätschernden Unfall, der aus Ledwinas Perspektive erzählt wird. Sie endet im Schloss damit, dass die Perspektive zu Therese wechselt:

[Therese] schloß das Fenster schnell, und drängte die zitternde Schwester in das Bett zurück, worin sich diese jedoch bald ergab, mit dem Beding der schnellsten Mittheilung aller Nachrichten, Therese versprach alles, und meinte mit ihrem Gewissen wohl auszukommen, sie hatte sich mit großer Kraft gefaßt, und redete jetzt viel Tröstliches geistlich und irdisch zu Ledwina, [...] dann legte sie sich selbst nieder, ob der Morgen ihr vielleicht noch einge Erholung schenken wolle, da der Tag sie wieder in ihrer ganzen Kraft forderte (HKA V, 100).

Im Gegensatz zu Ledwina bleibt Therese gefasst und kümmert sich um ihre Schwester. Sie weiß, wie sie ihre Schwester beruhigen kann. Therese verspricht Ledwina, ihre Bedingung zu erfüllen und sie zu informieren, sobald Neuigkeiten über den Unfall eintreffen. Nur so kann sie Ledwina dazu bringen, sich wieder ins Bett zu legen. Zwischen den Zeilen wird aber deutlich, dass sie ohne schlechtes Gewissen beabsichtigt, ihr Versprechen nicht einzuhalten, und Ledwina nicht wecken wird. Nachdem die pflichtbewusste Therese eine Schlafkammer für den Fremden vorbereitet, geht sie endlich schlafen und hofft, dass sie sich vor dem nächsten Tag ausruhen kann. Dieser Abschnitt verdeutlicht, dass es sich um Thereses Perspektive handelt, da die lesende Person unmittelbaren Zugang zu ihrem Innenleben hat. Die Szene, in der nach dem Vermissten gesucht wird, deutet allerdings auf eine andere Perspektive, und zwar auf die des Grafen. Da seine Identität und die des Opfers zu dem Zeitpunkt allerdings unbekannt sind, muss ein Außenstehender die Geschehnisse schildern. Graf Hollberg würde sich wohl kaum als ‚Fremden‘ bezeichnen. Weder Ledwina, die völlig aufgelöst in ihrem Bett liegt, noch Therese, die wegen des Sturms nichts sieht und hört, können diese Ereignisse in der Realität beobachtet haben. Selbst die Erzählinstanz ignoriert, um wen es sich bei den

Verunglückten handelt. Es ist anzunehmen, dass hier erneut aus Ledwinas Perspektive erzählt wird. Sie betrachtet das Geschehen hier jedoch nicht in der realen Welt, sondern stellt sich die Abfolge der Ereignisse in einer Vision vor. Die Namen der Betroffenen erfährt sie nämlich erst am nächsten Tag. Die Suche endet abrupt, da Ledwina aus ihrer Vision gerissen wird, als Therese sich beklagt, wegen des tosenden Sturms nichts zu hören.

Ferner löst sich die Grenze zwischen der realen und der geträumten Ebene auch in dieser Szene auf. Das belegt die Annahme, dass die gescheiterte Bergung des Verunglückten zu einer Vision Ledwinas gehört. Ledwina lässt ihrer Fantasie im Romanfragment häufig freien Lauf und verwandelt ihre reale Umgebung bekanntlich in eine fantastische Traumwelt. Märchen und Sagen üben auf diese Traumwelt häufig einen Einfluss aus, so auch hier. Die Suchenden verwandeln den Fluss in ein übernatürliches Wesen, das aus Sagen zu stammen scheint, denn das Wasser „hat in diesem Jahr noch kein Menschenfleisch gehabt“ (HKA V, 100), es „tanzte in gräulicher Lust über der gefallnen Beute und warf sprühenden Schaum in die Augen derer, die sie ihm zu entreißen suchten“ (HKA V, 99). Wiederholt wandelt Ledwina die reale Welt, die sie wahrnimmt, jedoch auch in einen makabren Alptraum um. So hört sie, dass die männlichen Reisenden ins Wasser stürzen. Der lauende Sturm, den sie lange beobachtet hat, bricht nun los, sodass die Wellen hochschlagen. Ihre Fantasie verbindet diese beiden Informationen, führt die ausweglose Notlage weiter und fügt die Suche nach dem Opfer hinzu. Deterings „halluzinatorisch[e] Verzerrungen“³¹¹ treten buchstäblich in dieser Szene auf, denn der Gesichtsausdruck eines Suchenden wird durch das Licht der Laterne verzerrt: „[D]er Fremde hielt ihm eine Laterne hoch vors Gesicht, und wie er ihm in dem falschen Scheine zu lachen schien, faßte er ihn wie wüthend an die Brust“ (HKA V, 99). Das Gesicht des Suchenden wird so verändert, dass es den Grafen auszulachen scheint. Dieses Lachen kontrastiert mit dem Ernst der Lage. Der ‚falsche Schein‘ bedeutet, dass das Licht der Laterne trügerisch ist, da es die Wahrnehmung des Fremden verzerrt. Der Schein der Laterne bildet eine konkrete Verbindung zum Kirchhoftraum: „[E]s war sehr finster, und die ganze Gesellschaft trug Fackeln, was einen gelben Brandschein auf alles warf, besonders erschienen die Gesichter übel verändert“ (HKA V, 96). Im Traum wird

³¹¹ Detering: Modernität, S. 568.

Ledwinas Wahrnehmung auch durch den Fackelschein verzerrt und die Gesichter ihrer Begleiter verändern sich dadurch.

Ein weiterer Punkt, der die Grenze zwischen den zwei Welten verwischt, stellen reale Elemente dar, die im Text auf Ledwinas Träume anspielen. In diesem Fall weist Lisbeths Aussage, die aus einer realen Gesellschaftsszene stammt, auf Clemens' Unfall hin und agiert gleichzeitig als dunkle Vorahnung: „[U]nser Clemens muß oft des Nachts aus dem Bette, und führen die Reisenden beym Grafenloche vorbei, das ist ihm auch nicht zu gut, aber man mag die Leute doch nicht so ins Wasser stürzen lassen“ (HKA V, 81). Gleich zu Anfang impliziert der Text, dass ein Unfall am Fluss geschehen wird, der Clemens betrifft. Während der Suche erinnert die Aussage des Grafen an die Lisbeths: „[I]ch habe ihn so beredet, er wollte nicht von seiner alten Mutter“ (HKA V, 99). Graf Hollberg hat Clemens so lange überredet, bis er einwilligt, ihn in der Nacht am Fluss vorbeizuführen. Clemens möchte verhindern, dass jemand ins Wasser stürzt, und ironischerweise ist er schließlich derjenige, der verunglückt.

„Ich sehe mehr als die Schatten der Bäume“

Das zwielichtige Ende des *Ledwina*-Fragments fällt auf, weil Ledwina wieder eine Stimme erhält, nachdem sie in den Gesellschaftsszenen allmählich verstummt, und muss daher näher betrachtet werden:

[Ledwina] drückte sich leise schauernd an Theresen, ‚aber was ist denn das?‘ sagte sie, und deutete auf den Boden, – ‚was meinst du?‘ versetzte Therese. – ‚Mich dünkt ich sehe mehr als die Schatten der Bäume.‘ – ‚Auch die unsrigen‘ sagte Therese. – ‚Es wird nichts seyn. [...] [D]a war es ihr selber, als sehe sie durch den Schlagschatten der Bäume, noch eine andre Gestalt lauschen, sie sah rasch um sich, aber es war Nichts, [...] auf dem Hofe begegnete ihnen Carl, Therese ließ die Schwester vorangehn, und theilte ihm ihre Bemerkung mit, und er schritt sogleich in den Garten (HKA V, 121).

Während Ledwina erzählt, dass sie bei ihrem Spaziergang Lisbeth angetroffen hat, die völlig verstört wirkte, stockt sie, als sie plötzlich einen Schatten auf dem Boden erblickt, der nicht zu den Schatten der Bäume gehört und den sie nicht identifizieren kann. Therese wirft ein, dass es ihre eigenen Gestalten sein könnten, die einen weiteren Schatten auf den Boden werfen. Ledwina ignoriert ihre Beobachtung daraufhin, befreit sich sozusagen von dieser Vision, und nimmt ihre Erzählung wieder auf. In diesem Augenblick entdeckt Therese auch eine Silhouette, die sich zwischen den Bäumen versteckt, einen Schatten auf den Boden wirft und sie heimlich belauscht. Sie blickt auf und sucht nach dieser Gestalt, doch sie kann nichts zwischen den eigentlichen Bäumen ausmachen. Als ihr Karl

begegnet, erzählt Therese ihm von ihrer unheimlichen Beobachtung. Augenblicklich macht er sich auf den Weg in den Garten, um die Gestalt aufzuspüren.

Diese Szene vertritt die allgemeine Atmosphäre des Romanfragments, die gruselig und bedrohlich zugleich wirkt. Ähnlich wie andere Szenen erscheint die Realität darin fragwürdig. Sie unterscheidet sich allerdings von den anderen Visionen Ledwinas, da erstmals eine andere Figur dasselbe sieht wie sie. Es gibt für diese Szene drei mögliche Lektüren. Die erste wäre, dass diese Gestalt sich tatsächlich hinter den Bäumen versteckt und beide Schwestern sie entdecken. Da dies aber nicht zu den vergangenen Ereignissen des *Ledwina*-Fragments passt, ist diese Interpretation eher unwahrscheinlich. Die zweite geht davon aus, dass Ledwina sich erst eine Gestalt einbildet, die dann wie in ihren hellseherischen Visionen in die reale Welt übergeht und sich plötzlich wirklich zwischen den Bäumen versteckt. Aus diesem Grund ist Therese in der Lage, die Gestalt auch zu sehen. Die letzte Interpretationsmöglichkeit hängt mit Ledwinas Tendenz zusammen, die reale Umgebung in eine traumhafte zu verwandeln. Kurz bevor sie etwas im Schatten erkennt, nimmt sie das Licht der Abendsonne wahr, das durch die Bäume scheint: „[D]ie Sonne begann sich zu neigen, und ihre milden Lichter tanzten durch die Zweige der Linde auf den Gewändern der Mädchen, und Ledwinens leise bebendem Antlitz“ (HKA V, 120). Dieser Satz erweckt mit seinen tanzenden Lichtern bereits einen märchenhaften Eindruck. So fällt es Ledwina leicht, diese Lichter, die die Schatten auf dem Boden erzeugen, in etwas anderes zu verwandeln. Therese sieht auch etwas im Schatten. Das kann dadurch erklärt werden, dass sie insgeheim eine ebenso empfindsame Figur wie Ledwina ist, die auch Träume und Visionen erfährt.

Die Traumwelt der Nebenfiguren

An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass Therese gewiss nicht die einzige Nebenfigur ist, die im Romanfragment in eine Traumwelt versinkt. Die anderen Figuren, die hauptsächlich im Gesellschaftsteil auftreten, erleben auch Träume, die ihre Wahrnehmung verzerren. Da sie die reale Welt ausschließlich repräsentieren sollen und doch träumen, verschwimmt auch mit ihnen die Grenze zwischen der realen und der geträumten Welt. Die Forschung hat sich größtenteils auf Ledwinas Träume und Visionen fokussiert, sodass sie als einzige Figur davon betroffen zu sein scheint. Jedoch gibt es mehrere Hinweise im Text, die enthüllen, dass alle Familienmitglieder von Träumen ergriffen werden. Therese steht Ledwina wohl am nächsten und verbindet reale und Traumebene offensichtlich mehrmals miteinander, da sie in Ledwinas romantische Welt passt und zugleich der

realistischen, gesellschaftlichen Welt angehört. Doch am Abend vor der langen Nacht wird auch sie völlig in den Bann einer Vision gezogen:

[S]ie setzte sich ganz still in ein Fenster. Die Sonne ging unter und [...] Therese war es unbeschreiblich wohl geworden, in Betrachtung des reinen wallenden Himmelsgoldes und überhaupt der lieblichen gefärbten Landschaft, [...] ihre Augen waren scharf auf den Abendglanz gerichtet als sey hier die Scheidewand zwischen Himmel und Erde dünner, es war ihr auch als zögen die Strahlen ihre Seufzer mit hinauf, und sie legte das glühende Antlitz dicht an die Scheiben, aber wie die Sonne nun ganz dahin war, [...] da sanken auch ihre Flügel, und sie ward wieder trüber und wußte nicht warum, [...] ‚nun wird es gut,‘ sagte sie ziemlich laut, das Wetter meinent [...] , aber eine unbeschreibliche Zuversicht umfing sie plötzlich und diese unwillkürlich ausgesprochenen Worte, waren ihr wie durch Gottes Eingebung, [...] – Therese stand wie aus einem schweren Traum auf (HKA V, 95).

Wie Ledwina zieht es Therese ans Fenster. Sie betrachtet friedvoll den Sonnenuntergang, den sie mit poetischen Worten beschreibt. Therese verwandelt dieses Naturschauspiel in eine religiöse Vision, in der sich die Grenze zwischen der himmlischen und der irdischen Welt fast auflöst, wenn die Zeit des Sonnenuntergangs anbricht. Je tiefer die Sonne versinkt, desto höher steigen ihre Strahlen in den Abendhimmel und Therese hat den Eindruck, dass die Strahlen sie wie Flügel in den Himmel, also in das göttliche, überirdische Reich, tragen. Therese sinkt wieder hinab, als die Sonne ganz verschwindet und die Grenze sich wieder verfestigt. Es bedrückt sie, dass sie es nicht in den Himmel geschafft hat und wieder zur Erde zurückkehren muss. Wie bei Ledwina glüht Thereses Gesicht und sie kann ihren Körper nicht kontrollieren, wenn sie träumt. Sie sagt nämlich unbewusst wie durch ‚Gottes Eingebung‘, dass alles gut wird. Anfangs ist sie davon überzeugt, dass sie das Wetter damit meint, was sich in der Nacht aber als falsch erweist, da ein schrecklicher Sturm losbricht. Diese Worte versichern ihr gleichzeitig, dass auch in ihrem Leben alles gut wird. Am Ende sagt der Text buchstäblich aus, dass sie aus einem ‚schweren Traum‘ erwacht, von dem sie völlig eingenommen war. Thereses Fantasiewelt unterscheidet sich aber von der von Ledwina, denn ihre ist geistlich und friedlich, während die ihrer Schwester morbide und grauenvoll ist.

Selbst Karl, der stets als stur und überaus rational charakterisiert wird und Ledwinas Träumereien wohl am strengsten kritisiert, fällt hin und wieder seiner Fantasie zum Opfer, die seine Wahrnehmung verfälscht. Dabei wird er genau wie Ledwina von Märchen und Sagen beeinflusst. In einer Gesellschaftsszene erzählt er von einem Abenteuer in einer dunklen Höhle:

‚Einmal‘ sagte Carl, ‚hätte ich doch beynahe geglaubt ein Höhlengespenst zu sehn, [...] als wir in dichter Finsterniß standen, [...] höre ich [...] etwas über den Boden rutschen, und plötzlich schlingt es sich um die Knie und grunzt, und zupft mir an den Kleidern, und sucht mich niederzureißen, dabey griff ich nach nieder [...], und ich erblickte einen zerlumpten

abgekehrten Kerl von etwa 40 Jahren, der vor mir auf den Knien lag, und mich fest umklammert hatte [...]‘ (HKA V, 112 f.).

Karl befindet sich in einer Höhle und die Dunkelheit, die eine unheimliche Atmosphäre erschafft, bewirkt, dass er sich einbildet, von einem übernatürlichen Wesen, einem ‚Höhlengespenst‘, überfallen zu werden. Er erkennt endlich, dass es sich um einen obdachlosen Mann handelt, als eine Fackel angezündet wird. Darüber hinaus sprechen Karl und seine Schwester im Wohnzimmer über die regionale Landschaft. Dieser Dialog verdeutlicht, dass Karl auch eine verzauberte Fantasie hat, denn er beschreibt „die goldnen Berge die uns in einer Stunde ein zauberischer Wind schenkt“ (HKA V, 90). Auch Baron Warneck verweist auf Märchen mit „Höhlenfrauen, und Bergmännchen und Erdmännchen, und die Gnomen, die den Leuten einen Buckel anzaubern“ (HKA V, 112). Die männlichen Figuren, die deutlich die patriarchalische Gesellschaft in *Ledwina* vertreten und der realen Welt angehören, wollen immer wieder beweisen, dass sie völlig von der Vernunft regiert werden, doch auch sie fantasieren häufig und werden von märchenhaften Geschichten beeinflusst. Karl berichtet sogar wortwörtlich davon, dass die Fantasie seine Wahrnehmung der Wirklichkeit verzerrt. Er hat in der Vergangenheit zum Beispiel versucht, die verschiedenen Grimassen zu karikieren, die Doktor Toppmann schneidet. Folgende Erfahrung hat er dabei gemacht:

[I]ch habe mir mahl eine Sammlung von den verschiedenen Abarten seines Grundgesichts machen wollen, [...] und machte deshalb einen Strich auf ein dazu bestimmtes Papier, so oft ich etwas Neues zu entdecken glaubte, verwirrte mich jedoch dermaßen, daß ich es nur bis auf etwa vierzig bringen konnte, und ich muß gestehn, daß dies scharfe Merken auf allerhand Verzerrungen in Phantasie und Wirklichkeit, dem ich mich hiedurch nach und nach mit wahrer Leidenschaft ergab, mir endlich anfang eine Schwäche und solche dumpfe Zerstretheit zuzuziehn (HKA V, 106 f.).

Das Karikieren, indem er seiner Fantasie freien Lauf lässt, hat ihn dermaßen verwirrt, dass er an seinem eigenen Verstand gezweifelt hat. Ein besonderes Augenmerk muss hierbei auf die „Verzerrungen in Phantasie und Wirklichkeit“ (HKA V, 107) gelegt werden. Seine Wahrnehmung wird völlig verzerrt. Er gesteht, dass diese Verzerrung ihn in diesem Augenblick unglaublich gereizt und er sich der Fantasie auf Kosten seiner Vernunft völlig hingeeben hat. Laut Pickar werde Karl so von seiner Kreativität beeinflusst, dass die Grenze zwischen Realität und Traum für ihn verschwimme.³¹²

Als letzte zeigt auch die Mutter, dass sie Visionen erlebt: „Die Mutter saß indeß an dem andern Fenster, und dachte an die arme gedrückte Nachbarin [...], und sah sie im Geiste schleichen, alt und verkümmert, in dem dürren rasselnden Laube ihrer liebsten letzten

³¹² Pickar: *Ambivalence transcended*, S. 94.

Hoffnungen“ (HKA V, 118). Frau von Brenkfeld ähnelt ihren Töchtern, da auch ihre Vision durch den Blick aus dem Fenster ausgelöst wird. Wie eine Hellseherin sieht sie Frau von Bendraets Zukunft vor sich, wie die Nachbarin fast hoffnungslos und völlig niedergedrückt enden wird. Darauf wird bereits angedeutet, als die Bendraets zu Besuch kommen. Frau von Bendraet trägt „welk[e] wehmüthig[e] Züg[e]“ (HKA V, 108) im Gesicht und Frau von Brenkfeld hat „Mitleiden mit der immer Gedrückten“ (HKA V, 108). Die Nachbarin erinnert somit an Lisbeths Schicksal und das der verzweifelten Frauen aus den Reiseanekdoten.

3.4 Erzählstil und Traumerfahrung

Die Erzählweise in *Ledwina* muss auch analysiert werden, da sie die Wahrnehmung von Traum und Realität ebenso beeinflusst wie der Text. Um das zu bewerkstelligen, wird *Einführung in die Erzähltextanalyse* von Lahn und Meister hinzugezogen. Darin betonen die AutorInnen, dass der Erzählstil aus dem Stoff entstehe und der Stoff aus dem Stil. Aus diesem Grund müsse die Erzählweise im Fokus stehen, um einen Erzähltext vollständig untersuchen zu können.³¹³ Dazu werden einige Eigenschaften der Erzählinstanz und die Sprache, die sie im Text verwendet, besonders beachtet. Diese stützen die These, dass Droste verschiedene Taktiken angewandt hat, um die Grenze zwischen der realen und der geträumten Welt im Romanfragment aufzulösen.

Auf den ersten Blick scheint die Erzählinstanz konsistent und zuverlässig, doch nach und nach enthüllt der Text verschiedene Elemente, die das Gegenteil beweisen. Einerseits charakterisiert sich die Erzählinstanz als auktorial und heterodiegetisch. Sie nimmt nicht am Geschehen teil, kennt die Innenwelt der Figuren, also ihre Gedanken und Gefühle, und kommentiert das Geschehen immer wieder. Sie schildert aus der Nullfokalisierung, also nimmt sie mehr als alle Figuren in *Ledwina* wahr.³¹⁴ Die Erzählinstanz erfasst zum Beispiel Thereses Gedanken und Gefühle während ihrer Fenstervision:

[E]ine unbeschreibliche Zuversicht umfing sie plötzlich und diese unwillkürlich ausgesprochenen Worte, waren ihr wie durch Gottes Eingebung, sie war von nun an völlig ruhig, und blieb es bis zu der Stunde, die ihr Schicksal entschied (HKA V, 95).

Therese vertraut darauf, dass alles gut werden wird, und ab diesem Augenblick kann sie nichts mehr aus der Ruhe bringen. Demnach kennt die allwissende Erzählinstanz Thereses Innenwelt und weist zugleich auf ihre Zukunft voraus, denn Therese bleibt bis

³¹³ Lahn; Meister u. a.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 189 f.

³¹⁴ Ebd., S. 27, 67.

zu ihrem Tod seelenruhig. Andererseits verändern sich ab und an einige Eigenschaften der Erzählinstanz. So wechselt sie von auktorial zu personal und berichtet aus der internen Fokalisierung. Somit beschränkt sich das Wissen der Erzählinstanz auf das Wissen der Figuren.³¹⁵ Zum Beispiel sei die Perspektive der Erzählinstanz laut Pickar am Anfang des Romanfragments auf die Ledwinas begrenzt.³¹⁶ Die Protagonistin wird „von zwey unzarten Händen gefaßt und ans Ufer gesetzt“ (HKA V, 80). Die Erzählinstanz weiß genauso wenig wie Ledwina, welche Figur ihr aus dem Fluss geholfen hat. Erst als Ledwina sich umdreht, erkennt sie, dass die Person ein Fleischer sein muss.

Die Erzählinstanz täuscht in *Ledwina* vor, das Geschehen nüchtern und mit wenig Eingreifen ihrerseits wiederzugeben. Jedoch deuten manche Passagen im Text an, dass sie mehr in die Geschichte eingreift als erwartet. Lahn und Meister verdeutlichen, dass eine Erzählinstanz ohnehin eine Wirkung auf den Erzähltext habe, da sie dessen Struktur und Sprache bestimme. In manchen Texten weise eine Erzählinstanz jedoch explizit auf sich selbst, indem sie das Geschehen kommentiere,³¹⁷ so auch in *Ledwina*. Im Fragment reagiert die Erzählinstanz immer wieder auf das Geschehen und verrät ihre Meinung dazu. Zum Beispiel können sich die Schwestern am Abend nicht mehr in die Augen blicken, als sie ihre Gefühle im Schlafzimmer offen ausdrücken, denn sie „suchten ihre verlorene Fassung, die eine auf der seidenen Bettdecke, die andere an dem Bande des Theetopfes“ (HKA V, 92). Die Erzählinstanz erklärt diese Reaktion wie folgt:

[E]s ist eben den besten und herrlichsten Menschen eigen, daß sie sich schämen, wenn ein unbewachter Augenblick verrathen hat, wie weich sie sind, indeß die Armen im Geiste, von jener Art, der nicht der Himmel verheißen ist, es in Ewigkeit nicht vergessen können, wenn sie einmahl einen rührenden Gedanken gefunden haben, wie das blinde Huhn die Erbse (HKA V, 92).

Im Grunde sagt sie damit aus, dass die besten Menschen sich dafür schämen würden, wenn ihre Gefühle ausbrechen und verraten würden, dass sie einen weichen Kern haben, so auch Ledwina und Therese. Weiter verallgemeinert die Erzählinstanz, dass es für einen schlechten Menschen, der nicht in den Himmel gehört, hingegen fast unmöglich sei, ‚rührende‘ Gefühle zu verspüren. Falls sein verarmter Geist doch von einem solchen Gefühl berührt werde, könne er es nie vergessen. Im Kirchhofraum verweist die Erzählinstanz einmal auf sich selbst, indem sie ‚wir‘ verwendet³¹⁸: Ledwina „umfaßte [ihr Liebstes] fester wie wir Gedanken fassen können“ (HKA V, 96). Mit diesem Vergleich

³¹⁵ Lahn; Meister u. a.: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 27.

³¹⁶ Pickar: Ambivalence transcended, S. 165-168.

³¹⁷ Lahn; Meister u. a.: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 63.

³¹⁸ Ebd.

macht sie auf sich als erzählende Figur aufmerksam. Dieses Beispiel und viele andere geben vor, von Ledwina oder von anderen Figuren abzustammen, obwohl sie eigentlich von der Erzählinstanz geäußert werden. Sie täuscht vor, allgemein gültige Aussagen zu machen, doch es handelt sich dabei um die subjektive Meinung der Instanz:

[W]irklich gab es viele Beschwörer sogenannte Besprecher in jener Gegend, wie überhaupt in allen flachen Ländern, [...] und so wär es nichts so unmögliches gewesen, auf einer nächtlichen Wanderung dergleichen unheimlichen Gefährten zu finden (HKA V, 98).

Nach der Undinen-Vision steht Ledwina an ihrem Fenster und malt sich eine märchenhafte Landschaft aus. Inmitten dieser Vorstellung erfolgt diese Aussage, die nicht von Ledwina stammt. Die Erzählinstanz verrät sich mit Wörtern wie ‚wirklich‘ und ‚nichts so unmögliches‘ und wendet sich somit an die lesende Person. Sie täuscht der lesenden Person vor, dass der Zaubermeister, den Ledwina sich mit seiner Laterne einbildet, tatsächlich real sei. Es sei zudem in Gegenden, wie die, in der Ledwina lebt, allgemein bekannt, dass solche ‚Beschwörer‘ wirklich nachts anzutreffen seien.

Die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz tritt allerdings besonders in den Vordergrund, wenn die Widersprüche in *Ledwina* betrachtet werden. Gleich zu Anfang fällt auf, dass die Darstellung der Erzählinstanz unstimmig ist. So betont sie, dass Ledwina nach ihrem Abenteuer am Fluss erschöpft und „ihr ganz miserabel ist“ (HKA V, 80), denn „sie erreichte nur mühsam das etwa hundert Schritte vom Flusse entlegene Bauernhaus“ (HKA V, 80). Im Gegensatz dazu geht sie ganz „erquickt [...] wie eine Gazelle den Fluß hinauf“ (HKA V, 82), nachdem sie sich kurz bei Lisbeth ausgeruht hat. Zwischen diesen Szenen ist nur wenig Zeit vergangen, und doch kann der Unterschied zwischen der kranken Ledwina, die kaum noch gehen kann, und der munteren Ledwina, die den weiten Weg am Fluss entlang so schnell ‚wie eine Gazelle‘ bewältigt, nicht geleugnet werden. Ferner kann die Stimmung des Graf Hollbergs als paradox charakterisiert werden. Während der Nacht, in der Clemens verunglückt, ist der Graf außer sich vor Sorge und „gesellte sich in höchster Angst zu den Suchenden“ (HKA V, 100). Erst „nach mehreren Stunden durch und durch erfroren und innerlich bebend“ (HKA V, 100) gibt er auf und trifft im Schloss ein. Am nächsten Morgen hingegen erscheint „der fremde Herr [...] ganz munter“ (HKA V, 100) und die Erzählinstanz stellt ihn als „lebhaft[en] und [...] vergnügt[en]“ (HKA V, 101) Mann vor. Vergessen sind die Verzweiflung und Erschöpfung der letzten Nacht.

Die Erzählinstanz weist also einige Unstimmigkeiten auf, die darauf schließen lassen, dass sie unzuverlässig erzählt. Mal präsentiert sie sich als auktorial, mal als personal. Mal tritt die Erzählinstanz in den Hintergrund der Erzählung und täuscht somit Zuverlässigkeit und Objektivität vor, mal kommentiert sie das Geschehen und stellt eine Realität dar, die sich mehrfach widerspricht. Das führt zu der Frage, inwiefern die unzuverlässige Erzählinstanz dazu beiträgt, dass die Grenze zwischen Traum und Realität verschwimmt. Als erstes muss die Anfangsszene genauer betrachtet werden. Gleich der erste Satz der Erzählinstanz spielt mit der Wahrnehmung der lesenden Person:

Der Strom zog still seinen Weg, und konnte keine der Blumen und Zweige aus seinem Spiegel mitnehmen, nur eine Gestalt, wie die einer jungen Silberlinde, schwamm langsam seine Fluthen hinauf, es war das schöne bleiche Bild Ledwinens (HKA V, 79).

Die Natur wird hier nicht glaubwürdig geschildert, denn ein lebensgefährlicher Fluss kann mit seinen ‚Fluten‘ unmöglich still sein. Das Wasser funktioniert hier als Spiegel, doch die Reflexion der Natur, die den Fluss umgibt, bleibt stehen, als sei die Zeit um Ledwina herum stehengeblieben. Das Einzige, was sich im Wasser bewegt, ist Ledwinas Spiegelbild. Wie in einem Gemälde steht alles still. So wird die Natur auf unnatürliche, fast künstliche Weise beschrieben, da ein Fluss eine Vielfalt an Gegenständen wie Blätter und Zweige trägt und Lebewesen aller Art darauf widergespiegelt werden, die sich bewegen. Ledwina wird sogleich mit der Natur verbunden, denn sie wird mit einer ‚Silberlinde‘ verglichen. Es handelt sich um den ersten Vergleich von vielen, in denen Ledwina anhand der Flora beschrieben wird. Sie verschmilzt wie ein Naturgeist vollkommen mit der Natur. Demnach täuscht der erste Satz des Romanfragments die Realität bereits trügerisch vor und entpuppt sich als ein Trugbild.

Weiterhin in der Anfangsszene wird das eben gemalte Bild des Flusses zerbrochen und in eine verzauberte Fantasiewelt verwandelt:

[E]in großer aus dem Flusse ragender Stein, sprühte bunte Tropfen um sich, und die Wellchen strömten und brachen sich so zierlich, daß das Wasser hier wie mit einem Netze überzogen schien, und die Blätter der am Ufer neigenden Zweige, im Spiegel wie grüne Schmetterlinge davon flatterten (HKA V, 79).

Der große Stein zerbricht den Spiegel. Die Wellen, die sich an ihm brechen, scheinen ein Netz über das Wasser zu werfen und die Blätter werden zu ‚grünen Schmetterlingen‘ umgestaltet. Allerdings klärt der nächste Satz auf, dass es sich hier nicht um Ledwinas Wahrnehmung handeln kann, denn ihre „Augen aber ruhten aus auf ihrer eignen Gestalt“ (HKA V, 79). Sie sieht nur ihr eigenes Spiegelbild, denn ihre erste Vision über die eigene Verwesung, die sie völlig einnimmt, beginnt. Hier muss es also die Erzählinstanz sein,

die die Natur mit ihrer Fantasie verwandelt. Die Erzählinstanz spielt erneut mit den Erwartungen der lesenden Person, die leicht davon ausgehen könnte, dass Ledwina sich das vorstellt. Allerdings fehlen morbide Bilder von Tod und Verwesung in dieser zauberhaften Beschreibung. Das deutet darauf an, dass es nicht zu Ledwinas Visionen passt. Die Erzählinstanz neigt also dazu, wie Ledwina die Realität in eine Traumwelt zu verwandeln. Sie ist ebenso verträumt wie die Figuren des Textes. Am Anfang der Fenstervision von Therese stellt die Erzählinstanz sich zum Beispiel vor, wie Ledwina auf diesen Ausblick reagieren würde:

Für Ledwinens krankes überreiztes Gemüth, hätte dies flimmernde Naturspiel leicht zu einem finstern Bilde des gefesselt seyns in der sengenden Flamme, der man immer vergeblich zu entrinnen strebt, da der Fuß in den qualvollen Boden wurzelt, ausarten können (HKA V, 94 f.).

Die Erzählinstanz verdeutlicht, dass Ledwina und Therese unterschiedliche Träume haben. Während Therese in eine friedliche, religiöse Vision versinkt, malt sich die Erzählinstanz aus, dass Ledwina die Landschaft, die sie aus dem Fenster beobachtet, in ein finsternes Naturschauspiel verwandeln würde. Auch verwendet die Erzählinstanz das Motiv des Traumzwangs mit dem Fesseln und Verwurzeln, um Ledwinas Träume und Visionen zu imitieren. Eine gewisse Ironie lässt sich in diesem Abschnitt erkennen, denn einerseits verurteilt die Erzählinstanz Ledwinas Fantasie, die sie als ‚krank‘, ‚überreizt‘ und ‚ausartend‘, also wie eine psychische Krankheit, darstellt. Andererseits verfällt die Erzählinstanz selbst in ihre eigene Traumwelt, da sie sich Ledwinas potenzielle Vision lediglich vorstellt. Sie wird also genau wie Ledwina und die anderen Figuren des Romanfragments von Träumen befallen. Diese Vorstellung hat eine weitere Gemeinsamkeit mit Ledwinas Träumen, denn sie bewahrheitet sich später, als Ledwina nach der Undinen-Vision ans Fenster tritt und tatsächlich vom Ausblick gefesselt wird. Somit teilen sich die Erzählinstanz und die Titelfigur die Fähigkeit, die Zukunft vorhersehen zu können. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Droste die Erzählinstanz in *Ledwina* verwendet, um die Grenze zwischen der Realität und dem Traum aufzulösen. Schließlich verwandelt die Erzählinstanz die reale Welt, die sie als das „wache Leben“ (HKA V, 97) bezeichnet, mehrmals in eine Traumwelt, die dementsprechend das geträumte Leben darstellt. Zugleich wird eine Verbindung zwischen der Traumwelt der Erzählinstanz und der Realität hergestellt, weil ihre Träume sich verwirklichen.

Hier muss ergänzt werden, dass die Sprache, die die Erzählinstanz im *Ledwina*-Fragment verwendet, die reale Welt mit der Traumwelt verflucht, genauer durch die Präsenz des

Wassers darin. Nicht nur im Traum ist das Wasser allgegenwärtig, sondern auch in der Realität, denn die Wassermetaphorik, die in den Träumen vorzufinden ist, wird auf der realen Ebene weitergeführt. Der Fluss übernimmt in Ledwinas Träumen und Visionen eine wichtige Rolle. Auch in der Wirklichkeit ist er im Text immer wieder anzutreffen, da Ledwina zum einen häufig an seinen Ufern entlang spaziert. Zum anderen ist der Fluss ein wiederkehrendes Thema in den Gesprächen des Gesellschaftsstranges. Ein Dialog zwischen Frau von Brenkfeld und Ledwina verdeutlicht dies, als die Familie zusammen im Wohnzimmer sitzt:

„Warum wählst du immer den verdrießlichen Weg am Flusse Ledwina“ begann die Frau von Brenkfeld gesammelt [...]. „Ich habe den Weg einmahl sehr lieb,“ versetzte Ledwina, „ich glaube das Wasser thut viel dazu.“ „Den Fluß hast du ja auch unter deinem Fenster,“ sagte die Mutter, „aber es ist so ein bequemer Gedankenschlender, deshalb geht man auch leicht weiter wie man sollte [...].“ (HKA V, 90).

Die Mutter versteht nicht, dass besonders der Weg am Fluss Ledwina gefällt, obwohl er so anstrengend für die kranke Titelfigur ist. Zwischen den Zeilen offenbart sich, dass die Mutter sich um Ledwinas Gesundheit sorgt. Sie denkt, dass es sicherer für Ledwina wäre, den Fluss von ihrem Fenster aus zu betrachten. Sie kennt ihre Tochter, die dazu neigt, bei ihren Streifereien so in ihre Gedanken zu versinken, dass sie sich meist zu weit vom Schloss entfernt. Ledwina ist da anderer Meinung und betont, dass das Wasser ihr viel bedeutet. Das Gewässer wird also im Romanfragment explizit besprochen.

Die Motive des (Zer-)Fließens und Versinkens, die in Ledwinas Traumwelt stets anwesend sind, verbergen sich auch in der Wortwahl der Erzählinstanz. Zunächst drückt die Erzählinstanz ihr nostalgisches Gefühl im folgenden Abschnitt aus, indem sie das Wassermotiv verwendet: „Frau von Brenkfeld [stammt] noch aus der guten Zeit, wo man nicht nur die Aeltern sondern auch das Alter ehrte eine Zeit, jetzt von dieser Ansicht fast so spurlos verschwunden, wie die ANTEDILUVIANISCHE“ (HKA V, 85). Die Erzählinstanz sehnt sich nach früheren Zeiten, in denen die älteren Generationen noch von ihren Nachfahren verehrt wurden. Sie ist davon überzeugt, dass diese Zeiten ebenso verschwunden sind wie die vorsintflutliche Zeit. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf ‚antediluvianisch‘ gerichtet. Es bedeutet ‚vor der Sintflut‘ und gehört somit zur Wassersprache des Textes, da die Sintflut eine Flut biblischen Ausmaßes bezeichnet.

Weiter verbindet die Erzählinstanz die Gefühle der weiblichen Figuren mit dem flüssigen Element. Zum Beispiel kann Ledwina ihre Gefühle nicht verbergen, wenn sie von der Landschaft, die sie umgibt, spricht, und „in ihr Gesicht goß sich ein trübes aber

bewegliches Leben“ (HKA V, 90). „[I]m Gesichte [der] Mutter wogte ja die ganze offene See der Empfindungen“ (HKA V, 94) und auch Thereses stürmische Gefühle werden als „wogende See“ (HKA V, 102) beschrieben, wenn die Frauen an den Besuch Steinheims, den Therese liebt, denken. Die Erzählinstanz verdeutlicht mit ‚gießen‘ und der ‚wogenden See‘, dass die weiblichen Figuren ihre starken Gefühle in diesen Augenblicken nicht verstecken können. An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass die weiblichen Figuren in *Ledwina* übermäßig viel weinen. Diese anhaltenden Tränen entsprechen wiederum dem Wassermotiv. So fühlt Ledwina, „daß die Tropfen die so leicht in ihre Augen traten, ihnen diesmahl zu schwer würden“ (HKA V, 86) und am Ende des Romanfragments fängt sie „heftig an zu weinen, und klammerte sich fest um ihre Schwester“ (HKA V, 120). Als die Schwestern am Abend miteinander sprechen, vertrauen sie sich ihre wahren Gefühle an und „mit einem leisen Ton der tiefsten Wehmuth lag Therese an [Ledwinas] Brust, und weinte und zitterte“ (HKA V, 92). Nach diesem Gespräch versteckt Therese sich im Garten, „tief tief im Gebüsche, und hatte sich einmahl recht satt geweint und gestöhnt“ (HKA V, 94). Auch kann die Mutter im Romanfragment ihre Trauer nicht verbergen, denn sie „winkte die Thränen heftig zurück“ (HKA V, 88) und selbst Marie, die jüngste Tochter, weint „vor Schrecken hell“ (HKA V, 99), als Ledwina in ihrem Zimmer zusammenbricht, nachdem diese Clemens’ tödlichen Unfall gehört hat. Am nächsten Morgen tritt Minchen, die Zofe, in Ledwinas Schlafkammer und „das schluchzende Mädchen [...] weinte ganz laut“ (HKA V, 100 f.).

Als letztes erinnern einige Ausdrücke der Erzählinstanz an Ledwinas Undinen-Vision. Zum einen darf Ledwina, die den Wassergeist mit ihren nassen Füßen auch in der Realität verkörpert, nur Tee trinken. Dazu sagt sie: „[I]ch wollte ich dürfte das Glas Wasser trinken“ (HKA V, 91). Die Mutter verwehrt ihr den Zugang zum Wasser, dem überlebenswichtigen Element einer Wassernymphe. Ledwina verrät hier, dass sie dieses „erbärmliche sorgfältige Leben“ (HKA V, 82) allmählich nicht mehr ertragen kann. Zum anderen beobachtet die Erzählinstanz kurz darauf, dass „kein Vorhang rauschte“ (HKA V, 94). Das lehnt an die Undinen-Vision an, denn das ‚Rauschen‘ erinnert an das rauschende Wasser. Dieselben Vorhänge erschaffen nämlich später die Unterwasserwelt mit dem Mondlicht, in der Ledwina sich plötzlich befindet.

Auch die Zeichensetzung in *Ledwina* spielt in der Wassersprache eine Rolle. Der Text besteht aus langen Sätzen mit vielen Kommas und nur wenigen Punkten. Die ersten zwei Sätze der Anfangsszene nehmen zum Beispiel fast die ganze erste Seite ein. Die Sätze

scheinen dadurch, wie ein Strom ohne Stocken durch den Text zu fließen. Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass das Wassermotiv sprachlich auf der realen und auf der geträumten Ebene anwesend ist. Die Grenze zwischen den beiden verschwimmt dadurch und es entsteht ein flüssiger Text.

Schlussbemerkung

Diese Untersuchung hat bestätigt, dass die Traumwelt in *Ledwina* im Vordergrund steht. Ausgehend von Blasberg und Grywatschs Feststellungen wird diese düstere Welt von den realistischen Dialogszenen des Gesellschaftsromans umrahmt, die die Atmosphäre des Romanfragments oftmals erleichtern.³¹⁹ Beide Romanstränge unterscheiden sich so sehr, dass die geträumte Welt ohne Weiteres von den gesellschaftlichen Szenen getrennt werden kann. Allerdings hat diese Arbeit gezeigt, dass sämtliche Szenen in *Ledwina* den empfindsamen Strang mit seiner Traumwelt und den realen Gesellschaftsstrang miteinander verbinden, indem die Grenze zwischen Traum und Realität darin schwindet. Somit wurde das Ziel dieser Arbeit erreicht. Mithilfe der Untersuchung sollte nämlich eine Antwort auf die Forschungsfrage gefunden werden, ob Droste die Grenze zwischen der realen und der geträumten Welt in *Ledwina* auflöst.

Zunächst wurden die Szenen analysiert, die die privaten Dialoge zwischen Ledwina und Therese darstellen. Diese Szenen bewegen sich zwischen der realen und der geträumten Welt hin und her, da sie von den Gesprächen über die Ehe zu den Visionen der Schwestern wechseln. Ein besonderes Augenmerk wurde dabei auf Therese gerichtet, die sich zwischen der Realität und dem Traum sowie zwischen den gesellschaftlichen und den empfindsamen Passagen bewegt.

Umso wirksamer verschwimmt die Grenze zwischen der Realität und dem Traum in anderen Szenen, in denen Ledwina die Realität verzerrt. Darin entnimmt Ledwina der realen Ebene Objekte und integriert diese in ihre Traumwelt. Sie verwandelt diese Elemente, die sie umgeben, in übernatürliche Phänomene, indem ihre Fantasie von mehreren Faktoren beeinflusst wird: von Märchen, von Geschichten aus fernen Ländern und von Geschichten aus vergangenen Tagen. So wird eine direkte Verbindung zwischen der Realität und der Traumwelt hergestellt. Ferner werden Ledwinas Träume und Visionen durch zwei Aspekte real. Zum einen weist der Text in der Realität, zum Beispiel in sozialen Dialogszenen, wiederholt auf die Traumwelt hin. Zum anderen neigen Ledwinas Visionen dazu, sich im Laufe des Geschehens zu verwirklichen. So befinden sich Elemente, die vorher zur geträumten Ebene gehörten, plötzlich auf der realen Ebene.

Zwei Szenen fielen bei der Lektüre des Prosafragments besonders auf. Diese täuschen glaubwürdig vor, der Realität anzugehören, doch einige Hinweise deuten das Gegenteil

³¹⁹ Blasberg: *Gattungen*, S. 585; Blasberg; Grywatsch: *Einleitung*, S. 479.

an. Einerseits wurde überprüft, ob die nächtliche Suche nach Clemens zur Realitätswahrnehmung oder zur Traumerfahrung einer der Figuren gehört. Dabei stellte sich heraus, dass es sich um eine Vision Ledwinas handeln muss, die sie sich vorstellt, nachdem sie den Sturz ins Wasser akustisch vernommen hat. Das Todesmotiv und das Motiv der Befreiung dieser Szene stimmt nämlich mit den Träumen und Visionen Ledwinas überein. Ledwinas Fantasie verwandelt das Unglück also, das sie in der Realität gehört hat, in eine nächtliche Rettungsaktion, die sie sich voller Verzerrungen einbildet. Andererseits wurde der Abschnitt genauer analysiert, in dem Ledwina „mehr als die Schatten der Bäume“ (HKA V, 121) wahrnimmt. Folgendes wurde daraus interpretiert: Ledwina stellt sich erst eine Gestalt vor. Dann bewahrheitet sich diese Vision und schließlich steht tatsächlich eine Person im Schatten, die auch Therese sehen kann. Oder aber Ledwina sieht das Licht durch die Zweige der Bäume tanzen und ihre Fantasie gestaltet dies in eine Gestalt um, die sich hinter den Bäumen versteckt. Therese könnte diese als verträumte Figur dann auch sehen.

Abschließend wurde unterstrichen, dass die Traumwelt in *Ledwina* eigentlich alle Figuren in ihren Bann zieht, so auch die unzuverlässige Erzählinstanz. Sie sind alle immer wieder dazu geneigt, ihrer Fantasie freien Lauf zu lassen und verwandeln Objekte aus ihrer Umgebung in fantastische Elemente. Schlussfolgernd konnte bestätigt werden, dass Droste die Grenze zwischen der Realität und dem Traum bewusst auflöst.

Diese Untersuchung bezieht sich auf Schneiders Erkenntnisse, die *Ledwina* in zwei Genres unterteilt.³²⁰ Die meisten ForscherInnen haben diese Trennung akzeptiert und entweder den Gesellschaftsroman oder den empfindsamen Roman analysiert. Statt beide Stränge voneinander abzugrenzen, habe ich in dieser Arbeit versucht, eine Verbindung zwischen beiden zu erstellen. Eine sorgfältige Lektüre des Primärtextes hat ermöglicht, deutliche Belege dafür zu finden, dass die Grenze zwischen der realen und der geträumten Ebene im *Ledwina*-Fragment schwimmt. In weiterführender Forschung könnte an die These einiger ForscherInnen wie Blasberg, Morrien und Salmen angeknüpft werden, die besagt, dass Droste die literarischen Tendenzen ihrer Zeit erfasst und diese auf kreative und innovative Weise umgeschrieben hat.³²¹ Das Motiv, die Realität mit dem Traum zu verschmelzen, sodass sich die lesende Person unsicher ist, ob das Geschehen real oder

³²⁰ Schneider: Annette von Droste-Hülshoff, S. 30 ff.

³²¹ Blasberg: Gattungen, S. 583 f.; Morrien: Gendertheoretische Perspektiven, S. 671 ff.; Salmen: Das Autorbewußtsein, S. 105.

geträumt ist, kann in der romantischen Literatur wiedergefunden werden. Mit dem Todes- und Auflösungsmotiv sowie der (sexuellen) Befreiung der jungen Protagonistin transformiert sie diese Tendenz in ein originelles Werk. Auch die auffällige Zeichensetzung und die flüssige Sprache zeugen von Innovation. Es wäre also eine lohnenswerte Aufgabe für zukünftige Forschungsarbeiten, auf Drostes romantische Transformationen einzugehen. Ausgehend davon, könnten weitere Werke Drostes darauf untersucht werden, ob die Grenze zwischen Realität und Traum auch in ihnen auf kreative Weise schwindet. Diese könnten dann mit anderen Werken bedeutender Romantiker wie E.T.A. Hoffmann verglichen werden, die diese Tendenz der Romantik vertreten.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

Droste-Hülshoff, Annette von: *Briefe 1805-1838*. In: dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Winfried Woesler. Band VIII,1: *Briefe 1805-1838. Text*. Bearb. von Walter Gödden. Tübingen: Niemeyer 1987.

Droste-Hülshoff, Annette von: *Briefe 1839-1842*. In: dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Winfried Woesler. Band IX,1: *Briefe 1839-1842. Text*. Bearb. von Walter Gödden und Ilse-Marie Barth. Tübingen: Niemeyer 1993.

Droste-Hülshoff, Annette von: *Briefe 1843-1848*. In: dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Winfried Woesler. Band X,1: *Briefe 1843-1848. Text*. Bearb. von Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer 1992.

Droste-Hülshoff, Annette von: *Ledwina*. In: dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Winfried Woesler. Band V,1: *Prosa. Text*. Bearb. von Walter Hüge. Tübingen: Niemeyer 1978, S. 77-121.

Droste-Hülshoff, Annette von: *Prosa*. In: dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Winfried Woesler. Band V,2: *Prosa. Dokumentation*. Bearb. von Walter Hüge. Tübingen: Niemeyer 1984.

SEKUNDÄRLITERATUR

Althaus, Thomas: Bildkonzepte. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 618-626.

Behschnitt, Wolfgang: Liminale und andere Räume. Grensräume bei M.A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff. In: Achim Geisenhanslüke; Georg Mein (Hg.): Grensräume der Schrift. Bielefeld: transcript 2008, S. 77-94.

Bianchi, Bruna: Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der „Grenze“ in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 17-34.

- Blasberg, Cornelia: Vor dem Realismus? Themen und Schreibverfahren in Annette von Droste-Hülshoffs literarischen Texten. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 59 (2018), S. 23-41.
- Dies.: Droste in der Literaturgeschichte. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 51-59.
- Dies.: Das literarische Feld im frühen 19. Jahrhundert. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 60-69.
- Dies.: Korrespondenzen. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 89-97.
- Dies.: *Rosamunde*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 117-119.
- Dies.: *Walther*. Ein Gedicht in sechs Gesängen. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 119-123.
- Dies.: *Am Thurme*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 269-272.
- Dies.: Gattungen. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 581-591.
- Dies.: Realismus und Realität. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 598-609.
- Blasberg, Cornelia; Grywatsch, Jochen: Einleitung. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 477-479.
- Dies.: Stationen der Wirkungsgeschichte. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 692-709.
- Borgards, Roland: Natur. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 649-658.

- Böschstein, Renate: *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Busse, Carl: *Annette von Droste-Hülshoff*. Bielefeld u. a.: Velhagen & Klasing 1903.
- Chambers, Helen: *Humor and Irony in Nineteenth-Century German Women's Writing. Studies in Prose Fiction, 1840-1900*. Rochester: Boydell & Brewer 2007.
- Detering, Heinrich: *Modernität*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 560-571.
- Erb, Elke: *Essay. Die Dichterin – ein ins Fischnetz geratener Stein?* In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 125-138.
- Frank, Gustav; Scherer, Stefan: *Epochalität*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 553-560.
- Frederiksen, Elke: *Deutsche Autorinnen im 19. Jahrhundert. Neue kritische Ansätze*. In: *Colloquia Germanica* 14 (1981), S. 97-113.
- Dies.: *Feministische Ansätze in den späten siebziger und achtziger Jahren am Beispiel der Droste-Rezeption in den USA*. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 105-123.
- Gödden, Walter: *Annette von Droste-Hülshoff: Leben und Werk. Eine Dichterchronik*. Bern u. a.: Lang 1993.
- Ders.: *Traumata. Psychische Krisen in Texten von Annette von Droste-Hülshoff bis Jan Christoph Zymny*. Bielefeld: Aisthesis 2021.
- Gössmann, Wilhelm: *Annette von Droste-Hülshoff: Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes*. Düsseldorf: Droste 1985.
- Grywatsch, Jochen: *Stationen der Lebensgeschichte*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 1-25.

- Ders.: Raum. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 659-671.
- Gunia, Jürgen: *Zwey Legenden*. Das verlorne Paradies / Gethsemane. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 449-454.
- Guthrie, John: Annette von Droste-Hülshoff. A German poet between romanticism and realism. Oxford: Berg 1989.
- Hallamore, Joyce: The Reflected Self in Annette von Droste's Work. A Challenge to Self-Discovery. In: Monatshefte 61 (1969), S. 58-74.
- Helfer, Martha B.: „Ein heimlich Ding“. The Self as Object in Annette von Droste-Hülshoff. In: Simon Richter; Richard Block (Hg.): Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature. Rochester: Boydell & Brewer 2013, S. 276-289.
- Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Halle (Saale): Niemeyer 1943.
- Ders.: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf: Bagel 1971.
- Heydebrand, Renate von: Interferenzen zwischen Geschlechterdifferenz und Poetik. Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking als schreibendes Paar. In: IASL 26 (2001), S. 121-157.
- Dies.: Annette von Droste-Hülshoff. Der Weg einer Frau in den literarischen Kanon. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 165-182.
- Hilzinger, Sonja: Ambivalenzstruktur und Geschlechterdifferenz in Annette von Droste-Hülshoffs Prosafragment *Ledwina* (1820/1825). In: IASL 24 (1999), S. 1-16.
- Kalthoff-Ptičar, Christa: [Annette] von Droste-Hülshoff im Kontext ihrer Zeit. Briefliche Zeugnisse zum Zeitgeschehen und zum Selbstverständnis der Dichterin. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1988.
- Kleinschmidt, Christoph: Literarische Identitätsverhandlungen. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 609-618.

- Kloster, Jens: *Durchwachte Nacht*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 441-444.
- Köhn, Lothar: Edierter und interpretierter Text. Im Blick auf eine Briefstelle der Droste. In: Ortrun Niethammer (Hg.): *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 219-224.
- Kontje, Todd: *Women, the Novel, and the German Nation 1771-1871. Domestic Fiction in the Fatherland*. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Kortländer, Bernd: Vom Exotismus der Provinz. In: Ortrun Niethammer (Hg.): *Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 227-240.
- Krimmer, Elizabeth: A Perfect Intimacy with Death. Death, Imagination, and Femininity in the Works of Annette von Droste-Hülshoff. In: *Women in German Yearbook 17* (2001), S. 121-140.
- Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph u. a.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler 2008.
- Lavater-Sloman, Mary: *Annette von Droste-Hülshoff. Einsamkeit und Leidenschaft*. München: Heyne 1985.
- Liebrand, Claudia: *Die Taxuswand*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 333-335.
- Mare, Margaret: *Annette von Droste-Hülshoff*. Lincoln: University of Nebraska Press 1965.
- Morrien, Rita: Gendertheoretische Perspektiven. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Boston: De Gruyter 2018, S. 671-679.
- Nettesheim, Josefine: *Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff*. Münster: Regensberg 1967.

- Niethammer, Ortrun; Belemann, Claudia: Einleitung. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 7-14.
- Niethammer, Ortrun; Grywatsch, Jochen: Transformationen. Zur Einführung. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 9-13.
- Niethammer, Ortrun: Die Droste als Romantikerin? Annette von Droste und Joseph von Eichendorff vor dem Hintergrund der katholischen Spätromantik. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 141-163.
- Nollendorfs, Cora Lee: „... kein Zeugnis ablegen“. Woman's Voice in Droste-Hülshoff's *Judenbuche*. In: *The German Quarterly* 67 (1994), S. 325-337.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: „ich fand des Dichtens und Corrigirens gar kein Ende“. Über Annette von Droste-Hülshoffs dichterisches Schreiben – mit einem besonderen Blick auf das *Geistliche Jahr*. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 199-217.
- Oesterle, Günter: Annette von Droste-Hülshoff: *Bei uns zu Lande auf dem Lande*. Dekonstruktion von Detailrealismus und Überbietung jungdeutscher Schreibmanier. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 87-101.
- Peucker, Brigitte: Droste-Hülshoff's Ophelia and the Recovery of Voice. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 82 (1983), S. 374-391.
- Pickar, Gertrud Bauer: Ambivalence transcended. A study of the writings of Annette von Droste-Hülshoff. Columbia: Camden House 1997.
- Pizer, John: Ego-Alter Ego. Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1998.

- Ribbat, Ernst: Ein Moortopf, der sich selbst kocht. – Bemerkungen zum *Joseph*. In: Ortrun Niethammer (Hg.): Transformationen. Texte und Kontexte zum Abschluss der Historisch-Kritischen Droste-Ausgabe. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 103-107.
- Salmen, Monika: Das Autorbewußtsein Annette von Droste-Hülshoffs. Eine Voraussetzung für Verständnis und Vermittlung ihres literarischen Werks. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1985.
- Sazaki, Kristina R.: The Crippled Text/Woman. Annette von Droste-Hülshoff's *Ledwina*. In: Monatshefte 89 (1997), S. 168-181.
- Schmidt, Ricarda: Zeit, Tod und Bild im Traum. Zu Droste-Hülshoffs *Ledwina* und Mörikes *Maler Nolten*. In: Laura Vordermayer; Christian Quintes (Hg.): Zeiterfahrung im Traum. Was war, was ist, was sein wird. Leiden: Brill Fink 2021, S. 133-153.
- Schneider, Roland: Annette von Droste-Hülshoff. Stuttgart: Metzler 1977.
- Springer, Mirjam: Musikalien. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 539-551.
- Staiger, Emil: Annette von Droste-Hülshoff. Frauenfeld: Huber 1962.
- Stanley, Patricia H.: Annette von Droste-Hülshoff's Poetic Vision Unmasked. The Importance of the Novel Fragment *Ledwina*. In: South Atlantic Review 61 (1996), S. 1-25.
- Thums, Barbara: *Ledwina*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 480-490.
- Treder, Uta: Annette von Droste-Hülshoff und die Schriftstellerinnen ihrer Zeit. In: Ortrun Niethammer; Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn u. a.: Schöningh 1993, S. 159-171.
- Tully, Carol: Placing Droste's *Ledwina*. "Jugendwerk" or "Gescheiterte Frauenliteratur"? In: German Life and Letters 52 (1999), S. 314-324.
- Wortmann, Thomas: *Am Charsamstage*. In: Cornelia Blasberg; Jochen Grywatsch (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018, S. 140-143.