

Ulrike Landfester, München

**„Da, wo ich duldend mich unterwerfen sollte,
da werde ich mich rächen“¹**

**Mignon auf dem Weg zur Revolte
Stationen einer Rezeptionsgeschichte**

Für W. W. B.

Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ (1795/96) brachte mit Mignon eine literarische Figur hervor, die sich schnell einer ungewöhnlich dynamischen Rezeption erfreute. So kritisch die zeitgenössischen Rezensenten dem übrigen Romanpersonal gegenüberstanden, so enthusiastisch feierten insbesondere die Jenaer Frühromantiker das Rätselwesen Mignon und etablierten es sofort als Beleg und Symbol romantischer Kunstideologie. Allein die in den Text eingeflochtenen Lieder inspirierten eine Vielfalt poetischer Gegenentwürfe, angefangen von der Fiktion eines lyrischen Dialoges, wie sie Maria Mnioch 1799 zum Gegenstand eines Gedichtes machte², bis hin zur bissigen Persiflage, in der die Zeilen „Dahin, dahin / Will ich mit Dir, Geliebter, ziehn“ 1823 einem Ehepaar auf der Suche nach einem Alterssitz in den Mund gelegt wurden³.

Darüber hinaus trat eine Reihe von Romanen die Nachfolge der ‚Lehrjahre‘ an – am interessantesten für die vorliegende Studie sind Joseph von Eichendorffs ‚Ahnung und Gegenwart‘ (1815) und Karl Leberecht Immermanns ‚Die Epigonen‘ (1823–35) – die sich jeweils durch mindestens eine „Aftermignon“⁴ unter den Figuren auswiesen. Die Reihe der literarischen, musikalischen und bildkünstlerischen Folgeerscheinungen zieht sich bis tief in das zwanzigste Jahrhundert hinein.⁵ Der erstaunlichste Befund von Mignons Wirkmächtigkeit jedoch findet sich dort, wo die Kunstfigur um 1800 Einfluß auf den konkreten Lebensvollzug zweier Frauen gewann: für Marianne von Willemer und Bettine von Arnim wurde Mignon – in unterschiedlicher Ausprägung – zum Programm einer Stilisierung, das, wie die Rachedrohung Bettine von Arnims bezeugt, schließlich in eine Revolte gegen den ursprünglichen Schöpfer Mignons umschlagen konnte.

In der Zeitspanne zwischen dem Erscheinen der ‚Lehrjahre‘ und Bettine von Arnims Veröffentlichung von ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘ (1835), mit der die geplante Rache literarisch aktenkundig wurde, reflektierten die variantenreichen Wiederaufnahmen der Mignon-Figur immer wieder ein spezifisches Phänomen: die kontrovers geführte Diskussion um Geschlechtscharakteristika nämlich, in der man sich unter anderem ebenso polemisch wie intensiv mit dem Problem weiblicher Kunstproduktion auseinandersetzte.⁶ Es gilt nun, diejenigen Elemente der Goetheschen Mignon zu diagnostizieren, die in Verbindung mit diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund eine solch bemerkenswerte Eigendynamik zu entfalten imstande waren. Von hier aus kann dann die Entwicklung, die Mignon von ihrer Wiedergeburt in Eichendorffs Erwine zur Fiammetta Immermanns, von Marianne von Willemer hin zu der von Bettine inszenierten Revolte durchlief, rekonstruiert werden.

In ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘ bildet das von Goethe immer wieder problematisierte Konzept der Amazone, wie es einerseits von Wilhelm Meisters erster Geliebter Mariane, andererseits von Natalie und Therese repräsentiert wird, den Hintergrund für das poetische Profil Mignons. Die Amazone ist ein Kulturphänomen, das auf bewußter Übernahme männlicher Eigenschaften – symbolisiert durch die männliche Kleidung – beruht, nicht aber die Geschlechterdifferenz selbst leugnet⁷; die in Kriegerrüstung, Offiziersuniform oder Jägertracht gekleideten Frauen der ‚Lehrjahre‘ sind letztlich auch in ihrer Maskierung immer als Frauen erkennbar.

Mignon dagegen tritt in ihrer immer wieder angedeuteten Androgynie⁸ als Inkarnation einer anarchischen Natürlichkeit auf, die sich der Differenzierung der Geschlechter zu entziehen sucht. Darin verdichtet sie Goethes Idee eines idealen Schöpfungstums, das weder zwischen Kunst und Natur noch zwischen Mann und Frau unterscheidet; sie scheint quasi noch jenseits des Sündenfalles, dessen kulturstiftende Bedeutung in Goethes Werk immer wieder zum Thema wird⁹, zu existieren. Das hermaphroditische Wesen solchen vorkulturellen Naturkörpers war schon früh auch ein Topos in Goethes poetologischer Selbstreflexion¹⁰, die eine Außerkraftsetzung des Sündenfalls für die Zeugung von Kunst mit dem impliziten Argument postulierte, daß die solitäre Schöpfung nicht der Erkenntnis des Anderen bedarf, um fruchtbar zu sein. In Mignon verkörpert sich diese Phantasie in einer literarischen Figur, an der Goethe den der Utopie innewohnenden poetologischen Konflikt austrägt: Mignons Geschichte erzählt das Scheitern des Versuches, Natur ohne den Verlust ihrer Unschuld an die Zeichenordnungen der Kultur zu vermitteln. Als Mignon in die Literatur eintritt – im Moment also, in dem Wilhelm Meister ihr begegnet – greift die Kultur sofort in einer ersten Setzung auf sie zu: Wilhelm entscheidet nach einem Moment des Zögerns, daß Mignon ein Mädchen ist.

Dieser Vereinnahmung zum Trotz aber bleibt das „Geschöpf“ (Lj S. 193)¹¹ fremd im Raum der Kultur. Es verweigert die Frauenkleidung, durch die seine Geschlechtszugehörigkeit eindeutig gemacht werden soll, seine gebrochene Sprache ist „immer sonderbar, doch so, daß man nicht unterscheiden konnte, ob es Witz oder Unkenntnis der Sprache war“ (Lj S. 108), und in der Mühsal, mit der Mignon von Wilhelm das Schreiben lernt, scheint „ihr Körper ihrem Geiste zu widersprechen“ (Lj S. 133). Gleichzeitig vermittelt der Text jenseits der ihr selbst zugeschriebenen Handlungen die Uneindeutigkeit von Mignons Geschlecht weiterhin, indem er sie auf der Beschreibungsebene immer wieder zwischen allen drei grammatischen Geschlechtern changieren läßt.¹²

Mignons Körper, der auf diese Weise in Gegensatz zur Schrift gerät, ist das eigentliche Instrument ihres Ausdrucks. Neben ihrer außergewöhnlichen Beweglichkeit ist sie über das Element der Musik bestimmt als „des einzigen Organs [...], wodurch sie ihr Innerstes aufschließen und mitteilen konnte“ (Lj S. 261). Ihre schöpferische Kraft und damit ihre Identität manifestiert sich nur im unmittelbaren Erleben, Musik und Bewegung aber können nicht über den Augenblick hinaus konserviert werden: von ihren Liedern bleiben weder die „kindliche Unschuld des Ausdrucks“ noch „der Reiz der Melodie“ (Lj S. 145), sondern nur die von Wilhelm protokollierten und übersetzten Texte.

In der Beschreibung des Eiertanzes werden Mignons freie Beweglichkeit und ihre Musik bereits von einem mechanistischen Vokabular eingefangen; sie schreitet „künstlich abgemessen“, „wie ein aufgezogenes Räderwerk“, „unaufhaltsam wie ein Uhrwerk“ (Lj S. 113 f.). Den Schlüssel für diese Darstellung bieten Wilhelms euphorische Worte über Shakespeare: „Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sind es doch nicht. Diese [...] zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären.“ (Lj S. 190 f.) Wilhelms Rezeption ausgerechnet jenes Autors, der dem Sturm und Drang als Beleg des genial formsprengenden Kunstkonzeptes gegolten hatte, dokumentiert einen auf die rationalistisch-ordnungsorientierten Ideen der Turmgesellschaft gerichteten Bewußtseinswandel, der an Mignon exemplarisch wird: in der Literatur, so Wilhelms Erfahrung, kann es Natur überhaupt nur als perfekt durchkonstruierte Kunst geben. Mignons Tanz liest sich entsprechend als Kunststück eines Autors, der damit die Natur bereits nach der Maßgabe kultureller Ästhetik dressiert hat.

Unter dem Druck der Zurichtung durch die Kultur und ihre grammatischen Strukturen manifestiert Mignons körperliche Identität sich schließlich immer mehr als Revolte gegen die auferlegte Formung. Eine gedankenlos erotische Geste Wilhelms – er spielt mit ihrem Haar¹³ – löst „eine Art Zucken“ aus, „das ganz sachte anfing“ und „vom Herzen sich den schlotternden Gliedern mitteilte“, bis sie „wie an allen Gliedern gebrochen vor ihm nieder“ fällt

(Lj S. 140 f.). In Mignons Krampf tritt neben die metaphorische Bedeutung, die das Herz für die Sprache der Liebe hat, das Herz als physiologisches Organ, als somatisch reagierendes Nervenzentrum. An dieser Stelle setzt ein Prozeß ein, der im Namen der Naturwissenschaft den Naturkörper buchstäblich krank schreibt. Daraufhin gerät die Revolte allmählich außer Kontrolle; die „aufkeimende Natur“ setzt sich mit solcher „Heftigkeit“ zur Wehr, daß Wilhelm oft „angst und bange“ (Lj S. 262) wird. Mignons „zuckende Lebhaftigkeit“ kulminiert schließlich in einem Tanz, der, im Zeichen des festlichen Rausches, noch einmal all das entfesselt, was die Ästhetisierung bezwingen will. „Bis zur Wut lustig“ (Lj S. 327) beschwört Mignon in der Raserei einer „Mänade“ den Mythos einer Ekstase zwischen Heiligkeit und Wahnsinn als den beiden Polen, zwischen denen ihr Wesen oszilliert. Im Bild ihrer fliegenden Haare und der „unmögliche[n] Stellungen“ ihres Körpers verschmelzen Elemente aus Eiertanz und Krampfanfall zu einer Andeutung ihres Todes, der sie wie die von ihr zitierten „alten Monumente“ zum „Gebild der Vergangenheit“ (Lj S. 578) machen wird.

Nach diesem letzten Aufflammen ihrer ungebärdigen Identität wird Mignon nunmehr dem Einfluß der Turmgesellschaft überstellt und in einer pädagogisch-therapeutischen Gewaltaktion zeitgenössischer Psychiatrie¹⁴ zunächst im weißen Kleid des Engelskostüms als Frau maskiert, um auf dem Umweg über die Simulation der Weiblichkeit ihre Realität anerkennen zu lernen. Statt sich aber mit dem Frauenkleid zu identifizieren, flüchtet Mignon sich vor dem Gebot der Eingeschlechtlichkeit in die Rolle des Engels. Als „wundersame Erscheinung“ (Lj S. 517) und „wundersames Bild“ schon aus der Natur in die Kunst hinüberschillernd bestätigt sie von einem „hohen Schreibtisch“ herunter in einem letzten Lied mit den Worten „Nun laßt mich scheinen, bis ich werde / Zieht mir das weiße Kleid nicht aus“ sowohl die erfolgte kulturelle Umschreibung als auch die Aufhebung ihrer ursprünglichen sinnlichen Präsenz durch das „weiße Kleid“, das die doppeltgeschlechtliche Konkretheit des klassischen Hermaphroditen in die Geschlechts- und Körperlosigkeit des christlichen Engels transzendiert.¹⁵

Nach ihrem Tod löst schließlich die Kunst des Arztes – er treibt „eine balsamische Masse [...] durch alle Adern“, die „an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen färbt“, um auf diese Weise den Körper „der Vergänglichkeit zu entziehen“ (Lj S. 577) – endgültig die poetische Metapher der Natur durch den Diskurs der Naturwissenschaft ab. Tatsächlich verfährt Goethe hier mit seiner poetischen Kreatur wie mit den Schmetterlingen, mit denen er zur selben Zeit experimentierte; die 1796 – also im Jahr, in dem Goethe die ‚Lehrjahre‘ abschloß – entstandenen Notizen zur Metamorphose der Insekten dokumentieren, daß Goethe die Raupen seziierte, ihnen die Körpersekrete entzog und sie dann mit Terpentin, Wachs und Leim ausspritzte, um ihre ursprüngli-

che Form wiederherzustellen.¹⁶ So eröffnen Goethes naturwissenschaftliche Forschungen auch einen veränderten Blick auf die mythologische Figur der Psyche, auf die die Flügel von Mignons Engelskostüm mit anspielen; die Seele in der Gestalt des Schmetterlings ist nicht länger das göttlich Unbegreifliche, sondern wie der Körper Gegenstand analytischer Behandlung.¹⁷ In einer Schichtung unterschiedlicher – christlicher, antik-mythologischer und naturwissenschaftlicher – semantischer Felder, die gegenseitig aufeinander verweisen, wird hier die Demontage der Idee prometheischer Schöpfung vollendet und die euphorische Subjektivität der frühen Jahre aus dem neu sich entwickelnden Konzept von Autorschaft ausgegrenzt.¹⁸

Im Gespräch mit Kanzler von Müller bemerkte Goethe 1814, Germaine de Staël habe „Mignon bloß als Episode beurtheilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sey“¹⁹. Die Indignation Goethes gegenüber Madame de Staël, der aufgrund ihrer wenn auch gefeierten eigenen Autorschaft sogar von Zeitgenossinnen die „ächte Weiblichkeit“²⁰ abgesprochen wurde, markiert den Punkt, an dem Poetologie und Geschlechterdiskussion in den ‚Lehrjahren‘ eine explosive Verbindung eingegangen sind. Indem Goethe Mignon vom Androgyn zur Frau umschrieb, etablierte er auf poetologischer Ebene Geschlechtscharakteristika in zwei Richtungen: die vorschriftliche Natur und damit die poetische Potenz an sich sei zweigeschlechtlich, also durchaus nicht a priori männlicher Besitz. Aber die Zeichenordnungen, in die diese Natur im Moment der Kunstschöpfung eintritt, seien unwiderruflich durch männliche Normen determiniert. Goethe diagnostizierte also nicht einfach die oben beschriebenen Geschlechtscharakteristika, sondern er fügte sie in ein poetisches Programm ein, in dem Weiblichkeit und archivierbare – im Sinne der Turmgesellschaft überlebensfähige – Kunst einander ausschlossen. Die Natur war mit dem Etikett „weiblich“ versehen, hysterisiert und dämonisiert worden; ihre Äußerungen, von Männern niedergeschrieben, erschienen sofort interpretatorisch wieder auf den Mann fixiert, nämlich als Rede der Liebe übersetzt.

Diese Reproduktion zeitgenössischer Schablonierungen weiblicher und männlicher Eigenschaften ist nicht an sich bemerkenswert; die wirkungsästhetische Faszination der Mignon-Figur aber rührt daher, daß die Vorgänge der Etikettierung, die allmähliche Krankschreibung, die gewaltsame Interpretation in den ‚Lehrjahren‘ als Prozeß sichtbar gemacht sind und insofern das Vorgehen kultureller Normierung massiv problematisiert wird. Hier entsprang Mignons spezifische Eigendynamik; ihr Verlöschen schloß sich mit der Diskussion um Geschlechtscharakteristika, Kunst und Bestimmung der Frau kurz: Mignons Auflehnung gegen die Imperative der Kultur, gegen pädagogische Restriktionen, familiale Tabus und sprachliche Vereinheitlichung bot sich in doppelter Hinsicht – quasi für beide Geschlechter – als Identifikationsformel an. Einerseits entstand mit ihr ein Modell für die Ausgrenzung der Frau aus der Produktion

von Kunst, das, wo es wieder aufgenommen wurde, sich eines auf die Behauptung einer weiblichen Bestimmung hin modifizierten Naturbegriffes bediente. Umgekehrt konnte Mignons wenn auch scheiternder Versuch, sich gegen die patriarchalen Normen der Kultur zu behaupten, zum Muster einer Revolte weiblichen Selbstgefühls stilisiert werden, in dem die schöpferischen Fähigkeiten der Frau eine nicht in jeder Hinsicht normenkonforme Präsentationsform fanden.²¹

Die Bemerkung zu Kanzler von Müller, die ‚Lehrjahre‘ seien Mignons wegen geschrieben worden, bezeugt Goethes Bewußtsein dessen, daß sich seine „inkalkulabelste Produktion“²² bereits zumindest teilweise verselbständigt hatte. Die zeitgenössische Rezeption – auf die Goethe mit dieser Bemerkung unter Umständen auch schon wieder reagierte – beurkundete diese Verselbständigung zunächst in einer Reihe von Rezensionen, die sich durch einen enormen Distanzverlust gegenüber Mignon auszeichnen. Paradigmatisch dafür ist die Rezension Friedrich Schlegels von 1798:

*[Die anderen Figuren] interessieren den Geist unendlich, und es läßt sich auch gut darüber sprechen, ob man sie achten oder lieben soll und kann, aber für das Gemüt selbst bleiben es Marionetten, allegorisches Spielwerk. Nicht so Mignon und [deren Eltern] Sperata und Augustino, die heilige Familie der Naturpoesie, welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben, und im Übermaß ihrer eignen Seelen-
glut zugrunde gehn.*²³

Die erst 1801 erschienene Besprechung der ‚Lehrjahre‘ von Ludwig Ferdinand Huber erfaßt das Phänomen wesentlich präziser als poetologisches: die Stimme des Autors sei in jeder anderen Figur deutlich zu hören, nur bei Mignon „ist es allenfalls so, als ob jene Person verschwände und bloß eine zauberische Erscheinung Schrecken und Rührung hervorbrächte“²⁴. Selbst Jean Paul, der Goethe seine im letzten Buch gelieferten Erklärungen zur Maschinerie der ‚Lehrjahre‘ als Entzauberung des Wunderbaren sehr übel nahm, sah Mignon davon nicht betroffen – zum Glück sei ihr „herrlicher geistiger Abgrund [...] so tief [...], daß die nachher hineingelassenen Leitern aus Stammbäumen viel zu kurz ausfallen“.²⁵ Nur Novalis begriff die Absicht, die Goethe mit dem Tod Mignons verfolgte, in vollem Ausmaß: „Der Sitz der eigentlichen Kunst“ sei in den ‚Lehrjahren‘ „lediglich im Verstande“²⁶. „Das Romantische geht darin zugrunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare. [...] Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs.“²⁷

In einer Zeit, in der die Rationalismen der Aufklärung die Macht des Mythos zersetzt hatten und damit den Sinn der Wirklichkeit nicht mehr jenseits ihrer Denkraster garantieren konnten, bot die Figur der Mignon für die Romantik einen Ansatzpunkt zur Ausprägung eines neuen Wunschbilds. Sie schien die utopische Aufhebung der Trennung zwischen Natur und Kunst zu verkörpern,

in der die Romantiker Poesie und Lebensvollzug zu vereinigen suchten, die virtuelle Verwandtschaft von Poesie und Liebe sowie die authentische Beziehung des kindlichen Genius zur Natur und ihrer Magie. Als zwar ausgegrenztes, aber letztlich unbewältigtes Naturwesen bekam Mignon den Part des vom analytisch-wissenschaftlichen Denken der Aufklärung abgedrängten Anderen der Kultur zugewiesen, das über die Kunst erneut sinnstiftend werden sollte. Das androgyne Prinzip aber wurde nicht als poetologische Formel rezipiert, sondern als Ausweis jener Kindlichkeit, die der romantischen Literatur als Garant einer intensiven Beziehung zur Natur und dadurch als Urgrund der Poesie galt. In Mignon war zwar das Thema der Kindlichkeit mit enthalten, aber es diente der Vermittlung ihrer Androgynie und nicht umgekehrt; das Kind in der romantischen Literatur jedoch war, soweit es anfangs geschlechtsneutral präsentiert wurde, fast immer weiblich, und sein Reiz bestand in erster Linie darin, auf oder kurz vor der Schwelle zur weiblichen Reife zu stehen. Die Andeutung des Geschlechtes, die sich im natürlichen Wachstumsprozeß einlösen würde, war von zentraler Bedeutung für den romantischen Kunstbegriff, und die Figur der Mignon erfuhr darin ihre erste, vielleicht bedeutendste rezeptionsgeschichtliche Modifikation: sie wurde aus der Uneindeutigkeit des Androgyns zum Paradigma der liebenden Frau umgebildet.

In den Jahren 1810–13 entstand Joseph von Eichendorffs Kontrafaktur der ‚Lehrjahre‘, die er 1815 unter dem auf Goethes Autobiographie ‚Dichtung und Wahrheit‘ anspielenden Titel ‚Ahnung und Gegenwart‘ veröffentlichte. Von Anfang an inszenierte er darin seine Mignon entsprechende Figur als Mädchen, das in der Freiheit der Knabenkleidung den Geliebten Friedrich – Eichendorffs Variante des Wilhelm – unter dem Namen Erwin unerkannt begleitet. Auch Erwin hängt wie Mignon mit „auffallender Heftigkeit“ (AuG S. 72)²⁸ und „einer unbeschreiblichen Treue“ (AuG S. 475) an dem selbstgewählten Herrn, auch er wirkt fremd und hart und ist dabei sehr musikalisch; wie Mignon trägt er eine Laute mit sich, um seine Lieder zu begleiten. Aber in der „wunderbaren Freundschaft zwischen ihm [Erwin] und der Natur mit ihren Wäldern, Strömen und Felsen“ (AuG S. 617) äußert sich bereits eine Modifikation des von Goethe entworfenen Konzeptes insofern, als das „Verständnis des Wunderbaren“ (AuG S. 518) statt auf eine eigene genuine Natürlichkeit Erwin/Erwines auf jene halbbewußte Teilhabe an der Natur hinweist, mit der die romantische Kunsttheorie ihr Frauenbild ausstattet.

Tatsächlich ist das Schicksal Erwin/Erwines sehr viel stärker auf eine Auseinandersetzung mit Aspekten von Weiblichkeit ausgerichtet als das Schicksal Mignons, deren geschlechtliche Identität so deutlich als Resultat einer gewaltsamen Umschreibung kenntlich ist.²⁹ In Erwin/Erwine ist die Differenzierung bereits vollzogen, als sie in den Roman eintritt. Fast penetrant betont die Episode in der Wassermühle die Eindeutigkeit ihres Geschlechtes: Friedrich trifft

auf ein „Frauenzimmer“ mit einem „schöne[n] Mädchengesicht“, das „nur im Hemde war und den Busen fast ganz bloß hatte“, seine sekundären Geschlechtsmerkmale also mit solcher Deutlichkeit zur Schau stellt, daß Friedrich, verärgert „über die Frechheit bei solcher zarten Jugend“, sie abschätzig für ein „verliebtes Ding“ hält. (AuG S. 68 f.) Die zwischen genialer Musikalität und sozialer Fremdheit „im verborgenen Grunde seiner Seele“ ruhende „geheimnisvolle Leidenschaft“ kann auf dem Hintergrund von Friedrichs Begegnung mit dem „schöne[n] Müller mädchen“ nach Erwins Tod ohne irreduziblen Rest als Liebe zu Friedrich entziffert werden und erhält so eine Konsistenz, auf die Mignons unterstellte Liebe zu Wilhelm nicht angelegt war. So erfaßt, als Erwin in einem fast schon Zitatcharakter aufweisenden Krankheitsbild an „sehr heftige[n] innere[n] Zuckungen, die sich immer mehr dem Herzen zu nähern schienen“, zugrunde geht, nicht die Naturwissenschaft den Körper, sondern die von Goethe verhaltener eingesetzte Rede über die Liebe. Leontin, Friedrichs Freund und Gegenstück, diagnostiziert diese Liebe an Erwin als „zeitig aufge reizte und heimlich genährte heftige Sinnlichkeit“ (AuG S. 317) und charakterisiert sie damit als jene zügellose, eng dem Wahnsinn verwandte Triebhaftigkeit, die als konstante Bedrohung kultureller Ordnungen in Eichendorffs Werk immer wieder aufscheint, das Schreckbild „nackte[r] Lust der Antike gepaart mit der willkürlichen Selbstvergottung moderner Subjektivität“.³⁰

In der auf die Antike gerichteten Perspektivierung folgt Eichendorff Goethes an Mignon dargestellter Auffassung, die ursprüngliche Poesie sei in der modernen Kunst zum lebensunfähigen Anachronismus geworden, steigert aber die Differenz zwischen Antike und Moderne zu einem Konflikt zwischen Heidentum und Christentum als zwischen anarchischer Dämonie und geläutertem Gemein sinn. Eichendorffs Werk umspielt immer wieder Krisensituationen, in denen die Sublimierungsstrategien, mit deren Hilfe das Christentum die Triebe des Menschen sozialisiert, von Residuen heidnischer Mächte bedroht werden und das Dämonische auf das Individuum zuzugreifen sucht. Erwins bedrohlich wirkende Leidenschaftlichkeit bezeichnet von Anfang an ein eigenes dämonisches Potential, das durch das Fehlen kulturellen Selbstbewußtseins zunächst im Gleichgewicht gehalten wird. Als aber der scheinbare Knabe eines Nachts „bei dem schnellen Lichte des Blitzes, gleichwie mit schärferen Sinnen“ (AuG S. 317) die Männerkleidung Romanas und Rosas als Maske durchschaut, zerbricht seine traumwandlerische Unschuld: in der doppelten Spiegelung der beiden verkleideten Frauen tritt ihm seine eigentümliche Teilhabe an der Natur, der die Knabenkleidung Bewegungsfreiheit gab, als eine Pose entgegen, in der sich die geschlechtsreife Frau ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung auf Ent sagung von Leidenschaft und Sinnlichkeit zu entziehen versucht.

Der katalytische Augenblick dieser Erkenntnis inszeniert den Sündenfall in Erwins Geschichte, der aber anders als bei Goethe nicht Kunst von Natur

scheidet, sondern die Natur des Paradieses als buchstäblich verloren, als vom Heil entfremdet und von Gott abgefallen enthüllt, mit zerstörerischer Macht ausgestattet, die sich in Erwines Wahnsinn manifestiert. Die Demaskierung des scheinbaren Knaben durch Leontin und Julie löst die Differenz zwischen Liebe und Poesie insofern auf, als Erwines Lieder im Rückblick eine Integration von Geschichte – ihre Liebe zu Friedrich – und Kunst – in der Form des Liedes, das gerade durch seinen poetischen Charakter zur Aneignung von Geschichte qualifiziert ist – erlauben. Das künstlerische Verfahren, das so um Erwine kristallisiert wird, entspricht den Paradigmen der romantischen Kunsttheorie, die die Realisierung von Lebensmodellen – damit die eigene historische Standortbestimmung des Subjektes – und die Produktion von Kunst programmatisch als voneinander nicht trennbar erklärte.³¹

Obwohl Erwine also von Eichendorff durchaus in ähnlich poetologischer Funktion eingesetzt wird wie Mignon von Goethe, distanziert sich der Autor letztlich doch von der Stilisierung Erwin/Erwines zu einer mignonartigen Gestalt, indem er diese Stilisierung an die Figur des Leontin delegiert. Es ist Leontin, der anfangs den vermeintlichen Knaben sofort in ein „spanisches Wams“ (AuG S. 132) kleidet und damit die erste Begegnung Mignons mit Wilhelm zitiert³², und Leontins Bericht ist es auch, in dem Erwin geschildert wird, als sei er in die Hände der Turmgesellschaft aus dem ‚Wilhelm Meister‘ geraten. Leontins Geliebte Julie vertritt in diesem Kontext die Stelle der Natalie: „Sie nannte sie Erwine, gab ihr Frauenkleider [...] und taufte sie so, nach dem gewöhnlichen Verfahren in solchen Fällen, in gewöhnliche Prose. Das Mädchen wurde dadurch auch stiller, aber es war eine wahre Grabesstille, von der sie sich nur manchmal im Gesange zu erholen schien.“ (AuG S. 317)

Durch Leontins Bericht kommentiert Eichendorff mit leiser Ironie das „gewöhnliche Verfahren in solchen Fällen“ – Goethes Vorgabe – und unterstreicht gleichzeitig den inszenatorischen Charakter der Nachahmung. Indem der Autor eine zweite Erzählinstanz zwischen sich und Erwines Ähnlichkeit mit Mignon schiebt, bezeichnet er den wesentlichen Unterschied zwischen seiner und Goethes Figur: Erwin/Erwine kann den poetischen Anspruch Mignons nicht wirklich einlösen und ist letztlich auch nicht dazu gedacht. Eichendorff ging es nicht so sehr um das Verhältnis zwischen Schöpfungskraft und Schrift bzw. Tod, sondern um die Bewältigung der zerstörerischen Macht, die über die Sinnlichkeit auf Poesie und Liebe gleichermaßen zugreift, durch die bändigende, reinigende Kraft des Christentums, wie sie von Friedrich immer wieder in pädagogischen Gesprächen an Erwin herangetragen wird. ‚Ahnung und Gegenwart‘ ist eine Reflexion auf die Beziehungen zwischen Kunst und Liebe im Spannungsfeld zwischen dämonischer Triebhaftigkeit und heilsgeschichtlicher Läuterung, in der die aus der undifferenzierten Kindheit zu sexueller Reife erwachsene Frau auf der Grenze zwischen beidem „die romantische Gefahr

schlechthin“³³ darstellt. Die beiden möglichen Umgangsweisen mit dieser Grenzerfahrung führt Eichendorff exemplarisch in Erwin/Erwine einerseits und Julie andererseits vor: Julie wird über das Kulturritual der Ehe domestiziert, Erwine aber stirbt an einer Leidenschaft, die sich nicht durch Sublimierungen vertreten lassen will. Die dämonischen Anteile Erwines verdanken sich nicht einer poetischen Eigenrealität, die mühsam zu kultivierbarer Weiblichkeit umgeschrieben werden muß; sie entspringen vielmehr einer spezifischen, kompromißlos um Erfüllung durch Liebe kämpfenden Weiblichkeit, die an Erwine auf Mignons poetische Qualitäten hinstilisiert wird.

Karl Immermanns 1822–1835 entstandenes Romanwerk mit dem bezeichnenden Titel ‚Die Epigonen‘ macht schließlich aus der Perspektive des Biedermeier die Nachfolge der Goethezeit und insbesondere der ‚Lehrjahre‘ zum poetischen Prinzip. Ähnlich wie bei Eichendorff ist seine Mignon-Figur, die hier den Namen Fiammetta³⁴, Flämmchen, trägt, von Anfang an eindeutig weiblich. Herrmann – Immermanns Wilhelm-Adaptation –, an den Fiammetta sich aufgrund einer Weissagung, er sei ihr zum Gemahl bestimmt, anschließt, kennt ihr wahres Geschlecht und versucht anfangs selbst, es zu verbergen, um dem Verdacht zu entgehen, er führe seine Mätresse mit sich: „Denn ein Skandal“, so ein Arzt, der Fiammetta sofort durchschaut hat, „ein Skandal bleibt es doch immer, wenn ein verkleidetes Mädchen [...] sich bei einem jungen Manne aufhält.“ (E S. 109)³⁵ Immermann stieß entsprechend gerade hinsichtlich Flämmchens auf herbe Kritik bei den Zeitgenossen, die ihm Unmoral und Indezenz vorwarfen. 1836 schrieb etwa der Philologe Ferdinand Deycks an den Autor: „[U]nd Flämmchen! – Alle Sittlichkeit bei Seite gescho[ben, –] (Philine ist tausendmal schlimmer), – aber wo ist da [noch] Natur?“³⁶ Ein späterer Brief Immermanns an seine Verlobte, Marianne Niemeyer, enthält eine leidenschaftliche Rechtfertigung der offenbar auch von ihr als „unanständig“ monierten heiklen Stellen des Romans:

*[...] mit allen diesen Dingen sucht der Verfasser doch keiner kranken Lüsternheit Befriedigung zu geben [...] jene ganze Seite ignorieren zu wollen das kann nur Jemand der von den Geschicken der Menschheit überhaupt wenig weiß denn sie nehmen darin eine breite Stelle ein.*³⁷

Ähnlich den ‚Lehrjahren‘ thematisieren die ‚Epigonen‘ Sexualität verhältnismäßig offenherzig, ohne das Eichendorffsche Phantasma einer Verwandtschaft zwischen Dämonie und Geschlechtsreife aufzunehmen. Zwar empfindet Herrmann ein „Grausen“ vor der rätselhaften Frauengestalt, die ihn mit einiger Heftigkeit zu vereinnahmen sucht, aber er ist gleichzeitig gefesselt von ihrem Wesen, denn „die Natur sah ihn durch alle Verkehrtheit mit heiligen Augen an.“ (E S. 152) Fiammetta ist auf einer im Unbewußten verankerten Ebene geradezu identisch mit der Natur, die auf unerklärliche und rational nicht beeinflussbare

Weise ihr Leben motiviert und, ohne bedrohlich zu sein, in der Liebe zu Herrmann nicht restlos aufgelöst werden kann. In der ideellen Einheit von Kunst und Natur im Weiblichen zitiert Immermann die romantische Rezeption der Mignon, um daraus das Konzept einer weiblichen Natur zu entwickeln und auf diesem Hintergrund die Beziehung der Frau zu Kunst und Kunstproduktion zu beleuchten.

Fiammettas schöpferische Impulse äußern sich in einer „unwiderstehliche[n] Notwendigkeit, zu tanzen“, aus der heraus ihr Körper „ein geheimes Gesetz der Schönheit“ (E S. 245) ausdrückt. Aber ihr Tanz ist nicht jene souveräne Beherrschung des Körpers, die Mignon auszeichnete, und auch nicht Ausdruck von „üppige[r] Lebenskraft“ (E S. 464) eines „Naturgeistes“ (E S. 465); ihre eigene Aussage denunziert ihn als aus der unglücklichen Liebe zu Hermann entstandene Gleichgewichtsstörung: „Könntest du mich lieben und immer bei mir sein, dann hätte ich eine Stütze und würde auch aufhören zu tanzen; leider wird es nicht so gut werden.“ (E S. 466) Hermanns Schwester Johanna setzt einen ursächlichen Zusammenhang für unglückliche Liebe und Kunstproduktion der Frau, der wieder das Motiv der „Mannweiber“ ins Spiel bringt:

Man spricht von Mannweibern, man spottet ihrer, man glaubt von jeder Frau, welche sich nicht mit Kleidern [...] oder [...] mit Kunstsachen [Sammlungsgegenständen] zu behagen weiß, [...] sie gehe aus hochmütigem Gelüste über die Grenzen ihres Geschlechts hinaus, und doch ist es oft nur unser eigenstes, des Weibes Kleinod und Perle, [...] das hilfloseste Liebesbedürfnis, welches zu [...]r Einsamkeit verdammt!“ (E S. 361)

Johannas Klage bezeugt eine poetologische Haltung Immermanns, die von grundsätzlich anderen Voraussetzungen ausgeht als jenen, in die Mignon eingefaßt war. Immermann thematisiert Natur nicht als vom differenzierenden Zugriff der Kultur zerstört, sondern im Gegenteil als aus der Geschlechterdifferenzierung auch wieder entstehend. Fiammettas künstlerisches Potential gründet in ihrer unglücklichen Liebe zu Herrmann und ist von daher nicht Weg zu kulturfremder Selbstbehauptung, sondern allenfalls eine notdürftige Kompensation des Versagten.

Die von Fiammettas Tanz ausgehende Faszination scheint den Versuch, zu kompensieren, zunächst gelingen zu lassen. Ein Prinz kommentiert ihre Darstellung mit lobenden Worten: „anstatt eines Kunstprodukts hat die Natur das wundersamste, entzückendste Geschöpf ausgebildet“. Und in einer paradoxen Wendung treten aus der Natur Kulturtechniken hervor: „Sie tanzt Geschichte, Fabel, Religion, ihre begeisterten Wendungen und Stellungen weihen uns in die geheimsten Dinge ein“, so der Prinz weiter. (E S. 466) Die Worte des Prinzen charakterisieren bei all ihrer positiven Tendenz die grundsätzliche Einschränkung

kung, der die weibliche Kreativität immer unterworfen ist: wenn Fiammetta „Geschichte, Fabel, Religion“ tanzt, reproduziert sie, ohne selbst letztlich schöpferisch zu sein, und auch die Einweihung in die „geheimsten Dinge“ führt nur zu bereits Vorhandenem.

Schon Fiammettas Name verweist darauf, daß der Titel des Romans nicht nur selbstreflexiv auf die Nachfolge der ‚Lehrjahre‘, sondern auch polemisch auf weibliches Kunstbemühen bezogen ist: 1806 hatte Sophie Mereau, die streckenweise als Autorin ihren Lebensunterhalt verdiente und von daher neben Sophie von La Roche als eine der ersten Berufsschriftstellerinnen gilt³⁸, Boccaccios Roman „Fiammetta“ übersetzt. Das Buch erzählt in der Ich-Form die unglückliche Liebe der Dame Fiammetta, die durch die Niederschrift ihrer Geschichte ihren Schmerz zu bewältigen und ihre Identität wiederherzustellen sucht. So schafft dieser Roman einerseits eine paradigmatische Verbindung zwischen Liebe und Kunst, bezeugt aber andererseits auf doppelte Weise die unaufhebbare Epigonalität der Frau; die Erzählerin Fiammetta ist nur die Larve des Autors Boccaccio, und als Übersetzerin bleibt auch Sophie Mereau an die von diesem verfaßte Vorgabe gebunden.

Fiammettas Versuch, per nächtlicher Inszenierung sich die ihr von Herrmann vorenthaltene Liebe zu erschleichen, ist ein Übergriff, der ihren Tod entscheidet. Ein Brief Immermanns an Marianne Niemeyer dokumentiert die Norm, die Fiammetta mit diesem Übergriff verletzt:

*Das Weib muß nie positiv werden wollen, man sieht es an den größten Genies des Geschlechts, zu denen ich z. B. die Staël zähle, daß, wo sie originell produciren wollen, doch immer nicht die eigentlich gesunden Schöpfungen, sondern mehr Willkürlichkeiten zum Vorschein kommen.*³⁹

Der Versuch der Frau, „positiv“, d. h. künstlerisch – und damit auch autonom – produktiv zu sein, steht in grundsätzlichem Widerspruch zu ihrer Natur, die nur „im Empfangen [...] wahrhaft genial sein“⁴⁰ kann. Wenn aber gar, wie es durch Fiammetta geschieht, die künstlerische Aktivität zum Paradigma für das Vorgehen in der Partnerwahl wird und damit der Mann aus der Position des Subjekts des Begehrens in die des Objektes gedrängt wird, bezahlt er die Eskapade mit einer Periode des Wahnsinns, sie aber mit dem Untergang: Fiammetta stirbt kurz nach dem in dieser Nacht empfangenen Kind an den Folgen der Geburt gleich Wilhelm Meisters Geliebter Mariane und erfüllt damit quasi noch einmal die Matrix aus den ‚Lehrjahren‘, die für das Überschreiten der Geschlechtergrenze die Todesstrafe festlegte.

In Fiammetta entwirft Immermann ein poetologisches Modell, das Natur und Kunst aus einem ganz anderen Grund als bei Goethe als unvereinbar begreift. Er verknüpft Natur und Kultur in einem Gewebe von Kausalketten,

in dem Natur aus kulturellen Setzungen entstehen kann: die Differenzierung der Geschlechter schreibt dem Mann eine positiv-aktive, der Frau eine negativ-passive Natur zu. Über diese Konstruktion wird der Begriff der Natur zur Apologie männlichen Kunstmonopols, weil nur für den Mann seine Geschlechtsidentität mit der notwendig aktiven Produktion von Kunst vereinbar ist. Nach der kurzen Phase teilweiser künstlerischer Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau in der Romantik, die die weibliche Sinnlichkeit für Eichendorff so unmittelbar bedrohlich machte, zeugt das Exempel, das Immermann in Fiammetta statuiert, von einer reaktionären Hierarchisierung der Geschlechter in einem Ausmaß, wie Goethe es bei aller Skepsis gegenüber Künstlerinnen wie Mme de Staël durchaus fremd war. Verwehrt Liebesglück ist, so Immermann, die einzige denkbare Begründung für weibliche Kunstschöpfung, aber auch dann entkommt diese nicht der Tatsache, „daß die Bücher der Weiber aus den abgetragenen Gedanken der Männer bestehen“ (E S. 525).

Der verdeckte, aber fortwährend präsente Bezug auf Goethes Mignon erfüllt in diesem Zusammenhang zwei Funktionen: zum einen nutzt Immermann die von Goethe angelegte Nivellierungsstrategie der Natur gegenüber zu einer dezidierten Polemik gegen weibliche Kreativität. Zum anderen potenziert sich an Fiammetta als an einem literarischen Vorbild orientierter Figur das künstlerische Prinzip des Romans, die Epigonalität⁴¹: sie ist ein vielfaches Zitat nach Boccaccio und Sophie Mereau, Goethe und E. T. A. Hoffmann⁴², und so ist auch ihre elementare Verwandtschaft mit der Natur immer schon mehrfach gebrochener literarischer Topos, der ihre künstlerische und sexuelle Aktivität nicht zu rechtfertigen vermag. Fiammetta bewegt sich nie, auch nicht phantasmatisch wie Mignon oder Erwine durch deren ungelöste Geheimnisse, außerhalb der Schrift; sie rekurriert nur auf andere als die vom Bildungsbegriff der Zeit sanktionierten Ebenen, wenn sie sich unbedingt auf die Weissagung verläßt, die Herrmann zu ihrem Gatten bestimmt, oder „keinen Schritt“ tun will, „ohne irgendein willkürliches Orakel zu fragen“ (E S. 110). Die pathologisch anmutende Fremdheit, die sie wiederum mit Mignon eher teilt als mit Erwine, rührt aus einer „Verbildung“ durch „jene alten verworrenen Büchelchen aus dem siebzehnten Jahrhundert“ (E S. 110) her, aus einer historischen Kultur, deren Erwähnung Fiammetta zu den auf ihr vereinigten Zitaten noch die Konnotation des Hexentums und damit eine weitere unsozialisierbare Dimension des Weiblichen beilegt.

Die Eindeutigkeit, mit der sowohl Eichendorffs Erwine als auch Immermanns Fiammetta als weiblich charakterisiert sind, dokumentiert die von Goethe vermutlich kaum kalkulierte Bedeutung, die Mignon für die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit erhielt. In diesem Zusammenhang steht den von Männern verfaßten literarischen Nachbildungen ein kategorial anderes Phänomen gegenüber: zwei Frauen aus Goethes Umfeld, Marianne von Willemer geb.

Jung und Bettine von Arnim traten gewissermaßen im Lebensvollzug die Nachfolge Mignons an.

Johann Jakob Willemer, der spätere Mann Mariannes, gehörte zum Frankfurter Kreis um Goethes Mutter. Frau Rat Goethe erhielt 1795/96 von ihrem Sohn jeweils die neuerschienenen Bände der ‚Lehrjahre‘ direkt zugeschickt und ließ sie, wenn sie sie selbst gelesen hatte, unter ihren Freunden zirkulieren. Als das letzte Buch gelesen war, berichtete sie am 17. Dezember 1796 ihrem Sohn nach Weimar, die Freunde seien „gantz bezaubert“ von der „sonderbahren Geschichte. [...] besonders Will[e]mer – dem hat die Marianne den Kopf [...] verrückt [...] genung er glaubt sich inn dem Fall des Wilhelms zu befinden“.⁴³ Willemer hatte im Januar 1796 seine zweite Frau Jeanne Marianne im Kindbett verloren und identifizierte sich, inspiriert neben der Namensgleichheit der „Mariannen“ wohl auch durch die Ähnlichkeit der Namen Wilhelm und Willemer, mit der Zentralfigur des von ihm verehrten Dichters.

Wenige Jahre nach seiner euphorischen Aufnahme der ‚Lehrjahre‘ verliebte Willemer sich Hals über Kopf in eine junge Tänzerin, die er in der knabenhaften Aufmachung eines Harlekin bei einer Aufführung des Frankfurter Theaters aus einem großen Ei steigen sah. Gegen eine Abfindung und eine Rente kaufte er die damals fünfzehnjährige Marianne Jung ihrer Mutter ab und nahm sie in sein Haus auf, um sie mit seinen Töchtern zusammen unterrichten zu lassen. Clemens Brentano, der sich ebenfalls in Marianne verliebt hatte, nannte 1803 Achim von Arnim gegenüber beim Namen, worüber sich Frankfurt den Mund zerriß: Willemer machte die als „Pflegekind“ aufgenommene Marianne sehr bald zu seiner „Maitresse“⁴⁴.

Erst 1814 heiratete Willemer Marianne, die mittlerweile ausgebildete Sängerin war und selbst Gesangsunterricht gab. Im selben Jahr begann Goethes Liebesbeziehung zu ihr, aus der eine Reihe Gedichte für den ‚Westöstlichen Divan‘ entstand. Auch eigene Gedichte Mariannes gingen in den ‚Divan‘ ein, aber ihre schöpferische Potenz, die hier so deutlich im romantischen Ideal einer Symbiose von Liebe und Kunstschaffen eingebunden erscheint, blieb anonym⁴⁵. Im Gegenzug machte Willemer, der sich in der Position des immerhin potentiell betrogenen Ehemannes fand, die Stilisierung, zu der die vielfachen Parallelen von Mariannes Geschichte zu der Mignons sich anboten, explizit. Am 20. Februar 1818 schrieb er über Marianne an Goethe:

*Ihrem Scharfblick, teurer Freund, wird es nicht entgehen, daß UNSE-
RE gute Mariane kränkelt, daß sie leidet [...] Das alles [...] wird sich
geben (denn ich besitze Mignons volles Vertrauen) wenn nur fortge-
hendes Wechseln, zwischen Freud und Leid, die Reizbarkeit der Nerven
nicht auf einen Grad gesteigert hätten, der furchtbar ist.*

Willemer beanspruchte hier als derjenige, der „Mignons volles Vertrauen“ besitzt, die Position eines Nebenbuhlers, der Goethe alias Wilhelm Meister seine Figur erfolgreich entfremdet habe. Gleichzeitig machte er ihm seine mangelnde Teilnahme für die Frau, die in dem Brief halb als Liebesobjekt beider – „UNSERE Marianne“ – und halb als Kunstfigur Mignon auftaucht, zum Vorwurf, indem er seinen Bericht über Mariane/Mignons Krankheit schloß mit den Worten: „Doch ich weiß nicht, ob den Meister das alles noch interessiert. Die Götter“ – das Spiel mit der etymologischen Verwandtschaft zwischen „Götter“ und „Goethe“ war spätestens seit dem Erscheinen des zehnten Buches ‚Dichtung und Wahrheit‘ allgemein bekannt⁴⁷ – „in ihrem Grimm werden am End der Sterblichen [...] überdrüssig“. ⁴⁸

Marianne übernahm die ihr solcherart angetragene Rolle durchaus bereitwillig. Zweimal in den folgenden Jahren bediente sie sich des Sehnsuchtsliedes von Mignon, um es mit eigenen Worten zu füllen. Im Jahr, aus dem Willemers Brief an Goethe stammt, richtete sie eine solche Paraphrase an Sulpiz Boisseré über das Frankfurter Städelsche Institut, die mit den Worten schließt: Kennst du es wohl? Dahin, dahin / Mußt du, oh Freund, mit deinen Schätzen ziehn!“ ⁴⁹

Die zweite Kontrafaktur dieses Gedichts schrieb sie 1823 Fritz Frommann ins Stammbuch, der zwei Jahre zuvor mit einer Empfehlung Goethes nach Frankfurt gekommen war. In der Aufforderung, die Gerbermühle – das Haus der Willemers, in dem auch Goethe einige Zeit bei ihnen verbracht hatte – nicht zu vergessen, klingt die inzwischen immer wieder vergeblich an Goethe gerichtete Bitte mit, auch er möge noch einmal in die Mühle kommen; möglicherweise hoffte Marianne auch, Frommann würde sein Stammbuch noch einmal Goethe vorlegen und damit die Bitte an den eigentlichen Adressaten übermitteln:

*Kennst du das Haus und seinen kühnen Plan,
Ein Kirchlein trägt der luftige Altan,
Zwei Schornsteintürmchen stehn und sehn dich an,
Was hat man dir, du armer Mann gethan?
Kennst du es wohl? Dahin, dahin
Wird dich das Herz aus weiter Ferne ziehn.* ⁵⁰

Während Marianne sich zu der Stilisierung, die Willemer an sie herantrug, weitgehend passiv verhielt, setzte Bettine Brentano, spätere von Arnim, sich kompromißlos und eigenständig als aus Goethes Werk ins Leben gesprungene Kunstfigur in Szene. Bettines romantisches Umfeld zeichnete sich durch eine scheinbare künstlerische Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau aus, die der Frau die Produktion von Kunst zwar prinzipiell ermöglichte, aber gerade dadurch doch wieder eine Geschlechterhierarchie implizierte: die Frauen der Romantik waren als „von den Schriftstellern formulierte Inkarnation ihrer Idee

vom poetischen Leben“⁵¹ Objekte der Erziehung von Männern, die „sich verantwortlich [sahen], das Wesen der Frauen, das Poesie war, zur Erscheinung zu bringen“.⁵² Entsprechend begann Bettines Bruder Clemens Brentano früh, Bettine seinem Konzept des *génie enfant*⁵³ gemäß zur romantischen Synthese aus Kunst und Leben zu prägen. Für Clemens bedeutete diese Synthese allerdings in erster Linie die Grundlage für poetisches Schreiben: „Ich gebe mir alle Mühe“, schrieb er 1803 an Achim von Arnim, „sie [Bettine] dazu zu bringen, ihre Gedanken aufzuschreiben; das nenne ich Dichten bei poetischen Menschen“⁵⁴. Angeregt von Clemens las Bettine 1801, fünfzehnjährig, zum ersten Mal ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ und fühlte sich durch die Figur der Mignon zur konkreten Umsetzung der Synthese aus Kunst und Leben inspiriert. Allerdings kam es dabei zunächst nur am Rande zur von Clemens erwarteten Produktion von Dichtung; zunächst kehrte sich die vorgesehene Filiationlinie um: Bettine erzeugte aus dem literarischen Modell einen Entwurf ihrer eigenen lebenswirklichen Identität. Dem Engländer Henry Crabb Robinson, den Bettine 1802 kennenlernte, erzählte sie bereits mit gegen ihre Brust gedrückten Händen: „So liege ich immer im Bett, um Mignon nachzuahmen.“⁵⁵

Über diese Selbstinszenierung versuchte Bettine, in ein Verhältnis zu Goethe einzutreten, in dem sie als kindlicher Genius Anteil an seinem Werk reklamieren konnte: „Sie war mit ihm wie der Genius mit dem Dichter“⁵⁶, gab ihr Bruder Bettines Bericht über ihren ersten Besuch bei Goethe an Arnim weiter. Clemens begriff Bettines Strategie schnell, interpretierte aber ihre Mignon-Identifikation nur als Entwicklungsstadium, aus dem er sie schon wieder heraus-treten sah; 1801 schrieb er an Friedrich Karl Savigny:

*Ich habe bisher die Bettine für eine Mignon gehalten, der der kalte Weltkrampf die Lippen nicht verschloß und die ausspricht, woran Mignon stirbt. Aber ich halte sie nun nicht mehr für einseitige überfließende Individualität, für zu viel von Einem, sondern sie ist wie der volle runde gesunde Gottesmensch vor mich getreten [...] Gott! ich bin Prometheus bei Bettinen geworden ohne es zu wissen. Die gestohlene Flamme, der bloße Mignon, hat Urteil, kaltes, ruhiges Urteil bekommen – Erde. Wahrlich, sie ist ein liebes stilles freundliches geistreiches ruhiges Weib geworden, voll Sinn für Häuslichkeit und das Einfachsöne und Gute.*⁵⁷

In scheinbarer Bescheidenheit – „ohne es zu wissen“ – rechnet Clemens es in erster Linie sich zur Ehre an, Bettine im Rahmen seiner Erziehungsbemühungen mit Mignon bekannt gemacht zu haben und sieht sich darin sogar als ein dem Mädchen das Leben einhauchender Prometheus. Aber schon jetzt ist ihm der Nachdruck ihrer Identifikation ein wenig unheimlich, und er bemüht sich nach Kräften, Savigny als potentiellern Freier Bettines ein „ruhiges Weib“ mit den

Idealen einer perfekten Ehegattin anzupreisen, das längst kein „bloßer Mignon“ mehr sei. Dabei belegt derselbe Brief die Intensität, mit der Bettine die Rolle Mignons in sich aufnahm; Clemens schildert einen Weinanfall Bettines nach dem Besuch eines Theaterstückes, von dem sie selbst später, nach der Lektüre der ‚Lehrjahre‘, gesagt habe: „Es ist mir lieb, daß ich letzthin das [d. i. Mignons Weinkrampf] noch nicht wußte, ich hätte sonst selbst gefürchtet, Mignon nachgemacht zu haben, als ich weinte.“⁵⁸

Während sich im Falle Marianne von Willemers in erster Linie ihre Lebensgeschichte über eine Reihe von Parallelen zur Geschichte Mignons zur Stilisierung einer Nachfolge anbot, nutzte Bettine die „frappierende äußere Ähnlichkeit zwischen [ihr] und der Mignongestalt“⁵⁹, um der zufälligen Übereinstimmung in bewußter Inszenierung eine Reihe weiterer Gemeinsamkeiten hinzuzufügen.⁶⁰ 1808 beschrieb Wilhelm von Humboldt Bettine in einem Brief an seine Frau mit den Worten: „Solche Lebhaftigkeit, solche Gedanken- und Körpersprünge (denn sie sitzt bald auf der Erde, bald auf dem Ofen) so viel Geist und so viel Narrheit ist unerhört.“⁶¹ Diese kleine Skizze verdeutlicht, daß eine Trennung zwischen echtem und angenommenem Verhalten, die dem zitierten Brief Clemens’ an Savigny zufolge Bettine schon 1802 selbst schwerfiel, gar nicht mehr geleistet werden kann, so konsequent ist die Synthese von Kunstfigur und realer Identität vollzogen. Dazu kommt, daß Bettine von Seiten ihres Vaters Peter Brentano Halbtalienerin war, woraus sich auch Goethe ihre, wie er sie scharfsichtig nannte, Mignon-„Maske“ erklärte: „Das Italiänische Blut in ihr“, so Goethe 1827 im Gespräch mit Kanzler von Müller, „hat freylich die Mignon aufs lebhafteste auffassen müssen“.⁶² – Der Effekt von Bettines Darstellung auf ihr jeweiliges Publikum war der gewünschte; man nahm sie als in einem Abbildungsverhältnis zu Mignon stehend zur Kenntnis. 1812 berichtete ein anonymes Zeitgenosse programmgemäß: „Wäre sie nicht zu jung dazu, so sollte man oft glauben, Goethe habe von ihr seine Mignon her.“⁶³

Aber Bettine beließ es nicht bei der Umsetzung von Kunst in Leben. Drei Jahre nach Goethes Tod veröffentlichte sie mit ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘ ein Werk, das aus wenigen echten Briefen an und von Goethe den Roman eines Briefwechsels zwischen ihr und dem Dichter entfaltet. Einer der fingierten Briefe enthält die Poetologie dieses Briefwechsels in nuce. Bettine schildert einen Traum, in dem sie „ätherisch gekleidet“ vor Goethe tanzt:

Dein Blick ruht auf mir unwillkürlich, ich ziehe mit leisen Schritten magische Kreise, Dein Aug verläßt mich nicht mehr, Du mußt mir nach, wie ich mich wende, und ich fühle einen Triumph der Gelingens; alles, was Du kaum ahnest, das zeige ich Dir im Tanz [...] Einmal hast Du für mich gesungen: „So laßt mich scheinen, bis ich werde, zieh mir das weiße Kleid nicht aus.“ – [...] Herr: diese Ahnung läßt sich nicht

*bestreiten, daß auch mir das weiße Kleid ausgezogen werde [...] und daß diese Welt, in der meine Sinne lebendig sind, versinken wird; das was ich schützend decken sollte, werde ich verraten; da, wo ich dulnd mich unterwerfen sollte, da werde ich mich rächen.*⁶⁴

Der von Bettine phantasierte Tanz ist die Chiffre für das im ‚Briefwechsel mit einem Kinde‘ angewandte poetische Verfahren⁶⁵; die Tanzende bzw. Schreibende fesselt den „unwillkürlichen Blick“ des Adressaten ihrer Kunst, indem sie ihm fingierte Briefe in die Feder legt und sich folglich seiner Aufmerksamkeit gewiß sein kann. Umgekehrt etabliert sie sich als Adressatin des von ihm geschriebenen Liedes – und kündigt in diesem künstlichen Dialog ihre Emanzipation an. Auch Bettine versteht Mignon als liebende Frau, die an dieser Liebe zugrunde geht; das weiße Kleid wird ihr zum Bild für die Mignon durch Wilhelm verweigerte Liebe, in die Bettine die eigene von Goethe erfahrene Ablehnung ihrer Zuneigung hineinspiegelt. Ihre Prophezeiung, das weiße Kleid werde ihr ausgezogen werden, ist posthume Kampfansage und literarische Unabhängigkeitserklärung zugleich: sie will sich nicht „dulnd unterwerfen“ und allenfalls in vorgeschriebener Epigonalität einfach die goldenen Worte Goethes reproduzieren wie Eckermann oder von Müller, sondern sie „rächt“ sich, indem sie Goethe selbst im poetischen Werk ihres ‚Briefwechsels‘ unterwirft.

Im erst im Lebensvollzug fast erzwungenen, dann in der Literatur fingierten Dialog mit Goethe erzeugte Bettine auf diese Weise einen Raum originär weiblicher Kunst, indem sie dem kontrollierten Diskurs der klassischen – männlichen – Literatur das „Schreiben als subversive[n] Akt der Verschwendung der unendlich produktiven [...] Phantasie“⁶⁶ entgegensetzte. Mignon bot die Struktur der Phantasie an; eine Identifikation mit ihr ermöglichte Bettine eine Identitätsfindung, die über bloße Nachahmung weit hinausging. Wenn sie sich als Mignon und Goethe als Wilhelm Meister ansprach, inszenierte sie nicht nur eine Adoption, sondern auch das fehlende Verständnis Wilhelms für das Naturkind und schließlich dessen Verselbständigung – die Rezeptionsgeschichte hatte diese ja bereits vorgezeichnet. Mignon war für Bettine nicht einfach nur ein Modus, mit dem sie sich dem Werk Goethes parasitär angliedern wollte, sondern die Identifikation mit ihr bedeutete eine herbe Kritik an Goethes Gleichgültigkeit. Mignons Tod, so wenig Bettine ihn real nachvollziehen wollte, deutete doch in der Verwandlung Mignons zum Kunstwerk bereits die Möglichkeit an, die Bettine für ihre „Rache“ auch zu nutzen verstand: die Schaffung einer eigenen Identität auf dem Wege einer nicht normenkonformen schöpferischen Tätigkeit.

‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘ erschien in dem Jahr, in dem Immermann die ‚Epigonen‘ vollendete, und veranlaßte deren Autor zu der überraschten Bemerkung Ludwig Tieck gegenüber, Bettine habe „doch unter der Caricatur ihrer äußern Erscheinung einen edlen Reichthum verborgen ge-

habt“.⁶⁷ Ihre offensive Selbstinszenierung bot sich Immermann sogar als Möglichkeit zur Rechtfertigung seiner angefeindeten Fiammetta-Figur an; in seiner Erwiderung auf den oben zitierten überaus kritischen Brief Deycks' schrieb er, sie – Fiammetta – sei durchaus „physisch u psychisch poetisch [...] erklärlich: schon wird ihre Wirklichkeit durch die inzwischen vorgetretene Betina nachgewiesen“. ⁶⁸ Ein Rezensent der ‚Epigonen‘, Aaron David Bernstein, zog ebenfalls die Linie von Fiammetta aus nicht nur zu den „genialen Mignonseelen“, sondern auch zur Autorin des ‚Briefwechsels‘; Fiammetta stehe „so da, daß sie reiner und edler aufgefaßt eine Bettina hätte persiflieren können, [...] woran aber der Verfasser schwerlich gedacht“. ⁶⁹ Möglicherweise hatte Immermann daran tatsächlich nicht gedacht, aber Bettines Modell der Selbstdarstellung in unterschiedlichen „Lebensrollen“ ⁷⁰ beglaubigte tatsächlich ex post noch einmal nicht nur die poetische Realität Fiammettas, sondern durchaus auch das Konzept der Epigonalität selbst.

Obwohl es auf diesem Zusammenhang so scheinen möchte, als ob Bettines und Immermanns poetologische Grundkonstanten so weit voneinander nicht entfernt waren, war deren literarische Ausformung doch bis zur Gegensätzlichkeit verschieden. Bettines Buch stellte dem ewig reproduzierenden Tanz Flämmchens ein Konzept literarischer Unterwerfung des männlichen Blickes durch das weibliche Schreiben gegenüber; sie konfrontierte Immermanns Poetologie einer allgemein, besonders aber im weiblichen Schreiben unaufheb- baren Epigonalität der Literatur mit jenem überschäumend kreativen, spielerischen Umgang mit Kunst, dem die männlichen Zeitgenossen programmatisch zu entsagen vorgaben.

Eichendorff griff angesichts dieses Phänomens auf die in ‚Ahnung und Gegenwart‘ bewährte Methode zurück und belegte Bettine mit einem ähnlichen Bannfluch wie Erwine, indem er 1847 „diesen Veitstanz des freiheitstrunkenen Subjekts, kurzweg das ‚Dämonische‘“ ⁷¹ nannte. In Bettine fand er jene Eigenschaften, die er, wenn auch nicht so radikal wie Immermann, am weiblichen Geschlecht ablehnte, wieder: das intensive Begehren, das sogar – gleich Erwine – vor einer langen Reise in Knabenkleidern nicht zurückzuschrecken schien, um den Geliebten Goethe in Weimar zu sehen ⁷², die aktive Sinnlichkeit, mit der Bettine sich auf Goethes Schoß setzte und seine Zärtlichkeiten einforderte ⁷³, gemeinsam mit einer poetischen Begabung, die aufgrund der unsicheren Quellenlage des ‚Briefwechsels‘ von den Zeitgenossen zumindest für dieses Werk nicht einzuschätzen war. Die grundsätzliche Verunsicherung der Rezipienten resultierte dabei nicht zuletzt aus der langfristig angelegten Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität durch Bettines Mignon-Identifikation – und damit setzte die Autorin in ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘ genau jene Übertragung von Kunst und Natur in Szene, die Goethe an Mignon ein für allemal ausgeschlossen hatte.

Den Romanen von Eichendorff und Immermann und den Lebensgeschichten von Marianne von Willemer und Bettine von Arnim ist in der Rezeption von Goethes Mignon-Figur eines gemeinsam: sie alle reflektieren auf die Differenz zwischen den Geschlechtern, ihren Konsequenzen und Implikationen, Möglichkeiten und Grenzen. Goethe hatte in Mignon die Macht der Kultur, auf der allein Kunst aufrufen kann, als eine für die ideale Natur tödliche Macht vorgeführt. Eichendorff reduzierte Mignons poetische Potenz in Erwine auf jene Form von sinnlich orientierter, ungezügelter Liebe, die sich gegen die Bändigung durch das Christentum auflehnt und in der Eichendorff sowohl die Kraft der Poesie ahnte wie den Verlust von Identität fürchtete. In streckenweise ausgeprägt ironischer Brechung von Goethes Vorgabe siedelte Immermann den Konflikt zwischen Kultur und Natur auf der Ebene einer Auseinandersetzung mit weiblicher Kreativität an, die sich letztlich auf die Frage beschränkt, ob eine Frau gleichzeitig authentische Kunst produzieren und Erfüllung in der Liebe finden kann – eine Frage mit der polemischen Antwort, es sei dies schon deshalb unmöglich, weil das weibliche Schreiben noch mehr als das männliche immer epigonal bleiben müsse. Johann Jakob Willemers ‚Lehrjahre‘-Euphorie trug das literarische Modell in den Lebensvollzug hinein, wo es Goethes „Nutzung“ Mariannes als Suleika für den ‚West-östlichen Divan‘ mit dem vom Ehemann adaptierten Gegenkonzept der Mignon überlagerte.

Bettine von Arnim setzte in mehrfacher Hinsicht schließlich die konsequenteste Anwendung des angebotenen Modells um, indem sie es sowohl zur Verkünstlichung ihres Lebens instrumentalisierte als auch im ‚Briefwechsel mit einem Kinde‘ das Leben wieder in die Kunst überführte. Darin löste sie zunächst den die Rezeption Mignons prägenden Konflikt zwischen Weiblichkeit, Natur und Schrift auf – und wurde nun ihrerseits wieder zum Auslöser einer literarisch produktiven Rezeptionsgeschichte: Honoré de Balzac lernte 1843 bei einem Aufenthalt in Petersburg seine spätere Frau Eva Hanská kennen, die unter dem Eindruck der Lektüre von ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘ aus ihren eigenen ersten – anonymen – Briefen an Balzac eine Novelle machte. Diese Novelle arbeitete Balzac wiederum 1844 in einen Roman mit dem Titel ‚Modeste Mignon‘ um, in dem er der Patin Bettine von Arnim ein Denkmal setzt; die Mutter der Titelfigur ist Frankfurterin und heißt in dem Roman – Bettina Mignon.⁷⁴

Anmerkungen

- 1 Fingierter Brief Bettines an Goethe, datiert auf den 29.6.1807; vgl.: Bettine von Arnim. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. GW (Härtl), Bd. 1: S. 95.
- 2 Maria Mnioc: Mignon, das wunderbare Kind in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘. In: Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre. Hrsg. von Klaus Gille (= Texte der deutschen Literatur in wirkungsgeschichtlichen Zeugnissen 3). Königstein/Ts.: 1979, S. 44 f.
- 3 Erschienen im Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, Weimar, Okt. 1823, S. 824.
- 4 Joseph von Eichendorff verwendet diesen Begriff für Erwine in ‚Ahnung und Gegenwart‘ in einem Brief an Otto Heinrich Graf von Loeben am 25.12.1814; vgl.: Joseph Freiherr von Eichendorff. Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart. Erzählungen. Frankfurt/M.: 1985, S. 631.
- 5 Vgl. dazu Erika Tunner: L’Esprit de Mignon. Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart. In: Goethe-Jahrbuch 106 (1989), S. 11–21.
- 6 Vgl. dazu Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit. In: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart: 1983. S. 80–97; sowie Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Hrsg. von Werner Conze (= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte 21). Stuttgart: 1976, S. 363–393.
- 7 Ein Artikel Justus Möser in den ‚Patriotischen Phantasien‘ (1774) erklärt die Amazone etymologisch als „einen Menschen, der keinen Fürsten über sich erkennt“. Damit bezieht er eine Gegenposition gegen die – später von Heinrich von Kleist in ‚Penthesilea‘ wieder aufgenommene – brutalere Version, „Amazone“ bedeute die „Busenlose“, weil die Kriegerinnen sich den beim Bogenschießen hinderlichen rechten Busen abgerissen hätten. Die Geschichte der Verstümmelung – die eine Projektion männlicher Kastrationsängste zu sein scheint – wird so durch die nüchternere, aber im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Geschlechterdiskussion letztlich bedrohlichere Erklärung abgelöst, die der Frau immerhin potentiell ähnlich staatskonstitutive Fähigkeiten zuschreibt wie dem Mann. Justus Möser: Von dem Ursprung der Amazonen. In: Justus Möser sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Zweite Abteilung Bd. 4: Patriotische Phantasien I. Berlin und Oldenburg: o. J., S. 268 f.

- 8 Zum Begriff der Androgynie in der Literatur vgl. Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur (= Literatur und Leben NF 30). Köln und Wien: 1986, bes. S. 137–208.
- 9 Für die Bedeutung des Sündenfalles in Goethes Werk vgl. Gerhard Neumann: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hrsg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt: 1984. S. 282–305.
- 10 Vgl. dazu Goethes Antwort auf eine Bitte Lavaters um weitere Beiträge zu den ‚Physiognomischen Fragmenten‘ im Januar 1775: „du forderst ein wunderlich Ding ich soll schreiben wenn ich nicht fühle, soll Milch geben ohne gebohren zu haben“. Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe. IV. Abt: Goethes Briefe. 2. Bd. Weimar: 1887, S. 226. Acht Jahre später, am 21. November 1782, erscheint das Motiv noch einmal in einem Brief an Knebel: „Meinen Werther hab ich durchgegangen und lasse ihn wieder ins Manuskript schreiben, er kehrt in seiner Mutter Leib zurück du sollst ihn nach der Wiedergeburt sehen.“ Weimarer Ausgabe IV, Bd. 6, S. 96.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München: 1988. – Zitatangaben zu dieser Ausgabe werden im fortlaufenden Text mit der Chiffre „Lj“ direkt angeschlossen.
- 12 Die frühe Fassung der ‚Lehrjahre‘, ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘ (1775–1786), arbeitet noch sehr viel stärker mit der Verunklarung von Mignons Geschlecht durch die ihr beigegebenen Pronomina; die ‚Lehrjahre‘ mildern die Offensichtlichkeit des Verfahrens, behalten es aber letztlich bei. Entsprechende Passagen finden sich u. a. auf S. 210 und 575.
- 13 Das Haar ist in den Lehrjahren immer wieder Anlaß und Mittel erotischer Signale. Verwiesen sei hier nur auf einige wenige Stellen: Philine frisiert Wilhelm direkt am Anfang ihrer Bekanntschaft mit ihm mit der unzweideutigen Absicht, ihn zu verführen (Lj S. 92 f.); eine stürmische Werbungsszene zwischen Philine und Serlo endet damit, daß Philines Haare aufgehen und sich um die Anwesenden herumwickeln (Lj S. 300), und schließlich gibt die Gräfin Wilhelm als Zeichen ihrer Zuneigung einen aus Haar geflochtenen Schmuck (Lj S. 198).
- 14 Vgl. dazu Gloria Flaherty: The stage-struck Wilhelm Meister and 18th century psychiatric medicine. In: MLN 101 (1986), S. 493–515; sowie Georg Reuchlein: Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Harfner und Sperata: zum Verhältnis von Literatur, Seelenkunde und Moral im späten 18. Jahrhundert (= Literatur und Psychologie 13). Frankfurt/Main u. a.: 1983.

- 15 Vgl. dazu Peter Lamborn Wilson: Engel. Stuttgart u. a. 1981.
- 16 Weimarer Ausgabe a. a. O. (Anm. 10) II, 6. Bd.: Zur Morphologie. 1. Teil. Weimar: 1891. S. 401–445 (= Paralipomenon 1).
- 17 Am 30. Juli 1796 berichten die Notizen über „Beobachtungen, über die Entwicklung der Flügel des Schmetterlings“, a. a. O., S. 416 f. – Wie selbstverständlich es den Zeitgenossen war, die menschliche Seele mit dem Bild des Schmetterlingses zu identifizieren, zeigen u. a. Joachim Heinrich Campes Ausführungen in seinem Buch ‚Kleine Seelenlehre für Kinder‘, Hamburg 1780, S. 298.
- 18 In ‚Wilhelm Meisters Wanderjahren‘ wird sich der Autor, der poetologischen Konsequenz aus dieser Demontage entsprechend, auf die bloße Redaktionsarbeit zurückziehen, in die Pose dessen, der nur noch von anderen Geschriebenes sammelt und archiviert. Vgl. dazu Hannelore Schlaffer: Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart: 1980, S. 213.
- 19 Kanzler von Müller: Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe, besorgt von Ernst Grumach. Berlin (Ost) und Weimar: 1956. S. 12.
- 20 Henriette Herz formuliert verhaltene, nichtsdestoweniger aber deutliche Kritik an Mme de Staëls „Übermaß an Geistesblitzen“, ihrer „Sucht, den subtilsten Geist welcher aus den Tiefen der Wissenschaft aufsteigt im Fluge von der Oberfläche wegzuhassen“ (S. 201) und ihrem „Mangel ächter Weiblichkeit“ (S. 206). Henriette Herz: Ihr Leben und ihre Erinnerungen. Hrsg. von I. Fürst. Berlin 1850 (Photomechanischer Neudruck Leipzig 1977).
- 21 Zum Begriff der „Präsentationsform des Weiblichen“ vgl. Silvia Boven-schen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt 1979 (= edition suhrkamp 921), bes. S. 17–43 und 65–79.
- 22 Tag- und Jahreshefte für das Jahr 1796 (geschr. 1823 oder 1824). In: Münch-ner Ausgabe a. a. O. (Anm. 11), Bd. 14: Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre. Hrsg. von Reiner Wild. München 1986. S. 49.
- 23 Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister. In: Goethes Wilhelm Meister, a. a. O. (Anm. 2), S. 24–38, hier: S. 37.
- 24 Ludwig Ferdinand Huber: Rezension von ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘. In: Goethes Wilhelm Meister, a. a. O., S. 46–54, hier: S. 49 f.
- 25 Jean Paul: Aus: Vorschule der Ästhetik (1804/13). In: Goethes Wilhelm Meister, a. a. O., S. 67–70, hier: S. 68.
- 26 Novalis: Aus: Schriften. In: Goethes Wilhelm Meister, a. a. O., S. 56–60, hier: S. 58.
- 27 A. a. O., S. 60.
- 28 Zitatangaben zu ‚Ahnung und Gegenwart‘ beziehen sich auf die in Anm. 4 genannte Ausgabe und werden im fortlaufenden Text mit der Chiffre „AuG“ direkt angeschlossen.

- 29 Vgl. Horst Hüseler: Erwin – eine poetische Gestalt. In: Aurora. Eichendorff-Almanach 28 (1968), S. 70–79. Hüseler schließt sich an eine Reihe von Deutungen an, die Erwin als reine Abbildung Mignons mit all ihren Funktionen und Eigenschaften begreifen. Die Forschungsliteratur zur Mignon-Figur setzt die Tendenz der zeitgenössischen Rezensenten, Mignon kritiklos zu verherrlichen, fast ungebrochen fort; Hüseler's Untersuchung übernimmt diese Interpretationslinie für Erwin und erkennt infolgedessen die grundlegenden Unterschiede zwischen Eichendorff's Erwin/Erwine und Goethe's Mignon. Seine These, Erwin's Liebe zu Friedrich sei „nicht [...] Sinnlichkeit, sondern es ist die Liebe des Engels, der Mensch geworden ist, um den Menschen Friedrich auf seine Aufgabe, die Hinwendung zu Gott, [...] hinzuweisen“ (S. 78), bezeugt auf verblüffende Weise, daß die Dynamik der Mignon-Rezeption selbst dort noch Spuren hinterläßt, wo Mignon gar nicht mehr direkt betroffen ist.
- 30 Raimar Stefan Zons: „Schweifen“. Eichendorff's ‚Ahnung und Gegenwart‘. In: Eichendorff und die Spätromantik. Hrsg. von Hans-Georg Potts. Paderborn u. a.: 1985, S. 39–68, hier: S. 41.
- 31 Vgl. dazu Hannelore Schlaffer: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jb d. deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 274–296, bes. S. 278 f.
- 32 Vgl. dazu die Schilderung im zweiten Buch der ‚Lehrjahre‘: „Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig.“ (Lj S. 90)
- 33 Raimar Stefan Zons, a. a. O., S. 41.
- 34 In ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘ ist einmal die Rede davon, daß Mignon bei einer Schauspielaufführung die Rolle einer Fiammetta übernehmen soll. Es ist allerdings kaum möglich, daß Immermann die ‚Theatralische Sendung‘ gekannt haben kann. – Münchner Ausgabe a. a. O. (Anm. 11), Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt. Hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker und Gerhard H. Müller. München: 1987, S. 129.
- 35 Karl Immermann: Werke in fünf Bänden. Unter Mitarbeit von Hans Asbeck, Helga-Malees Gerresheim, Helmut J. Schneider und Hartmut Steinecke hrsg. von Benno von Wiese. Bd. 2: Die Epigonen. Familienmemoiren in neun Bänden 1823–1835. Frankfurt 1971. – Zitate aus dieser Ausgabe werden ab sofort mit der Ciffre „E“ direkt im Text angeschlossen.
- 36 Brief von Ferdinand Deycks an Karl Immermann am 24. Juni 1836. In: Karl Leberecht Immermann: Briefe. 3 Bände. Hrsg. von Peter Hasubek. München: 1979, Bd. 2: 1832–1840, S. 1101.
- 37 Exzerpte aus Briefen an Marianne Niemeyer, Düsseldorf Jan. – Aug. 1839, Nr. 41. In: Karl Leberecht Immermann. Briefe. A. a. O., S. 619.
- 38 Vgl. dazu Gabriele Brandtstätter: „Die Welt mit lachendem Mut umwälzen“ – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik. In: Heidelberg im säku-

laren Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800 (= Deutscher Idealismus 12). Hrsg. von Friedrich Strack. Stuttgart 1987, S. 282–300, hier: S. 286. – Eine neuere Untersuchung der kulturgeschichtlichen Aspekte weiblichen Schriftstellerdaseins bietet Marie-Claire Hooock-Demarle: *Die Frauen der Goethezeit*. Aus dem Französischen von Renate Hörisch-Hellgrath. München 1990, bes. S. 115–118 zu Sophie von La Roche. Vgl. dazu auch Silvia Bovenschen, a. a. O. (Anm. 21).

- 39 An Marianne Niemeyer, 7. Mai 1839. In: Karl Leberecht Immermann: *Briefe*. A. a. O. (Anm. 36), S. 980 f.
- 40 A. a. O., S. 981.
- 41 Immermann selbst begründet dieses Credo als Anerkennung der grundsätzlich vorhandenen literarischen Filiation: „Ich habe mich nie vor Mustern gescheut u. vor Reminiszenzen, denn ich war mit meines Eigenthumes bewußt u. wußte übrigens, daß noch niemand mit Stiefeln u. Sporen aus seiner Mutter Leib gekrochen ist, sondern daß Jeder sich an den Vorgänger angelehnt hat.“ Exzerpt aus Briefen an Marianne Niemeyer, Düsseldorf Jan.–Aug. 1839, Nr. 66. In: Karl Leberecht Immermann: *Briefe*. A. a. O., S. 1128.
- 42 E S. 113 findet sich ein Hinweis auf E. T. A. Hoffmann im Zusammenhang mit Fiammetta; Herrmann untersucht ihren Amulettbeutel und stößt darin auf „einige von den Sachen, die vor Jahren die Einbildungskraft aller jungen Leute so sehr in Bewegung setzten: die ‚Teufelselixiere‘, der ‚Goldne Topf‘ [...] u. a. m.“. Entsprechend charakterisiert Heinz Joseph Halm Fiammetta als „phantasiekrankes Zeit- und Bücherprodukt“ und „Abbreviatur romantischer Büchertorheiten“. H.J.H.: *Formen der Narrheit in Immermanns Prosa* (= Marburger Beiträge zur Germanistik 35). Marburg 1972, S. 121.
- 43 Briefe von Goethes Mutter an ihren Sohn, Christiane und August von Goethe (= *Schriften der Goethe-Gesellschaft* 4). Hrsg. von Bernhard Suphan. Weimar 1889, S. 123.
- 44 Clemens Brentano an Achim von Arnim am 11. Mai 1803. Zit. in: Marianne und Johann Jakob Willemer. *Briefwechsel mit Goethe*. *Dokumente, Lebenschronik, Erläuterungen*. Hrsg. von Hans-J. Weitz. Frankfurt/Main: 1965, S. 750.
- 45 Gabriele Brandtstätter beschreibt Marianne von Willemers Verhältnis zur Dichtung „als Weg, die eigene poetische Gestaltungskraft in der Berührung mit dem größten Dichter der Zeit erweckt zu erleben, darin die Vollendung der eigenen Identität zu erfahren und das Werk selbst anonym in seiner Dichtung [...] aufgehoben zu wissen.“ G. B. a. a. O. (Anm. 38), S. 284 f.
- 46 Johann Jakob v. Willemer an Goethe am 20. Februar 1818. In: Marianne und Johann Jakob Willemer. *Briefwechsel mit Goethe*, a. a. O. (Anm. 44), S. 73.
- 47 Der zweite Teil von ‚*Dichtung und Wahrheit*‘, der die Bücher sechs bis zehn enthielt, wurde 1812 vollendet und erschien 1814. Im zehnten Buch findet sich die berühmte Note Herders an Goethe mit der Anrede: „Der von

Göttern du stammst, von Goten oder vom Kote“, die Goethe einigermaßen erboast kommentierte. Münchner Ausgabe, a. a. O. (Anm. 11), Bd. 16: Dichtung und Wahrheit. Hrsg. von Peter Sprengel. München 1985, S. 439.

- 48 A. a. O. (Anm. 46).
- 49 Mit den „fünf Jüngern“ sind die fünf Administratoren des Institutes gemeint, die Marianne in das Gleichnis von den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen (Matth. 25, 1–13) einbettete. – Zit. mit Erläuterungen in: Marianne und Johann Jakob Willemer, a. a. O. (Anm. 46), S. 439.
- 50 Abgedruckt in: Goethe-Jahrbuch 8 (1887), S. 253.
- 51 Hannelore Schlaffer, a. a. O., S. 274.
- 52 A. a. O., S. 287.
- 53 Vgl. dazu Gerhard Schaub: *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano* (= Quellen und Forschungen NF 55). Berlin und New York 1973.
- 54 Clemens Brentano an Achim von Arnim, 20. April 1803. In: Clemens Brentano: Briefe. Hrsg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951. Bd. 1: 1793–1809. S. 191.
- 55 Karl Eitner: Ein Engländer über deutsches Geistesleben im ersten Drittel dieses Jahrhunderts. Weimar 1871. Zit. in: GW (Härtl), S. 632.
- 56 Clemens Brentano an Achim von Arnim, Juli 1807. In: Clemens Brentano, Briefe. A. a. O. (Anm. 54), S. 342.
- 57 Clemens Brentano an Friedrich Karl Savigny, 8. Dezember 1801. In: *Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano*. Hrsg. von Wilhelm Schellber und Friedrich Fuchs. Jena 1939, S. 227 f.
- 58 A. a. O., S. 229.
- 59 Konstanze Bäumer: Bettine, Psyche, Mignon. Bettina von Arnim und Goethe. Stuttgart 1986 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 139), S. 119.
- 60 Bäumer arbeitet in ihrem Kapitel ‚Gestaltete Kunstfigur und gestaltende Künstlerin – zur Symbolik der Kindfigur Mignon‘ Bettine von Arnims Mignon-Identifikation umfassend auf. Meine diesbezüglichen Ausführungen stützen sich größtenteils auf das von ihr gesammelte Material. Konstanze Bäumer, a. a. O., S. 118–144.
- 61 Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, hrsg. von Anna von Sydow. 3. Bd.: Weltbürgertum und preußischer Staatsdienst. Briefe aus Rom und Berlin. Königsberg 1808–1810, S. 9.
- 62 Kanzler von Müller, a. a. O. (Anm. 19), 23. Sept. 1827, S. 169.
- 63 Briefe eines reisenden Nordländers (Anon.), Köln 1812, S. 156. Zit. in: Bettine von Arnim, GW (Härtl), S. 632.
- 64 Ebd., S. 94 f.

- 65 Vgl. dazu Wolfgang Bunzel: „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit.“ Bettine von Arnims poetisches Verfahren in ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘. In: Jb BvA 1 (1987), S. 7–28.
- 66 Gabriele Brandstätter, a. a. O. (Anm. 38), S. 285.
- 67 Karl Immermann an Ludwig Tieck, 22. April 1835. In: Karl Leberecht Immermann: Briefe. A. a. O. (Anm. 36), S. 446.
- 68 Karl Immermann an Ferdinand Deycks, 29. Juni 1836. Ebd., S. 619.
- 69 Aaron David Bernstein: Karl Immermann, das deutsche Publikum und ‚Die Epigonen‘. In: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz, vom 22., 23., 25. und 27.7.1836. Wieder abgedruckt im Anhang zu: Karl Immermann. Die Epigonen. Familienmemoiren in neun Büchern 1823–35. Hrsg. von Peter Hasubeck. München 1981, S. 680–82, hier: S. 681.
- 70 Vgl. dazu Walter Schmitz: Bettine von Arnims Lebensrollen. Zur Sozialgeschichte einer Schriftstellerin in der Biedermeierzeit. Vortrag zum „Bettine von Arnim“-Kolloquium München 1989; erscheint in Bd. 2 der Bettina von Arnim-Studien. – Für eine Reihe weiterer Hinweise in diesem Zusammenhang danke ich ebenfalls Walter Schmitz herzlich.
- 71 Joseph Freiherr von Eichendorff: Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland. Werke. A. a. O. (Anm. 4), Bd. 6: Geschichte der Poesie. Hrsg. von Hartwig Schulz (= Bibliothek deutscher Klassiker 52). Frankfurt/Main: 1990, S. 61–280, hier: S. 181.
- 72 Vgl. Bettines Briefe an Goethes Mutter vom 20. März und vom 16. Mai 1807. In: Bettine von Arnim, GW (Härtl), S. 13 f. und S. 16.
- 73 Ebd., S. 20.
- 74 Honoré de Balzac: Modeste Mignon. In: Œuvres Complètes Bd. 4: Scènes de la vie privée IV. Paris 1845, S. 113–345, bes. S. 127. – Zu dem Zusammenhang zwischen Bettine von Arnims Werk und Balzacs Roman vgl. David Bellos: Balzac and Goethe’s Bettina. In: International Comparative Literature Association. Proceedings of the 9th Congress. Hrsg. von Zoran Constantinovic (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 51). Innsbruck 1980, S. 359–364.