

---

Peter Brandes

## Das Leben der Bilder im Text

Ovids *Pygmalion* und Eichendorffs »Marmorbild«<sup>1</sup>

---

Joseph von Eichendorffs 1819 erschienene Novelle *Das Marmorbild* ist gleichermaßen eine Geschichte über die Liebe und das Begehren wie über die Künste und ihre Ästhetik. Der Protagonist Florio ist zum einen auf der Suche nach dem wahren poetischen Ausdruck, zum anderen folgt er den Zeichen seines erotischen Begehrens. Kunst und Liebe kreuzen sich dabei in signifikanter Weise in der Narration, und als poetisch-ästhetischen Ausdruck dieses Chiasmus wird man eben jenes Marmorbild lesen müssen, das der Erzählung ihren Namen gibt. Das in diesem Bild in Aussicht gestellte Leben ist gleichsam das Band, das die Erzählung der Künste und der Liebe zusammenhält. In dieser Fügung von Kunst und Leben ist der Pygmalion-Mythos als Intertext<sup>2</sup> der Eichendorffschen Novelle eingeschrieben. Die folgenden Überlegungen unternehmen den Versuch diese Textkonstellation unter dem Fokus der bildlichen Lebendigkeit zu lesen.

*I. Poesie und Leben.* – Eine erste und naive Lesart der Novelle wird in ihr die Geschichte eines jungen Mannes entfaltet sehen, der sich in ein antikes Venusbild aus Marmor verliebt und, von diesem verlockt, sich in der imaginären Welt der Venus zu verlieren droht. Am Ende wird er aber aus der gespenstischen Scheinwelt gerettet und findet zu seiner eigentlichen Geliebten zurück. Eichendorffs Erzählung entspinnt sich entlang zahlreicher Oppositionen, die aus der Perspektive des Protagonisten Florio entwickelt werden. Nach der Logik der Narration steht der Sänger Fortunato für eine dem Tag und der christlichen Dichtkunst zugewandte Lebensform, während sein Opponent, der Ritter Donati, die Nacht und die melancholische Lebensform repräsentiert. In analoger Weise werden die beiden von Florio begehrten Frauenfiguren im narrativen Geflecht situiert: das Mädchen Bianka steht für den Tag und das Leben ein, die Venus für die Nacht und den Tod. Im Lauf der Erzählung knüpft Florio zuerst Kontakt zu Fortunato und empfindet Zuneigung zu Bianka, später fühlt er sich mehr zu Donati hingezogen und überträgt sein Begehren auf die Venus. Erst zum Schluß der Erzählung findet er wieder zu Fortunato und Bianka zurück und erkennt in ihnen den wahren Freund und die echte Geliebte. Durch den Verlauf der Geschichte meint Florio zudem sein Leben

zurückzugewinnen: Er fühlt sich am Ende wie neu geboren. Das sich so darstellende narrative Geschehen geht davon aus, daß Florio – und mit ihm der Leser – über weite Strecken der Erzählung für die wahren Verhältnisse der Dinge blind bleibt. Die Ideologie des Plots scheint eine Zentralperspektive des Wissens um Wahrheit und Schein in der Erzählung zu installieren. Zu dieser dominanten Lesart einer Dekonstruktion des falschen Scheins im Zeichen narrativer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gesellt sich jedoch unter der Hand eine damit konkurrierende Lesart, die gerade die Lebendigkeit der scheinhaften Bilder und ihres diskursiven und intertextuellen Netzes behauptet. Das Leben der Bilder im Text des *Marmorbildes*, so die These der folgenden Ausführungen, zielt auf eine Suspendierung der Differenz von wahren und scheinhaftem Leben. Leben wird in diesem Kontext als Repräsentationsform lesbar, die sich als Selbstzeugung des Bildes im Konnex von visueller Erfahrung und innerer Anschauung beschreiben ließe. Sie legitimiert sich dabei über das Meta-Thema der Erzählung: die Kunst und die Liebe.

Im Verlauf der Narration bleiben Liebe und Dichtung auf das engste miteinander verknüpft. Daß dabei aber die Frage nach dem spezifischen Charakter der Kunst in den Hintergrund gerät, liegt daran, daß die Kunst sich mehr und mehr verbirgt – so wie bei Ovid sich die Kunst in dem lebendigen Kunstwerk verbirgt. Dort heißt es über die von Pygmalion geschaffene weibliche Statue: »So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!«<sup>3</sup> Am Leben, an der Lebendigkeit, entscheidet sich mithin der Kunstcharakter der Kunst.

Das im *Marmorbild* zur Darstellung gebrachte Leben ist aber von Anfang an ein imaginäres. Die alltägliche Form eines ökonomisch strukturierten Lebens scheint die Welt des Protagonisten nicht zu berühren. Das Moment der Ökonomie, die Erfahrung der Berufswelt, die Allgegenwart des Tauschprinzips werden gleich zu Beginn der Erzählung verneint. Die einleitende Sequenz führt Florio als einen schüchternden Künstler ein. Er ist ein Reisender ohne Profession, wie er selbst bekennt: »Welches Geschäft führt Euch nach Lucca? fragte endlich der Fremde [Fortunato; P.B.]. Ich habe eigentlich gar keine Geschäfte, antwortete Florio ein wenig schüchtern. Gar keine Geschäfte? – Nun, so seid Ihr sicherlich ein Poet! versetzte jener lustig lachend.«<sup>4</sup>

Es ist auffällig, daß der erste Dialog der Erzählung nach dem Beruf des Protagonisten fragt, der im ersten Satz als Edelmann eingeführt wurde. Daß Florio keine Geschäfte zu tätigen hat, läßt sich zunächst so verstehen, daß er über einen solchen Reichtum verfügt, der es ihm erlaubt, sich der Sphäre des Handels zu entziehen. Florio scheint mithin ein Leben jenseits des ökonomischen Prinzips zu führen. Dies macht ihn in gewisser Weise dem Anspruch des Realen abspenstig. In diesem Sinn ist er bereits der Schwärmer, als der er später mehr und mehr zu erkennen ist. Wenn Fortunato ihn also einen Poeten nennt, so meint dies zum einen, daß nur der Poet und Träumer von sich

behaupten kann, er tätige keine Geschäfte, da er sich nämlich nicht in der realen Welt des allgemeinen Handels bewegt. Zum anderen folgert der Sänger aus Florios Aussage, daß derjenige, der in eine Stadt reist und dies nicht aus ökonomischen Erwägungen tut, nur ein Dichter sein kann, da dieser seine Erkenntnisse oft aus Reisen gewinnt. Der Titel des Poeten weist Florio im doppelten Sinn als Phantasten aus: als jemanden, der sich in der realen Welt nicht zu behaupten weiß, und als jemanden, der durch die Phantasie Welten zu schaffen und fiktionales Leben zu geben vermag. Ist der Poet auf der einen Seite jenseits der Ökonomie verortet, so schafft er auf der anderen Seite eine ganz eigene Ökonomie des poetischen Lebens.

Fortunatos Bezeichnung berührt Florio in besonderer Weise. Der Name Poet bringt das Moment der Scham mit sich. Indem Florio Fortunatos Benennung zurückzuweisen sucht, wird er »über und über rot« (S. 385). Es ist für den Leser dabei nicht eindeutig zu entscheiden, ob Florio errötet, weil er eben keine Geschäfte tätigt, oder weil er sich selbst als der Bezeichnung für unwürdig erklärt. Es ist möglich, daß beides hier impliziert ist. Die durch die Farbe Rot bezeugte Scham bringt in das Gespräch über die Profession und die Poesie das Moment des Erotischen ins Spiel, das sich zudem daran zeigt, daß Fortunatos »Augen mit sichtbarem Wohlgefallen auf dem schönen Jünglinge [ruhten]« (S. 385). Neben der offensichtlichen Homoerotik der Szene<sup>5</sup> ist es der Eros der Poesie, der hier verhandelt wird. Er wird über die Konstruktion von Farblichkeit eingeführt und kontrastiert mit der späteren Rhetorik des weißen Marmors, die die Figur der Ambivalenz in den narrativen Diskurs installiert.

Für Florio besteht die große Kunst in der Herstellung von Lebendigkeit. Seine eigenen Versuche in der Poesie sieht er als nichtig an, wenn er »die alten großen Meister las, wie da alles wirklich da ist und leibt und lebt« (S. 385). Florio schreibt hier den alten Meistern die Kraft zu, dem Leser Erzähltes (»alles«) leibhaftig vor Augen zu stellen. Die großen Meister der Poesie werden auf diese Weise auch als Meister der Rhetorik kenntlich. Sich selbst beschreibt Florio in Anlehnung an den von ihm benutzten Terminus der Sangeskunst als »schwaches, vom Winde verwehtes Lerchenstimmlein« (S. 385). Die Lerche wird aufgrund ihres Fluggesangs traditionell als Symbol der Transzendierung des Weltlichen aufgefaßt. Ihr Gesang wurde schon früh »als ein freudiges Loben verstanden«<sup>6</sup>. Verena Doebele-Flügel zufolge repräsentiert bei Eichendorff das Lerchenmotiv »den über der Erde liegenden Bereich der Höhe«<sup>7</sup>. Der Mensch ist diesem Verständnis nach der Figuration der Lerche untergeordnet. Die Stelle im *Marmorbild* gibt freilich anderes zu denken als die klassische Dichotomie von menschlichem Dasein und göttlicher Offenbarung. Der Text identifiziert Florio mit dem Gesang der Lerche und weist zugleich auf die fragile Basis dieses transzendentalen Gesangs hin. Die Lerche als Vorbild des

menschlichen Lebens erfährt somit seine Dekonstruktion aus dem Bildbereich des »unermesslichen Himmelsdom[us]«, der auf die Dimension des Erhabenen verweist. Die Stimme der Lerche offenbart zwar eine Potentialität des dichterischen Gesangs, die aber im Vergleich zu den großen Meistern mit dem Prädikat »schwach« belegt wird. Während Florio damit eine Wertungs-Poetik zu vertreten scheint, die zwischen hoher und niedriger Dichtkunst unterscheidet, erklärt Fortunato die Poesie zu einem weltliterarischen Modell des Zusammenklangs aller Stimmen: »Jeder lobt Gott auf seine Weise, sagte der Fremde, und alle Stimmen zusammen machen den Frühling.« (S. 385)

Fortunato gibt sich als wandernder Sänger aus. Dabei erscheint dieses Bekenntnis in hohem Maße doppeldeutig. Denn auf das Reisen ist er durch eine Sehnsucht gekommen, die der Florios vergleichbar ist. Die Sehnsucht nach der Ferne wurde bei ihm geweckt, »wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne sang und von großer unermesslicher Lust.« (S. 386)<sup>8</sup> Hat der Spielmann in diesem Kontext eine welteröffnende und das poetische Dasein ermöglichende Funktion, so wird er in der folgenden Erzählung Fortunatos zur Personifikation einer gefährlichen Versuchung. Die Figur des Spielmanns verweist bekanntlich auf die Tannhäuser-Legende, die unter anderen Tieck in seiner Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* verarbeitet hat.<sup>9</sup> Der Spielmann ist dort ein Versucher im Dienste der Frau Venus, der die Jugend durch seine Musik in den Berg der Venus lockt. Auf diese Sage weist nun Fortunato Florio hin und fügt dem noch den Imperativ »Hütet Euch!« (S. 386) hinzu. Der Spielmann erscheint somit als Doppelgestalt, als Anleiter zum dichterischen Leben und als erotischer Versucher. Dabei ist die poetische Verlockung durchaus für das erotische Moment – die »große, unermessliche Lust« – durchlässig. Dieses erste Gespräch zeigt bereits, wie nahe erotische und poetische Versuchung beieinander liegen. Lebendigkeit kann aber offenbar nur in der Ambivalenz dieser poetisch-erotischen Verlockung gewonnen werden. Wie dabei der poetische Spielmann vom erotischen Versucher unterschieden werden kann, bleibt eine offene Frage des Textes.

Einerseits ist der Spielmann ein Topos des romantischen Diskurses, der in einen narrativen Überlieferungszusammenhang gestellt wird; andererseits erzeugt der Text diese Spielmannsfigur in der Geste der Wiederholung neu und übersetzt ihn in den Kontext eines literarischen Spiels, das den Leser über Schein und Wahrheit im Ungewissen läßt. Spricht nämlich Fortunato zunächst in metaphorischer Weise, die Vogel-Metapher Florios aufgreifend, von der Poesie, so wendet er sich in seinem Rat nur scheinbar der lebenspraktischen Seite des Dichterberufs zu. Der Rekurs auf den Spielmann nimmt das Thema der Musikalität auf, überträgt es vom tierischen Bereich auf den des Dämonischen. Dem Lied der Natur, für das die Rhetorik der Vogelstimmen einsteht,

wird das mythische Lied gegenübergestellt. Der Mythos des Spielmanns ist aber wiederum – bei Tieck und bei Eichendorff selbst<sup>10</sup> – stark mit der Vorstellung der singenden und klingenden Natur verbunden. Fortunatos Warnung vor dem Lied des Spielmanns erweist sich mithin als eine zweite Lesart von dem Lied der Natur. Scheint die wahre Dichtkunst dem Gesang der Vögel zu folgen, so ist das Lied des Spielmanns nur der falsche Schein naturhaften Gesangs. Während die Intention des Vogelgesangs nicht erkennbar ist, wird die Absicht des Spielmanns klar benannt. Es ist das Moment des Spiels, das diese Figur als gefährlichen Versucher aufweist. Scheint nun der narrative Gestus, den Fortunato hier eröffnet, dieser Ideologie von wahrer und täuschender Dichtkunst in die Hände zu spielen, so erweist sich das textuelle Gefüge als ein Spiel, das den Protagonisten ebenso wie den Leser auf die Ambivalenz literarisch-erotischer Versuchung zurückwirft.

So auffällig und exponiert dieses anfängliche Gespräch über die Profession des Poeten ist, es bleibt in der Erzählung das einzige dieser Art. Das Begehren nach den verschiedenen weiblichen Figuren wird nunmehr zum Hauptthema der Novelle. Die einzige Möglichkeit, diese Figurationen des Begehrens auch poetologisch zu lesen, scheint auf den ersten Blick die allegorische Lesart zu gewähren.

*II. Allegorie versus Poiesis.* – Die Allegorie ist für das Verständnis von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* oft als der zentrale Lektüreschlüssel angenommen worden. Die im Titel angekündigte und in der Erzählung figurierte literarische Bildlichkeit macht den Rückgriff auf diese literaturwissenschaftliche Kategorie zunächst plausibel. So mag es auch kaum verwundern, wenn Simon Richter feststellt: »Most readings of Joseph von Eichendorff's *Marmorbild* are inclined to be allegorical.«<sup>11</sup> Zu Recht hat Richter darauf hingewiesen, daß gerade die allegorischen Lektüren des *Marmorbilds* oft dazu tendieren, den Text als Repräsentation eines dualistischen Weltbildes zu lesen und damit das bedrohliche Potential desselben auszublenden. Die verlockende Macht der Venus<sup>12</sup> wird in den allegorischen Lektüren in die Sphäre der Phantasie und des falschen Scheins gebannt. Die Bildlichkeit des *Marmorbildes* wird dabei ebensowenig bedacht wie die sprachliche Verfaßtheit des Textes. Die narrative Inszenierung eines lebendigen Bildes, wie sie sich in der Figur der Venus zeigt, kann in ihrer Bildhaftigkeit nur dann angemessen rezipiert werden, wenn die Allegorie differenzierter gefaßt wird: nicht nur als Allegorie einer sprachlich-kohärenten Erzählung, sondern als Allegorie eines bildnerischen Darstellungsverfahrens, das zugleich die Praxis der Allegorese durchstreicht. Wenn also die Venusstatue als Allegorie zu lesen wäre, dann eben in jenem Sinne einer Allegorie der Lebendigkeit der Kunst, die sich in ihrem Status als Kunstwerk selbst reflektiert. Die Reflexion einer solchen Darstel-

lungsweise betrifft dabei nicht nur den poetischen Darstellungsmodus, sondern auch den bildnerischen und dessen Materialität.

Eine klassische allegorische Lesart könnte Fortunato als Personifikation christlicher Dichtkunst betrachten, die gegenüber der griechisch-antiken Kunstform, dessen Personifikation die Venus darstellt, die wahre und wahrhaftige Kunst vertritt. Donati ist in diesem Deutungsmodell der antiken, Bianka der christlichen Kunst zugeordnet.<sup>13</sup> Eine alternative allegorische Lektüre, wie sie Richter vornimmt, öffnet dagegen diese Oppositionen. Fortunato ist gleichsam mit der Figuralität der Venus verknüpft, insofern er als homoerotischer Versucher Florio an sich binden will. Anders als in herkömmlichen Deutungen sieht Richter in dem »stillen Gast« aus dem ersten Lied Fortunatos nicht Donati, sondern Fortunato selbst gezeichnet.<sup>14</sup> Diese als Todesgenius und Christus markierte Figur<sup>15</sup> richtet dabei ihr Begehren auf Florio, dem Richter zufolge dieses Lied als Liebeslied eigentlich zugeordnet ist. Dabei übernimmt Fortunato als Christus-Figur die homoerotischen Liebeskonzeptionen der griechischen Antike, um sie gegen den heterosexuellen Venus-Kult ins Feld zu führen. Auch wenn Richter damit die oft eindimensionalen allegorischen Lektüren des Textes aufbricht, bleibt seine Lesart gleichwohl blind für die zwischen Eros und antiker und christlicher Mythologie verhandelte Kunstgenese. Wie Fortunato zwischen zwei Figuren des Spielmanns unterscheidet, so sind auch seine Lieder in zweifacher Hinsicht lesbar: als hermeneutische und als poetische Verlockung. Geben sich auf der einen Seite seine Lieder als Kommentar oder Deutung einer bereits abgeschlossenen Handlung aus, so sind sie auf der anderen Seite auch lesbar als Wirklichkeit schaffende Dichtungen, die den poetischen Figuren des Textes Leben geben. So mag das erste Lied Fortunatos gleichermaßen ein Kommentar zu den Begehrensstrukturen des Festes sein und eine performative und poetische Funktion haben. Denn im Vollzug der poetischen Rede wird eben jene Figur antizipiert, die später mit dem Namen Donati in das Geflecht der Narration eintreten wird.

Fortunatos Lied ist in zwei Teile gegliedert, die durch einen Einschub des Erzählers deutlich markiert sind. Im ersten Teil wird eine schöne, freudige und lustvolle Welt besungen, in der Bacchus, der Frühling und die Venus dominieren. Der zweite Teil, der mit verändertem Ton gesungen wird (»Hier änderte er plötzlich Weise und Ton und fuhr fort«; S. 391), ist durch die Präsenz eines stillen Gastes aus dem Himmelreich geprägt, der das lyrische Ich aus dem sinnenfrohen Treiben des ersten Teils in die kühlen Sphären des Himmels führt. Der erste Teil kann als Beschreibung des Festes gelesen werden, auf dem sich Florio und Fortunato befinden. Die Liebespaare, die sich dort gefunden haben, stehen unter dem Einfluß der Venus. Der zweite Teil figuriert demgegenüber die fromme Liebe zu Christus, die als die wahre Seinsform zu erkennen gegeben wird. Dieser Teil zeigt mithin die Verblendung des

ersten Teils auf. Die Bleichheit des stillen Gastes dekonstruiert die illusionäre Farbenpracht der erotischen Bilder des ersten Teils. Das lyrische Ich separiert sich in seiner Zuneigung zu dem stillen Gast von der Menge der Ritter und Frauen, die sich der Sinnenwelt der Venus hingeben. Das im Gedicht figurierte Ich scheint somit den Verlockungen der Venus zu widerstehen. Allerdings korreliert die Bleichheit des Gastes mit dem später mehrfach beschriebenen bleichen und weißen Gesicht der Venus, so daß auch eine Verbindung zwischen Venus und Todesgenius erkennbar wird. Auf diese Weise reflektiert das Lied bereits auf das noch zu erzählende Geschehen, greift aber auch auf die Erzählung vom Spielmann zurück.

Das Lied macht zudem den narrativen Text lesbar als die Darstellung der Verlebendigung der Kunst durch Bacchus und Venus und als Mortifizierung derselben durch den Todesgenius, Christus. Die Kunst erfährt durch den Tod ihre Vollendung. Zugleich evoziert dieses hermeneutische Lehrgedicht den lebendigen Auftritt Donatis. Fortunato würde in diesem Sinn selbst in der Funktion des ambivalenten Spielmanns auftreten, der auf der einen Seite lebendige Kunst hervorbringt und zugleich verderbliches Begehren evoziert.<sup>16</sup> Appliziert die allegorische Auslegung des Gedichtes den Sinngehalt desselben auf die Narration, so stellt die damit konkurrierende poetische Lektüre Gedicht und Erzählung in einen einander bedingenden Kontext. Das Gedicht erhält dann eine Funktion innerhalb der Handlung, insofern es die Figur des Spielmanns bildet. Der singende Spielmann Fortunato wird dabei zum Spielmann des Spielmanns. Sein Lied ruft den Spielmann Donati auf den Plan, der seinerseits als Spielmann Florio verlocken wird. Fortunatos Reflexion auf sein eigenes Verhältnis zu der Festgesellschaft erzeugt folglich seinen dunklen Doppelgänger, der zu einem Konkurrenten wird, mit dem er um die Freundschaft Florios buhlt. Die allegorische und die poetische Lektüre streichen sich gegenseitig aus, bedingen aber auch einander, insofern sie das ambivalente Verhältnis von Kunsterzeugung und erotischem Begehren thematisieren.

Ist es im Kontext dieser Sequenz vor allem die Tonalität der Sangeskunst, die bildliche Lebendigkeit evoziert, so wird im Fortgang der Erzählung diese poetische Struktur der Verlebendigung auf die bildende Kunst übertragen.

*III. Marmor.* – Betrachtet man die im Text inszenierten Bilder, so fällt auf, daß dem künstlerischen Material eine besondere Bedeutung zukommt. Das Bild, das zugleich zum *agens movens* der Geschichte wird, ist aus Marmor gefertigt. Im literarischen Diskurs um 1800 ist der Marmor nicht ohne das ästhetische Programm des Weimarer Klassizismus zu denken. Für Johann Joachim Winckelmann war der Marmor kein beliebiges Material, sondern Signum einer ästhetisch hochwertigen Kunst. So ist auch sein prominentestes Beispiel aus den *Gedancken über die Nachahmung*, die Laokoon-Statue, nichts

anderes als ein Marmorbild. Im Marmor spiegelt sich Winckelmann zufolge der Geist des Künstlers: »Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte«<sup>17</sup>. Dem Marmor selbst ist hier der Geist des Künstlers eingegeben, so daß das Marmorbild als Bild kaum anders als beseelt gedacht werden kann. Der Marmor vermittelt, wie Gonthier-Louis Fink anmerkt, »die Illusion von einem wahren, pulsierenden Leben«<sup>18</sup>. In Winckelmanns *Beschreibung des Apollo in Belvedere* findet sich dann nicht nur die belebende Stärke des künstlerischen Geistes, sondern die durch den Betrachter bewirkte pygmalionische Verlebendigung des Bildes.<sup>19</sup> Und auch bei Goethes Laokoon-Betrachtung setzt sich der »Marmor in Bewegung«<sup>20</sup> und stellt damit die Lebendigkeit des Materials heraus.<sup>21</sup> Der Marmor als Material transportiert also nicht nur ein Paradigma klassizistischer Ästhetik, er erscheint auch als das Ideal lebendiger Kunstwerke. Er ermöglicht auf besondere Weise den Illusionismus herzustellen, der Leben und Kunst ununterscheidbar macht.

Der Marmor ist, wie Didi-Huberman herausstellt, in besonderer Weise geeignet, Lebendigkeit zu simulieren.<sup>22</sup> Vor allem der parische Marmor ermöglichte es aufgrund seines unreinen Weiß-Tons, die Illusion der Lebendigkeit aufrechtzuerhalten, da seine fleckige, aderförmige Struktur dem menschlichen Leib besonders ähnelt: »Die bekannte Faszinationskraft dieses Materials wäre also nicht in der Perfektion seiner Weiße oder seiner mimetischen Effekte zu suchen, sondern gerade in seiner relativen Imperfektion, in der Irritation, die sie bewirkt.«<sup>23</sup>

Das reine Weiß ist demgegenüber als Signum des Todes anzusehen. In der Erzählung ist dementsprechend die Farbe Weiß stets das Zeichen für die Mortifizierung der belebten Statue: »das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an« (S. 397); »es war ihm, als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Anlitz und Armen vor ihm« (S. 420). Bei Ovid zeigt sich die Verlebendigung der Statue schließlich auch an der farblichen Veränderung der Figur: »Das Mädchen hat den Fuß empfunden, sie ist errötet!«<sup>24</sup>. Die Farbe, die durch das Weiße der Haut durchscheint, das Aufscheinen des Blutes wird mithin zum Signum der Lebendigkeit. Es ist dieselbe Rhetorik des Errötens, die bei Florios erster Begegnung mit Fortunato deutlich wurde. Das Rot-Werden, das Aufscheinen der Farbe figuriert bei Ovid wie bei Eichendorff die Lebendigkeit der angeschauten Person.

Dieses Kennzeichen scheint jedoch der Venusstatue zu fehlen. Sie erscheint stets als bleich oder weiß. Ist ihre Verlebendigung im narrativen Kontext also zu keinem Zeitpunkt vollständig geglückt? Die Illusion der Lebendigkeit stellt sich hier offenbar anders her als durch das Paradigma der Farbe. Lebendig wird die Statue vor allem durch eine andere Form der Täuschung. Sie liegt in



der Kunst der Rede und den damit verbundenen Vermögen, eine abwesende Sache den Hörern vor Augen zu stellen.

*IV. Venus-Bild.* – Anders als bei Pygmalion vollzieht sich im *Marmorbild* der Prozeß der Verlebendigung des Frauenkörpers wesentlich durch die Rezeption, durch die Wahrnehmung des Bildes. Doch bevor Florio der Venusstatue leibhaftig ansichtig wird, entwickelt er ein durch Träume generiertes inneres Bild, das er sich gleichermaßen als Ideal der begehrten Weiblichkeit vor Augen stellt. Er praktiziert damit eine Form der inneren Schau, wie sie bereits in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder* zu finden ist.<sup>25</sup> Dort ermöglicht die Vision eines inneren lebendigen Bildes dem Künstler Raffael die Vollendung seines Kunstwerkes.<sup>26</sup>

Diese sprachliche Evozierung lebendiger Bilder wurde insbesondere durch die Rhetorik tradiert. So bestand für Quintilian die Aufgabe des Redners darin, die Vorstellungskraft der Zuhörer in der Weise zu aktivieren, daß durch diese »die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben«<sup>27</sup>. Jenes Vor-Augen-Stellen bezeichnet auch die wesentliche Forderung der Ekphrasis, deren Aufgabe es ist, die sinnliche Anschauung durch eine lebendige Beschreibung zu ersetzen.<sup>28</sup> Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* ist nicht ohne diesen Hintergrund zu lesen. Immer wieder wird die dort beschriebene Bildlichkeit als eine solche kenntlich, die dem Betrachter durch Beschreibung vor Augen gestellt werden muß. Die Beschreibung der Venus ist in diesem Sinn zugleich ihre *evidentia*. Die Lebendigkeit des Venusbildes wird mithin rhetorisch vermittelt.

Das Venusbild tritt erstmals bei Florios nächtlicher Wanderung in Erscheinung. Diese entscheidende Sequenz der Novelle wird von Träumen umrahmt. Nach einem Gartenfest, auf dem Florio die Bekanntschaft der neben der Venus drei wichtigsten Figuren gemacht hat (Fortunato, Bianka, Donati), träumt er von sich als Odysseus, der von Sirenen versucht wird, und dessen Schiff unterzugehen beginnt. Aus diesem Alptraum erwachend, drängt es Florio nach draußen. In seiner Erinnerung wirken noch die Feier und die Erscheinung Biankas nach, allerdings in verwandelter Form. Es deutet sich hier schon eine Metamorphose des schönen Frauenbilds an: »Die Musik bei den Zelten, der Traum auf seinem Zimmer, und sein die Klänge und den Traum und die zierliche Erscheinung des Mädchens nachträumendes Herz hatten ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgend gesehen.« (S. 396 f.) Das individuelle sinnlich wahrgenommene und memorierte Bild wandelt sich durch die Traumarbeit in ein allgemeines Bild. Die personale Schönheit, die durch Leben bestimmt ist, wird zu einer nicht-schaubaren Gestalt, zu einem Bild, das jedes

gesehene Bild noch übertrifft. Auf ein solches, durch innere Anschauung gewonnenes Bild trifft Florio dann in der Gestalt des Marmorbildes. Daß die Marmorbilder der Griechen eben keine personalen Bilder darstellen, darauf weist Winckelmann deutlich hin: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg der Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.«<sup>29</sup> Ein solches idealisches Bild trägt nun auch Florio mit sich, als er in einem Garten, den er durchwandert, das Marmorbild erblickt. »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 so eben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume rings umher.« (S. 397)

Das Venusbild erscheint hier in einer zweifachen Spiegelung. Zunächst bescheint der Mond als Reflexion des Sonnenlichts das Marmorbild, macht das Bild also durch indirektes Licht sichtbar. Das Venusbild selbst ist in einer der des Narziß ähnlichen Spiegelsituation dargestellt. Die Venus erscheint von sich selbst bezaubert. So sieht Florio als Bildbetrachter zunächst nicht nur das Venusbild, sondern eine Komposition, die sich vielleicht als die Selbsterkenntnis der Venus betiteln ließe. In diesem Sinn ist diese Sequenz oft als Beleg für den Narzißmus der Venusfigur gelesen worden.<sup>30</sup> Dabei wurde jedoch meist die bedenkenswerte Verschiebung des Narziß-Motivs vom männlichen zum weiblichen und vom menschlichen zum göttlichen Geschlecht übersehen. Denn es ist hier zuerst die Venus, die sich im Medium des Wassers bespiegelt. Offenkundig macht diese Spiegelszene das Göttliche anthropomorph und lebendig. Das Bild erhält durch den Schein des Mondlichts ein lebendiges Aussehen. Die Spiegel-Metaphorik unterstreicht dabei auch die anthropomorphe Struktur dieser Verlebendigungsszene.

Jacques Lacan hat bekanntlich der Spiegelfunktion eine wesentliche Bedeutung in dem Prozeß der Individuierung des Menschen zugeschrieben. An der Spiegelerfahrung des Kleinkindes läßt sich, so Lacan, der durch Selbstverkenning gezeichnete Weg der Subjektconstitution ablesen. Das Kleinkind identifiziert sich im Spiegelstadium mit einem Ideal-Bild, das die Erfahrung des »zerstückel[te]n Körper[is]«<sup>31</sup> zu einer imaginären Ganzheit sublimiert. Dies Bild oder Imago kann hierbei zugleich als Vermittlungsinstanz von Innen und Umwelt gelten. Ganz wesentlich strukturiert sich für Lacan die Ich-Werdung

durch die Rhetorik des Sehens und der Sichtbarkeit. Gleichzeitig sind die sichtbaren Bilder Phantasmen der eigenen Unzulänglichkeit. Gerade im Hinblick auf die Narziß-Referenz ist es sicherlich fruchtbar, Jacques Lacans Überlegungen zum Spiegelstadium in die Deutung dieser Spiegelszene miteinzubeziehen. Denn die als Intertext aufgerufene Narzißerzählung aus den *Metamorphosen* wirft den Aspekt der Selbsterkennung auf. Indem Narziß sein Spiegelbild als begehrenswertes Imago auffaßt, begibt er sich in die Phase des Spiegelstadiums zurück. Sein Untergang im begehrten Ich-Ideal manifestiert die damit einhergehende Umkehrung der Ich-Werdung. Bezeichnet diese nämlich beim Kleinkind die Entwicklung des menschlichen Lebens, so ist jene durch dessen Mortifikation gekennzeichnet. Wenn diese Inversion der menschlichen Ich-Werdung in die Venus überblendet wird, so erfährt dieses Bild eine weitere Umkehrung und Spiegelung. Denn die Venus steigt ja aus dem Wasser auf. Florio scheint es, »als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht« (S. 397). Geht Narziß im Wasser unter und findet dort seinen Tod, so hat das Leben der Göttin gerade ihren Ursprung im Wasserelement. Kongruiert bei Ovids Narziß der Tod mit dem Moment der Selbsterkennung, so ist es hier die Geburt. Tod und Geburt sind aber in der Spiegelmetapher ebenso miteinander verfigt wie menschliches und göttliches Leben. Die körperliche Ganzheit der Venus, deren Bild hier nicht zufällig in der Form der Statue repräsentiert wird, ist durch die Spiegelphase auf ambivalente Weise gewonnen. Denn als menschliches Leben ist die Figur der Venus auch dem menschlichen Blick unterworfen. Sie existiert nur durch das Sehen oder Wahrnehmen des Anderen, als Bild, das als Gesamtheit und nicht etwa als Torso begehrt wird. Doch die Formulierung, daß »die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht« sei, verweist außerdem auf die Darstellungen der Venus Anadyomene.<sup>32</sup>

Waltraud Wiethölter hat in ihrer Interpretation des *Marmorbildes* eine Reihe von aufschlußreichen Bildreferenzen aufgezeigt, die dem Diskursraum der Erzählung zuzurechnen sind.<sup>33</sup> Im Hinblick auf die zitierte Stelle ist vor allem auf Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* (1485) hinzuweisen, das hier eine Übertragung in die literarische Narration erfährt. Zitiert wird dabei nur ein Bildausschnitt, nämlich die Zentralfigur des Gemäldes. Der wesentliche Verknüpfungspunkt von Bild und Text ist hier das Insistieren auf den Moment, auf den »fruchtbaren Augenblick«, der zugleich einen Beweis der Lebendigkeit der Göttin darzustellen scheint. Das Adverb *soeben* markiert eine Zeitlichkeit, die den Vorgang der Geburt auf das Sichtbar-Werden des Körpers fokussiert. Der Körper der Göttin ist schon gänzlich aus dem Wasser aufgetaucht, an ihm ist aber die Spur des Auftauchens noch ablesbar. Die Lebendigkeit des malerischen Ausdrucks bei Botticelli übersetzt der Text in eine stillgestellte Zeitlichkeit, die als solche die abwesende Lebendigkeit ihrer selbst verbürgt.

Es ist zwar nicht sicher, ob Eichendorff Botticellis Gemälde kannte. Deutlich wird aber, daß Eichendorff hier nicht allein den Mythos zitiert, sondern diesen als Bildszene – wie man sie insbesondere bei Botticelli finden kann – komponiert und so den Leser auf die Lektüre der bildlichen Darstellungen der Venus verweist.

Im *Marmorbild* werden gleich drei bildliche Darstellungen aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven vorgestellt. Zuerst sieht Florio nur das Venusbild, die Statue, dann betrachtet die Venus »das Bild der eigenen Schönheit« (S. 397), schließlich wird diese Spiegel- und Geburtsszene zum Bild, das von den Schwänen gleichsam umrahmt wird. »Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.« (S. 397)<sup>34</sup> Der Begriff des Bildes wird somit 1) in ein staturisches Bild, 2) ein Spiegelbild und 3) eine Bildkomposition, wie sie für das Gemälde charakteristisch ist, unterteilt. Das Venusbild ist in der Bildbeschreibung durch eine plurale Bildlichkeit gekennzeichnet. Zugleich wird das bildnerische Verfahren in einer Rhetorik der Schreibbewegung übersetzt, die suggeriert, daß das Bild sich selbst (be-)schreibt: »Einige Schwäne beschrieben l. . .«. Das Schreiben und Bilden wird durch den Bildgehalt des Schwans, der den Eros und die Zeugungskraft hervortreten läßt, auf das Moment der Zeugung zugespitzt, das wiederum mit dem Bildthema der Geburt korreliert.

Die Beschreibung der drei unterschiedlichen Bildformen bewirkt allerdings noch nicht die Verlebendigung des Bildes. Erst durch die auditive Komponente, das Rauschen, erfährt die Szenerie eine Veränderung. Sie wird zu einem entscheidenden Wendepunkt, denn im folgenden Absatz vollzieht sich eine Wandlung in Florios Wahrnehmung: »Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.« (S. 397) Ist in der vorhergehenden Bildbeschreibung der Venusstatue nur davon die Rede, daß die Göttin sieht, nämlich sich selbst; so wird nun Florio zum Betrachter. Allerdings erscheint er auf eigentümliche Weise nicht als Subjekt des Sehens, vielmehr wird er selbst vom Schauen ergriffen: »Florio stand wie eingewurzelt im Schauen«. Die rhetorische Verknüpfung von Verwurzelung und Schauen stellt einen Ursprung des Sehens in Aussicht. Die Metaphorik der Verwurzelung wird auf der narrativen Ebene in der Form der Erinnerung aufgegriffen: »ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.«

Das Heraufwachsen korreliert offensichtlich mit dem verwurzelten Sehen. Weiterhin wird hier ein *Locus classicus* der Romantik zitiert: die Erinnerung an ein vergessenes Bild oder Motiv aus der Kindheit.<sup>35</sup> Dies reflektiert in

diesem Kontext auf die dargestellte Geburtsszene, die zugleich als Geburt des Ichs lesbar wird. Florio erinnert sich beim Anblick jener sublimen Geburtsszene also an die eigene Kindheit, als er sich selbst als Ich konstituierte. Allegorisch gelesen, ist aber zugleich die Geburt der Liebe hier vorgestellt, wie sie sich zuerst in Florio geregt haben mag, als erotisches Begehren. Das Venusbild wäre demnach nur die Chiffre des eigenen Begehrens, wie es die Venus-Figur später formuliert: »ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.« (S. 419) Es scheint auf den ersten Blick einleuchtend, diesen Satz als Indiz dafür zu werten, das belebte Venusbild als Projektion des Protagonisten oder allgemeiner als fetischisierte Männerphantasie zu werten. Solche Deutungen machen Fortunatos abschließenden Erklärungen zum Venuszauber zur Grundlage für das Verständnis der Novelle. Aus der Perspektive Fortunatos besteht nämlich gar kein Zweifel, daß jener Figur, die Florio als begehrtes Bild seiner Kindheit wahrgenommen hatte, kein Leben zukommt. Sie ist ein Gespenst der alten Zeit, der heidnischen Antike, die dem christlichen Glauben und dessen Liedgut weichen muß. In der Gestalt der Madonna-ähnlichen Bianka wird das Bild der Venus aufgehoben und zugleich Florios erotisches Begehren in ein frommes sublimiert. Akzeptiert man Fortunatos Position gewissermaßen als Zentralperspektive des *Marmorbilds*, so kann man zu diesem Schluß kommen. Doch Florios Perspektive auf das Marmorbild ist für die Novelle und ihre Dynamik die eigentlich bestimmende, da überwiegend aus seiner Sicht erzählt wird. Durch seinen Blick werden die Bilder im Text für den Leser – innerhalb des fiktionalen Rahmens – lebendig. Sie werden als handelnde und kommunizierende Personen angenommen und akzeptiert. Im Rahmen dieser narrativen Beglaubigung erhält das Venus-Bild poetisches Leben.

*V. Venus und Pygmalion.* – In der Forschungsliteratur wird die Bedeutung des Pygmalion für das *Marmorbild* in der Regel als gering erachtet.<sup>36</sup> So behauptet Meixner in einem Beitrag zu Brentano und Eichendorff, »mit dem Hinweis auf den Pygmalion-Mythos«<sup>37</sup> sei nur wenig ausgesagt. Für Erzählungen wie *Das Marmorbild* gelte vielmehr das Prinzip der »Versteinerung eines einstmalig Lebendigen, die zur Allegorie der Unerlöstheit wird«<sup>38</sup>. Auch wenn die Figur der Versteinerung hier sicher von zentraler Bedeutung ist, so verkennt ihre einseitige allegorische Lektüre das dialektische Moment von Versteinerung und Inkarnation<sup>39</sup>, von Mortifikation und Verlebendigung. Demgegenüber hat sich die Forschung auf die Position zurückgezogen, den Venus-Mythos als zentrales Motiv der Erzählung zu bestimmen. So erklärte bereits Robert Mühlher in seinem Aufsatz *Der Venusring* die Legende vom Ring der Venus, in der die Venus als Teufelsbündnerin dargestellt wird, zu einem zen-

tralen Motiv für die Romantik, das insbesondere Eichendorff beeinflusste.<sup>40</sup> Die Bedeutung dieser Legende für die romantische Literatur ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, doch ihre Applikation auf das *Marmorbild* reduziert den Bedeutungsgehalt der Venus-Figur auf das christliche Motiv des diabolischen Gespenstes. Aber gerade diesem Verständnis folgen viele Interpreten des *Marmorbildes*.<sup>41</sup> Damit wird die von Berthold Hinz beschriebene Dämonisierung der künstlerischen und literarischen Inszenierung des Venus-Bildes<sup>42</sup> unreflektiert auf die poetische Konzeption des *Marmorbildes* übertragen.

Bedeutender als die Legende vom Venusring ist im Kontext des *Marmorbildes* der Mythos von der Aphrodite von Knidos.<sup>43</sup> Hier wird bereits die Figur der Verlebendigung durch den Betrachter thematisch. Geht es in der Geschichte vom Venusring vor allem um den Aspekt des Bündnisses, so ist hier – analog zum Pygmalion-Mythos – das Begehren, die Statue zu beleben und zu besitzen, vorherrschend. Stärker noch als beim Pygmalion wird in dieser Episode der erotische Aspekt der lebendigen Statue betont. Auch dies findet sich in zentraler Form in Eichendorffs Novelle. Doch erst der Rückgriff auf den Pygmalion-Mythos ermöglicht den Blick auf den Status dieser lebendigen Kunst, die zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre oszilliert.

Nimmt man also Florios Perspektive ernst, so tritt zum Narziß-Motiv das pygmalionische hinzu. Während die Narziß-Referenz zwischen den Figuren der Venus und Florio oszilliert – vom Bildgehalt aber mehr der Venus zuzuordnen wäre –, ist das Pygmalion-Motiv hier weitaus komplexer angeeignet und umgestaltet. Die Grundkonstellation scheint klar: Florio erweckt in der Tradition Pygmalions durch sein Begehren das Frauenbild zum Leben. Das Sehen wird dabei zum produktiven, Leben gebenden Akt. Durch sein Schauen wird ein Traumbild seiner Jugend zum manifesten Bild, indem es mit dem Gesehenen eine Symbiose eingeht. Dieser Prozeß kann als Projektion angesehen werden. Es ist aber eine solche Projektion, die für den Leser ein Leben des Bildes im Text erfahrbar macht. Das Bild Biankas, die Traumbilder Florios und das Gesehene Marmorbild eröffnen die Möglichkeit des belebten Bildes. Bildliche Lebendigkeit konstituiert sich aus der Zusammenschau imaginärer und materieller Bilder. Das lebendige Bild erscheint so als Konglomerat einer Varietät von Bild-Begriffen. Anders konstituiert sich die Verlebendigung des Bildes in den *Metamorphosen*. Allein der Anblick der Statue ruft bei Pygmalion den Wunsch nach Verlebendigung des elfenbeinernen Mädchens hervor. »Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!«<sup>44</sup> Das Eigentliche der Kunst verbirgt sich in der Lebendigkeit des Werkes. Es bleibt aber nicht beim bloßen Schauen, Pygmalion ertastet und erfühlt auch sein Werk, bis ihm schließlich der auf

dem Fest der Venus formulierte Wunsch, diese Statue möge sein Braut werden, von der Göttin erfüllt wird. »Venus, die Goldene, erriet – war sie doch selbst bei ihrem Fest zugegen –, was mit diesem Wunsch gemeint war. Und zum Zeichen, daß die Gottheit ihm hold sei, stieg dreimal die Flamme züngelnd empor.«<sup>45</sup> Als Pygmalion von dem Fest zurückkehrt, ist sein Kunstwerk zum Leben erwacht, und er nimmt die begehrte Kunstfigur zu seiner Frau.

Ist bei Ovid bezeichnenderweise die Venus die geheime Kraft, die das Bild belebt, so ist die Venus bei Eichendorff Objekt dieses Prozesses, sie selbst wird belebt, oder genauer: die Darstellung ihrer selbst. Der Schöpfer des Marmorbildes bleibt unbekannt. Nicht der Künstler wird zum Begehrenden, der das leblose Kunstwerk ins Leben zieht, sondern der Rezipient übernimmt die Rolle des die Kunst belebenden Subjekts. Ist bei Ovid damit auch die Aporie der künstlerischen Obsession bedeutet, daß der Künstler, der mit Liebe an seinem Kunstwerk arbeitet, dieses unmöglich weggeben kann und somit ihm letztlich den Status der Kunst als öffentliches Artefakt verweigern muß, so kommt dagegen bei Eichendorff der moderne Rezipient zum Zug, der das Kunstwerk als sein Eigentum sich aneignet und so eine singuläre ästhetische Erfahrung für sich als absolutes Subjekt geltend macht. Florio zeigt sich vor allen Dingen als Wahr-Nehmender. Im Unterschied zu Fortunato filtert und qualifiziert er seine Wahrnehmungen nicht. Er begeistert sich für Fortunato gleichermaßen wie für Donati. Auf diese Weise ist es ihm auch möglich, das Marmorbild als eine andere Traditionslinie der Kunst wahrzunehmen. Diese ist aus der Perspektive der christlichen Kunst nicht nur magisch und heidnisch, sondern auch unheimlich und unwirklich. Florio gleicht dagegen in seinem vorbehaltlosen Nehmen einem Gefäß, das alles Gesehene, alle Bilder, innere und äußere, in sich aufnimmt. Sehr ungleich scheint also dieser neue Pygmalion seinem Vorbild zu sein. Liest man diese Differenz kontrastiv mit der Erzählung aus den *Metamorphosen*, so wird das *Marmorbild* gleichsam zum Kommentar und zur Neu-Übersetzung des Pygmalion.

*Das Marmorbild* denkt das elfenbeinerne Mädchen und die Venus zusammen als ein Bild und nicht als abwesende Gottheit und profanes Kunstwerk. Diese Übersetzung der beiden Frauenfiguren in die Figuralität der Marmorstatue mortifiziert und symbolisiert zugleich die Venus. Auf der anderen Seite verleiht sie dem profanen Kunstwerk einen höheren Schein, als ihm von selbst zukommt. Wird die Venus zunächst in der Körperlichkeit der Statue versinnlicht, so erhält das elfenbeinerne Mädchen die Aura des Sakralen.

Die Kunst verbirgt sich nicht mehr im Kunstwerk, sondern die Kunst birgt in sich das Leben, das erst noch hervorzubringen ist. Die Bedingung dieser Verlebendigung des Bildwerks scheint mithin das Moment des Heiligen zu sein, das durch die Verkörperung der Venus der Statue zukommt. Es ist dies aber keine spezifische Heiligkeit im Sinne eines Venuskultus. Dies ist nur die

nachträgliche Auslegung des Geschehens durch den Hermeneuten Fortunato. Heilig ist dieser Prozeß der Verlebendigung in anderer Form. Wilhelm Heinrich Wackenroder hat ihn in seinen *Herzenergießungen* bereits vorgeschrieben. In dem Abschnitt *Raffaels Erscheinung* entbirgt sich dem Raffael das vollkommene Bild der Madonna in einer lebendigen Traum-Erscheinung. Das Bild, das zuvor nur als Fragment die Leinwand bedeckte, kann erst durch das visionäre Sehen der lebendigen Heiligen vollendet werden: »[. . .] und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey.«<sup>46</sup>

Es ist diese poetische Figuration einer Heiligenerscheinung nicht mit Kunstfrömmigkeit zu verwechseln. Vielmehr wird das bildtheologische Moment der Darstellung göttlicher Dinge in die poetische Inszenierung des heiligen Lebens übersetzt. Das Heilige wird insofern säkular, als es sich vom religiösen Gehalt ablöst, aber gleichwohl als Differenz zum bloßen menschlichen Leben sich bewahrt. Das lebendige Bild ist heilig, nicht weil es vom Göttlichen redet, sondern weil es dem menschlichen Leben, der profanen Ganzheit des Körpers eine höhere, ihm unangemessene Aura verleiht, die noch das profane Leben des Künstlers übersteigt.

Die Venus im *Marmorbild* ist freilich keine Heilige im theologischen Sinn. Sie ist in der Narration sowohl aus der menschlichen wie aus der göttlichen Sphäre ausgeschlossen; sie befindet sich in einem ambivalenten Zwischenstadium von Erinnerung und Gegenwärtigkeit, von Leben und Tod; ihr Leben steht als heiliges unter der Macht des Todes. Heilig erscheint die Venus daher vor allem durch ihren ambivalenten Status als Kunstwerk, das zugleich verlebendigt und mortifiziert wird. Ihr Leben ist in jedem Moment durch die Möglichkeit der Erstarrung gekennzeichnet. So erscheint die Venus bereits bei der ersten Begegnung am Weiher, nachdem sie unter Florios Blicken zum Leben erwacht schien, im nächsten Moment schon wieder als kaltes und lebloses Marmorbild. Florio hatte nach seiner ersten Betrachtung die Augen geschlossen. Als er sie dann wieder öffnet, hat sich das Geschehene verändert: »das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an.« (S. 397) Das Weiße des Marmors wird zum Zeichen des Leblosen. In seiner Regungslosigkeit ist es dem Marmorbild gleichwohl möglich, den Betrachter anzublicken, ja das Sehen des leblosen Bildes ist selbst von dem Schrecken der Szene affiziert. Das Prädikat des Schreckhaften kommt dem Venusbild zu und nicht Florio. Noch in der Mortifikation sind Zeichen des Lebendigen im Unbelebten lesbar.

Dieser Wechsel vom Leben zum Tod *et vice versa* ist insgesamt für Florios Begegnungen mit der Venus kennzeichnend. Beim letzten Zusammentreffen im Tempel der Venus wird dieses Changieren zwischen Leben und Tod noch-



mals deutlich pointiert. Die Veränderung der Lichtverhältnisse bewirkt zu meist diese Wandlungen. So nimmt Florio im Schein eines Blitzes die Venus wieder als steinernes Bild wahr: »Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm als stünde die Dame starr, mit geschlossenen Augen und ganz weißem Anlitz und Armen vor ihm.« (S. 420) Es ist am Ende wie am Anfang der Blick, der das Kunstwerk verlebendigt und mortifiziert. Das Sehen, das durch den Einfall des Lichtes eine neue Perspektive erfährt, erlangt so die Macht des Pygmalion, leben zu machen, aber auch sterben zu lassen. Wenn aber im Blick die Kraft liegt, Steinernes zu beleben, wird der Betrachter zum neuen Pygmalion. Diese scheinbar gottgleiche Macht Florios täuscht jedoch. Nicht alles Leben hängt von dem Blick des begehrenden Betrachters ab. Denn schließlich beginnen sich die steinernen Bilder im Gemach der Venus in Bewegung zu setzen: »Florio hatte indes, im Schreck zurücktaumelnd, eines von den steinernen Bildern, die an der Wand herumstanden angestoßen. In demselben Augenblicke begann dasselbe sich zu rühren, die Regung teilte sich schnell den andern mit, und bald erhoben sich alle die Bilder mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle.« (S. 420) Florios Einsicht in den Prozeß der Mortifikation und Versteinerung korreliert mit einem allgemeinen Animismus des Leblosen, in dessen Folge auch Pflanzen lebendig werden. »Denn auch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen gräßlich durch einander zu winden« (S. 420). Der Blick, der dies bewirkt, ist freilich nicht der Florios. Es ist die Perspektive, das Sehen der Narration selbst, die hier das Leblose lebendig werden läßt.

Ein Großteil der Erzählung ist durch interne Fokalisierung gekennzeichnet. Der Leser sieht das, was Florio wahrnimmt. So betrachtet Florio im Schloß der Venus »die wunderlichen Verzerrungen des Gemaches« (S. 417), in denen er »die schöne Herrin des Hauses deutlich wieder zu erkennen« (S. 418) glaubte. Mit Florio werden die gesehenen Bilder zu einer die Figur der Venus explizierenden Narration: »Bald erschien sie, den Falken auf der Hand, wie er sie vorhin gesehen hatte, mit einem jungen Ritter auf die Jagd reitend, bald war sie in einem Rosengarten vorgestellt, wie ein anderer schöner Edelknabe auf den Knien zu ihren Füßen lag.« (S. 418) Die in den Bildern dargestellte Symbolik (Jagd, Rosengarten) verweist dabei auf den Bedeutungsraum der Venus.<sup>47</sup> Im Kontext der Sequenz ist weiterhin auffällig, daß die beschriebenen Bilder mit einer Erinnerung verknüpft werden, die dann zum Anlaß für eine Erzählung von Florio wird. Die Erinnerung ist aber erst durch die Verknüpfung der gesehenen Bilder mit den Klängen eines Liedes möglich, das Florio aus dem Garten hört: »Da begann auf einmal draußen in dem Garten ein wunderschöner Gesang. Es war ein altes frommes Lied, das er in seiner Kindheit oft gehört und seitdem über den wechselnden Bildern der Reise fast vergessen hatte.« (S. 417) Als Sänger dieses Liedes wird sich später Fortunato

zu erkennen geben. Mit dem Wiederhören des frommen Liedes erinnert sich Florio an ein Bild aus seiner Kindheit, das eben »eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen« (S. 418) zeigte. Diese Erinnerung motiviert Florio zu einer Erzählung in der Erzählung: »Er erzählte es nicht ohne tiefe Bewegung der Dame. Damals, sagte er, in Erinnerung verloren, wenn ich so an schwülen Nachmittagen in dem einsamen Lusthause unseres Gartens vor den alten Bildern stand und die wunderlichen Türme der Städte, die Brücken und Alleen betrachtete, wie da prächtige Karossen fuhren und stattliche Kavaliere einherritten, die Damen in den Wagen begrüßend – da dachte ich nicht, daß das alles einmal lebendig werden würde um mich herum.« (S. 418)

In der erzählten Erinnerung erscheint der gesehene Ort als gelebte und lebendige Bildlichkeit. Die Erinnerung wird dabei zur Evidenz des zuvor nur Gesehenen. Die durch die Musik ausgelöste *mémoire involontaire* beglaubigt die Bildhaftigkeit des Erlebten. Für Florio ist dies aber kein Zeichen für den Scheincharakter der Venus und ihrer Umgebung. Im Gegenteil wird durch das mit Hilfe der Erinnerung evozierte Vor-Augen-Stellen der abwesenden Bilder zum Garanten der Echtheit des gegenwärtig Gesehenen. Die Perspektive Florios eröffnet somit eine besondere Varietät der Bildlektüren und Bildspiegelungen. Zunächst entdeckt er in den Marmorstatuen des Gemachs die schöne Herrin wieder. Sie reflektieren den Status der Venus als Marmorbild. Zugleich sind sie lesbar als erneute Spiegelungen der Venus in Form kultischer Abbilder. Dann werden für Florio diese Bilder und ihre leibhaftige Entsprechung zu einem retrospektiven Kindheitsphantasma. Erst mit der Erinnerung an die bildlichen Darstellungen aus seiner Kindheit kommt das Lebendigwerden von Bildern zur Sprache. Aus Florios Sicht, die eine chronologisch-biographische Zeitvorstellung transportiert, stehen am Anfang die Bilder aus seiner Kindheit, die sich dann im erzählten Zeitraum der Novellenhandlung als bewegte Bilder wiederfinden. Im narrativen Kontext stehen jedoch zuerst die erzählten Handlungen und Orte – die schöne Herrin auf der Jagd und das von ihr bewohnte Schloß und dessen Garten –, die dann durch Florios Erzählung als Bilder kenntlich werden. Die Narration wird somit retrospektiv zur Bildbeschreibung, und in dieser Kippfigur wird einmal mehr deutlich, wie wenig sich Beschreibung und Narration mitunter unterscheiden lassen. In der Logik der Erzählung markiert diese Identifizierung der Orte mit den Bildern eine Mortifizierung der Figur der Venus. Florios Rede von dem Lebendigwerden der Bilder statuiert im Gegenteil deren Mortifikation qua Bildlichkeit.

Ist also einesteils das innige Verhältnis von Haus und Bewohnerin, von Venustempel und Göttin, durch dieses Lebendigwerden der Bilder bedeutet, so wird gleichzeitig die Todverfallenheit der Bilder als Überleben des antiken Heiligtums in der Kunst der Moderne lesbar. In der Schluß-Sequenz der No-

velle wird das Anwesen der Venus, das Florio zusammen mit Fortunato von einem erhöhten Standpunkt übersehen kann, als antike Ruine sichtbar. Auch das Marmorbild erkennt Florio wieder: »Ein Weiher befand sich daneben, über dem sich ein zum Teil zertrümmertes Marmorbild erhob« (S. 423). Jene fragmentierte, zerstückelte Identität, die in der Spiegelszene aufgehoben war, wird hier sichtbar. Es ist die Reflexion auf die Körperlichkeit der Kunst, die am Ende der Novelle den Tod und nicht – wie bei Ovid – das Leben der Bilder herausstellt. So »vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst« heißt es bei Ovid. Dieser Modus des Bergens wird im *Marmorbild* selbst thematisch in der Dialektik von Verbergen und Entbergen. Wie im Leib der toten Kunst nämlich das Leben bedeutet ist, so ist am lebendigen Körper dessen Todverfallenheit ablesbar. Der tote Status der antiken Kunst, über den sich die Narration der Novelle zu erheben vorgibt, ist selbst nur scheinbar angesichts des höchst fragilen Lebens unter dem Signum des frommen Gesangs. In Fortunatos letztem Lied über den Venus-Zauber (S. 424 f.) wird die durch den fiktionalen Charakter der Erzählung gewonnene pygmalionische Illusion in der christlichen Sangespoetik aufgehoben:

Sie selbst muß sinnend stehen  
So bleich im Frühlingsschein,  
Die Augen untergehen,  
Der schöne Leib wird Stein. -

Denn über Land und Wogen  
Erscheint, so still und mild,  
Hoch auf dem Regenbogen  
Ein andres Frauenbild.

Die in Fortunatos Lied thematisierte Ablösung der Venus durch die Jungfrau Maria erweist sich schließlich auch als Restitution des einen Bildes durch ein anderes, dessen zum Teil ununterscheidbare Ähnlichkeit in der Mitte der Erzählung bereits thematisiert wurde, als Florio das Doppelbild der »niedliche[n] Griechin« (S. 407) wahrnimmt und es für ihn wie für den Leser nicht zu entscheiden ist, wann sich hinter der Maske Bianka und wann die Venus verbirgt. Diese Ambivalenz des Doppelbildes ist auch in Florios Lied noch thematisch, wenn von einem »andre[n] Frauenbild« die Rede ist. In ihrer Bildhaftigkeit gleichen sich Venus und Madonna. Seine Verkörperung findet das durch den Gesang beschworene »andrl[e] Frauenbild« in Bianka. So sieht für Florio die wiedergewonnene Bianka »recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels aus« (S. 428).

Es ist also nicht das Bildliche als solches, das die Venus zu einer Repräsen-

tantin des Gespenstischen macht. Das Paradigma der Bildlichkeit wird keineswegs ad acta gelegt. Allerdings erscheint in dieser Beschreibung Bianka als gemaltes Bild. Dies wird vor allem durch die Farbgebung, durch das Blau des Himmels indiziert. Das farbliche Moment der Malerei wird somit als der eigentliche Gegensatz zum plastischen Bildprogramm der Venus kenntlich.<sup>48</sup> Die Farblichkeit der Malerei löst das Weiße des Marmorbildes ab. Die Farbe wird somit zur zentralen Lebendigkeits-Metapher<sup>49</sup>, die nur perfekter als der Marmor die Leblosigkeit des Materials sublimiert. Als gemaltes Engelsbild wird Bianka in die Ikonographie der Madonna übersetzt, als Individuum aber der Herrschaft des Gemäldes unterworfen. Das Marmorbild ermöglichte es, der Ambivalenz der Bildlichkeit der Frau als Ikone Ausdruck zu verleihen, im christlichen Gemälde wird dieses Moment dagegen ästhetisch nivelliert. Die Bildlichkeit der Frau wird als natürlich gesetzt, das Bildliche als solches damit suspendiert. Im Namen Bianka bleibt aber die Farbe Weiß als Erkennungszeichen der leblosen Venus erhalten. Der Name reflektiert insofern auf den Prozeß der bildlichen Mortifikation. Auch hier wird also das Leben mit der begehrten Frau letztlich durch die Mortifikation des Frauenkörpers in der Bildlichkeit der Engelserscheinung möglich. Das Gegenbild zur Venus erweist sich dabei, wie Christian Begemann herausstellt, als »genuin klassizistisches Frauenbild«, das sich durch einen »gleichermaßen mortifizierende[n] wie idealisierende[n] Blick auf den lebendigen Körper«<sup>50</sup> konstituiert.

Eros und Lebendigkeit der Bilder werden im Kontext des narrativen Geschehens aber zugleich zum Ausweis von Kunst und Poesie und ihrer Erzeugung. Der Kunstdiskurs verschwindet in dem Schein der Lebendigkeit, da eben dieser poetische Schein lebendiger Bilder die Künstlichkeit der Kunst überblendet. Noch die Bildlichkeit der als Madonna figurierten Bianka wird von dem Paradigma des Lebendigen überstrahlt. Die Farbe fungiert dabei als ursprüngliche Materialität der Lebendigkeit. Das Begehren, mit der Kunst zugleich erotisch in Kontakt zu treten, überdauert den vermeintlichen Untergang des marmornen Venusbildes.

*VI. Rhetorik der Blindheit.* – Die hier aufgezeigte Lektüre erweist sich als in jeder Weise abhängig von dem erzählerischen Diskurs der Wahrheit, der sich in der Figur Fortunatos personifiziert findet. Die von ihm ausgehende Rhetorik der Blindheit bleibt strukturbildend für den Verlauf und die Bewertung des dargestellten Geschehens.<sup>51</sup> Am Ende der Erzählung wird sogar die narrative Instanz selbst von dieser Rhetorik der Blindheit affiziert: »Mit Wohlgefallen ruhten Florio's Blicke auf der lieblichen Gestalt. Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfangen.« (S. 427) Zunächst fällt hierbei auf, daß Florio die Position Fortunatos einnimmt. Er ist es, der nun mit Wohlgefallen auf Bianka blickt. Zu Beginn der Erzählung

waren Fortunatos Blicke auf Florio im nahezu identischen Wortlaut beschrieben worden. Die Macht des Blickes, der das Begehren nach dem Gesehenen als erotisches wie als Kunstobjekt impliziert, bedeutet zugleich die Befähigung zum künstlerischen Dasein. Der Blick auf das lebendige Geschöpf als Bild ermächtigt sich des Lebens durch den Kunsttrieb – und wird nicht umgekehrt durch die unheimliche Macht des Lebens erfaßt. Diese Figurationen des Sehens sind in der Erzählung eng mit der Rhetorik der Blindheit verknüpft. Florio erweist sich als blind gegenüber der Schönheit Biankas, insofern er in der Kunst das eigentliche Leben sucht. Im Leben die Kunstform, das Bildliche, zu sehen, ist dagegen die Form der Anschauung, die er sich durch die Kunstbetrachtung Fortunatos am Ende zu eigen macht. Die Blindheit seiner Liebe zu einer leblosen Statue bestand vordergründig darin, das Kunstschöne mit dem Naturschönen verwechselt zu haben. In dieser blinden Liebe erscheint er als Wiedergänger jenes Jünglings, der die Aphrodite von Knidos als lebendige Frau begehrte. Doch diese Blindheit Florios ermöglicht erst die Einsicht in die Struktur des Begehrens nach Schönheit. Erst als Florio in der Lage ist, auch Bianca als Ikone zu sehen, kann er ihre Schönheit erkennen. Erst durch das Begehren nach dem Moment der Lebendigkeit in der idealischen Schönheit der Marmorstatue wird es ihm möglich, die kunstlose Lebendigkeit Biankas im Zeichen der bildlichen Rahmung ihrer Schönheit anzuerkennen. So erweist sich dann die Leblösigkeit der Venusstatue als eigentliche Lebendigkeit der Kunst, denn sie wird immer erst durch das Sehen und die Einbildungskraft zum Leben gebracht. Ist also bei der Marmorstatue das Prinzip der Verlebendigung virulent, so tritt bei Florios Einsicht in Biankas Schönheit als bildlicher Schönheit das Prinzip der Mortifizierung in Kraft. In diesem Chiasmus von Verlebendigung und Mortifizierung öffnet die erzählerische Rhetorik der Blindheit zugleich den Blick auf die Lebendigkeit der Bilder im Text, die hier anderes meint als das bloße Faktum biologischen Lebens. Das Leben der Bilder im Text – so imaginär, scheinhaft und trügerisch es sein mag – erhält die Narration und die Poesie des Textes am Leben. Es mag dies ein metaphorisches oder allegorisches Leben sein, das Leben der Bilder signifiziert die sich selbst erzeugende und reflektierende Kraft von Poesie und Bildlichkeit im literarischen Text.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag wurde mir durch ein Forschungsstipendium der Fritz Thyssen Stiftung ermöglicht.
- 2 Zur Intertextualität und ihrer poetologischen Dimension bei Eichendorff vgl. Christian Begemann: *Eichendorffs Intertextualitäten*, in: *Aurora*, 65(2005), S. 1–23.
- 3 Ovid: *Metamorphosen*, lateinisch/deutsch, hg. und übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 527.

- 4 Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*, in: *Werke*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985, S. 383–443, hier: S. 385. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 5 Vgl. Simon Richter: *Under the Sign of Venus: Eichendorff's »Marmorbild« and the Erotics of Allegory*, in: *South Atlantic Review*, 56(1991).
- 6 Verena Doebele-Flügel: *Die Lerche. Motivgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik*, Berlin–New York 1977, S. 43.
- 7 Ebd.
- 8 Zum Zusammenhang von Spielmann und Frühling vgl. auch Sabine Karl: *»Unendliche Frühlingssehnsucht«*. *Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk*, Paderborn 1996, S. 85–87.
- 9 Vgl. Ludwig Tieck: *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, in: *Schriften*, Bd. 6, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1985. Diese Erzählung hat Eichendorff insbesondere in seinem Text *Die Zauberei im Herbst* verarbeitet, welcher wiederum im engen Zusammenhang mit dem *Marmorbild* steht. Vgl. Begemann: *Eichendorffs Intertextualitäten*, S. 1.
- 10 Vgl. Joseph von Eichendorff: *Die Zauberei im Herbst*, in: *Werke*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985.
- 11 Richter: *Under the Sign of Venus*, S. 59.
- 12 Richter setzt sich in seiner Analyse des *Marmorbildes* erklärtermaßen den Verlockungen des Textes aus: »Would it not be possible to develop a type of allegorical reading that did not flee the text, but rather submitted to the allure of Venus, both as active seductress and ruined statue?« (Ebd., S. 60) Dabei fokussiert Richter seine Lektüre auf die homosexuellen Verlockungen des Textes, die er anhand der Rhetorik der Versenkung und der sprachlichen Erotizismen aufzeigt. Richters präzise am sprachlichen Ausdruck arbeitende Analyse erlangt zwar einen hohen Grad an Plausibilität, weist aber auch Lücken in der Argumentation auf. So bleibt etwa der argumentative Mehrwert der einleuchtend nachgewiesenen erotischen Kontamination zwischen Donati und Bianka unklar (vgl. ebd., S. 65).
- 13 In analoger Weise begreift etwa Winfried Woesler »die beiden Frauengestalten [...] als allegorische Verkörperungen entgegengesetzter Weltanschauungen« (Winfried Woesler: *Frau Venus und das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze. Zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: *Aurora*, 45(1985), S. 45).
- 14 Vgl. Richter: *Under the Sign of Venus*, S. 68.
- 15 Vgl. hierzu Ludwig Uhlig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tübingen 1975, S. 77–82.
- 16 Auf die mögliche Lesart, »daß der fromme Sänger mit seinem Gegenspieler Donati im geheimen Einvernehmen stünde und auf seine Art ebenfalls ein Verführer wäre«, hat bereits Waltraud Wiethölter aufmerksam gemacht (Waltraud Wiethölter: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: Michael Kessler, Helmut Koopmann [Hgl.]: *Eichendorffs Modernität*, Tübingen 1989, S. 172).
- 17 Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von Walter Rehm, Berlin 1968, S. 43.
- 18 Gonthier-Louis Fink: *Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik*, in: *Aurora*, 43(1983), S. 92.
- 19 Vgl. Winckelmann: *Kleine Schriften*, S. 267 f. Vgl. hierzu auch Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 20–25.

- 20 Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, (Frankfurter Ausgabe), Bd. I, 18, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1998, S. 493.
- 21 Vgl. Peter Brandes: *Goethes Schriften zur Kunst im Kontext der zeitgenössischen Laokoon-Diskussion*, in: *Goethe. Aspekte eines universalen Werkes*, hg. von der Hamburger Goethe-Gesellschaft, Düsseldorf 2005.
- 22 In seiner Auseinandersetzung mit Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* hebt Georges Didi-Huberman die Bedeutung des Marmors für das Inkarnat (d. i. die Verlebendigung des Kunstwerkes ebenso wie der Fleishton in der Malerei) hervor. So war »kein anderes Material jemals geeigneter [...] für den Fetisch-Glanz, für das metamorphotische Phantasma. [...] Der Marmor steht zwischen dem Tod (der versteinerten, kalten Blässe) und dem Leben (Glanz, Weichheit); zwischen Oberfläche (dem Polierten, dem Schimmernden) und Tiefe (den Adern); zwischen Ideal [...] und Abfall« (Georges Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 108).
- 23 Ebd., S. 111.
- 24 Ovid: *Metamorphosen*, S. 531.
- 25 Vgl. hierzu Peter Brandes: *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.): »Intellektuelle Anschauung«. *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006.
- 26 Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 57 f.
- 27 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, Teil 1, Buch I–VI, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2. Aufl., Darmstadt 1988, VI, 2, 29.
- 28 Zu diesem Komplex vgl. Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1997.
- 29 Winckelmann: *Kleine Schriften*, S. 37.
- 30 Woessler zufolge stellt Eichendorff »das Venus-Bild in der Haltung narzißhafter Selbstbespiegelung« vor (Woessler: *Frau Venus*, S. 41). Manfred Beller kennzeichnet diese Szene als »Allegorie der narzisstischen Venus« (Manfred Beller: *Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle »Das Marmorbild«*, in: *Euphorion*, 62(1968), S. 127. Beller engt dabei das Bedeutungsspektrum der Venus-Figur auf die Mythen von Narziß und Venus Anadyomene ein. In diesem Sinn hatte bereits Josef Kunz diese Stelle gedeutet (vgl. Josef Kunz: *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik*, Oberursel 1951, S. 163 ff.).
- 31 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: *Schriften*, Bd. I, hg. von Norbert Haas, 3. Aufl., Berlin 1991, S. 67.
- 32 Vgl. Lothar Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Das Marmorbild«*, in: *Euphorion*, 71(1977), S. 133.
- 33 Vgl. Wiethölter: *Schule der Venus*, S. 176 ff.
- 34 Zur Bedeutung der Kreisstruktur im *Marmorbild* vgl. Hartmut Marhold: *Motiv und Struktur des Kreises in »Das Marmorbild«*, in: *Aurora*, 47(1987), S. 101–125.
- 35 Vgl. hierzu Dieter Richter: *Eine Reise in die Kindheit. Ein romantisches Motiv*, in: Günter Oesterle (Hg.): *Jugend - Ein romantisches Konzept?*, Würzburg 1997.
- 36 Selbst Claudia Weisers stoffgeschichtliche Arbeit zur literarischen Pygmalion-Rezeption vermag keinen interpretatorischen Mehrwert aus dem Ovid-Bezug der Erzählung zu ziehen. Die Erkenntnis, daß die »im »Marmorbild« gestaltete Statuenbelebung [...] auf ein mit dem Pygmalionstoff verknüpften Motivzusammenhang

- der Statuenverlobung und Verführungskraft durch die Göttin Venus« zurückgreift (Claudia Weiser: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*, Frankfurt/Main 1998, S. 125), entspricht vielmehr dem Common sense der Eichendorff-Forschung. Fink, der sich ebenfalls mit der Pygmalion-Tradition auseinandersetzt, sieht in der Pygmalion-Referenz bloß eine Variation des »Motivs der belebten Statue«, anhand der sich die »wandelnde Mentalität der Zeit« ablesen läßt (Fink: *Pygmalion*, S. 117).
- 37 Horst Meixner: *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 11(1967), S. 449.
- 38 Ebd.
- 39 Vgl. Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*, S. 21 ff.
- 40 Vgl. Robert Mühlher: *Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs*, in: *Aurora*, 17(1957), S. 50–62. Die Legende findet sich unter anderem in der deutschen Kaiserchronik (1135–1150) ausgestaltet. Dort wird die Geschichte des Astrolabius erzählt, der sich mit einigen Freunden in der Nähe eines ehemaligen Venustempel zum Ballspielen trifft. Als Astrolabius auf der Suche nach dem Ball im Inneren des Venustempels eine Venusstatue findet, steckt er seinen Verlobungsring an deren Hand, was ihn unwissentlich zum Verlobten der dämonischen Venus macht. Von diesem Bündnis kann er sich erst mit der Hilfe eines Priesters befreien, indem er den Ring vom Teufel selbst zurückfordert.
- 41 Beller zufolge reiht sich Eichendorffs »Marmor-Venus in die Tradition der »dämonisierten Venus« ein« (Beller: *Narziss und Venus*, S. 136). Auch Fink sieht in der Spätromantik und bei Eichendorff »das Motiv der lebenden oder belebten Statue [...] mit dem Omen des Dämonischen behaftet« (Fink: *Pygmalion*, S. 104). Ebenso behauptet Weiser: »Seine [Eichendorffs; P.B.] Interpretation des Pygmalionmythos zielt auf eine dämonische Komponente, die dem Stoff nun eingeschrieben wird.« (Weiser: *Pygmalion*, S. 113) Demgegenüber differenziert Dieter Breuer diese scheinbare Dämonisierung der Venus: In Eichendorffs »Novelle wird die Wiederkunft der schönen Heidengöttin zwar auch als »teuflisches Blendwerk, »alte Verführung« bezeichnet, aber nicht von der zentralen Erzählinstanz, sondern von einer Figur (Fortunato) her. Der Erzähler dagegen differenziert, dämonisiert weder den Venus-Mythos als ganzen, noch verurteilt er den Helden, der den Mythos an sich erfährt« (Dieter Breuer: *Marmorbilder. Zum Venusmythos bei Eichendorff und Heinse*, in: *Aurora*, 41[1981], S. 185).
- 42 Vgl. Berthold Hinz: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München-Wien 1998.
- 43 Vgl. ebd., S. 17 ff.
- 44 Ovid: *Metamorphosen*, S. 527.
- 45 Ebd., S. 529.
- 46 Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 57.
- 47 Während der Rosengarten traditionell der Ikonographie der Venus zugeordnet ist, kennzeichnet die Bildlichkeit der Jagd ursprünglich Diana. Auf die Verschmelzung der Frauenfiguren im *Marmorbild* hat vor allem Woessler hingewiesen: »Es scheint, daß die mittelalterlichen Erzählungen diese beiden mythischen Frauengestalten miteinander vermischt haben. Von Venus, der Göttin der Liebe, wie von Diana, der Göttin der Keuschheit, heißt es, sie seien nach dem Sieg des Christentums zu liebestollen Teufelinnen geworden, die nur des Nachts zum Leben erwachten« (Woessler: *Frau Venus*, S. 37).



- 48 Vgl. Katharina Weisrock: *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*, Opladen 1990, S. 120.
- 49 Vgl. hierzu Frank Fehrenbach: *Color nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ›Lebendigen Bildes‹ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München-Berlin 2003.
- 50 Christian Begemann: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Aurora*, 59(1999), S. 146.
- 51 Paul de Man hat bekanntlich die Blindheit als »das notwendige Korrelat der rhetorischen Natur der literarischen Sprache« bezeichnet (Paul de Man: *Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993, S. 225).