

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



UNIVERSITY
OF OSTRAVA

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017



Recenzní rada/

Rezensionsrat:

Doc. Mgr. Hana Bergerová, Dr. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Univ.-Prof. Dr. Peter Ernst (Universität Wien)
Prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Dr. Renate Fienhold (Universität Erfurt)
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)
Doc. PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Dr hab. Anna Mańko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)
Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Doc. PhDr. Karsten Rinas, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Prof. Dr. Johannes Schwitalla (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. František Štícha, CSc. (Ústav pro jazyk český AV ČR)
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)
Doc. PhDr. Marie Vachková, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze)
Doc. et doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Prof. PhDr. Iva Zündorf, Ph.D. (Masarykova univerzita v Brně)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Dr. Horst Ehrhardt (Universität Erfurt)
Prof. Dr. Mechthild Habermann (Universität Erlangen/Nürnberg)
Prof. Dr. hab. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Wolf Peter Klein (Universität Würzburg)
Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (Ostravská univerzita)
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. Pavla Zajícová, Ph.D. (Ostravská univerzita)

Výkonná redakce/

Verantwortliche Redakteure:

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf

Technická redakce/

Technische Redaktion:

Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.
Kamila Brychtová

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Časopis je zařazen do mezinárodních databází ERIH Plus a EBSCO.

Die Zeitschrift ist in den internationalen Datenbanken ERIH Plus und EBSCO registriert.

The journal is included on the international databases ERIH Plus and EBSCO.

© Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2017

Reg. č. MK ČR E 18718

ISSN 1803-408X

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITY
OF OSTRAVA**

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017

Manieristische figurae serpentinae in Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘ als Charakteristik einer falschen Kunst

Markéta BALCAROVÁ

Abstract

Mannerist figurae serpentinae in Eichendorff's novella 'Das Marmorbild' as a characteristic feature of false art

This paper analyzes serpentine figures in Eichendorff's novella 'Das Marmorbild', which are inscribed in the body of Venus in the mannerist style. These figurae serpentinae gradually gain dynamism, move into the foreground of attention, and then condense into repulsive snake figures which evoke associations of the cunning snake of the Garden of Eden, the serpents on the back of the Frau Welt figure, and the fearsome Echidna of Greek mythology. These allusions also characterize the art which Venus represents as something abysmal and threatening. The multiple contextualization of the snake also reveals that 'Das Marmorbild' offers a double reading: in the narrower sense, Venus can be viewed as a representation of Romantic art, while in the wider sense she personifies art in general.

Keywords: Romanticism, artistry, art, mannerism, snakes, serpentine figures, Bible, mythology

1. Der Forschungsstand zu ‚Das Marmorbild‘ und die Spiegelung der bildenden Künste im Text

Die bisherige ‚Marmorbild‘-Forschung kann grundsätzlich in drei Bereiche unterteilt werden. Erstens geht es um Deutungen, die Florios Abwendung von Venus und dessen Zuwendung zu Bianca als die Entwicklung eines Adoleszenten von erotischen Phantasien hin zum Glauben schildern (vgl. z. B. Eichner 1989 oder Böhme 1981). Zweitens wird Florios Geschichte auf die Entwicklung der ganzen Menschheit übertragen und als heilsgeschichtlicher Prozess gedeutet, der in der Überwindung der Antike durch das Christentum besteht (vgl. z. B. Karl 1996).¹ Drittens wird die Novelle als ein Künstlertext² gedeutet, wobei als Botschaft in der Regel die Kritik an der romantischen Schule gilt, die die Hingabe an das Gefühl und an die Phantasie überbetone. Die ungebändigte Phantasie

¹ Die Autorin bietet hier neben der heilsgeschichtlichen Deutung auch andere Deutungsmöglichkeiten.

² Der Begriff des Künstlertextes wird hier in Anlehnung an den geläufigen Begriff Künstlerroman gebraucht, d. h. es handelt sich um einen literarischen Text, der die Künstlerproblematik zum Thema hat.

entpuppe sich schließlich ohne christliches Transzendenzbewusstsein als destruktiv und dämonisch (vgl. z. B. Sauter Bailliet 1972).

Während man in der älteren Forschung bei der Deutung der Novelle in der Regel von zwei oppositionellen Kunstrichtungen ausging, die durch die böse Venus einerseits und die gute Bianca andererseits als eindeutige Gegensätze verstanden wurden, wird seit den späten 1980er Jahren immer häufiger darauf hingewiesen, dass die Bereiche Venus' und Biancas verschränkt und nicht klar gegeneinander abzugrenzen sind. Als Beispiel kann Waltraud Wiethölter's Studie angeführt werden, in der sich die Autorin gegen das Polaritätsprinzip stellt, das die meisten Interpretationen der Novelle zuschreiben:

„Entsprechend friedlich und im Wortsinne konservativ präsentiert sich die Forschung, indem sie sich seit Jahren darauf beschränkt, den erreichten Konsens zu festigen und die ohnehin spärlichen Nachträge dem etablierten Interpretationsmuster anzupassen. Konkret bedeutet das: Man hütet sich, das schlichte Polarisierungsprinzip anzutasten, demzufolge die Novelle mit ihrem gesamten Inventar, ihren Figuren, Schauplätzen und Handlungssequenzen, zweigeteilt, dem heidnischen Venusreich die christliche Welt und das Bild der himmlischen Frau entgegengesetzt worden ist [...]“ (Wiethölter 1989:171)³

Nachdem sich Wiethölter von der bisherigen ‚Marmorbild‘-Forschung abgesetzt hat, baut sie – an manchen Stellen ziemlich provokativ – das von ihr kritisierte Polaritätsschema ab⁴ und geht in ihrer Studie auf einige Doppeldeutigkeiten und Verschränkungen der beiden Bereiche ein. Am interessantesten sind ihre Ausführungen zur ikonographischen Tradition der Abbildungen von Venus und Maria, die den Schwerpunkt der Studie bilden und an die auch dieser Beitrag anknüpft. Wiethölter führt als Beispiel viele Darstellungen dieser zwei Frauengestalten in der Kunst der Renaissance an und belegt, dass sie damals oft mit denselben Attributen abgebildet wurden. Als ein prägnantes Beispiel wäre die Rose zu nennen, die sowohl das Attribut von Maria als auch von Venus ist.⁵ Der Grund für eine mögliche Verwechslung der zwei Frauen während des Maskenballs sei demnach in der Tradition einer ähnlichen Darstellungsweise von Maria und Venus in der Malerei begründet, er liege also nicht primär in Florios Einbildung (vgl. Wiethölter 1989:176).

Anhand unterschiedlicher Bilder bekannter italienischer Renaissance-Maler entdeckt Wiethölter Verweise auf Maria hinter den einzelnen Venus-Auftritten und führt eine Vielzahl von Beispielen an, in denen Maria in den bildenden Künsten Ähnlichkeiten mit der in ‚Das Marmorbild‘ beschriebenen Venus aufweist und von denen Eichendorff wenigstens einige gekannt haben muss.⁶ In ähnlichem Sinne versteht Wiethölter (1989:178) Bianca als eine Flora-Imitation bzw. sie ist von ihrer Zugehörigkeit zum Hofstaat der Venus überzeugt. Indem Eichendorff die Ähnlichkeiten zwischen den Abbildungen von Maria und den antiken Gottheiten in seiner Novelle nutze, knüpfe er zugleich an eine weitreichende Tradition an. Er bewege sich im Rahmen einer bis ins Mittelalter, ja bis zu den Kirchvätern zurückreichenden religionsgeschichtlichen Überlieferung, in deren Verlauf sich die antike Liebesgöttin und die christliche Himmelsgöttin durch einen komplizierten Platz- und Attributaustausch wechselseitig beerbt haben (vgl. ebd.: 176). Eichendorff nutzt diese Bildsynopse,

³ In dieser Hinsicht kritisiert auch Hollender (1995:163 ff.) die bisherige Eichendorff-Forschung, die immer wieder unter denselben Prämissen zu den gleichen Ergebnissen komme.

⁴ So wird beispielsweise Fortunato als ein heimlicher Komplize Donatis gedeutet, der den ersten Anstoß für das sehnsüchtige Verlangen nach Venus gibt (vgl. Wiethölter 1989:172).

⁵ Zur Vielschichtigkeit des Rosenattributs vgl. z. B. Hanss (1989:49).

⁶ Darüber, welche Bilder Eichendorff gekannt hat bzw. gekannt haben kann, äußert sich Wiethölter ausführlich in den Anmerkungen zu ihrer Studie (vgl. ebd.:198 ff.).

um die beiden Frauengestalten nicht als völlig kontrastierende Gegensätze darzustellen, sondern um sie ineinander fließen zu lassen.⁷

Dieser Beitrag knüpft an die moderne ‚Marmorbild‘-Forschung an, die die Dualität der Frauenbilder zugunsten einer Verschränkung beider Bereiche hinterfragt, wobei als ein verbindendes Merkmal beider Frauenfiguren ihre Markierung durch manieristische Schlangenlinien, die sogenannten *figurae serpentinae*, angesehen wird. Zugleich wird nach der Bedeutung der Thematisierung dieses spezifischen Kunstmittels für die Aussage gefragt, die der Text über den Charakter des wahren romantischen künstlerischen Schaffens (im engeren Sinne) bzw. über den Charakter des künstlerischen Schaffens allgemein (im weiteren Sinne) bietet.⁸

2. Die verführerische Venus als Verkörperung von manieristischen Schlangenlinien

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde zwar festgestellt, dass sich Eichendorff in seinem Text an der Renaissance-Ikonographie orientiert, es wurde jedoch noch nicht darauf hingewiesen, dass Eichendorff bei den Venus-Darstellungen auf die Schlangenlinie zurückgreift, die gerade bei den Malern der Renaissance sehr beliebt war und die in einer gesteigerten Form auf manieristischen Bildern präsent ist. Dabei hat die Thematisierung der Schlangenlinie in der Literatur eine lange Tradition – sie spielt beispielsweise eine Rolle bei dem Barockdichter Philipp von Zesen, bei Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wolfgang Goethe⁹ oder – in der deutschen Romantik – beispielsweise bei E. T. A. Hoffmann,¹⁰ Jean Paul¹¹ oder Ludwig Tieck.¹² Spezifisch für Eichendorff ist im Vergleich zu den oben erwähnten literarischen bzw. essayistischen Werken in Bezug auf die Schlangenlinie die Tatsache, dass er konkret das Phänomen der manieristischen Schlangenlinie, der sogenannten *figura serpentina*, anspricht, das er zur Veranschaulichung seiner Ansichten über wahre Kunst benutzt.

Bevor die Merkmale in Eichendorffs Text aufgezeigt werden, in denen die Anspielungen auf die manieristische *figura serpentina* evident sind, sollen zunächst die Kennzeichen der manieristischen Schlangenlinie in der Malerei zusammengefasst werden, die Emil Maurer in seiner Abhandlung ‚Manierismus. *Figura serpentina* und andere Figurenideale‘ erschöpfend aufzählt und die alle auch in den Venus-Darstellungen in ‚Das Marmorbild‘ präsent sind. Nach dem Spätmittelalter, in dem Schlangenlinien vereinzelt in Madonnenbildern zu finden sind, kam es in der Renaissance zu einem regelrechten Ausbruch der Schlangenlinien-Mode. Als ein Musterbeispiel für eine häufige Anwendung der Schlangenlinien gilt in dieser Epoche beispielsweise Sandro Botticelli, in dessen ‚Geburt der Venus‘, ‚Primavera‘ und anderen Bildern Maurer ein „wahres *serpentina-Ballett*“ findet: „Ihre schmalen Körper [die Frauengestalten; M. B.] biegen und wenden sich, überrieselt von Linienspiel

⁷ Mit einer Überlappungssphäre der zwei Bereiche arbeitet etwa auch Karl, die die zwei Frauengestalten durch das entwicklungsgeschichtliche Prisma der Ablösung der Antike durch das Christentum betrachtet. Dabei versteht sie den Sieg des Christentums über das Heidentum nicht als einen gewaltsamen Niederschlag oder völlige Verdrängung, sondern als friedevolle Aufnahme und Modifizierung (vgl. Karl 1996:244).

⁸ Der Beitrag thematisiert einen Thesenbereich meiner im Jahre 2016 an der Karlsuniversität zu Prag verteidigten Dissertation mit dem Titel: ‚Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten der deutschen Romantik‘, die ich bei Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D. geschrieben habe (zugänglich unter URL 1).

⁹ Vgl. dazu ausführlich Graevenitz (1994a) oder Graevenitz (1994b).

¹⁰ Vgl. Oesterle (2006) und Kittler (2003:100 ff.).

¹¹ Jean Paul behandelt dieses Thema am Beispiel gotischer Schrift in seinen *Palingenesien* aus dem Jahre 1798. Paul (1962:725).

¹² In Ludwig Tiecks ‚Der junge Tischlermeister‘ (1836) wird die Vorliebe der Künstler für Verzierungen philosophisch anhand von Schlangenlinien erläutert (vgl. Tieck 1988:57).

leichter Gewänder; die Haare fließen und flattern [...]“ (Maurer 2001:59)¹³ In der Hochrenaissance wird anschließend die figura serpentinata zur Autorität und prägt die Werke Raffaels, Leonardos und die Skulpturen Michelangelos (vgl. ebd.:60).¹⁴ In der Malerei ist dabei bemerkenswert, „daß sich der Serpentinatastil keineswegs nur auf die Lebewesen beschränkt. Auf denselben Formentyp stößt man bei der Behandlung der Bäume, der Wolken, der Flammen, des Wassers“ (Bousquet 1985:89). Als „Maestro der serpentinata“ (Maurer 2001:26) gilt eindeutig Parmigianino.¹⁵ Am Beispiel der ‚Madonna dal collo lungo‘ fasst Maurer typische Elemente zusammen, die die manieristische figura serpentinata ausmachen und die es in Ansätzen schon bei Botticelli gab. Erstens sei der künstlichen Haltung der parmigianinoschen Madonna eine Schlangenlinie eingeschrieben. Die Gestalt befinde sich in einer instabilen Stellung, wie in der Schweben zwischen Sitzen und Stehen. Zweitens sei das schleierhafte, herabfließende Gewand von Schlangenlinien durchwoben und seine Geschmeidigkeit betone auch die schlangenlinienhaften Formen des Frauenkörpers: „Transparent, schleierhaft und rieselnd, dem körperlosen Körper anliegend, überströmt und beschwingt es die organische Ordnung des Körpers zugunsten einer reinen Melodik“. Drittens sei der Körper selbst umgewandelt zugunsten der figura serpentinata: Durch „Entproportionierung, Allongement, Deformation“ (ebd.:37).¹⁶

Die Verbreitung der Vorliebe für die figurae serpentinae in der Renaissance und in einer modifizierten Form im Manierismus legt nahe, dass diese als Stilmerkmal der bildenden Künste auf vielen Bildern bzw. Skulpturen erscheinen und dass diese Kunstwerke auch die kunstliebenden Romantiker gekannt haben.¹⁷ Es kann gut sein, dass sie die Schlangenlinien in ihnen auch gezielt wahrgenommen haben, zumal William Hogarth in seiner berühmten Schrift ‚The Analysis of Beauty‘ aus dem Jahre 1753 auf die manieristische figura serpentinata aufmerksam machte und seine eigene Auffassung von Schlangenlinien zum Symbol der Schönheit machte.¹⁸ Eichendorff ist ein Beispiel für

¹³ Botticelli war den Deutschen damals meistens nicht im Original bekannt, wahrscheinlich nicht einmal in Form von Kupferstichen (vgl. Wiethölter 1989:178).

¹⁴ „Wie die Malerei zeigt auch die Plastik des Manierismus einige der typischen Stilelemente: zu kleiner Kopf, Figura serpentinata, [...] drastische Darstellung, unausgewogene, unnatürliche Körperhaltung und manirierte Gesten.“ (Schlagintweit/Forstner 2003:141).

¹⁵ Auf dem deutschen Gebiet waren damals mindestens zwei Originalbilder von Parmigianino bekannt. ‚Madonna mit dem Mönch‘, die heutzutage in der Alten Pinakothek in München zu sehen ist, war zwischen 1810 und 1909 in der königlichen Filial-Gemäldegalerie in Augsburg ausgestellt (vgl. Syre 2007). In Dresden war seit dem Jahre 1752 Parmigianinos aus Bologna gebrachte ‚Madonna mit der Rose‘ zu sehen (vgl.: Henning 2007:38).

¹⁶ Zu dem Serpentinata-Stil Parmigianinos vgl. auch Schneider (2012:206 f.: Streckung des Körpers, serpentinartige Körperbiegung, über den Körper rieselndes Gewand), Krauß (1995:46 f.: kunstvoll arrangierte gedrehte Pose). Die Merkmale des Manierismus, die bei Parmigianino zu finden sind, werden als Charakterzüge der manieristischen Kunst auch bei Schlagintweit/Forstner (2003:62: gelängter, gedrehter Körperbau) oder bei Krauß (1995:24: schlanke, extrem in die Länge gezogene Gliedmaßen, gespreizte, sich windende und drehende, allen traditionellen Proportionsgesetzen widersprechende Körper) aufgezählt.

¹⁷ In der berühmten Dresdner Galerie gab es manche Bilder der italienischen Renaissance bzw. des Manierismus. Zur Aufzeichnung bekannter Bilder mit der Anführung des Jahres, in dem die Galerie das jeweilige Bild erworben hatte vgl. Henning (2007). Wenn die bekannten Bilder der Klassiker nicht in Dresden oder einer anderen Galerie auf dem deutschsprachigen Gebiet zu sehen waren, konnte man seit dem 18. Jahrhundert immer häufiger berühmte ausländische Gemälde nicht im Original, sondern als Kupferstiche rezipieren. Im 18. Jahrhundert gab es neben den Einzelblattreproduktionen auch ganze Galerie- und Mappenwerke im Kupferstich, die verschiedenen Themenbereichen und Kontexten gewidmet wurden. Eines der umfangreichsten Kupferstichkabinette gab es übrigens wiederum in Dresden. Zu den Kupferstichen der Renaissance und ihrer Verbreitung auf dem deutschen Gebiet im 18. Jahrhundert vgl. Reifenscheid (1994).

¹⁸ Christoph Mylius übersetzte Hogarths Schrift im Jahre 1754 unter dem Titel ‚Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen‘ ins Deutsche. Hogarths Schrift war ein Impuls für andere essayistische Auseinandersetzungen mit der Schlangenlinie als ästhetisches Phänomen. So verfasste Goethe den Aufsatz ‚Der Sammler und die Seinigen‘, der 1799 in den ‚Propyläen‘ erschien, und Schiller verfasste 1793 die Schrift ‚Kallias oder über die Schönheit‘.

eine bewusste Thematisierung der figura serpentina in der Literatur, denn die kunsthistorischen Beschreibungen des Wesens der Schlangenlinie in der Renaissance und im Manierismus sind alle in den Venus-Beschreibungen verankert.

Dabei tendieren die Venus-Bilder, denen Florio begegnet, zu einer rapiden Steigerung der Schlangenlinien von der ersten bis zur letzten Begegnung. Schon Florios zweite Begegnung mit der Venus lässt an ihr figurae serpentinae erscheinen:

Da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wundersamer Schönheit zwischen den grünen Bäumen hervor, langsam wandelnd und ohne aufzublicken. Sie trug eine prächtige mit goldnem Bildwerk gezierte Laute im Arm, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff. Ihr langes, goldenes Haar fiel in reichen Locken über die fast bloßen, blendenweißen Achseln bis in den Rücken hinab, die langen, weiten Ärmel wie vom Blütenschnee gewoben, wurden von zierlichen goldnen Spangen gehalten, den schönen Leib umschloss ein himmelblaues Gewand, ringsum an Enden mit buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen gestickt. (M:20)¹⁹

Obwohl in dieser Szene die Schlangenlinien im Vergleich zu den späteren Venus-Darstellungen noch in einer sozusagen gedämpften, ruhigen Form erscheinen, erinnert hier Venus durch manche Merkmale doch an Frauenporträts der Renaissance bzw. des Manierismus: Die Gestalt ist groß und schlank – d. h. die Proportionen des Körpers wirken wie verlängert, die Haare fließen in reichen Locken auf dem Rücken herab und das mit gewundenen Ornamenten verzierte Gewand besteht aus leichtem, anschiessamem Stoff. Mit der Beschreibung der Haare der Venus während ihrer zweiten Begegnung mit Florio erscheinen etliche Schlangenlinien im Nachhinein auch in der Szene, wo Florio Venus zum ersten Mal sieht und wo sich das Bild der Venus im Weiher spiegelt, an dessen Ufer sie steht (vgl. M:16). Weil bei der Schilderung der ersten Szenerie jedoch noch nicht auf die Natur des Haares der Venus eingegangen wird, weisen hier zunächst nur die Wellen des Weihers auf Schlangenlinien hin.²⁰ Bei der dritten Bewegung nimmt Venus die parmigianinosche lässige schlangenlinienhafte Körperhaltung ein:

Sie [Venus; M. B.] ruhte, halb liegend, auf einem Ruhebett von köstlichen Stoffen. Das Jagdkleid hatte sie abgelegt, ein himmelblaues Gewand, von einem wunderbar zierlichen Gürtel zusammengehalten, umschloss die schönen Glieder. Ein Mädchen neben ihr kniend hielt ihr einen reich verzierten Spiegel vor, während mehrere andere beschäftigt waren, ihre anmutige Gebieterin mit Rosen zu schmücken. (M:36)

Dabei spielt Venus mit ihren gewundenen Locken und lässt diese zudem sich im Spiegel widerspiegeln, sodass sich die Schlangenlinien verdoppeln (vgl. M:37). Schließlich steigert Venus das Spiel der Schlangenlinien, indem sie unaufhörlich mit dem feinen Schleier wirft, der abwechselnd die Kurven ihres Körpers betont und in der Luft schlangenlinienhaft weht und dabei provokativ ihren nackten Körper entblößt, dem selbst auch Schlangenlinien eingeschrieben sind: *Die schöne Führerin* [Venus;

¹⁹ Die Abkürzung M steht für die im Literaturverzeichnis angeführte Ausgabe von ‚Das Marmorbild‘.

²⁰ In ‚Das Marmorbild‘ sind es am deutlichsten die Wellen und Locken, die ahnen lassen, dass man es hier mit Schlangenlinien zu tun hat, und die zur Entdeckung der anderen, nicht so offensichtlichen Schlangenlinien anregen können. Hier greift Eichendorff zwei typische Beispiele auf, in denen die Schlangenlinie zu finden ist und die auch William Hogarth in seinem Traktat ausführlich beschreibt. Dieser unterscheidet zwischen dreidimensionalen Schlangenlinien und zweidimensionalen Wellenlinien, die für ihn beide das Schönheitsideal darstellen (vgl. Hogarth 2008:61). Außerdem lobt Hogarth lockige Haare, die unter geeigneten Witterungsumständen einen Prototyp der Grazie darstellen (vgl. ebd.:64). Diese zwei Linien zeigt uns auch Eichendorff, indem er mehrmals das duftende lockige Haar der Venus beschreibt und indem er Venus, als sie Florio zum ersten Mal bemerkt, aus den Wellen des Weihers aufstehen lässt.

M. B.] *ließ sich hier auf mehrere am Boden liegende Kissen nieder. Sie warf dabei, zierlich wechselnd, ihren weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend.* (M:38) In diesem Moment ist das Spiel der Schlangenlinien am verwirrendsten und die Schlangenlinien werden in dieser Passage am stärksten mit sexueller Verführung gekoppelt.²¹

3. Von den Schlangenlinien zu der verführerischen biblischen Paradiesschlange, den Schlangen auf dem Rücken der Frau Welt und der abscheulichen Echidna

Die Schlangenlinienbewegungen des Venus-Bereichs haben eine Tendenz zur Steigerung, bis sie zu einer realen Schlange kondensieren. Nachdem Florio in dem Moment, in dem er den Verführungskünsten der Frau Venus beinahe erliegt, ein christliches Lied vernimmt, das Fortunato im Garten zu singen beginnt, durchschaut er infolge der Wirkung des Liedes das Dekadente der Situation und wendet sich Gott zu. In diesem Moment verlassen die verführerischen Schlangenlinien den Venuskörper, die Venus sieht schließlich *starr* (M:40) aus, und die Schlangenlinien erscheinen auf einmal in einer kondensierten Form als eine sich ringelnde Schlange:

Kaum hatte er die Worte [Herr Gott, lass mich nicht verloren gehen in der Welt!; M. B.] innerlichst ausgesprochen, als sich draußen ein trüber Wind wie von dem heranziehenden Gewitter erhob und ihn verwirrend anwehte. Zu gleicher Zeit bemerkte er an dem Fenstergesimse Gras und einzelne Büschel von Kräutern wie auf altem Gemäuer. Eine Schlange fuhr zischend daraus hervor und stürzte mit dem grünlichgoldenen Schweife sich ringelnd in den Abgrund hinunter. (M:40)

Die Situation wird für Florio noch schrecklicher, denn die Statuen im Palast werden lebendig, die Ritter auf den Wandtapeten sehen wie Florio aus und lachen über ihn, der Kerzenleuchter in Form einer Hand streckt sich Florio entgegen und *auch die hohen Blumen in den Gefäßen fangen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen grässlich durcheinander zu winden* (M:41). Die ganze Atmosphäre ist grausam und schauerlich. Die ringelnde und sich aufbäumende Bewegung der Schlangen gleicht ins Bedrohliche gewendeten Schlangenlinien.

Die Übertragung der Schlangenlinie von einem Reptil auf eine Frauengestalt ist dabei für die bildenden Künste typisch und es ist wiederum die Inspiration durch die Malerei, die sich in dem Übergang der Schlangenlinien des Venus-Körpers in eine reale Schlange widerspiegelt. In den Illustrationen der biblischen Geschichte über das Kosten vom Baum der Erkenntnis prägt nämlich die sich in den Ästen des Baumes der Erkenntnis windende Schlange, die auf diesen Bildern für eine böartige Verführerin steht, was ihre Krümmung angeht, nicht selten auch die Gestalt Evas. Als Beispiel kann das Bild ‚Adam und Eva‘ von Hubert Goltzius aus dem frühen 17. Jahrhundert angeführt werden, in dem, so Maurer, „Eva serpentinata“ mit weich erhobenen Arm und entsprechendem Hüftschwung im direkten Anklang an die Schlange abgebildet sei, ja fast wie deren Fortsetzung aussehe: „In der heiklen Analogie, im Quiproquo, geht das Verführerische der Verführerin in die Verführte über. [...] Von daher trägt die ‚figura serpentinata‘ Konnotationen der Dämonie, des Bösen, des Teuflischen mit sich, oft dominant, oft ambivalent zwischen Angst und Entzücken, zwischen Schrecken und Zauber.“ (Maurer 2001:56) In ‚Das Marmorbild‘ wird demgegenüber zuerst die „Venus serpentinata“ geschildert, um erst zum Schluss als Pointe die biblische Paradiesschlange als Verführerin und Spenderin der Schlangenlinie erscheinen zu lassen.

²¹ Erotische Konnotationen prägen aufgrund der Verbindung von kurvigen Körperhaltungen und in zarter Fältelung über den Körper rieselnden Gewandungen etliche manieristische Bilder. Zu solcher Erotik bei Parmigianino vgl. Schneider (2012:207).

Der Bezug der grüngoldenen Schlange in ‚Das Marmorbild‘ zur biblischen Paradiesschlange wurde dabei – ungeachtet der Orientierung der Venus-Darstellung an der Malerei – schon öfters hergestellt²² und er ist durchaus begründet, weil in Eichendorffs Werk die christliche Thematik eine wichtige Rolle spielt. In diesem Fall handelt es sich um den Bezug zur Paradiesschlange, die in den traditionellen Auslegungen mit Teufel bzw. Satan in Verbindung gebracht wird.²³ Die Konstellation, in der die grüngoldene Schlange in ‚Das Marmorbild‘ auftaucht, weist nämlich einige spezifische Züge auf, durch die auch die biblische Paradiesszene geprägt ist. In beiden Fällen handelt es sich um die Verführung eines Mannes durch eine Frau, bei der eine Schlange präsent ist. Die Frau heißt in ‚Das Marmorbild‘ zwar nicht Eva und hat einen Namen aus der römischen Mythologie, sie steht jedoch in Opposition zu Bianca, die als Verkörperung der Maria verstanden werden kann.²⁴ Durch diese Konstellation, d. h. durch die Gegenüberstellung von Venus und der christlichen Bianca-Maria wird die Möglichkeit der Assoziation ‚Venus‘ mit Eva gestärkt. Letztendlich wird die Paradiesschlange auf Bildern häufig grün oder blau abgebildet, sodass auch die grüngoldene Farbe als ein Verweis auf die Paradiesschlange verstanden werden kann. Der Ausgang in ‚Das Marmorbild‘ ist zwar anders als in der Bibel, trotzdem reichen die Gemeinsamkeiten aus, um hinter der Verführung durch die Venus, an deren Seite eine Schlange erscheint, den Verweis auf die alttestamentliche Geschichte zu erkennen.

Die ganze biblische Szene bietet viele Deutungsmöglichkeiten, wobei zwei grundlegende Deutungsansätze auf ‚Das Marmorbild‘ zu beziehen sind. Erstens wird die alttestamentliche Szene von der Vertreibung aus dem Paradies häufig sexuell gedeutet: Die Schlange wird mit Eva identifiziert und sie verführt Adam zum Geschlechtsakt: „Noch andere erklären die ganze Geschichte auf eine hieroglyphische Art von der unordentlichen Lust zum Beyschlaffe.“ (Zedler 1961:1809) Zweitens wird das Gespräch mit der Schlange häufig als kein reales Geschehen gedeutet, sondern als Kampf mit der Versuchung im Inneren der ersten Menschen: „Einige meinen, die Schlange habe nicht geredet; sondern Moses schreibe hier nach Art der Morgenländer und führe sie redend ein, damit er die Gedanken der Eva desto deutlicher vorstellen möge [...]“. (Zedler 1961:1808f.) In ‚Das Marmorbild‘ kann man Anklänge an beide Auslegungen finden. Die Venus ist als ein Phantasiebild Florios entstanden und die Verführungsszenen können dementsprechend als ein innerer Kampf Florios mit der Versuchung verstanden werden. Darüber hinaus handelt es sich im Falle der Venus um eine erotisch attraktive Frau, sodass es sich anbietet, die Verführung sexuell zu interpretieren.

Die grüngoldene Schlange in ‚Das Marmorbild‘ ist neben der biblischen Paradiesschlange noch mit einem anderen christlichen Schlangentypus aufgeladen: Sie verweist auf die Schlangen, die den Rücken der mittelalterlichen Frau Welt zerrissen.²⁵ Frau Welt, die mittelalterliche Personifikation weltlicher Sinnesfreuden und weltlichen Glückes, erscheint von vorn als schöne betörende Frau, ihr Rücken ist aber voller Eiter, Ungeziefer, Würmer und Schlangen²⁶ und ihre allegorische Bedeutung kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

²² Vgl. z. B. Pikulik (1977) oder Schumacher (1977:167).

²³ Diese Auslegung bevorzugt z. B. Zedlers Universallexikon, das in den Jahren 1731–1754 erschien und das in diesem Beitrag als Referenzwerk zur Überprüfung zeitgenössischer Weltanschauung und Erkenntnisse gebraucht wird. Unter den Stichworten „Schlange (verführerische)“ und „Schlange (listige)“ wird die Paradiesgeschichte behandelt. Es wird hier die herkömmliche Verbindung der Schlange mit dem Teufel privilegiert: „Schlange (verführerische) welche zwar eine natürliche Schlange gewesen, doch von dem Satan besessen“ Zedler (1961:1808).

²⁴ Der Name Bianca ist italienischer Herkunft und bedeutet „die Weiße“ bzw. „die Reine“, was mit dem Charakter der biblischen Maria korrespondiert.

²⁵ Diese Beobachtung hat schon Gisela Thiel (1956:265) gemacht.

²⁶ Häufige Bezüge auf Frau Welt gibt es in mittelalterlichen Liedern, sie wird auf Bildern dargestellt und sie taucht ebenfalls als Relief bzw. Statue in Kirchen auf. Eine der bekanntesten Frau-Welt-Abbildungen im deutschsprachigen Raum ist am Wormser Dom zu finden.

„Der ewige Kampf des Menschen zwischen Diesseits und Jenseits, die Polarität zwischen Sinneglück und Seelenfrieden, die nie abreißende Spannung zwischen Gut und Böse in der menschlichen Seele: sie haben in der allegorischen Frau Welt, in dem symbolischen Schandmal ihrer Rückseite immer neuen Ausdruck gefunden. Halb Engel, halb Dämon, verkörperte sich dem Mittelalter in dieser Gestalt die Macht der irdischen Lebensgüter, die Schönheit der Natur, die Freude der Sinne, aber auch die Vergänglichkeit alles Menschlichen, die Nichtigkeit des materiellen Strebens, die Eitelkeit jeglicher nur äußerlichen Lust.“ (Stammler 1959:76 f.)

Zu der herrlichen Venus gehören ebenfalls der Tod und die zeitliche Begrenztheit der menschlichen Lebensfreude und des unermesslichen Genusses. Dieses Vorübergehende wird hier jedoch nicht durch eine Schlange signalisiert, die der Venus direkt den Rücken zerfressen würde. Die in die Erde stürzende Schlange, das auf einmal zerfallene, mit Gras bewachsene Gemäuer, das noch kurz zuvor ein herrlicher Palast war, und die Schönheit und erotische Attraktivität der Frau Venus, die punktuell und schließlich endgültig zu Marmor bzw. zur Leiche erstarrt (vgl. z. B. M: 16, 31, 40), sind jedoch ein ausreichendes Signal für die Inbeziehungsetzung mit der mittelalterlichen Allegorie der Frau Welt.

Die wie buntgefleckte Schlangen aussehenden Blumen (vgl. M:41) sind für den Rezipienten schließlich ein Hinweis auf das Bild der antiken Echidna in der Novelle, die zur einen Hälfte eine schöne Frau und zur anderen Hälfte eine abscheuliche buntgefleckte Schlange ist. Ihre Beschreibung war im 19. Jahrhundert durch die Voßsche Übersetzung des Hesiod bekannt.²⁷ Außer der eigentümlichen buntgefleckten Haut ist es der ganze umfassende Bereich der Venus, wo auf einmal die Blumen wie Schlangen aussehen, der den Echidna-Kontext aktualisiert:

*Jene [Kallirhoe; M. B.] gebär von neuem ein unausringbares Scheusal,
Ungleich sterblichen Menschen sowohl, wie unsterblichen Göttern,
In dem gehöhleten Fels, die grausame Göttin Echidna:
Halb schönwangige Nymfe, mit freudiger Schnelle des Blickes,
Halb unermessliche Schlang', in furchtbare Größe gedehnet,
Buntgefleckt, rohressend im Schooß des heiligen Landes.
Dort ist unten die Kluft ihr gehöhlt in die Tiefe des Felsens,
Fern von sterblichen Menschen hinweg und unsterblichen Göttern;
Denn dort liehn ihr die Götter die ruchtbare Wohnung zum Antheil:
Graunvoll unter der Erd' in Arima hauset Echidna,
Sie die unsterbliche Nymf' in stets unaltender' Jugend.*
(Kern-von Hartmann 1911: V. 290–300)

Echidna ist als Wesen nicht nur wegen ihres äußeren Aussehens hybrid – sie ist unsterblich und altert nicht, sie ist weder eine Göttin noch ein Mensch. Sie lebt in der Erde, ist also ein chthonisches Wesen. Sie bildet eine Gefahr für den Menschen, denn sie ist grausam und frisst rohes Fleisch. Auch Venus in ‚Das Marmorbild‘ ist wunderschön, doch es schimmern durch sie Grausamkeit und Tod, und zwar immer, wenn sie zu totem Marmor erstarrt. Ihr Status ist ähnlich wie derjenige Echidnas fraglich – sie ist nicht Mensch, weil sie nur von Florio gesehen wird und weil sie aus Marmor entstehen und zu Marmor werden kann, und sie ist auch keine Göttin. Sie trägt zwar den Namen einer römischen Gottheit, die Privilegien einer Göttin genießt sie jedoch keineswegs. Sie erwacht nur im Frühling zum Leben und hat über Menschen und über die Welt nur begrenzte Macht, welche in der Verführung unreifer junger Männer besteht. Sie lebt abseits der Menschen im Refugium einer Ruine und ist eng mit Natur und Erde verbunden. Indem im Text auf Echidna Bezug genommen wird, wird Venus unbarmherzig als gefährliches Scheusal entziffert. Die sich bäumende Stellung, die bei

²⁷ Die Übersetzung ist 1806 erschienen.

den Schlangen in der Regel die Bereitschaft zum Verschlucken der Beute signalisiert,²⁸ entspricht dabei der Gewohnheit Echidnas, rohes Fleisch zu essen.

Die Schlangenlinien in ‚Das Marmorbild‘ entpuppen sich also in zunehmender Steigerung als eine Schlange, durch die gleichzeitig an die biblische Paradiesschlange, die Frau Welt und die antike Echidna erinnert wird. Alle diese aktualisierten Kontexte sind der Gestalt Venus zuzuordnen und sie dekodieren Florios Neigung zu den immer stärker gewundenen Schlangenlinien als unwiderstehliche Verführung zu etwas Unerwünschtem.

4. Exaltierte *figurae serpentinae* als Sinnbild einer „falschen“ Kunst bzw. einer „falschen“ Romantik

Wofür in der Novelle steht jedoch genau die durch die *figurae serpentinae* geprägte Venus? Die übliche Deutung, die sie als Verkörperung der „falschen Romantik“²⁹ versteht, wird hier nicht vorbehaltlos als die alleingültige Deutung akzeptiert. Es steht jedenfalls fest, dass Venus mit der Kunst viel zu tun hat. Schon die Tatsache, dass sie einmal mit einer Laute erscheint und singt (vgl. M: 20f.), lässt sie in dieser Szene als Muse erscheinen (vgl. Beller 1968: 135). Auch die Schlangenlinien, die ein bekanntes Stilmerkmal der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts waren und die im ästhetischen Diskurs um 1800 thematisiert wurden, rücken Venus der Problematik des künstlerischen Schaffens bzw. ästhetischen Fragen nahe. Durch das Aufgreifen zweier kunstgeschichtlicher Epochen in ‚Das Marmorbild‘, der Renaissance und des Manierismus, bietet der Text eine allgemeine Aussage über die Möglichkeit des künstlerischen Schaffens.

Der Bezug auf diesen kunsthistorischen Diskurs ist dabei nicht unwahrscheinlich, denn in der Zeit, als ‚Das Marmorbild‘ entstand, gab es im deutschsprachigen Raum etliche kunsthistorische und ästhetisch fundierte Kommentare zu der manieristischen *figura serpentina*. Die Grundlage für die Äußerungen zu diesem Stilmittel bildeten Vasaris umfangreiche biographische Kunstlexika (im Original erschienen in fünf Bänden in den Jahren 1550 und 1568). Diese gab es zur Zeit der Entstehung der Novelle ‚Das Marmorbild‘ noch nicht in deutscher Übersetzung, sodass die Leserschaft Vasari nicht unmittelbar rezipieren konnte.³⁰ Seine Gedanken wurden dem deutschen Publikum zwar durch deutschsprachige Texte vermittelt, doch sie wurden dabei modifiziert, besonders was die Bewertung der Kunstwerke und einzelner Künstler anging. Als ein Beispiel sollen zwei Zitate zu Parmigianino, einem typischen Vertreter der manieristischen Malerei, angeführt werden. Im Unterschied zu Vasari (2009:15, 28), der in Bezug auf Parmigianino nur Lobendes sagt, gibt es auf deutschsprachigem Gebiet im 18. Jahrhundert bereits leichte Einwände gegenüber Parmigianinos

²⁸ „Die übrigen Theile, so an den Schlangen noch zu bemercken, sind, daß sie einen langen subtilen Rachen haben: und dieweil sie von ungemein grosser Begierde und Freßigkeit sind, und die Speise gleich in den Magen haben wollen, bäumen sie sich auf, und erheben sich mit dem halben Vorderleibe von der Erde, damit nur das Fressen desto eher in den Magen komme.“ Zedler (1961:1772)

²⁹ Unter dem Begriff falsche Romantik wird hier das lebensabgewandte, von der Realität und vom (christlichen) Glauben entfernte künstlerische Schaffen im Zeichen einer ausschweifenden Phantasie verstanden, wie dieses einige Texte der Spätromantik nach manchen Interpreten abweisen und das sie als typisch für die früheren Phasen der Romantik halten. Diesen Begriff benutzt in seiner Deutung von ‚Das Marmorbild‘ beispielsweise Eberhardt: „In ‚Das Marmorbild‘ – erschienen 1819 – erfährt die Todesverfallenheit und der Untergang der gottfernen, falschen romantischen Dichtung eine radikale Darstellung im Auftreten und Versinken der Venusdame. Der junge Dichter Florio ist nahe daran, ihren Verlockungen zu erliegen und dafür seine Liebe zu Bianca, wiederum einer Gestalt der wahren Dichtung, aufzugeben.“ Eberhardt (2004:77 f.)

³⁰ Aus dem Italienischen wurde Vasari erst seit 1836 von Ludwig Schorn übersetzt (vgl. Wiethölter 1989:200, Anm. 32).

Stil.³¹ Ein Beispiel dafür wäre William Hogarth, der Parmigianino im Sinne Vasaris zwar noch im Großen und Ganzen lobt, der jedoch bereits von Fehlerhaftigkeit in Bezug auf die Proportionen mancher porträtierten Figuren spricht. Die anmutigen Unstimmigkeiten in den Verlängerungen des Halses, der Ober- und Unterschenkel bei Parmigianino werden von Hogarth zwar gepriesen, die Disproportionalität wird jedoch bereits als beachtlich empfunden (vgl. Hogarth 2008:132 f.).³² Zu diesem Punkt und zu dem übermäßigen Gebrauch von Schlangenlinien äußert sich Johann Dominik Fiorillo in seiner umfangreichen ‚Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten‘, die in den Jahren 1815–1820 erschienen ist und deren Grundlage ebenfalls Vasaris Biographien bildeten, eindeutig kritisch:

„In der That verband er [Parmigianino; M. B.] mit einer tiefen Kenntniß der Anatomie eine sehr richtige Zeichnung, die man vorzüglich in vielen von ihm mit der Feder entworfenen Skizzen, welche in mehreren Cabinettern aufbewahrt werden, bewundert. Ich kann Algarottis von Mengs bestätigtes Urtheil nicht mißbilligen, daß sich Francesco [d. h. Parmigianino; M. B.] öfter einer gewissen gesuchten Grazie, die an Ziererey gränzt, bestrebe, und obgleich Lomazzo dieses durch genaue Kenntnisse der Optik vertheidigen will, so mißfällt mir dennoch der Mißbrauch der Schlangenlinien und das Einwickeln der Glieder in den Gemälden des Parmigianino. Allein dieser Künstler hat so unendlich viele Reize, daß ich nicht umhin kann, ihn unter den wenigen großen Künstlern einen Platz mit einzuräumen.“ (Fiorillo 1997:347)

Parmigianino genießt bei Fiorillo einerseits große Anerkennung, andererseits wird sein Hang zum Schwulst, die Disproportionalität einiger seiner Figuren, die Verdrehung ihrer Gliedmaßen zugunsten von Schlangenlinien und ihre übertriebene Anwendung eindeutig negativ bewertet. Wenn man Eichendorff als einen Beteiligten an der Diskussion zur manieristischen Schlangenlinie verstehen soll, so ist seine Stellungnahme zu einer übermäßigen und ungebändigten Schlangenlinie negativ und entspricht der Beurteilung Fiorillos und somit auch der allgemeinen abschätzigen Bewertung der zur Disproportionalität tendierenden manieristischen Kunst.

„Das Marmorbild“ setzt das Dilemma, das mit einer passenden Anwendung der Schlangenlinie zusammenhängt und das Eichendorff offensichtlich an den zeitgenössischen Diskurs anlehnt, in dem Hogarths Lobpreisung der Schlangenlinien und die kunstgeschichtliche Kritik der manieristischen *figura serpentinata* aufeinanderstoßen, mit der Problematik der künstlerischen Produktion allgemein in Verbindung: Es ist schwierig, bei einer künstlerischen Produktion die ideale Balance zu halten – der Schritt von einer angenehm zu einer schwulstig wirkenden Schlangenlinie ist klein. Anders und allgemeiner formuliert, würde dies heißen, dass es nicht viel ist, was eine sinnvolle künstlerische Aussage von einem nichtssagenden Kunstprodukt trennt. Dieses kann auch unversehens zu einer bloßen Ziererei werden, die als pompöse Hülle das Nichts zu vertuschen versucht, das sich hinter dem Gewimmel von Linien bzw. hinter dem oberflächlichen Geplauder versteckt. Dabei rückt hier die Art der Aussage, nicht der Inhalt, in den Vordergrund, wie es auch in der manieristischen Malerei

³¹ Solche kritischen Stimmen entsprechen durchaus dem europäischen Diskurs zum Manierismus, der diese Kunstrichtung seit dem 17. Jahrhundert abschätzig beurteilte. Die manieristische Kunst galt allgemein als eminent anticlassischer Stil, als Phänomen der Dekadenz. Erst im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde dieses verlorene Jahrhundert durch einige Kunsthistoriker wiederentdeckt (vgl. Bousquet 1985:9 f.).

³² Hinsichtlich der kritischen Beurteilung des Manierismus vom 17. bis zum 20. Jahrhundert handelt es sich hier offenbar um eine gedämpfte Kritik der manieristischen *figura serpentinata*. Dies wurzelt darin, dass Hogarth eine passend gekrümmte Schlangenlinie als Schönheitsideal vorstellt und auch die anderen, übertriebenen Formen der Schlangenlinien nicht verwirft.

der Fall ist (vgl. Bousquet 1985:12).³³ Am deutlichsten wird die Eigenart eines solchen scheinbar künstlerischen Produkts in der Passage veranschaulicht, in der Florio Venus das letzte Mal trifft:

Diese [Venus; M. B.] ließ sich in ihrem anmutigen Geschäft nicht stören. Bald etwas an ihrem dunklen duftenden Lockengeflecht verbessernd, bald wieder im Spiegel sich betrachtend, sprach sie dabei fortwährend zu dem Jüngling, mit gleichgültigen Dingen in zierlichen Worten holdselig spielend. (M:37)

Die Verbesserung des Lockengeflechts ist hier ein fortdauerndes selbstgenügsames Spiel mit den Schlangenlinien. Die Spiegelung der diversen Stadien der sich verändernden Frisur vervielfältigt zwar das Berauschte der ganzen Szenerie, sodass man *trunken* und *geblendet* (M:37) werden kann, doch es ist eine Dichtung, die auf „zierlichen Worten“ basiert, hinter denen sich ein Nichts verbirgt, lauter „gleichgültige Dinge“. Von einer solchen Kunst können die Augen zwar vergehen, die Wahrnehmung eines solchen Kunstwerks wird jedoch nach dem Moment der ersten größten Entzückung beinahe schmerzlich. Das Nichts und der Abgrund werden hinter dem Gewimmel von Locken und Worten spürbar, das Kunstprodukt erweist sich als starr.

Die gleiche Konfusion, die ein Rezipient bei der Wahrnehmung solcher Kunstprodukte empfindet, d. h. das Schwanken zwischen unermesslicher Faszination und auswegloser Trostlosigkeit, gelten auch für den Produzenten eines solchen Kunstproduktes. Und dieses möchte auch ‚Das Marmorbild‘ in erster Linie transparent machen – es ist sehr wichtig für den Künstler, einem bestimmten Ziel bei seiner künstlerischen Tätigkeit nachzugehen und dem Kunstwerk eine sinnvolle Botschaft einzuverleiben. Denn die Möglichkeit, sich ohne jegliche kritische Reflexion in das Schaffen zu stürzen, ist eine große Versuchung und birgt die Gefahr, dass der Künstler das Ziel des künstlerischen Schaffens verfehlt und ein nichtssagendes und verwirrtes Kunstprodukt hervorbringt.

Für das Erfassen der Kritik der ins Zierliche und in Eichendorffs Sicht ins Unerwünschte geratenen künstlerischen Produktion können moderne kunsthistorische Erläuterungen zum Manierismus zu Rate gezogen werden. Obwohl sie im Unterschied zu Eichendorff nicht wertend sind, fassen sie sehr prägnant diejenigen Merkmale des Manierismus zusammen, die Eichendorff als Kritik an einer allgemein gefassten unpassenden künstlerischen Produktion nutzt.

„Der Bewegungsbegriff des ‚serpentina‘-Stils verändert demnach gründlich den in der Hochrenaissance etablierten Begriff der Komposition. Eines ikonographischen, zweckhaften Sinnes bar, ist die ‚serpentina‘-Rhythmik vielmehr ein Ondulieren in sich selber, ein Selbstgespräch – Bewegtheit als bewegte Form, andauernd, als ein internes Geschehen.“ (Maurer 2001:48)

Für das vermehrte Einsetzen von Schlangenlinien der Hochrenaissance stehen im Text die fortwährenden Bewegungen der Schleier, Gewänder und Locken der Venus, die sich häufig im Wasser bzw. im Spiegel widerspiegeln und die als sinnlose, um des Selbstwillens eingesetzte Künstelei von Eichendorff verworfen werden. Die Mode der Verwendung der *figura serpentina*, mit der die Deformation des Gemalten Hand in Hand geht, findet ihren Höhepunkt am Ende des 16. Jahrhunderts:

„In der ‚High Maniera‘ der Jahrhundertwende breitet sie sich vollends aus, in den narrativen wie auch in den repräsentativen und den dekorativen Aufgaben der Grossmalerei. Sie kommt den naturfernen, artistischen Ambitionen der Generation *Salviatis* und *Vasaris* entgegen. Neben der Einzelfigur erfasst das ‚Serpentine‘ auch ganze Strukturfelder, unabhängig von bestimmten Zwecken und Inhalten, in einer Vielzahl von Effekten, zur ‚ostentation artis‘.“ (Maurer 2001:65)

³³ Im Manierismus kommt es zu einer starken Verselbstständigung der künstlerischen Gestaltungsmittel, wie Form oder Farbe, gegenüber dem dargestellten Thema (vgl. Etschmann/Hahne/Trusty 2004:176).

Die Schlangenlinie wird zu einer „Manier“, die ein rein künstlerischer Effekt ist: „Die ‚serpentinata‘-Bewegung kann nichts wollen und nichts vollbringen. Sie kennt keine zweckhafte Anstrengung, kein Ziel ausser sich selbst; keine andere Funktion, als sich in sich selber zu bewegen, sich zu verzehren nach der Art der Flamme.“ (Maurer 2001:42). Eine Steigerung dieser Tendenzen beobachtet Maurer bei Tintoretto und Greco, die die figura serpentinata in die Grenzbereiche von Ekstasen und Visionen versetzen (vgl. ebd.:68). Auch Venus ist ein solches ekstatisches Produkt der eigenen Phantasie Florios bzw. ein ekstatisches Kunstprodukt. Venus steht für eine Kunstproduktion, die keine Transzendenz bietet, denn sie hat nur sich selbst als Ziel. Zugleich steht Venus für die Gefahr einer solchen, in sich oberflächlichen Kunstproduktion, wenn man an die Schlangen denkt, die das Wesen einer solchen scheinbaren Kunst enthüllen.

Venus verkörpert eine derart gefährliche künstlerische Produktion schon von Anfang an, obwohl hier die Schlangenlinien ihr narzisstisches Spiel noch nicht zum Höhepunkt gebracht haben. Als Florio Bianca sein erstes Lied singt, eröffnet sich ihm das blendende Reich der Kunst, vor dem er wie verzaubert steht.

So in Gedanken schritt er noch lange fort, als er unerwartet bei einem großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grund aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume hin und her. (M:15 f.)

Florio ist hier in der Rolle eines Beobachters, der ein eigentümliches Bild rezipiert, das zum Teil ein Produkt seiner eigenen Phantasie ist und von dem er stark bezaubert wird. Hintergründig schleicht sich jedoch eine andere Wahrnehmung ein – die Wellen des Weihers, aus dem die Venus eben gestiegen zu sein scheint, kräuseln sich trübe um das starre, leblose Marmorbild:

Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Grusse, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken. – Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. Er verließ schnell den Ort [...]. (M:16)

Die wunderschöne Venus, die noch kurz davor selbstverliebt ihre Schönheit im Weiher betrachtete, in dem sie geboren wurde, erstarrt und sieht wie eine Leiche aus. Wenn man die aus dem Weiher hervorgekommene Venus metaphorisch als das Hervorbringen eines Kunstprodukts aus dem Chaos versteht, so ist der Versuch einer künstlerischen Aussage misslungen. Eine Kunstaussage, die aus diesem chaotischen Arsenal von einer unendlichen Menge von Varianten – dem Weiher – hervorgebracht wird, droht das verfolgte Ziel zu verfehlen und vermag nicht, ihre Starre zu verdecken. Hinter dem lieblichen Trugbild gibt es in Wahrheit Starrheit (Marmor) und Chaos (der sich in trüben Wellen kräuselnde Weiher). Florio wird in einem magischen Kreis gefangen gehalten, der eine bloße Spiegelung des Kunstprodukts in dem chaotischen Potenzial der künstlerischen Produktion bietet. In der Kreisbewegung sowie im Verfolgen unzähliger fließender Schlangenlinien kann man sich verfangen, ohne sich der Länge dieses Verharrens bewusst zu sein:

„Aber wo seid Ihr denn so lange herumgeschwebt?“, schloss er [Fortunato; M. B.] endlich lachend. – Um keinen Preis hätte Florio sein Geheimnis verraten können. „Lange?“ – erwiderte er nun, selber erstaunt. Denn in der Tat war der Garten unterdes ganz leer geworden, alle Beleuchtung fast erloschen, nur wenige Lampen flackerten noch ungewiss, wie Irrlichter, im Winde hin und her. (M:32)

Die Zeit, die Florio mit Venus, d. h. mit der das Ziel verfehlenden Kunstproduktion, verbracht hat, ist viel länger, als er es in Gegenwart der Venus empfunden hat. Dabei täuschen die Kreisbewegungen, Spiegelungen und iterativen Bewegungen die Vielschichtigkeit des jeweiligen Kunstproduktes bloß vor, denn es sind lediglich gleichgültige Dinge im Mantel zierlicher Worte, es sind nur vergoldete Kugeln, mit denen einformig plätschernde Springbrunnen spielen bzw. Vögel, die wie bezaubert in der Luft hin und her „flattern“ oder Blumenkelche, die im leisen Wind hin und her schwanken (vgl. M: 20).³⁴ Mit der Tatsache eines drohenden Fehlgriffs während des dichterischen Schaffens wird Florio immer wieder konfrontiert, ohne sich dessen bewusst zu werden.

Woraus genau diese gleichgültigen Dinge in der Hülle zierlicher Wörter geschöpft werden, für die die anrühige manieristische figura serpentina und somit auch Venus als ihre Verkörperung stehen, darauf geben uns die Empfindungen Florios Antwort, aufgrund derer Venus jeweils erscheint und die mit ihrer Erscheinung in Verbindung stehen. Es sind vor allem erotische Phantasien (vgl. M:15), eine rege Einbildungskraft und Erinnerungen aus der Kindheit (vgl. M:38 f.), die in der Lage sind, die beobachtete Umgebung umzuwandeln und unreal wahrzunehmen und Unvollständiges bzw. Verfallenes zu einer Ganzheit zusammenzufügen. Dies ist jedoch nicht alles, was als chaotisches Substrat für ein verwirrtes Kunstprodukt verantwortlich ist oder für die Unmöglichkeit, sich künstlerisch zu äußern. Die Venus steht aufgrund ihrer unterschiedlichen Erscheinungsvarianten offensichtlich für das umfangreiche kulturelle Erbe der okzidentalen Kultur. In ihr sind nämlich ganz verschiedene Darstellungsmöglichkeiten zusammengefasst, wie diese antike Gottheit künstlerisch seit der Antike präsentiert wurde. Katharina Weisrock zählt ihre verschiedenen Erscheinungsvarianten in der Kunstgeschichte auf, auf die man in ‚Das Marmorbild‘ trifft:

„Die Venus des Marmorbildes präsentiert sich abwechselnd in den Bildvorstellungen der Antike, der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Wir sehen sie als Torso einer klassischen Götterstatue, als Brunnenfigur, als ruhende Liebesgöttin mit ihren Attributen, als Vanitas, als Flora und schließlich als Salondame bei der Toilette.“ (Weisrock 1990:120)

Es wundert nicht, dass Florio bei der Beobachtung der Dame, die immer wieder neue Bezüge zu einzelnen kulturellen Epochen herstellt, die Augen übergehen. Indem die verschiedenen Erscheinungsformen der antiken Gottheit in unterschiedlichen Epochen in der Venus-Gestalt aufgerufen werden,³⁵ steht diese zugleich für den unübersichtlichen Palimpsest-Charakter der Kunstgeschichte, als deren jeweils oberste Schicht der zeitgenössische Künstler an dem Prozess der Überschreibung und Neuverwertung des Gewesenen teilnimmt. Mit der Aufdeckung immer tieferer Schichten kann ihm jedoch schwindelig werden, denn das Wissen um die unermessliche Fülle und um die geschichtliche Tiefe kann die eigene künstlerische Produktion hemmen. Oder aber es kann durch die Verwendung zu vieler beliebig ausgewählter Verweise auf das einst Produzierte wiederum ein Nichts in der Hülle wechselnder Bilder darstellen.

³⁴ Zu den Gärten bei Eichendorff vgl. Seidlin (1966) und Alewyn (1966).

³⁵ In der Venus-Gestalt in ‚Das Marmorbild‘ werden auch unterschiedliche mythologische Venus-Varianten vereinigt: In den meisten Szenen hat sie Attribute einer mythischen Frühlings- und Liebesgöttin (vgl. Weisrock 1990:120). Doch durch ihren Hang zur Erstarrung und aufgrund ihres tödlichen Aussehens ist sie zugleich Venus libitina, die Todesgöttin. Näheres zu Venus libitina vgl. Gockel (1974).

Darüber hinaus steht Venus in ‚Das Marmorbild‘ für alle unterschiedlichen Kunstmedien: Sie erscheint als Statue und Bild, äußert sich in Schlangenlinien und repräsentiert somit den Bereich der bildenden Künste. Sie singt und spielt Laute, ist also musikalisch. Sie spricht in zierlichen Worten und singt Lieder, d. h. sie produziert Texte. In ihr sind viele Kunstrichtungen erfasst, und sie verkörpert somit die Kunst als Ganzes und die Problematik der künstlerischen Produktion allgemein. Wenn man erwägt, was Venus alles in sich verbindet, verwundert es nicht, dass Florio bei ihrem Anblick geblendet ist (vgl. M: 16) und dass er diesem Bilderreichtum fast erliegt. Und es wundert auch nicht, dass Venus Florio bekannt vorkommt, als ob er sie schon lange vor der ersten Begegnung gekannt hätte. Denn sie steht für das Unermessliche und Nichtzubewältigende der Kunstgeschichte, das ständig an nächste Generationen überliefert und ständig von neuen Künstlern aufgegriffen und variiert wird. Als Teil dieser kulturellen Prozesse und als ein potenzieller Akteur muss Florio Venus bereits wenigstens teilweise kennen:

Florio stand in blühende Träume versunken, es war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreung des Lebens wieder vergessen und verloren, als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter und riefte ihn unaufhörlich, ihr zu folgen. (M:21)

Als ihm Venus entgegnet: *ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf (M:39)*, muss dies nicht unbedingt nur auf adoleszente erotische Phantasien bezogen werden, wie es häufig in der Marmorbild-Forschung getan wurde (vgl. Eichner 1989 oder Böhme 1981), sondern auf junge, potenziell werdende Künstler. Florios Gefühl, dass er einige Bilder, auf die er im Zusammenhang mit Venus trifft, schon einmal gesehen hat, ist ein Beweis dafür, dass er als Rezipient mit den Kunstwerken früherer Epochen seit der Kindheit vertraut ist:

Da flog es ihn plötzlich wie von den Klängen des [christlichen; M. B.] Liedes draußen an, dass er zu Hause oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen, hinten einen weiten Garten mit vielen Springbrunnen und künstlich geschnittenen Alleen, gerade so wie vorhin der Garten draußen erschienen. Auch Abbildungen von Lucca und anderen berühmten Städten erinnerte er sich dort gesehen zu haben. (M:38 f.)

Nach dem Erklingen des erlösenden christlichen Liedes fängt Florio an, sich in seinem kulturellen Erbe zu orientieren. Nun ist er in der Lage, die gerade betrachteten Bilder, die ihm unheimlich, weil bekannt und lebendig, vorkommen, auf andere ähnliche Rokokobilder zurückzuführen, die er als Kind zu Hause gesehen hat. In diesem Moment der Ernüchterung kommen auch die Schlangenlinien, von denen es am Körper der Venus in der vorangehenden Verführungsszene nur so wimmelte, zum Stillstand. Durch die Zuwendung zum christlichen Gott wird Florio nicht mehr von der Wahrnehmung einer Unmenge bestehender Kunstprodukte, Stile, von eigenen Emotionen und Erfahrungen paralytisiert, sondern der Blick eines Christen fungiert als Katalysator im Bereich der Impulse für eine künstlerische Produktion und als ein Spender eines transzendentalen Sinns, der dem Kunstwerk eingepreßt wird.

Die christliche Perspektive, die von den zahlreichen Optionen der künstlerischen Produktion einen zu bewältigenden Ausschnitt auswählt, der dann als Basis für das Schaffen eines Kunstwerks fungiert, repräsentiert Bianca. Dieser ausgewählte Ausschnitt wird in der Novelle durch die Attribute repräsentiert, die zugleich Bianca und Venus angehören sowie durch die visuelle Ähnlichkeit beider Frauengestalten. Bianca zeigt, was von dem unermesslichen Bereich der künstlerischen Anregungen für die christlich orientierte Kunstproduktion akzeptabel ist, damit ein „reines“³⁶ Kunstwerk mit

³⁶ Vgl. die Bedeutung des Namens Bianca in Anm. 24.

einer klaren Botschaft entsteht. So dürfen auch die Schlangenlinien in der künstlerischen Produktion präsent sein, wenn sie nicht ins Maßlose geraten: *Mitten unter ihnen erblickte er die schöne Nachbarin wieder. Aber der fröhliche Blumenkranz fehlte heute in den Haaren, ohne Band, ohne Schmuck wallten die schönen Locken um das Köpfchen und den zierlichen Hals.* (M:33) Die offenen lockigen Haare, d. h. das ungebändigte Spiel mit eigener Phantasie und Erinnerungen, das Formenspiel und das Verweisen auf unterschiedliche Bestandteile des kulturellen Erbes, müssen jedoch eher ausnahmsweise zur Schau gestellt werden, denn Bianca trägt außer an dieser einen Stelle die Haare nie offen. Vielmehr wird eine künstlerische Produktion bevorzugt, deren Ergebnis ein durchdachtes und durchkomponiertes Kunstwerk ist: *Florio stand noch still geblendet, selber wie ein anmutiges Bild, zwischen den schönen schweifenden Bildern. Da trat ein zierliches Mädchen [Bianca; M. B.] an ihn heran, in griechischem Gewande leicht geschürzt, die schönen Haare in künstliche Kränze geflochten.* (M:26) In künstliche Kränze gebundene Haare sind bei Bianca auf jeden Fall die Regel und sie sind den unkontrolliert wallenden, offenen und lockigen Haaren vorzuziehen. Ein Beispiel für ein solches künstlerisches Schaffen sind die Lieder Fortunatos. Auch er darf das Venerische lobpreisen, doch der christliche Standpunkt muss in jedem Lied präsent sein.

Aus christlicher Sicht wird die Obsession mit Phantasie, Erotik, Ziererei negativ bewertet, und dem Künstler droht in diesem Fall der Untergang. Eine solche oberflächliche Kunst wird schließlich in der Verführungsszene mit dem Sündenfall der ersten Menschen oder mit der betörend schönen Frau Welt identifiziert und mit der den Augenblick genießenden Wonne, deren Kehrseite jedoch das Nichts bildet, d. h. die Schlangen, Würmer und Kröten, die den Rücken der Frau Welt zerfressen. Nicht so stark wird in dieser Situation auf Echidna angespielt, denn es erscheint hier kein tatsächliches buntgeflacktes Reptil, sondern es sind nur exotische Blumen, die an Echidna erinnern. Es ist der gewählte christliche Zugriff, der Echidna, als eine andere Art von Verbildlichung der Verführung zur unerwünschten Kunstproduktion, nicht als eine der grüngoldenen Schlange ebenbürtige buntgeflackte Schlange erscheinen lässt. Umso wichtiger ist jedoch dieser hintergründige Hinweis auf Echidna. Er lässt nicht daran zweifeln, dass es auch andere Optionen gibt als ein christliches Substrat für das künstlerische Schaffen. Möglicherweise ist es auch ein Hinweis auf die vorchristliche Zeit der Antike, in welcher bei künstlerischem Schaffen kein christlicher Bezug hergestellt werden konnte und dennoch große Kunstwerke entstanden. Ob auch in der Gegenwart dem Künstler andere akzeptable Bezugspunkte als das Christentum zur Verfügung stehen, an denen er sich bei seiner künstlerischen Tätigkeit orientieren kann, und welche diese sein könnten, wird in der Novelle nicht beantwortet.

Was die bestehenden Interpretationen zu ‚Das Marmorbild‘ betrifft, verwundert es nicht, dass Venus häufig als Verkörperung der „falschen Romantik“ verstanden wurde. Die Kennzeichen der künstlerischen Produktion, für die Venus steht, sind größtenteils auch Merkmale des von den Frühromantikern propagierten künstlerischen Schaffens: Hingabe an eigene Phantasie, Reflexivität und fortwährende Spiegelung des Dargestellten, Tendenz zur Verbindung von Heterogenem, verehrender Bezug auf frühere Epochen, Vermengen von Kunstgattungen und kulturellen Traditionen etc. Die problematische (früh)romantische Produktion kann dabei als ein historisches Beispiel des „venerischen“ künstlerischen Schaffens verstanden werden, das gerade in den späteren Phasen der Romantik durch die Zuwendung zum Christentum eine Korrektur erfahren hat. Fortunatos Lieder, in denen neben dem Christentum auch das Venerische seinen Platz findet, und Echidna, die die durch Venus repräsentierte Kunstproduktion mit einem anderen als dem christlichen Korrektiv als verderblich entlarvt, sind ein Zeugnis dafür, dass es hier nicht um einen bloßen Gegensatz zwischen christlich orientierter Kunst und einer nicht konfessionellen Kunst geht, sondern um allgemeine Fragen der künstlerischen Produktion.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- EICHENDORFF, Joseph von (2008): *Das Marmorbild*. Stuttgart.
- FIORILLO, Johann Dominik (1997): *Sämtliche Schriften*. Bd. 2.1. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten. Hildesheim; Zürich; New York.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1997): *Der Sammler und die Seinigen*. Amsterdam; Dresden.
- HOGARTH, William (2008): *Analyse der Schönheit*. Hamburg.
- PAUL, Jean (1962): Palingenesien. In: MILLER, Norbert (Hrsg.): *Jean Paul. Werke*. Bd. 4. München, S. 717–924.
- SCHILLER, Friedrich (1992): Kallias oder über die Schönheit. In: JANZ, Rolf-Peter (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Theoretische Schriften. Frankfurt a. M., S. 276–329.
- TIECK, Ludwig (1988): Der junge Tischlermeister. In: FRANK, Manfred / KLUSSMANN, Paul Gerhard / RIBBAT, Ernst / SCHWEIKERT, Uwe / SEGEBRECHT, Wulf (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a. M., S. 9–418.
- ZEDLER, Johann Heinrich (1961): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 34. Graz.

Sekundärliteratur:

- ALEWYN, Richard (1966): Eine Landschaft Eichendorffs. In: STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt, S. 19–43.
- BELLER, Manfred (1968): Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“. In: *Euphorion*, Nr. 62(2), S. 117–142.
- BÖCHER, Otto (2002): Teufel VIII. In: MÜLLER, Gerhard (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 33. Berlin; New York, S. 141–147.
- BÖHME, Hartmut (1981): Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: BOHNEN, Klaus / JØRGENSEN, Sven Aage / SCHMÖE, Friedrich (Hrsg.): *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen; München, S. 133–176.
- BOUSQUET, Jacques (1985): *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. München.
- EBERHARDT, Otto (2004): *Eichendorffs Erzählungen „Das Schloss Dürande“ und „Die Entführung“ als Beiträge zur Literaturkritik*. Würzburg.
- EICHNER, Hans (1989): Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa. In: KESSLER, Michael/KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposions, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen, S. 37–52.
- ETSCHMANN, Walter / HAHNE, Robert / TLUSTY, Volker / KAMMERLOHR, Otto (2004): *Kunst im Überblick. Stile – Künstler – Werke*. Oldenbourg.
- GOCKEL, Heinz (1974): Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrinazyklus. In: *Wirkendes Wort*, Nr. 24, S. 46–56.

- GRAEVENITZ, Gerhart von (1994a): *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*. Stuttgart; Weimar.
- GRAEVENITZ, Gerhart von (1994b): Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik. (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke). In: KOTZINGER, Susi / RIPPL, Gabriele (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“ veranstaltet im Oktober 1992*. Amsterdam, S. 241–262.
- HANSS, Karl (1989): *Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild. Aus dem Leben eines Taugenichts*. München.
- HENNING, Andreas / KOLB, Karin / MARX, Harald / NEIDHARDT, Uta / WENIGER, Matthias (2007): *Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden*. München; Berlin.
- HOLLENDER, Christoph (1995): Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur. In: GÖSSMANN, Wilhelm / HOLLENDER, Friedrich (Hrsg.): *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn, S. 163–232.
- KARL, Sabine (1996): *Unendliche Frühlingssehnsucht. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk*. Paderborn; München; Wien; Zürich.
- KITTLER, Friedrich A. (2003): *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. München.
- KRAUSSE, Anna-Carola (1995): *Geschichte der Malerei. Von der Renaissance bis heute*. Köln.
- MAURER, Emil (2001): *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München.
- OESTERLE, Günter (2006): Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“. In: STEINECKE, Hartmut (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt, S. 60–96.
- PIKULIK, Lothar (1977): Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In *Euphorion*, 71(2), S. 128–140.
- REIFENSCHIED, Beate (1994): Raffael in den Bildmedien des 18. Jahrhunderts. In: VIETTA, Silvio (Hrsg.): *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart; Weimar, S. 33–60.
- SAUTER BAILLIET, Theresia (1972): *Die Frauen im Werk Eichendorffs. Verkörperungen heidnischen und christlichen Geistes*. Bonn.
- SCHLAGINTWEIT, Hans / FORSTNER, Helene K. (2003): *Kunstgeschichte. Stile erkennen – von der Antike bis zur Moderne*. Basel.
- SCHNEIDER, Norbert (2012): *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*. Berlin.
- SCHUMACHER, Hans (1977): *Narziss an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen. Geschichte und Interpretation*. Wiesbaden.
- SEIDLIN, Oskar (1966): Eichendorffs symbolische Landschaft. In: STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt, S. 218–241.
- STAMMLER, Wolfgang (1959): *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg (Schweiz).
- SYRE, Cornelia (2007): Zur Sammlungsgeschichte. Parmigianinos Madonnenbild und die italienischen Meister in der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern. In: BAUMSTARK, Reinhard (Hrsg.): *Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek*. Ostfildern, S. 117–131.

- THIEL, Gisela (1956): *Das Frau-Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters*. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlands. Saarbrücken.
- VASARI, Giorgio (2009): *Das Leben des Parmigianino*. hrsg. von BURIONI, Matteo. Berlin.
- WEISROCK, Katharina (1990): *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*. Opladen.
- WIETHÖLTER, Waltraud: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In: KESSLER, Michael / KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen, S. 171–201.

Internetquellen:

- URL 1: BALCAROVÁ, Markéta (2016): *Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten der deutschen Romantik*. (Diss.). Zugänglich unter: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/104964/> [03.01.2018].
- URL 2: KERN-VON HARTMANN, Bertha (Hrsg.) (1911): *Hesiods Werke*. übers. Von VOSS, Johann Heinrich. Zugänglich unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1> [20.02.2018].