

„Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“

Identity in the works of Annette von Droste-Hülshoff

„Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“

Identität im Werk von Annette von Droste-Hülshoff

By

Lena Schneider

A thesis

presented to the University of Waterloo

and the Universität Mannheim

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2023

© Lena Schneider 2023

Author's declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis,
including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

This thesis examines the role of identity in the works of German author Annette von Droste-Hülshoff. The analysis of this theme investigates the extent to which the author's mode of execution, composed of depicting conflicts of identity, can be unified into a pattern.

Incorporating analysis results from the poems *Das Spiegelbild* and *Am Turme* as well as the ballad *Das Fräulein von Rodenschild* this thesis illustrates that Droste-Hülshoff employs miscellaneous ways and means to approach identity issues in her works.

This thesis shows that the exploration of the self with their identity as an object of investigation can involve both an intrinsic and extrinsic motivation in the process. Consequently, the examination of identity can be dependent on external influences. Furthermore, Droste-Hülshoff uses *doppelgänger* or mirror motifs in her works to support the fact that identity is multi-layered and can never be viewed from only one perspective.

Acknowledgements

I would like to express my deepest appreciation to Regine Zeller, Sandra Schmidt and Sandra Beck for their invaluable patience and imperturbable support. I could not have undertaken this journey without their unwavering encouragement and empathy, regardless of the hardships we had to overcome in the process. Words cannot describe how grateful I am for all of them.

I would also like to extend my sincere thanks to Prof. Dr. Thomas Wortmann and Prof. Dr. Christoph Weiß for supervising my thesis. This endeavor would not have been possible without their understanding and tranquility.

Lastly, I would be remiss in not mentioning my family, especially my parents and my sister, who have been my tower of strength, no matter how stormy the sea. Their inexhaustible belief in me has kept me motivated during this process and turned my frown of stress into smiles more times than I can count. I would also like to thank my girlfriend for her emotional support and never allowing me to doubt myself, even for a minute.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. <i>Das Spiegelbild (1841)</i>	5
2.1. Formaler Aufbau	5
2.2. Sprachliche Auffälligkeiten	7
2.3. Darstellungen der (Un-)klarheit	11
2.4. Rhetorik der Ambivalenz	15
2.5. Motiv der Vergänglichkeit	17
2.6. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse	20
3. <i>Das Fräulein von Rodenschild (1840)</i>	21
3.1. Formaler Aufbau und Sprachliche Auffälligkeiten	21
3.2. (Homo-)erotischer Subtext	23
3.2.1. Voyeurismus-Motiv	26
3.2.2. Biblischer Kontext	29
3.3. Das Archiv als Ort der fiktiven Selbstverwirklichung	34
3.4. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse	41
4. <i>Am Turme (1842)</i>	43
4.1. Kontrast zwischen Sprache und Inhalt	43
4.2. Feminismus-Diskurse im Gedicht	46
4.2.1. Geschlechterrollen	46
4.2.2. Haare als Symbol der (Un-)Freiheit	49
4.3. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse	55
5. Identitätsbeschreibungen bei Droste – Analyseergebnisse	56
6. Fazit	61
Literaturverzeichnis	65

1. Einleitung

„Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!“ (Hoffmann, 2022, S. 46)

Ebenso wie Medardus in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*, beschäftigt sich Annette von Droste-Hülshoff in ihren Werken mit dem Thema Identität. Die Hauptfigur bei Hoffmann wird in der Geschichte mit dem Mysterium der eigenen Existenz konfrontiert. Er begegnet seinem Doppelgänger, folglich einer divergenten Form des eigenen Selbst. Das Motiv des Doppelgängers und die damit einhergehende Identitätsproblematik, die bei Hoffmann thematisiert wird, ist dabei konvergent mit den Werken Annette von Droste-Hülshoffs.

Für diese Masterarbeit stehen die Gedichte *Das Spiegelbild* und *Am Turme*, sowie die Ballade *Das Fräulein von Rodenschild*¹ exemplarisch für die Identitätskonflikte bei Annette von Droste-Hülshoff². Ein erster Analyseansatz für Lyrik dieser Art würde die Auseinandersetzung des Werks mit seiner literarischen Epoche beinhalten. Warum diese Herangehensweise für die vorliegende Masterarbeit diffizil ist, wird im Folgenden erläutert.

Im Hinblick auf die literaturgeschichtliche Verortung der Autorin illustriert Jochen Grywatsch, dass die Versuche, ihr Werk in eine einzige Epoche einzuordnen, problematisch sind. Dafür gibt es mehrere Ursachen. Zum einen überlappen sich viele der Strömungen, die im 19. Jahrhundert die Literatur bestimmten, wie zum Beispiel die Romantik, der Vormärz, die Weimarer Klassik, der Biedermeier und die Restaurationszeit. Es ist dementsprechend nicht transparent, welcher Epoche Droste-Hülshoffs Werk zugeordnet werden kann. Dies liegt zum einen der zeitlichen Überschneidung verschiedener Strömungen zugrunde. Zum anderen weist das Werk Droste-Hülshoffs diverse Elemente von

¹ Die Gedichte und die Ballade werden im Folgenden nach der Ausgabe *Droste-Hülshoff, A. von. (1994). Gedichte (Bibliothek deutscher Klassiker, 1. Aufl.). Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl.* analysiert. Bei Zitaten während der Analyse sind in dieser Arbeit lediglich Strophe und Vers(e) angegeben, da die Aufteilung der Kapitel stets Auskunft darüber gibt, welches Werk gerade behandelt wird.

² Seiten der jeweiligen Werke in der Ausgabe: *Am Turme* (S. 74/75), *Das Spiegelbild* (S. 147/148), *Das Fräulein von Rodenschild* (S. 233-236)

unterschiedlichen Epochen auf, was ihren Stil auf literaturhistorischer Ebene nahezu unbestimmbar macht. (Grywatsch, 2022, S. 50)

Bezogen auf die Gedichte, die in dieser Masterarbeit behandelt werden, ist eine Zuordnung der Epoche im Hinblick auf die Interpretation in diesem Fall nebensächlich. Da sich Annette von Droste-Hülshoff von der Forschung zu keiner Epoche mit vollkommener Klarheit zuordnen lässt, ist es für die kommende Analyse redundant, die Gedichte auf Charakteristika von diversen literarischen Epochen zu untersuchen, um eine Übereinstimmung zu finden, die sich mit einer der oben genannten Zeitabschnitte deckt. Der Fokus dieser Masterarbeit liegt auf dem Thema Identität und wie Droste-Hülshoff dieses in ihren Gedichten darstellt. Eine ausführliche Beleuchtung der Elemente verschiedener Epochen würde demnach vom eigentlichen Thema ablenken. Für den Gesamtkontext, nämlich die Frage, wie Annette von Droste-Hülshoff Identität als Gegenstand in ihrem Werk behandelt, ist diese kurze Einführung in den literaturhistorischen Kontext der Autorin jedoch interessant. Droste-Hülshoffs Identitätsbehandlung in ihren Gedichten und ihre Nichtzugehörigkeit zu einer festen, klar definierten literarischen Epoche stehen in einem bemerkenswerten Zusammenhang. So lässt sich bereits an diesem Beispiel erkennen, dass Identitätsproblematiken bei Droste-Hülshoff keinen rein fiktiven Charakter besitzen, sondern sich auch in ihrer Nichtzugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche zeigen. Sie lässt sich von der Forschung in keine Schublade stecken, die ihr Werk allgemeingültig definiert.

Basierend auf der unzulänglichen literaturhistorischen Einordnung sollen für diese Masterarbeit die folgenden Forschungsfragen erörtert werden: Verwendet Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Werk ein spezifisches Muster, um Identitätsfragen zu behandeln? Mit welcher Motivation beschreiben ihre Sprech- und Erzählinstanzen die jeweiligen Identitätskonflikte? Das Ziel dieser Masterarbeit ist, diese Forschungsfragen in den Gedichten *Das Spiegelbild* und *Am Turme*, sowie der Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* zu untersuchen. Um die dort auftretenden Akteur*innen in ihrer Beschäftigung mit sich selbst systematisch beleuchten zu können, bedarf es daher einer bestimmten Methodik, die die Analyse erleichtert:

Im Kapitel *Literarische Identitätsverhandlungen* des Droste Handbuchs spricht Christoph Kleinschmidt darüber, dass „[d]ie Auseinandersetzung mit dem Subjekt [...] eines der zentralen literarischen Themen Annette von Droste-Hülshoffs dar[stellt]“ (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 609). Bezogen auf die Identitätsproblematik bei Droste sei

es sinnvoll, „die Phänomenologie der entworfenen Figuren als Strukturierungsprinzip“ (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 610) anzuwenden. Dabei spricht er von drei Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse. Für jedes der drei Modi wurde ein Werk aus Droste-Hülshoffs Lyrik ausgewählt, das exemplarisch für die Beschäftigung mit Identität in den drei Kategorien steht. Der erste Modus strukturiert das Selbstverhältnis von Akteur*innen im Gedicht unter dem Aspekt von "Spiegelungen, Spaltungen und Verdopplungen einer einzelnen Figur, die das Ich als ein Anderes, als nicht-identische Identität erfahren [lässt]" (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 610). Für diesen Modus wurde in dieser Masterarbeit das Gedicht *Das Spiegelbild* ausgewählt. Die zweite Kategorie strukturiert Identität nach dem Prinzip, dass "Von den Texten getrennt eingeführte[n] Figuren, die durch bestimmte Umstände als Doppelgänger verwechselt werden bzw. deren Identitäten im Darstellungsverlauf komplett miteinander verschmelzen" (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 611) untersucht werden. Für dieses Prinzip der Identitätsbehandlung gilt die Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* als Exempel für diese Analyse. Der dritte Modus illustriert das "Ich und die Anderen als eine Auseinandersetzung des Subjekts mit seiner Umwelt, das andere Figuren ebenso wie den Naturraum einschließt" (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 611). (Blasberg & Grywatsch, 2018, S. 610–611) Um diesen dritten Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse exemplarisch darzustellen, wird in dieser Analyse das Gedicht *Am Turme* verwendet.

Im Laufe dieser Masterarbeit sollen die oben genannten Werke vor dem Hintergrund der drei Strukturierungsprinzipien nach Blasberg und Grywatsch im Droste Handbuch methodisch untersucht werden. Es gilt, herauszufinden, inwieweit die zwei Gedichte und die Ballade in die oben genannten Kriterien eingeordnet werden können, und wo sie sich möglicherweise unterscheiden, oder ergänzen lassen.

Im Folgenden wird zunächst *Das Spiegelbild* unter den Aspekten antithetischer Semantik und inhaltlichen Symbolen der Ambivalenz untersucht. Dabei wird der Fokus unter anderem auf sprachliche Auffälligkeiten gelegt, die mit dem Inhalt des Gedichtes korrespondieren. Des Weiteren sollen Bilder des (Un-)Klaren und Vergleiche der Vergänglichkeit erforscht werden. All diese Aspekte werden unter dem Gesichtspunkt des Spiegelmotivs inspiziert. Als zweites Werk dient *Das Fräulein von Rodenschild* als Exempel für sexuelle Identitätskonflikte, die den (homo-)erotischen Subtext der Ballade determinieren. Es sollen außerdem Rückschlüsse auf die Archivsymbolik gezogen werden, die bei dem Aufeinandertreffen zwischen Fräulein und Doppelgängerin eine

tragende Rolle spielt. Das Gedicht *Am Turme* stellt den letzten Forschungsgegenstand dieser Analyse dar. Das Hauptaugenmerk wird hier auf den Konflikt zwischen Wahrnehmung und Wunschvorstellung gelegt, der durch den Kontrast zwischen Sprache und Inhalt des Gedichtes untermauert wird. Als weiterer Punkt der Analyse wird *Am Turme* aus der Linse des Feminismus betrachtet. Hier sollen sowohl dargestellte Geschlechterrollen als auch Haare als Symbol der Freiheit im Fokus stehen. Anschließend wird in den Analyseergebnissen zusammengefasst, zu welchen Schlüssen die oben genannten Untersuchungsgegenstände führen. Dabei werden die drei Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse nach Blasberg und Grywatsch ebenfalls aufgegriffen und reflektiert.

Am Ende dieser Analyse soll eine Antwort auf die Frage gefunden werden, wie Annette von Droste-Hülshoff mit dem Thema Identität umgeht und welche Muster der Darstellung in ihren Werken gefunden werden können.

2. *Das Spiegelbild* (1841)

2.1. Formaler Aufbau

Das Spiegelbild von Annette von Droste-Hülshoff setzt sich aus sechs Strophen mit jeweils sieben Versen zusammen. Dabei verwendet sie einen 4-hebigen Jambus als Versmaß. Der Aufbau der Strophen ist dabei immer gleich, mit einer Zusammensetzung aus einem Paarreim nach dem Schema AA und einem umarmenden Reim nach dem Schema BCCCB. Beide Reime bilden durch ihre Konstellation einen sogenannten Schweifreim, der nach dem Schema AABCCCB agiert.

Bezogen auf das Versmaß fällt bei Lektüre des Gedichtes auf, dass es zwar vier Hebungen pro Vers gibt, die mit der Kombination unbetont/betont den Jambus ausmachen, dabei aber eine Auffälligkeit in der Kadenz entsteht. Die meisten Verse enden auf einer betonten Silbe, Ausnahmen sind jedoch in allen Strophen die BB-Verse, demgemäß der dritte und siebte Vers. Innerhalb der Strophen überwiegen die männlichen Kadenzen, bei denen Verse auf einer betonten Silbe enden. Die Ausnahmen, die im weiteren Verlauf zwecks des Leseflusses als BB bezeichnet werden, enden mit einer unbetonten Silbe, haben also eine weibliche Kadenz. Die Tatsache, dass Droste-Hülshoff dieses Schema fortlaufend über das ganze Gedicht durchzieht, deutet darauf hin, dass sie dies mit einer gewissen Intention verübt hat. Möglicherweise sollen die weiblichen Kadenzen auf etwas hinweisen, damit die Leser*innen ihr Augenmerk besonders auf diese speziellen Verse lenken. Durch die Änderung im Lesefluss, die eine anders betonte Silbe nach sich zieht, werden die Verse hervorgehoben und sollen potenziell mehr beachtet werden, im Hinblick auf ihre Bedeutsamkeit für die Gesamtinterpretation. Auf welche Art und Weise lässt sich herauskristallisieren, wenn die oben beschriebenen BB-Verse genauer betrachtet werden. Hierbei fallen vor allem die letzten Verse der jeweiligen Strophen auf:

„Phantom, du bist nicht meinesgleichen! [...]
Wüрд‘ ich dich lieben oder hassen? [...]
Weit, weit ich meinen Schemel rücken. [...]
Dann möcht‘ ich fliehen wie vor Schergen. [...]
Mir schlummernd deine Seele ruhet! [...]
Mich dünkt – ich würde um dich weinen!“

An diesen Beispielen lässt sich erkennen, warum Droste-Hülshoff für diese Verse beziehungsweise dieses Reimpaar eine andere Kadenz gewählt hat. Die letzten Verse aller Strophen gelten als eine Art Zusammenfassung für die allgemeine Stimmung ihrer jeweiligen Strophe. Sie zeigen die Zerrissenheit des lyrischen Ichs beim Anblick des Spiegelbildes von der anfänglichen vehementen Ablehnung („Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“), über die Angst und Zweifel („Dann möcht‘ ich fliehen wie vor Schergen.“), bis hin zu einer nahezu friedlichen Übereinkunft am Ende des Gedichtes, in dem der Sprecher zugibt, um das Spiegelbild weinen zu müssen.

2.2. Sprachliche Auffälligkeiten

Eine der wichtigsten sprachlichen Auffälligkeiten, die vor allem mit dem Inhalt des Gedichtes einhergehen, sind die Pronomen, die Droste-Hülshoff in *Das Spiegelbild* verwendet. Im Verlauf des Gedichtes lassen sich sowohl Personalpronomen wie *Du*, *Ich*, *Dich* und *Mich*, sowie Possessivpronomen wie *Dein* und *Mein* erkennen. Diese Tatsache weist darauf hin, dass es sich bei der Sprechinstanz um ein explizites lyrisches Ich handelt. Im Folgenden wird die Sprechinstanz daher sowohl als lyrisches Ich sowie als Sprecher betitelt. Für letzteres wird in der Analyse zwecks des Leseflusses das generische Maskulinum „Sprecher“ verwendet, was dabei sowohl männliche als auch weibliche Geschlechtsidentitäten der Sprechinstanz inkludiert.

Hinsichtlich der Pronomen ist auffällig, dass der Sprecher im Gedicht eine klare Abgrenzung zwischen *Du* und *Ich* vornimmt. An keiner Stelle in den sieben Strophen setzt das lyrische Ich das Personalpronomen *Wir* oder ein Reflexivpronomen wie *Uns* ein. Dies zeigt, dass sich der Sprecher im Gedicht nicht mit dem Spiegelbild gleichsetzen will. Es handelt sich bei dem Spiegelbild und dem lyrischen Ich laut dem Sprecher um zwei unterschiedliche Instanzen, die nicht in einen Identitätszusammenhang geführt werden können.

Konjunktionen werden in der deutschen Sprache dafür verwendet, Sätze, Satzteile, Wörter oder Nebensätze miteinander zu verbinden. Sie gelten als Fügewörter, die eine Verknüpfung der oben genannten Elemente ermöglichen. Interessant in *Das Spiegelbild* ist daher, dass in jeder Strophe (mehrere) Konjunktionen verwendet werden. Trivialerweise ergibt Sprache ohne die Verwendung dieser Wortart keinen Sinn, was einen Gebrauch von Konjunktionen in diesem Gedicht auf den ersten Blick nicht besonders erscheinen lässt. In diesem Fall jedoch ist die Anwendung von Konjunktionen insofern bemerkenswert, als ihre grammatikalische Funktion gegensätzlich zum Inhalt agiert. Konjunktionen verbinden, werden für Vergleiche genutzt und verknüpfen Satzglieder miteinander. In Droste-Hülshoffs Gedicht verweigert das lyrische Ich dagegen eine Gleichsetzung mit dem Spiegelbild. Hier entsteht sozusagen ein Interessenskonflikt zwischen sprachlicher und inhaltlicher Bedeutung. Worte, die als Bindeglieder verwendet werden, treten in einem Kontext auf, in dem die Sprachinstanz alles dafür tut, um sich von dem Spiegelbild abzugrenzen und die eigene Autonomie zu betonen. Es wird eine klare Differenzierung zwischen dem lyrischen Ich und seinem Gegenüber dargestellt, was

sich konträr zu der Verwendung von Wortarten mit verbindender Funktion verhält. Auch wenn dieser Unterschied zwischen Sprache und Inhalt für die Gesamtinterpretation keine tragende Rolle spielt, gilt diese Unausgewogenheit als Beweis dafür, dass die Zerrissenheit des lyrischen Ichs nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich stattfindet.

Annette von Droste-Hülshoff benutzt in *Das Spiegelbild* einen 4-hebigen Jambus als Versmaß, der sich aus vier Hebungen pro Vers zusammensetzt und in einem Wechsel aus unbetonten und betonten Silben agiert. Dies zieht sich kontinuierlich durch das Gedicht, mit Ausnahme von einem Vers in Strophe fünf, der mit „Gnade mir Gott, wenn in der Brust“ (vgl. S. 5, V. 6) eine Rhythmusstörung schafft, die den Lesefluss unterbricht. Das Wort *Gnade* setzt sich aus zwei Silben zusammen. Entgegen der unbetont/betont Struktur des Jambus beginnt *Gnade* in diesem Fall mit einer betonten statt einer unbetonten Silbe. Im Gedicht ist dies ein einzigartiges Phänomen, da alle anderen Verse dem Schema des 4-hebigen Jambus entsprechen. Die Frage an dieser Stelle ist, was die Intention hinter dieser Rhythmusstörung sein könnte. Ein erster Impuls wäre zunächst immer, dass auf diesem Vers eine besondere Bedeutung liegt, die die Leser*innen zum Nachdenken anregen soll. Zu Beginn der Strophe ist das lyrische Ich noch fest davon überzeugt, dass er und das Spiegelbild zwei unterschiedliche Entitäten sind: „Es ist gewiß, du bist nicht Ich,“ (S. 5, V. 1). Gegen Ende der Strophe wandelt sich diese Meinung in eine gottesfürchtige, unterschwellige Vorahnung, dass diese Behauptung nicht zutreffend sein könnte. Die Sprechinstanz konkludiert die sechste Strophe mit den Worten „Gnade mir Gott, wenn in der Brust / Mir schlummernd deine Seele ruhet!“ (S. 5, V. 34/35)

Die Rhythmusstörung an genau diesem Punkt im Gedicht könnte demnach sinnbildlich für den Wendepunkt der Wahrnehmung des lyrischen Ichs stehen. Zum ersten Mal zeigt der Sprecher Zweifel an der Identität des Spiegelbilds und dem Zusammenhang dessen mit der eigenen Person. Die Leser*innen sollen durch das „Stolpern“ über die Verse und der anderen Betonung des Wortes *Gnade* darauf hingewiesen werden, dass es sich bei diesem Vers um ein Schlüsselmoment handelt, der den Verlauf des Gedichtes und die Beziehung des lyrischen Ich zu dem Spiegelbild beeinflussen wird.

Bezugnehmend auf die Interpunktion in *Das Spiegelbild* benutzt Annette von Droste-Hülshoff diverse, für den Inhalt signifikante, Satzzeichen. Vor allem die gegensätzlichen Interpunktionszeichen „!“ und „?“ spielen in diesem Gedicht eine elementare Rolle. In Strophe eins fällt das lyrische Ich am Ende die Aussage: „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“ (S. 1, V. 7). Dabei fungiert das verwendete Ausrufezeichen am Ende

des Satzes als zusätzliches Werkzeug, um mit Nachdruck zu betonen, dass sich der Sprecher nicht mit dem Spiegelbild identifizieren kann, aber vor allem nicht identifizieren will. Das Ausrufezeichen suggeriert, dass für das lyrische Ich außer Zweifel steht, sich zu irren. Mit Verwendung dieses Satzzeichens wird eine Sicherheit erzeugt, die den Leser*innen vermitteln soll, dass zu diesem Zeitpunkt, in Strophe eins, keine Chance besteht, dass das Phantom und der Sprecher ein und dieselbe Person sind. Zum einen könnte der Einsatz eines Ausrufezeichens dafür stehen, dass das lyrische Ich besonders betonen will, dass es sich bei den „Zwei Seelen“ (S. 1, V. 5) um zwei verschiedene Entitäten, statt einer verschmolzenen Einheit handelt. Auf der anderen Seite stehen Ausrufezeichen in der deutschen Sprache ebenfalls für Aufforderungen oder Befehle. Aus der letzteren Perspektive betrachtet, gibt ein solches Satzzeichen in diesem Kontext einen möglichen Hinweis darauf, dass das lyrische Ich unterschwellige Befürchtungen hat, was seine Beziehung zu dem Spiegelbild betrifft. Die Aussage am Ende der Strophe könnte in der Konsequenz bedeuten, dass der Sprecher sich nicht zwingend sicher ist, dass es sich um zwei Seelen statt einer handelt, sondern vielmehr einen eindringlichen Wunsch äußert, der diese Tatsache abstreitet. Essenziell für diese Theorie ist, dass das lyrische Ich den Aussagesatz nicht laut sagt oder gar schreit, sondern flüstert (vgl. S.1, V. 6). Dieser Umstand dient als weiterer Beweis dafür, dass sich der Sprecher von Anfang an unsicher ist, was die eigene und die Identität des Spiegelbildes betrifft. Letzteres wird in Strophe zwei weiter bestätigt. Die Verse sechs und sieben werden dabei in Form eines Konditionalsatzes zu einer rhetorischen Frage formuliert: „Trätest du vor, ich weiß es nicht, / Würd' ich dich lieben oder hassen?“ (S. 2, V. 13/14)

Dieses Beispiel zeigt, dass sowohl sprachlich als auch inhaltlich darauf hingewiesen werden soll, dass das lyrische Ich sich in einem Zustand der Unsicherheit und Zerrissenheit befindet. Auf sprachlicher Ebene dient der Konditionalsatz dazu, eine Bedingung aufzuzeigen, unter der ein bestimmtes Ereignis stattfindet. In diesem Fall ist die Bedingung, dass das Spiegelbild „hervortritt“, sich dem Sprecher also zeigt. Wenn diese Anforderlichkeit gegeben ist, bekennt das lyrische Ich, Zweifel daran zu haben, wie es zu dem Spiegelbild stehen würde. In der Theorie tritt der Sprecher diesem immer noch abweisend entgegen, wenn der richtige räumliche Abstand gegeben ist. Bei einer Begegnung „auf Augenhöhe“ sähe die Gesamtsituation jedoch anders aus. Der Konditionalsatz an dieser Stelle dient dazu, die Leser*innen dazu anzuregen, über die hypothetische Möglichkeit „Was wäre, wenn?“ nachzudenken.

Zusätzlich dazu werden die oben genannten Verse im Gedicht als Frage formuliert. Das Fragezeichen wird verwendet, um Unsicherheiten oder Zweifel auszudrücken. Dies hat wiederum einen Einfluss auf die Leser*innen, die durch die gestellte Frage innehalten, um über die damit verbundenen Implikationen nachzudenken. Wenn man diese Tatsache auf *Das Spiegelbild* bezieht, lässt sich die Frage so deuten, dass das lyrische Ich seine vorherige Überzeugung anzweifelt. In Strophe eins wurde durch die Verwendung des Ausrufezeichens eine Vehemenz vermittelt, die unterstreichen soll, dass der Sprecher und das Spiegelbild zwei unterschiedliche Instanzen sind. In der zweiten Strophe wird dieses Ausrufezeichen durch ein Fragezeichen ersetzt, was die Leser*innen dazu auffordert, eine neue Perspektive zu betrachten. Durch die Verwendung dieses Satzzeichens wird der innere Konflikt des lyrischen Ichs zum ersten Mal explizit ausgesprochen. Die vorherige These, dass der Satz „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“ (S. 1, V. 7) bereits eine unterschwellige Unsicherheit darstellt, wird in diesem Fall, in Strophe zwei, nicht nur impliziert, sondern frei ausgesprochen.

Bei genauerem Betrachten der Wortarten im Gedicht fällt auf, dass der Einsatz von Adjektiven vor allem im Zentrum der sechs Strophen erheblich ansteigt. In der ersten Strophe wird nur ein einziges Adjektiv verwendet („wunderlich“ in S. 1, V. 4), in der zweiten sind es vier, während die letzte Strophe nur noch drei Adjektive vorweist. In der dritten, vierten und fünften Strophe allerdings nutzt Annette von Droste-Hülshoff eine zunehmende Anzahl an Adjektiven, die im Vergleich zu den anderen Strophen auffällt. Diese Konstellation lässt sich auf den kognitiven Entwicklungsprozess des lyrischen Ichs im Verhältnis zu dem Spiegelbild beziehen. Die Anzahl der Adjektive in den Strophen drei (8 Adj.), vier (7 Adj.) und fünf (9 Adj.) zeigen, dass sich der Sprecher dem Spiegelbild nach der anfänglichen Ablehnung langsam annähert, indem er es genauer beobachtet und im übertragenden Sinne „kennenlernt“.

2.3. Darstellungen der (Un-)klarheit

In der ersten Strophe des Gedichtes wird das eigene Spiegelbild vom lyrischen Ich direkt angesprochen. „Schaust du mich an aus dem Kristall / Mit deiner Augen Nebelball,“ (S. 1, V. 1-2) impliziert dabei, dass die Augen des Spiegelbildes verschleiert sind, wie von Nebel überdeckt, was symbolisiert, dass das lyrische Ich seinem Spiegelbild eine vernebelte Wahrnehmung unterstellt. Auf welche Art und Weise ist zu diesem Zeitpunkt im Gedicht noch unersichtlich – möglicherweise verweist der Sprecher hierbei auf sich selbst und stellt die eigene Wahrnehmung in Frage. Ist das, was er im Spiegel sieht, wirklich das, was auf ihn zurück reflektiert wird oder nimmt er Dinge wahr, die eigentlich anders dargestellt werden? Auf der anderen Seite hingegen könnte die vernebelte Wahrnehmung auf das Spiegelbild an sich bezogen werden, denn letzteres ist die Instanz, die den Sprecher direkt anschaut (vgl. V. 1). Auf diesem Fakt basierend würde das lyrische Ich in die benebelten Augen des Gegenübers schauen und nicht sich selbst betrachten. Vers sieben der ersten Strophe, „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“, bestätigt diese Theorie. Wen oder was der Sprecher in diesem ersten Moment mit seinem Spiegelbild sieht, ist demnach zu Beginn des Gedichtes noch schattenhaft.

„Nebelball‘ suggests difficulty in recognizing distinctive characteristics; and just as the wanderer who in the fog is unable to identify correctly his environment is overcome by fear, so is the beholder of the image.“ (Suttner, 1967, S. 625)

An diesem Beispiel von Suttner wird die Unsicherheit, die das lyrische Ich beim Anblick des Nebelballs empfindet, nochmals dargestellt. Die Nebelsymbolik steht hier für die Unfähigkeit des Sprechers, das Spiegelbild einzuordnen sowie dessen Intentionen und Charakteristika aufzudecken. Er kann sich, wie der bei Suttner beschriebene Wanderer im Nebel, nicht orientieren und seine metaphorische Umwelt schlecht wahrnehmen. Diese Orientierungslosigkeit verunsichert das lyrische Ich und führt dazu, dass es dem Spiegelbild Misstrauen entgegenbringt. Vor allem die erste Strophe des Gedichtes spielt mit etwai- gen Motiven der (Un-)Klarheit:

„Schaust du mich an aus dem Kristall
Mit deiner Augen Nebelball,

Kometen gleich, die im Verbleichen;
Mit Zügen, worin wunderlich
Zwei Seelen wie Spione sich
Umschleichen, ja, dann flüstere ich:
Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“

Bemerkenswert an der ersten Strophe von *Das Spiegelbild* ist der Vergleich von den Augen des Spiegelbildes mit Kometen, die verbleichen. Besonders interessant ist hier die Wortwahl „Nebelball“ in Bezug auf diesen Kometen. Wenn ein solcher sich der Sonne nähert, sind Kometen bekannterweise von einer diffusen, nebelartigen Hülle umgeben. Dabei zieht der Komet einen Schweif beziehungsweise eine Lichtspur nach sich. Auf *Das Spiegelbild* bezogen, ist dieser spezielle Vergleich elementar, da sich die Nebelsymbolik von den beschriebenen Augen auf die erwähnten Kometen ausbreitet. Daraus lässt sich zum einen schließen, dass auf Seiten des lyrischen Ichs eine erhebliche Ungewissheit und Unsicherheit besteht, was das eigene Spiegelbild betrifft. Nebel an sich gilt als undurchdringlich, undurchschaubar und gefährlich, vor allem, wenn es um sichere Fortbewegung geht. Der Sprecher im Gedicht fühlt sich demnach, als würde er im Nebel umherwandern, ohne klares Ziel oder jegliche Orientierungspunkte.

Laut Definition im *Metzler Lexikon Literarischer Symbole* steht ein Komet sowohl für politischen oder sozialen Verfall, sowie als Symbolbild für Sünde und Endlichkeit des Menschen. Dabei wird er biblisch gesehen oftmals mit dem gefallenem Engel Luzifers verglichen. (Butzer, 2021, S. 330–331). Wenn man dies auf das Christentum bezieht, wo Luzifer der Name des Teufels ist, der durch seine Rebellion gegen Gott verbannt wurde, erhält die Verwendung des Begriffes „Komet“ gleich eine neue, bedrohlichere Bedeutung für die Interpretation des Gedichtes. In der ersten Strophe von *Das Spiegelbild* wird durch die Nebelsymbolik eine düstere, unsichere Atmosphäre geschaffen. Wenn der Komet aus Sicht der Teufelstheorie betrachtet wird, sorgt diese dafür, dass das Spiegelbild für den Sprecher nicht nur für das Unbekannte steht, sondern auch eine reelle Gefahr darstellt. Ein Komet kann daher, auch ohne biblischen Kontext, für großen Schaden sorgen, würde er auf der Erde aufprallen. Dieses „Worst-Case-Szenario“ scheint auf den ersten Blick nicht gegeben zu sein, da das lyrische Ich den Kometen als „verbleichend“ (vgl. V. 3) beschreibt, dennoch besteht zu diesem Zeitpunkt, bei der ersten Begegnung des Sprechers mit dem Spiegelbild, eine unterschwellige Gefahr für das lyrische Ich.

Diese zweischneidige Symbolik zieht sich durch das ganze Gedicht, was zum Beispiel durch die Verwendung des Wortes „Kristall“ bestätigt werden könnte. Im Gegensatz zum Beispiel des Nebelballs repräsentiert dieser ein Symbol der Transparenz. Im *Metzler Lexikon Literarischer Symbole* steht der Kristall auf der einen Seite für göttliche Reinheit oder auch Klarheit, was für diese Analyse jedoch weitaus interessanter ist, für die Vereinigung beziehungsweise die Ambivalenz von Gegensätzen. (Butzer, 2021, S. 341)

Die erste Strophe endet mit den Worten „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“, eine emotional erregte Aussage, die das lyrische Ich tätigt, um auszudrücken, dass es sich mit dem Phantom, also dem Nicht-Realen, Nicht-Existenten, in keiner Weise gleichsetzen möchte. Konträr dazu ist der Kristall-Vergleich aus dem ersten Vers. Ein Kristall wird als Festkörper bezeichnet, der aufgrund seiner regelmäßigen Zusammensetzung eine Symmetrie aufweist. Rückführend auf die Tatsache, dass sich das lyrische Ich nicht mit dem Spiegelbild identifizieren will, stellt sich die Frage, ob der Vergleich des Gegenübers mit einem Kristall, einem geometrisch symmetrischen Objekt, eine subtile Andeutung darauf ist, dass sich Sprecher und Spiegelbild in einem arbiträren, aber doch symmetrischen Verhältnis zueinander befinden. Sprich, das lyrische Ich ist in der ersten Strophe überzeugt davon, dass die eigene Person und das Spiegelbild nicht zusammengehören, was sich auch an der Expression „zwei Seelen“ (vgl. S. 1, V. 5) festmachen lässt. Auf der anderen Seite flüstert der Sprecher die Worte „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“, statt sie laut auszusprechen, was eine weitere Kontradiktion darstellt, wenn das Ausrufezeichen am Ende des Satzes betrachtet wird. Letztendlich zeigt der Kristallvergleich schon zu Beginn, dass gewisse Parallelen zwischen dem lyrischen Ich und dem Spiegelbild existieren. Der Sprecher leugnet dies zunächst, doch Verhaltensweisen wie das zaghafte Flüstern eines so aussagekräftigen Satzes deuten darauf hin, dass sich das lyrische Ich der Symmetrie (unter-)bewusst ist, die es mit dem Spiegelbild verbindet.

„So beginnt Drostes Gedicht der verfremdenden Selbstbegegnung in *Das Spiegelbild*. Das Kristall als Spiegel, als Medium einer unheimlichen und unabweisbaren Selbsterkenntnis –“ (Detering, 2020, S. 164)

Detering illustriert in seiner Aussage einen elementaren Aspekt der Deutung des Kristalls, indem er ihn als Medium einer unabweisbaren Selbsterkenntnis beschreibt. Der Sprecher im Gedicht sieht das eigene Spiegelbild und hat Schwierigkeiten, das Gesehene zu kategorisieren. Er stellt sich immer wieder Fragen, um zu einer Erkenntnis über das zu

kommen, was er im Spiegel sieht. Der innere Konflikt, ob das lyrische Ich und sein Spiegelbild ein- und dieselbe Person oder zwei verschiedene Seelen sind, die sich nicht gleichsetzen lassen, ist in diesem Gedicht eine vorherrschende Diskrepanz. Die Aussage Deterrings suggeriert dabei jedoch, dass der Blick in den Spiegel für den Sprecher ein Moment der unabwiesbaren Selbsterkenntnis auslösen würde, was im Grunde bedeutet, dass er die Ähnlichkeiten, die er zum Spiegelbild hat, nicht vollends dementieren kann.

„Fichte [entdeckte] die Paradoxien des Selbstbewußtseins, das sich in seinem Spiegelbild nur erkennen kann, wenn es sich zuvor schon kennengelernt (und also gespiegelt) hat. Denn wer kann garantieren, daß ich wirklich bin, was ich im Akt der Selbstreflexion (der Spiegelung) für mich zu halten neige?“ (Renger, 2002, S. 18)

Renger unterstützt mit seiner Annahme die oben genannte Theorie. Trotz der abweisenden Haltung des lyrischen Ichs gegenüber seinem Spiegelbild, lassen sich gemeinsame Züge der beiden Akteure nicht leugnen. Laut Renger könnte der Sprecher sich im Kristall gar nicht erkennen, wenn er sich nicht vorher schon einmal im Spiegel betrachtet hätte. Die Tatsache, dass die Sprechinstanz in Strophe eins direkt abstreitet, dass er und das Phantom eine gemeinsame Identität darstellen, deutet an, dass er trotz dessen gewisse Ähnlichkeiten bemerkt, wenn auch unterschwellig. So würde er die Merkmale, die das Spiegelbild nicht erkennen, hätte er sich nicht vorher bereits im Spiegel gesehen.

Ein anderes Beispiel zeigt hier, dass sich die Doppelsymbolik durch das ganze Gedicht zieht. Dies lässt sich auch wörtlich nehmen, wenn das lyrische Ich davon spricht, dass „Zwei Seelen wie Spione sich / Umschleichen“ (vgl. Str.1, V.5-6). Hierbei fällt auf, dass dabei sprachlich gesehen Wortgruppen verwendet werden, die vor allem mit Vorsicht und Zaghaftheit in Verbindung gebracht werden können. Ausdrücke wie *schleichen* und *flüstern* deuten darauf hin, dass der Sprecher einen gewisse Argwohn im Umgang mit dem Spiegelbild empfindet. Es entsteht der Eindruck, dass das lyrische Ich schleicht, um möglicherweise nicht entdeckt zu werden oder die eigene Identität preiszugeben. Auf der anderen Seite könnte die vorsichtige Wortwahl bedeuten, dass der Sprecher Angst empfindet. Vor dem Spiegelbild selbst oder davor, das Gegenüber zu verschrecken, ist dabei noch nicht ersichtlich.

2.4. Rhetorik der Ambivalenz

Die Rhetorik in *Das Spiegelbild* zeichnet sich durch ihren antithetischen Subtext aus. Eine bedeutende Rolle spielen dabei unter anderem die im Gedicht verwendeten Wortdopplungen. Dabei fällt auf, dass die Wiederholungen in ihrem Kontext zueinander gegensätzliche Aussagen beinhalten, als bei der ersten Verwendung des jeweiligen Wortes.

Ein Beispiel dafür ist das Wort *Kristall*. In der ersten Strophe schaut das Spiegelbild das lyrische Ich „aus dem Kristall“ (S. 1, V. 1) an. Hier wird aus einer Beobachtungsperspektive heraus gesprochen. Der Sprecher beschreibt, wie das Spiegelbild auf ihn wirkt, bevor er die Gleichsetzung mit seinem Gegenüber vehement ablehnt: „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“ (S. 1, V. 7). In Vers 39-42 der sechsten Strophe stellt sich das lyrische Ich in Form eines Konditionalsatzes vor, wie es reagieren würde, wenn das Spiegelbild „aus Kristalles Rund“ (S. 6, V. 39) hervortreten und ihm gegenüberstehen würde. Hier wechselt die Perspektive der reinen Beobachtung zu einer Opportunität der tatsächlichen Begegnung zwischen dem Sprecher und seinem Spiegelbild. Dieser Wechsel ist sowohl perspektivisch, als auch thematisch, da die Sprechinstanz im Laufe des Gedichtes eine andere Haltung gegenüber des Spiegelbildes entwickelt.

Das zweite Wort, das sich im Gedicht wiederholt, bezieht sich auf die *Augen* des Spiegelbildes. In Vers zwei sind diese Augen einem Nebelball gleichgesetzt, während sie in Vers 18 aus kaltem Glas bestehen. Hier lässt sich ein substanzieller Unterschied zwischen den beiden Bedeutungen der jeweiligen Verse erkennen. In der ersten Situation sind die Augen des Spiegelbildes vernebelt und für das lyrische Ich nahezu undurchsichtig. Die Intentionen des Spiegelbildes sind für die Sprechinstanz unbekannt, was zu Misstrauen und Unsicherheit führt. Diese Ungewissheit wird mit den nebligen Augen des Gegenübers begründet. Die zweite Stelle, die das Wort *Augen* beinhaltet, spricht davon, dass diese aus kaltem Glas bestehen. Glas ist, im Gegensatz zu Nebel, durchsichtig und alles, was durch Glas betrachtet wird, ist klar erkennbar, während die Sicht im Nebel getrübt ist. Hier stehen die Augen des Spiegelbildes also in einem inhaltlichen Kontrast zueinander. In der einen Situation sind sie noch vernebelt und unklar, während sie zu einem späteren Zeitpunkt aus Glas bestehen. Dies kann zum einen durch die persönliche Annäherung des lyrischen Ichs zum Spiegelbild begründet werden.

Die doppelte Verwendung des Wortes *Phantom* im Gedicht weist den drastischsten Unterschied in seiner Bedeutung vor. Am Anfang des Gedichtes beendet das lyrische Ich in Vers sieben die erste Strophe mit den Worten „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“ Dieser Aussagesatz wird durch die Verwendung eines Ausrufezeichens unterstrichen, was die Vehemenz der Äußerung verdeutlichen soll. Im Verlauf der Geschehnisse durchlebt die Sprechinstanz einen Prozess, der sich von Abneigung über Verwirrung zu Verleugnung und letzten Endes zu Akzeptanz beziehungsweise Sympathie entwickelt. Die letzte Strophe endet daher mit den Worten „Phantom, du lebst auf dem Grund, / Nur leise zittern würd' ich, und / Mich dünkt – ich würde um dich weinen!“. Zu Anfang lehnt das lyrische Ich das Phantom noch ab und leugnet dabei eine Übereinstimmung des Selbstverhältnisses zwischen den beiden Akteuren. In der letzten Strophe wird diese negative, abweisende Einstellung durch Akzeptanz der Situation ersetzt. Die Sprechinstanz gibt zu, dass sie um das Spiegelbild weinen würde, sollte es aus dem Kristall heraustreten. Letzten Endes lässt sich sagen, dass die Verwendung des Wortes *Phantom* in der letzten Strophe inhaltlich in einem antithetischen Verhältnis zum Gebrauch des Wortes in der ersten Strophe steht. Die Aussagen, die das lyrische Ich in beiden Fällen tätigt, gelten vor dem Hintergrund des Inhalts als polare Gegensätze.

2.5. Motiv der Vergänglichkeit

Die antithetische Rhetorik des Gedichtes in Verbindung mit der inneren Zerrissenheit des lyrischen Ichs erinnert stark an das *5 Phasen der Trauer* Modell von Elisabeth Kübler-Ross aus dem Jahr 1969. Dieses beinhaltet die Stadien ‚Nicht-Wahrhaben-Wollen‘, Wut, Verhandeln, Depression und schließlich Akzeptanz. (Dammann et al., 2022, S. 86)

Die sechs Strophen bei *Das Spiegelbild* lassen sich in genau diese Phasen einteilen. Strophe eins repräsentiert die Phase des Leugnens beziehungsweise des Nicht-Wahrhaben-Wollens. Das lyrische Ich blickt in den Kristall und sieht das eigene Spiegelbild. Darin entdeckt der Sprecher allerdings zwei Seelen, statt einer. Am Ende der Strophe dementiert er, dass er und das Phantom sich ähneln beziehungsweise als Individuum verstanden werden können. Phase zwei der 5 Phasen der Trauer erstreckt sich in diesem Gedicht über zwei Strophen. Die Strophen zwei und drei werden vom Element des Zorns überschattet, indem das lyrische Ich dem Spiegelbild vorwirft, ihm das „warme Blut“ zu eisen und die „dunkle Locke [...] zu blassen“ (S. 2, V. 9-10). Des Weiteren stellt sich die Sprechinstanz die Frage, ob es das Spiegelbild lieben oder hassen würde, wenn sie sich begegnen würden. Das lyrische Ich fühlt demnach eine innere Zerrissenheit, die durch den Gebrauch des Wortes „hassen“ (S. 2, V. 14) den Zorn der Atmosphäre unterstreicht.

In Strophe drei beschreibt der Sprecher das Spiegelbild als ein Wesen mit Augen aus „kaltem Glas[t], / Voll toten Lichts“ (S. 3, V. 18-19), die so gespenstisch auf die Sprechinstanz wirken, dass er der Situation entfliehen möchte. Hier lässt sich bereits erkennen, dass der vorherige Zorn und die vehemente Ablehnung allmählich abschwellen und von einem Fluchtinstinkt ersetzt werden, bevor in Strophe vier die dritte Phase, das Verhandeln beginnt. Das lyrische Ich observiert, dass die weichen Züge, die den Mund des Spiegelbildes umspielen, an ein hilfloses Kind erinnern. Dies sind im Gegensatz zu den vorherigen Beschreibungen vermehrt positiv assoziierte Wörter. *Kind, weich, hilflos, treue Hut, oder bergen*, sind affirmative Begriffe, die symbolisieren, dass die Sprechinstanz sich mit dem Spiegelbild mehr und mehr anfreunden kann. Das lyrische Ich empfindet zu diesem Zeitpunkt bereits Ansätze von Empathie. Strophe fünf repräsentiert im weiteren Verlauf die vierte Ebene der Phasen der Trauer: Depressionen.

Der Sprecher betont weiterhin, dass das Spiegelbild nicht mit ihm gleichzusetzen ist und als „fremdes Dasein“ (S. 5, V. 30) existiert, dem er sich nur „unbeschuhet“ (S. 5, V. 31), ergo, leise, vorsichtig und misstrauisch nähern kann. Die Assoziation mit Moses

in diesem Vers ist dabei nennenswert – der biblische Prophet, der als himmlischer Bote auf Erden von Gott die 10 Gebote prophezeit bekommt, spielt sowohl im Judentum, als auch dem Christentum oder dem Islam eine tragende Rolle. Die Frage, die sich in Bezug auf das Gedicht stellt, ist, welche Charakteristika den Sprecher mit Moses verbinden. Sieht sich das lyrische Ich ebenfalls als Prophet? Sollte dies der Fall sein, befindet sich die Sprechinstanz im Gedicht in einem Stadium *vor* der Prophezeiung Gottes. Der Sprecher nähert sich vorsichtig dem „fremde[n] Dasein“ (S. 5, V. 30), welches in diesem Fall die Prophezeiung der 10 Gebote darstellt, um keine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Vor dem Hintergrund des Gedichtes kann davon ausgegangen werden, dass die Intention des Sprechers in seiner Moses-Rolle dadurch motiviert ist, dass er die Wahrheit über das Spiegelbild und seine Verbindung zu letzterem herausfinden möchte. Die 10 Gebote stehen hier repräsentativ für die Erkenntnis über die eigene Existenz, die sich das lyrische Ich durch die nähere Beobachtung des Spiegelbildes erhofft.

Das lyrische Ich empfindet in Strophe fünf „fremde[s] Lei[d]“ (V. 33) und „fremd[e] Lust“ (V. 33), was darauf schließen lässt, dass es Gefühle in sich trägt, die sich vorher nicht bemerkbar gemacht haben. Diese fremden Emotionen ordnet der Sprecher dem Spiegelbild zu. Dennoch kann er die Gefühle auch selbst spüren, was als Beweis dafür gilt, dass eine tatsächliche Verbindung, in welcher Weise auch immer, zu seinem Gegenüber besteht. Diese Theorie kann mit der letzten Frage der Strophe begründet werden: „Gnade mir Gott, wenn in der Brust / Mir schlummernd deine Seele ruhet!“ (S. 5, V. 34-35). Die (angstvolle) Feststellung, dass sich die eigenen Gefühle des lyrischen Ichs mit denen des Spiegelbildes vermischen, erinnert an einen resignierten Depressionszustand und lässt sich daher der vierten Phase des Trauer-Modells zuordnen. Das Bewusstsein, dass sich die beiden Akteure letzten Endes gleichen, löst bei der Sprechinstanz keine Freude, sondern eine Erweiterung der bereits eingeläuteten Sinnkrise aus.

Die letzte Strophe repräsentiert im Gedicht die letzte Kategorie der 5 Phasen der Trauer – Akzeptanz. Der Sprecher nimmt eine Verwandtschaft zu dem Spiegelbild wahr. Dies geschieht dadurch, dass er sich „zu [s]einen Schauern [...] gebannt“ (S. 6, V. 37) fühlt. Bei Betrachtung des Wortes *bannen* fällt auf, dass die Bedeutung dieses Verbs einen Zustand des fremdbestimmten Einflusses symbolisiert. Eine Person, die „gebant“ ist, würde demnach durch fast schon zwingende Gewalt an einem Ort gefesselt beziehungsweise festgehalten werden. Im Kontext dieses Gedichtes lässt sich der Schluss ziehen, dass die Sprechinstanz zwar eine Verbindung zu seinem Spiegelbild empfindet, diese

aber nicht zwingend aus freiem Entschluss verfolgt. Die Annäherung der beiden Akteure wird von der Tatsache überschattet, dass der Sprecher keine andere Wahl hat, als sich mit dem Spiegelbild näher zu befassen.

Nichtsdestotrotz deklariert er in Vers 38 der sechsten Strophe, dass „Liebe [sich] der Furcht [...] einen“ muss. An dieser Stelle akzeptiert die Sprechinstanz, dass sein Verhältnis zu dem Spiegelbild sowohl von Furcht als auch Zuwendung definiert wird. Es bestehen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Akteuren und das lyrische Ich fühlt sich trotz der anfänglichen Angst und des Misstrauens zu seinem Spiegelbild hingezogen. Es besteht als eine unterschwellige Vertrautheit zwischen dem Sprecher und seinem Gegenüber. Letzten Endes gesteht die Sprechinstanz, dass bei einem Aufeinandertreffen mit dem Phantom, die vorherige Unsicherheit sich lediglich durch ein leises Zittern bemerkbar machen würde. Zusätzlich dazu bekennt das lyrische Ich, dass es sogar um das Phantom weinen würde, was einen drastischen Unterschied zu den vorherigen Aussagen und der Atmosphäre der ersten Strophe darstellt.

Diese 5 Phasen nach Kübler-Ross konstituieren einen antithetischen Prozess, den die Sprechinstanz des Gedichtes durchlebt. Der Gegenstand der Trauer steht dabei repräsentativ für das Motiv der Vergänglichkeit, das sich im Gedicht finden lässt.

2.6. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse

Rückgreifend auf die drei Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse nach Blasberg und Grywatsch lässt sich bei *Das Spiegelbild* folgender Schluss ziehen: Die Spiegelungen, Spaltungen oder Verdopplungen, die den ersten Modus ausmachen, werden im Gedicht in Form des Spiegelbildes des lyrischen Ichs dargestellt. Dabei empfindet der Sprecher zu Anfang das gespiegelte Ich als etwas Anderes, mit dem er sich nicht identifizieren oder gleichsetzen möchte. Er weist den Gedanken, er und das Spiegelbild könnten ein- und dieselbe Person sein, mit den Worten „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“ (S. 1, V. 7) ab. Diese Vehemenz verändert sich im Laufe des Gedichtes. Bei genauerem Hinsehen erkennt das lyrische Ich, dass es gewisse Ähnlichkeiten mit dem Spiegelbild teilt. Es tätigt Aussagen wie: „Gnade mir Gott, wenn in der Brust / Mir schlummernd deine Seele ruhet!“ (S. 5, V. 34-35) oder „Und dennoch fühl' ich, wie verwandt / Zu deinen Schauern mich gebannt“ (S. 6, V. 36-37).

An diesem Beispiel lässt sich veranschaulichen, dass sich die Sprechinstanz des Gedichtes zu dem Spiegelbild hingezogen fühlt. Der Sprecher scheint zu spüren, dass er und das Spiegelbild eine innere Verbindung haben, weshalb er seine Meinung gegenüber des „Phantoms“ letzten Endes ändert. In der letzten Strophe wird lediglich angedeutet, dass das lyrische Ich um sein Spiegelbild weinen würde, sollte es ihm gegenüberstehen. Dennoch kann die Beziehung zwischen den beiden Akteuren als „zusammenhängend“ beschrieben werden. Es ist am Ende undeutlich, ob das Spiegelbild und der Sprecher nicht doch dieselbe Person sind. Daher entspricht die Aussage des ersten Modus nach Blasberg und Grywatsch nicht mit eindeutiger Klarheit den Geschehnissen im Gedicht. Das Spiegelbild als nicht-identische Identität im Verhältnis zu der Sprechinstanz zu bezeichnen, ist theoretisch möglich. Am Ende des Gedichtes werden allerdings nur schemenhafte Andeutungen bezüglich ihrer Beziehung zueinander getätigt. Es ist also ebenso plausibel, das Verhältnis der beiden Akteure etwas näher zu definieren, was sie nicht zu nicht-identischen Entitäten machen würde. Der erste Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse kann infolgedessen nur zu Teilen auf *Das Spiegelbild* angewandt werden.

3. *Das Fräulein von Rodenschild* (1840)

3.1. Formaler Aufbau und Sprachliche Auffälligkeiten

Die Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* setzt sich aus 15 Strophen mit jeweils sieben Versen zusammen. Das Reimschema folgt dabei dem Muster ABABCCB – die Strophen beginnen jeweils mit einem Kreuzreim, der daraufhin fließend in einen umarmenden Reim übergeht. Der zweite B-Vers wird bei diesem Schema doppelt benutzt und bildet dadurch eine Art „Schwelle“, die als Übergang zwischen dem einen zum anderen Reimschema dient. Bezogen auf den Inhalt der Ballade fällt auf, dass das Reimschema kontrastiv zu den Ereignissen in *Das Fräulein von Rodenschild* konzipiert ist. Die Schwelle zwischen den beiden Reimformen dient als fließender Übergang – die „echte“ Schwelle, die des Archivs in Strophe 11, ist für das Fräulein allerdings unüberwindbar. In diesem Zusammenhang dient die Art des Reimschemas als subtile Anspielung an den Moment, in dem das Fräulein ihre Doppelgängerin durch den Türspalt beobachtet und ihr die physische Unerreichbarkeit der Erscheinung bewusst wird.

Das Metrum der Ballade wird vorwiegend aus einem vier-hebigen Jambus zusammengesetzt. Auf eine unbetonte folgt eine betonte Silbe. Dieses Versmaß wird in den meisten Strophen der Ballade beibehalten, allerdings wird das Metrum zu Beginn, in Strophe eins, in den ersten zwei Versen gebrochen. Dieser Bruch steht repräsentativ für den inneren Konflikt der Erzählinstanz – das Fräulein sehnt sich nach Selbstbestimmung, befindet sich aber in einem Zustand der Stagnation. Sie ist in den Konventionen des 19. Jahrhunderts gefangen, die vor allem für adlige Frauen gelten. Die Kadenzen der Ballade orientieren sich am oben genannten Reimschema. Zwar sind sie in ihrer Struktur nicht identisch, dennoch erinnern die männlichen und weiblichen Kadenz in ihrem Muster (mmmmwwm) an das Schema ABABCCB. Die entscheidenden zwei Verse mit weiblicher Kadenz sind dabei jedoch in allen Strophen konform mit den dazugehörigen CC-Versen. Trotz der Ausnahmen in den männlichen Kadenz, lässt sich in der Ballade eine gewisse Regelmäßigkeit finden.

Ebenso wie bei *Das Spiegelbild*, häufen sich bei *Das Fräulein von Rodenschild* Wörter, die zu dem Feld der Sinneswahrnehmung gehören. Dabei legt Annette von Droste-Hülshoff den Fokus vor allem auf die Sinne *Hören* und *Sehen*. Wörter wie *leise* (z.B. S. 3, V. 19), *lauschen* (S. 11, V. 76), *horchen* (S. 3, V. 19), oder, aus der anderen Kategorie, *Lampe* (S. 7, V. 47), *Elfenlicht* (S. 7, V. 49), und *tiefdunkel* (S. 11, V. 75), sind

dabei nur eine gewisse Anzahl von diversen Beispielen, die sich in der Ballade finden lassen. Die Verwendung von Begriffen der Sinneswahrnehmung symbolisiert im Fall des Fräuleins die Vielzahl von Gefühlen, die das Fräulein empfindet, sowohl vor, bei, als auch nach der Begegnung mit ihrer Doppelgängerin. Die Häufung der Wörter aus diesem Feld signalisieren die Überforderung, die das Fräulein von Rodenschild im Verlauf der Ballade fühlt. Der Einsatz von repetitiven Wortfeldern untermauert dabei das Gefühl von Ohnmacht und die Masse an Eindrücken, mit denen das Fräulein sich auseinandersetzen muss.

Generell fällt beim Lesen der Ballade auf, dass Wiederholungen an sich (nicht nur durch Wortfelder) ein übergreifendes Motiv in *Das Fräulein von Rodenschild* darstellen. Zum einen verwendet Droste-Hülshoff vermehrt Adjektive, die sich in einem Vers, oder mit kurzem Abstand, wiederholen. Ein Beispiel dafür ist Vers 19 in Strophe drei: „Dann leise das Fenster öffnend, leise“. Dieses Schema tritt im Laufe der Ballade häufiger auf. Dabei fungieren die Wortwiederholungen als Moment des Innehaltens und der Entschleunigung. Das Fräulein von Rodenschild wird mit dem Anblick ihrer Doppelgängerin und dem damit einhergehenden Identitätskonflikt konfrontiert, woraufhin die weiteren Ereignisse unmittelbar hintereinander geschehen. Es gibt keinen Raum für Selbstreflektion, weswegen die Wortwiederholungen verwendet werden, um für die Leser*innen, aber auch das Fräulein, das Tempo der Begebenheiten für einen Augenblick entschleunigt.

3.2. (Homo-)erotischer Subtext

Das überordnende Motiv in *Das Fräulein von Rodenschild* ist die Doppelgänger-Begegnung, mit dem sich das Fräulein in der Ballade auseinandersetzt. Die Hinterfragung der eigenen Existenz und mentalen Gesundheit, die auf das Zusammentreffen folgt, stellt einen erheblichen Teil der Identitätsproblematik des Fräuleins dar. Bei genauem Lesen der Ballade fällt allerdings auf, dass das Fräulein außerdem Gefühle sexueller Natur empfindet. Im Verlauf der 15 Strophen zeigt sich immer wieder, dass den Geschehnissen ein gewisser erotischer Subtext unterliegt. Ein Argument, das in dieser Analyse zusätzlich beleuchtet werden soll, ist die Frage, inwieweit die Erlebnisse des Fräuleins einen homosexuellen Identitätskonflikt bei ihr auslösen.

Die Ausgangssituation beginnt mit ersten Zeichen der sexuellen Erregung bereits in der einleitenden Strophe der Ballade. Das Fräulein fragt sich selbst, ob es normal sei, dass die Nächte im Monat April schwül seien, oder ob ihr „so siedend jungfräulich“ Blut“ (V. 2) dafür verantwortlich ist. Sie liegt in ihrem Bett und kann nicht schlafen, während ihr Herz ungewöhnlich laut schlägt. Diese Situation wird in der Forschung unterschiedlich interpretiert. Ronald Schneider beschreibt die Umstände folgendermaßen:

„Dem jungen Fräulein von Rodenschild begegnet ihr Doppelgänger-Ich in einer schlaflos verbrachten »schaurigen« Nacht, kurz vor dem Ausbruch einer Krankheit, so daß dem Leser die alternative »realistische« Deutung der Geistererscheinung als Traum oder Fieberhalluzination angeboten wird.“ (Schneider, 1995, S. 83)

Schneider deutet an, dass das Fräulein von Rodenschild zu Beginn der Erzählung schlaflos ist, weil sie sich in den Vorstadien einer Krankheit befindet und mit Fieber im Bett liegt. Für den Gesamtkontext wertet er diese Situation als eine Art Fiebertraum, der die Geschehnisse der Nacht, lediglich als Halluzination der Krankheit kategorisiert. Dies wird im weiteren Verlauf der Analyse nochmals aufgegriffen, allerdings sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass diese Interpretation ebenfalls aus einem anderen Blickwinkel gesehen werden könnte. Nach eigenem Verständnis wird das Fräulein erst durch die Berührung mit ihrer Doppelgängerin krank. Die vereiste Hand, die daraus resultiert, gilt als Beweis dessen. In den vorhergehenden Strophen, die auf den Klimax-Moment der Ballade hinarbeiten, gibt es keine klaren, eindeutigen Beweise dafür, die eine vorherrschende

Krankheit begründen. Durch die erotische Aufladung der Atmosphäre der Ballade, ist ihr Schwitzen am Anfang eher mit hitziger Erregung, statt kränklichen Fiebers zu erklären.

In der dritten Strophe, als sich das Fräulein in Bewegung setzt, um durch ihr Fenster zu beobachten, was draußen vor sich geht, wird beschrieben, dass „des Mieders Schleifen gelöst“ (V. 17) seien. Sie ist demnach nur knapp beziehungsweise unordentlich angezogen. Statt die Schleifen des Korsett-artigen Kleidungsstückes festzuziehen, wie es für Frauen im 19. Jahrhundert üblich war, sind die Schleifen des Fräuleins gelöst. Ihr Anblick wäre dementsprechend freizügig, da bei einem solchen Kleidungsstück mit hoher Wahrscheinlichkeit ihre Brüste aus dem Mieder herausquellen würden, was den sexuellen Unterton der Ballade nur weiter verstärkt. In Strophe sieben lässt sich erkennen, dass das Fräulein beim Anblick ihrer Doppelgängerin zunächst blass wird, sich ihre Wangen aber unverzüglich wieder rot färben. Sie kann ihren Blick nicht von der Gestalt abwenden, was sich ebenfalls in Strophe neun zeigt. Dort wird beschrieben, dass das Fräulein nichts um sie herum mitbekommt, und ihre Augen nur auf die Doppelgängerin gerichtet sind. Sie ist sowohl in Strophe sieben als auch Strophe neun völlig eingenommen von der Präsenz der Gestalt und folgt ihr überall hin mit ihren Blicken. Diese obsessiven Beschreibungen stellen auf den ersten Blick zwar keine expliziten sexuellen Gefühle oder Handlungen dar, dennoch bilden sie einen Rahmen, der das aufflammende Begehren des Fräuleins unterstützt.

Der klimaktische Höhepunkt der Ballade findet an der Schwelle des Archivs statt, an der sich das Fräulein von Rodenschild und ihre Doppelgängerin zum ersten Mal „auf Schrittes Weite“ (V. 82) gegenüberstehen. Allein diese Tatsache trägt zur erotischen Stimmung zwischen den beiden Akteurinnen bei. Sie stehen sich gegenüber, einander „[zu]gebeugt“ (V. 84) und könnten sich theoretisch berühren. Das Fräulein und die ihr gleichende Gestalt bewegen sich in einer nahezu symbiotischen Einheit, als sie sich in Strophe zwölf und dreizehn in ihren Bewegungen spiegeln. Tritt eine der beiden hervor, tut die andere es ihr gleich. Der Höhepunkt dieser Interaktion wird in Strophe dreizehn beschrieben: „Nun stehen die Beiden, Auge in Aug‘, / Und bohren sich an mit Vampyres Gewalt.“ (V. 87/88)

Der erotisch aufgeladene Moment zwischen dem Fräulein und der Doppelgängerin bildet hier den Höhepunkt in der Ballade. Beide starren sich an, ohne voneinander abzulassen,

während sie nur einen Schritt entfernt stehen. Interessant ist hierbei die Formulierung des Wortes „bohren“ (V. 88) in seinem grammatikalischen Kontext:

„Natürlich bezieht sich das Verb »bohren« zunächst auf die Augen, da die Wendung vom ›bohrenden Blick‹ gängig ist. Annette von Droste-Hülshoff ordnet diesen Penetrationsvorgang jedoch grammatikalisch nicht den Augen von Fräulein und Gegenüber zu, sondern beschreibt ihn als Aktivität der zwei Frauen: »die Beiden [...] bohren sich an«. Der Vergleich mit dem Vampir, der für beide gilt, verstärkt diesen grammatikalisch forcierten Liebesakt.“ (Steidele, 2003, S. 328)

An diesem Beispiel zeigt sich, wie intensiv der Blickkontakt zwischen dem Fräulein und ihrem Gegenüber stattfindet. Die sexuelle konnotierte Benutzung des Wortes „bohren“ unterstützt die Implikationen, die ein solches Wort beinhaltet. Der Kontext des Bohrens, einem Vorgang, bei dem ein Gegenstand durch drehende Bewegungen in etwas eindringt, steht hier symbolisch für den Akt der Penetration beim Geschlechtsverkehr. Unterstützt wird dies durch die Tatsache, dass bei dem Fräulein und ihrer Doppelgängerin „Das gleiche Linnen [...] Gleich ordnungslos um die Glieder wallt“ (V. 90-91). Beide Akteurinnen sind nur halb beziehungsweise unzulänglich angezogen, was in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre der Situation dazu beiträgt, dass die sexuelle Versuchung durch die Freizügigkeit der Kleidung noch verstärkt wird.

Allgemein lässt sich sagen, dass dieser sexuelle Subtext sich durch die gesamte Ballade zieht. Beim Anblick der Doppelgängerin ist das Fräulein von Anfang an fasziniert und zeigt körperliche Symptome, die darauf schließen lassen, dass sie von dem, was sie sieht, erregt ist. Dazu kommt der intensive Kontakt, den sie mit der ihr gleichenden Gestalt aufnimmt. Die sexuell konnotierten Beschreibungen der Situation tragen dazu bei, dass die Ballade ohne einen gewissen (homo-)erotischen Subtext nicht gelesen werden kann.

Wie dieser Kontext aus einer anderen Sichtweise kategorisiert werden kann, und welche gesellschaftlichen oder religiösen Konsequenzen die gleichgeschlechtlichen Gefühle des Fräuleins beinhalten können, wird im Folgenden analysiert.

3.2.1. Voyeurismus-Motiv

Die Ereignisse, die in *Das Fräulein von Rodenschild* beschrieben werden, sind hauptsächlich aus der Perspektive des Fräuleins erzählt. Dabei fällt auf, dass sie größtenteils aus einer passiven Beobachtungsposition von den Geschehnissen der Nacht berichtet. Dabei befindet sie sich in zahlreichen Situationen an einem Ort, der nicht von allen Akteuren der Ballade eingesehen werden kann. Erst am Ende der Erzählung steht sie ihrer Doppelgängerin „Auge in Aug“ (V. 87) gegenüber, vorher berichtet sie allerdings aus ihrem Versteck hinter dem Fenster beziehungsweise der verschlossenen Tür des Archivs. Diese Art der Fernerkundung erinnert an die (sexuelle) Neigung des Voyeurismus.

Diese Gesinnung beinhaltet heimliches Beobachten von Situationen oder Objekten der Begierde, um dabei Befriedigung zu erlangen. Oftmals wird diese Form des Verhaltens als „Blick durch das Schlüsselloch“ bezeichnet, was im Fall von *Das Fräulein von Rodenschild* nahezu bruchlos übernommen wird. Nach vorheriger Verfolgung der Doppelgängerin, steht das Fräulein in Strophe elf vor einer verschlossenen Tür. Sie hat keine Möglichkeit, das Archiv zu betreten und wählt aufgrund dessen den symbolischen Blick durch das Schlüsselloch, um die Gestalt weiter zu beobachten. In der Ballade ist dieses Schlüsselloch eine Spalte in der Tür, allerdings sind die Ähnlichkeiten zu ersterem unumstritten.

Im Verlauf der Ballade lassen sich kontinuierlich Elemente des Voyeurismus finden. Bereits zu Beginn, in Strophe drei, steht das Fräulein aus dem Bett auf, um „Dann leise das Fenster öffnend, leise,“ (V. 19) die Ereignisse auf dem Hof zu beobachten. Die Wiederholung des Wortes *leise* betont ihre Rolle als Voyeur, insofern, als sie nicht entdeckt werden möchte. Die folgenden Strophen (vier bis neun) werden allesamt aus dieser Perspektive, hinter dem Fenster, beschrieben. Dabei lässt sie die ihr gleichende Gestalt nicht aus den Augen, verlässt also zu keinem Zeitpunkt ihre Position als Beobachterin beziehungsweise Voyeurin. Dies fällt vor allem in Strophe neun auf. Das Fräulein ist stur auf ihre Doppelgängerin fokussiert, ohne wahrzunehmen, was um sie herum geschieht. Wie oben bereits erwähnt, ist dies zum einen ein Merkmal von sexueller Anziehung und Faszination. Zum anderen hat ihr Verhalten einen obsessiven, voyeuristischen Charakter. Vor allem Wortwiederholungen wie *leise*, *lauschen* oder *horchen* unterstützen diese Theorie. *Lauschen* und *horchen* lassen sich dabei in ein Wortfeld der „Unerlaubten Versuchung“ kategorisieren. Die beiden Wörter beschreiben Situationen, die nicht dafür

bestimmt sind, von einer dritten Partei gehört zu werden, und nur durch Wiedersetzung dieses Verbotes von eben jener mitbekommen werden. Dieser semantische Aspekt der Ballade dient als weiteres Argument für die Theorie, das Fräulein im Blickwinkel des Voyeurismus zu definieren.

Zusätzlich dazu fungiert die gesellschaftliche Position der Frau im 19. Jahrhundert als eine weitere mögliche Erklärung für die vorherige Argumentation. Voyeure sind unter anderem dafür bekannt, dass sie Schwierigkeiten mit der eigenen Sexualität haben. In einer aktiven Rolle, zusammen mit einem Partner, fühlen sie sich unsicher und ängstlich, weswegen sie eine Passivität anstreben, die ihnen ein sicheres und unangreifbares Gefühl vermittelt. Ein derartiges Verhalten tritt vermehrt bei Menschen auf, die durch fehlende Sozialisation kaum soziale Kontakte, und damit einhergehend, Schwierigkeiten in zwischenmenschlichen Beziehungen haben. Der Voyeurismus kann daher als eine Art Auffangnetz dienen, das ihnen dabei hilft, ihre eigene Sexualität trotzdem ausleben zu können. Durch die passive Rolle des Zuschauers und Beobachters, statt des Akteurs, haben sie eine gewisse Kontrolle über die Situation und fühlen sich, wie oben erwähnt, geschützt.

Bezogen auf *Das Fräulein von Rodenschild* kann angenommen werden, dass das Fräulein durch das Aufeinandertreffen mit ihrer Doppelgängerin überfordert ist. Sie stellt ihre eigene mentale Gesundheit infrage und wirkt auf den ersten Blick eher ängstlich und misstrauisch. Sie versteckt sich hinter ihrem Fenster und berichtet Großteile der Erzählung aus ebendieser Position. Beim Lesen der Ballade ist nicht ersichtlich, in welchem Verhältnis sie zu ihren Angestellten steht oder wie viele soziale Kontakte das Fräulein pflegt. Bekannt ist nur, dass sie aus vornehmem oder gar adligem Hause stammt, was durch den „Rubine“ in Vers 95 angenommen werden kann. Möglicherweise fühlt sie sich in dieser Position isoliert und entscheidet sich deswegen dafür, eine passive Beobachterrolle einzunehmen. Als Frau im 19. Jahrhundert ist sie den patriarchalen Konventionen ausgesetzt, die die Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt bestimmen. Dem Fräulein fehlt demnach das Recht zur Selbstbestimmung und freien Entfaltung, ebenso wie die Akzeptanz anderer Sexualitäten neben der normativen Heterosexualität. Diese Umstände führen letzten Endes dazu, dass sie sich in ihrer Rolle unsicher und angreifbar fühlt, weswegen der Voyeurismus mit seiner zugehörigen Passivität und „Sicherheit“ hilft, ihr das Gefühl zu geben, Kontrolle zu haben. In einem abgeschirmten Raum, in dem sie alles sehen, aber

niemand sie entdecken kann, hat das Fräulein die Möglichkeit, in den sexuellen Fantasien zu schwelgen, die bei Entdeckung der Doppelgängerin in ihr aufkeimen.

Der psychische Verfall des Fräuleins wird am Ende der Ballade durch die flüchtige, „luftige“ (siehe V. 96-98) Berührung mit der ihr gleichenden Gestalt ausgelöst. Die letzte Strophe, die Jahre später spielt, zeigt dies vor allem dadurch, dass nicht mehr das Fräulein, sondern eine andere Erzählinstanz spricht. Es wird berichtet, dass sie vor einigen Jahren krank war, und jetzt zwar noch lebt, aber ihren Verstand verloren hat. Die Ballade wird so beendet, dass die Leser*innen in der letzten Strophe die Voyeur-Perspektive übernehmen („Da siehst ein Mädchen du, schön und wild“ [V. 100]). Durch die Verwendung des Personalpronomens „Du“ sowie der flektierten Verbform „siehst“ (2. Person Singular) ist der Wechsel der Perspektive von Fräulein zu Leser*in unmissverständlich. Dadurch, dass das Fräulein von Rodenschild „toll“ (V. 105) geworden ist, kann sie die Voyeur-Position nicht mehr einnehmen. Sie hat durch ihre psychische Krankheit also die einzige Möglichkeit der Kontrolle verloren, die ihr als Frau im 19. Jahrhundert erlaubte, für einen Moment den Zustand von Autonomie erleben zu können.

3.2.2. Biblischer Kontext

Schlange der Verführung

Neben den Beschreibungen des Fräuleins und ihres Verhaltens lassen sich in der Ballade diverse biblische Bezüge finden. Interessant ist hierbei, dass Annette von Droste-Hülshoff in ihren früheren Entwürfen für *Das Fräulein von Rodenschild* eine andere Beschreibung für den Aal in Strophe zehn intendierte:

„Zur Beschreibung, wie das Fräulein im Dunkeln ihre Doppelgängerin verfolgt (V. 65), benutzte Droste-Hülshoff im ersten Arbeitsschritt den Vergleich mit der »Schlange« (I.3, 1535). Nach mehreren Korrekturen wurde daraus der »Aal« der Druckfassung. [...] Die Schlange als Symbol ist der Dichterin wohl allzu deutlich gewesen. Der Aal gibt sich da bedeckter und vermag doch, dank seiner Schlangenhaftigkeit, ähnlich sündhafte Assoziationen zu wecken.“ (Steidele, 2003, S. 329–330)

Die Schlange, die im Buch Genesis der Bibel dafür sorgte, dass Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden, spielt bei Droste-Hülshoff eine spezielle Rolle. Für den Inhalt der Ballade ist die Verwendung der Schlangensymbolik funktional, da sie für das Fräulein die ultimative Verführung darstellen soll, deren Anziehung sie machtlos ausgeliefert ist. Der Verzehr des verbotenen Apfels vom Baum der Erkenntnis durch Adam und Eva hat für den Verlauf der Menschheit gravierende Folgen, da dieses Ereignis den Beginn der Erbsünde einläutet, die daraufhin alle Menschen, die je geboren werden, durch ihre Taten vorbelastet. Bezogen auf Droste-Hülshoffs Ballade lassen sich dazu diverse Schlüsse ziehen: ausgehend von der Sündenfall-Geschichte, repräsentiert das Fräulein in der Ballade Adam und Eva. Die Schlange kann als die Doppelgängerin des Fräuleins identifiziert werden. Das Fräulein von Rodenschild folgt ihr und kommt in Strophe 14 sogar mit ihr in Berührung. Dies führt am Ende dazu, dass sie krank wird und sich ihre psychische Verfassung gravierend verschlechtert.

Im übertragenden Sinne lässt sich zunächst schließen, dass das Fräulein durch die Begegnung mit ihrer Doppelgängerin dazu verführt wurde, sich ein Leben außerhalb der Konventionen des 19. Jahrhunderts vorzustellen. Dieses Leben hätte ihr Selbstbestimmung und autonome Ausübung ihrer Sexualität geboten. Die Sünde, die sie schlussendlich begangen hat, besteht darin, dass sie der Versuchung nicht widerstehen konnte. Statt sich nur des Trugbildes eines solch idealen Lebens zu erfreuen, hat das Fräulein versucht, im wörtlichen Sinne danach zu greifen. Dadurch „entschwand“ (V. 98) die Erscheinung

und ließ sie mit einer Krankheit zurück. Diese gilt als die Bestrafung, die dem Ausschließen Adam und Evas aus dem Paradies gleicht. Ein autonomes Leben stellt in diesem Fall das persönliche Paradies des Fräuleins dar, doch aus diesem wird sie in dem Moment ausgeschlossen, als sie nach der Doppelgängerin, also der verbotenen Frucht, greift. Dies zeigt, dass die Erscheinung nicht nur als Schlange der Verführung, sondern auch als die verbotene Frucht selbst agiert.

Handschuh als Allegorie der Bestrafung lesbischen Begehrens

Die religiösen Assoziationen, die aus dem Inhalt der Ballade gezogen werden können, deuten sich bereits zu Anfang der Erzählung an, als das Setting und die Jahreszeit von der Erzählinstanz beschrieben werden:

“The fact that the encounter took place on the stroke of Easter morning lends obvious metaphysical undertones to the theme as sin and redemption, death and life.” (Hallamore, 1969, S. 63)

Die Ereignisse der Ballade finden in der Osternacht statt, und wie Hallamore aufzeigt, lassen sich dadurch metaphorische Schlüsse ziehen, die die Ereignisse des Osterfestes miteinbeziehen. Im Christentum steht das Osterfest für die Auferstehung Jesu Christi. Diese symbolisiert die Überwindung des Todes und der Sünde sowie den Neuanfang des Lebens in der Gemeinschaft Gottes. Das Osterfest verkörpert für den christlichen Glauben, dass eine Erlösung der Sünden und der damit einhergehende Frieden mit Gott, möglich ist.

Die Osternacht, von der die Erzählinstanz in der Ballade spricht, wäre in diesem Zusammenhang die Nacht von Samstag auf Sonntag, also dem Tag, an dem Jesus Christus auferstanden ist. Warum exakt diese Nacht für die Deutung der Ballade von Bedeutung ist, könnte wie folgt erklärt werden: Ostersonntag ist im Christentum einer der heiligsten Feiertage. Die Auferstehung desjenigen, der für die Sünden der Menschen an ihrer Stelle gestorben ist, stellt demnach ein höchst positives Ereignis dar. Die Geschehnisse, die sich in *Das Fräulein von Rodenschild* abspielen, haben allerdings einen negativ assoziierten Ausgang der Geschichte. Das Schicksal des Fräuleins ist tragisch statt heroisch, wie in der biblischen Erzählung. Der Ostersonntag fungiert in der Ballade nicht als Tag der

Freude, sondern erinnert eher an die Kreuzigung an sich. Das Fräulein wird am Ende der Ballade für ihre Sünden (das Greifen nach der für sie idealen Wunschvorstellung des eigenen Lebens) bestraft, was allegorisch als die Kreuzigung Jesu Christi gelesen werden könnte.

Der Handschuh, den das Fräulein seit diesem Zeitpunkt an ihrer rechten Hand trägt, gilt als sinnbildliches Zeichen für ihre begangenen Sünden. Dabei erinnert die Symbolik der Hand an die Praktiken des Mittelalters, die Diebstähle beispielsweise damit bestrafte, dass den Täter*innen eine Hand abgetrennt wurde. Der rechten Hand im Speziellen werden mehr „wichtige“ Eigenschaften auferlegt als der linken Hand. So gilt die rechte Hand beispielsweise als die Hand, mit der eine Waffe geführt, ein Händedruck ausgeführt oder ein Schwur abgeleistet wird. Die Hand des Fräuleins, die vereist in einem Handschuh steckt, kann demnach symbolisch mit diesen Zuschreibungen verglichen werden.

„Dem Gerücht zufolge wurde gerade der Teil des Körpers leidenschaftslos – „kalt wie Eises Flimmer“ – bzw. gar abgetötet, der mit der Doppelgängerin, die ihre Erregung zur Schau stellt, in Berührung kam. In dieser Sichtweise verweist der Handschuh auf eine versehrte weibliche Handlungsfähigkeit, die verhüllte Rechte, ebenso wie auf eine eingeschränkte Leidenschaftlichkeit.“ (Caduff, 2010, S. 282)

Caduff unterstützt in diesem Zitat die vorhergehende These, dass der Handschuh in *Das Fräulein von Rodenschild* sinnbildlich als Strafe für die Erregung und dessen Zurschaustellung des Fräuleins steht. Die verhüllte rechte Hand könnte dabei ebenfalls wörtlich genommen, wenn der Buchstabe „r“ zu einem großen „R“ verwandelt wird. So stünde der Handschuh für die verhüllten Rechte der Frau des 19. Jahrhunderts, für fehlende Selbstbestimmung, und als Strafe für ihr offenes Verfolgen der Doppelgängerin als Objekt ihrer Begierde.

Dieser Gedanke lässt sich weiterführen, indem der Handschuh als Allegorie für die Bestrafung lesbischen Begehrens gelesen wird. Das Fräulein wird nicht nur dafür geahndet, dass sie sexuelle Gefühle empfindet und diesen nachgeht, sondern vor allem dafür, dass sich diese erotischen Gedanken auf eine Frau zentrieren. Der religiöse Unterton des Gedichts könnte demnach dazu dienen, die christlichen Bräuche des 19. Jahrhunderts als Grundlage dafür zu nehmen, dass die vereiste Hand des Fräuleins (durch ihre

homoerotischen Begehren) als Strafe Gottes erkannt werden kann. Die symbolisch abgetrennte Hand soll sie bis ans Ende ihres Lebens an ihre Sünden erinnern.

Der Grund, warum das Fräulein letzten Endes den Verstand verloren hat, könnte durch zwei mögliche Situationen begründet werden: entweder gilt die bloße Berührung der Doppelgängerin als Auslöser dafür, dass das Fräulein krank wird. Der Kontakt mit dem „Verbotenen“ würde den Effekten einer Vergiftung gleichen, bei dem die entsprechenden Symptome unverzüglich auftreten. Auf der anderen Seite könnte die Krankheit des Fräuleins und der damit einhergehende psychische Verfall ein schleichender Prozess gewesen sein. Möglicherweise hat erst die tägliche Konfrontation mit ihren Sünden (in Form des Handschuhs beziehungsweise der kalten Hand) dafür gesorgt, dass sich ihr Zustand nach und nach verschlechtert. In diesem Fall spräche man von einer Art Pawlow-Effekt, bei dem der tägliche Anblick dessen, was zum Verhängnis des Fräuleins wurde, sie dazu konditioniert hat, die eigene Sexualität als Gefahr oder als Sünde anzusehen. In Bezug auf die homoerotische Komponente der Ballade könnte daraufhin ein Vergleich mit Konversionstherapien gezogen werden. Der Handschuh gilt hier als Symbol für die Schmerztherapie, die dafür sorgen soll, dass Homosexuelle in ihrer Sexualität „umgekehrt“ werden, weil die gleichgeschlechtlichen Gefühle für sie mit Schmerz gleichgesetzt werden. Ein solcher Prozess hat bekanntlich schwere psychische Folgen für die Leidtragenden solcher Therapien, weswegen nicht auszuschließen ist, dass das Fräulein in der Ballade einem ähnlichen Effekt zum Opfer gefallen ist.

„Through an act of extreme self-discipline, the maiden overcomes this threatening manifestation of her emerging sexuality. But her frozen hand indicates that this surrender to social mores (her presence at a dance at the poem's conclusion indicates she has succeeded in achieving acceptance and integration) comes at a cost, for it symbolizes the loss of her inner vitality.“ (Pizer, 1998, S. 30)

Pizer fasst diesen Gedanken in seinem Zitat treffend zusammen: Das Fräulein „entkommt“ der Erscheinung, die ihr sexuelles Begehren symbolisiert, und beugt sich den gesellschaftlichen Sitten des 19. Jahrhunderts. Sie wird in der Gemeinschaft, in der sie lebt, weiterhin akzeptiert, zahlt dies aber mit dem Preis ihrer eigenen geistigen Gesundheit. Bär unterstützt die Aussage von Pizer in diesem Zusammenhang: „Für Pizer sind in dieser Projektion [...] unterdrückte erotische Gefühle des Fräuleins versinnbildlicht, sowie dessen Verlust kindlicher Unschuld und innerer Lebenskraft an der Schwelle zum Erwachsenwerden angedeutet[.]“ (Bär, 2005, S. 204)

Interessant ist hierbei der Aspekt des Erwachsenwerdens, der sich in diesem Rahmen als erwähnenswert herausstellt. Dem Alter des Fräuleins wurde bisher in der Analyse keine Beachtung geschenkt, da der Fokus auf ihrem Identitätskonflikt liegt, der durch das Treffen der Doppelgängerin entsteht. Dabei ist es jedoch möglich, das Erwachsen werden und die damit einhergehenden Schwierigkeiten in diese Argumentation als neuen Identitätsdiskurs miteinzubeziehen. Die Tatsache, dass die Erzählinstanz bis zum Ende der Ballade als „Fräulein“ betitelt wird, impliziert, dass sie unverheiratet ist. Frauen der damaligen Zeit heirateten früh, um sich danach der Familienplanung zu widmen und die (adlige) Blutlinie weiterführen zu können. In der Ballade wird nicht explizit dargestellt, in welcher Altersklasse sich das Fräulein befindet, jedoch lassen Formulierungen wie „siedend jungfräulich‘ Blut“ (S. 1, V. 2) darauf schließen, dass sie noch jung ist. Die Theorie von Gerald Bär besagt, dass sich das Fräulein von Rodenschild durch das Unterdrücken ihrer erotischen Gefühle von der kindlichen Unschuld verabschiedet und erwachsen wird. Diese Aussage kann nach Analyse des (homo-)erotischen Subtextes bestätigt werden. Die Doppelgängerin sorgt für einen sexuellen Identitätskonflikt, der neue Empfindungen im Fräulein auslöst. Die erotischen Konnotationen, die dadurch entstehen, sind laut Bär nicht nur ein Zeichen neu (oder erstmals) erweckter Sexualität, sondern auch eine Einführung in das Erwachsenenleben.

3.3. Das Archiv als Ort der fiktiven Selbstverwirklichung

Das Archiv im literarischen Kontext wird im Metzler Lexikon unter anderem so definiert, dass die Verwendung eines solchen Symbolen einen schwer erreichbaren Ort von (persönlichem) Schicksal darstellt. In diesem Zug wird *Das Fräulein von Rodenschild* als Beispiel benutzt, um aufzuzeigen, dass das Archiv in der Ballade „als Symbol für den Fundort wertvoller, aber die erreichte Identität störender Persönlichkeitsaspekte“ steht. (Butzer, 2021, S. 35)

Anhand dieser Definition kann vermutet werden, dass das Fräulein von Rodenschild im Archiv Teile ihrer Persönlichkeit findet (oder gar neu entdeckt) die ihr Aufschluss darüber geben, wie sie sein könnte oder sein möchte. Wenn die oben genannte Definition in diesem Fall wörtlich genommen wird, könnte dieser Fund das Fräulein vor Probleme stellen. Sie findet im Archiv etwas, das ihr entweder bisher verborgen blieb oder für sie generell unerreichbar ist. Diese Erkenntnis wird dadurch gestört, dass die wertvollen Persönlichkeitsaspekte die erreichte Identität stören. Bevor im Verlauf des Kapitels näher auf diese Tatsache eingegangen wird, kann festgehalten werden, dass das, was das Fräulein findet, ihr Selbstbild erschüttert. Sie hat sich eine Identität aufgebaut, die durch das Erscheinen der Doppelgängerin durcheinandergebracht wird. Das vorherige Kapitel behandelt die homoerotischen Gefühle des Fräuleins. Basierend auf dieser Thematik kann für das Archiv folgende These aufgestellt werden: Das Fräulein von Rodenschild hat ihr Leben bis zum Zeitpunkt des Treffens mit ihrer Doppelgängerin nach einem heteronormativen Standard gelebt. Bei der Begegnung mit der Erscheinung empfindet sie homosexuelle Gefühle, findet also einen neuen Persönlichkeitsaspekt. Durch dieses Ereignis wird ihre bisher erreichte Identität gestört.

Der Diskurs über den (homo-)erotischen Subtext der Ballade und die damit einhergehenden inneren Konflikte des Fräuleins kann im Kontext der Archiv-Symbolik weiterverfolgt werden:

„Als Symbol in diesem Sinne hat das Archiv, das als »Tiefdunkel drinnen« (V. 75) beschrieben wird, dessen Zugang eine Spalte (V. 74) und das so jungfrauenhaft verschlossen ist (V. 72), Ähnlichkeiten mit dem weiblichen Genital. Den Schritt in dieses Archiv wagt das Fräulein jedoch nicht, ihr Begehren kommt nicht zum Vollzug. An der Schwelle nur versucht sie, das gegenüber zu berühren, womit es sofort verschwindet. Diese Berührung ist von folgenschwerer Konsequenz, die Hand vereist für immer.“ (Steidele, 2003, S. 328)

Steidele beschreibt die Verwendung des Begriffes Archiv in einem vorwiegend sexuellen Kontext. Basierend auf den Beschreibungen, die darstellen, wie das Fräulein auf ihre Doppelgängerin reagiert, ist diese Theorie durchaus plausibel. Ebenso schwingt auf sprachlicher sowie inhaltlicher Ebene im Verlauf der ganzen Ballade ein (homo-)erotischer Subtext mit, der das Fräulein bis kurz vor Ende begleitet (siehe vorheriges Kapitel). In diesem speziellen Fall, wenn es um die Begegnung an der Schwelle des Archivs geht, könnte dem Argumentationsstrang von Steidele jedoch widersprochen werden.

Wie oben bereits beschrieben, definiert Metzler ein Archiv unter Anderem so, dass es als schwer erreichbarer Ort gelten kann, der das eigene Schicksal bestimmt. Das Fräulein von Rodenschild sieht sich selbst in ihrer Doppelgängerin und spürt, wie ihr beim Anblick der Gestalt eine Wärme ins Gesicht steigt (V. 43), die bereits ankündigt, dass sie von dem, was sie sieht, erregt ist. Die homoerotischen Gefühle, die im Fräulein aufkeimen, wenn sie ihre Doppelgängerin sieht, werden in Vers 64 verstärkt, wo sie den Wunsch äußert, ihr Abbild anfassen zu können. In der Ballade lassen sich also diverse Hinweise darauf finden, dass das Fräulein nicht nur sexuelle Erregung verspürt, sondern im Speziellen Gefühle für Frauen empfinden könnte. Im 19. Jahrhundert war dies jedoch ein Tabuthema und etwas, für das eine Frau sozial ausgestoßen oder gar politisch verfolgt werden könnte. Die Chancen, dass das Fräulein ihre Sexualität offen ausleben könnte, ohne sich dem gesellschaftlichen Druck letztlich beugen zu müssen, sind demnach eher gering. Aus ihrer Perspektive bliebe eine Beziehung mit einer Frau eine Wunschvorstellung, etwas, das sie begehren aber niemals erreichen könnte.

Das Archiv hat in dieser Situation die Funktion, dem Fräulein zu zeigen, wie ihr Leben aussehen könnte, wenn es die Konventionen des 19. Jahrhunderts nicht gäbe. Ihre Doppelgängerin wäre demnach eine Art Idealversion des Fräuleins, eine Fantasie, die Zugriff auf alles hat, was sie nicht haben kann. Dies würde zum einen die offene Auslebung der eigenen Sexualität bedeuten, möglicherweise geht die Wunschvorstellung aber auch tiefer. Das Archiv könnte nicht nur sinnbildlich dafür stehen, wie das perfekte Liebesleben des Fräuleins aussähe, sondern auch für eine Gesellschaft, in der Frauen mehr Rechte als im 19. Jahrhundert haben:

„Unheimlich erscheint das Fräulein von Rodenschild deshalb, weil die Ballade, die von ihr handelt, in und mit der Berührung von Protagonistin und deren Doppel etwas gestaltet, was im spezifischen historischen und sozialen Kontext, in dem Droste im 19. Jahrhundert lebte, »im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist«: den weiblichen

Wunsch nach Ganzheit, nach Selbstbestimmung, nach Integration auch gesellschaftlich inkriminierter künstlerischer, intellektueller und erotischer Selbstanteile. In dieser Perspektive handelte es sich beim Fräulein von Rodenschild um eine veritable Schauerballade, nicht weil wir einer Geistererscheinung beiwohnen. Schauerlicher als das Gespenst wäre das restriktive kulturelle und gesellschaftliche Ordnungssystem des 19. Jahrhunderts, wie es Droste in ihrer die Schreib-»Rechte« der Frau in jedem Wortsinne verhandelnden Ballade skizziert.“ (Liebrand, 2008, S. 33)

In diesem Zitat stellt Claudia Liebrand zunächst infrage, inwiefern spezifische Elemente der Ballade charakteristisch für eine Schauerballade sind. Dabei stellt sie fest, dass nicht die Gespenstererscheinung oder das Setting bei Nacht den „Gruselfaktor“ ausmachen, sondern die gesellschaftliche Position, in der sich das Fräulein von Rodenschild befindet. Wie oben bereits erwähnt, beschränkt sich die persönliche Wunschvorstellung des eigenen Lebens für das Fräulein nicht nur auf ihre Sexualität, sondern auch auf ihre Rolle als Frau. Liebrand bezeichnet die Schauerballade als veritabel, ergo als wahr und, in diesem Fall, realitätsgetreu. Das wahrhaft Gruselige in der Ballade ist die Nähe zur Realität der Frau im 19. Jahrhundert. Das Ordnungssystem, in dem sich das Fräulein befindet, ist eine patriarchale Gesellschaft, die ihr weder Selbstbestimmung noch persönliche Freiheit erlauben.

Wie Liebrand beschreibt, hat sie den „weiblichen Wunsch nach Ganzheit“ (S. 33). Die Frage, die sich dabei stellt, ist, wie diese Ganzheit im Kontext der Ballade interpretiert werden könnte. Das Fräulein von Rodenschild versteht durch die Begegnung mit ihrer Doppelgängerin möglicherweise zum ersten Mal, was ihr in ihrem Leben bisher gefehlt hat. Ihre erste Reaktion auf die Erscheinung ist intensiv: sie erstarrt, bevor sie errötet, um dann dem Phantom mit ihren Augen zu folgen, ohne den Blick ein einziges Mal von ihr zu lassen. Sie folgt der Doppelgängerin bis zum Archiv, wo sie sich am Ende der Ballade gegenüberstehen und für einen flüchtigen Moment berühren, bevor sich die Erscheinung in Luft auflöst. Der Wunsch nach Ganzheit kann in der Ballade dahingehend begründet werden, dass das Fräulein ihre eigene Sexualität ausleben möchte, ohne dafür Konsequenzen fürchten zu müssen. Der homoerotische Aspekt, der in dieses Argument mit hineinfließt, könnte daher repräsentativ für die Entdeckung der lesbischen Identität des Fräuleins sein: Ihr bisheriges Leben wurde von heterosexuellen Normen bestimmt, weshalb ihre Attraktion zum weiblichen Geschlecht etwas ist, das bisher in ihrem Leben fehlte. Sie erlangt durch diese Entdeckung eine Form von Ganzheit, wie Liebrand sie beschreibt. Diese benennt die Sehnsucht nach der Ganzheit allerdings als einen „weiblichen Wunsch“ (Liebrand, 2008, S.33). Dieser geschlechtsspezifische Zusatz impliziert,

dass das Fräulein außerdem das Bedürfnis hat, in einem gesellschaftlichen Kontext nicht mehr aufgrund ihres Geschlechts diskriminiert zu werden. Weibliche Ganzheit könnte demnach nur durch eine Gleichstellung von Männern und Frauen erreicht werden.

Rückblickend auf das Zitat von Steidele lässt sich ebenfalls ein Bezug zu dem Moment in Vers 87 und 88 ziehen, in dem sich das Fräulein und ihre Doppelgängerin gegenüberstehen und „mit Vampyres Gewalt“ (V. 88) anstarren. Mithilfe des Vampir-Motivs kann hier eine weitere Brücke zum Archiv und dem Leben des Fräuleins gezogen werden. In ihrer mythologischen Beschreibung können Vampire der Sage nach kein Haus betreten, wenn sie nicht vorher hineingebeten wurden. In der Ballade wird nicht spezifiziert, welche von den beiden Akteurinnen die Charakteristika des Vampirs zeigen. Es wird lediglich beschrieben, dass sie sich mit einer exorbitanten Intensität ansehen, was aussagen könnte, dass beide in diesem Fall Merkmale eines Vampirs aufweisen. Wenn dieser Gedanke weitergeführt wird, kann die Tatsache, dass das Fräulein das Archiv nie betritt, so gedeutet werden, dass ihre Doppelgängerin sie nicht dazu eingeladen hat. Der Versuch, trotz dessen Kontakt zu ihr aufzubauen, führt dazu, dass das Fräulein dadurch eine vereiste Hand bekommt. Im übertragenen Sinne bedeutet diese Interaktion, dass das, was dem Fräulein durch ihre Doppelgängerin gezeigt wurde, zu keinem Zeitpunkt greifbar, also immer unerreichbar war. Diese Theorie wird in den Versen 96-98 bestätigt, als das Fräulein nach ihrem Gegenüber greift und sich diese in Luft auflöst. Das Einzige, was sie dabei spürte, ist ein Luftzug, es gab also keine „richtige“ physische Berührung zwischen den beiden Akteurinnen.

Genau diese „Berührung“ könnte für den Verlauf der Ballade und das Schicksal des Fräuleins von Bedeutung sein, wenn die Vampir-Symbolik weiter untersucht wird. Die Überlieferungen, die allgemeingültig über die Eigenschaften von Vampiren verbreitet wurden, bieten hier einen interessanten Analyseansatz: zum einen sind sie untote Wesen in Menschengestalt, die als unsterblich gelten. Bezogen auf das Fräulein von Rodenschild und die vorherige Argumentation, ergibt sich daraus folgende Theorie:

Die Doppelgängerin des Fräuleins soll die ultimative Verführung darstellen. Zurückgreifend auf das vorherige Kapitel soll sie, verglichen mit einem Aal in Vers 65, die Schlange der Versuchung aus der Adam und Eva Geschichte abbilden. Das Paar wird als Strafe für seine Sünden bestraft, indem es aus dem Paradies ausgeschlossen wird. Sie müssen daher auf ein elysisches Leben verzichten, da eine Rückkehr ins Paradies für Adam und Eva nicht mehr möglich ist. Basierend auf diesem Vergleich kann davon

gesprochen werden, dass der Wunsch des Fräuleins, ihre eigene Sexualität ausleben zu können beziehungsweise mehr Rechte als Frau in der damaligen Gesellschaft zu erlangen, ein nie endender Kampf ist. Sie ist dazu verdammt, in den gleichen Lebensumständen und Konventionen gefangen zu sein, ohne, dass sich etwas für sie ändert. Die Doppelgängerin steht in diesem Fall für ein unerreichbares Ziel, das das Fräulein nicht erreichen kann. Ähnlich wie die Schlange der Versuchung brachte sie das Fräulein von Rodenschild dazu, von „der verbotenen Frucht zu kosten“. Dies führt zu dem Resultat, dass die Doppelgängerin sich durch die Berührung der beiden in Luft auflöst und das Fräulein, sowie ihre Hoffnungen auf ein autonomes, sexuell befreites Leben, zurücklässt.

Die Tatsache, dass Menschen, die von Vampiren gebissen werden, in mythologischen Überlieferungen selbst zum Vampir werden, ist hier ebenfalls interessant. Die Berührung zwischen dem Fräulein und der Doppelgängerin könnte laut dieser Theorie dazu führen, dass das Fräulein durch diese Berührung gebrandmarkt wird. Sie wird sozusagen selbst zum Vampir, was die Vereisung der Hand erklärt. Vampire werden in der Literatur oftmals so beschrieben, dass sie eine kalte Haut haben, die an Eis erinnert. Die kalte Hand, die das Fräulein nach der Berührung für den Rest ihres Lebens haben wird, ist demnach ein Zeichen dafür, dass sie vom Vampir, also der Doppelgängerin, gezeichnet wurde. Sie ist selbst zu einem Vampir geworden, was möglicherweise der Grund dafür sein könnte, dass sie „toll“ (S. 15, V. 105) geworden ist.

Ein weiterer Faktor, der in dieser Argumentation hineinspielt, ist die Tatsache, dass Vampire in der Regel dafür bekannt sind, kein Spiegelbild zu besitzen. Die Spiegelthematik wird hier also aufgegriffen und könnte in diesem Fall ein Zeichen dafür sein, dass das Fräulein verrückt geworden ist, weil sie durch die Berührung, die sie zum Vampir machte, kein Spiegelbild mehr besitzt. Es gibt Argumentationen in der Forschung, die besagen, dass die Krankheit schon vorher existierte. Das Fräulein weist zu Anfang der Ballade fiebrige Symptome auf, die an Krankheit erinnern, dennoch würde eine solche, eher mythische Theorie eine mögliche Interpretation darstellen. Die Begegnung mit der eigenen Doppelgängerin, also der Idealvorstellung einer Zukunft mit gleichen Rechten für Frauen beziehungsweise sexueller Freiheit, hat das Fräulein nachhaltig verstört und berührt. Das Bewusstsein, dass sie das, was sie möchte, nicht bekommen kann, läutet als Konsequenz ihren psychischen Verfall ein. Ein anderes Indiz stellt die Tatsache dar, dass der Übergang zwischen einem existierenden Spiegelbild zu einer Nichtexistenz dessen eine schwerwiegende Sinn- und Identitätskrise auslösen könnte. Von der einen Sekunde

zur anderen wurde im übertragenen Sinne die Identität des Fräuleins ausgelöscht und existiert nicht mehr so, wie sie vorher war. All diese Punkte könnten im Endeffekt dazu führen, dass das Fräulein von Rodenschild ihren Verstand verliert.

Die hier hervorgehobenen Argumente mögen in der Forschung zwar nicht detailliert beachtet oder analysiert werden, dennoch ist der Vergleich des Vampires von Droste-Hülshoff letzten Endes intentional, was die vorherige Analyse begründet. Und auch, wenn die Vampir-Symbolik nur einen geringen Teil der Ballade ausmacht, sind die Ähnlichkeiten, die Vampir-Mythologie mit der Situation des Fräuleins hat, zu treffend, um diesen weitläufigen Weg der Analyse nicht zu beschreiten.

„[D]as Archiv ist keine Bibliothek mit bereits aufbereitetem Wissensschatz, sondern ein Aufbewahrungsort für Quellen, ein Raum also der Erkenntnismöglichkeit, müssen die darin lagernden historischen Urkunden doch erst dechiffriert, interpretiert werden.“ (Steidele, 2003, S. 328)

Dieses Zitat hebt einen weiteren fundamentalen Punkt der Argumentation dieser Arbeit hervor. Das Archiv fungiert nicht als Bibliothek, die alle Fakten in jedem Wissensgebiet bereits fachgerecht aufbereitet hat, sondern als Sammlungsstelle der Erkenntnismöglichkeit. Die Bedingung, die zunächst erfüllt werden muss, ist, dass alle dort gesammelten Information decodiert und analysiert werden müssen, bevor sie in Form einer Bibliothek auftreten könnten. Was wäre in dem Fall des Fräuleins also die Bedingung dafür, dass sie das Archiv betreten und aus dem dort vorhandenen Wissen schöpfen kann?

Schlussendlich symbolisiert die Dechiffrierung der im Zitat benannten Urkunden den gesellschaftlichen Fortschritt. Die Gebräuchlichkeiten, Gesetze und Geschlechterdifferenzen des 19. Jahrhunderts müssten überarbeitet, verändert und verbessert werden, um dem Fräulein die Möglichkeit zu geben, ihre eigene Autonomie zu erlangen. Im übertragenen Sinne steht die Bibliothek mit ihrem aufbereiteten Wissen für eine fortschrittliche Zukunft, die sich für die Rechte der Frauen einsetzt und mehr sexuelle Freiheit gewährleistet. Diese Prozesse brauchen bekanntlich Zeit, weswegen die Entwicklung des metaphorischen Archivs zur vollständig funktionsfähigen Bibliothek höchstwahrscheinlich die nächste Jahrhundertgrenze überdauern würde. Dem Fräulein von Rodenschild ist diese Tatsache möglicherweise bewusst, was eines der weiteren Gründe dafür sein könnte, dass sie am Ende ihrer Psyche verfällt. Sicherlich ist es ebenso naheliegend, ihre Krankheit vor den Beginn der Geschichte unterschwellig anzusetzen oder sie durch die

Berührung mit der Doppelgängerin zu erklären. Auf der anderen Seite bietet dieser Aspekt eventuell einen weiteren Ausgangspunkt, um den Verfall des Fräuleins zu analysieren. Sie ist sich der Ausweglosigkeit ihrer Situation und dem patriarchalen Herrschaftssystem, in dem sie sich befindet, bewusst. Diese Hoffnungslosigkeit kann daher ein zusätzlicher Faktor dafür sein, dass sich ihre geistliche Gesundheit verschlechtert.

„[Es] wird deutlich, worauf es der Droste bei ihren Geisterballaden vorrangig ankommt: auf die im poetischen »Schauer-Effekt« kulminierende Verunsicherung und Erschütterung des rational-mechanistischen Weltbildes und auf einen Aufschein von Transzendenz, der erst im Kontext religiöser Überzeugungen verstehbar wird.“ (Schneider, 1995, S. 84)

Ronald Schneider fasst den Konflikt der Ballade treffend zusammen. Annette von Droste-Hülshoff will den Fokus dieser Schauerballade nicht etwa auf die naheliegende Geistererscheinung und dessen „Grusel-Faktor“ lenken, sondern die gesellschaftlichen Differenzen aufzeigen, die das Fräulein von Rodenschild daran hindern, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Das Patriarchat und die damit einhergehenden Differenzen zwischen den Geschlechtern, die zu Machtlosigkeit seitens der Frauen führen, ist in dieser Schauerballade das wahrhaft Schauerliche.

3.4. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse

Nach eingehender Analyse der Ballade, lässt sich folgender Rückbezug zu den drei Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse herstellen: Auf den ersten Blick kann der Aussage, dass getrennt eingeführte Personen als Doppelgänger verwechselt werden, bestätigt werden. Das Fräulein von Rodenschild erblickt ihre Doppelgängerin und in dem Moment ist ihr klar, dass sie sich selbst in Form einer Erscheinung gegenübersteht. Der Verwechslungsaspekt mit der Doppelgängerin ist also gegeben. Vor allem der Moment der Spiegelung in den Strophen 13 und 14 unterstützt diese These. In den beiden Strophen stehen sich das Fräulein und die Doppelgängerin nach langer Verfolgungsjagd seitens des Fräuleins gegenüber. Sie erleben einen Moment, in dem sie sich einander annähern und wieder abwenden oder ihre Arme synchron zueinander heben und senken. Sie stehen sich auf der Schwelle des Archivs gegenüber, was von außen für Zuschauer als „Blick in den Spiegel“ betrachtet werden könnte. Beide Akteurinnen bewegen sich exakt gleich, was die Verwechslung der Sprecherin mit ihrer Doppelgängerin nach dem Modell von Blasberg und Grywatsch definitiv bestätigt.

Der Zusatz, der dem zweiten Modus des Strukturierungsprinzips hinzugefügt wurde, beschreibt die finale Verschmelzung beider Identitäten. Laut Blasberg und Grywatsch würde das Fräulein letzten Endes mit ihrer Doppelgängerin zusammengeführt werden, und in Zukunft als Kombination beider Akteurinnen als Individuum leben. Hier eröffnet sich ein völlig neuer Zweig der Interpretation, der in dieser Analyse bisher nicht inkludiert wurde. Bisher wurde die Begegnung des Fräuleins mit ihrer Doppelgängerin und der daraus resultierenden Berührung wie folgt gedeutet: Das Fräulein kann der Versuchung nicht widerstehen und greift nach ihrer Doppelgängerin. Diese löst sich in Luft auf und hinterlässt Spuren am Körper des Fräuleins. Die kalte Hand gilt als Strafe dafür, dass sie versucht hat, den Konventionen des 19. Jahrhunderts zu entfliehen, um ein autonomes Leben zu führen. Wenn aber hier der Aspekt der Verschmelzung betrachtet wird, könnte dies für die Auslegung der Ballade Folgendes bedeuten: Falls sich die Theorie nach Blasberg und Grywatsch in Bezug auf die Ballade als wahr herausstellt, würde das Fräulein am Ende mit ihrer Doppelgängerin verschmelzen und zu einer einzigen Entität werden. Wenn dies der Fall wäre, könnte die kranke Hand des Fräuleins ein Zeichen für die bestehende Existenz der Doppelgängerin in ihrem Körper beziehungsweise ihrer Seele sein. Der psychische Verfall des Fräuleins könnte dementsprechend dadurch

ausgelöst werden, dass sie mit der zweiten Seele in ihrem Körper nicht zurechtkommt und sich noch erdrückter fühlt als vor der Begegnung. Die Last des Patriarchats für eine Frau des 19. Jahrhunderts wird durch die zusätzliche Seele, ihre Doppelgängerin, auch zu einer Doppelbelastung, was letzten Endes dazu führt, dass das Fräulein verrückt wird.

In diesem Fall bietet der zweite Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse einen interessanten, zusätzlichen Analyseaspekt, der in dieser Arbeit vor der Lektüre des Droste Handbuchs kein Gegenstand der Interpretation war. Nach eingehender Analyse lässt sich jedoch festhalten, dass die Frage, ob sich die Doppelgängerin in Luft aufgelöst hat oder mit dem Fräulein verschmolzen ist, einen weiteren Denkanstoß gibt, der vorher nicht beachtet wurde. Es ist Interpretationssache, wie die Anwendung des Modus auf *Das Fräulein von Rodenschild* bewertet werden kann. Auf der einen Seite stellt die Erklärung der Verschmelzung statt des Verschwindens eine legitime Möglichkeit der Analyse dar. Andererseits ist auch das Verblässen der Doppelgängerin für die Interpretation plausibel. Die Frage am Ende besteht eher darin, welche Begründung für den psychischen Verfall des Fräuleins sinnvoller ist. Hat sie den Verstand verloren, weil sie nach dem griff, was sie begehrte, um dann für diesen Wunsch bestraft zu werden? Oder wurde sie verrückt, weil ihre Doppelgängerin durch den Prozess der Verschmelzung dafür sorgte, dass sie sich im patriarchalen Herrschaftssystem des 19. Jahrhunderts noch eingengter fühlte als vorher und aufgrund dessen ihre geistige Gesundheit darunter litt? Beide Ansätze haben ihre Berechtigung und bieten durch den Blickwinkel des zweiten Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse eine neue Perspektive auf die Interpretation der Ballade.

4. *Am Turme* (1842)

4.1. Kontrast zwischen Sprache und Inhalt

Das Gedicht *Am Turme* besteht aus vier Strophen mit jeweils acht Versen und wird nach dem Schema ABABCDCD in einem Kreuzreim dargestellt. Das Versmaß wird vorwiegend im Daktylus gehalten, beginnend mit einer betonten Silbe, auf die zwei unbetonte Silben folgen. Dabei ist jedoch zu erwähnen, dass jeder Vers zunächst anders beginnt, bevor er im Schema des Daktylus fortgesetzt wird. Am Anfang aller Verse stehen zunächst eine unbetonte, eine betonte und eine unbetonte Silbe, bevor die restlichen Verse mit der gewohnten Daktylus Struktur (b/u/u) weitergeführt werden. Dies könnte darauf zurückzuführen, dass zu Beginn der Verse oftmals Ausrufe wie „O“ beziehungsweise Wortwiederholungen wie „Und“ stehen und diese besonders hervorgehoben werden sollen, um die Stimmung des Gedichtes zu unterstreichen.

Bezüglich der Kadenz lässt sich erkennen, dass im Gedicht ein gleichmäßiger Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Kadenz stattfindet. Zunächst besteht ein Vers aus vier Hebungen mit männlicher Kadenz, worauf immer ein Vers mit drei Hebungen und weiblicher Kadenz folgt. Diese Struktur zieht sich durch das ganze Gedicht. Es wäre eine Möglichkeit, diese Tatsache im Hinblick auf den Inhalt des Gedichtes als intentional zu bezeichnen. Schließlich sehnt sich das lyrische Ich, das im Gedicht als Frau auftritt, danach, ihr Leben wie ein Mann leben zu können, mit allen darin inkludierten Freiheiten. Diese Sehnsucht, die im Kontrast zu der Realität der Sprechinstanz steht, könnte durch den Wechsel der Kadenz, also der „Zerrissenheit“ zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, weiter unterstrichen werden.

Bei Untersuchung der Sprache im Gedicht fällt auf, dass Annette von Droste-Hülshoff zahlreiche Verben verwendet, die in das Wortfeld der Bewegung fallen. Vor allem in Strophe zwei (V. 9-15) lässt sich dies erkennen:

„Wie spielende Doggen, die Wellen
Sich tummeln rings mit Geklaff und Gezisch,
Und glänzende Flocken schnellen.
O, springen möcht' ich hinein alsbald, [...]
Und jagen durch den korallinen Wald [...]“

Die Verben in dieser Strophe sind repräsentativ für die Verben im ganzen Gedicht. Sowohl *tummeln*, *schnellen* und *springen*, als auch *jagen* fallen in die Kategorie „Bewegung“. Zusätzlich dazu beschreiben alle Worte Bewegungen, die eher zügig sind und für Lebhaftigkeit stehen. Diese schnellen Bewegungen setzen ein Tempo, welches sich wie ein roter Faden durch das Gedicht zieht, wenn es darum geht, was das lyrische Ich von ihrer Position im Turm beobachtet. Auffällig ist allerdings, dass die Strophen, die die Lebenssituation der Sprechinstanz beschreiben, einer völlig gegensätzlichen Kategorie von Verben angehören: „Ich steh‘ auf hohem Balkone am Turm, [...] / Nun muß ich sitzen so fein und klar“ (S. 1/4, V. 1/29).

Hier lässt sich erkennen, dass die Verben, die das Leben der Sprecherin beschreiben, zum Wortfeld des „Stillstands“ gehören. Das lyrische Ich muss in ihrem Turm verweilen, darf nur stehen und sitzen, statt zu toben oder zu jagen, wie es in ihrer Wunschvorstellung der Fall ist. Dieses Beispiel zeigt den Widerspruch des Lebens der Sprechinstanz, der die Stimmung des Gedichts ausmacht.

Auffällig bei *Am Turme* ist der Kontrast zwischen dem Inhalt des Gedichtes und dessen sprachlicher Gestaltung. Das lyrische Ich befindet sich in ihrem Turm und erzählt im Verlauf der Geschehnisse von ihren Sehnsüchten, ein freies Leben auf hoher See, am Strand oder im Wald als Jägerin zu führen. Womöglich möchte sie diese Aktivitäten nicht wörtlich umsetzen – sie stehen eher repräsentativ dafür, dass sie der patriarchalischen Herrschaftsform entfliehen und die gleichen Rechte wie Männer genießen möchte. Während ihrer Erzählung berichtet die Sprecherin von diversen sozialen Räumen. So spricht sie beispielsweise vom Strand, an dem die „spielende[n] Doggen“ (S. 2, V. 10) wie Wellen hin und her springen. Im Anschluss beschreibt sie den „korallinen Wald“ (S. 2, V. 15) sowie den „Kiel“ (S. 3, V. 19) und das „kämpfend[e] Schiff“ (S. 3, V. 21) auf dem Meer. Diese Beobachtungen tätigt sie aus ihrer Position auf dem Balkon, der „luftigen Warte“ (S. 3, V. 20).

Die Naturbeschreibungen im Gedicht entsprechen den Vorstellungen, die sich die Sprecherin in ihrer Traumwelt der Gleichberechtigung gestaltet. In dieser fiktionalen Realität besucht sie die oben genannten Orte und sozialen Räume. Das lyrische Ich erlebt ihre ideale, erträumte Wirklichkeit der Selbstbestimmung durch das detaillierte Beschreiben ihrer Umwelt. In der Realität befindet sie sich allerdings die ganze Zeit in ihrem Turm und verlässt diesen im Gedicht nur metaphorisch, in ihren Gedanken. Resultierend daraus befindet sich die Sprechinstanz in einem Zustand der Stagnation – sie bewegt sich nicht,

sondern steht auf ihrem Balkon oder sitzt in ihrem Turm, während sie die Geschehnisse um sich herum darlegt. Das Einzige, was der Sprecherin am Ende bleibt, ist die Beschreibung einer Wirklichkeit, die sie sich möglicherweise nur ausgedacht hat. Diese Traumwelt fungiert als Ausbruch aus der fremdbestimmten Realität, der sie in dem patriarchalen Gesellschaftssystem des 19. Jahrhunderts unterlegen ist.

4.2. Feminismus-Diskurse im Gedicht

4.2.1. Geschlechterrollen

Der Diskurs über Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts wird in dem Gedicht *Am Turme*, ebenso wie bei *Das Fräulein von Rodenschild*, aufgegriffen. Dies geschieht nicht immer explizit, sondern unterliegt den impliziten Konnotationen, die das lyrische Ich in ihren Beschreibungen illustriert.

„Wie die restaurative Herrschaft des jeweiligen Landes im grossen, so spiegelte sich der Ordnungsgedanke eines strengen Patriarchats im kleinen in der Familie dieser Epoche wider. Dem Mann kommt die unumschränkte Führungsrolle zu, während die Frau – durch Vorstellungen aus der Aufklärungszeit und der Romantik gerade im Begriff war, sich zu emanzipieren – wieder in den engen Kreis von Familie und Haus verwiesen wird.“ (Kalthoff-Ptičar, 1988, S. 24)

Kalthoff-Ptičar veranschaulicht in diesem Beispiel die Ausgangsposition, der die Analyse von Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert unterliegt. In der Restaurationszeit wechselt die Herrschaftsordnung von einem anfänglich emanzipierten Standpunkt zurück zu der patriarchalen Überordnung des Mannes als derjenige, der Führungsrollen übernimmt. Frauen werden in dieser Zeit nicht nur die Emanzipierung verwehrt, sondern sie müssen sich zusätzlich zurück in das Familienmodell der Häuslichkeit zurückziehen. In diesem Zusammenhang kann davon ausgegangen werden, dass die Sprecherin gewissen Erwartungen obliegt, die sie als Frau im 19. Jahrhundert erfüllen muss. Aufgrund dieser Tatsache entsteht die Prämisse dieses Kapitels: Das lyrische Ich in *Am Turme* fühlt sich von den Erwartungen erdrückt, die sie nur wegen ihres Geschlechtes einhalten muss. In ihrer Traumwelt konstruiert sie eine dementsprechende fiktive Realität, die sie von diesen Normen entbindet und ihr die Möglichkeit geben, sich für einen flüchtigen Moment in die Rolle eines Mannes einzufühlen.

Der Sprecherin werden im Verlauf des Gedichtes daher immer wieder männliche Eigenschaften zugeordnet. Den Leser*innen ist bewusst, dass es sich bei der Sprechinstanz um eine Frau handelt. Dies lässt sich vor allem anhand der letzten Strophe belegen, in der sie den expliziten Wunsch äußert, ein Mann zu sein oder zumindest die gleichen Rechte zu besitzen. Die Idealvorstellung des lyrischen Ichs besteht aus einem autonomen Leben der Kontrolle und Selbstbestimmung.

Die männlich assoziierten Eigenschaften der Sprecherin werden zum Beispiel daran ausgemacht, dass sie dem Sturm und den dadurch peitschenden Wellen trotzen möchte. Frauen aus hohen Ständen würden in dieser Situation höchstwahrscheinlich nach drinnen gehen und den Sturm aussitzen. Das lyrische Ich allerdings will in See stechen und dem Sturm trotzen, statt ihm auszuweichen. Diese wagemutige und eher männlich konnotierte Charaktereigenschaft signalisiert ihren Willen, sich dem Patriarchat zu widersetzen. Die Sprechinstanz will sich nicht vor dem Sturm schützen, sondern ihn Auge in Auge konfrontieren. Dabei will sie das Steuer in der Hand halten, also die Kontrolle über die Situation behalten. Dies bezieht sich nicht nur auf das Führen des Schiffes im Sturm, sondern steht metaphorisch dafür, dass die Sprecherin ein autonomes, nicht fremdbestimmtes Leben anstrebt und dafür alles tun würde, um dies zu erreichen.

„This poem certainly illustrates the conflict between the pressures of social and family life, which drove her in one direction, and the passion of a poetic imagination, which drove her in another. [...] It is wrong to take the final lines out of context and suggest that all she ever wanted to be was a man. There may have been times when she did want to be, but most of the time she was happy to be a woman.“ (Guthrie, 1989, S. 54)

Guthrie fasst in diesem Zitat nochmals zusammen, was die Analyse der Geschlechterrollen im Gedicht bisher ergeben hat. Das lyrische Ich erlebt, ähnlich wie bei *Das Spiegelbild* und *Das Fräulein von Rodenschild*, eine innere Zerrissenheit. Auf der einen Seite erlebt sie den sozialen und familiären Druck der damaligen Gesellschaft, die von ihr verlangt, sich „fein und klar, / Gleich einem artigen Kinde“ (S. 4, V. 29-30) zu benehmen. Auf der anderen Seite sehnt sie sich nach Freiheit und drückt diese in Form von poetischen Tagträumen aus. Guthrie nennt hier allerdings einen wichtigen Punkt. Die Sprecherin deklariert in Vers 27 der vierten Strophe: „Wär‘ ich ein Mann doch mindestens nur“, was zunächst darauf schließen lässt, dass sie ihr Geschlecht wechseln möchte. Bei genauerer Betrachtung kann jedoch zu dem Schluss gekommen werden, dass die Sprechinstanz sich nicht nach dem Körper eines Mannes oder seinen Charaktermerkmalen sehnt, sondern nach seiner sozialen Position im Patriarchat. Sie möchte kein Mann werden, sie will nur die Freiheit und die Rechte eines Mannes besitzen. Demnach ist ihr Wunsch aus Vers 27 nicht wörtlich, sondern metaphorisch zu interpretieren. Das lyrische Ich leidet unter den Einschränkungen der Frau im 19. Jahrhundert und fühlt sich in ihrer Rolle gefangen. Ein Leben, in dem sie mit Männern gleichberechtigt ist, ist in diesem Fall das Objekt ihrer Begierde.

Letzten Endes kann die Sprecherin diese Träume jedoch nicht realisieren. Die Erkenntnis am Ende des Gedichtes wird zunächst durch ihr äußeres Erscheinungsbild illustriert. Sie kann als feines, braves Fräulein lediglich in ihrem Turm sitzen und die langen Haare nur heimlich lösen. Dies ist dabei die einzige Rebellion, die der Sprechinstanz in ihrer gesellschaftlichen Position möglich ist. Sie kann nur gegen die vorherrschenden Konventionen protestieren, indem sie dies heimlich macht, da sie kann nichts gegen ihre Situation unternehmen kann. Dem lyrischen Ich fehlen schlicht die Opportunitäten der Männer – sie ist weiterhin fremdbestimmt, ohne jegliche Kontrolle oder Autonomie.

4.2.2. Haare als Symbol der (Un-)Freiheit

Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* wird das Haar als Symbolbild für Lebenskraft und Macht beschrieben. (Butzer, 2021, S. 251) Dabei können vor allem in einem religiösen Kontext gewisse Verbindungen zu dieser Symbolik gefunden werden: In ihrem Artikel beleuchtet Svetlana Balabanova die kulturgeschichtliche Bedeutung von Haaren und nennt dabei die Geschichte von Samson und Dalila aus dem Alten Testament der Bibel. Diesem wurden von seiner Liebhaberin die Haare abgeschnitten, wodurch er seine physischen Kräfte verlor. Haare fungierten als Symbol für Kraft und Macht, was das Tragen von langen Haaren zur Eigenschaft von der oberen, mächtigen gesellschaftlichen Schicht erklärte. Zur damaligen Zeit wurden Menschen die eigenen Haare abgeschnitten oder geschoren, um sie zu bestrafen und zu erniedrigen. In einigen Fällen war das Abschneiden der Haare ebenfalls dazu gedacht, an einer Person Rache zu nehmen oder sie dazu zu animieren, sich den mächtigeren Menschen der Gesellschaft zu unterwerfen. (Balabanova, 1990, S. 29)

Wenn diese Definition auf die Sprecherin in *Am Turme* angewandt wird, lässt sich erkennen, dass das Tragen der offenen Haare zu Beginn des Gedichtes ein Zeichen von Macht für das lyrische Ich darstellt. Die Sprechinstanz zieht ihre Kraft daraus, dass sie ihre Haare offen trägt und sich den Konventionen der damaligen Zeit widersetzt. Wie oben beschrieben, definiert das Metzler Lexikon das Haar unter anderem als Symbol für Lebenskraft. Zu Beginn des Gedichtes befindet sich die Sprecherin in einer Wunschvorstellungswelt, in der sie von ihren „flatternden Haare[n]“ (S. 1, V. 4) im Wind spricht. Dies zeigt, dass sie in ihrer eigenen Traumwelt Macht und Kontrolle über ihr eigenes Leben besitzt, ohne dabei der Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft ausgesetzt zu sein. In Vers drei und vier vergleicht sich das lyrische Ich außerdem mit einer Mänade, deren Haare im Sturm wehen. Die Mänaden sind bekannt als Begleiterinnen des Dionysos, dem Gott der Fruchtbarkeit und des Weines. In der griechischen Mythologie halten die Mänaden Rituale ab, bei denen Tiere zerrissen und anschließend verzehrt werden. Diese Rituale gelten unter anderem als Anlass dafür, die eigene Sexualität, ohne den Einfluss sozialer Normen, ausleben zu können, egal, ob dabei gleichgeschlechtliche oder heteronormative Paarungen entstehen.

„Minderheiten und Ausgegrenzte der menschlichen patriarchalen Gesellschaft erhalten nicht nur Akzeptanz, sondern werden zu einer Macht des Ein- und Widerspruchs, indem sie durch ihre aktivierte Fähigkeit des unzensurierten Grenzübertretens – zwischen Ordnung und Ausgegrenztem – überall beheimatet sind.“ (Groschner, 1999, S. 14)

Vor dem Hintergrund von Droste-Hülshoffs Gedicht und des darin sprechenden lyrischen Ichs, erweckt der Vergleich der Sprecherin mit einer Mänade die Aufmerksamkeit der Leser*innen. Groschner spricht davon, dass Randgruppen, die in der Zeit des Dionysos einer patriarchalen Gesellschaft unterlagen, Akzeptanz erfuhren und durch ihre Grenzüberschreitung „überall beheimatet [waren]“ (Groschner, 1999, S. 14). Er tätigt diese Aussage in einem Kontext, der sich auf die Mänaden und ihre Verehrung des Dionysos bezieht. Die Sprecherin in *Am Turme* vergleicht sich mit den mythologischen Frauen. In Kombination mit den offen getragenen Haaren, lässt sich daraus folgende Erkenntnis ziehen: das lyrische Ich im Gedicht setzt sich mit den Frauen gleich, die in einem patriarchalen Herrschaftssystem die Chance haben, ein Leben der Akzeptanz und der Autonomie zu führen. Grenzüberschreitungen führen nicht zu Sanktionen, sondern sorgen dafür, dass die Mänaden überall zuhause sind, ergo, ein selbstbestimmtes Leben führen können. Diesen Wunsch hegt auch die Sprecherin, die aus den Normen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ausbrechen will, um die gleichen Rechte wie Männer erfahren zu können. Ihre offenen Haare gelten dabei als Symbol der Freiheit und der Kontrolle über das eigene Selbst.

Auf der einen Seite verehren die Mänaden ihren Gott Dionysos, allerdings werfen die Rituale, die sie durchführen, einige Fragen auf:

„In der blutigen Opferung von Menschen und Tieren spiegelt sich die symbolische Opferung des Gottes wider [...]. In der Zeremonie der Mänaden wird die Ambivalenz evident: obwohl symbolische Ammen des Dionysos, opfern diese Frauen ihren Gott in blutiger Weise.“ (Groschner, 1999, S. 15)

Bei den Ritualen der Mänaden werden nicht nur Tiere, sondern auch ihr Gott selbst geopfert, also das höchste Gut, das ihre Verehrung verkörpert und das sie anbeten. Anhand dieses Zitates kann ein Rückschluss zu *Das Fräulein von Rodenschild* gezogen werden. Das Opfer, das die Mänaden bringen, nimmt ihnen ihren Gott. Sie verlieren also das, was sie verehren. Das Fräulein von Rodenschild erliegt der Versuchung, ihre Doppelgängerin zu stellen und nach ihr zu greifen. Durch diese Berührung verschwindet die Doppelgängerin und lässt das Fräulein mit einer vereisten Hand zurück. Dies kann als Strafe dafür

gedeutet werden, dass das Fräulein sexuelle Freiheit und Autonomie anstrebt, diesen Versuch aber mit dem Verfall ihrer geistigen Gesundheit bezahlen muss. Die Sprecherin in *Am Turme* befindet sich in einer ähnlichen Situation. Sie hegt den Wunsch nach Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern. Sollte sie diesen allerdings verfolgen, kann hinsichtlich der Position der Frau im 19. Jahrhundert der Schluss gezogen werden, dass sie für einen solchen Versuch sanktioniert wird. Ihre Sehnsucht nach Freiheit käme demnach ebenfalls mit einem Preis. Wie dieser genau aussähe, kann nicht genau determiniert werden, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass sie gesellschaftlich ausgestoßen werden würde. Das, was das lyrische Ich anbetet, also ein autonomes Leben, in dem sie die Kontrolle hat, würde durch das Mänaden ähnliche Ritual (der Versuch der persönlichen Befreiung) durch die Opferung ihrer gesellschaftlichen Position als adlige Frau bestraft werden.

“Thus, in the poem “Am Turme,” the passions which are displayed by the maenad in her nature are offset by the cool and somewhat bitter appraisal of the situation by the woman who recognizes the limitations of her lot and the irony implicit in this explosion of secret desires.” (Hallamore, 1969, S. 59)

Basierend auf dem Blickwinkel, den Hallamore hier aufzeigt, können die Mänaden ebenfalls als Symbolbild den Wunsch der Sprechinstanz nach einem wilden, ungezügelter Leben darstellen. Sie müssen dabei nicht zwingend mit Dionysos in Verbindung gebracht werden. Die Verbindung der Mänaden zu dem Gott ist unumgänglich und für diese Analyse treffend, allerdings wäre es ebenso zweckdienlich, den Vergleich des lyrischen Ichs mit einer Mänade lediglich auf die Sehnsucht zu reduzieren, sich frei und autonom entfalten zu können. Dies bleibt ihr aufgrund der vorherrschenden patriarchalen Normen verwehrt, was durch ihren sozialen Stand ein noch aussichtsloseres Bild auf die Situation der Sprecherin wirft.

Die Theorie, dass die Sprechinstanz zu einem adligen beziehungsweise höheren Stand gehört, kann ebenfalls durch ihre Haare erklärt werden. Lange Haare gelten als Eigenschaft der oberen mächtigen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Christa Diemel beschreibt dazu in ihrem Buch, dass von Frauen adligen Standes eine Kenntnis der Etikette sowie ein „fehlerfreies Benehmen“ erwartet wurde. Zusätzlich dazu gab es physische-ästhetische Vorgaben, die das Aussehen der Frauen dieser Zeit diktierten: so mussten sie sich anmutig bewegen, sowie geschmackvolle Kleidung und anständige Frisuren tragen.

(Diemel, 2015, S. 15). Diese Voraussetzungen für Frauen gehobener Schichten illustrieren die generellen restriktiven Lebensumstände, denen Frauen im 19. Jahrhundert ausgesetzt waren.

„Zugleich übernimmt es [das Haar] mehrfache Funktionen: es charakterisiert, mystifiziert, sexualisiert und projiziert nicht nur auf Symbolebene, sondern klassifiziert die Figuren auch nach geschlechtlichen und sozialen Kriterien, expliziert Machthierarchien zwischen den Geschlechtern und Klassen, es dynamisiert Handlungsvorgänge und artikuliert Ritual-Performanzen.“ (Kanne, 2013, S. 75)

Kanne stellt in diesem Zitat anschaulich dar, wie viele Funktionen Haare in einem sozialen sowie auch einem literarischen Kontext haben. Sie charakterisieren Menschen (in diesem Fall speziell Frauen) und ordnen sie Geschlecht und Klasse sowie anderen Kriterien zu. Die Sprecherin kann allein durch ihre Haare in sämtliche Cluster rubriziert werden. Die Länge ihrer Haare kategorisiert sie, zumindest vor dem Hintergrund der damaligen Konventionen, als Frau, teilt sie also einem Geschlecht zu. Aufgrund dieser Tatsache können bereits sexualisierte Schlüsse gezogen werden, wenn beispielsweise der „male gaze“ („der männliche Blick“) in dieses Argument miteinfließt. Wenn die Frau gemäß dem Standard des 19. Jahrhunderts gekleidet und frisiert ist, würden Männer sie in der Theorie also sexuell begehren. Die Klassifikation nach Kanne bietet ebenso die Möglichkeit, Frauen aufgrund ihrer Haare einer gesellschaftlichen Klasse zuzuordnen.

Diese Tatsache und der Fakt, dass sich die weibliche Sprechinstanz im Gedicht in einem Turm befindet, gelten als Zeichen dafür, dass sie tatsächlich aus einer gehobenen Schicht abstammt. In diesem Fall kann also davon ausgegangen werden, dass sie sich den strengen Regeln (siehe Diemel, 2015, S. 15) des patriarchalen Systems ebenfalls beugen muss. Ihr Wunsch nach Autonomie begründet sich durch ihre Lebenssituation, die ihr jegliche Selbstbestimmung verwehrt. Aufgrund dessen flüchtet sie in eine Traumwelt, die ihr gewährt, ihr Haar offen zu tragen und ihre Freiheit somit auf fiktiver Ebene ausleben zu können.

Am Ende des Gedichtes wechselt die Perspektive von der oben genannten Traum- und Wunschvorstellung allerdings zur Realität des lyrischen Ichs. Sie sitzt in ihrem Turm, muss sich artig benehmen und darf ihre Haare nur heimlich offen tragen und im Wind flattern lassen. Vers drei und vier der ersten Strophe („Und lass‘ gleich einer Mänade den Sturm / Mir wühlen im flatternden Haare“) bilden für diese Situation einen interessanten

Interpretationsansatz. Die Sprecherin kann ihre Haare nur in einem unbeobachteten Moment oder in ihrer Traumwelt offen tragen. Die Satzkonstruktion dieser Verse in der ersten Strophe führt dabei zu folgendem Ergebnis: Die Passivformulierung der oben genannten Aussage signalisiert, dass der Sturm die Haare des lyrischen Ichs aktiv zum Flattern bringt. Das heißt, die Sprecherin hat selbst in diesem flüchtigen Augenblick der freien Entfaltung keine Autonomie über ihre Haare. Der Sturm kontrolliert das Wehen derselben im Wind, die Sprechinstanz hat dabei keine Kontrolle. Diese Tatsache zeigt bereits zu Beginn des Gedichtes, wo sich das lyrische Ich noch in einem Zustand der träumenden Wunschvorstellung befindet, dass ihre Sehnsucht nach Selbstbestimmung sowohl in der fiktiven als auch non-fiktionalen Welt unerreichbar ist.

Die Haare, die sich die Sprechinstanz aufgrund der Konventionen des 19. Jahrhunderts und ihrer gehobenen Schicht zusammenbinden muss, stehen sinnbildlich für das Abschneiden der Haare als Zeichen der Entmachtung nach Samsons Geschichte in der Bibel.

„Nicht zuletzt in diesem kulturellen Kontext diente die biblische Geschichte von Simson und Delila als mehr oder weniger prekäres Medium, mit dem die normativen Männlichkeits-, aber auch Weiblichkeitsbilder unterwandert oder gar umformuliert werden konnten.“ (Brunotte & Herrn, 2007, S. 209)

In diesem Fall müsste Brunotte und Herrn möglicherweise sogar widersprochen werden. Die biblische Geschichte mag in einem feministischen Kontext die Ermächtigung der Frau symbolisieren, da es Delila war, die Simson die Macht nahm und nicht umgekehrt, wie es für ein patriarchales Gesellschaftskonstrukt üblich wäre. Bei *Am Turme* ist das lyrische Ich jedoch die Leidtragende dieses Mythos. Sie nimmt in diesem Rahmen die Rolle des Samson ein. Die Sprecherin fühlt sich, durch das metaphorische Abtrennen der Haare, ihrer Kraft und Kontrolle beraubt. Die patriarchalen Lebensumstände ihrer Zeit geben ihr ein Gefühl der Erniedrigung und der Unterwerfung, aus der sie in ihrer Situation keinen anderen Ausweg findet, als sich in eine andere Welt zu träumen, in der sie jagen und segeln gehen, also ihr Leben nach eigenen Regeln leben kann. Eine autonome, selbstbestimmte Existenz steht dem lyrischen Ich nur zur Verfügung, wenn sie sich in ihrer Wunschvorstellung verliert. Die strenge, hochgesteckte Frisur der Sprecherin am Ende des Gedichtes symbolisiert ihre Gefangenschaft in den Konventionen, aus denen sie nicht ausbrechen kann, da sie zu der Zeit nur für Männer von Vorteil waren.

Bei genauer Betrachtung des Gedichtes im Zusammenhang mit Haaren kommen Leser*innen nicht umher, die Lebensumstände der Sprecherin mit Rapunzel zu vergleichen. Die Märchenfigur, erfunden von den Gebrüdern Grimm, nutzt ihre langen Haare im Märchen dazu, um die eigene Stiefmutter in ihren Turm hinaufzulassen. Ihre Haare sind dabei ihre einzige Möglichkeit, sich zu sozialisieren und zwischenmenschliche Beziehungen (zu ihrer Stiefmutter) zu pflegen. In der filmischen Adaption *Rapunzel – Neu verhöhnt* werden ihre Haare ebenfalls dazu benutzt, um den Turm zu verlassen, indem sie sich an ihren Haaren herabseilt und so die Welt erkunden kann. Letzten Endes ist es irrelevant, in welche „Zugrichtung“ die Haare benutzt werden. Sie gelten symbolisch als Gelegenheit, soziale Kontakte zur Außenwelt zu erlangen.

Am Turme illustriert eine Sprechinstanz, die der Rolle der Rapunzel ähnelt. Zum einen durch die Assoziationen, die aufgrund der Beschreibung ihrer langen Haare in den Leser*innen hervorgerufen werden. Zum anderen dadurch, dass Rapunzel mit zusammengebundenen Haaren nicht in der Lage wäre, ihre Stiefmutter in ihren Turm heraufzuholen oder – wie in der Neuverfilmung – den Turm zu verlassen. Hochgesteckte Haare stehen also sowohl im Märchen als auch im Gedicht für soziale Isolation und Kontrollverlust. Ebenso wie der Turm schließen die zusammengebundenen Haare die Sprecherin von der Gesellschaft aus.

Alles in allem spielen die Haare des lyrischen Ichs in offenem als auch zusammengebundenen Zustand im Gedicht eine tragende Rolle. Sowohl in Strophe eins als auch Strophe vier wird das Symbol der Haare aufgegriffen, was im Gesamtkontext als Rahmen für das gesamte Gedicht fungiert. Hier lässt sich erkennen, dass die weibliche Sprechinstanz zu Anfang des Gedichtes in einer Traumwelt lebt, in der sie sich vorstellt, wie es wäre, die gleichen Rechte wie Männer zu haben. Am Ende von *Am Turme*, in der vierten Strophe, erkennt sie jedoch ihre Realität an. Die offenen Haare aus ihrer fiktiven Wunschvorstellung sind nun hochgesteckt. Das lyrische Ich befindet sich wieder in ihrem Turm, artig sitzend wie ein Kind und den Konventionen der patriarchalen Gesellschaft unterlegen. Das Motiv der Haare symbolisiert im Gedicht also den inhaltlichen Verlauf von fiktiver Wunschvorstellung zurück in die Realität.

4.3. Rückbezug auf die Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse

Abschließend kann festgehalten werden, dass der dritte Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse mit *Am Turme* als Beispiel treffend dargestellt wurde. *Das Spiegelbild* und *Das Fräulein von Rodenschild* eröffnen mit ihren jeweiligen Modi weiteres Interpretationspotenzial, da sich die Merkmale der Modi nicht immer mit denen der vorherigen Analyse decken. *Am Turme* dient in diesem Fall jedoch als „Paradebeispiel“ für den dritten Modus des Modells nach Blasberg und Grywatsch. Das Subjekt des Gedichtes, also die adlige Sprecherin, schließt in ihren Beschreibungen sowohl die Natur als auch andere Figuren beziehungsweise Lebewesen (wie Tiere) ein.

In dieser Hinsicht passt der Inhalt des Gedichtes zu den Strukturierungsprinzipien des dritten Modus. Der einzige Punkt, der gegen eine völlige Übereinstimmung spricht, ist die Tatsache, dass die Sprecherin von ihrer Position im Turm über ihre Wunschvorstellungen berichtet. Dabei beobachtet sie die Natur und das Meer und bezieht diese in ihre Träume mit ein. Es ist dabei nicht völlig ersichtlich, ob sie sich diesen Anblick ebenfalls einbildet, oder das beschreibt, was sie tatsächlich sehen kann. Sollte ersteres der Fall sein, befindet sie sich in einer fiktiven Welt, die als Mittel dazu dient, sich für einen Moment von den sozialen Umständen ihrer Zeit abzulenken, die sie dazu zwingen, in ihrem Turm zu sitzen. Dadurch, dass ihre Beschreibungen in diesem Fall keine realen Ereignisse darstellen würden, könnte argumentiert werden, dass das Subjekt (die Sprecherin) sich nicht mit ihrer Umgebung, dem Naturraum und anderen Figuren auseinandersetzt, sondern sich alle Interaktionen oder Beobachtungen einbildet. Eine fiktive Auseinandersetzung mit imaginärer Natur in einem non-fiktionalen Umfeld exkludiert dementsprechend die Existenz der äußeren Einflüsse. Wenn diese nur im Traum der Sprecherin, nicht aber in ihrer Realität, existieren, kann der dritte Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse letzten Endes doch nicht auf das Gedicht angewandt werden. Dies ist aber, wie bei *Das Fräulein von Rodenschild*, eine Frage der Perspektive. Dennoch ist es interessant, die Gedichte vor dem Hintergrund des Modells nach Blasberg und Grywatsch zu analysieren.

5. Identitätsbeschreibungen bei Droste – Analyseergebnisse

Die Untersuchung der oben genannten Werke hat gezeigt, dass Annette von Droste-Hülshoff bei ihrem Umgang mit Identität oftmals auf Symbole der „Doppelbödigkeit“ zurückgreift. *Das Spiegelbild* handelt von einem lyrischen Ich, das sich selbst im Spiegel sieht, während *Das Fräulein von Rodenschild* ihrer Doppelgängerin begegnet. Die Sprechinstanz bei *Am Turme* erlebt eine Grenzerfahrung zwischen der Wunschvorstellung persönlicher Freiheit und dem Realitätszustand von gesellschaftlicher Gefangenschaft. Droste-Hülshoff setzt sich mit dem Thema Identität auseinander, indem sie Symbole des Doppelten, der Spiegelung oder der Gegenüberstellung verwendet. Letzten Endes gibt dies zu erkennen, dass die menschliche Identität vielschichtig ist und nicht nur aus einem Blickwinkel heraus beleuchtet werden kann. Es gibt stets mehrere Seiten, um einen Sachverhalt zu betrachten. Dieses Konzept des Doppelten zieht sich wie ein roter Faden durch die Werke Droste-Hülshoffs; daraus lässt sich schließen, dass die Autorin ein Schwarz-Weiß-Denken ausschließt oder sich von dieser Denkweise entfernen möchte.

Bei *Das Spiegelbild* und *Das Fräulein von Rodenschild* lassen sich außerdem gewisse Ähnlichkeiten ausmachen, die die Verbindung des lyrischen Ichs zu dem eigenen Spiegelbild beziehungsweise dem eigenen Doppelgänger betreffen. Allerdings heben sich beide Werke durch einen elementaren Unterschied voneinander ab. Der Doppelgänger eines Menschen kann eine völlig unterschiedliche Person sein, die der Sprechinstanz zwar ähnlich sieht, aber dennoch eine in sich geschlossene eigene Entität darstellt, die neben dem lyrischen Ich existieren kann. Ob diese Doppelgänger-Figur in einem fiktiven Rahmen, wie als Geistererscheinung im Sinne der Ballade, oder als non-fiktionales Individuum auftritt, ist zunächst nicht von Belang. Bei einem Spiegelbild ist diese Trennung jedoch nicht möglich. Ohne die Reflektion dessen, was auf eine spiegelnde Oberfläche blickt, kann es kein Spiegelbild geben. Das Abbild der Sprechinstanz in *Das Spiegelbild* entsteht dadurch, dass das lyrische Ich in den „Kristall“ blickt und sich dadurch selbst sieht. Ein Spiegelbild kann also nicht existieren, ohne eine zusätzliche Person, die beide miteinander verbindet. So hat der Sprecher im Gedicht Probleme, sich mit dem Gesehenen zu identifizieren oder gar gleichzustellen, doch letzten Endes kann das eine ohne das andere nicht existieren. Spiegelbild und Sprecher bedingen sich gegenseitig.

In dieser Masterarbeit wurde außerdem analysiert, wie Identität bei Droste-Hülshoff dargestellt wird. Dabei fällt auf, dass sich die Motivation der Sprech- beziehungsweise

Erzählinstanz in den drei behandelten Werken in einem Punkt unterscheidet. *Das Spiegelbild* zeigt das lyrische Ich, wie es sich mit sich selbst beschäftigt, ohne äußere Einflüsse. Die existenziellen Ängste und Zweifel werden als intrinsischer Prozess verarbeitet. Bei *Das Fräulein von Rodenschild* hingegen schließt die behandelte Identitätsproblematik gesellschaftliche Themen, wie zum Beispiel die Autonomie der Frau oder sexuelle Freiheit, mit ein. Das Fräulein agiert nicht nur mit sich selbst, sondern unter anderem mit äußeren Einflüssen, wie der Doppelgängerin. Diese repräsentiert die Problematik der gesellschaftlichen Konventionen der damaligen Zeit, inkludiert also nicht ausschließlich das Fräulein und ihr eigenes Selbstverständnis. Hier wird Identität aus einer extrinsischen Perspektive betrachtet. *Am Turme* lässt sich weder vollständig in die eine noch die andere Kategorie einordnen. Die Sprecherin im Gedicht führt einen inneren Monolog, in dem sie den Wunsch äußert, die gleichen Rechte wie die eines Mannes zu haben. Sie sehnt sich danach, ihren Turm zu verlassen, um jagen oder kämpfen zu gehen und ihre Freiheit zu genießen. Dabei befindet sie sich immer am selben Ort; die Beschreibungen des Geschehens draußen erzählt sie aus ihrer Position im Turme. Die Art und Weise, wie das lyrische Ich sich mit dem Thema Identität beschäftigt, ist daher eine Kombination aus beiden Prozessen, intrinsisch und extrinsisch. Sie führt im Grunde einen inneren Monolog über Freiheit und Sehnsucht, schließt dabei aber Einflüsse von außen (wie Beschreibungen von Natur und Tieren, die Freiheit symbolisieren) mit ein.

Die Themenbereiche, die Annette von Droste-Hülshoff in *Das Spiegelbild*, *Das Fräulein von Rodenschild* und *Am Turme* behandelt, lassen sich unterschiedlichen Kategorien zuordnen. Diese beziehen sich auf den Umgang mit sozialer Identität, auch im Hinblick auf Fremdeinschätzung von außen, die die eigene Identität anders bewertet oder infrage stellt:

“Social identity is our understanding of who we are and of who other people are, and reciprocally, other people’s understanding of themselves and of others (which include us). Social identity is, therefore, no more essential than meaning; it too is the product of agreement and disagreement, it too is negotiable.” (Jenkins, 1996, S. 5)

Jenkins beschreibt soziale Identität unter anderem als etwas, das Menschen die Möglichkeit gibt, sich selbst und andere zu verstehen. Die eigene soziale Identität wird durch ein Selbstverständnis darüber konstituiert, wie die eigene Persönlichkeit eingeschätzt wird. Im Hinblick auf die Sprech- und Erzählinstanzen der hier behandelten Werke kann

festgestellt werden, dass Jenkins Theorie nicht vollends mit den Erlebnissen der Akteur*innen in Droste-Hülshoffs Lyrik übereinstimmt. So erleben sowohl das lyrische Ich in *Das Spiegelbild*, das Fräulein von Rodenschild, als auch die Sprecherin in *Am Turme* einen Identitätskonflikt. Dieser kann in Form von existenziellen Krisen kommen, wie beispielsweise in *Das Spiegelbild*. Auf der anderen Seite werden auch sexuelle Identität (*Das Fräulein von Rodenschild*) und sozialer Stand (*Am Turme*) in diesem Diskurs inkludiert. Die Akteur*innen haben im Grunde keine Vorstellung davon, wer sie sind, da sich alle Sprech- und Erzählinstanzen in unterschiedlichen Identitätskonflikten befinden und sich mit diesen auseinandersetzen. Dabei lässt sich zusätzlich erkennen, dass Diskrepanzen dieser Art nicht nur im individuellen Kontext stattfindet, sondern auch äußere Einflüsse einbeziehen kann:

„Interessant ist dabei, dass die unterschiedliche Selbst- und Fremdwahrnehmung abhängig davon ist, ob man sich als Individuum oder aber als Mitglied einer Gruppe sieht: Erfolgt die Selbst- und Fremdwahrnehmung vor dem Hintergrund einer Gruppenzugehörigkeit, so treten die Komplexität und Einzigartigkeit des einzelnen Individuums in den Hintergrund, während gleichzeitig die Unterschiede zwischen den Gruppen sowie die Gemeinsamkeiten innerhalb der Gruppen in den Vordergrund treten.“ (Kneidinger, 2013, S. 40)

Kneidinger präsentiert in diesem Zitat ein essenzielles Argument für die jeweiligen Identitätskonzepte der hier behandelten Gedichte. Das lyrische Ich in *Das Spiegelbild* agiert in einem Rahmen, der außer dem Spiegelbild und dem Sprecher keine weiteren Gruppen beziehungsweise Akteure inkludiert. Der innere Konflikt, den die Sprechinstanz wiedergibt, entsteht lediglich auf einer persönlichen, individuellen Ebene. Als Leser*in ist nicht ersichtlich, ob das lyrische Ich zu einer Gruppe gehört. Bei *Das Fräulein von Rodenschild* und *Am Turme* sind die Sprecher des jeweiligen Werkes weiblich. *Das Spiegelbild* gibt allerdings keinerlei Auskunft darüber, zu welchem Geschlecht das lyrische Ich zugeordnet werden kann. Demnach können auch keine Rückschlüsse auf Gruppenzugehörigkeiten gezogen werden, die sich auf das Geschlecht beziehen. Es gibt keinerlei Fremdwahrnehmungen im Sinne von Dritten, die das Geschehen von außen betrachten oder darin involviert sind. Die einzige Situation, in der bei *Das Spiegelbild* von Fremdwahrnehmung gesprochen werden kann, ist die Beziehung, die der Sprecher zu seinem Spiegelbild hat. Zu Anfang des Gedichtes wird letzteres als etwas Fremdes, nicht zum Sprecher zugehöriges Phantom bezeichnet. Das lyrische Ich will sich mit dem

Gegenüber nicht identifizieren oder gleichsetzen, was zumindest zu Beginn von *Das Spiegelbild* ein Element der Fremdwahrnehmung (im wörtlichen Sinn) mit einbezieht.

Das Fräulein von Rodenschild und *Am Turme* weisen auf Basis von Kneidingers Zitat einen Unterschied zu der Sprechinstanz in *Das Spiegelbild* auf. Beide Sprecherinnen agieren in einem Umfeld, welches deutlich macht, dass sie zu bestimmten Gruppen dazugehören. Sowohl das Fräulein als auch die Sprecherin in *Am Turme* sind unmissverständlich weiblich und lassen sich demnach zur Gruppe der Frauen zuordnen. Die Lesart der Ballade sowie des Gedichtes ändert sich aufgrund dieser Tatsache. Wie Kneidinger illustriert, werden das Fräulein und die Sprecherin in *Am Turme* vor dem Hintergrund einer Gruppenzugehörigkeit gelesen. Ihre Individualität wird dadurch überschattet, dass die Werke durch die Linse von Geschlechterordnungen des 19. Jahrhunderts gelesen werden. Beide Frauen leben in einer patriarchalen Gesellschaft, weswegen ihre jeweiligen Identitätskonflikte vor genau diesem Hintergrund analysiert werden.

Letzten Endes fällt bei Droste-Hülshoff auf, dass Identitätserfahrungen der Sprech- und Erzählinstanzen in ihren Werken stark von Gruppenzugehörigkeiten abhängig sind. Die Behandlung des Themas Identität bei *Das Spiegelbild* ist divergent zu den beiden anderen Werken, weil bei ersterem keine Fremdwahrnehmung stattfindet, die andere Parteien oder sozialpolitische wie gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeiten miteinbezieht.

Nach eingehender Analyse der hier behandelten Lyrik vor dem Hintergrund der Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse, lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Alle drei Werke decken sich auf den ersten Blick in vollem Umfang mit den Charakteristika ihrer jeweiligen Modi. Bei genauerer Betrachtung lassen sich bei den beiden Gedichten und der Ballade jedoch Merkmale finden, die den Modi entweder widersprechen oder sie möglicherweise sogar erweitern. Der erste Modus setzt eine nicht-identische Identität voraus, die *Das Spiegelbild* am Ende des Gedichtes nicht vollständig erfüllen kann. Dem lyrischen Ich ist bewusst, dass es eine Verbindung zu dem Spiegelbild hat und nähert sich im Verlauf der Geschehnisse seinem Gegenüber an. In den letzten Strophen entdeckt die Sprechinstanz Gemeinsamkeiten mit dem Spiegelbild, was den Aspekt der nicht-identischen Identität in diesem Zusammenhang anzweifelt.

Bei *Das Fräulein von Rodenschild* sind die Charakteristika des zweiten Modus vollständig anwendbar, da es sich bei diesem Strukturierungsprinzip um eine Auslegungssache handelt. Die Interpretation dieser Arbeit geschah auf der Grundlage, dass das Fräulein ihre Krankheit dadurch bekommt, dass sie mit der Doppelgängerin, also der

Personifikation der Sünde, in Berührung gekommen ist. Unter diesem Aspekt lässt sich der zweite Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse nicht anwenden. Wenn aber davon ausgegangen wird, dass die Doppelgängerin mit dem Fräulein verschmolzen ist, statt zu verschwinden, lassen sich andere Erklärungen für die Krankheit des Fräuleins finden. In diesem Fall ist der zweite Modus also wieder funktional für die Interpretation.

Die vorangehende Erklärung lässt sich ebenfalls auf das Gedicht *Am Turme* anwenden. Der dritte Modus nach dem Modell von Blasberg und Grywatsch bezieht sich auf die Auseinandersetzung des Subjekts mit seinem Umfeld, Natur und andere Figuren eingeschlossen. Auf den ersten Blick erfolgt eine erneute Übereinstimmung der Kriterien des dritten Modus der Figuren- als Selbstverhältnisse mit der Auslegung des Gedichtes. Die Sprecherin beschreibt eine Kulisse, die unter anderem einen Strand und das Meer beinhaltet, sowie Tiere und andere Figuren, wie Jäger oder Soldaten. Hier ist allerdings unklar, inwieweit die Beschreibungen der Sprechinstanz der Realität entsprechen. Beobachtet sie ihre Umwelt und gibt dies lediglich wieder oder bildet sie sich die Ereignisse ein? Durch den Kontrast zwischen Wunschvorstellung und der gesellschaftlichen Normstarre der Sprecherin wird nicht ersichtlich, wo die Realität aufhört, und die Fiktion anfängt. Dementsprechend kann nicht klar determiniert werden, ob der dritte Modus nach Blasberg und Grywatsch auf *Am Turme* anwendbar ist.

Alles in allem bieten die drei Modi der Figuren- als Selbstverhältnisse einen interessanten, zusätzlichen Analyseaspekt, der die Deutung des behandelten Werkes aus einer anderen Perspektive beleuchten kann. Mithilfe der drei Modi konnten weitere Interpretationsansätze für die Lyrik Droste-Hülshoffs entwickelt werden. Die Verwendung dieser Strukturierungsprinzipien für zukünftige Forschung ist demgemäß subsidiär.

6. Fazit

Aus der Analyse dieser Masterarbeit ging hervor, dass Identitätsfragen bei Annette von Droste-Hülshoff eine wichtige Rolle spielen. Werke wie *Das Spiegelbild*, *Am Turme* oder *Das Fräulein von Rodenschild* sind lediglich drei von diversen Beispielen, die sich mit dem Thema auseinandersetzen. Für zukünftige Arbeiten und weitere Forschung stünden dementsprechend weitere Gedichte zur Verfügung, die sich mit Identität auseinandersetzen. Mithilfe der kritischen Auseinandersetzung mit den hier bearbeiteten Werken sollte eine Antwort auf die folgenden Forschungsfragen gefunden werden: Verwendet Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Werk ein spezifisches Muster, um Identitätsfragen zu behandeln? Mit welcher Motivation beschreiben ihre Sprech- und Erzählinstanzen die jeweiligen Identitätskonflikte?

Annette von Droste-Hülshoff verwendet in ihren Werken eine omnipräsente Symbolik des Doppelten beziehungsweise der Doppelbödigkeit. In ihrem Umgang mit dem Thema Identität macht sie von Spiegel- und Doppelgängermotiven Gebrauch, die dabei sinnbildlich für innere Konflikte der jeweiligen Sprech- und Erzählinstanzen stehen. Wenn sie keine Spiegelungen verwendet, lassen sich jedoch in anderen Aspekten des Werkes Motive der Spaltungen finden. *Am Turme* behandelt beispielsweise keine Doppelgänger-Erfahrungen oder Spiegelerlebnisse – die innere Zerrissenheit des lyrischen Ichs wird in diesem Fall durch ihre Grenzerfahrung zwischen gesellschaftlichen Normen und persönlicher Freiheit dargestellt. Das Motiv des Doppelten findet sich auch auf sprachlicher Ebene in den hier behandelten Werken wieder. Aus diesem Grund wurden bei den Gedichten und der Ballade der formale Aufbau sowie die sprachlichen Auffälligkeiten in die Analyse miteingeschlossen, da beide Aufschlüsse über die Identitätskonflikte der jeweiligen Werke vorweisen. So lassen sich zum Beispiel auch Werk-übergreifende Dopplungen finden, in diesem Fall bei *Das Spiegelbild* und *Das Fräulein von Rodenschild*. Worte wie *Phantom* oder *Spiegel*, sowie *Nebelgesicht* kommen in beiden Beispielen vor, was die Theorie dieser Arbeit bestätigt, dass Droste vermehrt Motive des Doppelten für ihre Identitätsbehandlungen benutzt.

Ein weiteres Muster, das sich bei Droste-Hülshoff findet, ist die Verwendung des Wortfeldes der Sinneswahrnehmungen. Vor allem visuell und auditiv konnotierte Begriffe werden in ihrer Lyrik eingesetzt. Diese dienen dem Zweck, die Emotionen der Sprech- und Erzählinstanzen für die Leser*innen zu spezifizieren, was den Eindruck

erweckt, die erlebten Identitätskonflikte nachfühlen zu können. Des Weiteren sorgt die Verwendung von Worten aus dem Feld der Sinneswahrnehmungen dafür, dass die innere Zerrissenheit der jeweiligen Akteur*innen nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich widergespiegelt werden.

Die Sprech- und Erzählinstanzen bei Droste-Hülshoff verfolgen ein bestimmtes Muster der Motivation ihrer Beschäftigung mit dem Thema Identität. Dies stellt dabei den einzigen Untersuchungsgegenstand dar, der die drei Werke in ihrer Strukturierung der Identitätskonflikte voneinander unterscheidet. Das lyrische Ich in *Das Spiegelbild* beschäftigt sich intrinsisch mit der eigenen Person. Einflüsse von außen, bis auf das Spiegelbild, spielen in diesem Gedicht keine tragende Rolle. *Das Fräulein von Rodenschild* und *Am Turme* unterscheiden sich in diesem Punkt von dem ersten Gedicht. Das Fräulein erlebt einen extrinsischen Identitätskonflikt, der die damaligen patriarchalen Konventionen mit in ihren Findungsprozess einbezieht. Die Sprecherin in *Am Turme* dagegen ist sowohl intrinsisch als auch extrinsisch motiviert, sich mit der eigenen Person zu beschäftigen. Sie erlebt, wie das lyrische Ich in *Das Spiegelbild*, einen inneren Konflikt, unterliegt dabei aber gleichzeitig (wie das Fräulein) der gesellschaftlichen Normstarre eines patriarchalen Herrschaftssystems.

Bei Anfertigung dieser Masterarbeit wurde ersichtlich, dass der Diskurs zu Identität bei Annette von Droste-Hülshoff durch unzählige zusätzliche Forschungsgebiete (wie oben bereits erwähnt) erweitert werden kann. In dieser Analyse wurden die fundamentalen Gegenstände beleuchtet, die bei den verschiedenen Werken herausstechen. Sowohl bei *Das Spiegelbild*, *Das Fräulein von Rodenschild* oder *Am Turme* lassen sich dennoch diverse weitere Ansatzpunkte für zukünftige Analysen finden. So könnte bei der Spiegel-symbolik in *Das Spiegelbild* ein genauerer Bezug zu griechischer Mythologie gezogen werden. Geschichten wie die des Narzisses oder der Medusa könnten dabei eine Rolle spielen, den inneren Konflikt des lyrischen Ichs weiter darzustellen und aus einer anderen Perspektive zu beleuchten. *Das Fräulein von Rodenschild* bietet eine spannende Grundlage, um das Doppelgänger-Motiv mit dem Spiegelbild-Motiv zu vergleichen oder mögliche Unterschiede in ihrer Darstellung zu finden. Dabei wäre es interessant, sich andere Werke von Annette von Droste-Hülshoff anzusehen und nach weiteren Motiven des Doppelten beziehungsweise der Doppelbödigkeit zu suchen.

Wie bereits in den Analyseergebnissen erwähnt, zieht sich das Motiv des Doppelten bei Droste-Hülshoff wie ein roter Faden durch die hier behandelte Lyrik. Ein weiterer

Forschungspunkt wäre demnach, zu untersuchen, ob sich dies bei anderen Gedichten, Balladen oder auch Erzählfragmenten gleichsam verhält. Am Turme bietet allein durch die verschiedenen sozialen Räume, von denen das lyrische Ich spricht, einen Ansatzpunkt für weitere Untersuchungen. Auf der einen Seite befindet sich die Sprecherin in ihrer Wunschvorstellung, in der sie im Meer segelt und im Wald jagen geht. Auf der anderen Seite verlässt die Sprecherin ihren Turm in der Realität nicht und bleibt an einem Ort. Die in den Strophen behandelten Räume, wie beispielsweise der Strand oder die Beschreibungen von Nah und Fern in der zweiten und dritten Strophe, bieten dabei weitere Ansätze für künftige Analysen. Das Thema Identität lässt sich unbegrenzt ausschöpfen – bei jedem der hier behandelten Werke wären sicherlich weitere Ansatzpunkte vorhanden, die das Thema noch weiter betrachten könnten. In diesem Rahmen würden etwaige Unterpunkte jedoch den Rahmen sprengen, weswegen die hier behandelten Kapitel die wichtigsten Aspekte hervorbringen, die Droste-Hülshoff in ihrem Umgang mit Identität in ihrer Lyrik dargestellt hat.

Nach eingehender Analyse der Gedichte *Das Spiegelbild* und *Am Turme*, sowie der Ballade *Das Fräulein von Rodenschild* lassen sich außerdem Forschungsbereiche jenseits der Lyrik entdecken, die auf dem Thema Identität basieren.

Zum einen wäre ein interessanter Aspekt, den Fokus der Forschung mehr auf die Biografie von Annette von Droste-Hülshoff zu legen. Inwieweit können die Sprechinstanz und die Autorin in ihrem Werk verglichen werden? In welchen Gedichten sind Droste-Hülshoff und das lyrische Ich möglicherweise eine Person? Vor allem zu *Am Turme* gibt es zahlreiche Abhandlungen darüber, dass biographische Rückschlüsse auf Droste-Hülshoffs damaligen Wohnsitz und ihre Position als Frau im 19. Jahrhundert gezogen werden können. In dieser Arbeit stand der Fokus auf dem Umgang mit Identität und ihrer Darstellung in den Werken von Droste-Hülshoff. Für die spezielle Fragestellung in dieser Masterarbeit war es substanziell, die Aufmerksamkeit lediglich auf den Inhalt des Gedichtes und die Identitätsverhandlungen der jeweiligen Sprechinstanz zu beziehen. Letzten Endes könnte diese Analyse jedoch in einem ausführlicheren Rahmen weitergeführt und auf die Biografie von Annette von Droste-Hülshoff bezogen werden.

Zum anderen öffnen sich nach eingehender Arbeit an Droste-Hülshoffs Lyrik weitere Möglichkeiten der Forschung. Ein zusätzlicher Analyseansatz könnte demnach darin bestehen, das Thema Identität auf einer Genre-übergreifender Ebene zu beleuchten. Wie verhält sich die Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand beispielsweise in einem

Kontext der Epik? Für diesen Zweck wäre das Erzählfragment *Ledwina* ein spannender Ansatz, um diesen Sachverhalt zu untersuchen. Bereits am Anfang der Erzählung lässt sich ein Vergleich zu den Gedichten dieser Arbeit ziehen, da die Protagonistin sich in der Reflektion des Wassers spiegelt. Diese Symbolik lässt sich, wie in dieser Analyse festgestellt wurde, sowohl auf *Das Spiegelbild* als auch *Das Fräulein von Rodenschild* beziehen. Allein aus diesem Grund könnte eine Erweiterung der Forschung im Hinblick auf unterschiedliche Genres in der Zukunft zu aufschlussreichen Ergebnissen führen.

Für die Ausarbeitung eines so umfangreichen Themas wie Identität ist es nur möglich, bestimmte Gesichtspunkte und limitierte Beispiele herauszusuchen, auf die sich die Analyse fokussiert. In dieser Masterarbeit gilt dies ebenso. Es wurden Teilgebiete eines großen Ganzen beleuchtet, die für die Verfasserin vor dem Hintergrund von Identitätskonflikten als spannend erachtet wurden. Für eine genauere, detailliertere Ausarbeitung des Themas besteht zwar Potenzial, aber kein ausreichender Rahmen. Letzten Ende ist vor allem Identität als Untersuchungsgegenstand ein schier unendlich ausschöpfbarer Ideenpool. Für Leser*innen mögen die hier behandelten Themen keinen Vorrang vor anderen Interpretationen haben, im Endeffekt macht aber diese Vielfalt der Analyseoptionen den Reiz des Sujets aus. Diese Masterarbeit hätte sicherlich noch diverse weitere Untersuchungspunkte hervorbringen können, allerdings fehlen dafür die Kapazitäten. Weitere Bereiche der Forschung zum Werk von Annette von Droste-Hülshoff könnten daher in Form einer Doktorarbeit fortgesetzt werden.

Letzten Endes ist die Beschäftigung des Menschen mit sich selbst und der eigenen Identität ein unausweichlicher, andauernder Prozess. Dementsprechend wird das Thema auch niemals seine Aktualität und Relevanz verlieren, egal, wie viele Jahre vergehen. Annette von Droste-Hülshoff beschäftigte sich in vielen ihrer Gedichte, Balladen oder Erzählungen mit Identitätsfragen. Und auch heute, 175 Jahre nach ihrem Tod, stellen wir uns dieselbe Frage: Wer ist diese Person, die uns täglich im Spiegel anblickt?

Literaturverzeichnis

- Primärwerk: Droste-Hülshoff, A. von. (1994). *Gedichte* (Bibliothek deutscher Klassiker, 1. Aufl.). Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl.
- Balabanova, S. (1990). Die Bedeutung der Haare in der Kulturgeschichte und in der heutigen Toxikologie. The Importance of the Hair throughout Culture History and the Modern Toxicology. *Lab.med.*, (14), 29–35.
- Bär, G. (2005). *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm* (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 84). Teilw. zugl.: Lissabon, Univ., Diss. 2002. Amsterdam u.a.: Rodopi.
- Blasberg, C. & Grywatsch, J. (Hrsg.). (2018). *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* (De Gruyter Reference). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110353204>
- Brunotte, U. & Herrn, R. (Hrsg.). (2007). *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (GenderCodes - Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht, Bd. 3). s.l.: transcript Verlag.
- Butzer, G. (Hrsg.). (2021). *Metzler Lexikon Literarischer Symbole* (3rd ed.). Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.
- Caduff, C. (Ed.). (2010). *Passionen. Objekte - Schauplätze - Denkstile*. Paderborn: Fink.
- Dammann, G., Grimmer, B., Knaevelsrud, C., Müller, J., Ruf-Leuschner, M., Bohleber, W. et al. (Hrsg.). (2022). *Traumafolgen. Forschung und therapeutische Praxis* (Auflage). Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. <https://doi.org/Werner>
- Detering, H. (2020). *Holzfrevell und Heilsverlust. Die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Diemel, C. (2015). *Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen 1800-1870* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag; FISCHER Taschenbuch.
- Groschner, G. (1999). *Nymphe - Mänade - Muse. Grenzenlos weiblich in barocken und antiken Darstellungen*. Salzburg: Residenzgalerie.
- Grywatsch, J. (2022). *Annette von Droste-Hülshoff* (Literatur kompakt, Bd. 19). Baden-Baden: Tectum. <https://doi.org/Jochen>
- Guthrie, J. (1989). *Annette von Droste-Hülshoff. A German poet between romanticism and realism* (Berg women's series). Oxford: Berg.

- Hallamore, J. (1969). The Reflected Self in Annette von Droste's Work: A Challenge to Self-Discovery. *Monatshefte*, (Vol. 61, No. 1), 58–74.
- Hoffmann, E. T. A. (2022). *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners* (Vollständige Neuauflage). Göttingen: LIWI Literatur- und Wissenschaftsverlag.
- Jenkins, R. (1996). *Social identity* (Key ideas, 1. publ.). London u.a.: Routledge.
- Kalthoff-Ptičar, C. (1988). *Anette von Droste-Hülshoff im Kontext ihrer Zeit. Briefliche Zeugnisse zum Zeitgeschehen und zum Selbstverständnis der Dichterin* (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur = Langue et littérature allemandes = German language and literature, Bd. 1015). Frankfurt am Main: Lang.
- Kanne, M. (2013). Von „dicken, blonden Flechten“ und „hängendem Haar“. Frauenhaar als pars pro toto für kulturelle Ordnungen und Brüche am Beispiel literarischer ‚Heimat‘-Bilder. *FZG–Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 19(2), 73–88.
- Kneidinger, B. (2013). *Geopolitische Identitätskonstruktionen in der Netzwerkgesellschaft. Mediale Vermittlung und Wirkung regionaler, nationaler und transnationaler Identitätskonzepte*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. https://doi.org/10.1007/978-3-531-19253-6_4
- Liebrand, C. (2008). *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte* (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae, Band 165, 1. Auflage). Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag.
- Pizer, J. (1998). *Gender, Childhood, and Alterity in Annette von Droste-Hülshoff's Doppelgänger Thematic. Ego-Alter Ego: Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism*. University of North Carolina Press. Verfügbar unter: https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469656533_pizer.5
- Renger, A.-B. (Hrsg.). (2002). *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Schneider, R. (1995). *Annette von Droste-Hülshoff* (Realien zur Literatur, Bd. 153, 2., vollst. neu bearb. Aufl.). Stuttgart: Metzler.
- Steidele, A., Universitätsbibliothek Siegen (Mitarbeiter). (2003). *"Als wenn Du mein Geliebter wärest."* *Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850*.
- Suttner, C. (1967). A Note on the Droste-Image and "Das Spiegelbild". *The German Quarterly*, (Vol. 40, No. 4), 623–629. Zugriff am 20.03.2023.