

Die schwarze Braut der Romantik: (De)Konstruktionen von Muttermythen bei Clemens Brentano und Dorothea Schlegel

Morrien, Rita

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morrien, R. (1998). Die schwarze Braut der Romantik: (De)Konstruktionen von Muttermythen bei Clemens Brentano und Dorothea Schlegel. *Freiburger FrauenStudien*, 1, 61-90. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-327044>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Die schwarze Braut der Romantik. (De)Konstruktionen von Muttermythen bei Clemens Brentano und Dorothea Schlegel

Rita Morrien

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erfuhr die Rolle der Mutter eine ungeheure Aufwertung, wurde Mütterlichkeit – als soziales Phänomen – in gewisser Weise überhaupt erst erfunden. Das vorher verbreitete Ammenwesen wurde verabschiedet und statt dessen die Notwendigkeit einer intensiven Mutter-Kind-Beziehung betont, was natürlich – neben unbestreitbaren positiven Effekten, gerade für das Kind – eine verstärkte Bindung der Frau an Haus und Familie bedeutete.¹ Die Hypostasierung der mütterlichen Idee im 18. Jahrhundert wirkte sich zwangsläufig auch auf die Präsentation des Weiblichen in der Literatur aus, so entdeckten beispielsweise die Romantiker die Mutter als Muse, die mütterliche Brust als unversiegbare Quelle der poetischen Inspiration. Das spannungsreiche Verhältnis von Ästhetik und Sexualität skizziert Jens Schreiber wie folgt: „Die Mutter, absolut anderer und das Imaginäre schlechthin, die schwarze Braut der Romantik, [...] ist dem sexuellen Genießen inkompatibel, nichts anderes formuliert das Inzestverbot, das aus brennender Sexualität elegische Liebe macht.“²

Die Okkupierung des mütterlichen Körpers wird in den Bereich der Ästhetik verschoben. In diesem nicht klar umgrenzten, potentiell unendlichen Raum kann das Inzesttabu umgangen und die Mutter zumindest symbolisch genossen werden. Schreibers Beobachtung gilt

¹ Vgl. Ulrike Prokop: „Mutterschaft und Mutterschafts-Mythos im 18. Jahrhundert“. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (ed.), *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760 – 1830*, Marburg 1989, S. 174-205.

² Jens Schreiber: „Die Zeichen der Liebe“. In: Norbert W. Bolz (ed.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 276-307, S. 292.

naturgemäß eher für den männlichen Autor, bei ihm mag es gerechtfertigt sein, in Anlehnung an Julia Kristeva von einem 'Inzest in der Sprache' zu reden.³ Wie die Schriftstellerin bei der literarischen Inszenierung des Mütterlichen vorgeht, ist dagegen weitaus seltener Gegenstand der Forschung gewesen. Umso interessanter erscheint es mir, neben Clemens Brentanos Roman *Godwi* auch Dorothea Schlegels Roman *Florentin* sowie ihr Fragment *Camilla* auf die Bedeutung der Mutter hin zu untersuchen.

Die Gewichtung, die dem mütterlichen Körper in der symbolischen Ordnung widerfährt, bewegt sich traditionell zwischen Polen wie Leben und Tod, Sexualität und Keuschheit, Produktivität und Erstarrung, Natur und Kunst etc. Gerade in den im folgenden zu analysierenden Texten wiegt die Materialität des mütterlichen Körpers schwer – und das im wahrsten Sinne des Worte –, denn es geht um Mütter bzw. deren Substitute, die in Stein gehauen werden, und um solche, die mit Felsbrocken um sich werfen. Dorothea Schlegels mörderisch-wütende *Camilla* ist wohl eher eine Ausnahmeerscheinung im Feld der literarischen Mütter, die Vorliebe gerade der Romantiker für Marmorfrauen ist dagegen bekannt und Gegenstand vieler Untersuchungen.⁴

In ihrem Buch *Bodies that Matter* analysiert Judith Butler den Zusammenhang von Materie, Sprache und Geschlecht, wobei ihr vorrangiges Interesse der Frage gilt, inwiefern der an sich bedeutungslose Körper durch spezifische Formen der Signifikation einen Platz in der symbolischen Ordnung erhält und geschlechtlich eindeutig identifiziert wird. Die Sprache ist im Hinblick auf die Materialität des Kör-

³ Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978, S. 178.

⁴ Vgl. Marlies Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986. Louis-Gonthier Fink: „Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik“. In: *Aurora* 43 1983, S. 92-123. Horst Meixner: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos 'Godwi'. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 1967, S. 435-468. Hannelore Schlaffer: „Mutterbilder, Marmorbilder. Die Mythisierung der Liebe in der Romantik“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 67 1986, S. 304-319.

pers nicht mimetisch, sondern konstitutiv, so Butler, d.h. der Körper wird mittels Sprache nicht beschrieben/abgebildet, sondern er wird über die Materialität des bezeichnenden Zeichens überhaupt erst als *Körper von Gewicht* ins Leben gerufen.⁵ Der Begriff *Materie* hängt etymologisch mit dem Wort *Mater/Mutter* eng zusammen. Der mütterliche Körper gilt (noch) als Ursprung allen menschlichen Lebens, hier also muß der Prozeß der Sinnstiftung seinen Anfang nehmen und hierher kehrt das von der Sinnfrage gequälte Subjekt immer wieder zurück – um sich der letzten, unausweichlichen Konsequenz seines physischen Daseins zu stellen, dem Tod nämlich. Letzteres wird in Clemens Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* geradezu als alles überlagernde Obsession, als endloser Alptraum inszeniert. Der Körper der Mutter ist hier die sanft schaukelnde Wiege, die niemals vollständig verlassen wird, und er ist das dunkle Grab, die schrecklich-schöne Versuchung, welche dem nekrophilen Begehren des jungen Godwi zugrunde liegt.

Clemens Brentanos *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*

Brentanos 1801 erschienener „verwilderter Roman“ – so der Untertitel des *Godwi* – löste bei den Zeitgenossen überwiegend Unbehagen aus und stieß auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung bis vor einigen Jahren auf wenig Anerkennung als künstlerisches Werk. Der aus heutiger Sicht eher verwirrende denn verwilderte Roman besteht aus zwei Teilen: Das erste Buch ist eine lose Sammlung von Briefen von, an und über die männliche Hauptfigur Godwi. Im zweiten Buch läßt Brentano den *fiktiven* Herausgeber dieser Sammlung in das Geschehen eintreten und als Biograph Godwis agieren. Dieser Herausgeber und Biograph trägt bezeichnenderweise einen weiblichen Namen – Maria nämlich –, worauf ich später zurückkommen werde. Im Zentrum des Romans steht mit Godwi ein umherziehender junger Mann, dessen Familiengeschichte z.T. im Dunkeln liegt, und zwar insbesondere was die geheimnisvolle Figur der Mutter

⁵ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 54f.

angeht. Die Erinnerungen des Protagonisten an die leibhaftige Mutter verschwimmen mit dem Bild bzw. der Vision einer Marmorfrau:

Und es schien das tiefbetrübte
Frauenbild von Marmorstein,
Das ich immer heftig liebte,
An dem See im Mondenschein,
Sich mit Schmerzen auszudehnen,
Nach dem Leben sich zu sehnen.
Traurig blickt es in die Wellen,
Schaut hinab mit todem Harm,
Ihre kalten Brüste schwellen,
Hält das Kindlein fest im Arm.
Ach, in ihren Marmorarmen
Kann's zum Leben nie erwarmen! (G 162f)⁶

In dem Bild der Marmorfrau mit dem Knaben materialisiert sich das Trauma des jungen Godwi, das schreckliche Geheimnis, das ihn zeit-
lebens auch vom Vater trennt. Der Tod der Mutter, der indirekt durch
eine Intrige des alten Godwi verschuldet wurde, bildet das alles über-
schattende Kindheitserlebnis, aufgrund dessen der junge Godwi jede
Liebesbeziehung als verhinderte Mutter-Sohn-Beziehung und jedes
Begehren als Begehren nach dem Tod erlebt. Die scheinbare Leben-
digkeit der Statue reflektiert die Ambivalenz von Leben und Tod,
(mütterlicher) Geborgenheit und Zurückweisung, Eros und Thanatos,
der die Hauptfigur verhaftet ist.

Zur Vorgeschichte: Als junger Mann kann Godwis Vater Marie
Wellner nur zur Frau gewinnen, indem er die Briefe ihres amerikarei-
senden Verlobten Josef abfängt und diesen schließlich für tot erklären
läßt. Nach jahrelanger Abwesenheit kommt Josef unerwartet zurück.
Bei seinem Anblick an Bord eines in den Hafen einlaufenden Schiffes
stürzt Marie sich mit ihrem Kind ins Meer. Sie ertrinkt, der kleine
Junge wird aus den Armen der toten Mutter gerettet. (Vgl. G 349ff,
419f) Weniger aus Reue als aus dem Verlangen heraus, die Tragödie
durch das Medium der Kunst zu bannen, läßt Godwis Vater das Bild

⁶ Die mit dem Kürzel G versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe:
Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Stuttgart 1995.

Maries in Marmor fertigen und stellt es am See in seinem Garten auf. Als sich in den Wellen spiegelndes Bild und in der visionären Betrachtung des jungen Godwi gewinnt die Marmorfrau neues 'Leben'. Fortan übt sie als sirenenhafte Verführerin⁷ einen unwiderstehlichen Sog auf den Sohn aus.

Das „steinerne Bild der Mutter“ gemahnt nicht nur an das Schicksal einer um ihre Liebe betrogenen Frau, sondern kann auch als Repräsentation einer kalten, abweisenden Elternfigur gelesen werden, denn schließlich hatte Marie Wellner mit ihrer spontanen Bewegung auf den totgeglaubten Geliebten zu (und damit ins todbringende Wasser) das Leben des Kindes ihrem Begehren nach dem Mann untergeordnet. Durch den gewaltsamen Abbruch der frühen Mutter-Kind-Beziehung erstarrt Godwi in einer ödipalen Konfliktsituation; die Identifizierung mit dem Namen des Vaters findet nicht statt, somit ist der Entwicklungsgang hin zu einer 'normalen' Geschlechtsidentität empfindlich gestört. Der Verlust der Mutter führt dazu, daß Godwi – vom Vater so bald als möglich in die Ferne geschickt – ziel- und rastlos durch eine 'leere' Welt taumelt. Eine Illusion von Ankommen und Ruhe stellt sich lediglich dann ein, wenn eine Frau in die Position der Mutter gerät – was allerdings immer nur für einen begrenzten Zeitraum funktioniert.

Die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter verknüpft sich für den umherirrenden Protagonisten zwangsläufig mit der Sehnsucht nach dem Tod. Der kleine Godwi wurde bei seiner Rettung aus dem Wasser, dem mütterlichen Element, gewissermaßen ein zweites Mal geboren – allerdings aus den Armen einer toten Mutter, so daß der mütterliche Schoß in dem Erleben des Sohnes fortan zugleich Wiege und Grab darstellt. „Nur im Tode wird geboren“ (G 135) – dieser rätselhafte Ausspruch Godwis erklärt sich durch den Umstand, daß seine zweite Geburt unmittelbar mit dem Erlebnis Tod verbunden ist. Das Zentrum des Romans bildet nun allerdings nicht die tote Mutter, sondern ein unendlicher Prozeß der Ent- und Rematerialisierung des mütterlichen Körpers. Die Mutter erscheint nämlich nicht nur als

⁷ Vgl. Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., S. 36.

Marmorfrau, sondern auch als belebtes Spiegelbild im Wasser sowie in den Augen des Betrachters, als Gemälde im Stil der christlichen Marienikonographie, als durch das *Bild* inspiriertes Gedicht, als Stoff einer Heiligenlegende (Maria und Josef) etc.⁸

Die Dynamik des Romans entsteht aus dem Verfahren, den Körper der Mutter in immer neuen künstlerischen Varianten zu reproduzieren und mit Bedeutung zu befrachten – als Wiege wie als Grabstätte der menschlichen Existenz, als Inbegriff des Lebens wie als Repräsentantin des Todes, als Allegorie der (verlorenen) Liebe, der Sehnsucht und des Schmerzes. Die 'leibhaftige' Marie spielt dabei die geringste Rolle, ihre Geschichte ist auf wenigen Seiten im zweiten Teil des Romans schnell erzählt. Als Eckpfeiler ihrer tragischen Existenz werden ein Gemälde aus der vorehelichen Zeit⁹ und das alles überschattende Marmorbild genannt: „[...] ziehen Sie von diesem Bilde, bis zum steinernen Bilde eine Linie, so haben Sie das Unglück meiner Mutter ermessen“ (G 362), resümiert Godwi gegenüber seinem Biographen Maria das Schicksal der Mutter. Mehr Raum nimmt dagegen das Projekt ein, den mütterlichen Körper sowie dessen Substitute (Molly, Otilie, Violette) mittels der poetischen Rede zu kopieren, wobei der Ausgangspunkt hierfür eben nicht das 'Original' ist, sondern das den geschlechtlichen Körper transzendierende Kunstwerk. Mit anderen Worten: Der Roman zeichnet eine Zirkelbewegung nach, reproduziert wird immer nur die Kopie einer Kopie, dabei rückt das vermeintliche Original, die Person Marie Wellner, immer mehr in den Hintergrund. Dieses Verfahren betrifft, wie schon gesagt, nicht nur die leibliche Mutter, sondern auch die Frauenfiguren, die für Godwi die mütterliche Position repräsentieren – und sei es auch nur über

⁸ Vgl. zum Beispiel G 162ff, 361f, 372.

⁹ Das Bild aus glücklicheren Zeiten (vgl. G 362f) scheint einen Zustand der heiligen Entrücktheit zu dokumentieren: „Dies ist Marie, Annonciatens Schwester. Welche Ruhe, welcher Frieden; man schweigt, sie athmen zu hören, und wünscht, daß die Taube in ihrem Schooß den Flügel senke, um sie aufmerksam zu machen. Wehet denn kein Lüftchen durch das enge Fenster, daß die Lilie sich bewege und dem Mädchen sage, wir seyen da, damit sie uns mit den lieben Augen erblicke ...“. Durch die Requisiten Lilie als Zeichen der Reinheit und Taube als Symbol des Heiligen Geistes wird Marie zur Heiligen Jungfrau stilisiert. Diese Stilisierung prägt dann auch das Sonett, das Maria nach der Betrachtung des Bildes anfertigt. vgl. G 372.

mütterliche Attribute wie die „schwellende Brust“ und den „geheimnißreichen Schooß“. Ich gehe jetzt nur auf eine weitere Frau ein, auf Violette nämlich, die mir, was den Zusammenhang von männlicher Autorschaft und Muttermythen angeht, am wichtigsten zu sein scheint.

Violette – Die Geburt der poetischen Rede aus dem Körper der Frau

Nach diversen im Sande verlaufenen Beziehungen schließt sich mit der zwischen Sinnlichkeit und Keuschheit schwankenden Kind-Frau Violette ein verhängnisvoller Kreislauf. Der junge Godwi tritt nach ihrem Tod, den er in gewisser Weise mitverschuldet hat, unmittelbar in die Fußstapfen des Vaters. Dieser ließ, wie schon erwähnt, die zentralen Stationen seines Lebens bzw. die dazugehörigen Frauen in Stein hauen. Während der Sohn der väterlichen Marotte – man könnte auch sagen: Perversion – bis zu seiner Begegnung mit Violette ablehnend gegenüberstand, setzt er die Tradition des Vaters nach dem Opfertod der Geliebten fort. Auffällig ist, daß sowohl Marie Wellner als auch Violette als steinerne Bilder in den Roman eingeführt werden. In beiden Fällen ist es der Blick eines männlichen Betrachters, der die Figuren zum Leben erweckt, der das Aufrollen ihrer und damit auch Godwis Lebensgeschichte initiiert.

Die Bekanntschaft des Protagonisten mit Violette wird im wahren Sinne des Wortes über den Körper der Mutter – nicht seiner eigenen allerdings – hergestellt. Godwi läßt sich kurzzeitig auf eine Affäre mit einer verwitweten Gräfin ein, „ein leichtsinniges und fröhliches Weib, mit einer Freiheit ohne Gränzen, die doch nicht ins Gemeine fiel.“ (G 468) Diese Gräfin, Violettes Mutter, repräsentiert Leidenschaft und Sinnesfreude pur. Sie lebt nur für die Liebe und den Genuß, ist also alles andere als eine vorbildliche Mutter – und muß dafür am Ende mit dem Leben zahlen. Die genaueren Umstände ihres Todes bleiben im Dunkeln. Man erfährt nur, daß sie während der Revolutionswirren „mit den Franzosen herumgezogen“ und dabei irgendwann zu Tode gekommen ist. (G 504) Violette wird dagegen als heilige Hure, als gefallener Engel stilisiert. Sie schwankt zwischen ihrer

Sinnlichkeit und dem Wunsch nach Reinheit, zwischen verzweifelter Lebenslust und Todessehnsucht. Nach der Wiederbegegnung mit Godwi im verwüsteten Schloß ihrer Eltern verliert sie den Verstand und stirbt kurze Zeit später. Mit Godwis Mutter ist sie vor allem über das Element Wasser assoziiert. Bei einer Kahnfahrt mit Godwi singt sie das Lied der Lore Lay (vgl. G 486ff.) – und damit im Grunde die Geschichte der unglücklichen Marie Wellner, die sich beim Anblick des totglaubten Geliebten ins Meer gestürzt hatte:¹⁰

Die Jungfrau sprach: „da gehet
Ein Schifflin auf dem Rhein,
Der in dem Schifflin stehet,
Der soll mein Liebster seyn.
Mein Herz wird mir so munter,
Er muß mein Liebster seyn!“ –
Da lehnt sie sich hinunter
Und stürzet in den Rhein. (G 489)

Die Lebensgeschichte Violettes wird erst am Ende des zweiten Buches erzählt, die nach ihr gefertigte Marmorfigur bildet jedoch bereits zu Beginn dieses Buches das Medium, über das Godwi und sein Biograph Maria kommunizieren. Die Autorschaft Marias basiert wesentlich auf der Auseinandersetzung mit den Frauenbildnissen, die Godwi und sein Vater als „Denksteine“ haben anfertigen lassen. Im Zentrum stehen das steinerne Bild der Mutter und das Denkmal Violettes, flankiert werden die Marmorfrauen von einigen Frauengemälden (die junge Marie Wellner, ihre Schwester Annonciata und deren sterbende Freundin Wallpurgis).

Der Weg scheint lang von dem Denkmahle einer Mutter, bis zu dem eines
Freudenmädchens, er ist es nicht, aber er umfaßt dennoch mein Gemüth.
[...]

¹⁰ Zur Stilisierung der Mutter und Violettes als sirenenhafte Verführerinnen vgl. auch Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., S. 36.

In diesem Marmorbild lag all mein Schmerz gefangen, ich lag, wie das Kind in den kalten Armen des Bildes: was in dem Teiche sich bewegt, das ist dasselbe immer wieder, nur im beweglichen Leben gesehen; aber was dort über den grünen Büschen in die Höhe strebt, das ist meine Freiheit, in Marien lag der Schmerz und die Liebe gefangen, in Violetten ward das Leben frei. (G 421)

Mit diesen rätselhaften Worten bestimmt Godwi die beiden Marmorfrauen zu den geheimen Koordinaten seines Lebens. Rätselhaft mutet vor allem an, daß Violette als Inkarnation eines befreiten Daseins präsentiert wird. Um wessen Freiheit geht es hier? – Sicherlich nicht um die eines wahnsinnig gewordenen Freudenmädchens. Die Marmorfrauen figurieren die Schwierigkeit, eine (gestörte) Lebensgeschichte poetisch zu erzählen: Der vom Vater in Auftrag gegebene, am Seeufer aufgestellte Marmorkörper der Mutter erinnert an die abrupte, gewaltsame Trennung von der Liebe, Geborgenheit, Wärme und Nahrung verheißenden mütterlichen Brust. Das traumatische Erlebnis, in den Armen einer *toten* Mutter zu liegen, und das Verbot des Vaters, über das schreckliche Ereignis zu reden, schneiden den jungen Godwi von der Möglichkeit ab, eine intakte Persönlichkeit herauszubilden und einen gradlinigen Lebensweg zu dokumentieren. Seine im ersten Buch gesammelten wirren und widersprüchlichen Briefe zeugen von einem orientierungslosen Umherirren, von einer im Zeichen des Mangels stehenden Suche nach der verlorenen Liebe (nach der mütterlichen Brust). Das zweite Buch setzt dagegen damit ein, daß die im Namen des Vaters und im Zeichen der steinernen Mutter verhinderte Aufzeichnung der Lebensgeschichte Godwis an einen – mit einem weiblichen Namen versehenen – Biographen delegiert wird; dies geschieht wohl kaum zufällig im Schatten bzw. im Lichte des Denkmals Violettes. Das sich im steinernen Bild der Mutter materialisierende Rede- und Verbot des Vaters wird in dem Moment aufgehoben, als der junge Godwi der Öffentlichkeit seine eigene Marmorfrau präsentieren kann.

Vor der lebendigen Violette hatte Godwi einst die Flucht ergriffen, erst die dem Wahnsinn verfallene und schließlich tote Frau kann zur „bestimmendsten Scene“ seines Lebens erklärt werden. (G 348) Die 'Kopie' schiebt sich vor das 'Original', der Frauenleib wird erst als

unbewegliches, unbedrohliches Artefakt erfahrbar. Die (für Godwi befreiende) Gewichtung, die Violette als „Denkstein“ widerfährt, erhält in der „wilden“ Rede Marias ihren poetischen Ausdruck. Die erste Begegnung mit der Figur findet im Licht der aufgehenden Sonne statt.¹¹

Ich wendete mich nun zum Bilde, und es schien zu leben; das rothe Licht strahlte dem Genius um Haupt und Herz, goß Leben und Blut durch das Ganze, und spielte dem nackten Mädchen um den Busen und um den geheimnißreichen Schooß, [...]

Vor mir war das Bild gleichsam geboren. Ich sah es in der Nacht wie in Liebe und Traum, im Mondlichte wie mit dem Begehren, erschaffen zu werden, in des Morgens Dämmerung wie in der Ahndung des Künstlers, mehr und mehr in den Begriff tretend, und ich stand vor ihm und sah, wie es hervor drang mehr und mehr in die Wirklichkeit, und endlich zum vollendeten Werke ward im Glanz der Sonne, getrennt von dem Schöpfer, der nur ein Gebährer ist, für sich selbst, mit allen Rechten seiner Gattung. (Hvh. d. Verf.; G 330f)

Auffällig ist zunächst einmal, daß das tote Marmorbild in der Betrachtung Marias lebendig zu werden scheint, akzentuiert werden dabei erneut die Attribute des mütterlichen Körpers, nämlich *Busen* und *geheimnißreicher Schooß*. Damit jedoch nicht genug: das beseelte Kunstwerk gebiert sich im folgenden gleichsam selbst (in der Anschauung Marias wohlgemerkt), es handelt sich also um die Phantasie einer künstlerischen Parthenogenese – welche sich erstaunlicherweise im Zeichen des weiblichen Körpers vollzieht. Die Bedeutung des (männlichen?) Schöpfers wird marginalisiert und der traditionell mit passiver Empfängnis assoziierte weibliche Schoß zum Ort einer vollkommenen Selbstschöpfung stilisiert, womit die 'natürliche' Ordnung aus den Angeln gehoben ist. Irritierend ist zudem, daß Maria das Denkmal als seine Schwester bezeichnet (*ibid.*), demnach müßte auch Maria selbst bzw. sein Kunstwerk, die poetische Rede, das Produkt einer phantastischen Parthenogenese sein. Als 'Ursprung' dieser

¹¹ Auf den Symbolgehalt dieser Konstellation geht Janz (*ibid.*, S. 40f) ausführlicher ein.

Parthenogenese erweist sich sodann eine blutende Herzwunde, welche Maria am marmornen Körper Violettes *imaginiert*:

[...] wenn dann die schöne holde Brust – – – mit einer offenen Wunde blut'gen Lippen zu dir spricht, was dir des Hauptes Würde nicht, und nicht des Schooßes heimliches Vertrauen sagte, wenn alle deine Lust in diese Wunde wie in ihr Grab dann sinkt, [...] und wenn du ewig zu der Wunde wieder hin mußt, bis endlich alles das in ihr zusammenrinnt, und Lust und Schmerz und Hoheit aus der Wunde blühen – so hast du voll des Bildes Eindruck, so stehst du vor dem Denkmal Violettes [...] (G 334)

Brentanos Vorliebe für vampiresk anmutende erotische Phantasien¹² ist u.a. aus seiner Korrespondenz mit Karoline von Günderröde bekannt.¹³ Von zentraler Bedeutung ist hier, inwieweit der weibliche/mütterliche Körper – nicht der 'leibhaftige' wohlgerneht, sondern der mittels ästhetischer Imagination in ein Kunstobjekt transformierte Körper – im wahrsten Sinne des Worte die Autorschaftsphantasien des männlichen Subjekts speist. Über das Motiv der *sprechenden* mütterlichen Herzwunde ist Violette direkt mit der Mutter Marias verbunden, derer der Sohn mit folgenden Worten gedenkt: „[...] o und du arme Mutter, du schöne Mutter – die Hände abgerungen – durch den weißen duftigen Busen blutet das warme rohe Herz Liebe heraus zu mir“ (G 319). Das Herzblut der Mutter-Geliebten nährt die künstlerische Potenz des männlichen Subjekts, das das am 'mütterlichen Busen' entstehende Kunstwerk ist, mit den Worten Julia Kristevas, das Produkt eines 'Inzests in der Sprache'. Die ewig strömende Wunde der Mutter ist der Ursprung und das Ziel, die Wiege und das Grab der

¹² „Das Blutsaugen, Trinken von Lebenssaft, den der andere Körper verströmt“, bedeutet bei Brentano nach Hans-Walter Schmidt die Krönung der geschlechtlichen Lust. Vgl. Schmidt: *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens von Brentanos*, Wien 1991, S. 72.

¹³ Vgl. Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. von Jürgen Behrens u.a., Bd. 29, Stuttgart u.a. 1988, S. 444-446: „Gute Nacht! Du lieber Engel, ach bist du es, bist du es nicht? so öfne alle Adern deines weißen Leibes, daß das heiße, schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen sprizze, so will ich dich sehen, und trinken aus den Tausend Quellen, trinken biß ich berauscht bin, und deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann, weinen wieder in dich all dein Blut, und das meine in Tränen, biß sich dein Herz wieder hebt, und du mir vertraust, weil das meinige in deinem Puls lebt.“

poetischen Rede Marias; sie gibt „dem Ganzen Einheit“ (G 333), in ihr verschmelzen alle Widersprüche und Spannungen zu der Vision eines absoluten Kunstwerks.

Die von Maria imaginierte Wunde sowie die Kopfhaltung der steinernen Violette („Ihr Kopf ist auf den Busen sinkend und tod [...]“ (G 332)) lassen aber auch an die Passionsgeschichte Christi denken.¹⁴ Lust und Schmerz Marias kulminieren in der blasphemischen Phantasie, Violette möge jene im Zuge der christlichen Eucharistie immer wieder zelebrierten Worte des göttlichen Märtyrers sagen: „[...] *nimm hin, das ist mein Leib* – o wie sollte sie unter meinen glühenden Küssen in mich selbst zerrinnen und ich in sie.“ (Hvh. d. Verf., G 327) Das christliche Mysterium der Eucharistie basiert auf der Vorstellung einer Transsubstantiation (aus dem gesegneten Brot wird der Leib Christi); in Brentanos sakralisierter Version dieses Mysteriums ist es der Frauenleib, der geopfert und verwandelt wird, und zwar in die poetische Rede des männlichen Subjekts. Dieser Prozeß, der sich auch am Beispiel der anderen Frauenfiguren nachvollziehen läßt, bedeutet die Erlösung von der (körperlichen) Geschlechterliebe und damit auch die Möglichkeit, *den Körper der Mutter im Namen des Vaters zu ver-einnahmen*.

Das durch die poetische Vermittlung des Biographen Maria zum erlösenden Heiligtum erhobene Marmorbild Violettes markiert den endgültigen Verzicht des Sohnes auf das primäre, verbotene Objekt des Begehrens und die Identifikation mit dem Gesetz des Vaters.¹⁵ Der zwischen dem jungen und dem alten Godwi schwelende Konflikt ist am Ende beigelegt. Der Jüngere kann das versöhnende Opferritual nun an seinem eigenen Altar vollziehen, ohne daß die alte Rivalität belebt würde: Damit bewahrheitet sich ein weiteres Mal, daß sich das rituelle Gewaltopfer besser teilen läßt als der sexuelle Genuß.

¹⁴ Auch Marlies Janz (*Marmorbilder*, *op. cit.*, S. 42) weist darauf hin, daß sich die poetische Darstellung der weiblichen Denkmäler an christlichen Modellen orientiert.

¹⁵ Godwis Eintritt in die nach dem Gesetz des Vaters strukturierten symbolischen Ordnung korrespondiert mit dem Prozeß des Subjektconstitution, wie von Jacques Lacan beschrieben. Vgl. zu „Lacans Theorie der Subjektconstitution“ Helga Gallas: *Das Textbegehren des "Michael Kohlhaas" Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 76ff.

Maria – Schreiben im Namen der Mutter?

Mit Blick auf den weiblichen Vornamen des Biographen Godwis weist Gabriele Brandstetter darauf hin, daß Brentano Autorschaft als männlich-weibliches Rollenspiel erprobt und daß er die poetische Rede im 'Namen der Mutter' – Maria – zur Entfaltung bringt.¹⁶ Diese Deutung der Namensgebung ist insofern zu relativieren, als Maria gegen Ende des zweiten Buches verstummt, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: Er zieht sich nämlich eine „böartige Zungenerkrankung“ (G 472) zu, damit ist das Organ der Sprache empfindlich getroffen, und Maria kann seiner Aufgabe als Biograph nicht mehr nachkommen. Maria ist jedoch nicht nur aufgrund seines Namens mit der Figur der Mutter verbunden, sondern vor allem dadurch, daß auch er – wie sie – letztlich an einem gebrochenen Herzen stirbt. Die Zungenerkrankung geht in eine schmerzhafte Herzentzündung über, der er nach kurzer Zeit erliegt. (Vgl. G 507) Ein namenloser „Zurückgebliebener“ klärt in seiner Nachrede darüber auf, daß der Verstorbene jahrelang an einer unglücklichen, hoffnungslosen Liebe gelitten hatte: „Von seiner Krankheit hab' ich nichts zu sagen. Seine Liebe war sein Leben, seine Krankheit und sein Tod.“ (G 516)

Die oben entwickelte These, nach der die poetische Rede des männlichen Subjekts aus dem Körper der Mutter und ihrer Substitute gespeist wird, läßt sich nun auch auf Maria übertragen. Dieser fungiert gewissermaßen als Geburtshelfer, seine Dienste als Biograph machen es dem jungen Godwi möglich, sich als autonomes Subjekt noch einmal selbst zu gebären. Die Geburtsmetaphorik wird zu Beginn des zweiten Buches explizit eingeführt, da nämlich wird die von Maria zusammengestellte Briefsammlung als Buch bezeichnet, das „erst einige Wochen in der Welt war“ (G 265). In dem Maße, wie Maria die chaotische Lebensgeschichte Godwis ordnet und diesen damit auch dem unheilvollen Sog der steinernen Mutter entzieht, verfällt er selbst der todbringenden Faszination der Marmorfrauen. Wäh-

¹⁶ Gabriele Brandstetter: „'Eines Weibes Träumen ...'. Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: Ina Schabert/Barbara Schaff (ed.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994, S. 213-231, S. 214.

rend Godwi in den Erinnerungen an seine erotischen Abenteuer schwelgt, breitet sich in Marias Körper die 'Krankheit' aus: „Wo Godwi den süßen Schrecken hatte, und seine Finger über den zitternden warmen Busen hingleiteten, macht man mir schwerfällige Umschläge auf die Brust [...] Aber mir wird nicht besser, die Krankheit zieht mich mit kalten Armen auf die Kissen nieder.“ (G 450f)

Nachdem auch die Geschehnisse um Violette, dank derer Godwi einen eigenen „Denkstein“ als Gegengewicht zu der sich im Besitz des Vaters befindlichen Marmorfrau setzen kann, zu Ende erzählt und aufgeschrieben sind, hat der Biograph Maria 'ausgedient' – er stirbt noch auf der gleichen Seite: „[...] der Schmerz ergriff ihn plötzlich sehr heftig, er ließ die Laute fallen, und sie zerbrach an der Erde.–“ (G 507) Mit Maria verschwindet nach dem *Körper* auch der *Name* der Mutter in das Reich der Toten. Das ist aber nicht das Ende der poetischen Rede. Nach dem Tod Marias übernimmt Godwi es, die Geschichte zu Ende zu erzählen. Aber auch damit schließt der Roman nicht, es folgen noch die „Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria“ (G 509-524),¹⁷ denen wiederum einige Gedichte auf den Tod desselben beigefügt sind. Ein inhaltlich oder formal plausibles Ende des Romans gibt es nicht, simuliert wird vielmehr ein unabschließbarer künstlerischer Prozeß, der sich aus der immer wieder neu inszenierten Erfahrung der Trennung¹⁸ (des Todes), der Wiedervereinigung (der Neuschöpfung) und *der Verwandlung des mütterlichen Körpers* (bzw. seiner Substitute, einschließlich *Marias*) in *Schrift* speist.

¹⁷ Diese „Nachrichten“ wurden nicht mehr von Brentano selbst, sondern von seinem Freund Stephan August Winkelmann verfaßt. Vgl. Ernst Behlers Nachwort zu *Godwi*. S. 586.

¹⁸ Über Trennung als Voraussetzung literarischen Schaffens schreibt Carl Pietzcker folgendes: „Trennung führt zur Sehnsucht, und die, falls einer oder eine dazu fähig ist, zum Schreiben: zur Wiederherstellung verlorener Einheit im Akt des Dichtens und im geschaffenen Werk. Literarisch schreiben heißt, Trennung erfahren, phantasieren, wiederholen und gestaltend überwinden. Das macht das Glück der Schreibenden.“ Carl Pietzcker: *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung. Psychoanalytische Untersuchung eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters*, Würzburg 1996, S. 123.

Dorothea Schlegels *Florentin* – Die schwarze Mutter oder Die verlorene Verheißung

Dorothea Schlegel steht mit ihrem 1801 anonym erschienenen Roman *Florentin* bis heute im Schatten ihres zweiten Mannes, Friedrich Schlegel, der auch Herausgeber des Buches ist. Die Forschung schenkte dem Werk kaum Beachtung, die wenigen neueren Beiträge, die es gibt, kreisen vor allem um die Frage, inwieweit *Florentin* in der Tradition des männlichen Bildungsromans steht,¹⁹ die Bedeutung der Mutter wurde bislang nicht analysiert. Tatsächlich steht die Figur der Mutter nicht derartig offensichtlich im Zentrum des Romans, wie dies bei Brentano der Fall ist. Doch teilt auch Dorothea Schlegel die Affinität der Romantiker gegenüber Marmorfrauen und anderen künstlichen Frauenkörpern. Die Frauenbildnisse (Gemälde, Marmorbüsten), die in Schlegels Roman in Erscheinung treten, repräsentieren für den jugendlichen Helden allesamt die verlorene Mutter, was u.a. daraus hervorgeht, daß Florentins orientierungslose Odyssee wesentlich von der Suche nach der unbekanntem leiblichen Mutter angetrieben wird. Die frühesten Erinnerungen Florentins, der die ersten Jahre seines Lebens abgeschieden auf einer kleinen Insel unter der Obhut einer „gute(n), freundliche(n) Frau“ und eines ältlichen Mannes verbringt, gelten einer überaus eindrucksvollen, sich aber immer wieder entziehenden Mutterfigur. (Vgl. F 50f)²⁰ Inszeniert wird ein die Phantasie und das Begehren des Kindes ungeheuer anregendes Spiel von An- und Abwesenheit: Die (vermeintliche) Mutter stattet Florentin gelegentlich Besuche ab, bei denen sie überwältigend schön und prächtig geschmückt erscheint, um dann für unbestimmte Zeit wieder zu verschwinden. An dem Tage, an dem sie ihn endlich zu sich nimmt, ist

¹⁹ Vgl. Sigrid Lange: „Spiegelbilder. Die Romane Dorothea Veits und Sophie Mereaus im Gegenlicht Friedrich Schlegels und Clemens Brentanos“. In: dies.: *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*, Frankfurt a.M. 1995, S. 42-70. Liliane Weissberg: „The Master's Theme and some Variations: Dorothea Schlegel's *Florentin* as 'Bildungsroman'“. In: *Michigan Germanic Studies* 13,2 1987, S. 169-181.

²⁰ Die mit dem Kürzel F versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe: Dorothea Schlegel: *Florentin*, Stuttgart 1993.

ihr Gesicht hinter einem schwarzen Trauerschleier verborgen. Die Möglichkeit einer dauernden Nähe ist also paradoxerweise geknüpft an den Eindruck von beängstigender Distanz und Zurückweisung. Nur aufgrund der Stimme erkennt Florentin die geliebte Mutter, ihr Anblick ist ihm zunächst verwehrt:

Ganz am entgegengesetzten Ende stand ein schwarz behangenes Ruhbett, auf dem eine gleichfalls ganz schwarzgekleidete Dame saß, die einen langen schwarzen Schleier über das Gesicht hatte. [...] ich war vor Angst und Schrecken wie im Fieber, und ich verbarg mich zitternd im Gewand meiner Wärterin. Meine Mutter mochte die Ursache meines Schreckens erraten, sie kam auf mich zu, und legte ihren Schleier zurück, so daß ich ihr Gesicht erkannte; aber ich vermißte schmerzlich den glänzenden Schmuck, den ich sonst mit solchem Ergötzen in ihren Haaren, an Hals und Ohren hatte schimmern sehen. (F 51f)

Die schöne, reich geschmückte Mutter war für das Kind eine Art Zukunftsversprechen, die Verheißung eines volleren, genußreicheren Lebens gewesen. Mit der Beendigung des Inselexils und der Aufnahme in das Haus der Mutter scheint die Einlösung des Versprechens nahe zu sein. Doch ausgerechnet in diesem Moment verschwindet die Mutter hinter der Farbe der Trauer und des Verlusts, und Florentin erfährt, daß sein Vater, der ihm als solcher unbekannt war, gestorben ist. Der Körper der Mutter bleibt fortan schwarz verhüllt – und damit unerreichbar, Signifikant der Trennung (des Todes) und des Verbots. Er repräsentiert nun die Unmöglichkeit irdischer Genüsse, und in diesem Sinne werden Florentin und seine Schwester auch auf ein asketisches Leben hinter Klostermauern vorbereitet. Florentin widersetzt sich den Plänen der Mutter und erfährt schließlich, daß die geliebte Frau gar nicht seine leibliche Mutter ist.

Ohne Aufschluß über seine tatsächliche Herkunft zu erlangen, verläßt Florentin sein Heimatland. Auffällig ist, daß die Frage nach dem leiblichen *Vater* an keiner Stelle aufgeworfen wird (im Unterschied zu Brentanos *Godwi*), während das Phantom der Mutter allgegenwärtig ist und die künftigen Begegnungen und Beziehungen des jungen Mannes prägt. In den folgenden Jahren erweist Florentin sich zwar als Liebling der Frauen, bleibt jedoch selbst weitgehend unangefochten von der Geschlechterliebe. Tiefere Gefühle entwickelt er erst

für eine Frau, die im Begriff ist, ihn in die (mit Macht und Anerkennung verbundene) Position des Vaters zu versetzen und selbst die Rolle der Mutter auszufüllen:

Endlich ward mir von meiner Kleinen die nahe Aussicht zur Vaterwürde verkündet. Wie soll ich euch beschreiben, wie mir ward bei dieser Nachricht! Es geschah eine plötzliche Revolution in mir [...] Geliebt hatte ich sie wohl nie, aber jetzt fühlte ich wahre Zärtlichkeit für sie; sie war mir heilig. Wie weit aber war sie von diesen Gefühlen entfernt, die mich so entzückten. (Hvh. d. Verf., F 92f)

Die Frau avanciert in ihrer Eigenschaft als zukünftige Mutter zur Heiligen. Der mütterliche Körper wird behütet wie ein (lange verlorener und endlich wiedergefundener) Schatz: „Kein rauhes Lüftchen durfte die Mutter anwehen, ich kümmerte mich um jede Regel der Diät [...], was habe ich nicht angewandt, sie vom Tanze abzuhalten, dem sie mit großer Leidenschaft ergeben war.“ (*ibid.*) Doch die lebenslustige Geliebte wehrt sich gewaltsam dagegen, auf die Funktion der entsexualisierten und von sinnlicher Leidenschaft gereinigten Heiligen Mutter reduziert zu werden. Sie befreit sich „durch künstliche Mittel von dem Zustande.“ (*Ibid.*) Schon diese Episode kann als Bruch mit der romantischen Mutterverklärung, als Vorbereitung des Medeastoffs, auf den ich in Zusammenhang mit dem Fortsetzungsfragment *Camilla* ausführlicher eingehe, gelesen werden. Der erneut um den mütterlichen Körper betrogene Florentin macht in blinder Wut den Versuch, die „hartherzige, treulose, widernatürliche Mörderin“ zu töten. Als dieses Unternehmen mißlingt, erleidet er selbst einen lebensbedrohlichen Blutsturz, von dem er sich nur langsam erholt. (Vgl. F 93f) Für Florentin ist der von der Geliebten gezielt vorgenommene Abbruch der Schwangerschaft gleichbedeutend mit einer symbolischen Kastration; ihm werden sowohl der Besitz des mütterlichen Körpers als auch die Rechte des Vaters streitig gemacht. In diesem Sinne sind auch seine Reaktionen – *blinde* Wut und heftiger Blutsturz – zu interpretieren.

Nach dem Intermezzo mit der 'Mutterschaftsverweigererin' nimmt Florentin sein zielloses Umherirren wieder auf. Anlässlich einer Auseinandersetzung mit einer wütenden, um das Wohl ihres Nachwuchses besorgten Wildsau (die ich hier erwähne, weil auch sie

eine spezifische Form von Mütterlichkeit repräsentiert) macht er die Bekanntschaft eines reichen Grafen, dessen einzige Tochter Juliane im Begriff ist, sich zu vermählen. Fasziniert ist Florentin jedoch weniger von der schönen Braut, als von einem Bildnis, das er in der Gemäldegalerie des gräflichen Schlosses entdeckt. Bezeichnenderweise handelt es sich um das Bild *der* Mutter, nämlich „Die heilige Anna, die das Kind Maria unterrichtet“ (Vgl. F 31f). Tatsächlich ist das Gemälde ein Jugendbildnis der Schwester des Grafen, Clementine, die gegenüber Juliane bis zu deren vierzehnten Lebensjahr die Mutterstelle vertreten hatte. Symptomatisch für die Kette der Mutterabbildungen und Substitute ist, daß das Gemälde nicht nach dem 'leibhaftigen' Modell angefertigt wurde, sondern nach einem weiteren Bild, welches Clementine als Heilige Cäcilia darstellt. Florentin macht also die Bekanntschaft Clementines zunächst nur über die Kopie einer Kopie, ein Bild schiebt sich über das nächste: die zärtliche Ziehmutter, die biblische Heilige (Mutter), die entsagende Märtyrerin – ein verwirrender Mechanismus, der vor der Begegnung mit dem 'Original' noch komplizierter wird.

In dem Bild der heiligen Anna sieht Florentin das Ideal einer innigen Mutter-Kind-Bindung dargestellt. Es spricht ihn an als Ausdruck seiner ureigenen Sehnsucht nach der Geborgenheit und Zärtlichkeit der Mutter: „Und diese Anna, gewiß eine Heilige! Diese Hoheit, dieser milde Ernst in den verklärten Augen! mit welcher Liebe sich ihr Haupt zu dem Liebling hinneigt, sich ihre Tugend lehrenden Lippen öffnen.“ (F 32) Florentin verliebt sich geradezu in Clementine *als heilige Anna* und zieht – ohne die Hochzeitszeremonie abwarten zu können – los, um die schon zu Lebzeiten im Bild und zur Legende erstarrte Clementine/Cäcilia/Anna persönlich kennenzulernen. (Vgl. F 155f)

Bevor Florentin der 'wirklichen' Frau hinter dem Bild der Mutter begegnet, wird er mit weiteren Abbildungen und Impressionen konfrontiert. Die Bedeutung, die Clementine in ihrem Familien- und Freundeskreis beigemessen wird, erschließt sich ihm nicht über die Frau selbst, diese entzieht sich vielmehr durch Krankheit, Ohnmachtsanfälle, Fragilität. Damit entspricht sie dem Muster, das Florentins zeitlebens im Hinblick auf den Körper der Mutter erfahren

hatte. Der mütterliche Körper ist (ähnlich wie in Brentanos *Godwi*) unzugänglich und geheimnisvoll, in seiner Materialität diffus. Er scheint dem Tod näher zu sein als dem Leben, und doch gilt er als der paradiesische Ursprung, zu dem es den Helden mit aller Macht zurückzieht. Präsent, auratisch und von zeitloser Schönheit ist die Mutter vor allem als *Bild*, die 'Kopie' erstrahlt in kräftigen Farben oder blendendem Marmor, während das 'Original' verhüllt, schwindend, abwesend ist.

Im Vorhof des Hauses Clementines trifft Florentin – wie Ödipus beim Betreten seiner Geburtsstadt – als erstes auf die Figuration des Rätsels, auf zwei Sphinxen, die ihn bedrohlich anzusehen scheinen: „Die Ungeheuer sahen den Eintretenden so klug und prüfend an, als wollten sie seine Absicht erforschen. Florentin überfiel eine Art Grauen, als er zwischen ihnen durch, über den stillen Platz nach dem Hauptgebäude schritt.“ (F 157) Das „Grauen“, das Florentin beim Eintreten in das Haus Clementines empfindet, deutet darauf hin, daß hier eine verbotene Schwelle überschritten, ja möglicherweise sogar *unbewußt* Anspruch auf den Körper der Mutter erhoben wird, was, wie wir aus dem Ödipus-Mythos wissen, Tod und Verderben bedeutet. Anlässlich eines von Clementine selbst komponierten Kirchenkonzertes kommt es endlich zu der ersehnten, mehrfach verschobenen Begegnung. Beim Eintreten in den Dom trifft Florentin jedoch zunächst auf ein weiteres Gemälde Clementines, welches sie als Cäcilia, die große Märtyrerin und Schutzheilige der Musik, zeigt: (vgl. F 181). Die Sonne warf im Untersinken noch einen blendenden Strahl durch die hohen Fenster, die weißen Kerzen schimmerten blaß hindurch, alle Gegenstände leuchteten auf eine seltsame Weise, und bewegten sich wie Geister. Der Strahl fiel gerade auf das Gesicht der heiligen Cäcilia; Farben und Züge waren verschwunden, es war nur ein blendender Glanz; Florentin hätte in die Knie sinken mögen vor dieser Herrlichkeit. (F 181f)

Florentin stößt mit seiner (auf das Bild der Mutter) fixierten Schaulust immer wieder auf Grenzen (auf das Verbot, sich der Mutter zu bemächtigen – sei es auch nur durch Blicke), er erblindet förmlich im Angesicht der Heiligen Märtyrerin, der Gebieterin über die leiden-

schaftliche „Gewalt der Musik“²¹. Es ist ihm unmöglich, ihre blendenden Züge im einzelnen zu sehen, sie ungestört zu betrachten. Als die 'leibhaftige' Clementine schließlich selbst in Erscheinung tritt, ist ihr Gesicht zunächst vollkommen verdeckt – durch einen langen, schwarzen Schleier, genau wie ihn Florentins vermeintliche Mutter bei der Aufnahme des Kindes in ihr Haus getragen hatte. (Vgl. F 51 u. 182) Endlich verschwindet auch dieses Hindernis, jedoch ist die 'Wahrheit' auch von dem entschleierte, nackten Gesicht nicht einfach abzulesen. Clementines Antlitz ist von einer auffälligen „Marmorblässe“ *bedeckt*, welche eher an eine Statue als an eine lebendige Frau denken läßt: „Aus diesen Zügen schien das Leben entwichen und ganz nach den großen Augen entflohen zu sein, die in ihrem schwarzen nächtlichen Glanze, wenn sie sie langsam erhob, wie einsame Sterne durch den umwölkten Himmel funkelten.“ (F 182) Florentin gerät zunehmend in eine Krise des Nicht-mehr-unterscheiden-könnens zwischen (totem) Bild und (lebendiger) Frau. Die leibhaftige Frau wird als sakrales Artefakt inszeniert und damit entlebendigt, gleichzeitig geht von ihr aber eine Aura des Geheimnisses, des Verbots aus, durch die sie wiederum mit erotischer Spannung (das wiederkehrende Schleiermotiv) aufgeladen wird. Den nach ihr gefertigten Bildern scheint mehr Leben innezuwohnen als der wirklichen Frau, um es in der Begrifflichkeit Butlers zu sagen: die 'Kopien' haben mehr Gewicht als das 'Original'.

Die Hinweise darauf, daß Clementine für Florentin nicht nur eine symbolische Mutterfigur ist, mehrten sich auf den letzten Seiten des ersten Buches:

Indem er sie aber immer schärfer ansah, dünkten ihm ihre Züge je länger je mehr bekannt. Die Szenen seiner Kindheit wurden wieder lebendig in ihm [...] (F 183).

Warum, dachte er, warum ist diese Clementine und alles was sie umgibt, grade mir wie eine Erscheinung, da sie doch unter den übrigen Menschen wie eine längst bekannte Mitbürgerin wandelt? warum wird jede ferne

²¹ Vgl. hierzu Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*.

Erinnerung wieder wach in mir? was tut sich die Vergangenheit, dies längst verdeckte Grab, gegen mich auf? (Hvh. d. Verf., F 185)

In dem Moment, als auch Clementine den jungen Mann in der Kirche entdeckt, überfliegt eine „schnelle Röte“ den „Marmor ihres Gesichts“. Die 'Marmorfrau' scheint für einen kurzen Augenblick zum Leben und Schauen erweckt, dann schließt sie ihre Augen wieder und sinkt in Ohnmacht – erstarrt. (Vgl. F 184) Zu einer persönlichen Auseinandersetzung kommt es also auch diesmal nicht. Die Mutter entzieht sich den Blicken erneut. Sie gehört offenbar einer anderen Welt an, zu der Florentin keinen Zutritt hat. Dem 'Sohn' bleiben nur diffuse Erinnerungen und Bilder, immer wieder Bilder.

Anders als Brentanos gleichfalls von einer Marmorfrau heimgesuchter Held Godwi kann Florentin sich nicht einmal der Bilder bemächtigen. Die Konfrontation mit der Mutter bzw. mit deren Substituten wirkt auf ihn nicht identitätsstiftend – insofern handelt es sich tatsächlich um einen „verhinderten Bildungsroman“²² –, und es wird auch keine (fiktive) Autorschaft begründet. Auf die wiederkehrende Ent- und Rematerialisierung des mütterlichen Körpers reagiert der Protagonist mit zunehmender Verwirrung und schließlich mit seinem eigenen abrupten Verschwinden: „Florentin war nirgends zu finden.“ Mit diesen Worten endet das erste Buch des Romans. Eine Fortsetzung des *Florentin* wurde von Dorothea Schlegel zwar in Angriff genommen, aber nie beendet. Es gibt lediglich das – von der Forschung gänzlich vernachlässigte – Fragment einer Novelle mit dem Titel *Camilla*, die Bestandteil des Fortsetzungsbandes sein sollte. Doch auch hier taucht der Name Florentin nicht mehr auf. Offenbar hat sich das Interesse der Autorin zunehmend von der männlichen Hauptfigur auf die weibliche Nebenfigur Clementine verlagert. Schlegels Notizen zu der Novelle ist zu entnehmen, daß Camilla entweder die Schwester Clementines oder aber Clementine selbst in jungen Jahren sein sollte. (Vgl. F/C 248f)

²² So charakterisiert Sigrid Lange (*Spiegelbilder*, a.a.O.) Schlegels Roman.

Camilla – Der rächende „Geist“ der betrogenen Mutter und Geliebten

Bei der Figur der Camilla handelt es sich kurz gesagt um eine Variation des antiken *Medea*-Stoffes: Eine von ihrem Ehemann vernachlässigte Frau rächt sich blutig für die ihr widerfahrene Kränkung. Sie läßt ihr Kind sterben, verursacht vielleicht sogar selbst dessen Tod – die genauen Umstände bleiben offen – und sie erschlägt die leichtfertige Geliebte ihres Mannes mit einem Felsbrocken.

Zunächst einmal scheint diese von einer zerstörerischen Leidenschaft getriebene Figur wenig mit der fragilen Clementine gemein zu haben. Doch gibt es auf der Motiv- und Metapherebene auffällige Korrespondenzen, die es gestatten, von einem Zusammenhang zwischen *Florentin* und *Camilla* auszugehen. Die männliche Hauptfigur ist einer Protagonistin gewichen, und zwar einer Frau, die sich in eher 'unweiblicher' Manier von Gefühlen wie Leidenschaft, Eifersucht und Rache leiten läßt. Schon vor dem Auftauchen der Rivalin Rosalia offenbart Camilla ihrem Ehemann Siegmund²³, daß ihre Gefühle nicht die einer passiv und zurückhaltend Liebenden sind, sondern den Keim der Zerstörung in sich tragen: „Aber mitten in dieser Glorie der höchsten Wonne, schwebt vor meinen Augen unaufhörlich eine dunkle Wolke vor, welche plötzlich das helle Licht zu verdunkeln droht. [...] sie trägt Zerstörung in sich [...]“ (C 213)²⁴. Um den Dämon der Eifersucht zu bannen, drängt Camilla ihren Mann zu einem Blutritual, das gleichfalls nicht von zarten Empfindungen, sondern von *aggressiver* Leidenschaft zeugt. Nach dem gegenseitig geleisteten Schwur ewiger Liebe und Treue greift sie zur klassischen Waffe der Leidenschaft:

[...] rasch ergriff sie meinen Dolch, und verwundete mich und sich selbst, ehe ich es verhindern konnte. Sieh, hier diese Narbe! Einige Tropfen Bluts quollen hervor, sie sog sie mit ihren Lippen ein, indem sie mich des nehmlische thun hieß mit dem Blute das aus ihrem verwundeten Arm floß.

²³ Die Namen der männlichen Figuren wechseln in den Entwürfen, hier wird jeweils der erstgenannte Name für die gesamte Geschichte beibehalten.

²⁴ Die mit dem Kürzel C versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe: Dorothea Schlegel: *Florentin*, Stuttgart 1993.

Jetzt trennt uns nichts wieder, rief sie wie begeistert, unser Wesen ist aufs innigste verbunden; zerstören muß, wer uns scheiden will! (C 214)

Im Unterschied zu Brentanos Maria, der sich an der *imaginierten* Herzwunde der Marmorfigur Violettes berauscht, lebt Camilla die vampiresk anmutende Phantasie aus, durch das Blut des anderen mit ihm eins zu werden. Der hier von der Frau vollzogene rituelle Vereinigungsakt, welcher symbolisch auch als sexueller Akt zu lesen ist, birgt unübersehbar das Moment einer aggressiven Inkorporation. Liebesleidenschaft und Todessehnsucht (der Wunsch, sich selbst und den anderen zu zerstören) gehen in der Empfindungswelt Camillas eine unauflösbare Verbindung ein, welcher der freundlich-naive Ehemann weitgehend verständnislos gegenübersteht. (Vgl. C 215)

Durch das „verderbliche Gift der Eifersucht“ (*ibid.*) droht Camilla an Leib und Seele zu erkranken. Eine Lösung scheint in Sicht, als der Körper der allzu leidenschaftlich Liebenden durch die Mutterschaft zeitweilig beruhigt und abgelenkt wird: „Camilla ward Mutter; da schienen alle Sorgen sich in dieser einzigen Sorge zu verlieren, so wie alle Freuden, durch diese süßeste der Freuden erhöht werden.“ (*Ibid.*) Die Ruhe ist jedoch trügerisch, und als die Nebenbuhlerin Rosalia im Rahmen eines längeren Besuchs beginnt, sich Camillas Ehemann in eindeutiger Absicht zu nähern, während die Mutter durch die Pflege des Kindes fast vollständig in Anspruch genommen ist, setzt eine verhängnisvolle Kettenreaktion ein: Camilla zieht sich mit dem Kind zurück und Rosalia spinnt mit Erfolg ein Netz aus Lügen und Täuschungen, um die Eheleute gänzlich zu entzweien. Mutter und Kind reagieren mit Krankheit, somatisieren also den Liebesentzug.²⁵ Als Sigmund Camilla aufsucht, um ihr mitzuteilen, er werde Rosalia auf ihrer geplanten Reise begleiten, findet er nur das kränkelnde Kind vor, welches alle Symptome der unruhigen, düsteren Gemütslage Camillas zeigt:

Meine Augen fielen auf den Säugling in der Wiege, er schlummerte unruhig; Wangen und Lippen, deren Blüthe mich vor kurzem noch so er-

²⁵ Rückblickend beteuert Sigmund wiederholt, er sei Camilla nie untreu geworden und habe das „Zaubernetz“ der „reizenden Rosalia“ jederzeit zerreißen können. Vgl. C 220.

freut hatten, waren mit Blässe überdeckt, ich glaubte des Todes Züge in der leidenden Miene zu entdecken und es ergriff mich ein kalter Schauder. (C 222)

Nichtsdestotrotz fügt sich Siegmund den Plänen Rosalias und reist mit ihr ab, ohne seine Frau noch einmal gesehen zu haben. Bei seiner durch einen Unfall verzögerten Rückkehr findet er nur noch das tote Kind vor. (C 228) Camilla sei mit dem gemeinsamen Freund Hilario davongereist und lebe nun mit ihm im Ausland, so die von Rosalia verbreitete Version der Geschehnisse. (Vgl. C 230) Die tatsächlichen Umstände des rätselhaften Verschwindens bleiben im Dunkeln. Unklar bleibt auch, inwiefern Camilla die Schuld an dem Tod ihres Kindes trägt, mit dem sie sich am Vorabend ihres Verschwindens eingeschlossen hatte, „ohne daß ihr jemand folgen durfte“ (C 226). Ob sie es eigenhändig getötet oder aber ohne Nahrung und Pflege sich selbst überlassen hatte – diese Möglichkeiten erscheinen als die naheliegenden –, in jedem Fall handelt es sich um eine Kindstötung. Mit diesem Handlungsablauf imaginiert Dorothea Schlegel ein weiteres Mal – neben der Geliebten Florentins, die eine Abtreibung hatte vornehmen lassen – eine Frau, die nicht bereit ist, sich auf die Funktion der fürsorglichen Mutter reduzieren zu lassen. Nach Christina von Braun figuriert die mythische Kindsmörderin Medea den Kampf der Frau *für* ihre Geschlechtlichkeit und *gegen* die tradierte Festschreibung auf die Rolle der entsexualisierten Mutter: „Medea tötet lieber die Mutter in sich, als daß sie die Frau untergehen ließe.“²⁶ Von Brauns Interpretation des antiken Mythos liefert einen Erklärungsansatz für das rätselhafte Verhalten Camillas – nicht nur was die direkte oder indirekte Tötung des Kindes, sondern auch was die unheimlichen Todesumstände ihrer Nebenbuhlerin²⁷ Rosalia angeht.

Rosalia wird nämlich, nachdem sie das Herz und die Hand des wankelmütigen Siegmund anläßlich eines lauschigen Picknicks endlich hat gewinnen können, von einer in den Bergen hausenden, steine-

²⁶ Christina von Braun: *Nicht Ich ich Nicht: Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a.M. 1985, S. 252.

²⁷ Medea tötet ihre Nebenbuhlerin Glauke, die Tochter des korinthischen Königs Kreon, indem sie ihr ein vergiftetes Brautgewand zukommen läßt.

schleudernden 'Furie' tödlich verletzt. Siegmund schildert die grausam wütende Erscheinung folgendermaßen:

Indem ich mich wandte, erblickte ich eine menschliche Gestalt die in großen Sprüngen dem dicksten Theil des Waldes zu lief, indem sie ohne sich aufzuhalten, mit übermenschlicher Kraft sich über die Felsen, über Abgründe schwang, und mit wütender Geberde und unter beständigem Geschrey Steine um sich her schleuderte, die sie im Laufe aufraffte. Banges Entsetzen, und ein kalter Schauer ergriff mich; diese Gestalt ... es war eine weibliche, so viel ich bey dem völlig verwilderten Wesen wahrnehmen konnte, Haar und Gewänder flogen zerstreut um sie her, an den letztern konnte man weder Farbe, noch sonst ein Merkmal erkennen ... dennoch ... o mein Bruder! mir war als sähe ich Camilla vor mir! (C 231).

Der Verdacht, daß es sich bei der offenbar wahnsinnigen Frau um Camilla handelt, erhärtet sich einige Zeit später, als Siegmunds Bruder Eugenio zufällig einen Brief des im Sterben liegenden „Geistes“ zu Gesicht bekommt. Dieser Brief ist an die Äbtissin eines naheliegenden Klosters gerichtet, bei der es sich um Camillas Schwester handelt. (Vgl. C 238f) Eugenio bringt in Erfahrung, daß der „Geist“ nur gegenüber Liebespaaren gewalttätig ist, sich ansonsten aber – vor allem gegenüber Kindern – als „guter Engel“ erweist. (Vgl. C 239ff)

Das Fragment gibt keinen Aufschluß über das weitere Schicksal Camillas. Dorothea Schlegel konnte oder wollte ihre ungewöhnliche Geschichte nicht beenden – ob aus ökonomischen, zeitlichen oder inhaltlichen Gründen, beispielsweise weil sie sich von dem ursprünglichen Konzept und der eigentlichen Hauptfigur im Schreibprozeß immer mehr entfernt hatte, muß der Spekulation überlassen bleiben. Im Hinblick auf Bedeutung und Funktion der Mutter ist folgendes festzuhalten: Auffällig ist zunächst einmal, wie ambivalent das Phänomen der Mütterlichkeit dargestellt wird. Die mutmaßliche Kindsmörderin Camilla kümmert sich mit liebevoller Fürsorge um andere Kinder, so wie Florentins mutmaßliche Mutter Clementine das eigene Kind verleugnet, dafür aber andere Menschen mit Wohltaten überschüttet. Diese Widersprüchlichkeit kann zum einen als Ausdruck einer gespaltenen Mutterimago, zum anderen aber auch als latente Kritik an der im 18. Jahrhundert propagierten Identität von biologischer Mutterschaft und sozialer Mütterlichkeit interpretiert werden.

Im ersten, abgeschlossenen Teil des *Florentin* entzieht sich die Mutter immer wieder den Blicken des Protagonisten. Sie verschwindet – nachdem sie kurz in Erscheinung getreten ist – hinter schwarzen Gewändern oder dichten Mauern. Dann taucht er im *Bild* (die heilige Anna mit dem Kind Maria) wieder auf, als solle auf diese Weise die Erinnerung des Protagonisten daran, was er verloren oder auch niemals besessen hat, lebendig gehalten werden. Die 'leibhaftige' Clementine ist durch jahrelange Krankheit und strenge Diät als *körperliches* Wesen fast ausgelöscht. Ihre Existenz beschränkt sich auf den scharf umgrenzten Wirkungskreis einer schönen Seele (Kunst, Literatur, Religion, Wohltätigkeit) und das vom Blick des jeweiligen Betrachters abhängige Dasein als anbetungswürdige Ikone (Cäcilia, Anna). Camilla tritt dagegen zunächst als überaus sinnliche und leidenschaftliche Frau auf. In dem Moment, wo sie sich als Geliebte verstoßen und auf die Funktion der Mutter reduziert glaubt, versagt ihr (mütterlicher) Körper, was am Körper des kränkelnden und schließlich toten Kindes manifest wird. Nach ihrem Verschwinden scheint sie als „Geist“ tatsächlich eine körperlose Existenz zu führen: „[...] essen hatt sie kein Mensch gesehen auch war sie immer so bleich wie ein Geist, und die Augen lagen ihr recht fürchterlich tief im Kopfe.“ (C 240) Ihre „übermenschlichen Kräfte“ erwachen nur, wenn sie durch den Anblick eines Liebespaars an den an ihr begangenen Verrat erinnert wird. Dann verwandelt sich der traurige, kinderliebe 'Geist' wieder in eine gewalttätige Medea, ersetzt die Farbe Rot als Signum der Leidenschaft und des Widerstands das Marmorweiß der Erstarrung und der Entlebendigung.

Vergleichende Schlußbetrachtung

Sowohl in Clemens Brentanos *Godwi* als auch in Dorothea Schlegels *Florentin* bildet die verlorene Mutter das geheime Zentrum des Romans. Bei Brentano verstellt das „steinerne Bild der Mutter“ dem Protagonisten zunächst den Weg zur Individuation und Autonomie. Der junge Godwi übernimmt von seinem Vater die Obsession, den lebendigen Frauenkörper – der immer auch als mütterlicher Körper inszeniert wird – zum Erstarren zu bringen bzw. in eine steinerne Al-

legorie zu verwandeln. Der weibliche Körper wird in einem unendlichen Prozeß transformiert, ent- und rematerialisiert. Seine Bedeutung wird ausgehandelt im Spannungsfeld von Leben und Tod, Kunst und Natur, Produktivität und Sterilität. 'Leibhaftige' Frauen, Marmorfiguren, Gemälde, poetische Inszenierungen des Frauenkörpers sowie Visionen, Traum- und Erinnerungsbilder werden ineinander geschachtelt und mit Sinn befrachtet. Auf dem Konstrukt, das dabei am Ende herauskommt, basieren die Autorschaftsphantasien der Poeten, Künstler, Lebemänner im Text wie auch die Brentanos. Worum es letztendlich bei diesem ästhetischen Kult um die Mutter geht, wird im Roman ausdrücklich benannt: „[...] er wollte nicht das Schöne der Kunst, er wollte nur ihre Macht“ (G 296), so der junge Godwi über die Triebfeder der Kunst- und Frauenleidenschaft seines Vaters – und damit ist wohl auch die Motivation des Sohnes erhellt. Die Feindseligkeit zwischen Vater und Sohn wird erst beigelegt, als letzterer seinen eigenen „Denkstein“ errichtet – als einen Altar, an dem er den Frauenleib der Kunst und der männlichen Selbstschöpfung opfert. Erst mit diesem Schritt kann sich Godwi aus dem Schatten des Vaters und von der kalten Marmorbrust der Mutter befreien.

In Dorothea Schlegels „verhindertem Bildungsroman“ wird die Suche des Protagonisten nach dem eigenen Ursprung bzw. nach dessen metonymischem Substitut, dem mütterlichen Körper, nicht konsequent zu Ende geführt. Ausgerechnet in dem Moment, in dem hinter den 'falschen', verschleierte oder auch nur im Bild materialisierten Müttern die mutmaßlich 'wirkliche' hervortritt, verliert sich die Spur des Helden – oder vielleicht auch das Interesse der Autorin an diesem. Bei Schlegel wird – anders als im *Godwi* – durch die künstlerisch-produktive Auseinandersetzung mit der Mutter keine Subjektkonstitution und auch keine (fiktive) Autorschaft initiiert. Vielmehr zeugen insbesondere das Ende von *Florentin* und die Entwürfe zu *Camilla* von einer zunehmenden Irritation der Autorin hinsichtlich Gegenstand und Zielsetzung ihres Romanprojekts. Im ersten Buch läßt sich eine Akzentverschiebung von der männlichen Hauptfigur auf eine weibliche Nebenfigur (Clementine) beobachten, in den Entwürfen zum zweiten Buch wird die nahezu entkörperlichte, marmorhaft-starre schöne Seele durch eine höchst lebendige, leidenschaftlich-aggressiv

Liebende ersetzt. Statt einer nur durch den Blick des (männlichen) anderen belebten Marmorfrau steht in dem Novellen-Fragment *Camilla* eine steineschleudernde Medea im Mittelpunkt, die sich blutig für den an ihr geübten Treuebruch rächt. Im ersten Teil des *Florentin* teilt Dorothea Schlegel noch weitgehend die Affinität ihrer männlichen Zeitgenossen für zu Stein erstarrte Frauen und Mütter, an deren (imaginiertem) Herzblut sich die Söhne erlaben. Sie reproduziert zunächst das tradierte Muster einer Domestizierung, ja sogar Mortifizierung des Weiblichen im Bild und in der poetischen Rede des männlichen Subjekts, jedoch geht ihre Identifizierung mit der männlichen Perspektive nicht so weit, daß sie einen an der symbolischen Tötung der Frau/Mutter gereiften Helden konzipieren könnte. Anstatt aus den Begegnungen mit den rätselhaften, dunklen Muttergestalten geläutert und gestärkt hervorzugehen, verschwindet ihr jugendlicher Held Florentin selbst im Dunkeln – und taucht nicht wieder auf. In den Entwürfen zum zweiten Teil erfahren die Motive (*Herz*)*Blut* und *Stein* dann eine signifikante Umdeutung, welche als Bruch mit den romantischen Topoi und als Dekonstruktion des zeitgenössischen Muttermythos gelesen werden kann. Das Scheitern des ursprünglichen Konzepts, nämlich eine Geschichte nach dem Muster des männlichen Bildungsromans zu schreiben, sowie die Angst vor der eigenen Courage angesichts einer Frauenfigur, die sich mit allen Mitteln dagegen wehrt, auf den Status einer asexuellen Mutter reduziert zu werden, mögen Gründe dafür sein, daß *Camilla* Fragment geblieben ist.

Literaturverzeichnis

Brandstetter, Gabriele: „'Eines Weibes Träumen' ... Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: Ina Schabert, Barbara Schaff (ed.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994, S. 213-231.

Braun, Christina von: *Nicht Ich ich Nicht. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a.M 1985.

Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Stuttgart 1995.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.

Fink, Louis-Gonthier: „Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik“. In: *Aurora* 43 1983, S. 92-123.

Gallas, Helga: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1981.

Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978.

Lange, Sigrid: „Spiegelbilder. Die Romane Dorothea Veits und Sophie Mereaus im Gegenlicht Friedrich Schlegels und Clemens Brentanos“. In: dies.: *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*, Frankfurt a.M. 1995, S. 42-70.

Meixner, Horst: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos 'Godwi'. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 1967, S. 435-468.

Pietzcker, Carl: *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung. Psychoanalytische Untersuchung eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters*, Würzburg 1996.

Prokop, Ulrike: „Mutterschaft und Mutterschaftsmythos im 18. Jahrhundert“. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (ed.): *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760 – 1830*, Marburg 1989, S. 174-205.

Schlaffer, Hannelore: „Mutterbilder, Marmorbilder. Die Mythisierung der Liebe in der Romantik“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 67 1986, S. 304-319.

Schlegel, Dorothea: *Florentin*, Stuttgart 1993. Darin abgedruckt ist auch Schlegels Fragment *Camilla*.

Schmidt, Hans-Walter: *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens von Brentanos*, Wien 1991.

Schreiber, Jens: „Die Zeichen der Liebe“. In: Norbert W. Bolz (ed.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 276-307.

Weissberg, Liliane: „The Master's Theme and some Variations: Dorothea Schlegel's *Florentin* as 'Bildungsroman'“. In: *Michigan Germanic Studies* 13,2 1987, S. 169-181.