

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Germánské jazyky a literatury



Markéta Balcarová

**Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten
der deutschen Romantik**

**Had jako prostředek reflexe v textech o umělcích
z období německého romantismu**

**The Snake as Means of Reflection in the Texts about Artists from
the German Romantic Period**

vedoucí práce:

Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

2016

Poděkování:

V první řadě bych chtěla poděkovat svému školiteli Mgr. Štěpánu Zbytovskému, Ph.D., který se mnou průběžně konzultoval mou dizertační práci ve všech jejích fázích a poskytl mi celou řadu cenných rad. Dále bych ráda poděkovala Prof. Dr. Manfredu Weinbergovi zejména za konzultace v oblasti metodologie a za možnost prezentovat částí dizertace v rámci doktorandského kolokvia. Chtěla bych také poděkovat Německé akademické výměnné službě (DAAD) za její finanční i studijní podporu v rámci stipendijního programu „Vladimir-Admoni-Programm“. V neposlední řadě děkuji všem svým německým přátelům z germanistických kruhů, kteří se ujali jazykové korektury dizertace.

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich mich in erster Linie bei meinem Doktorvater Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph. D. bedanken, der mir während der ganzen Entstehungszeit meiner Dissertation viele nützliche Ratschläge gegeben hat. Weiterhin möchte ich mich bei Prof. Dr. Manfred Weinberg vor allem für seine nützlichen Ratsschläge im Bereich der Methodologie bedanken, sowie für die Möglichkeit, Teile meiner Dissertation im Rahmen seines Doktorandenkolloquiums vorzustellen. Auch möchte ich mich beim Deutschen Akademischen Austauschdienst für dessen finanzielle sowie Studienunterstützung im Rahmen des „Vladimir-Admoni-Programms“ bedanken. Nicht zuletzt bedanke ich mich bei allen meinen deutschen Freunden aus germanistischen Kreisen, die sich bereit erklärt haben, eine sprachliche Korrektur der Dissertation durchzuführen.

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 3. 2016

Abstrakt:

Předložená disertační práce zkoumá funkci a inscenaci motivu hada ve čtyřech vybraných textech o umělcích německého romantismu, přičemž chápe hada jako znak reflektující o problematice umělecké existence a cestě k umělecké tvorbě popř. o umělecké tvorbě vůbec. Při interpretaci jednotlivých motivů hada je zvolen pro literární texty třífázový postup, podobně jak jej aplikuje Erwin Panofsky při popisu motivů na obrazech. Interpretace vychází ze strukturálního postavení motivu hada v textu a jeho inscenace v textu. Stěžejní roli hraje následně odhalení kontextů, které daný motiv hada aktualizuje – jedná se především o biblické hady, mytické hady a hadí linii jakožto linii krásy, která byla předmětem dobového estetického diskursu. Význam motivu hada v textech je dán především vzájemnou interakcí tematizovaných kontextů, která je v jednotlivých textech realizována odlišnými způsoby. Motiv hada, jak je utvářen v jednotlivých interpretovaných textech, je ve všech případech vysoce komplexním motivem. Díky možnosti konotace s hady z oblasti Bible a mytologie se stává literární motiv hada polyvalentním znakem, který charakterizuje i uměleckou existenci jako polyvalentní popř. ambivalentní. To znamená, že je umělecká existence na jedné straně upřednostňována, popř. že je prezentována jako fascinující. Na druhé straně je dle daného textu více či méně destruktivní a nebezpečná. Protože vybrané texty reprezentují hlavní fáze německého romantismu, bylo možné stanovit i vývojovou diagnózu – pozitivní znaky hadů od nejstaršího k nejmladšímu z textů zjevně ubývají. Motiv hada tak odráží běžnou charakteristiku německého romantismu, která tvrdí, že se německý romantismus vyvíjí od prvotní bezvýhradné oslavy nespoutané fantazie až po definitivní zúctování s takovou fantazií a k odklonu od ní. Současně je ale motiv hada důkazem pro kontinuitu epochy romantismu, protože dokládá, že i texty pozdních fází romantismu vykazují komplexní autoreflexivitu, která je zpravidla přisuzována pouze romantismu ranému. Dále pak motiv hada ukazuje, že i raný romantismus spojuje uměleckou existenci do jisté míry s destruktivitou, a není tím pádem pouhým chvalozpěvem na idealizovanou uměleckou existenci. Motiv hada jako prostředek reflexe o umění je tak dokladem pro kontinuitu a komplexnost celé zkoumané epochy.

Klíčová slova: had, německý romantismus, umění, umělec, básník, poesie, texty o umělcích, reflexe, kontext, Bible, mytologie, hadí linie, motiv

Abstract:

The submitted doctoral thesis examines the function and performance of the motive of a snake in four selected texts about artists of the German romantic period and perceives the snake as an attribute reflecting the problems of the artistic existence and a way to the artistic work, possibly of the artistic work at all. When interpreting the single motives of the snake, three-phase procedure as applied by Erwin Panofsky in description of the motives in the pictures has been chosen by analogy for literary texts. The interpretation is based on the structural position of the motive of the snake in the text and its performance in the text. Subsequently, the principal role is revelation of contexts which updates the given motive of the snake – in particular they are biblical snakes, mythical snakes and a serpentine line as a line of beauty which was the subject of the period aesthetic discourse. The meaning of the motive of the snake in the texts is given primarily by the mutual interaction of theme contexts which is in the single texts realized by various ways. The motive of the snake as formed in the single interpreted texts is a highly complex motive in all the cases. Thanks to the possibility of connotation with the snakes from the sphere of the Bible and mythology the literary motive of the snake becomes a polyvalent feature that characterizes also the artistic existence as polyvalent, possibly ambivalent. It means that on one hand the artistic existence is preferred, possibly that it is presented as fascinating. On the other hand it is, according to the given text, more or less destructive and dangerous. Since the selected texts represent the main stages of German romantic period, it was possible to determine also the development diagnosis – positive features of snakes from the oldest to the newest of the texts obviously decrease. Thus the motive of the snake reflects the usual characteristics of the German romantic period that states that the German romantic period develops from the initial unreserved celebration of unbounded fantasy to the definitive finishing with such fantasy and departure from it. At the same time, however, the motive of the snake is the evidence for the continuity of the romantic period because it documents that also the texts of the later stages of the romantic period show the complex auto-reflexivity which is usually attributed to the early romantic period. The motive of the snake also shows that even the early romantic period connects the artistic existence with destructivity to a certain extent and thus it is not a mere encomium of the idealized artistic existence. Thus the motive of the snake as means of the reflection of the art serves to show the continuity and complexity of the entire period under examination.

Key words: snake, German romantic period, art, artist, poet, texts about artists, reflection, context, Bible, mythology, serpentine line, motive

Abstrakt:

Die vorliegende Arbeit untersucht die Funktion und Inszenierung des Schlangenmotivs in vier ausgewählten Künstlertexten der deutschen Romantik, in denen das Schlangenmotiv als ein Zeichen verstanden wird, das über die Problematik der künstlerischen Existenz und des Wegs zum Künstlertum reflektiert bzw. über die Problematik des künstlerischen Schaffens selbst. Für die Interpretation der einzelnen Schlangenmotive wurde analogisch für literarische Texte ein dreistufiges Analyseverfahren gewählt, wie dieses Erwin Panofsky bei der Beschreibung von Motiven auf Bildern anwendet. Die Interpretation geht von der strukturellen Stellung des Schlangenmotivs und dessen Inszenierung im Text aus. Die grundlegende Rolle bei der Interpretation spielt folglich das Aufdecken von Kontexten, die das jeweilige Schlangenmotiv aktualisiert. Es handelt sich vor allem um biblische Schlangen, mythische Schlangen und die Schlangenlinie als Linie der Schönheit, die zu der Zeit Gegenstand eines ästhetischen Diskurses war. Die Bedeutung des Schlangenmotivs ist vor allem durch die Interaktion der thematisierten Kontexte gegeben, die in den einzelnen Texten jeweils unterschiedlich verläuft. Das Schlangenmotiv, wie es in den einzelnen Texten ausgestaltet wird, ist in allen Fällen ein höchst komplexes Zeichen. Dank der Möglichkeit der Konnotation mit den Schlangen aus dem Bereich der Bibel und Mythologie wird das literarische Schlangenmotiv zu einem polyvalenten Zeichen, das auch die künstlerische Existenz als polyvalent bzw. ambivalent kennzeichnet. Das heißt, dass die künstlerische Existenz einerseits privilegiert wird bzw. als faszinierend dargestellt wird und dass sie andererseits je nach Text mehr oder weniger als destruktiv und gefährlich dargestellt wird. Weil die ausgewählten Texte die Hauptphasen der deutschen Romantik repräsentieren, kann auch eine Entwicklungsdiagnose festgestellt werden – die positiven Merkmale der Schlangenmotive nehmen offensichtlich vom ältesten zum neusten Text ab. Das Schlangenmotiv korrespondiert somit mit der geläufigen Charakteristik der deutschen literarischen Romantik, die behauptet, dass sich die deutsche Romantik von der anfänglich vorbehaltlosen Hingabe an die ungebändigte Phantasie bis zur definitiven Abrechnung mit einer solchen Phantasie entwickelt. Zugleich ist jedoch das Schlangenmotiv ein Beweis für die starke Kontinuität der Epoche Romantik, denn das Schlangenmotiv bezeugt, dass auch die späten Phasen der Romantik durch eine komplexe Autoreflexivität geprägt sind und nicht nur die frühe Romantik, der in erster Linie ein hohes Grad an Reflexivität zugesprochen wird. Weiterhin zeigt das Schlangenmotiv, dass auch die frühe Romantik die künstlerische Existenz gewissermaßen mit einem destruktiven Potenzial in Verbindung bringt und dass sie also nicht nur ein Lobgesang auf den idealisierten Weg der künstlerischen Existenz ist. Das Schlangenmotiv ist als Reflexionsmittel somit ein Beleg für die Kontinuität und Komplexität der ganzen untersuchten Epoche.

Schlüsselworte: Schlange, deutsche Romantik, Kunst, Künstler, Dichter, Poesie, Künstlertexte, Reflexion, Kontext, Bibel, Mythologie, Schlangenlinie, Motiv

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	9
1.1 Korpus und Fragestellung	9
1.2 Methodologie.....	14
1.3 Desiderate der literarischen Motivforschung	24
2 Heinrich von Ofterdingen	37
2.1 Einführung.....	37
2.2 Textur	46
2.3 Kontextherstellung.....	48
2.3.1 Physik und Magnetismus	49
2.3.2 Paradiesschlange.....	52
2.3.3 Ouroboros	54
2.3.4 Astronomie.....	56
2.3.5 Der Stab Mose.....	57
2.3.6 Eherne Schlange.....	58
2.3.7 Schlange der Klugheitsallegorie	58
2.4 Gesamtdeutung	58
3 Der goldne Topf	73
3.1 Einführung.....	73
3.2 Textur	77
3.3 Kontextherstellung.....	84
3.3.1 Biblische Paradiesschlange	85
3.3.2 Schlangenlinie	89
3.3.3 Schlange als Hieroglyphe	95
3.3.4 Kosmogonische Schlangen.....	99
3.3.5 Alchemie	102
3.3.6 Laokoon.....	103
3.4 Gesamtdeutung	107
4 Das Marmorbild	121
4.1 Einführung.....	121

4.2 Textur	126
4.3 Kontextherstellung.....	130
4.3.1 Schlangenlinie	131
4.3.2 Biblische Paradiesschlange	134
4.3.3 Frau Welt.....	135
4.3.4 Echidna-Mythos	136
4.3.5. Offenbarung des Johannes	137
4.4 Gesamtdeutung	138
5 Maler Nolten	153
5.1 Einführung.....	153
5.2 Textur	159
5.3 Kontextherstellung.....	163
5.3.1 Zoologische Schlange	164
5.3.2 Biblische Paradiesschlange	165
5.3.3 Schlangen der Artemis	166
5.4 Gesamtdeutung	168
6 Fazit.....	188
7 Literaturverzeichnis.....	202
7.1 Abkürzungsverzeichnis.....	202
7.2 Quellen.....	202
7.3 Fachliteratur.....	206

1 Einleitung

1.1 Korpus und Fragestellung

Die Wahl meines Themas wurde durch zwei Impulse angeregt. Als wir im Rahmen meines Magisterstudiums während eines Seminars zur deutschen Romantik über E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* als ein Paradebeispiel eines romantischen Textes diskutierten, in dem über die künstlerische Existenz und Problematik der künstlerischen Produktion reflektiert wird, wurde ich auf den eigentümlichen Charakter der Hauptprotagonistin Serpentina aufmerksam. Mit dieser Figur wird u. a. eindeutig auf die biblische Paradiesschlange angespielt, doch die Verführung wird sehr eigentümlich bewertet. Die Vereinigung von Anselmus und Serpentina wird nämlich als erstrebenswerte Initiation zur dichterischen Existenz dargestellt, obwohl die gängige exegetische Deutung die Paradiesschlange als Verführerin zum Bösen versteht. Ich wurde damals auf Günter Oesterle¹ hingewiesen, der Serpentina als eine Verkörperung der Schlangenlinie, die im zeitgenössischen Diskurs für die Linie der Schönheit galt, identifiziert hat. Und ich bin selber auf eine Vielzahl von anderen Untersuchungen zu *Der goldne Topf* gestoßen, die das Kunstmärchen als einen Künstlertext deuten und dementsprechend auch die Figur der Serpentina unter verschiedenen Gesichtspunkten als Personifizierung der Muse oder der Kunst überhaupt interpretieren.

Während meiner Beschäftigung mit der Sekundärliteratur zu *Der goldne Topf* stellte ich fest, dass *Der goldne Topf* in der Hoffmann-Forschung zu Recht bis heute ein Faszinosum bleibt und dass die Serpentina-Figur noch nicht erschöpfend genug erforscht ist. Während es nämlich gründliche Ausführungen zu der Schlangenlinie in *Der goldne Topf* gibt,² wurden die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange und die Frage der Verführung, die in dem Kunstmärchen in Anlehnung an die biblische Exegese aufgegriffen wird, in der bisherigen Hoffmann-Forschung nicht eingehend erörtert.³ Auch der Bezug auf kosmogonische mythische Schlangen, den es in *Der goldne Topf* offensichtlich gibt, wurde lediglich in einigen Einzelinterpretationen zu *Der goldne Topf* punktuell angesprochen.⁴ Es zeigte sich also, dass die Anspielungen auf die Schlangenlinie, auf die biblische Paradiesschlange, auf mythische Schlangen etc. durch die Serpentina-Figur (sowie die anderen Schlangen in *Der goldne Topf*) einer näheren Betrachtung in ihrem Zusammenspiel bedürfen, um zu einer komplexen Deutung von Serpentina als Personifizierung einer Muse bzw. der Kunst zu gelangen. Es bietet sich an, bei dieser Deutung auch andere romantische Texte zu berücksichtigen, in denen ebenfalls eine Schlange im engen Verhältnis zum Thema Kunst steht, um die Komplexität des Themas zu erfassen und um durch

¹ Vgl. die grundlegende Studie von Günter Oesterle mit dem Titel *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“* aus dem Jahre 1991: OESTERLE (2006).

² Vgl. KITTLER (2003: 100ff.) oder OESTERLE (2006). Doch auch auf diesem Gebiet hat sich gezeigt, dass es in der Forschung Lücken gibt, was beispielsweise die mangelnde Berücksichtigung des Bezugs auf die berühmte deutsche Kalligraphie, die sich durch die Vorliebe für Schnörkel und Schlangenlinien auszeichnet, angeht.

³ Auf den Bezug Serpentinias auf die Paradiesschlange weisen beispielsweise Lothar Pikulik oder Detlef Kremer hin. Vgl. PIKULIK (1969: 353) und KREMER (1993: 91).

⁴ Zu kosmogonischen Bezügen äußert sich beispielsweise Aniela Jaffé. Vgl. JAFFÉ (1978: 112).

die Gegenüberstellung der Schlangenvarianten in einzelnen literarischen Texten zur gegenseitigen Beleuchtung ihrer jeweiligen Charakterzüge beizutragen.

Im Rahmen der Bamberger Internationalen literarischen Sommeruniversität mit dem Thema „Deutsche Romantik“, die im Jahre 2008 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg stattfand, fanden sich in den in den Seminaren behandelten Texten überraschenderweise zwei weitere Schlangenmotive – und zwar in der Novelle *Das Marmorbild* von Joseph von Eichendorff und in dem sogenannten Peregrina-Zyklus, der Bestandteil des Romans *Maler Nolten* von Eduard Mörike ist. Es handelt sich auch in diesen Fällen um Texte, die ein „romantisches“ Thema par excellence aufgreifen: die Problematik der künstlerischen Existenz. Darüber hinaus steht auch hier das Schlangenmotiv in Verbindung zu einer Figur, die die Dichtung bzw. Kunst repräsentiert. Weiterhin war auffällig, dass in *Das Marmorbild* und in *Maler Nolten* das Schlangenmotiv an einer prägnanten Stelle im Text erscheint, sodass vorauszusetzen war, dass das Motiv im Rahmen des Textganzen eine tiefgreifende Bedeutung hat: Die Textpassagen, in denen eine Schlange auftaucht, stellen nämlich einen Höhepunkt bzw. eine Wende in der Entwicklung eines jungen Mannes zum Künstler dar.

Anders als bei *Der goldne Topf* gibt es zu *Das Marmorbild* und zu *Maler Nolten* kaum Studien, die sich auf die Rolle des Schlangenmotivs näher konzentrieren. Die Schlangen werden in einigen Interpretationen dieser Texte als symbolisch aufgeladene Momente erwähnt, die die jeweiligen Thesen der Interpreten unterstützen sollen. Es gibt zwar eine ältere Studie zu Eichendorff von Günter Strenzke, in der die Funktion des Schlangenmotivs in Eichendorffs Werk behandelt wird.⁵ Doch diese Untersuchung stellt eher eine Aufzählung der Eichendorffschen Texte dar, in denen das Schlangenmotiv auftaucht, und sie stellt eine verallgemeinernde These auf, die das Schlangenmotiv bei Eichendorff allgemein auf die biblische Paradiesschlange zurückführt, ohne dass in der Untersuchung die einzelnen Primärtexte näher betrachtet würden. Im Hinblick auf *Das Marmorbild* erfasst Strenzke weder die Vielschichtigkeit des Schlangenmotivs, noch die Art und Weise, wie dieses im Text inszeniert wird. Die Rückführung auf die Paradiesschlange entspricht dabei der gängigen Deutung der sich ringelnden Schlange in dieser Novelle⁶ und die Bezüge auf andere Kontexte bleiben daher unberücksichtigt.

Meine eigene Lektüre, innerhalb derer ich auf für das Textganze bedeutende Schlangenmotive in drei kanonischen Künstlertexten der deutschen Romantik gestoßen bin, gab mir die Anregung für die Herstellung des Korpus und das Festlegen des Themas der Dissertation. Nach der gründlichen Lektüre anderer Künstlertexte aus dem Zeitraum von etwa 1790 bis 1840⁷ habe ich dem zu erforschenden Korpus noch einen vierten Text eingegliedert – Novalis' Künstlerroman *Heinrich von Ofterdingen*. Auch in diesem Fall wurde unter den bestehenden Deutungen des Romans übrigens keine gründliche Untersuchung des Schlangenmotivs gefunden, sondern lediglich vereinzelte Hinweise auf eine mögliche Bedeutung des Schlangenmotivs im Textganzen,

⁵ Vgl. STRENZKE (1976).

⁶ Vgl. z. B. PIKULIK (1977: 139) oder SCHUMACHER (1977: 167).

⁷ Dieses sind ungefähr die Eckdaten für die deutsche Romantik, wie sie Detlef Kremer in seinem Handbuch vorschlägt. Vgl. KREMER (2007: 47ff.).

wobei vor allem der Bezug auf die biblische Paradiesschlange und die Bedeutung des Ouroboros-Symbols als Sinnbild von Ewigkeit und Synthese erwähnt wurden.⁸ Der Bezug dieser zwei Kontexte aufeinander und ihr Zusammenspiel wurden jedoch nirgends behandelt. Nicht zuletzt wegen dieser Tatsache hat sich der Text als geeignet für meine Untersuchung erwiesen, denn gerade die Betrachtung des Zusammenspiels dieser zwei Kontexte stellt eine Lücke in der Forschung zu *Heinrich von Ofterdingen* dar und ist für die Bedeutung des Schlangensmotivs für das Klingsohr-Märchen bzw. für den ganzen Roman wichtig.

Bei der Suche nach geeigneten Primärtexten des Korpus habe ich schließlich eine Hilfsrecherche im Projekt Gutenberg Spiegel DE durchgeführt, in dem deutschsprachige literarische Texte gespeichert sind. Ich habe dabei vor allem diejenigen Texte näher herangezogen, die in dem ausgewählten Zeitraum entstanden sind und in denen das Wort „Schlange“ bzw. „Schlänglein“ auftaucht. Die Ergebnisse meiner Lektüre wurden durch die vorgenommene Recherche bestätigt. Die romantischen Künstlertexte mit dem Schlangensmotiv an einer prägnanten Stelle im Text bilden tatsächlich eine besondere Gruppe im Rahmen von anderen Texten, die ebenfalls 1790-1840 entstanden und in denen ein Schlangensmotiv auftaucht. Weil eine eingehende thematische Beschäftigung mit allen romantischen Texten, in denen das Wort „Schlange“ bzw. „Schlänglein“ auftaucht, nicht vorgenommen werden konnte, ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass es bei diesen Texten auch andere Affinitäten zwischen dem Schlangensmotiv und den Themen der Texte gibt, deren Erforschung interessant wäre. Doch die Tatsache, dass das Schlangensmotiv in vier prominenten romantischen Künstlertexten an einer prägnanten Stelle in der Struktur des Textes auftaucht bzw. diesen ganzen Text strukturiert, ist Grund genug, diese Gruppe von Texten näher zu untersuchen.

Das Korpus der Dissertation, das aufgrund einer Lektüre von romantischen Künstlertexten erstellt wurde und das, um eine gewisse Systematisierung und Begründung zu erlangen, durch eine Recherche überprüft wurde, bilden also folgende Texte:

- 1) *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis (ersch. posthum 1802)
- 2) *Der goldne Topf* von E. T. A. Hoffmann (ersch. 1814)
- 3) *Das Marmorbild* von J. von Eichendorff (ersch. 1819)
- 4) *Malerei Nolten* von E. Mörike (ersch. 1832)

Bei diesen vier Künstlertexten, die alle bedeutende Texte der deutschsprachigen Literatur darstellen, fällt auf, dass hier das Schlangensmotiv an einer wichtigen Textstelle auftaucht bzw. dass es aufgrund seiner häufigen Frequenz im Text und seiner dynamisierenden Rolle für den Verlauf des Geschehens im Text, wie es der Fall in *Der goldne Topf* ist, sogar eine der Hauptfiguren der erzählten Geschichte darstellt. Das Schlangensmotiv, in dem jeweils unterschiedliche biblische, mythologische und andere Kontexte aktualisiert werden, spielt offensichtlich eine spezifische Rolle für die Aussage des ganzen Textes, denn es markiert ein bedeutendes Moment bzw. eine bedeutende Phase auf dem Weg zur künstlerischen Existenz.

⁸ Den Bezug auf die biblische Paradiesschlange belegt Ursula Ritzenhoff. Vgl. RITZENHOFF (2004: 93, 96). Über das Ouroboros-Symbol wird in der Studie Helmut Gebeleins gesprochen. Vgl. GEBELEIN (1998: 138).

Dabei kann diese Aussage als eine Charakterisierung der in dem jeweiligen Text dargestellten Kunst definiert werden, weil das Thema aller dieser Texte in erster Linie die Problematik der künstlerischen Existenz bzw. des künstlerischen Werdegangs ist. In *Heinrich von Ofterdingen* wird der Werdegang Heinrichs zum Dichter geschildert und der ganze Text soll – so der Autor – die Verherrlichung der Dichtung darstellen: „Das Ganze soll eine Apotheose der Poësie seyn. Heinrich von Ofterdingen wird im 1sten Theile zum Dichter reif – und im Zweyten als Dichter verklärt.“⁹ Das Märchen *Der goldne Topf* schildert die Annäherung von dem Studenten Anselmus und der geheimnisvollen Figur Serpentina, die ihn zum kalligraphischen Schönschreiben bringt, das in dem Text als Metapher für das Schreiben des Schönen, d. h. für das Dichten, steht.¹⁰ In *Das Marmorbild* ist der junge Adelige Florio, der Anlagen zum Dichterischen hat,¹¹ einem Prozess der dichterischen Erziehung durch Fortunato, einen christlichen Sänger, unterzogen. Der Hauptprotagonist des Romans *Maler Nolten* ist Theobald Nolten und der Roman behandelt außer seinen Liebesbeziehungen vor allem seine spezifische Art und Weise des künstlerischen Schaffens und die Tendenzen der Entwicklung seines Stils.

Obwohl es zu einigen Texten des Korpus auch Interpretationen gibt, die in ihnen eine andere Dimension entdecken,¹² konzentriert sich diese Untersuchung auf die Texte ausschließlich als Künstlertexte.¹³ Die Frage danach, wie das Schlangenmotiv zur Reflexion über die Künstlerproblematik beiträgt und wieso die Verknüpfung des Schlangenmotivs mit der Thematik des Künstlertums eine prägnante Konfiguration in den romantischen Künstlertexten darstellt, ist deswegen grundlegend, weil die ganze Epoche der Romantik in einer ständigen Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Kunst und mit der Frage der künstlerischen Existenz besteht:

„Es [das frühromantische ästhetische Programm; M. B.] stellt als utopischer, erst in der Zukunft einzulösender Entwurf das eigentliche künstlerische Versprechen der Romantik dar, erweist sich im Lauf der Zeit aber zugleich als ihre drückendste Hypothek, an deren Abtragung sich nahezu alle Autoren dieser Diskursformation abarbeiten. Auch wenn die damit verkoppelte Absolutsetzung des Ästhetischen in den

⁹ (HO: 215). So äußert sich Novalis selbst über den Roman *Heinrich von Ofterdingen*, an dem er gerade arbeitet, in einem Brief an Ludwig Tieck vom 23. 2. 1800.

¹⁰ Claudia Liebrand deutet das Schönschreiben in *Der goldne Topf* zugleich als Schreiben des Schönen. Vgl. LIEBRAND (2000: 41f.). Die Hochzeit von Anselmus und Serpentina wird in *Der goldne Topf* als „das Leben in der Poesie“ (GT: 102) gedeutet.

¹¹ Florio teilt Fortunato bei ihrer ersten Begegnung mit, dass er sich „zuweilen in der fröhlichen Sangeskunst versucht“ (M: 3) habe.

¹² *Der goldne Topf* wird beispielweise als Geschichte eines Melancholikers gedeutet, der Selbstmord begeht. Vgl. AUHUBER (1986: 36). *Das Marmorbild* wird als die Thematisierung des Adoleszentenalters eines jungen Mannes verstanden, der rege sexuelle Phantasien hat. Vgl. BÖHME (1981). *Maler Nolten* wird in ähnlicher Weise interpretiert – die Thematik und der düstere Charakter der Bilder Noltens sowie der fatale Ausgang, d. h. der Tod aller Hauptprotagonisten, beruhe auf der Verdrängung sexueller Phantasien bei den meisten Romanfiguren. Vgl. z. B. BRUCH (1992).

¹³ Eine mögliche Interpretation des Schlangenmotivs im Rahmen einer anderen Betrachtungsweise des Primärtextes könnte natürlich ergänzend durchgeführt werden. Doch hier würde es sich anbieten, einen modifizierten, erweiterten bzw. anderen Korpus von Primärtexten zu erstellen, der sich eben nicht nur auf romantische Texte konzentrieren würde, die etwas mit dem Künstlertum zu tun haben.

folgenden Perioden der Romantik sicher nicht mehr als Leitprinzip fungiert, bleibt sie doch das eigentliche Kernproblem und als solches zentraler Bezugspunkt selbst sehr spät erst entstehender Texte.¹⁴

Ausgehend von den frühromantischen Fragmenten, die eine traumhafte, ungebundene schöpferische Kraft verherrlichen und den Künstler als Propheten mit weltbewegenden Fähigkeiten präsentieren, reflektiert eine Unzahl literarischer sowie programmatischer Texte der deutschen Romantik über die Stellung dieser sich stark an die ungebändigte Phantasie orientierenden künstlerischen Produktion. Zu dieser Problematik der Verherrlichung des schaffenden Ichs, die im Zusammenhang mit dem deutschen Idealismus steht, und des aus dem Inneren des Ichs frei und spontan entstehenden Schaffens äußern sich auch die ausgewählten Künstlertexte. Darüber hinaus können in ihnen auch die Umsetzung der frühromantischen Postulate bzw. die Aufnahme einiger ihrer Merkmale sowie ihre Kommentierung beobachtet werden. Weil das Schlangenmotiv in den ausgewählten Künstlertexten als ein Mittel eingesetzt wird, das die Reflexion zum Thema Kunst vorführt und zugleich als Zeichen einige Charakteristika der romantischen künstlerischen Produktion aufweist, die in den frühromantischen Fragmenten von Kunst gefordert werden, so ist es auf jeden Fall einer näheren Betrachtung wert.

Die Koinzidenz des Schlangenmotivs mit dem Thema Künstlertum ist markant, vor allem wenn man sich andere Texte anschaut, in denen dieses Motiv auftaucht. Die oben erwähnte Recherche im Projekt Gutenberg Spiegel DE hat gezeigt, dass literarische Texte aller Epochen das Wort Schlange häufig vor dem Hintergrund der negativ konnotierten Paradiesschlange (beispielsweise als Bezeichnung für eine tückische und boshafte Person) gebrauchen. Als Beispiele der üblichen Konnotation der Schlange als Verführerin im biblischen Sinne sei hier Gotthelfs Erzählung *Barthli der Korber* (1852) angeführt:

„Nun, ein Evatöchterchen war Züsi sicher auch, wie sie alle sind, aber es fehlte die Schlange. Der alte Barthli hatte keine Anlagen, die Schlange zu machen, er war eher zum Michael geeignet, der Weibern die Mücken austreibt, und mit niemanden als dem Vater lief es in der Stadt herum. [...] Dem Meitschi war nichts vorzuwerfen, aber allgemach begann es ihm zu gehen wie der Eva im Paradies, denn jetzt waren Schlangen gekommen und als Hauptschlange gerade der Vater.“¹⁵

Außer dieser Konnotation, die in der Regel eine Frauenfigur im Sinne Evas mit der Schlange in Verbindung bringt, spielen in literarischen Werken auch die zoologischen Eigenschaften von Schlangen eine Rolle und die Wahrnehmung der Reptilien als menschengefährlich. Es handelt sich dabei nicht selten um exotische, besonders bedrohliche Arten von Schlangen, wie etwa die Boaschlange in Friedrich Hebbels Erzählung *Schnock* (1848):

„Wie ward ich aber zumut, als ich mich zufällig umkehrte und auf einer Kiste, an die ich mich mit dem Rücken gelehnt hatte, die entsetzliche Boaschlange, keine zehn Zoll von mir entfernt, erblickte. Da lag sie,

¹⁴ BUNZEL (2010: 43).

¹⁵ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/barthli-der-korber-2483/2> [27. 7. 2015].

lang hingestreckt, die greuliche, blutsaugende Bewohnerin der Waldungen eines fremden Weltteils – ein Sprung, und sie umwand mich, sie zermalmt meine Knochen, sie mästete sich von meinem Mark.“¹⁶

Auch im Gedicht *Das Mordthal* (1831) mit dem Untertitel *Zwischen New-Orleans und Savannah* von Adalbert Chamisso kommt eine exotische gefährliche Schlangenart vor, von der sich außer von einem gefürchteten Indianer das lyrische Ich bedroht fühlt:

„Die Klapperschlange war’s, vom Lager sprang
Ich auf und sah bei meines Feuers Lichte
Den Wurm, den zu vertilgen mir gelang.“¹⁷

Im Unterschied zu diesen drei Texten, die als Beispiele von Verwendung eines weniger komplexen Schlangensmotivs bzw. einer bloßen metaphorischen Bezeichnung für den hinterlistigen Charakter einer Person verstanden werden können, nimmt diese Arbeit romantische Künstlertexte in den Blick, die in dem Zeitraum nach etwa 1790 und vor etwa 1840 entstanden sind, in denen es ein Schlangensmotiv gibt, das die Dimension der Konnotation mit der biblischen, als hinterlistig bewerteten Paradiesschlange bzw. mit einem bedrohlichen (exotischen) Reptil, das dem Menschen gefährlich werden kann, übersteigt. Die Fragestellung dieser Dissertation geht dabei von der oben erwähnten Voraussetzung aus, dass das Schlangensmotiv ein spezifisches Mittel für die poetische Reflexion über die künstlerische Problematik in den ausgewählten Texten darstellt.

Bei der Untersuchung der Schlangensmotive als Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik sollen dabei die Spezifika der Gestaltung des Schlangensmotivs in den einzelnen Texten beleuchtet und es sollen aufgrund der Einzelanalysen allgemeine Schlussfolgerungen über die Funktion des Schlangensmotivs in den ausgewählten romantischen Künstlertexten gezogen werden: Welche Gemeinsamkeiten hat die Behandlung des Schlangensmotivs in den Künstlertexten der ausgewählten Zeitperiode? Warum ist gerade das Schlangensmotiv in den Texten des späten 18. und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als ein spezifisches Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik aufzufinden? Gibt es eine Tendenz in der Verwertung des Schlangensmotivs von den früheren Texten zu den späteren hin bzw. widerspiegelt die jeweilige Funktionalisierung des Schlangensmotivs den Charakter einer bestimmten Phase der Epoche Romantik?¹⁸

1.2 Methodologie

Die Suche nach einer geeigneten Definition des literarischen Motivbegriffs, um die die Motivforschung bis heute ringt und die präzise genug und zugleich allgemeingültig wäre, hat

¹⁶ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/schnock-2648/5> [27. 7. 2015].

¹⁷ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/adelbert-von-chamisso-gedichte-761/76> [27. 7. 2015].

¹⁸ Obwohl gegen die Suche nach einer solchen Tendenz eingewendet werden könnte, dass der Korpus der Primärliteratur nicht umfangreich genug ist, ist die Beantwortung der Frage nach der Tendenz insoweit berechtigt, als es sich um vier Werke handelt, die unterschiedlichen Phasen der Romantik angehören und die alle zu grundlegenden romantischen Texten zählen.

sich als unfruchtbar erwiesen. Im Hinblick auf die komplexe Gestaltung und Inszenierung des Schlangenmotivs in einigen Texten des Korpus¹⁹ ist eine klassische Motiv-Definition, die in der Regel vor allem aus einem vorausgesetzten statischen, stabilen, klar benennbaren semantischen Gehalt des Motivs heraus entwickelt wird, nicht anwendbar.²⁰ Vielmehr wird für die Zwecke der Dissertation ein breites Motiv-Verständnis vorausgesetzt: „Any definition of the literary motif should be as broad as possible. A literary motif may be any imaginative unit based on perception, sensation, and/or feeling (any *Vorstellungseinheit* or *Gefühlseinheit*).“²¹ Dieses breit angelegte Motivverständnis lässt es zu, auch komplexere Einheiten als Motive zu identifizieren, sodass beispielsweise auch die zu dem Schlangenmotiv in *Der goldne Topf* zugehörige, an manchen Stellen von dem Tier Schlange losgelöste Schlangenlinie als Bestandteil dieser imaginierten Einheit perzipiert werden kann.

Neben der Suche nach einer passenden Motiv-Definition hat sich das Erstellen eines geeigneten Modells für die Deutung des Schlangenmotivs in den einzelnen Primärtexten als problematisch erwiesen. Ein akzeptables Beschreibungsschema bzw. ein bestehendes Beschreibungsschema, das für die Zwecke dieser Dissertation in modifizierter Form gebraucht werden könnte, wurde in den theoretischen sowie analytischen Studien nicht gefunden.²² Es wurde schließlich nicht auf Ansätze literarischer Motivforschung, sondern auf Erwin Panofsky zurückgegriffen, der in seiner Abhandlung *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance* (1955) und in dem früheren Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) das Verfahren der ikonographischen Motivanalyse bei Bildern beschreibt.²³

Panofsky legt besonderen Wert auf die spezifische Weise des Umgangs mit kulturell überlieferten Kontexten²⁴ in Gemälden. Dabei deutet er die Bilder vor dem Hintergrund eines konkreten geschichtlichen Umfelds, einer religiösen oder philosophischen Richtung, der Persönlichkeit des jeweiligen Autors, seines Schaffens u. ä. Das Schlangenmotiv, das häufig offenbar – sowohl in den bildenden Künsten als auch in literarischen Texten – auf die biblische

¹⁹ Schon die Tatsache, dass Serpentina in *Der goldne Topf* nicht einfach nur eine Schlange ist, sondern auf die Schlangenlinie als Schönheitslinie hinweist, belegt die Komplexität des Schlangenmotivs in *Der goldne Topf*.

²⁰ Ein Beispiel einer solchen Definition, die die *Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung* entworfen hat, vgl. S. 29.

²¹ WOLPERS (1993: 80). Dieses breit gefasste Motivverständnis hat überraschender Weise Theodor Wolpers formuliert, der sich sonst um ziemlich enge Motiv-Definitionen bemüht und die Motivarten in möglicherweise klar semantisch bzw. strukturell abgegrenzte Untergruppen unterteilt. Vgl. WOLPERS (2002: 85f.).

²² Die motivtheoretischen und motivanalytischen Studien, die ich gelesen habe, und die Gründe, warum in ihnen kein Modell für die Behandlung des Schlangenmotivs gefunden wurde, sind im Kapitel 1.3 angeführt.

²³ Auf Erwin Panofsky und seine kunsthistorische Interpretation hat sich in der Literaturwissenschaft in ihrer Abhandlung zur Amor-Motivik Solveig Malatrait gestützt. Konkret hat sie als eine Inspirationsquelle für die Herangehensweise an das Amor-Motiv Panofskys Studie *Blind Cupid* angeführt, die 1939 in *Studies on Iconology* erschienen ist. Vgl. MALATRAIT (1999: 11, Anm. 9). Theoretisch hat sie jedoch Panofskys Methodologie nicht behandelt, sie hat bloß auf ein analogisches Ziel ihrer Untersuchung und der Studien Panofskys hingewiesen: „Die vorliegende Arbeit knüpft im Hinblick auf Gegenstand und Epoche, vor allem aber an Panofskys Studien an, denn auch hier soll die Untersuchung der Rezeption der Motive nicht nur die Form und den Ablauf, sondern hauptsächlich die kulturellen und geistigen Gründe der Rezeption sowie ihre Funktion beleuchten.“ Ebd.: 99.

²⁴ Auf den Begriff „Kontext“ und seinen Gebrauch bei Panofsky und in dieser Arbeit wird näher unten eingegangen. Vgl. S. 21.

Paradiesschlange bzw. auf verschiedene mythologische Schlangen anspielt, zählt zu den kontextuell stark aufgeladenen Motiven. Für das angemessene Verständnis des Schlangensymbols im jeweiligen Text bildet dabei die Beurteilung der Anspielungen und Verweise auf die jeweils in der Zeit der Entstehung des Werks in Frage kommenden „Themen und Konzepte“²⁵ einen wichtigen Bestandteil der Interpretation des betreffenden Schlangensymbols. Vor allem in dieser Hinsicht hat sich das Modell Panofskys als anschlussfähig für die Ziele dieser Dissertation erwiesen. Zugleich kann ein von Panofsky ausgehendes, auf literarische Motive übertragenes Modell als ein geeignetes Beschreibungsschema für andere ähnliche Motive dienen, in denen ähnlich wie in dem Schlangensymbol verschiedene, in zur Zeit der Entstehung des jeweiligen Textes in Frage kommende Kontexte aktualisiert werden.²⁶

Panofsky bietet eine dreistufige Anweisung für die korrekte Deutung eines „Bildgegenstands“. Im ersten Schritt der Interpretation, der sogenannten vorikonographischen Beschreibung, stellt Panofsky die primäre bzw. natürliche Bedeutung des Werkes fest, die aus der Tatsachenbedeutung und der ausdruckshaften Bedeutung besteht. Aufgrund einer praktischen Erfahrung mit Gegenständen und Ereignissen werden diese in Bildern (bzw. anderen Werken der bildenden Künste wie z. B. Statuen, Reliefs, Skulpturen) identifiziert, und zwar durch die Wahrnehmung der dargestellten Formen, der Umrisse und Farben. Durch die Identifikationen des Dargestellten als „Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort; indem man ihre gegenseitigen Beziehungen als Ereignisse identifiziert“²⁷, wird die Tatsachenbedeutung festgelegt. Durch „Einfühlung“²⁸ werden dann die Gefühle wahrgenommen und reflektiert, die man bei der Betrachtung des Kunstwerks empfindet, und auf diese Weise wird „die ausdruckshafte Bedeutung“²⁹ der Motive festgelegt. Das Erkennen und die Aufzählung der Gegenstände bzw. Ereignisse auf einem Bild und die Festlegung der Atmosphäre bilden den Ausgangspunkt für die nächsten Interpretationsschritte. Zum angemessenen Erkennen der Motive in einem Gemälde ist dabei die Vertrautheit mit der Stilgeschichte wichtig, denn die Art und Weise der Abbildung unterschiedlicher Gegenstände und Ereignisse durch Formen ist nicht konstant und ändert sich im Laufe der Geschichte.³⁰

Im zweiten Schritt, der ikonographischen Analyse, wird die sekundäre bzw. konventionelle Bedeutung des Werkes erfasst. Bestimmte, im ersten Schritt erkannte Motive und deren Kombinationen werden aufgrund der Kenntnisse literarischer, schriftlich oder mündlich überlieferter Quellen und aufgrund der Vertrautheit mit bestimmten kulturell tradierten

²⁵ Das sind Begriffe von Panofsky, die auch ich in meiner Untersuchung gebrauche. Vgl. PANOFSKY (2006a: 38). Mehr zu diesen Begriffen vgl. S. 17, Anm. 31.

²⁶ In dieser Hinsicht stellt sich das Modell, nach dem die Schlangensymbole in dieser Dissertation untersucht werden, einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Anwendungsmöglichkeit für andere Interpretationen von Motiven.

²⁷ PANOFSKY (2006a: 37).

²⁸ Ebd.: 34.

²⁹ Ebd. Gemeint ist die Wahrnehmung der dargestellten Stimmungen und Gefühle.

³⁰ Als Beispiel führt Panofsky die notwendige Kenntnis der expressionistischen Darstellungsprinzipien bei der Festlegung von Motiven in expressionistischen Bildern an, denn sonst würde man beispielsweise den Mandrill auf dem gleichnamigen Bild von Franz Marc nicht erkennen können: „Wir wissen alle, was ein Mandrill ist; aber um ihn in diesem Bilde zu ‚erkennen‘, müssen wir, wie man zu sagen pflegt, auf die expressionistischen Darstellungsprinzipien, die hier die Gestaltung beherrschen, ‚eingestellt‘ sein.“ PANOFSKY (2006b: 12).

„Themen und Konzepten“³¹ als allgemein vertraute „Bilder“, „Anekdoten“ (Geschichten und Fabeln) oder „Allegorien“ entziffert.³² Künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive werden mit Themen und Konzepten verknüpft, was im Gegensatz zum ersten Schritt ein „bildungsmäßig Hinzugewußtes“³³ beim Deuter voraussetzt. Der Deuter sollte dabei herausfinden, „was die Urheber jener Darstellungen gelesen hatten oder sonstwie wußten“³⁴, um jede in Frage kommende konventionelle Bedeutung zu entdecken. Zum angemessenen Erkennen dieser sekundären Bedeutung trägt als berichtigendes Prinzip die Vertrautheit mit der Typengeschichte bei, d. h. mit der Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen und Konzepte durch Abbildungen von Gegenständen und Ereignissen ausgedrückt wurden.³⁵ Dieser zweite Schritt der Interpretation wird nur dann angewendet, wenn die im ersten Schritt erkannten Motive oder deren Zusammenstellung tatsächlich auf ein kulturell überliefertes Thema oder Konzept bezogen werden können. Im anderen Fall wird dieser zweite Deutungsschritt übersprungen.³⁶

Im dritten Schritt, der ikonologischen Interpretation, kommt Panofsky schließlich zu einer umfassenden Deutung des Bildes als eines Ganzen. Er bewertet das Bild in Bezug auf sein Umfeld, d. h. er geht auf seine historische und geographische Verortung ein, auf seine Stellung gegenüber anderen zeitnahen Kunstwerken, auf die originellen Merkmale des Bildes und auf die individuelle Kreativität und Schaffensweise des Autors. Hier sollen nämlich „Formen, Motive,

³¹ PANOFSKY (2006a: 38). Unter Themen und Konzepten versteht Panofsky die in der Kultur eingebürgerten Konstellationen von Motiven bzw. eingebürgerte Handlungsmuster, die durch kulturelle Quellen überliefert werden und in Kunstwerken wiederholt aufgegriffen werden. Dabei kann es sich sowohl um allgemein bekannte Themen und Konzepte handeln, die sich beispielsweise auf Bibel oder antike Mythologie beziehen, als auch um historisch bedingte Themen und Konzepte, bei denen man vor der Deutung häufig nach erklärenden Quellen erst einmal suchen muss. Vgl. PANOFSKY (2006b: 20).

³² Ein Bild ist dabei nach Panofsky ein Motiv, das Träger einer sekundären oder konventionellen Bedeutung ist; Anekdoten und Allegorien werden dementsprechend durch eine Gruppe von Motiven gebildet, die eine sekundäre/konventionelle Bedeutung haben. Dabei unterscheidet sich eine Allegorie von einer Anekdote dadurch, dass die erstere durch eine Kombination von Personifikationen und Symbolen gebildet wird. Panofsky ist sich dessen bewusst, dass sich diese drei Möglichkeiten des Verweisens der Motive auf eine konventionelle Bedeutung in einem Werk ergänzen und überlagern können. Vgl. PANOFSKY (2006a: 38 und 58, Anm. 1). Der Status der einzelnen Elemente auf Bildern wird jedoch bei Panofsky nicht klassifiziert, er geht auf eine mögliche metaphorische Aneignung bzw. symbolische und allegorische Überhöhung bei der Deutung der Motive nicht näher ein.

³³ PANOFSKY (2006b: 8).

³⁴ PANOFSKY (2006a: 49).

³⁵ Als Beispiel führt Panofsky die spezifischen Attribute bei den Darstellungen der biblischen Judith auf Gemälden des 17. Jh. an. Ohne die Kenntnis solcher eigenartigen Konstellationen könnte die abgebildete Frau fälschlicherweise als Salome identifiziert werden. Vgl. ebd.: 51ff.

³⁶ Die Anwendung des ursprünglich dreistufigen, nun zu einem zweistufigen geschrumpften Deutungsvorgangs auf die andere Motivart führt Panofsky nicht näher aus. Er merkt nur an, dass eine ikonographische Analyse nicht bei Motiven erfolgt, „in denen der ganze Bereich des sekundären oder konventionellen Sujets ausgeschaltet und ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt ist, wie es bei der europäischen Landschaftsmalerei, bei Stillleben und Genremalerei der Fall ist, gar nicht zu reden von ‚nichtgegenständlicher‘ Kunst“. Ebd.: 43. Auch diejenigen Motive, bei denen die Interpretation nur in zwei Stufen verläuft, tragen offensichtlich zu der Deutung des ganzen Kunstwerkes bei und es muss ihnen ebensoviel Aufmerksamkeit gewidmet werden wie den „dreistufigen“ Motiven. Das dreistufige Modell Panofskys ist allenfalls für die Beschreibung von kontextuell geprägten Motiven fruchtbar, weil in ihnen durch die Anwendung des dreistufigen Beschreibungsmodells eben der aktualisierte Kontext schrittweise aufgedeckt werden kann.

Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen zugrunde liegender Prinzipien³⁷ aufgefasst werden. Nachdem man in den ersten zwei Schritten die Objekte, Ereignisse etc. benannt und sie auf ihre potenzielle ikonographische Bedeutung überprüft hat, folgt im dritten Schritt eine komplexe Deutung des Kunstwerks. Einerseits werden die spezifischen Kombinationen und die individuelle Aneignung der Motive in ihrem Zusammenhang im einzelnen Werk interpretiert. Andererseits wird das Bild in einem größeren Zusammenhang als ein „Symptom von etwas anderem“³⁸ gedeutet, d. h. als ein Dokument der Persönlichkeit des Autors, einer bestimmten Kultur, einer religiösen Einstellung u. ä. Exemplarisch beschreibt Panofsky die dreistufige Deutung an einem Fresco von Leonardo da Vinci:

„Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel [1. Schritt; M. B.] und diese Gruppe von Männern stelle das letzte Abendmahl dar [2. Schritt; M. B.], befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine eigenen Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresco als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositorischen und ikonographischen Züge als spezifische Zeugnisse für dieses ‚andere‘ [3. Schritt; M. B.]“³⁹

Um eine ikonologische Deutung eines Kunstwerks richtig durchzuführen, sind als Korrektiv die Kenntnisse der zeitnahen Kontexte wichtig:

„Der Kunsthistoriker wird dasjenige, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung des Werkes oder der Werkgruppe ist, der er sein Augenmerk widmet, an dem zu messen haben, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung vieler anderer, historisch auf jenes Werk oder jene Werkgruppe bezogener kultureller Dokumente ist, wie er nur bewältigen kann: von Dokumenten, die Zeugnis ablegen über politische, poetische, religiöse, philosophische und gesellschaftliche Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen.“⁴⁰

Die zeitgenössisch akzeptablen Themen und Konzepte bilden sozusagen eine Folie, vor der das jeweilige Werk gedeutet wird. Es ist die Aufgabe des Interpreten, eine angemessene Wahl der Dokumente zu treffen, die für die Deutung des jeweiligen Werks geeignet sind. Von einer richtigen Wahl der Dokumente hängt die Plausibilität der Deutung ab. Neben der Verortung des jeweiligen Bildes in einem breiteren Zusammenhang strebt Panofsky in diesem Schritt ebenfalls die Entdeckung der Spezifika und der individuellen Merkmale des Werkes an:

³⁷ Ebd.: 40.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.: 40f.

⁴⁰ Ebd.: 55.

„Er [der Gehalt; M. B.] wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“⁴¹

Bei der Interpretation werden neben den Tendenzen in der Kunst der gegebenen Periode ebenfalls die Eigenständigkeit des Schaffens des jeweiligen Autors und die Eigenständigkeit des Werks als einer selbstständigen Einheit betrachtet. Der dritte Deutungsschritt ist für Panofsky der wesentliche Teil der Interpretation. Die vorherigen Schritte sind zwar eine notwendige Voraussetzung, sie sind jedoch im Vergleich zu dem letzteren „erscheinungshaft“⁴², weil sie vor allem eine dekodierende und deskriptive Aufgabe haben.

Grundlegend für den Entwurf des durch Panofsky inspirierten Beschreibungsmodells für literarische Motive ist die Übernahme der sinnvollen Aufteilung der Interpretation eines kontextuell aufgeladenen Motivs in drei Deutungsschritte. Diese Aufteilung ermöglicht eine strukturierte Motivbeschreibung, die zu komplexen Motivdeutungen führt, wobei die einzelnen Motivdeutungen auf eine übersichtliche Weise miteinander verglichen werden können. Zugleich wird jedoch die Aufteilung in diese Schritte als eine Schematisierung wahrgenommen und es wird von der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den einzelnen Schritten ausgegangen. Die Komplexität des ganzen Deutungsvorgangs betont übrigens auch Panofsky:

„Ich habe in einer synoptischen Tabelle zusammengefaßt, was ich bis hierher deutlich zu machen versucht habe. Aber wir müssen in Erinnerung behalten, daß die säuberlich geschiedenen Kategorien, die in dieser synoptischen Tabelle drei unabhängige Bedeutungssphären anzuzeigen scheinen, sich in Wirklichkeit auf Aspekte eines Phänomens beziehen, nämlich auf das Kunstwerk als Ganzes, so daß bei der eigentlichen Arbeit die Zugangsmethoden, die hier als drei unzusammenhängende Forschungsoperationen erscheinen, miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozeß verschmelzen.“⁴³

Die Komplexität, die Panofsky in Bezug auf die Deutung von Motiven in bildenden Künsten betont, ist bei der Deutung literarischer Motive noch ausgeprägter. Da bereits das Auffinden und das angemessene schematische Benennen der ins Augenmerk gefassten Einheit in einem Text, d. h. eines literarischen Motivs, ein komplexerer Vorgang ist als das Auffinden der Motive auf einem Bild, sind die drei Schritte der Motivdeutung in literarischen Texten noch mehr verwoben als in den bildenden Künsten. Auf den Aspekt des unterschiedlichen Charakters eines literarischen Motivs und eines Motivs in den bildenden Künsten weist Theodor Wolpers hin: Die motivliche Erschließung eines literarischen Textes „ist [nach Wolpers; M. B.] erheblich schwieriger als die im Bereich der kunstwissenschaftlichen Ikonographie. Schon wegen der zeitlichen Erstreckung und vorwiegend geschehnishaften Inhalten eines literarischen Werks können die Einheiten vielfach ineinander übergehen.“⁴⁴ Während man im Falle eines Bildes die ganze Konstellation vor Augen hat und die jeweiligen Motive aus den Konstellationen aussortieren, nachfolgend die einzelnen Bezüge auf die zeitgenössisch bekannten Themen und

⁴¹ Ebd.: 39.

⁴² Ebd.: 36.

⁴³ Ebd.: 56.

⁴⁴ WOLPERS (1992b: 212).

Konzepte aufzählen und schließlich eine Gesamtdeutung vornehmen kann, ist man bei Texten auf die Sukzession der schriftlichen Zeichen angewiesen, die ein vielschichtiges Durchdringen, Verschränken, Abwechseln und Verändern der Motive ermöglicht. Dabei werden die Motive schrittweise aufgedeckt, sodass man oft den ganzen Text berücksichtigen und teilweise interpretieren muss, um die einzelnen Motive herauszufinden und gegebenenfalls entsprechende Motivkonstellationen zu entdecken, auf denen die Herstellung des jeweiligen Kontextes begründet ist.

Für das literarische, von Panofsky ausgehende Beschreibungsmodell wird das dreiteilige Schema beibehalten. Im ersten Schritt wird aufgezeigt, wo sich das Motiv in dem jeweiligen Text befindet, und dem Motiv wird eine bündige Bezeichnung zugewiesen, die grob die Semantik des Motivs zu erfassen versucht.⁴⁵ In diesem Schritt wird die textliche Gestaltung des Motivs ins Auge gefasst. Für die textliche Realisierung des Motivs wird dabei der Begriff „Textur“⁴⁶ gebraucht. Die Festlegung der Textur des Motivs ist entweder die Feststellung, dass das Motiv z. B. nur punktuell an einer Stelle oder an mehreren Stellen im Text auftaucht, oder die Erkenntnis, dass sich das Motiv auf eine bestimmte Art und Weise aus dem Textganzen allmählich herausentwickelt oder dass das Motiv auf eine andere spezifische Art und Weise im Text inszeniert wird. Zugleich wird festgelegt, an welcher Stelle in der Struktur des Textganzen das Motiv zu finden ist. Es wird gegebenenfalls belegt, dass das Motiv eine prägnante Stelle im Text einnimmt, und es wird erklärt, wieso gerade diese Stelle für die Deutung des Textes wichtig ist. Nicht zuletzt kann auf das Umfeld des Motivs eingegangen werden, d. h. beispielsweise auf spezifische Umstände seines Erscheinens oder auf begleitende Motive, die in einer spezifischen Beziehung zu dem untersuchten Motiv stehen, die es auf irgendwelche Weise modifizieren, relativieren, nivellieren u. ä.⁴⁷ Bei Panofsky fehlt der Hinweis auf die notwendige

⁴⁵ Eine solche Bezeichnung besteht meistens aus einem Wort oder zwei Wörtern. Dabei kann keinesfalls von einer Korrektheit bzw. Unkorrektheit dieser bündigen Bezeichnung des Motivs gesprochen werden, höchstens von Angemessenheit. Die Selektion eines Motivs als einer Einheit in einer bestimmten Größe und ihre Bezeichnung am Anfang der Beschäftigung mit dem Text können dabei auch einen vorläufigen Charakter haben – aus dem Motiv der „Schlacht“ kann sich beispielsweise ein „Krieg“ entwickeln, sodass es zu einer Umbenennung des Motivs während der Interpretation kommen kann sowie zu einer Vergrößerung oder Verkleinerung der ins Auge gefassten Einheit. Oft können mehrere Bezeichnungen eines Motivs in Frage kommen. Die Bezeichnung ist natürlich auch davon abhängig, wie groß die Einheit ist, die man im Text in den Blick nimmt und die man beschreiben möchte.

⁴⁶ Der Begriff der Textur ist Jiří Doležal entlehnt, einem tschechischen literarischen Strukturalisten, der diesen Terminus in seiner Motiv-Theorie wegen der Notwendigkeit der Berücksichtigung der textlichen Realisierung eines Motivs bei dessen Deutung eingeführt hat: „Only in the texture, only in its verbal materialization is the motif transformed from a purely content element into an aesthetic element, i. e. element of a system governed by the principle of style. A theory of narrative structures which eliminates the study of texture eliminates the possibility of discovering aesthetic qualities of narrative texts.“ DOLEŽAL (1972: 73). Weil sich das strukturalistische Motivverständnis Doležals, dass sich im Großen und Ganzen nur auf Handlungen bezieht, von dem breiten Motivverständnis dieser Dissertation unterscheidet, entspricht auch der Textur-Begriff in dieser Dissertation nicht deckungsgleich Doležals Textur-Auffassung und soll mit dieser nicht gleichgesetzt werden. Zu Doležals Motivverständnis und Motivaufschichtung vgl. ebd.: 59ff.

⁴⁷ Schon bei diesem ersten Schritt zeigt sich klar, dass die Festlegung der Textur des Motivs in mancherlei Hinsicht von einer Deutung des Textganzen ausgehen muss, wenn zum Beispiel die Stellung bzw. Funktion des Motivs im Textganzen beurteilt werden soll, eine geeignete Bezeichnung für das untersuchte Motiv vorgeschlagen werden soll oder andere Motive benannt werden sollen, die in einer spezifischen Beziehung zu dem zu untersuchenden Motiv stehen. Im Gegensatz zu Panofsky wird im ersten Deutungsschritt auf die Einfühlung und auf die Festlegung der

Berücksichtigung der kompositionellen und strukturellen Merkmale des Bildes. Sie ist jedoch für die adäquate Erfassung der Bedeutung eines Motivs, sei es ein Motiv in der Malerei oder Literatur, nicht außer Acht zu lassen.

Im zweiten Deutungsschritt werden unter Berücksichtigung der im ersten Schritt festgelegten Erkenntnisse zur Motiv-Textur die Kontexte aufgedeckt, die durch das Motiv aufgrund der Bezüge auf in Frage kommende Konzepte und Themen möglicherweise hergestellt werden. Der Begriff des Kontextes wird hier eingeführt, um die Variabilität der Aneignung diverser Konzepte und Themen durch einen literarischen Text zu betonen. Die Themen und Konzepte werden im Text jeweils auf eine individuelle Art und Weise aktualisiert, d. h. kontextualisiert. Die Kontexte werden hier nicht als präexistente Bezugsgrößen wahrgenommen, sondern sie werden erst im jeweiligen literarischen Text „erzeugt, d. h. aufgerufen, thematisiert und perspektiviert“⁴⁸, und zwar gerade durch den Bezug auf Texte und außertextliche Felder von Kenntnissen (Themen und Konzepte), die im Sinne Panofskys dem Autor in der Entstehungszeit bekannt waren oder bekannt gewesen sein können. Für die zu behandelnden deutschsprachigen Texte heißt es, dass außer den den Gebildeten in der Zeit der Textentstehung allgemein bekannten Textdenkmälern aus dem okzidentalen Kulturgut (z. B. Bibel, antike Mythologie) auch zeittypische Texte und Kenntnisse berücksichtigt werden, zu denen im Fall des Schlangensymbols beispielsweise die bereits erwähnte Schlangensymbolik im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs zählt oder die zeitgenössischen Kenntnisse über zoologische Schlangen.

Das Inbeziehungsetzen des jeweiligen literarisch ausgestalteten Schlangensymbols mit einem bestimmten Thema und Konzept und die daraus resultierende Kontextherstellung beruhen dabei auf der Identifizierung von Gemeinsamkeiten bzw. Analogien zwischen dem literarischen Motiv und dem betreffenden Thema bzw. Konzept.⁴⁹ Das bedeutet, dass bestimmte Attribute oder Merkmale des literarischen Motivs sowie gewisse Konstellationen oder Handlungsabläufe im Primärtext aufgedeckt werden, die der Text für die Herstellung eines entsprechenden Kontextes nutzt. Es findet eine „Rekonstruktion von Kontexten statt, die für den vorhandenen Text [...] relevant sein könnten“⁵⁰.

Neben der Erörterung der Merkmale des literarischen Motivs, die überhaupt eine Kontextaktualisierung erst möglich machen, wird im zweiten Deutungsschritt ebenfalls auf die Art und Weise hingewiesen, wie genau die entdeckte Anspielung vor sich geht. Falls in dem Motiv mehrere Kontexte auf einmal aktualisiert werden, wird eine Aussage darüber getroffen, in

Atmosphäre verzichtet, die gegebenenfalls erst im dritten Deutungsschritt anhand der Betrachtung des Textganzen zur Gesamtdeutung des literarischen Textes herangezogen werden kann.

⁴⁸ LANGENOHL (2014: 17). Obwohl sich Langenohl mit den Kontexten in Theorie der Übersetzungspraxis auseinandersetzt, sind seine Bemerkungen zu der Problematik des Kontextes auch für literarische Analysen brauchbar.

⁴⁹ Langenohl setzt den Kontext mit „Sprache“, „Zeit“ und „Kultur“ auf einmal gleich. Vgl. ebd.: 24. Diese Kontextauffassung kann auch hier übernommen werden, denn die Texte bzw. die nicht textuellen Bereiche des Wissens und der Kenntnisse, die im literarischen Text kontextualisiert werden, sind sehr wohl durch die Zeit ihrer Entstehung bedingt, durch den kulturellen Horizont, in dem sie entstanden sind, sowie durch die Sprache, in der sie verfasst sind.

⁵⁰ Ebd.

welchem Verhältnis die Anspielungen zueinanderstehen. Es wird festgelegt, welche Kontextherstellung im Motiv gegebenenfalls stärker ausgeprägt wird – beispielsweise durch Zitate aus der Bibel etc. – und bei welchem Kontext es sich eher um ein Angebot des Textes handelt, das Motiv auch vor dem Hintergrund dieses Kontextes wahrzunehmen. Es wird festgelegt, ob die Kontexte im Text durchgehend aktualisiert werden oder ob sie nur punktuell im Text aufgerufen werden, ob sich die Kontexte in einer bestimmten Weise abwechseln oder ob sich der eine Kontext aus einem anderen heraus entwickelt. Weiterhin kann vorläufig festgelegt werden, inwieweit die Kontexte in einer bestimmten Beziehung zueinander stehen, ob sie sich in ihrem Charakter ergänzen, unterminieren u. ä. Dieser Punkt, in dem die genaue Art der Kontextherstellung, das Spiel der Kontexte und die Beziehungen der Kontexte zueinander betrachtet werden, spielt für Panofsky und seine ikonologische Analyse keine Rolle und er bildet ein Desideratum seines Beschreibungsverfahrens. Panofsky geht nämlich davon aus, dass im dargestellten Motiv nur eine Anspielung auf einen einzigen Themenbereich vorgenommen wird, und die Aufgabe seines zweiten Schritts besteht in der gradlinigen Zuordnung des Themas auf dem Bild zu einem bestehenden kulturell bekannten Thema bzw. Konzept.

Im dritten Schritt, den ich eine Gesamtdeutung nenne, wird anhand der in den ersten zwei Schritten erlangten Erkenntnisse das Motiv als eine Ganzheit betrachtet, in der auf eine spezifische Weise bestimmte Kontexte perspektiviert werden. Dabei wird das Motiv ausschließlich vor dem Hintergrund des ganzen Textes gedeutet und damit auch vor dem Hintergrund der Zeit, in der der Text entstand. Es wird erörtert, unter welchen Aspekten und auf welche Weise auf die jeweiligen Themen und Konzepte angespielt wird und was diese Anspielung für die Deutung des ganzen Textes bedeutet. Das Motiv wird unter Berücksichtigung seiner im ersten Deutungsschritt festgelegten Stellung im Text ebenfalls auf die Funktion überprüft, die es im Textganzen einnimmt. Dabei werden bei der Deutung auch andere Motive berücksichtigt, falls sie eine Rolle für die Deutung des untersuchten Motivs spielen. Die Deutung des Motivs soll dabei einerseits zu der Deutung des Textganzen beitragen, andererseits muss die Deutung des Motivs zugleich von einem bereits akzeptierten Verständnis des Textganzen ausgehen.⁵¹ Schließlich können im dritten Schritt auch weitere allgemeinere Schlussfolgerungen gezogen werden. Das Motiv bzw. der ganze Text werden beispielsweise mit zeitnahen ähnlichen Motiven und Texten verglichen oder es werden zusätzlich andere Textsorten der Zeit aufgegriffen, um zur Erhellung der jeweiligen Motive beizutragen. Es wird nach älteren und jüngeren Texten gesucht, in denen ähnliche Motive auftauchen, um eine eventuelle Entwicklung der Motivbehandlung in unterschiedlichen Zeiträumen nachzuzeichnen etc.⁵²

Das dreistufige Modell der Motivbeschreibung bzw. -analyse bestimmt die Gliederung der Dissertation sowie die Aufteilung der einzelnen Unterkapitel, in denen die jeweiligen Primärtexte gedeutet werden. Die Schlangemotive werden im Rahmen der Primärtexte, in

⁵¹ Hier verläuft die Interpretation nach der Art des hermeneutischen Zirkels. Das Motiv wird als ein Beitrag zur Deutung des Textganzen verstanden und zugleich kann es jedoch nur unter Berücksichtigung einer Interpretation des ganzen Textes gedeutet werden.

⁵² Diese allgemeineren Schlussfolgerungen, die zu dem dritten Schritt gehören, werden in der Dissertation erst im Kapitel 6, *Fazit*, erörtert, weil sie sich erst aus der Behandlung aller vier Primärtexte ergeben.

denen sie auftauchen, in selbstständigen Kapiteln untersucht. Dabei werden sie vom ältesten bis zum jüngsten Text in einer chronologischen Reihenfolge gedeutet, um eventuell eine Entwicklungstendenz in der Funktionalisierung des Schlangensmotivs als Reflexionsmittel zu entdecken. Eine Vorstufe zu dem dreistufigen Modell der Motivdeutung bildet jeweils eine Einführung zum Primärtext, in der dessen Entstehungsbedingungen erwähnt werden, eine womöglich knappe Inhaltsangabe des Textes geboten⁵³ und der Stand der Forschung zu dem betreffenden Primärtext zusammengefasst wird. Dabei wird auf diejenigen bestehenden Untersuchungen in der Forschung näher eingegangen, an die diese Dissertation anknüpft und deren Erkenntnisse sie nutzt. Im zweiten Unterkapitel mit dem Titel *Textur*, das dem ersten Deutungsschritt des modifizierten Modells Panofskys entspricht, wird auf die Textur des Schlangensmotivs eingegangen, d. h. auf die Inszenierung dieses Motivs im Text, auf die Bewertung der Stellung des Schlangensmotivs im Textganzen, auf verwandte Motive bzw. Begleiterscheinungen, die in dem Umfeld des Schlangensmotivs auftauchen. Im dritten Unterkapitel mit der Bezeichnung *Kontextherstellung*, das dem zweiten Deutungsschritt des modifizierten Modells Panofskys entspricht, werden diejenigen Kontexte aufgedeckt, die das Schlangensmotiv thematisiert, und es wird das Verhältnis der Kontexte zueinander sowie eventuell die Stärke ihres Aufrufens im Text bewertet, falls eine solche Bewertung die Art und Weise der kontextuellen Aufladung des Motivs erlaubt. Im vierten Unterkapitel, das einem Teil des dritten, sich an Panofsky orientierenden, auf literarische Texte übertragenen Deutungsschritt entspricht, der *Gesamtdeutung*, wird das Schlangensmotiv anhand der in den vorigen Unterkapiteln erlangten Erkenntnisse vor dem Hintergrund des ganzen Textes interpretiert, der jeweils als ein Künstlertext gelesen wird. Es wird als ein Beitrag zur Deutung des Textganzen aufgefasst, und es wird zugleich von dem als Künstlertext gedeuteten Primärtext her interpretiert. Hier zeigt sich, wie unterschiedlich die Anspielung auf ein Thema und Konzept genutzt wird und was genau die jeweilige Kontextherstellung für den Text bedeutet.⁵⁴

In dem Kapitel mit dem Titel *Fazit*, das dem eine allgemeine These aufstellenden Teil des dritten Deutungsschritts entspricht, wird schließlich eine Zusammenfassung der Gesamtdeutungen der einzelnen Primärtexte geboten, was ihre Spezifika in dem Umgang mit dem Schlangensmotiv angeht. Die Gesamtdeutungen werden untereinander verglichen. Hier soll anhand der vorgenommenen Untersuchungen die These bekräftigt werden, dass das Schlangensmotiv in allen ausgewählten Primärtexten tatsächlich ein wichtiges Motiv ist. Die einzelnen literarisch

⁵³ Eine schematische und knappe Inhaltsangabe kann natürlich die Komplexität eines literarischen Textes nie erfassen. Sie wird hier jedoch trotzdem jeweils angegeben, damit auch die Interpretationen des Schlangensmotivs in den dem Leser dieser Untersuchung weniger bekannten bzw. unbekannt Texten verständlich und nachvollziehbar sind.

⁵⁴ Wenn auch auf die Theorie der Kontextherstellung in den einzelnen Interpretationen nicht explizit eingegangen wird, so zeigen besonders gerade die Gesamtdeutungen implizit, dass die jeweils unterschiedlich vorgenommene Kontextherstellung, wie sie in den gleichnamigen Unterkapiteln (2.2, 3.2, 4.2, 5.2) beschrieben wird, auch Konsequenzen für die Sinnerschließung des Textes hat. Als Beispiel kann auf die Anspielung auf die mittelalterliche Frau-Welt-Allegorie in *Das Marmorbild* hingewiesen werden, bei der in der Novelle nur einzelne Aspekte aufgegriffen werden, die das künstlerische Schaffen perspektivieren helfen. Nicht die eingebürgerte Bedeutung dieser Allegorie als Ganzes wird übernommen, sondern nur bestimmte Merkmale ihres Charakters. Vgl. Kapitel 4.4, S. 151. Das gleiche Verfahren bei der Aktualisierung von Kontexten betrifft auch alle anderen aufgerufenen Kontexte und es wird in den Gesamtdeutungen ausgeführt, indem nach der Aussage gesucht wird, die die Kontextualisierungen des Schlangensmotivs zur Problematik des künstlerischen Schaffens anbieten.

ausgestalteten Schlangenmotive sollen untereinander auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede überprüft werden und es soll eine mögliche Tendenz von dem frühesten bis zum spätesten Text bzw. eine Konvergenz des Schlangenmotivs mit der Entstehungsphase des betreffenden Primärtextes – und damit mit einer bestimmten Phase der Epoche Romantik – aufgedeckt werden. Zugleich soll erklärt werden, warum gerade das Schlangenmotiv als ein Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik in allen behandelten Texten, bei denen es sich um grundlegende Künftertexte der deutschen Romantik handelt, eingesetzt wird und wie diese Reflexion jeweils funktioniert.

1.3 Desiderate der literarischen Motivforschung

Während der Beschäftigung mit den theoretischen Schriften zur Motivforschung hat sich gezeigt, dass diese kein geeignetes Instrumentarium für die Beschreibung der ausgesuchten Schlangenbilder bieten. Anstelle einer methodologischen Grundlage wurde vielmehr ein Überblick darüber gewonnen, was die problematischen Punkte sind, mit denen sich diese literaturwissenschaftliche Disziplin bereits seit einigen Jahrzehnten auseinandersetzt.⁵⁵ In diesem Unterkapitel soll ein Blick auf die Desiderate und Probleme der zeitgenössischen Motivforschung gerichtet werden, wobei sich diese Arbeit nicht die Aufgabe stellt, diese Probleme zu lösen. Sie sollen jedoch zumindest vorgestellt und kommentiert werden und es wird eine Stellungnahme dazu vorgenommen.

Erstens verteidigt die Motivforschung immer wieder ihren Status als literaturwissenschaftliche Disziplin in dem Sinne, dass es ihr nicht nur um die semantische Seite der Motive gehe, sondern dass sie sich vor allem für die ästhetische Seite des Motivs, d. h. für dessen genaue individuelle textliche Realisierung, interessiere. Anhand dieser Verteidigungen seitens etlicher motivtheoretischer Abhandlungen ist es offensichtlich, dass motivgeschichtliche bzw. motivanalytische Studien häufig dazu tendieren, Motive als mehr oder weniger konstante, semantisch festgelegte Elemente wahrzunehmen, ohne deren Komplexität zu erfassen. Zweitens ringt die Motivforschung, wie bereits oben erwähnt, immer noch um eine geeignete Motiv-Definition, die sowohl allgemein anwendbar als auch ausreichend präzise wäre. Drittens gibt es wenige brauchbare Hinweise darauf, wie eine Motivanalyse eigentlich vor sich geht. Die theoretischen Abhandlungen beschäftigen sich eher mit der Aufzählung der Aufgaben der Motivforschung und mit dem Entwurf von Definitionen und richten ihr Augenmerk kaum auf ein praktisches Verfahren bei der Analyse eines Motivs. Was die einzelnen motivgeschichtlichen und motivanalytischen Studien betrifft, gehen diese auf die Theorie nur sporadisch oder häufig gar nicht ein.⁵⁶

⁵⁵ Es ist nicht der Zweck dieser Arbeit einen Überblick über die Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Motivforschung zu bieten, denn es gibt inzwischen eine Vielzahl solcher Darstellungen. Vgl. z. B. WERLEN (2009), FRENZEL (2002), RICKES (1992: 406ff.), RICKES (1989: 15ff.), WEISSTEIN (1968). Zu den Anfängen der Beschäftigung mit literarischen Motiven, die auf dem deutschsprachigen Gebiet bis zu Goethe reicht, vgl. MÖLK (2002).

⁵⁶ Als nützlich hat sich in der motivanalytischen Forschung beispielsweise Michael Andermatts textlinguistisch inspirierte Motivanalyse erwiesen, die den Interpreten durch fortschreitende Abstrahierung von Motiven zum

Was den ersten problematischen Bereich angeht, stellt sich die neuere Motivforschung die Aufgabe, sich in erster Linie auf die individuelle Realisierungen eines gewissen „Motivschemas“⁵⁷ zu konzentrieren, das als ein schematisiertes „Konzept“⁵⁸ in der Literatur tradiert wird.⁵⁹ Die neuere Motivforschung weist in dieser Hinsicht häufig auf die Mängel der älteren Motivforschung hin, die oft umfangreiche Listen von Motiven aufgestellt und der jeweiligen textuellen Realisierung der Motive nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet habe. In diesem Sinne setzt sich beispielsweise die *Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*, die sich 1978–2002 in Göttingen zu Tagungen getroffen hat und deren führendes Mitglied Theodor Wolpers war, von der älteren Motivforschung ab:

„Richtungsweisend war die Auffassung, literarische Motive und Themen ‚nicht nur als Inhalte und Bedeutungen zu verstehen, sondern als strukturierte und strukturgebende Einheiten, die, in vielfältigen kulturgeschichtlichen Verflechtungen stehend, den Kunstcharakter der Literatur wesentlich bestimmen‘ und die insofern ‚für die Poetik und Literaturgeschichte, in der sie als Wechselspiel von tradierten Schemata, Variation und Neubeginn wirksam werden, gleichermaßen wichtig‘ [Zitat vgl. WOLPERS (1982b); M. B.] sind. Diese als Axiom verstandene Auffassung macht den eigentlichen Neuanfang der Göttinger Motiv- und Themenforschung aus. Sie bedeutet, daß Motive und Themen als ästhetische Gegenstände begriffen werden, die sich nach Inhalten und Formen beschreiben lassen. Von dieser Position aus ändert sich die bisher übliche Motiv- und Themenbestimmung und damit die Werkanalyse. Darüber hinaus stellen sich neue Fragen für die Poetik und eine literarische Geschichte der Motive und Themen. Für diese sind nicht einzelne, isolierte Motiv- und Ideengeschichte das Hauptziel. Vielmehr geht es um deren Zusammenspiel in verschiedenen literaturgeschichtlichen Kontexten und intertextuellen Bezügen, gegebenenfalls um formgeschichtliche Linien, die das Hervor- und Zurücktretten von Motivstrukturen betreffen. In allen diesen Punkten unterscheidet sich der Göttinger Ansatz von der älteren Motivforschung, wie sie um 1900 besonders in Deutschland betrieben wurde und in ihrer Denkweise lange nachwirkte. Sie war vorwiegend inhaltlich orientiert und verfuhr mehr oder weniger

eigentlichen Thema des Textes führt. Vgl. ANDERMATT (2001). Weil es jedoch Andermatt nicht um die Erschließung eines Motivs geht, sondern weil hier eine Unzahl von kleinteiligen Motiven als Basis für die Abstrahierung fungiert, die der Suche nach dem Hauptthema des Textes dient, ist seine Methode für die Zwecke dieser Dissertation nicht geeignet. Mehr zu Andermatt vgl. S. 35f.

⁵⁷ Den Begriff des „Motivschemas“ gebraucht mancherorts die *Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*: „Bei einem Motivschemata ist immer auch sein typisierter Inhalt zu beachten, wie er durch Raffung und Abstraktion entsteht [...]. Inhaltlich ist ein Motivschemata die normierende und als Formel tradierbare Zusammenfassung vieler in der Substanz identischer oder ähnlicher Einheiten oder die Generalisierung eines persönlichen Erlebnisses, das erst durch diesen Prozeß zum Motiv wird [...]“ Vgl. WOLPERS (2002: 77).

⁵⁸ Den Begriff des Konzepts gebraucht in der Bedeutung des „Motivschemas“ Natascha Würzbach. Vgl. WÜRZBACH (1993: 65).

⁵⁹ Einige Motivforscher versuchen im Hinblick auf die Unterscheidung von dem Motivschemata bzw. Motivkonzept und dem individuell realisierten Motiv eine Terminologie zu entwerfen, die sich an der Linguistik orientiert: „Es erscheint also sinnlos, vom Motiv als unveränderlichem Baustein auszugehen, der von Übernahme zu Übernahme gleichbleibt; zielführender ist deshalb auch die vorgeschlagene Unterscheidung Motiv vs. Motivem. Das Motivem (bzw. Motivemtableau) wäre dann nichts anderes als ein Konzept, eine literarhistorisch abstrahierte und tradierte Ereignisschablone (als Summe aller bisherigen Realisierungen), die den Hintergrund abgibt für die konkrete Realisierung als Motiv in einem und als Allomotiv im anderen Text [...]“ RUTHNER (1992: 24). Dieser terminologische Vorschlag geht auf Jiří Doležel zurück, der jedoch unter einem „motifem“ bzw. „motif“ lediglich eine Handlung verstanden hat, sodass seine ganze Theorie nicht dem gängigen breiteren Motivverständnis entspricht. Zu Doležels Theorie vgl. DOLEŽEL (1972).

positivistisch. Eines ihrer Hauptziele war die Erschließung einzelner, gegebenenfalls stoffgeschichtlich relevanter Motivgeschichten.⁶⁰

Die Göttinger Kommission möchte also keineswegs nach Belegen für ein Motiv im Sinne einer schematisierten Invariante, die aufgrund einer Selektion ähnlicher inhaltlicher Einheiten aus verschiedenen Texten festgelegt wird, in der Literaturgeschichte suchen, sondern sie untersucht Motive als ästhetische Komponenten der Texte, deren Gestaltung durch zeitgenössische Kontexte geprägt wird. Dementsprechend ist auch bei der Beschreibung der einzelnen Motivschemata die Vielfalt der möglichen Realisierungen zu berücksichtigen. Besonders durch diese starke Hinwendung zum Text und durch eine eingehende Betrachtung der individuellen Umsetzung und Modifizierung eines vorgeprägten Schemas setzt sich die jüngere Motivforschung, zu der die Göttinger Kommission gezählt werden kann, von ihrer Vorgängerin ab⁶¹ und möchte durch eine geänderte Wahrnehmung literarischer Motive die Motivforschung als Disziplin rehabilitieren.

Die vielen Abhandlungen, die sich um eine Revision der Motiv-Definition bemühen, belegen, dass sich die Motivforschung bis heute mit terminologischen Defiziten auseinandersetzt.⁶² Offensichtlich gibt es bisher keine allgemein akzeptable Definition des Begriffs Motiv. Sowohl die älteren als auch die neueren Bemühungen um eine geeignete Motiv-Definition stoßen auf dieselbe Kritik: Es wird ihnen vor allem begriffliche Unschärfe vorgeworfen. Als Beispiel können hier Elisabeth Frenzels Ausführungen zum Motiv angeführt werden, die zwar schon in den 60er und 70er Jahren entstanden sind, die jedoch bis heute weitgehend akzeptiert⁶³ und von manchen Forschern fast ohne Einwände übernommen werden.⁶⁴ Obwohl die Popularität von Frenzels Motivauffassung davon zeugt, dass diese einige wichtige Merkmale von Motiven auf den Punkt bringt, wird Frenzel öfters vorgeworfen, dass ihre Ausführungen zum Motiv nicht präzise genug sind.⁶⁵ Das Motiv versteht Frenzel als „eine stoffliches, situationsmäßiges Element [...], dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann“⁶⁶. Im Gegensatz zum Stoff stelle es eine kleinere Einheit dar, Motiv sei „der überdauernde, trüchtige Kern des Stoffes“⁶⁷ und kennzeichne einen Handlungsansatz:

⁶⁰ WOLPERS (2002: 57). Dass die Motive an sich strukturiert sind bzw. durch einen Motivbestand konstituiert werden und dass sie zugleich den gesamten Text strukturieren bzw. eine Rolle in seinem Aufbau spielen, ist eine angebrachte Bemerkung der Kommission. Die näheren Erläuterungen zu den Struktureigenschaften und deren umständliche Klassifizierungen können jedoch bei der Interpretation eines Motivs oder eines Textes kaum hilfreich sein, denn es handelt sich jeweils um vereinfachte Klassifizierungen. Außerdem stellt Wolpers selbst seine Bemühung um ständige Klassifizierungen in Frage, denn er muss selber häufig zugeben, dass die Abgrenzung zwischen den Klassen kaum möglich ist. Zur Klassifizierung im Bereich der Strukturen vgl. ebd.: 79, 81f.

⁶¹ Darauf, dass eine solche Herangehensweise an Motive übrigens noch in der neueren Motivforschung nicht selten vorkommt, weist in seiner Abhandlung Joachim Rickes hin: „Bedenklicher Weise haben solche ‚Sammelsurien‘ in der gegenwärtigen Stoff-, Motiv- und Themenforschung verstärkte Konjunktur.“ RICKES (1992: 416).

⁶² Versuche um eine neue Definition bzw. Kritik an bestehenden Definitionen vgl. z. B. WÜRZBACH (1993: 64ff.), RUTHNER (1992: 13ff.), MÖLK (1991), WOLPERS (1982b: 8).

⁶³ Vgl. WERLEN (2009: 664).

⁶⁴ Vgl. RICKES (1992: 407).

⁶⁵ Vgl. z. B. ANDERMATT (2001).

⁶⁶ FRENZEL (1974: 12).

⁶⁷ Ebd.: 28.

„In Formulierungen wie ‚Der Mann zwischen zwei Frauen‘ oder ‚Die selbstlose Kurtisane‘ wird der situationsmäßige, bildhafte Charakter des Motivs erkennbar, der es von den Begriffen wie ‚Thema‘ und ‚Problem‘ abrückt. An ihnen zeigt sich aber auch, daß das Motiv nicht nur bildhaft ist, sondern seelisch-geistige Spannung besitzt, kraft derer es movierend, handlungsauslösend wirkt.“⁶⁸

Im Hinblick auf die terminologische Ungenauigkeit, die sich bei der Anwendung der Frenzelschen Definition auf eine Motivanalyse offenbart, kritisiert Michael Andermatt diese Definition:

„Geht man nun als Literaturwissenschaftler mit diesen Vorgaben konkret an die Textarbeit, macht sich leider sehr rasch und störend bemerkbar, dass die Kernbestandteile von Frenzels Definition – situatives inhaltliches Element, bildhafter Charakter, geistig-seelische Spannung, handlungsauslösende Funktion – methodisch unreflektiert bleiben. Was heißt ‚nur bildhaft‘? Was ‚geistig-seelische Spannung‘? Worin besteht ‚Handlung‘? Wann wird eine Handlung ausgelöst? – Da die Beantwortung der jeweiligen Fragen dem jeweiligen Verständnis, häufig unreflektierten Vorverständnis, des Motivforschers anheim gestellt bleibt, wird die Frenzelsche Definition sehr unterschiedlich aufgefasst. In der Folge stellt sich jenes unbefriedigende Gefühl von Vagheit ein, das Praktikerinnen und Praktiker der Motivgeschichte immer wieder zu Neubestimmungen des Motivbegriffs zwang.“⁶⁹

Neben der begrifflichen Ungenauigkeit, die Andermatt Frenzel vorwirft, ist Frenzels häufig metaphorisch geprägte Metasprache, die sie für den Entwurf einer Definition gebraucht, für die jetzige Literaturwissenschaft inakzeptabel. Bei der Abgrenzung des Motivs vom Stoff bedient sich Frenzel beispielsweise der Metaphorik aus dem Bereich der Musik: „Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an [...]“⁷⁰ Eine solche metaphorische Ausdrucksweise, die sich der Terminologie aus der Musik bedient, mag zwar einleuchten, sodass man die Differenz zwischen Stoff und Motiv gefühlsmäßig einordnen kann, sie wirkt jedoch als Bestandteil einer Definition stark unwissenschaftlich. Für die Festsetzung der Beziehung zwischen Motiv und Stoff und für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen einzelnen Motiven bedient sich Frenzel wiederum der Metaphorik aus dem Bereich der Biologie und des Bauwesens:

„Nach biologischen Erfahrungen überlebt eher ein Teil als ein Ganzes. Motive haben nicht nur eine außerordentliche Lebensdauer, sondern sind eigentlich alle schon von Beginn der Dichtungsgeschichte an da. Das hängt jedoch nicht nur mit ihrem Teil-Charakter, also damit zusammen, daß sie eine kleinere Einheit bilden, sondern damit, daß sie eine *movierende und amalgamierende* Kraft haben. Ihre Funktion ist nicht die eines Mauersteins in einer Mauer, sondern die einer Zelle in einem Organismus. Das Motiv ist zwar nur ein Teil, aber ein Teil mit der Fähigkeit und Funktion, das ganze des Stofflichen zu durchdringen und zu bestimmen. Motive sind die Kristallisationskerne des Inhalts.“⁷¹

Wegen der metaphorischen Ausdrucksweise und des Gebrauchs von unscharfen Begriffen sind Frenzels Ausführungen zum literarischen Motiv heutzutage aus wissenschaftlicher Hinsicht

⁶⁸ FRENZEL (2008: VIII).

⁶⁹ Vgl. ANDERMATT (2001).

⁷⁰ FRENZEL (2008: VIII). Zur Definition vom Stoff vgl. FRENZEL (1966: 22).

⁷¹ FRENZEL (1980: 36).

unzulänglich. Die Tatsache, dass Frenzel immer wieder zitiert wird, und dass man sich bei der Suche nach dem Erfassen des Charakters des Motivs auf ihre metaphorische Charakteristik der Motiv-Einheit stützt, wurzelt offensichtlich darin, dass das Motiv als eine objektiv aus dem Text zu selektierende Einheit kaum zu fassen ist und dass man es mit einer mehr oder weniger subjektiv zu bewertenden Einheit zu tun hat. Die Frenzelsche metaphorische Annäherung an das Motiv bietet dabei einen Raum für ein gefühlsmäßiges Erfassen des Motivs als subjektiv wahrzunehmende Einheit im Text, deren Selektion stark vom jeweiligen Interpreten abhängig ist.

Doch Frenzels Motiv-Definition und ihre Ausführungen zum Motiv weisen außer der nicht in ausreichendem Maße wissenschaftlichen Metasprache, so sehr diese für das Erfassen der vagen Einheit Motiv geeignet sein mag, noch andere Defizite auf. Frenzel achtet in ihren Definitionen nicht stark genug auf die individuelle Realisierung eines Motivs bzw. die Kluft zwischen dem Motiv als schematische Invariante und zwischen dem literarisch realisierten Motiv, obwohl sie auf die Komplexität der Motive punktuell hinweist, wie z. B. in dem obigen Zitat. Die movierende Kraft der Motive und ihre Amalgamierungspotenz deuten auf die Möglichkeit von Motivverflechtungen zwischen einzelnen Motiven und auf die Wichtigkeit der Funktion des Motivs für den Aufbau des Textes hin. Darüber hinaus skizziert Frenzel in anderen Passagen die autorenspezifische Aneignung und Umwandlung in der Literatur häufig vorkommender Motive.⁷² Obwohl Frenzel durch diese und ähnliche Anmerkungen vereinzelt auf die Komplexität des Motivs hinweist, wie sie im jeweiligen Text verankert ist, steht außer Frage, dass die Vielschichtigkeit des Motiv-Begriffs, besonders die textliche Ebene der Motive, näherer Ausführungen bedarf und einer klaren Erwähnung in der Motiv-Definition selbst.

Problematisch ist bei Frenzel auch ihr Versuch um die Abgrenzung des Motivs von einer kleineren Einheit, die sie den Zug nennt,⁷³ und zwar wegen der „Gefahr subjektiver Befangenheit“⁷⁴. Die literarische Motivforschung hat den von Frenzel eingeführten Zug-Begriff kaum übernommen. Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Joachim Rickes, der den Zug-Begriff auch für die jüngere literarische Motivforschung retten möchte.⁷⁵ Rickes versteht den Begriff des Zuges als einen unerlässlichen Teil der Motivforschung – der Gebrauch dieses Terminus würde nämlich nach Rickes’ Meinung die Bezeichnung von sehr kleinen semantischen Einheiten im Text als Motive vermeiden. Dadurch würden nur für den Text relevante Einheiten bei einer Motivanalyse als Motive bezeichnet und die Kritiker der Motivforschung könnten dann kaum behaupten, dass die Motivforscher erstens selber nicht ganz genau wissen, was sie unter einem Motiv verstehen, weil unterschiedlich große Einheiten als Motive bezeichnet werden, und dass sich zweitens die Motivforschung mit irrelevanten inhaltlichen Elementen beschäftige, diese nur aufsuche, aufzähle etc. Rickes’ Ziel, den Begriff des Zugs zu rehabilitieren, misslingt in derselben Studie, als er mit Frenzel polemisiert, ob das Gewitter in Goethes *Die Leiden des jungen Werther*

⁷² Vgl. z. B. FRENZEL (1974: 48f.).

⁷³ Vgl. FRENZEL (1966: 28). Frenzels Zug ist „kein die innere Spannung tragendes konstitutives Element der jeweiligen Dichtung, sondern ein additives, das charakterisiert, schmückt und Stimmung erzeugt“. FRENZEL (2008: IX).

⁷⁴ WERLEN (2009: 669).

⁷⁵ Vgl. RICKES (1992: 420).

wirklich ein Motiv ist, wie Frenzel behauptet, oder ob es sich um einen Zug handelt. So entschieden, wie Frenzel das Gewitter als ein Motiv bezeichnet, argumentiert Rickes für die Zuordnung des Gewitters zu ergänzenden Zügen. Durch seine Polemik mit Frenzel bestätigt Rickes jedoch, dass die Festlegung einer objektiven Grenze zwischen diesen Einheiten kaum möglich ist. Frenzels und Rickes' Versuch um die Abgrenzung des Motivs von kleineren Einheiten, Zügen, und größeren Einheiten, Themen bzw. Stoffen, lässt wiederum die problematische Subjektivität in Erscheinung treten, die die ganze literarische Motivforschung bei der Festlegung der Extension und Intension der Motiveinheiten prägt und die den Entwurf einer objektiven Motiv-Definition fast unmöglich macht.

An einer neuen, begrifflich präzisen Motiv-Definition hat sich beispielsweise die Göttinger Kommission versucht, die es sich zum Ziel setzte, „die seit längerem in der Literaturwissenschaft vernachlässigte Motiv- und Themenforschung [...] aufzugreifen und weiterzuentwickeln“⁷⁶:

„Lediglich eine geringfügige terminologische Vereinbarung [...] wurde getroffen. ‚Motiv‘ wird in diesem Bande [*Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts*; M. B.] als schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art) von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen verstanden, ‚Thema‘ als abstrakt formulierte, jedoch auf den Sujetzusammenhang bezogene Kennzeichnung einer allgemeineren Bedeutung einzelner Teile oder des Ganzen, eventuell der Sinnmitte oder der Idee eines Werkes [...].“⁷⁷

Obwohl diese Definition bedauerlicherweise ebenfalls die textliche Realisierung der Motive nicht genug beachtet, ist sich die Kommission der Komplexität der textlichen Gestaltung des Motivs durchaus bewusst. So betont Wolpers an anderen Stellen mehrfach, dass es aus literaturwissenschaftlicher Hinsicht relevant ist, nicht nur das Motivschema, sondern auch einzelne Motivdarstellungen eingehend zu untersuchen. Die Kommission unterscheidet zwischen zwei Ebenen des Motiv-Begriffs: „Hinzuweisen ist zunächst auf die elementare Unterscheidung zwischen dem Motiv als gedachter Einheit (auf der Vorstellungs- und Bedeutungsebene) und dem literarisch gestalteten Motiv (auf der Textebene).“⁷⁸ Im Unterschied zu ihrer Definition betont die Kommission in den praxisorientierten Bänden die ästhetische Ebene der Motive: „Vor allem käme es darauf an, Motive und Themen nicht nur als Inhalte und Bedeutungen zu verstehen, sondern als strukturierte und strukturgebende Einheiten, die in vielfältigen kulturgeschichtlichen Verflechtungen stehend, den Kunstcharakter der Literatur wesentlich bestimmen.“⁷⁹ Die Hinweise der Kommission auf die potenzielle Komplexität eines literarischen Motivs, die schließlich jedoch in der Motiv-Definition der Kommission außer Acht bleibt, mit der Aufzählung der Erkenntnisse, die eine Motivanalyse liefern kann, bilden auch den Ausgangspunkt für diese Dissertation: Es wurde ein offensichtlich komplexes Motiv ausgewählt, um durch dessen Analyse zu Thesen zu gelangen, die nicht nur zur Deutung des jeweiligen Primärtextes beitragen, sondern auch einen allgemeineren Charakter haben sollen.

⁷⁶ WOLPERS (1982b: 7).

⁷⁷ Ebd.: 8.

⁷⁸ WOLPERS (2002: 75).

⁷⁹ WOLPERS (1982b: 7).

Die bestehenden Motiv-Definitionen gehen, wie eben gezeigt wurde, häufig von einem vereinfachten und verharmlosten Motivverständnis als einer klaren, kompakten, einfach formulierbaren semantischen Einheit im Sujet des literarischen Textes aus, die dann in bestimmten Abwandlungen sprachlich realisiert wird. Es wird zwar häufig hervorgehoben, dass das Motiv zweidimensional sei, wobei die eine Dimension das Konstante des Motivs darstelle, das sich bei seinem Auftauchen in den literarischen Werken immer wiederhole und das den Kernbestand des Motivs bilde. Die andere Dimension werde dann durch die jeweilige Realisierung im Text repräsentiert, die sich mit der konstanten Bedeutung des Motivs nicht ganz decke.⁸⁰ Eine originelle Aneignung und Füllung eines Schemas im jeweiligen Text wird dadurch zwar angedeutet, doch über eine mögliche Komplexität und über die Möglichkeiten der Realisierung dieser Komplexität im Text sprechen die Definitionen keineswegs.⁸¹ Es wird in den Definitionen also nicht genug betont, wie komplex die textliche Realisierung sein kann im Gegensatz zur harmlosen Benennung des Motivs durch ein Wort oder durch eine Wortverbindung. Mit anderen Worten ausgedrückt: Es wird nirgendwo eingestanden, dass die einfache, inhaltlich orientierte Benennung des Motivs, wie sie auch aus heuristischen Gründen notwendig ist, eine mögliche Komplexität des Motivs nie fassen kann.⁸²

Die Definition, die die *Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung* vorschlägt und die sich um eine terminologische Präzision bemüht, kann neben dem Vorwurf des mangelnden Hinweises auf die Diskrepanz zwischen dem „Motivschema“ und dem individuell gestalteten Motiv auch im Hinblick auf die gebrauchte Terminologie kritisiert werden. Michael Andermatt äußert sich zu der oben angeführten Definition der Kommission folgendermaßen:

„Diese brauchbare und pragmatische Festlegung deutet auf ein reflektiertes Motivverständnis, von dem man gerne mehr erfahren hätte. Weil sich die Göttinger Kollegen indes bis heute über ihre theoretischen

⁸⁰ Hierher gehört beispielsweise Würzbachs Motiv-Auffassung gehören: „Das Motiv ist eine begriffliche Repräsentation eines Konzepts, das in verschiedenen Einzeltexten realisiert und damit konkretisiert wird.“ WÜRZBACH (1993: 65).

⁸¹ In den Kritiken oder ergänzenden Ausführungen zu Motiven ist die Hervorhebung der Ambiguität des Motivs öfters präsent. Es überrascht, dass die bestehenden Definitionen auf die Erwähnung dieser Tatsache grundsätzlich verzichten, obwohl sie manchen von ihnen implizit zu entnehmen ist. Clemens Ruthner, der einen kritischen Blick auf die bestehenden Definitionen wirft, sieht die Zweidimensionalität des Motiv-Begriffs in den bestehenden Definitionen implizit verankert und bringt diese auf den Punkt: „Motive haben einerseits eine ‚horizontale‘, morphologisch-syntagmatische Dimension, d. h. sie sind verknüpfte Teile eines konkreten Textganzen. Andererseits weisen sie eine ‚vertikale‘, historisch-paradigmatische Dimension auf, d. h. sie bilden zwischen Texten durch synchrone und diachrone ‚Migration‘ Traditionen mit Variationen und Konstanten.“ RUTHNER (1992: 14). Im ähnlichen Sinne resümiert Theodor Wolpers in Bezug auf die Studien des Bandes *Zum Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation*: „Motivkontinuität und -modifikation sind in anspruchsvoller Literatur zwei Seiten desselben Prozesses.“ WOLPERS (1992b: 175). Natascha Würzbach spricht von „dem Spannungsverhältnis zwischen Potentialität und Realisation“ im Motiv, das das Faszinierende am Motiv ausmache. Vgl. WÜRZBACH (1993: 79).

⁸² Obwohl die Kommission in ihren Aufsätzen auf die Komplexität der Motive häufig hinweist, wirkt ihre Motiv-Definition stark unterkomplex. Auch die Aufteilung der Motive in eine Reihe inhaltlicher Klassen, vgl. WOLPERS (2002: 85f.), und die Klassifizierung der Motive in eingliedrige und mehrgliedrige Motive (ein Motiv ist dann eingliedrig, wenn es mit einem Wort bezeichnet wird, dazu vgl. ebd.: 81f.), bezweckt zwar wahrscheinlich die Komplexität und Vielfalt der Motive zu illustrieren, führt jedoch zu einer unterkomplexen Klassifizierung der Motive und zur Aufstellung eines unnützen Schubladensystems.

Überlegungen ausschweigen, bleiben auch hier die entscheidenden Fragen ungeklärt. Was bedeutet ‚schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art)‘? Ist diese ‚schematisierte Vorstellung‘ oder ist deren individuelle Manifestation innerhalb des Textes das Motiv oder sind es gar beide? Wie ist überhaupt ein Motiv beschreibbar? Durch Paraphrase von Textausschnitten? Welchen Stellenwert haben die Termini ‚Ereignis‘, ‚Situation‘, ‚Figur‘, ‚Gegenstände‘ und ‚Räume‘ in bezug auf den ‚Sujetzusammenhang‘, auf ‚Teil‘ oder ‚Ganzes‘? Ferner: Wie erfasst man die ‚Sinnmitte‘ oder ‚Idee‘ eines Werkes? Wie die verschiedenen ‚Bedeutungsebenen‘ eines Textes? – Wer sich mit Motiven auseinandersetzt, kommt letztlich nicht darum herum, sich in den angesprochenen Punkten um Klärung zu bemühen.“⁸³

Für Andermatt, der sich „praktischen“ Motivanalysen widmet, ist die Anwendung der Göttinger Definition auf einen Deutungsvorgang wegen ihrer ungenügenden Präzision problematisch. Weil die Kommission den Begriff des Motivs sowohl auf das Motivschema als auch auf die textliche Realisierung des Motivs anwendet, sei in den theoretischen Abhandlungen der Kommission vielerorts nicht klar, auf welcher Ebene man sich gerade bewege.⁸⁴ Die anderen terminologischen Ungenauigkeiten, die Andermatt der Definition der Göttinger Kommission vorwirft, lassen sehr gut erkennen, dass die Definition bei ihrer praktischen Anwendung auf eine Motivanalyse weiterer Erläuterungen bedarf, um präzise zu sein und um von der praxisorientierten Motivforschung gebraucht werden zu können. Dabei weiß Andermatt selbst diese Begriffe nicht zu spezifizieren. In dieser Hinsicht sind allerdings die meisten Motiv-Definitionen für eine praktische Motivanalyse nicht ohne Präzisierung seitens des jeweiligen Interpreten zu verwenden, denn die theoretischen Überlegungen sind oft zu abstrakt und sie werden sehr selten an konkreten Beispielen erläutert. Diese Kluft zwischen Theorie und Praxis der Motivforschung kritisiert beispielsweise auch Natascha Würzbach:

„Bei der Beschäftigung mit dem Motiv als literaturwissenschaftlichem und volkskundlichem Erkenntnisinstrument können wir nicht nur auf eine lange Forschungstradition, sondern auch auf eine kontroverse und keineswegs abgeschlossene theoretische Diskussion zurückblicken. Dabei ist der Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis nicht immer genügend beachtet worden. Dies schlägt sich sowohl in praxisfernen theoretischen Überlegungen nieder wie in den Bemühungen um Klassifizierung und Katalogisierung oder in Einzelinterpretationen, die aufgrund von unklarer Begrifflichkeit und Systematik vermeidbare Defizite aufweisen.“⁸⁵

Die Ursache dieser vielen Beschwerden, die durch die theoretisch ausgerichtete Motivforschung entworfenen Motiv-Definitionen seien nicht klar genug und benötigten eine Spezifizierung bei

⁸³ Vgl. ANDERMATT (2001).

⁸⁴ Die Tatsache, dass die Kommission den Begriff Motiv sowohl für das Motivschema als auch für die literarische Realisierung benutzt, mag zwar verwirrend sein, doch dieser Gebrauch des Motivbegriffs ist insoweit berechtigt, als er traditionell wirklich sowohl auf Motivschemata (vgl. Motivlexika) als auch auf einzelne individuelle ausgestaltete Motive (vgl. die vielen motivanalytischen Studien zu Motiven in einzelnen literarischen Texten) angewendet wird. Es ist daher angebracht, den Motiv-Begriff als Oberbegriff für schematisierte „Motivbezeichnung“ und individuelle „Motivrealisierung“ zu gebrauchen. Weil der Motiv-Begriff doppelbödig ist und weil sich dessen Gebrauch sowohl für die individuelle textliche Realisierung als auch als die Bezeichnung für eine schematische Invariante eingelebt hat, hat sich in der literaturwissenschaftlichen Motivforschung auch die Differenzierung in Motiv und Motivem nicht durchgesetzt. Zu dieser Differenz vgl. S. 25, Anm. 59.

⁸⁵ WÜRZBACH (1993: 64).

ihrer Anwendung auf motivanalytische Fallstudien, besteht in dem Spezifikum des Motivs als unbestimmtes Element, unter dem man sich nur schwer eine objektiv festzulegende Beschreibungseinheit eines Textes vorstellen kann. Dass es jedoch bei literaturwissenschaftlichen Definitionen häufig so ist, d. h. dass es bei deren Anwendung auf einen bestimmten Untersuchungsgegenstand in der Regel einer Spezifizierung und Nacherklärung bedarf, das übersehen die meisten Kritiker der Motiv-Definition offensichtlich. Auf diese allgemeine Eigenschaft der Definitionen, die in der Notwendigkeit besteht, die Definitionen jeweils für die Zwecke der eigenen Untersuchung zu spezifizieren, hat beispielsweise Rickes hingewiesen, der gerade Andermatts Kritik der bestehenden Motiv-Definitionen aufs Korn nimmt:

„Grundsätzliche Einwände sind gegen A.s Kritik des Frenzelschen Motivkonzepts zu erheben. [...] A.s Kritik an der ‚mangelhaften Operationalisierbarkeit‘ [...] von Frenzels Motivdefinition ist entgegenzuhalten, daß eine solche ‚intersubjektiv(e)‘ [...] Überprüfbarkeit keinesfalls auf der Theorieebene erwartet und gefordert werden darf. Sie kann nur am konkreten Einzelfall erfolgen, also aufgrund einer kritischen Überprüfung von Textinterpretationen, die unter diesem Theorie- und Terminologiekonzept erarbeitet worden sind.“⁸⁶

Die Ursache der häufigen Kritik an Motiv-Definitionen, die diese als nicht präzise genug bezeichnet, besteht offenbar darin, dass gerade im Fall der Motivforschung die Spezifizierung der Definition insoweit schwer fällt, als sich die Interpreten unter einem literarischen Motiv jeweils eine anders große und anders ausgestaltete Einheit vorstellen⁸⁷ und als sie deswegen von den Definitionen eine enorme Eindeutigkeit, Klarheit und Schärfe verlangen, die jedoch eine Definition im Bereich geisteswissenschaftlicher Studien selten bieten kann. Die Motiv-Definition soll demnach einerseits allgemein gültig sein, um die Vielfalt der denkbaren Motiv-Einheiten zu erfassen, die die Literaturwissenschaftler in den Blick nehmen können, und sie soll andererseits ihre eigene Auswahl der Einheit „Motiv“ rechtfertigen und dieses anhand eines präzisen Instrumentariums aus dem Text heraus präparieren helfen. Neben der andauernden Suche nach einer solchen Definition tauchen bereits Stimmen auf, die eine eventuelle Abfindung mit der Unschärfe des Motiv-Begriffs in der literarischen Motivforschung in Kauf nehmen würden:

„Es gibt auch in anderen Disziplinen wissenschaftlich erfolgreiche Arbeit mit unscharfen Begriffen, sogar, wie mir Kenner versichern, in den Naturwissenschaften. Soll man es bei der Unschärfe unseres Begriffs belassen? Sind die Schwierigkeiten bei den Definitionsbemühungen um den Begriff ‚literarisches Motiv‘ gar von der Art, daß sie sich nicht beheben lassen und schon das Unternehmen der Lösung die Verfehlung des Problems bedeutet?“⁸⁸

Doch würde man eventuell auf eine Definition des Motivs verzichten, so könnte der literarischen Motivforschung seitens der Kritiker wiederum vorgeworfen werden, dass sich eine

⁸⁶ RICKES (1997: 498).

⁸⁷ Schon J. W. Goethe, der auf dem deutschsprachigen Gebiet den Motiv-Begriff auf den Bereich der Literatur anzuwenden begann, war hinsichtlich des Bedeutungsvolumens dieser Einheit nicht ganz konsequent: „Es [das Motiv bei Goethe; M. B.] bezeichnet bald eine kleine, bald eine große semantische Einheit [...]“ MÖLK (2010: 229).

⁸⁸ MÖLK (1991: 91).

literaturwissenschaftliche Disziplin, die Motivanalysen betreiben möchte, nicht behaupten kann, wenn sie den Gegenstand ihrer Untersuchung nicht klar definieren kann.

Neben den theoretischen Abhandlungen befassen sich auch manche Studien zu einzelnen literarischen Motiven mit der Problematik der Motivanalyse auf der theoretischen Ebene – wenn sie nicht auf die theoretische Diskussion zur Motivforschung verzichten, was eben häufig der Fall ist.⁸⁹ Eine prägnante Motiv-Definition, die nicht unterkomplex wäre, wurde auch in diesen Studien nicht gefunden, denn es wird entweder affirmativ eine der Definitionen übernommen⁹⁰ oder es wird eine unzulängliche Definition entworfen, die entweder zu eng auf die jeweilige Problematik zugeschnitten, unvollständig oder mangelhaft ist.⁹¹ Diese Defizite der motivanalytischen Forschung fasst Ulrich Mölk folgendermaßen zusammen:

„Das Dilemma, das gemeint ist, liegt darin, daß man entweder Motivforschung betreibt, ohne sich wirklich darum zu sorgen, was denn genau ein literarisches Motiv ist, oder daß man eine Definition des Begriffs ‚literarisches Motiv‘ versucht, in der Hoffnung zwar, daß sie nützen könnte, aber mit der sich rasch einstellenden Erfahrung, daß sie weder einem selbst noch gar anderen unentbehrliche Dienste leistet.“⁹²

Obwohl diese motivanalytischen bzw. motivgeschichtlichen Studien, die nicht unbedingt über eine geeignete Motiv-Definition verfügen, zu interessanten Deutungen der literarischen Texte kommen können, gehen sie bei der Textanalyse eher unsystematisch vor und bieten kein Instrumentarium für eine angemessene Motivbetrachtung und -beschreibung, die für die eigene Untersuchung brauchbar und potenziell auch auf andere ähnlich ausgerichtete Studien anwendbar wäre. Während der Beschäftigung mit dem Schlangenmotiv hat sich gezeigt, dass die Deutung des Schlangenmotivs ohne ein geeignetes Beschreibungsschema unstrukturiert wäre und dass die Deutung von literarischen Motiven grundsätzlich eines passenden Beschreibungsmodells bedarf. Im Unterschied zu den motivanalytischen Studien, die eine Motivanalyse ohne eine bestimmte Methodologie durchführen, wurde schließlich – wie oben bereits dargestellt wurde – unter der Nutzung eines intuitiven, flexiblen Motivverständnisses ein Modell erstellt, das sich durch Panofskys ikonographische Motivbeschreibung inspirieren ließ.

⁸⁹ Obwohl die folgenden Studien den Begriff des Motivs im Titel tragen, erläutern sie nicht einmal in einer Anmerkung, was sie unter einem Motiv verstehen. Vgl. z. B. CHAMBERS (1992), MARHOLD (1987), STRENZKE (1976).

⁹⁰ So übernimmt beispielsweise Erika Christel in ihrer Dissertation zum Selbstmord im Werke Gerhard Hauptmanns die Definition der Göttinger Kommission, ohne ihre Wahl zu begründen, und sie wählt zugleich andere Theorien der Motivforschung bzw. Teile von diesen Theorien für die Deutung ihrer Texte, ohne jedoch diese unterschiedlichen Ansätze in einen gegenseitigen Zusammenhang zu bringen und ohne diese auf die Definition des Motiv-Begriffs zu beziehen. Dadurch bietet die theoretische Einleitung eigentlich keine methodologische Grundlage für die Dissertation. Vgl. CHRISTEL (2005: 31ff.).

⁹¹ In Sabine Krügers Motivanalyse zur Ratte in der Literatur wird beispielsweise nur darauf hingewiesen, dass hier mit einem kunsthistorischen oder sogar musikalischen Motiv-Begriff gearbeitet wird und keineswegs mit einem literaturwissenschaftlichen. Auf eine Erklärung dieser Begriffe wird in der Studie jedoch verzichtet: „Der Begriff des ‚Motivs‘ soll hier im Sinne eines Elementes verstanden werden, wie es im Bereich der Musik und der bildenden Kunst verwendet wird. Es bezeichnet damit eine kleinere Einheit gegenüber den (z. B. bei FRENZEL beschriebenen) Begriffen ‚Motiv‘ und ‚Stoff‘.“ KRÜGER (1989:7).

⁹² MÖLK (1991: 91).

Zugleich plädiert meine Untersuchung für ein Motivverständnis, das von der in den meisten bestehenden Motiv-Definitionen nicht genug berücksichtigten Komplexität der individuellen Motivrealisierung im Text ausgeht. Die Charakteristika eines Motivs wären etwa folgende:⁹³ Das Motiv wäre in diesem Sinne eine potenziell komplexe, sich aus der sprachlichen Realisierung eines Textes ergebende, auf der Bedeutungsebene durch eine bestimmte Einheit zusammengehaltene Komponente des Textes, deren Komplexität und Mehrdimensionalität durch verschiedene Faktoren geprägt wird: durch die Art und Weise der sprachlichen Realisierung (Textur); durch die Beziehung dieser Komponente zu anderen Komponenten im Text; durch einen möglichen Bezug der Komponente auf das durch die Tradition bedingte Auftauchen dieser Komponentenart in der Literatur, in der Kunst allgemein, in anderen in Frage kommenden Themen und Konzepten (konventionelle Bedeutung Panofskys) und schließlich durch die Funktion, die die Komponente im Aufbau des Textes ausübt, und durch die Rolle, die die Komponente für die Deutung des Textes spielt (die eigentliche Bedeutung Panofskys). Die schematisierte, in der Regel inhaltlich orientierte Bezeichnung eines Motivs anhand eines oder mehrerer Wörtern ist dabei für die Deutung eines literarischen Motivs notwendig, um über das Motiv in einer Metasprache überhaupt sprechen zu können.⁹⁴

Trotz der Vorwürfe, die gegen die Motیفorschung gerichtet werden und die oben aufgezählt wurden, und trotz der theoretischen Probleme, mit denen sich die Motیفorschung auseinandersetzt, steht fest, dass motivanalytische bzw. motivgeschichtliche Studien zu aussagekräftigen Ergebnissen kommen können: „Wohl unbestritten ist der wissenschaftliche Erfolg nicht weniger bisher veröffentlichter motivgeschichtlicher (diachronischer oder komparatistischer) und motivanalytischer (der Analyse eines Einzeltextes gewidmeter) Beiträge.“⁹⁵ Es war unter anderem die *Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*, die in ihren thematisch ausgerichteten Sammelbänden anhand von Einzelstudien zu bestimmten Werken und Autoren zu beweisen versuchte, dass der motivanalytische Zugang für die Literaturwissenschaft nützlich sein kann. In ihren Bänden werden beispielsweise bestimmte Motive mit einer Zeitperiode oder einer Gattung in Verbindung gebracht, wodurch nachgewiesen werden soll, dass Gattungen und literarische Zeitabschnitte bzw. Stilrichtungen durch das Auftreten und durch die Spezifik bestimmter Motive charakterisiert werden können.⁹⁶ Andere Studien belegen, dass das Entstehen von

⁹³ Es sollen hier nur einige Merkmale genannt werden, die auf die potenzielle Komplexität eines literarischen Motivs hinweisen, ohne dass hier ein Versuch um eine klar abgegrenzte Definition angestrebt wird. In dieser Untersuchung wird von einem intuitiven Motivverständnis ausgegangen, wie es auf S. 15. zitiert wird. Die Untersuchung selbst setzt sich nicht zum Ziel, eine eigenständige Motiv-Definition zu entwerfen.

⁹⁴ Auch meine Untersuchung bedient sich aus heuristischen Gründen des Begriffs Motiv, obwohl ich mir dessen bewusst bin, wie komplex dessen Realisierung vor sich gehen kann. Zugleich wird dieses Motiv aus denselben Gründen als „Schlange“ bezeichnet, obwohl auch diese Bezeichnung sehr vereinfachend ist. Sie stellt jedoch eine notwendige Abgrenzung des Themas der Arbeit dar, denn untersucht werden primär solche Konstruktionen, die wenigstens auf einer Textstelle als Schlange auftreten, und zwar als Schlange im zoologischen Sinne. Hätte diese Abgrenzung nicht stattgefunden, hätten zu dem Korpus auch Texte herangezogen werden können, die beispielsweise die Schlangenlinie thematisieren.

⁹⁵ MÖLK (1991: 91).

⁹⁶ Vgl. WOLPERS (1982b).

neuen Gattungen aufgrund eines innovativen Umgangs mit Motiven erklärt werden kann.⁹⁷ Oder es werden spezifische originelle Schreibtechniken von bestimmten Autoren anhand ihrer eigenartigen Verwendung von Motiven beschrieben⁹⁸ bzw. es wird eine klassische Motivgeschichte betrieben unter der starken Berücksichtigung der konkreten Realisierungen des Motivs.⁹⁹ Alle diese Erkenntnisse oder wenigstens die Ansätze zu ihnen sind schon bei Elisabeth Frenzel zu finden und die Kommission kommt somit in dieser Hinsicht zu keinen bahnbrechenden Entdeckungen.¹⁰⁰ Sie möchte vielmehr durch die vielen Studien die Relevanz der Motivforschung als Disziplin betonen und an die wichtigen Gebiete, auf denen die Motivforschung zu interessanten Ergebnissen kommen kann, erinnern.

Einen innovativen Blick auf die Motivforschung bietet demgegenüber Michael Andermatt. In seiner nachwirkenden Arbeit *Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose: Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk* aus dem Jahre 1996 hat er bewiesen, dass seine Methode in der Lage ist, das komplizierte Werk von Arnim durch die Aufdeckung des Motivgeflechts in den einzelnen Texten auf eine neue Weise zu deuten. Andermatt leitet sein Motivverständnis und seinen Ansatz zu einer motivanalytischen Deutung des Textes von Teun A. van Dijks textlinguistischen Regeln zur Beschreibung der Kohärenz des Textes ab. Seine Entscheidung für den Bezug des Motivverständnisses auf die Textlinguistik begründet Andermatt damit, dass die Kohärenz des Textes vom Zusammenspiel der Motive abhängig ist:

„Die Textlinguistik lässt die Ebene der Satzgrammatik hinter sich, um sich globaleren Textstrukturen zuzuwenden. Diese den Text als Ganzen oder auch größere Einheiten des Textes repräsentierenden Strukturen nennt man mit Teun van Dijk ‚Makrostrukturen‘. Es liegt auf der Hand, dass das Motiv als semantisches Strukturelement des Textes in diesem theoretischen Konzept seinen Platz findet, denn es ist wesentlich eine aus Teilsequenzen, also aus einer Anzahl von Propositionen zusammengesetzte Bedeutungseinheit der makrostrukturellen Ebene des Textes.“¹⁰¹

Die Motive generiert Andermatt anhand von Regeln zur Bildung von Makrostrukturen, zu denen das Tilgen, das Generalisieren und das Konstruieren gehören. Da man die Regeln mehrmals hintereinander anwenden kann, werden die Motive je nach Abstrahierungsebene immer abstrakter, bis das Thema des Textes genannt wird:

„Motive in ihrer makrostrukturellen Eigenschaft können entsprechend der hierarchischen Organisation von Makrostrukturen auf verschiedenen Makroebenen (A-, B-, C-Ebene) formiert werden. Es lassen sich deshalb semantisch über- und untergeordnete Motive (A-, B-, C-Motive) unterscheiden. Diese Vorstellung

⁹⁷ Vgl. WOLPERS (1989), WOLPERS (1992a).

⁹⁸ Vgl. WOLPERS (1982a).

⁹⁹ Vgl. WOLPERS (2000).

¹⁰⁰ Frenzel spricht in ihren Abhandlungen von der „Prävalenz von Motiven in der Lyrik einzelner Epochen“, FRENZEL (1980: 87), von „nationaltypischen“ Motiven, FRENZEL (2008: XIV), von einer gewissen „Gattungsbezogenheit“, ebd.: XIV, bzw. „Gattungsaffinität“ der Motive, FRENZEL (1966: 83), von der „Epochenspezifik“ bestimmter Motive, FRENZEL (2008: XIV), von einer „Prävalenz von Motiven in einer bestimmten Entwicklungsphase eines Dichters“, FRENZEL (1966: 69).

¹⁰¹ ANDERMATT (2001). Den textlinguistischen Begriff der Kohärenz gebraucht vor Andermatt schon Ruthner. Vgl. RUTHNER (1992: 18).

des Motivs mit entsprechenden Motiv-Ebenen ersetzt die ältere Unterscheidung in Haupt- und Nebenmotive. Je abstrakter und handlungsferner ein Motiv ist – ich nenne es dann C-Motiv –, desto höher steht es in der Hierarchie der semantischen Textstruktur, desto mehr Motive tieferer Ebenen – A- und B-Motive – können ihm untergeordnet sein.“¹⁰²

Andermatts Beschreibungsmodell hat sich unbestreitbar als sinnvoll für die Ziele seiner Untersuchung erwiesen¹⁰³ und bietet ein geeignetes Instrumentarium für auf ähnliche Fragen ausgerichtete Studien.¹⁰⁴ Diese Dissertation kann zwar Andermatts Beschreibungsmodell nicht anwenden, weil es hier nicht um die Suche nach dem Thema eines Textes geht, sondern um die detaillierte Ausdeutung eines einzigen Motivs, doch sie stellt sich einen ähnlichen Anspruch wie Andermatts Untersuchung. Sie soll sowohl für die Strukturierung der eigenen Untersuchung und für die Beantwortung der in der Untersuchung aufgeworfenen Fragen nützlich sein, sowie auch für andere sich mit kontextuell aufgeladenen Motiven beschäftigende Analysen. Zugleich soll sie Motive als komplexere Einheiten zu verstehen helfen, innerhalb deren es zu einem eigenartigen Spiel von Kontexten kommen kann, das jeweils unter Berücksichtigung des Textganzen aufzudecken ist.

¹⁰² ANDERMATT (2001).

¹⁰³ Zur Zusammenfassung von Andermatts Methodologie bei der Motivanalyse, zu deren Lob und Kritik vgl. RICKES (1997).

¹⁰⁴ Der einzige Einwand kann gegen die Diktion Andermatts erhoben werden, die eine Objektivität seines Beschreibungsmodells suggeriert. Andermatt weist nämlich nicht darauf hin, dass die Abgrenzung der von ihm als Motive bezeichneten kleinsten Einheiten, deren semantisch ausgerichtete Benennung, ihre nachfolgende Zusammenbündelung zu Gruppen und die allmähliche Abstrahierung bis zur Benennung des Themas des literarischen Textes stark subjektiv geprägt sind, sondern er stellt den Interpretationsprozess als einen objektiven Vorgang dar, bei dessen Anwendung alle Deuter zu demselben Ergebnis kommen sollten.

2 Heinrich von Ofterdingen

2.1 Einführung

Novalis hat an seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* vom Dezember 1799 bis Oktober 1800 gearbeitet und der erste Teil des Romans ist posthum im Jahre 1802 erschienen. Der fragmentarische zweite Teil erschien zusammen mit Ludwig Tiecks Bericht über die geplante Fortsetzung im zweiten Band der *Novalis-Schriften*, die 1802 von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck herausgegeben wurden. Dieser Text kann als Umsetzungen der frühromantischen Poetik verstanden werden, wie sie in Novalis' eigenen Fragmenten oder auch in den bekannten Fragmenten Friedrich Schlegels formuliert wird.¹⁰⁵ Auch die fragmentarische Form des Textes, die zwar nicht unbedingt geplant gewesen sein muss und vielmehr durch den frühen Tod des Dichters verursacht wurde, korrespondiert mit den frühromantischen Postulaten, die die Fragment-Form bevorzugen und deren Mehrheit selbst als Fragment veröffentlicht wurde.¹⁰⁶ Auch hier wird der Text als Diskussionsbeitrag zur frühromantischen Poetik gelesen.

Das Schlangemotiv, das in dem im Roman eingelegten sogenannten Klingsohr-Märchen auftaucht, stellt eines der Momente zu Beginn des Märchens dar, die mit der Ewigkeits-Komponente spielen und die prophetische Zeichen über den heiteren Ausgang des Märchens sind. Der Hinweis auf die Ewigkeit wird in diesem Fall durch die Gestalt des Schlangennings repräsentiert. Weil in dem Märchen zur Hervorbringung des idealen Zustands im großen Maße auch die Dichtung beiträgt, äußert sich die Prophezeiung des Schlangennings auch zur Problematik des dichterischen Schaffens und charakterisiert die dichterische Tätigkeit. Dies ist Grund genug dafür, sich dieses prophetische Zeichen näher anzusehen.

Der Roman *Heinrich von Ofterdingen* besteht aus zwei Teilen. Er schildert den Werdegang des historisch nicht erwiesenen mittelalterlichen Minnesängers Heinrich von Ofterdingen zum Dichter. Im ersten Romanteil, der den Titel *Die Erwartung* trägt, begegnet Heinrich auf der Reise von Eisenach zu seinem Großvater nach Augsburg unterschiedlichen Personen (Kaufleuten, einem Bergmann, einem Einsiedler, Kreuzrittern und der aus dem Morgenland stammenden Zulima), mit denen er Gespräche führt und die seine Entwicklung zum Künstler fördern. Bei seinem Großvater lernt er schließlich durch den Minnesänger Klingsohr das Dichtertum kennen und verliebt sich in Klingsohrs Tochter Mathilde. Am Ende des ersten Romanteiles erzählt

¹⁰⁵ Die eigenen Fragmente, an die Novalis anknüpft, sind z. B. Nr. 234, vgl. SAMUEL (1983: 280f.), Nr. 986, vgl. SAMUEL (1983: 454), aus der Fragmentsammlung *Das Allgemeine Brouillon* und sein wohl berühmtestes Fragment über die Notwendigkeit der Romantisierung der Welt, vgl. SAMUEL (1981: 545). Weiterhin sind beispielsweise Bezüge auf Friedrich Schlegels Athenäums-Fragmente Nr. 116 und 238 festzustellen. Vgl. EICHNER (1967: 182f., 204).

¹⁰⁶ Zur Problematik des Fragmentarischen, besonders zu Friedrich Schlegels „Fragment-Theorie“ vgl. PIKULIK (2000: 123ff.). In der Novalis-Forschung ist die Ansicht durchaus gängig, dass der fragmentarische Charakter von *Heinrich von Ofterdingen* eine notwendige Beschaffenheit dieses Romans ist: „Im Rahmen seiner philosophischen Problemstellung und seiner poetischen Einsichten bleibt Novalis' Roman notwendig und zufällig Fragment. Notwendig, weil das Absolute nur in einer unendlichen Verendlichkeit dargestellt bzw. konstruiert werden kann; zufällig, weil er beliebig beendet worden ist durch den frühen Tod des Dichters.“ HU (2007: 131).

Klingsohr ein von ihm selbst in der Jugend erdachtes „Märchen“, das den Romanausgang, die Herrschaft der Poesie im Menschen und auf der Welt, vorausdeutet oder auch die Idee des Romans als Entwicklung der Poesie zur Universalpoesie darstellt¹⁰⁷. Der zweite Teil des Romans, *Die Erfüllung*, ist in Bruchstücken und Planskizzen erhalten. Heinrich ist anfangs durch den Tod Mathildes verzweifelt, folglich wird eine weitere Entwicklung zum Dichter skizziert. Die „Erlösung“ Heinrichs und der harmonische Zustand auf der Welt werden durch seine eigene dichterische Imaginationskraft erreicht. In diesem Romanteil verschmelzen die Zeitebenen, Traum und Wirklichkeit durchdringen sich, die Figuren aus dem ersten Romanteil und aus dem Märchen kehren als andere Gestalten wieder und auch Heinrich ändert seine Erscheinungsformen.

Die Schlange erscheint im Roman in dem von Klingsohr erzählten Märchen. Die Handlung spielt an vier unterschiedlichen Orten: Auf der Erde bzw. im menschlichen Gemüt weilen die Mutter (auch das Herz genannt), der Vater (der Sinn), Sophia (die Weisheit), Ginnistan (die Phantasie), Eros (die Liebe), Fabel (die Dichtung¹⁰⁸) und der feindliche Schreiber (Verstand), der schließlich durch die geistreiche Fabel bezwungen wird. Unter der Erde gibt es das feindliche Reich der Parzen, mit denen lediglich der Schreiber befreundet ist. Die Unterwelt mit den Parzen wird schließlich ebenfalls durch die Fabel besiegt, die sich als einzige schnell und frei zwischen unterschiedlichen Welten bewegen darf. Im Mondreich herrscht der Vater Ginnistans, der Mond. Und in der mittlerweile erfrorenen Astralwelt, im Norden bzw. im Himmel, lebt König Arctur mit seiner Dienerschaft und seiner Tochter Freya, die auf das Ankommen Eros' wartet, durch das das goldene Zeitalter herbeigeführt werden soll.¹⁰⁹

Das Geschehen wird durch das Auffinden eines eisernen Splitters motiviert, den der Vater vor dem Haus, d. h. auf der Erde, findet. Der Splitter stammt vom Schwert Eisens, der einer der Diener Arcturs ist. Zuvor wurde es von Freya durch eine elektrische Berührung magnetisiert und von Eisen in die Welt geworfen. Dort zerfällt es in mehrere Stücke und einer der Eisensplitter landet vor dem Haus der Familie. Der Vater findet ihn und bringt ihn ins Haus, dort verwandelt ihn Ginnistan durch Einhauchen in eine Schlange, die, wie auch der Splitter vorher, in Richtung Norden zeigt. Indem die Schlange Eros berührt, verursacht sie dessen Wachstum vom Baby zum Jüngling und indirekt auch die poetische Tätigkeit Fabels, die, nachdem sie von dem verwandelten Eros berührt wird, zu plaudern anfängt. Mit Ginnistan, die von nun an in der Gestalt der Mutter auftritt, reist Eros nach Norden. Beide folgen dem Weg, den ihnen die Schlange zeigt. Sie gelangen ins Mondreich, wo Ginnistan nach langer Zeit ihren Vater trifft. Hier

¹⁰⁷ Diese Auffassung vertritt Johannes Hegener, der die Einheit des Universums, die schließlich dank Fabel herbeigeführt wird, als die Realisierung der Universalpoesie versteht. Vgl. HEGENER (1975: 165). Für diese Deutung spricht außer dem Geschehen im Märchen, wo es zu einer Verbindung aller Kräfte und aller Bereiche am Ende kommt, auch ein Zitat aus den Paralipomena zu *Heinrich von Ofterdingen*: „Die Poësie der verschiedenen Nationen und Zeiten. *Ossian. Edda. Morgenländische Poësie. Wilde. Französische – spanische, griechische, deutsche etc. Druiden. Minnesinger.*“ (HO: 203).

¹⁰⁸ Fabel wird zwar nirgendwo im Märchen ausdrücklich Poesie oder Dichtung genannt, doch im Hinblick auf ihren Namen und auf Novalis' Ziel, im Roman eine Apotheose der Poesie darzustellen, ist Fabel durchaus als Verkörperung von Poesie bzw. Dichtung zu verstehen.

¹⁰⁹ Die komplizierte Situierung der Handlungsorte und die Möglichkeit der Bewegung zwischen diesen fasst treffend Johannes Mahr zusammen. Vgl. MAHR (1970: 215f.).

verschwindet die Schlange aus dem Geschehen, d. h. sie wird nicht mehr erwähnt. Der Mond lässt Ginnistan für Eros ein Schauspiel vorspielen, das wiederum in einer knappen Form die Idee des ganzen Märchens wiedergibt. Im Schauspiel wird das rege Treiben auf der Welt durch Krieg und Tod unterbrochen. Am Ende tritt jedoch ein harmonischer Zustand ein und in der dargestellten friedlichen Schlusskonstellation hat auch die Fabel, d. h. die Poesie, ihren festen Platz. Im Mondreich werden Eros und Ginnistan Geliebte, wobei danach beide verändert sind – Eros wird zum beflügelten Knaben, der die Menschen mit seinen Amorpfählen trifft, die verliebte Ginnistan wird ernster und läuft ihm unglücklich nach. Die Verwandlung Eros' nach dem Geschlechtsakt mit Ginnistan unterbricht auch seinen Weg in den Norden zu Freya. In diesem Augenblick wird jedoch Fabel tätig und es gelingt ihr schließlich, mit Hilfe der Mutter, die sich geopfert hat, die Parzen und den Schreiber zu überlisten und diese zu besiegen. Dadurch wird ein harmonischer Zustand auf der Erde herbeigeführt. Darüber hinaus schafft es Fabel, dem ausgelassenen Eros die Flügel zu beschneiden und seinen Weg erneut nach Norden zu richten, wo es schließlich zur Erlösung Freyas durch Eros kommt und wo der paradiesische Zustand erreicht wird.¹¹⁰

Einen gewissen Schlüssel zum Verständnis des Romans bieten Novalis' Aufzeichnungen zum Roman in den Paralipomena und seine Äußerungen in den Briefen.¹¹¹ Als ein nächster möglicher Paratext für die Deutung, der ebenfalls in dieser Untersuchung genutzt wird, können Novalis' Fragmentsammlungen dienen.¹¹² *Heinrich von Ofterdingen* soll nach Novalis' eigenen Worten die Vergöttlichung der Dichtung zum Thema haben: „Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie seyn. Heinrich von Ofterdingen wird im 1sten Theile zum Dichter reif – und im Zweyten als Dichter verklärt.“¹¹³ Diese Verherrlichung geschieht im Roman in dem Sinne, als die Dichtung unentbehrlich für das Herstellen bzw. Aufrechterhalten eines idealen harmonischen Zustands in der Welt und zugleich im menschlichen Gemüt ist. Die Dichtung hat also nicht nur eine unterhaltende und erbauliche Funktion, sondern sie ist in der Lage, als ein Bollwerk gegen die emotionale Kälte und Aggression zu fungieren und sie kann sogar mithilfe anderer Kräfte die Welt in ein Paradies umwandeln, wie es auch die drei Einlagen im Roman (die Arion-Sage, das Atlantis- und das Klingsohr-Märchen) andeuten. Außerdem ist sie auch Bestandteil des scheinbar gemeinen Lebens, wie die poetische idealisierende Darstellung der Gestalten des Bergmanns, der Kaufleute, des Einsiedlers, der Kreuzritter etc. zeigt. Alle Tätigkeiten dieser Personen werden mehr oder weniger verklärt und als geistreich dargestellt, sie vermitteln Heinrich einen poetisierenden Blick auf die Welt. Eine solche Wahrnehmung postuliert Novalis

¹¹⁰ In dieser Inhaltsangabe wurde der Schwerpunkt auf diejenigen Passagen gerichtet, die mit dem Schlangemotiv zusammenhängen. Eine ausführliche Zusammenfassung des Geschehens bietet z. B. Johannes Mahr. Vgl. ebd.: 221-249.

¹¹¹ Hier werden z. B. alternative Namen der Märchen-Figuren gebraucht, sodass die Paralipomena auf diese Weise den Charakter bestimmter Figuren zu beleuchten helfen.

¹¹² *Heinrich von Ofterdingen* wird häufig mithilfe von Novalis' Fragmenten, Briefen und den Paralipomena zum Roman gedeutet. Vgl. z. B. SPECHT (2010: 287ff.), HU (2007), RODER (1997) oder WALZEL (1986).

¹¹³ (HO: 215). Dieses Zitat stammt aus dem Brief an Ludwig Tieck vom 23. 2. 1800.

in seinem wahrscheinlich berühmtesten Fragment über die Notwendigkeit der Romantisierung der Welt.¹¹⁴

Auch sind im Roman mehrere Parallelen zu Friedrich Schlegels bekannten Athenäums-Fragmenten Nr. 116¹¹⁵ und Nr. 238¹¹⁶ zu entdecken. Aufgrund der wichtigen Stellung dieser Fragmente im Rahmen der frühromantischen Poetik ist es durchaus möglich, dass sich Novalis gezielt auch um die Realisierung der Schlegelschen Postulate bemüht. Nicht nur werden im Text die Gattungen vermischt, indem hier Gedichte und Märchen eingelegt werden und indem der Roman in ein Märchen übergehen soll, sondern die Poesie wird gesellig und lebendig, indem sie bei den Romanfiguren zur gemeinschaftlichen Unterhaltung und Diskussion beiträgt und eine bestimmte Wahrnehmung der Welt vermittelt. Die Gesellschaft wird zugleich poetisch dargestellt, wie es beispielsweise der Fall bei der oben erwähnten Darstellung der eigentlich gewöhnlichen Berufe ist.

Die von Schlegel empfohlene Reflexion über die dichterische Tätigkeit durch ein Spiegelungsverfahren ist dabei beispielsweise auf die Einlagen, d. h. auf die Arion-Sage, auf das Atlantis- und das Klingsohr-Märchen, im Roman zu beziehen, die sich alle mit der Rolle der Poesie in der Welt beschäftigen. Außerdem werden im Text Träume beschrieben, die das spätere Geschehen vorausdeuten, und auch das unabgeschlossene provenzalische Buch, das Heinrich beim Einsiedler findet und in dem er seine eigene Person als Dichter gespiegelt sieht, referiert in komprimierter Form auf das Thema des Romans. Weil im Text die Dichtung thematisiert wird und die Art des dichterischen Schaffensprozesses mit der Frage nach der

¹¹⁴ „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung.“ SAMUEL (1981: 545).

¹¹⁵ „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzten. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. [...] Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ EICHNER (1967: 182f.).

¹¹⁶ „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.“ Ebd.: 204.

Möglichkeit einer adäquaten Darstellung mitreflektiert wird, kann er als ein Beispiel der Transzendentalpoesie verstanden werden, wie sie Friedrich Schlegel in seinem 238. Athenäums-Fragment beschreibt. Der Roman kann also in mehrerer Hinsicht als ein Versuch um die dichterische Umsetzung der frühromantischen Poetologie angesehen werden.

Dasselbe gilt für das Klingsohr-Märchen. Hier kann man beispielsweise aufgrund des Auftretens der Figuren und aufgrund des Auftauchens von Gegenständen aus verschiedenen Mythologien sowie anhand von Anspielungen auf Mythen und die Bibel den Versuch beobachten, eine „neue Mythologie“ zu erschaffen, wie sie z. B. von Friedrich Schlegel in der *Rede über die Mythologie* aus dem Jahre 1800 als ein unabdingbares Produkt der modernen Dichtung verlangt wird.¹¹⁷ Das Einbeziehen der Naturwissenschaften mit der Physik und Astronomie in ein Märchen kann als eine Umsetzung des Gedankens über die Universalpoesie im Sinne Schlegels und über die Poetisierung der Welt, wie sie Novalis propagiert hat, angesehen werden. Auch die nach Novalis' eigenen Worten angestrebte Unabschließbarkeit des Deutungsvorgangs in Bezug auf das Klingsohr-Märchen darf als ein Versuch um die Realisierung der progressiven Universalpoesie angesehen werden:

„Deinen Tadel fühl' ich völlig – diese Ungeschicklichkeit in Übergängen, diese Schwerfälligkeit in der Behandlung des wandelnden und bewegten Lebens ist meine Hauptschwierigkeit. Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch. Der 2te Theil wird der Commentar des Ersten. Die Antipathie gegen Licht und Schatten, die Sehnsucht nach klaren, heißen, durchdringenden Aether, das *Unbekannt Heilige*, die Vesta in Sofieen, die Vermischung des Romantischen aller Zeiten, der Petrifizierende und Petrifizierte Verstand, Arctur, der Zufall, der Geist des Lebens, *Einzelne Züge bloß, als Arabesken – so betrachte nun mein Märchen* [Hervorhebung M. B.]. Der 2te Theil wird schon in der Form weit poetischer, als der Erste. Die Poësie ist nun geboren.“ (HO: 217f.).¹¹⁸

Wenn Novalis von einzelnen Zügen spricht, die die eigentliche Gestalt des Klingsohr-Märchens ausmachen, und wenn er beim Verfassen des Märchens „nicht zu streng allegorisch“ (HO: 200)¹¹⁹ vorgehen möchte, so bleibt bei der Lektüre des Märchens ein breiter Raum für unterschiedliche Deutungszugänge bestehen. Mit einer einzigen Deutung werden nicht alle Ebenen des Märchens erfasst, es bieten sich immer neue Herangehensweisen an den Text. Die fortwährende „Offenheit, die zu den widersprüchlichsten Deutungen“¹²⁰ auffordert, kann als eine intendierte Annäherung des Textes an die Progressivität der Universalpoesie verstanden

¹¹⁷ Friedrich Schlegel erlaubt bei dem Schaffen einer neuen Mythologie den Gebrauch und das Verbinden unterschiedlicher bestehender mythologischer Versatzstücke: „Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.“ Vgl. ebd.: 312. Es ist beispielsweise Benjamin Specht, der das Klingsohr-Märchen als einen Versuch um die Verwirklichung einer neuen Mythologie deutet. Vgl. SPECHT (2010: 287ff.).

¹¹⁸ Dieses Zitat stammt vom Brief an Friedrich Schlegel vom 18. 7. 1800. Der in diesem Brief als „der Petrifizierende und Petrifizierte Verstand“ bezeichnete Schreiber wird häufig auch im Sinne des nüchternen „Aufklärungsverstandes“ gedeutet. Vgl. HUBER (1988: 113).

¹¹⁹ Der Plan eines nicht zu streng allegorischen Vorgangs ist in den sogenannten „Berliner Papieren“ vom Juli/August 1800 vermerkt.

¹²⁰ STADLER (1981: 149).

werden. Im Hinblick auf dieses Zitat und auf das Märchen selbst resümiert Berberi Wanning: „Der allegorische Hintergrund ist erst im Märchenkontext gegeben und wird von Novalis in kommentierenden Passagen teilweise aufgelöst. Ein unzerstörbarer Rest Unverständlichkeit ist diesem Märchen inhärent.“¹²¹ Obwohl Novalis im Unterschied zu Goethe, dessen *Märchen* er nachweislich kannte¹²² und durch das er sich laut mancher Interpreten auch inspirieren ließ,¹²³ aufgrund der manchmal zweifachen oder sogar dreifachen Namensgebung der auftretenden Personen und Gestalten zur Deutung des Textes gewissermaßen beiträgt, wird dadurch lange noch nicht eine genaue Botschaft des Märchens geboten.

Dass der Leser die im Klingsohr-Märchen auftretenden Figuren und ihre Handlungen nicht immer in allen Zusammenhängen verstehen kann, wundert nicht, wenn man außer der gerade zitierten Anmerkung Novalis' zum Märchen aus dem Brief an Friedrich Schlegel in Betracht zieht, dass in den Paralipomena zu dem Märchen Klingsohrs und dem endgültigen Text Abweichungen zu finden sind, sodass sich in den Vorarbeiten beispielsweise nicht die Mutter, sondern Eros opfert. So stellt Johannes Mahr fest: „Demnach gibt es kein im Voraus festgelegtes Bedeutungsgefüge, in dem alle Figuren als Allegorien einen bestimmten Platz einnehmen, jede erhält ihre Funktion nur durch ihren Platz im Gang jener Handlung, die sie gemeinsam hervorbringen.“¹²⁴ Nach Mahr sei es also nicht wichtig, welche Figur genau welche Handlung ausführt, sondern grundlegend sei die Tatsache, dass die Figuren mit dem Einsetzen ihrer Kräfte alle gemeinsam zur Herstellung des paradiesischen Zustands beitragen. Von Mahrs Beobachtung wird auch hier ausgegangen. Es wird dementsprechend nicht genau analysiert, welche allegorischen Bedeutungen die einzelnen Figuren und ihre Taten in Bezug auf die Handelnden und auf die übrigen Handlungen haben.

Auf die anzustrebende Offenheit der Gattung Märchen, die verschiedene Deutungen erlauben sollte und die in seinen Schriften sehr breit aufgefasst wird, macht Novalis in seinem 234. Fragment in *Das Allgemeine Brouillon* aufmerksam: „In einem Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt.“¹²⁵ Ähnlich definiert Novalis das Märchen in einem anderen Fragment: „Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine *musicalische Fantasie* – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*.“¹²⁶ Im Hinblick auf

¹²¹ WANNING (1996: 183).

¹²² In einem seiner Fragmente aus *Das Allgemeine Brouillon* mit der Bezeichnung POËT[ISCHE] PHYSIOL[OGIE] bezieht sich Novalis ausdrücklich auf Goethes Märchen: „Unsre Lippen haben oft viel Aehnlichkeit mit den beyden Irrlichtern im Märchen. Die Augen sind das höhere Geschwisterpaar der Lippen – Sie schließen und öffnen eine heiligere Grotte als den Mund. Die Ohren sind die Schlange, die das begierig verschluckt, was die Irrlichter fallen lassen. Mund und Augen haben eine ähnliche Form. Die Wimpern sind die Lippen, der Apfel die Zunge und der Gaum und der Stern die Kehle. Die Nase ist die Stirn des Mundes – und die Stirn die Nase der Augen. Jedes Auge hat *sein Kinn am Wangenknochen*.“ SAMUEL (1983: 322f.). Zu Novalisens Rezeption von Goethes *Das Märchen* vgl. HIEBEL (1972: 168ff.).

¹²³ Sophia Vietor befasst sich mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den zwei Märchen und weist auf die Sekundärliteratur hin, die diesen Fragen nachgeht. Vgl. VIETOR (1995). Zu den Vorlagen des Klingsohr-Märchens (d. h. nicht nur zu *Das Märchen* von Goethe) vgl. z. B. UERLINGS (1991: 501) oder DIEZ (1970: 138ff.).

¹²⁴ MAHR (1970: 237).

¹²⁵ SAMUEL (1983: 280).

¹²⁶ SAMUEL (1981: 470).

solche Anmerkungen Novalis' über das ideale Märchen überrascht es nicht, dass die bestehenden Interpretationen, die sich mit der Dekodierung der Funktionen aller im Märchen auftretenden Figuren und ihrer Handlungen um eine präzise allegorische Deutung des Märcheninhalts bemühen, zu divergenten Ergebnissen kommen und einander nicht selten auch auszuschließen scheinen.¹²⁷ Unterschiedliche Deutungen eines Märchens werden von Novalis dementsprechend implizit positiv bewertet, wenn er den Leser als einen Autor einer höheren Stufe versteht, der in dem Gelesenen auf eine kreative Weise den Kern und die grundlegenden Gedanken entdecken und weiterentwickeln soll:

„Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beym Lesen wieder das Rohe und das Gebildete des Buches – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäße kömmt – die Masse endlich wesentlicher Bestandteil – Glied wirksamen Geistes.“¹²⁸

Novalis nivelliert hier die Grenze zwischen einer legitimen und einer willkürlicher Lektüre zugunsten einer starken Kreativität des Lesers bzw. Deuters. Wenn also die bestehenden unterschiedlichen Deutungen dem Klingsohr-Märchen jeweils eine andere tiefe Bedeutungsschicht zusprechen, so dürfen die Interpretationen nicht als gegensätzliche Meinungen verstanden werden, sondern vielmehr als Artikulation verschiedener eigenständiger Lektüren, die das Märchen in seiner Vielschichtigkeit erscheinen lassen.

Wenn man bedenkt, dass Novalis das Märchen nicht streng allegorisch aufbaut, dass er einige Figurenrollen während der Niederschrift geändert bzw. einzelne Handlungen, die konkreten Figuren ursprünglich zugeordnet wurden, ausgetauscht hat, und dass er darüber hinaus von dem Märchen als Gattung keinen klaren Zusammenhang fordert, kann man leicht nachvollziehen, warum man in der älteren Novalis-Forschung nahezu eine Abneigung gegen die Interpretation und sogar gegen die Lektüre des Märchens empfand. So hat beispielsweise Rudolf Haym in *Die romantische Schule* (ersch. 1870) die Beschäftigung mit dem Klingsohr-Märchen eher zu quälenden Pflichten der Roman-Lektüre gezählt:

„Von einem unbefangenen Genuß dieser Dichtung kann nicht die Rede sein. Sie peinigt denjenigen, der sich lediglich an dem Reichthum der ineinander spielenden Bilder ergötzen möchte, durch die bald grell heraustretende, bald wieder tief versteckte allegorische Meinung, ungerechnet bei überflüssig hineingeheimnißten naturwissenschaftlichen Anspielungen, die aus dem Cabinet des Physikers, dem Laboratorium des Chemikers entnommenen Ingredienzien. Sie zerstreut hinwiederum denjenigen, der darauf ausgeht, nur die metaphysischen und physikalischen Räthsel aufzulösen, durch die zufälligen Bewegungen und die buntscheckigen Trachten der sich hier durcheinander tummelnden Redutenfiguren. Mit ein wenig Kopfbrechen und, ehrlich gestanden, ein wenig Langeweile, wofür uns so mancher

¹²⁷ Vgl. z. B. die konträren Deutungen der Affäre zwischen Ginnistan und Eros in der Gesamtdeutung S. 67ff.

¹²⁸ SAMUEL (1983: 454).

tiefgeschöpfte poetische Laut, die heitere Pracht des Ganzen und die Anmuth der Sprache doch nur theilweise entschädigt, entdecken wir bei wiederholtem Lesen etwa Folgendes.“¹²⁹

Ähnliche Schwierigkeiten wie Rudolf Haym hatte auch Emil Steiger. Dieser hat in seiner Novalis-Ausgabe von 1968¹³⁰ sogar gänzlich auf den Abdruck des Klingsohr-Märchens verzichtet, mit der Erklärung, dass es unverständlich sei.¹³¹ Das Geschehen des Märchens wirkt tatsächlich ziemlich verwirrend.¹³² Es erscheinen hier immer wieder neue unbekannte Figuren, ohne näher charakterisiert zu werden. Der Inhalt des Märchens ist reich an Handlung, in den abrupt wechselnden Handlungsorten kann man sich kaum orientieren und auch die wiederkehrenden Figuren erkennt man oft nur mit Schwierigkeiten wieder, denn sie tragen neben dem eigentlichen Namen auch einen oder mehrere „erklärende“ Namen, die ihre allegorische Funktion nahelegen sollen. Dabei gibt es hier einen Wechsel zwischen einer mythologischen Namensgebung und einer allegorischen, eher abstrakten, sodass die Verknüpfung der Namen, die eine und dieselbe Person meinen, nicht immer einfach ist: „Die Namen scheinen auswechselbar zu sein. Je nach Erzählweise werden einmal isoliert nur mythologische, dann wiederum allegorische Bezeichnungen verwendet.“¹³³ Die Orientierung in der Figurenwelt, Orten und Handlungen tritt meistens erst nach einer mehrmaligen Lektüre ein, wie schon Haym festgestellt hat.

Inzwischen gibt es zahlreiche Interpretationen zum Märchen Klingsohrs allein oder im Rahmen einer umfassenden Interpretation des Romans. Besonders die Rolle und Eigenart der einzelnen Figuren wird bei den Beschäftigungen mit dem Märchen Klingsohrs ausführlich behandelt, ohne dass jedoch schließlich ein kompakter lückenloser Deutungsentwurf geboten wird. Meistens bleibt man von der Figurenkonstellation auch weiterhin verwirrt und es sind nur Einzelbeobachtungen zu ausgewählten Figuren, die zum Verständnis des Märchens beitragen. Auch in dieser Arbeit wird von der abstrahierten Botschaft des Märchens ausgegangen, die darin besteht, dass die Dichtung mit Hilfe von Liebe und anderen Kräften im menschlichen Gemüt zur Erlösung der menschlichen Psyche führen kann, indem hier der kalte, phantasielose Verstand besiegt wird – oder aber dass auch auf der höheren Ebene besonders durch die Wirkung der Poesie ein harmonischer Zustand in der ganzen Welt hervorgebracht werden kann.

Die Deutungen des gesamten Romans, wenn man von dem Klingsohr-Märchen absieht, befassen sich meistens mit Fragen, die um die Dichtung kreisen. Es geht prinzipiell um folgende Themenbereiche, die immer wieder diskutiert werden: die Bedingungen des Werdegangs zum Dichter, die Bewertung der Stellung der Dichtung in der Gesellschaft, die Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten der Ideen über die Dichtung im Roman und in Novalis' philosophischen Schriften etc. Als belegt steht jedenfalls seit langem fest, dass es sich im Hinblick auf die

¹²⁹ HAYM (1961: 383f.).

¹³⁰ Der Titel dieser Ausgabe lautet: *Novalis: Gedichte – Romane* und die Publikation wurde in Zürich vom Manesse-Verlag herausgegeben.

¹³¹ Vgl. UERLINGS (1991: 495).

¹³² Oskar Serge Ehrensperger spricht ausdrücklich von einem „Wirrwarr von Symbolen und Allegorien“ im Märchen. EHRENSPERGER (1971: 94).

¹³³ HEGENER (1975: 162).

Schilderung des dichterischen Werdegangs Heinrichs nicht um einen Bildungsroman im klassischen Sinne handelt, denn der Zeitraum, in dem der Roman (wenigstens der erste Teil) spielt, erfasst nur ein paar Tage, die Handlung ist arm an Geschehen und besteht fast aus lauter Gesprächen und die Figuren sind typisiert und weisen keine individuellen Charakterzüge auf. Die Romanentwicklung ist zu konfliktfrei, um ein Bildungsroman im klassischen Sinne zu sein.¹³⁴ Der Roman wird in dieser Dissertation im Sinne der meisten bestehenden Interpretationen als ein Diskussionsbeitrag zum Thema der Dichtung im frühromantischen Sinne verstanden, der sich mit der Frage nach den Bedingungen und der Art eines künstlerischen Werdegangs sowie mit der Rolle, der Macht und der Funktion der Dichtung in der Welt befasst. Zugleich wird auch die Form des Romans, die bereits oben vorgestellt wurde (fragmentarische Form; Sagen, Märchen und Lieder, die in Form von Einlagen den Text als eine Gattungsmischung erscheinen lassen; Reflexionen durch Einlagen, Träume etc.) bei der Deutung des Schlangensymbols mitberücksichtigt.

Außer der Behandlung der Paralipomena, Briefe und Fragmente Novalis', auf die bereits oben eingegangen wurde, ist bei der Deutung des Klingsohr-Märchens und damit auch des Schlangensymbols die Stellung und Funktion des Märchens im Romanganzem zu beachten. Zu dieser Problematik gibt es bereits zahlreiche Erörterungen, die im Großen und Ganzen zu dem Schluss kommen, dass das Märchen eine abstrakte Zusammenfassung des ganzen Romangeschehens und zugleich eine Vorausdeutung auf das Geschehen des nicht beendeten zweiten Teils des Textes ist. Für diese Hervorhebung der Rolle des Märchens im Romanganzem spricht unter anderem die prägnante Platzierung des Märchens am Übergang von der *Erwartung* zur *Erfüllung*.¹³⁵ Rudolf Haym und Adolf Huber halten das Märchen für einen „Schlüssel“ zum Verständnis des ganzen Romans.¹³⁶ Werner Jürgen Fries versteht das Märchen als „unterstreichendes und vorausdeutendes Symbol im Gesamtkomplex des Romans“¹³⁷ und Sophia Vietor als „Reflexionsfigur des ganzen Romans“¹³⁸.

Einige Deuter von *Heinrich von Ofterdingen*, die sich mit dem strukturellen Aufbau des Romans befasst haben, haben zurecht darauf hingewiesen, dass es nicht nur das Märchen am Ende des ersten Romanteils ist, das über das ganze Romangeschehen reflektiert, d. h. über die Funktion der Dichtung auf der Welt bzw. im menschlichen Gemüt, sondern dass auch die anderen zwei Einlagen über die Macht der Dichtung in der menschlichen Gesellschaft verhandeln. Im Verhältnis zu den anderen zwei Einlagen, der Arion-Sage und dem Atlantis-Märchen, scheint das

¹³⁴ Vgl. z. B. SAMWER (2009: 149), HU (2007: 132f.) oder PRÄWER (1966: 176).

¹³⁵ Vgl. LINK (1971: 152). Auf die besondere Stellung des Märchens im Romanganzem hat schon Ludwig Tieck in seinem Bericht über die Fortsetzung von *Heinrich von Ofterdingen* hingewiesen: „Durch dieses Märchen wollte sich der Dichter hauptsächlich den Übergang zum zweiten Teile machen, in welchem die Geschichte unaufhörlich aus dem Gewöhnlichsten in das Wundervollste überschweift, und sich beides gegenseitig erklärt und ergänzt [...]“ (HO: 178).

¹³⁶ Adolf Huber bezeichnet das Klingsohr-Märchen wortwörtlich als Schlüssel zum Romanganzem: „Denn es sollte ja der Schlüssel des Romans sein und was das Märchen andeutungsweise vorführt, sollte im zweiten Teile in Erfüllung gehen.“ HUBER (1988: 112). Im ähnlichen Sinne äußert sich auch Rudolf Haym: „In diesem Märchen besitzen wir daher einen Schlüssel für den Plan des Ganzen, einen freilich sehr hieroglyphischen Schlüssel, der selbst wieder nur durch die Philosophie des Verfassers entziffert werden kann.“ HAYM (1961: 383).

¹³⁷ FRIES (1954: 24).

¹³⁸ VIETOR (1995: 76).

Klingsohr-Märchen die komplexeste Aussage über die Funktion der Dichtung für das Individuum und für die ganze Welt zu bieten. Die Relevanz des Märchens als reflektierendes Medium wird dabei nicht nur durch dessen Platzierung und Thematik unterstrichen, sondern auch durch die Tatsache, dass es von dem Dichter Klingsohr erzählt wird, der das Vorbild und der Lehrer Heinrichs in Sachen Dichtung ist. Durch die Autorschaft Klingsohrs gewinnt dieses Märchens im Verhältnis zu den anderen zwei Einlagen, die durch Kaufleute erzählt werden, einen höheren Stellenwert.

Florian Roder ergänzt die Problematik der Spiegelung des Romangeschehens und findet im Roman Reflexionsmittel nicht nur in Form der drei Einlagen und in den Träumen und dem fragmentarischen Buch, das Heinrich beim Einsiedler findet. Es seien darüber hinaus sogenannte Reflexionen „zweiter Potenzierungsstufe“¹³⁹, wie zum Beispiel das Mondschauspiel in Klingsohrs Märchen, die als Einlagen in den Einlagen der ersten Potenzierungsstufe zu finden sind und die die Idee der Einlagen der ersten Potenzierungsstufe, bzw. die Idee des Romanganzes, in einer stark komprimierten Form wiedergeben. Im ähnlichen Sinne bezeichnet auch Erika Voerster das zweite Lied, das der Jüngling in der Arion-Sage singt, als die verdichtete Darstellung der Atlantis-Erzählung und der Vorstellung des ganzen Romans in der „dritten Potenz“.¹⁴⁰ Ähnlich sieht sie im Mondmärchen die verkürzte Spiegelung des Klingsohr-Märchens und die poetische Spiegelung des Romans.¹⁴¹ Julia Samwer hält das Lied, das der Phönix am Anfang des Klingsohr-Märchens singt und in dem die Erlösung der Welt prophezeit wird, für die Zusammenfassung des Inhalts des Klingsohr-Märchens, des Atlantis-Märchens und sogar des ganzen Romans.¹⁴² Diese Idee von der vielfachen Verschachtelung, die je nach weiterer Abstufung immer knapper und kondensierter die Hauptgedanken zur Dichtung im Roman formuliert, soll hier als ein Ausgangspunkt für die Deutung des Schlangemotivs im Märchen Klingsohrs dienen.

2.2 Textur

Der enge Raum, den die Textur des Schlangemagnet-Motivs einnimmt, suggeriert zwar eine scheinbare Irrelevanz des Motivs innerhalb des Märchens und somit auch innerhalb des ganzen Romans. Es sind jedoch die Stellung und die handlungsauslösende Funktion des Motivs¹⁴³ im Märchen einerseits und die Funktion des Märchens im Romanganzes andererseits, die dem

¹³⁹ Über die „Potenzierung“ als ein Mittel einer „Vertiefung“ vgl. RODER (1997: 475ff.). In dem Begriff der Potenzierung spielt Roder ganz offensichtlich auf die potenzierte Spiegelung durch Reflexion in Friedrich Schlegels 116. Athenäum-Fragment an. Das Fragment vgl. S. 40, Anm. 115.

¹⁴⁰ VOERSTER (1966: 127). Obwohl die Nummerierung bei Roder und Voerster um ein Grad unterschiedlich ist, meinen beide dieselbe Stufe im Hinblick auf die Art der Abstufung der Potenzierungen.

¹⁴¹ Vgl. ebd.: 137. Auch Hannelore Link hält das Mondschauspiel, das Ginnistan Eros im Mondreich vorspielen lässt, für die Summe bzw. das Konzentrat des ganzen Geschehens: „Innerhalb von Klingsohrs Märchen findet sich, als Ergebnis eines potenzierenden Verfahrens, nochmals eine Art Summe, gleichsam ein Konzentrat des Geschehens: das Mondschauspiel.“ LINK (1971: 162).

¹⁴² Vgl. SAMWER (2009: 144).

¹⁴³ Die handlungsauslösende Kraft spricht übrigens Elisabeth Frenzel dem literarischen Motiv als eines der Grundmerkmale zu, die das Motiv von anderen ähnlichen Einheiten, wie zum Beispiel von dem Thema, abgrenzen. Vgl. FRENZEL (2008: VIII). Hier trägt die handlungsauslösende Funktion des Schlangemagnet-Motivs eindeutig zu seiner Bedeutung für den Text bei.

Schlangenmotiv eine Relevanz im Rahmen des Märchens und zugleich innerhalb des gesamten Romans zusprechen.

Innerhalb des Märchens setzt die Schlange das Geschehen auf der Erde und somit auch in den anderen Bereichen, in denen das Märchen spielt, in Gang. Sie lässt Eros wachsen und, vermittelt durch die Berührung des aufgewachsenen Eros, die Fabel sprechen und funktioniert als ein Wegweiser, dem Eros auf seinem Weg zur Erlösung der Prinzessin Freya folgt (vgl. HO: 129).¹⁴⁴ Die Figuren, die zum Erreichen des ersehnten paradisischen Endzustands beitragen sollen, Eros und Fabel, werden zu der Ausübung der gestellten Aufgaben erst durch die Konfrontation mit der Schlange bereit.

Wichtig ist jedoch auch das vorausgehende Geschehen, das das Schlangenmotiv erst konstituiert: die Magnetisierung des Schwertes im Reich Arcturs durch Freya und der Wurf des Schwertes in die Welt. Der metallene Charakter ist ein spezifisches Merkmal der aus Eisen entstandenen Schlange und bedingt auch die kontextuelle Aufladung dieses eigenartigen Motivs. In dieser Untersuchung wird deswegen auch von einem Schlangemagnet-Motiv gesprochen, um die spezifische Beschaffenheit des Schlangenmotivs in *Heinrich von Ofterdingen* zu betonen.

Die Textur des Schlangenmotivs wirft viele Fragen auf. Ist die aus dem Eisensplitter entstandene Schlange ein Tier, oder ist sie eisern, wenn auf einer Stelle vom „Kleinod“ (HO: 127) gesprochen wird? Ist sie, wenn sie den Weg nach Norden in den Himmel weist, Bestandteil eines Sternbilds:

„Die kleine Schlange blieb getreu:
Sie wies nach Norden hin,
Und beide folgten sorgenfrei
Der schönen Führerin.“ (HO: 129),

oder weist sie in den Norden, weil sie nach wie vor ein magnetisiertes Eisenstück ist? Das Aufwerfen dieser Fragen auf der Ebene der Motivtextur verstärkt die Offenheit des Schlangenmotivs. Keine Auslegung kann privilegiert werden, alle stehen gleichberechtigt als Auslegungsvarianten nebeneinander.

Wenn das Schlangenmotiv auf einmal, nachdem es den Weg nach Norden aufgezeigt hat, verschwindet, übernimmt seine wegweisende Funktion am Ende des Märchens ein eisernes magnetisiertes Schiff, das Eros und Fabel endgültig in den Norden bringt:

„Sie [Eros und Fabel; M. B.] kamen an das Meer. Ein Fahrzeug vom geschliffenen Stahl lag am Ufer festgebunden. Sie traten hinein und lösten das Tau. Die Spitze richtete sich nach Norden, und das Fahrzeug durchschnitt, wie im Fluge, die buhlenden Wellen. Lispelndes Schilf hielt seinen Ungestüm auf, und es stieß leise an das Ufer.“ (HO: 148).

Die Zusammenbringung des Schlangenmotivs mit physikalischen Prinzipien und dem Magnetismus zeigt eine Bedeutungsebene auf, die das ganze Märchengeschehen durchdringt.

¹⁴⁴ Dazu mehr in der Inhaltsangabe des Märchens in der Einführung S. 38f.

Als eine isotopische Kette mit den Merkmalen „magnetisiert“ und „nach Norden tendierend“ ist das Schiff mit dem Schlangemagnet eng verwandt.

Dem Schlangemagnet-Motiv und dessen Schlangen-Komponente steht ein anderes Motiv nahe: der Phönix. Hier wird das Thema des Wegs zu einem ersehnten Zustand bzw. das Thema der Erneuerung und Wiedergeburt in ähnlicher Weise angesprochen.¹⁴⁵ Für diese Themen steht im Schlangemagnet-Motiv in erster Linie die Anspielung auf das Ouroboros-Symbol, das im nächsten Kapitel näher behandelt wird.¹⁴⁶ Weil beide Motive in kondensierter Form eine Variation auf dasselbe Thema sind, sei hier auch auf die Textur des Phönix-Motivs näher eingegangen. Anfangs wird nicht direkt vom Phönix gesprochen, sondern von einem „prächtigen Vogel“ (HO: 123), der ein Lied singt über das Eintreten eines goldenen Zeitalters (vgl. HO: 123). Der Vogel ist bei dem Geschehen im Arcturs Reich anwesend (HO: 124) und er ist aus den anderen Bereichen, d. h. von der Welt und von dem Schattenreich, als ein Sternbild zu sehen und als ein positives Zeichen zu deuten: „Fabel raffte einen Arm voll Fäden zusammen, nahm Wocken und Spindel, und hüpfte singend in die Kammer. Sie sah durch die Öffnung hinaus, und erblickte das Sternbild des Phönix. Froh über das glückliche Zeichen fing sie an lustig zu spinnen [...]“ (HO: 135). Der Phönix prophezeit den ersehnten Zustand der Ewigkeit durch das von ihm am Eingang des Märchens vorgesungene Lied (vgl. HO: 123). Zugleich ist er selbst ein prophetisches Zeichen der Erneuerung des glücklichen Zustands.

Auf den ersten Seiten des Märchens gibt es außer der Prophezeiung des Phönix ein Raten über die Zukunft seitens des Königs Arctur, der ein gutes Ende (vgl. HO: 125) anhand von Sternbildkarten (vgl. HO: 124) in früher Zukunft kommen sieht. Weil die Schlange wie der Phönix ein Sternzeichen ist und weil beide ein Sinnbild der Ewigkeit sind, kann auch die Schlange als ein die Zukunft vorausdeutendes Zeichen gelesen werden.

2.3 Kontextherstellung

In Klingsohrs Märchen hat die Aktualisierung unterschiedlicher Kontexte einen stark assoziativen Charakter.¹⁴⁷ Manchmal sind die Parallelen und Gemeinsamkeiten mit mythischen und biblischen Schlangen stark ausgestaltet. Dies ist zum Beispiel der Fall bei dem Ouroboros-Symbol, auf das eindeutig eine sich in den Schwanz beißende Schlange hinweist. Ein anderes Beispiel ist die biblische Paradiesschlange als Sinnbild sexueller Verführung. Andernorts bietet es der Text an, aufgrund des metallenen Charakters des Schlangemagnets und der

¹⁴⁵ Zum Phönix und den Mythologien (griechische, arabische, chinesische), deren Bestandteil dieser Vogel ist – und zwar jeweils in der Bedeutung der Ewigkeit bzw. Wiedergeburt, vgl. ZEDLER (1961a: 2183ff.). Auch Phönix ist wie die Schlange als Sternbild am Himmel zu finden, und zwar im südlichen Himmelteil. Vgl. ebd.: 2185. Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* erschien in den Jahren 1731-1754 und wird in dieser Dissertation neben einigen anderen zeitgenössischen Lexika als Referenzwerk zur Überprüfung zeitgenössischer Weltanschauung und Erkenntnisse gebraucht.

¹⁴⁶ Bernhard Dietrich Haage versteht den mythischen Phönix ausdrücklich als ein Parallelbild zum Ouroboros. Vgl. HAAGE (1994: 152).

¹⁴⁷ Darauf, dass Novalis im Klingsohr-Märchen mit mancherorts ziemlich willkürlichen Assoziationen arbeitet, wurde in der Novalis-Forschung bereits hingewiesen. Julia Samwer findet dort beispielsweise „viele assoziierte Bilder, die aber immer wieder zu entgleiten scheinen“. SAMWER (2009: 137).

Konstellation, in der dieser von einer Figur in der Hand gehalten wird, die Möglichkeit, den Schlangemagnet auf verschiedene Kontexte zu hinterfragen, sodass der Schlangemagnet beispielsweise mit dem Stab Moses', mit der ehernen Schlange oder mit der Schlange als Attribut der Klugheit-Allegorie assoziiert werden kann.

Unter den Kontexten, die das Schlangemagnet-Motiv aktualisiert, nimmt die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange eine Sonderstellung ein. Kann bei den übrigen Kontexten von einem einmaligen, rein assoziativen Aufblitzen in der Textur gesprochen werden, ist der Bezug auf die Paradiesschlange konstant. Die Paradiesschlange als stark sexuell konnotierte Verführerin deutet auf das ganze biblische Paradiesgeschehen im Sinne der Verführung der ersten Menschen hin, wie dieses häufig unter dem Aspekt der Sexualität gedeutet wird. Darauf wird in der Vereinigung von Eros und Ginnistan in dem Klingsohr-Märchen eindeutig angespielt. Nachdem es im Text zu der sexuellen Vereinigung zwischen Ginnistan und Eros gekommen ist, die in Klingsohrs Märchen durch fast wörtliche Zitate aus dem Alten Testament markiert wird, tendiert die kontextuelle Verortung des Schlangemotivs in eine bestimmte Richtung – es erscheint in erster Linie durch die biblische Thematik konstituiert.

Was die anderen Kontexte anbelangt, ist die Gewichtstärke des Ouroboros-Symbols markant, denn die ausgestreckte Schlange muss ihre harte metallene Form überwinden, um zum Ouroboros zu werden. Außerdem lenkt der Ouroboros eine besondere Aufmerksamkeit auf sich, weil er seine Kreisform verlässt und wieder zum magnetischen „Wegweiser“ wird, zur geraden Schlange. Von zwei geraden Linien umgeben, wirkt der Ouroboros wie ein Knotenpunkt der durch das Schlangemagnet-Motiv gebotenen Indizien für die Andeutung des Sinns des Klingsohr-Märchens: – ○ –. Der Ouroboros steht als prophetisches Zeichen neben dem Vogel Phönix unter anderem für die zukommende Ewigkeit und fällt als die Wiederholung der von Phönix gesungenen Vorausdeutung des wiederkommenden heiteren Zustands auf.

Das Verhältnis der Kontexte innerhalb des Schlangemotivs ist in dem Märchen Klingsohrs dadurch spezifisch, dass das Aufblitzen eines neuen Kontextes in Bezug auf das Schlangemotiv oft eine Korrektur bzw. Modifizierung des früher aufgerufenen Kontextes hervorruft. Im Hinblick auf die Paradiesschlange heißt es beispielsweise, dass diese aufgrund der Aufrufung des ergänzenden Kontextes der Klugheit-Allegorie, einer der Tugenden, nicht mehr eindeutig negativ verstanden werden kann. Bezüglich des meistens positiv zu verstehenden Ouroboros deutet das Unterlaufen der angebotenen Deutung durch die Anspielung auf die negativ konnotierte Paradiesschlange wiederum auf die zerstörerische Variante des Schlangensymbols hin.

2.3.1 Physik und Magnetismus

Weil die Textur des Schlangemotivs in *Heinrich von Ofterdingen* mit der Textur des Magnetmotivs konvergiert und mit diesem auch verschmilzt, sodass man auch von einem Schlangemagnet bzw. einer Magnetschlange sprechen kann, soll nun die Art und Weise näher betrachtet werden, wie die Schlange mit dem Magnetstück in Verbindung gebracht wird. Der Magnetismus mit dem chemische und elektrische Vorgänge zur Einheit bringenden Galvanismus

war bei den Romantikern ein beliebter, physikalisch – d. h. wissenschaftlich – fundierter Beleg dafür, dass die ganze Welt von einer einigenden Kraft durchdrungen ist und dass durch diese auch unbelebte Materialien wie Metalle beseelt sind. Diese physikalischen Phänomene wurden damals auch in literarischen Texten aufgegriffen: „Allenthalben werden um 1800 Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft, besonders auch der Elektrizitätsforschung, mit geschichtsphilosophischen, anthropologischen, erkenntnistheoretischen und ästhetischen Kontexten verknüpft.“¹⁴⁸ Die galvanischen Versuche, denen sich beispielsweise der Physiker Johann Wilhelm Ritter, ein Freund von Novalis, widmete, haben zu der Überzeugung geführt, dass auch lebendige Wesen in einer galvanischen Kette durch Elektrizität aufgeladen sind.¹⁴⁹ Und der Mesmerismus, der sich damals einer großen Beliebtheit und Glaubwürdigkeit erfreute, war neben dem Galvanismus ein Beweis dafür, dass auch der menschliche Körper magnetischen Kräften ausgesetzt ist und auf diese reagiert.¹⁵⁰

Magnetismus, Galvanismus und Elektrizität werden in Klingsohrs Märchen als erlösende Kräfte dargestellt, denn sie fungieren in erster Linie als richtungsweisende und als erweckende Kräfte. Magnetische und elektrische Aufladung zeigen den Weg zur Erlösung aus dem trostlosen Zustand. Die elektrisch aufgeladene Freya magnetisiert den Helden Eisen, wobei dessen Name Eisen auf das gleichnamige Metall hinweist, das in physikalischer Hinsicht gut und nachhaltig zu magnetisieren ist.¹⁵¹ Beim Erwecken vom Riesen Atlas, vom Vater und von Freya werden galvanische Ketten geschlossen und die Welt gelangt schließlich zu einem harmonischen Zustand. Zu den Figuren, die die galvanischen Phänomene hervorrufen, gehören Arcturs Diener Gold, Zink und Turmalin. Bei allen drei Namen handelt es sich um Metalle, die nach der damaligen Meinung physikalisch geeignet sind, als Teile galvanischer Ketten gebraucht zu werden.¹⁵²

Aufgrund welcher ähnlichen Merkmale assoziiert Novalis den Eisensplitter mit einer Schlange? Die Schlange als Tier hat mit dem Eisensplitter vor allem dessen längliche Form gemeinsam. Wie alle Schlangen einen langen dünnen Körper haben, so steht im 18. Jh. fest, „daß der Magnetismus in den leitenden Körpern nur die Länge sucht, und nur von der Länge geleitet wird“.¹⁵³ Novalis ist sich selber dessen bewusst, dass der Magnet eine Richtung nur insoweit anzeigen kann, als seine Pole nicht miteinander verknüpft sind: „Die Magnetnadel würde sich nicht nach Norden richten, wenn sie ihre Pole vereinigen könnte. Direction jeder ungeschlossenen, schwebenden Kette.“¹⁵⁴

¹⁴⁸ SPECHT (2010: 2).

¹⁴⁹ Zum physikalischen Werk Johann Wilhelm Ritters und zu seinen mit den Frühromantikern übereinstimmenden Gedanken vgl. HANSEN (1992) oder WETZELS (1973). Zur Freundschaft zwischen Ritter und Novalis vgl. SCHIPPERGES (1969: 16f.).

¹⁵⁰ Näheres zum Mesmerismus in der damaligen Literatur vgl. BARKHOFF (1995).

¹⁵¹ Für Ritter war das Eisen der einzige Körper, in dem „die geheimnisvolle Kraft des Magnetismus zu Hause ist“. Vgl. WETZELS (1973: 78).

¹⁵² Vgl. z. B. WETZELS (1973: 20) oder MAHR (1970: 229).

¹⁵³ DURNER (1994: 309). Dieses Zitat stammt aus Schellings Artikel in der *Zeitschrift für spekulative Physik*, Bd. 1, Heft 1 von 1800.

¹⁵⁴ SAMUEL (1983: 631).

Es stellt sich natürlich die Frage, was damit gemeint ist, wenn der Schlangenmagnet zu einem Schlangenring wird und dadurch die Pole des Magnets für einen Moment vereinigt werden. Ist es die eigentliche Form des anzustrebenden harmonischen Zustands oder sollte dieser vielmehr durch die in physikalischer Hinsicht mögliche Annäherung des einen Magnetpols zu einem Gegenstand erfolgen, durch den der Magnet angezogen wird? Im Hinblick auf den Schlangenring ist sicherlich die Bedeutung des Ouroboros-Symbols relevant, das unten behandelt wird. Der Zusammenhang dieser zwei Kontexte soll schließlich im Kapitel 2.4 ausgeführt werden. In Bezug auf den Magnetismus ist es auf jeden Fall nicht ganz klar, was die Vereinigung veranschaulichen soll.

Auf die Verbindung einer Schlange mit einem Magnet stößt man außer in *Heinrich von Ofterdingen* bei Novalis weder in seinen literarischen Texten noch in den Fragmenten bzw. Paralipomena zu seinem Werk. Doch genau diese Verbindung findet man in den Fragmenten Johann Wilhelm Ritters, der ein enger Freund von Novalis war und dessen physikalische Hypothesen in Novalis' literarischen Texten häufig wiedergefunden werden können.¹⁵⁵ In einem der Ritterschen Fragmente wird der Magnet mit dem Herzen, der Nadel, der geraden Schlange und als galvanische bzw. magnetische Kette mit dem Bild der sich in den Schwanz beißenden Schlange in Verbindung gesetzt.¹⁵⁶ Was unter den eigentümlichen Gedankengängen in diesem Fragment zu verstehen ist, ist zuletzt deswegen nicht ganz klar, weil Ritter bei seinen physikalischen Schlussfolgerungen oft spekulativ vorgegangen ist.¹⁵⁷

Durch eine Art Analogie setzt Ritter das Herz im Inneren des menschlichen Körpers der magnetischen Kraft im Inneren der Weltkörper gleich, wodurch das Universum als ein Organismus mit einem magnetischen Herzen zu verstehen ist. Zugleich wird hier auch eine tiefere Bedeutungsdimension sichtbar, die bei der Herzensmetaphorik neben der Körperlichkeit auch die geistige Dimension einbezieht. Dadurch steht das Herz als Mittelpunkt des menschlichen Organismus und somit auch des Magnetismus im Erdinneren für ein symbolisches Zentrum einer geistigen Energie. Die Polarität des Magnets wird durch das Bild einer Nadel oder einer ausgestreckten Schlange verdeutlicht, die beide zwei Enden haben. Die geschlossene magnetische bzw. galvanische Kette¹⁵⁸ vergleicht Ritter mit dem Schlangenring, in dem sich die das ganze Weltall durchwirkende Kraft exemplarisch manifestiert.

Weil Ritters Fragmente erst 1810 erschienen sind und weil nicht genau festzulegen ist, wann er diese verfasst hat und ob Novalis diese überhaupt kannte, kann nicht vorausgesetzt werden, dass das betreffende Rittersche Fragment Novalis bekannt war. Doch die Verbindung der Schlange mit dem Magnet ist bei Novalis präsent und die sich in den eigenen Schwanz beißende Schlange kann auch bei ihm auf den Galvanismus, eine geschlossene Kette, hinweisen, denn galvanische Ketten gibt es auf einigen Stellen selbst in dem Klingsohr-Märchen. In einem

¹⁵⁵ Dazu vgl. z. B. DAIBER (2001: 224).

¹⁵⁶ Vgl. RITTER (1969: 12ff., Fragment Nr. 386).

¹⁵⁷ Zum spekulativen Charakter von Ritters Schriften vgl. z. B. HANSEN (1992: 43ff.).

¹⁵⁸ Der Termin der „galvanischen Kette“ war schon zu Ritters Zeiten ein Terminus technicus, „die magnetische Kette“ ist eine Bezeichnung, die nicht allgemein verbreitet war.

anderen Ritterschen Fragment kann die Schlange, wenn man sie als eine mögliche Repräsentation der galvanischen Kette versteht, als reflexive Figur wahrgenommen werden: „Im Galvanismus kommt die Erde über sich selbst zur Reflexion.“¹⁵⁹

Das Rittersche Fragment, in dem die Schlange mit dem Magnetismus und dem auf Reflexivität hinweisenden Galvanismus in Verbindung gesetzt wird, kann als ein Signal für die Reflexivitätsfunktion des Schlangenrings und somit der Schlange überhaupt gedeutet werden. Auch der Schlangenmagnet, der in *Heinrich von Ofterdingen* unter anderem auf eine galvanische Kette hinweisen kann, funktioniert im Text als ein reflexives Mittel. Die Schlange weist bei beiden Autoren einige ähnliche Merkmale auf, was ihren Bezug auf physikalische Phänomene angeht. Dies mag nicht überraschen, denn es steht fest, dass sich die Freunde, Novalis und Ritter, in ihrem Schaffen gegenseitig inspiriert haben und dass „etliche Gedankengänge und Formulierungen zwischen den Texten der beiden Autoren oft überraschend ähnlich, besonders in der Bildlichkeit, nicht selten aber auch der gedanklichen Substanz“ sind.¹⁶⁰

2.3.2 Paradiesschlange

In der Einführung zu diesem Kapitel wurde bereits darauf hingewiesen, dass die biblische Motivid in *Heinrich von Ofterdingen* eine nicht zu übersehende Rolle spielt. Dieser Bereich ist neben der Mythologie, der Physik und der Astronomie eines der Gebiete, auf die das Märchen Klingsohrs mehrfach Bezug nimmt. In dieser Hinsicht deutet auch die aus dem Magnet gewordene Schlange im Rahmen der Geschichte über das Wachstum Eros' und dessen sexueller Annäherung an Ginnistan auf die alttestamentliche Paradiesschlange hin. Die Parallele zu dieser biblischen Geschichte wird zwar durch Verweise auf andere Kontexte ergänzt bzw. relativiert, doch sie ist nicht zu übersehen. Dabei steht hier die sexuelle Ebene, die bei der Deutung der biblischen Verführungsszene häufig eine wichtige Rolle spielt,¹⁶¹ im Vordergrund.

Ginnistan ist die eigentliche Autorin der Schlange. Nachdem sie mit der Schlange Eros berührt, wird er erwachsen und damit auch sexuell reif. Er wird sich gleich seiner Sexualität bewusst und er beginnt sich zu schämen, denn er bindet sich ein Tuch „anständig“ (HO: 127) um die Hüfte. Die Schlange bildet sozusagen das Band zwischen Ginnistan und Eros, denn nun sollen beide zu Freya reisen und die magnetische Schlange soll den beiden den Weg nach Norden weisen, damit sie nicht die Richtung verfehlen. Ginnistan nimmt nach dem Ratschlag von Sophie die Gestalt von Eros' Mutter an, denn Sophie befürchtet, dass es zwischen Eros und Ginnistan zu einer sexuellen Annäherung kommen könnte. Dies soll dadurch vermieden werden, dass Ginnistan in der Muttergestalt für Eros nicht mehr attraktiv sein soll. Der Weg führt über das Mondreich, dessen Herrscher Ginnistans Vater ist und wo sich beide eine gewisse Zeit aufhalten. Die Schlange verschwindet hier aus dem Geschehen, sie hat den beiden den Weg bis zum

¹⁵⁹ RITTER (1969: 215, Fragment Nr. 349).

¹⁶⁰ Vgl. SPECHT (2010: 159). Es gibt sogar eine These in der Ritter-Forschung, dass in dem Buch *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* etliche Plagiate von Novalis' Ideen und unveröffentlichten Fragmenten zu finden sind. Mehr dazu vgl. ebd.: 158f.

¹⁶¹ Dieser Auslegungstyp wird auch in Zedlers Lexikon erwähnt. „Noch andere erklären die ganze Geschichte auf eine hieroglyphische Art von der unordentlichen Lust zum Beyschlaffe.“ ZEDLER (1961b: 1809).

Mondreich gewiesen und wird von nun an nicht mehr erwähnt. Nach einem Schauspiel, das Ginnistan für Eros vorspielen lässt und das nach Kriegen und Zerstörungen die Welt in einem neuen harmonischen Zustand hervortreten lässt, wird Eros so entzückt, dass er seine eigentliche Sendung – die Erlösung der Prinzessin Freya im Norden – vergisst und dass er die Muttergestalt, in der sich Ginnistan birgt, nicht wahrnimmt. In diesem Moment kommt es zum Geschlechtsakt zwischen Ginnistan und Eros, den Ginnistan im Nachhinein als einen „verbotenen Rausch“ (HO: 139) bezeichnet. Eros wird durch diese Tat zum beflügelten Knaben mit Bogen und Pfeilen, der ohne Rast umherfliegt (vgl. HO: 137). Ginnistan quält sich wegen seiner Interessenlosigkeit ihr gegenüber und wird ernster, „abgezehrt und bleich“ (HO: 138). Der Zustand nach dem Geschlechtsakt ist eine ausweglose und trostlose Situation, die die beiden nicht von selbst zu lösen vermögen. Erst Fabel gelingt es, das Abschneiden von Eros' Flügeln zu initiieren und die Phase seines rastlosen Umherfliegens (vgl. HO: 137) in seiner Entwicklung zu überwinden.

Das Geschehen in Klingsohrs Märchen ist sehr verwickelt und das Schwanken der Schlange zwischen Tier und Magnet ist befremdend, doch die Konstellation Frau – Schlange – Mann und der sexuell konnotierte Verführungsgedanke sind eindeutige Anspielungen auf die biblische Paradiesgeschichte. Die sexuelle Dimension ist eine der Grundlagen für die geläufigen Deutungen der Verführungsszene im Paradiesgarten. Die biblische Eva ist in diesem Falle die erotisch Begierige und verführt den Mann. Sie wird mit der Schlange identifiziert bzw. sie wird wie die Schlange für vom Teufel besessen gehalten.¹⁶² Auch Ginnistan kann in Klingsohrs Märchen für diejenige gehalten werden, die verführt. Sie erweckt in Eros mit Hilfe der von ihr selbst erzeugten Schlange – die übrigens eine auffällig phallische Gestalt hat, indem sie aus einem harten länglichen Eisensplitter hervorgebracht wird – erotisches Begehren, mit dem das Schamgefühl entsteht.¹⁶³ Das Umbinden des bunten Tuches um die Hüfte findet im Alten Testament eine klare Parallele. Hier verbergen Adam und Eva nach dem Kosten des Apfels, d. h. nach dem Erkennen der geschlechtlichen Unterschiedlichkeit, ihre Genitalien mit Feigenblättern: „Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan und sie wurden gewahr, dass sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze.“¹⁶⁴

Diese Szene sei nach Ursula Ritzenhoff gemeinsam mit der Bezeichnung der Schlange als „Führerin“ in dem im Märchen eingelegten Gedicht (vgl. HO: 129) eine Vorausdeutung auf den Geschlechtsakt im Mondreich,¹⁶⁵ der die Bibel metaphorisch im Kosten des Apfels ausdrückt. Wenn die Magnetschlange als Führerin bezeichnet wird, so sei es ein Wortspiel und in der Bezeichnung werde die biblische Schlange als Verführerin mit eingeschlossen. Dadurch, dass die Schlange zugleich ein Magnet ist und nebenbei auch als „Kleinod“ (HO: 127) bezeichnet wird und damit an ein kostbares Schmuckstück erinnert, wird der Bezug auf die Paradiesschlange, die

¹⁶² „Im späten Mittelalter verwandelt sich der Kopf der Schlange häufig in ein Mädchenhaupt [...], das Eva zum Verwechseln ähnlich sieht.“ Vgl. SCHMIDT H.; SCHMIDT M. (1989: 101). Dadurch wird die Schlange eindeutig mit Eva in Verbindung gebracht.

¹⁶³ Die phallische Symbolik beziehen in ihre Interpretationen der Magnetschlange beispielsweise Sophia Vietor oder Friedrich Kittler ein. Vgl. VIETOR (1995: 106) und KITTLER (1991: 152ff.).

¹⁶⁴ 1. Mose (3, 7). Die biblischen Zitate folgen der revidierten Fassung der Lutherbibel aus dem Jahre 1984, die unter <https://www.die-bibel.de/online-bibel/luther-bibel-1984/bibeltext/> [zit. 26. 8. 2015] verfügbar ist.

¹⁶⁵ Vgl. RITZENHOFF (2004: 93, 96).

man sich in der Regel als ein lebendiges Reptil vorstellt, zwar gewissermaßen unterlaufen, doch dieser Bezug besteht nach wie vor. Außerdem mag auch Ginnistans Erscheinungsbild irritieren, denn sie hat für die Reise mit Eros die äußere Gestalt mit der Mutter gewechselt und der Geschlechtsakt ist deswegen auch inzestuös markiert. Die Dreier-Konstellation (Mann, Frau, Schlange), der als verboten identifizierte Geschlechtsakt und das plötzlich eingetretene Schamgefühl bezüglich der Genitalien sind trotz der genannten Unstimmigkeiten klare Hinweise auf das biblische Geschehen.

2.3.3 Ouroboros

Die aus dem Eisensplitter durch Ginnistans Einhauchen entstandene Schlange beißt gleich nach ihrem Erscheinen in ihren eigenen Schwanz und wird dadurch zum Ouroboros. Ouroboros, eine Schlange (oder auch ein Drache), die sich in einer Kreisform in den eigenen Schwanz beißt, ist ein geläufiges mythologisches Symbol, das für die Ewigkeit, Erneuerung und ewige Wiederkehr steht.¹⁶⁶ Karl Preisendanz hält den Bezug des Ouroboros auf Ewigkeit für die grundlegende Bedeutung dieses uralten Symbols:

„Das Symbol der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, darf den Ruhm höchstens Alters für sich beanspruchen, und es scheint, als bewähre sich seine landläufige und bekannteste Ausdeutung als Sinnbild der Ewigkeit auch gegenüber seiner eignen Langlebigkeit. Von den frühesten ägyptischen Zeiten an hat es die Jahrtausende überdauert bis auf heute, wo es immer noch profanen wie sakralen Zwecken dient.“¹⁶⁷

Die Anspielung auf Ewigkeit wird im Text offensichtlich hergestellt: Als prophetisches Zeichen deutet die Schlange neben dem Phönix auf das ankommende ewige goldene Zeitalter. Zugleich eröffnet der Text noch eine andere Dimension des vielschichtigen Ouroboros-Symbols. In der Alchemie, mit der sich Novalis vielleicht sogar näher auskannte,¹⁶⁸ stellt Ouroboros das alchemistische Werk als einen Prozess dar, als den Kreislauf der Destillation.¹⁶⁹ Dabei kann der Ouroboros auf den ganzen Prozess allgemein hinweisen oder im Sinne einer Urmaterie als die Basis bzw. als erste Stufe dieses Prozesses aufgefasst werden.¹⁷⁰ Auch diese Assoziation wird

¹⁶⁶ Bernhard Dietrich Haage sieht die Wurzeln dieses Symbols im alten Ägypten liegen: „Ausgehend vom Vergleich der sich häutenden Schlange mit dem Tages- und Nachlauf der Sonne, steht das Ouroboros-Symbol bereits im alten Ägypten für die periodische Erneuerung des Weltganzen, das die Gegensätze in sich vereint.“ HAAGE (1994: 151). In den berühmten im 15. Jh. entdeckten *Hieroglyphica* des Horapollo, der sich um die Deutung ägyptischer Hieroglyphen bemühte, steht die sich zum Kreis windende Schlange für Zeit und Ewigkeit, sowie für das All. Vgl. REICHENBERGER (1965: 347f.). Horapollos *Hieroglyphica* waren seit der Renaissance bis zu der Dechiffrierung der ägyptischen Hieroglyphen im Jahre 1822 auf dem deutschen Gebiet ein Faszinosum. Vgl. DIECKMANN (1955: 307).

¹⁶⁷ PREISENDANZ (1940: 194).

¹⁶⁸ „Wenn man der Frage nachgeht, auf welche Weise Novalis Kenntnis von dem Ouroboros-Symbol erlangte, dürfte von Interesse sein, daß er Schüler Johann Christian Wiegles (1732–1800) war. Wiegles, der die erste umfangreichere Geschichte der Alchemie/Chemie lieferte, bildete Novalis in seiner Apotheke in Langensalza aus. Es liegt nahe anzunehmen, daß Novalis während seiner Lehrzeit mit dem ältesten, grundlegenden Symbol der Alchemie [gemeint ist das Ouroboros-Symbol; M. B.] vertraut wurde.“ HAAGE (1994: 158f.). Auch Ralf Liedke ist von der Beeinflussung Novalisens durch Wiegles überzeugt: „J. Ch. Wiegles scheint Novalis viel stärker beeinflusst zu haben, als es bisher zur Kenntnis genommen wurde.“ LIEDTKE (2003: 266).

¹⁶⁹ Vgl. HILD (1998: 153).

¹⁷⁰ Der Prozess wird in der Regel entweder durch die Farbgebung des Drachen verdeutlicht: „Grün ist die Farbe des Anfangs, das Rot wird dem Ziel des großen Werks zugeordnet.“ GEBELEIN (1998: Abbildungen und Erläuterungen zur

also in dem Text angeboten, denn im Falle des Wegs zu einem besseren Zustand handelt es sich um einen komplizierten Prozess, der dem Ringen nach dem großen alchemischen Werk ähnelt.

Wie es in der Mythologie zerstörerische Varianten der sich in Schwanz beißenden Schlangen gibt,¹⁷¹ so findet man auch in der Alchemie neben der auf die Vollkommenheit, Ewigkeit und den alchemischen Prozess hinweisenden Variante des Ouroboros-Symbols eine auf Zerstörung hindeutende Schlangenring-Form: „Der Ouroboros kann [...] den schrecklichen Drachen, die Natur des Quecksilbers, darstellen [...].“¹⁷² Eine Schlange, die unter anderem als Ouroboros abgebildet werden kann,¹⁷³ kann also für das Quecksilber, „das launhafteste und flüchtigste aller Metalle“¹⁷⁴ stehen. „Die Eigenschaft des Quecksilbers, mit anderen Metallen – besonders mit Gold – Amalgame zu bilden, faszinierte die alchemistischen Autoren, und verschiedene Bildfolgen zeigen diese Macht als Vorgang des ‚Tötens‘ von Edelmetallen [...].“¹⁷⁵ Dieser „krankhafte“ Zustand eines Edelmetalls, der durch die Einwirkung des Quecksilbers zum unedlen Metall wurde, muss jedoch nicht endgültig sein, er kann potenziell durch alchemistische Prozesse wieder zum vollkommenen Gold oder Silber erhoben werden.¹⁷⁶

Die Bezugnahme des Schlangenrings in *Heinrich von Ofterdingen* auf die Schlange des Quecksilbers bietet sich vor allem deswegen an, weil sie etwas mit Zerstörung und Rückfall zu tun hat ähnlich wie die biblische Paradiesschlange, auf die in dem Text als abzulehnende Versuchung angespielt wird. Neben der auf die Vollkommenheit und den prozesuellen Charakter alchemischer Experimente hinweisenden Bedeutungsschicht des Ouroboros-Symbols, die die Magnetschlange unverkennbar aktualisiert,¹⁷⁷ wird hintergründig auch die andere, nicht so verbreitete verderbliche Schicht dieses Symbols aufgerufen. Der Bezug auf diesen nicht so bekannten alchemistischen Ouroboros kommt hier als Betonung der Doppelbödigkeit und Unschärfe des Schlangenmotivs auch infrage, mit der die ganze kontextuelle Aufladung des Schlangenmotivs in *Heinrich von Ofterdingen* auf verschiedenen Ebenen spielt.

Ausstellung: 148). Oder aber zum Beispiel durch die Zusammensetzung des Rings aus einem flügellosen Drachen in der unteren Hälfte des Kreises, der die Koagulation repräsentiert, und einem beflügelten Drachen in dem oberen Teil des Kreises, der für die Sublimation steht. Vgl. HAAGE (1994: 161). Bernhard Dietrich Haage beschreibt in seinem Buch zur Alchemie des Mittelalters eine Abbildung aus der lateinischen *Aurora consurgens* aus dem 15. Jh., wo über dem Drachen, der das ewige Stirb und Werde symbolisiert, ein Vogel für die „Putrefactio“ bzw. Verwesung abgebildet ist. Auf dessen Kopf ist schließlich eine Taube abgebildet, ein Symbol der Auferstehung. Das Bild und die Beschreibung vgl. HAAGE (2000: Abb. 4).

¹⁷¹ Hier handelt es sich um die gefährliche germanische Midgard-Schlange, die im Kreis die Welt umschließt, oder beispielsweise um die schlimme Gewitterschlange Apophis aus der ägyptischen Mythologie. Vgl. PREISENDANZ (1940: 198). Zu der negativen Bedeutung des Ouroboros-Symbols, die ihren Ursprung ebenfalls in der ägyptischen Kultur habe, vgl. HAAGE (1994: 150f.).

¹⁷² HAAGE (1993: 559).

¹⁷³ Ein Beispiel einer anderen Abbildung führt Jennifer Rampling an. Vgl. RAMPLING (2014: 42f.).

¹⁷⁴ Ebd.: 42.

¹⁷⁵ Ebd. 43.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Helmut Gebelein ist sogar der Ansicht, dass sich Novalis bei der Niederschrift des *Heinrich von Ofterdingen* durch eine konkrete alchemistische Schrift aus dem 16. Jh. inspirieren ließ, in der es einen Ouroboros gibt, aus dem neben zwei anderen Blumen eine blaue Blume als Symbol der Weisheit emporwächst. Vgl. GEBELEIN (1998: Abbildungen und Erläuterungen zur Ausstellung: 148).

2.3.4 Astronomie

Neben den physikalischen Prozessen wird im Märchen, im Reich Arcturs, auch auf Astronomie angespielt. Es werde hier, so Ursula Ritzenhoff, mit fast naturwissenschaftlicher Genauigkeit das allmähliche Sichtbarwerden der Sterne im Sternbild der Nördlichen Krone geschildert.¹⁷⁸ Arcturs Untertanen sind Sternbilder und Sterne, zu denen auch Eisen bzw. der Held gehört, der als Perseus am nördlichen Himmel zu finden ist.¹⁷⁹ Wenn Arctur in den Händen als Symbol seiner Königswürde eine Lilie und eine Waage hält (vgl. HO: 137), so ist die Wage ebenfalls ein nördliches Sternbild.¹⁸⁰ Die Leier, die Arctur Fabel schenkt (vgl. HO: 138), ist als Sternbild an Sommerabenden am nördlichen Himmel zu sehen.¹⁸¹ Der Becher, den Arctur Fabel reicht (vgl. HO: 138), ist wiederum ein Sternbild des südlichen Himmels.¹⁸² Der Phönix erscheint im Märchen sowohl als Vogel, als auch als ein Sternbild (vgl. HO: 135). Weil im Klingsohr-Märchen so viele Figuren und Gegenstände ihre Entsprechungen am Himmel als Sternbilder haben, liegt es auf der Hand, dass auch die Magnetschlange mit dem Sternbild der Schlange in Verbindung steht. Sie befindet sich zwar auf der Erde und nicht im Himmel, doch der Eisensplitter, aus dem sie entsteht, stammt vom Reich Arcturs.¹⁸³

In mythologischer Hinsicht symbolisiert der Schlangenmann mit der Schlange bei den Griechen den heilenden Äskulap. Doch außer dieser meistverbreiteten Identifizierung, die der Schlange eine heilende und belebende Macht zuspricht, gibt es etliche andere Auslegungen dieses Sternbildes. Der Schlangenmann und die Schlange werden mit unterschiedlichen mythologischen Männergestalten verbunden, die etwas mit einer Schlange – sei sie gut oder böse, heilend oder zerstörerisch – zu tun haben. Die in Frage kommenden Bezüge werden im Zedler-Lexikon unter dem Stichwort „Schlangenmann“ aufgezählt:

„Die Poeten dichten von diesem Schlangenmann, er sey Aesculapius, welcher durch Hülffe eines Krautes, so ihm von einer Schlange gezeiget worden, die Halberstorbenen gesund, und die Todten, als den Glaucum, des Minois Sohn, wieder lebendig gemacht hätte. Auch bedeutet es nach einiger Meinung den Carnubutam, einen König der Geten, so in Mysien wohnten, welcher als Criptolemus auf der Ceres Wagen zu ihm gekommen, einen von den vorgespannten Drachen getödtet, weswegen ihn Ceres durch allerhand Plagen dahin gebracht, daß er sich selbst hingerichtet, worauf er von derselben zu späten Andencken sammt dem Drachen an den Himmel versetzt worden. Andere geben vor, daß Hercules darunter zu verstehn, welcher an dem Flusse Sagari in Lydien eine ungeheuere Schlange umgebracht. Noch andere behaupten, dass Trioxas, ein König in Thessalien, gemeint sey, welcher einen Tempel der Ceres zerstöhret, und deswegen mit einem Drachen von derselbigen heimgesucht worden. Wiederum andre verstehen

¹⁷⁸ Vgl. RITZENHOFF (2004: 79). Zu den Bildern der Sternkarte, die im Klingsohr-Märchen auftauchen, vgl. auch OBENAUER (1925: 252).

¹⁷⁹ Vgl. RITZENHOFF (2004: 87).

¹⁸⁰ Vgl. ebd.: 104.

¹⁸¹ Vgl. ebd.: 105.

¹⁸² Vgl. ebd.: 107.

¹⁸³ Im Grimmschen Wörterbuch wird die Schlange in dem Gedicht in Klingsohrs Märchen (vgl. HO: 129), in dem sie als Führerin von Ginnistan und Eros bezeichnet wird, ausdrücklich als ein Sternbild klassifiziert. Vgl. GRIMM, J.; GRIMM, W. (1899: 451).

hierunter den Phorbas, welcher in der Insul Rhodus die Schlangen ausgerottet, und insonderheit einen solchen Drachen erleget.“¹⁸⁴

Das Arsenal der mythischen Schlangen, die sich hinter dem Sternbild der Schlange verbergen können, scheint unendlich zu sein. Novalis deutet durch die astronomische Dimension seines Märchens mit der Erwähnung einer Schlange zwar auf das Sternbild der Schlange hin, die Schlangendarstellung im Klingsohr-Märchen gestattet es jedoch nicht, hinter dem Sternbild eine mögliche Deutung der astronomischen Schlange zu privilegieren. Ähnlich wie bei den anderen Figuren und Gegenständen in Klingsohrs Märchen, die man auch auf dem Himmel als Sternbilder findet und deren Identifizierung mit den Sternbildern nicht zum zusätzlichen Erkennen der Beschaffenheit dieser Figuren und Gegenstände beiträgt, wird auch der Charakter der magnetischen Schlange durch ihre Rückführung auf den nächtlichen Himmel nicht beleuchtet. Vielmehr wird durch die Vielfalt der Möglichkeiten eine Ambivalenz und Vielschichtigkeit des Schlangemagnet-Motivs bestätigt.

2.3.5 Der Stab Mose

Der Schlangemagnet spielt außer auf die Paradiesschlange noch auf eine andere biblische Schlange an. Die Verwandlung des magnetisierten Eisensplitters in eine Schlange, durch deren Berührung Eros erwachsen wird und aufgrund deren Existenz die kleine Fabel zu plaudern und zu schreiben anfängt, erinnert stark an die Fähigkeit vom Stab Mose, sich in eine Schlange zu verwandeln und in dieser Form die von Gott gewünschten Wunder vollzubringen. Beide nicht näher beschriebenen und spezifizierten Schlangen entstehen aus einem festen, länglichen Gegenstand und beide bewirken Erstaunenswertes. Der Stab Mose verwandelt sich in dem Moment, als er auf den Boden geworfen wird, in eine Schlange, die die sieben Plagen über Ägypten herbeiführt.¹⁸⁵ Der Charakter des Schlangensplitters bzw. Schlangensplitters ist derselbe, doch der Hintergrund für dessen Beherrschen ist im Gegensatz zur Bibel weniger klar. Ist es in der Bibel der Gott, der die Auswirkungen des Schlangensplitters durch den Mittler Moses verursacht, so sind die Gründe für die Wirkungen des Schlangemagnets komplizierter. Erstens ist schon der Eisensplitter als Magnet wundersam, indem er sich mit dem einen Ende nach Norden dreht. Diese für die Familie unbekanntes physikalische Eigenschaft ist gleichwohl ein Wunder, hinter welchem Freya steht und wo der Mittler Eisen ist. Die Verwandlung in die Schlange hat jedoch Ginnistan verursacht. Doch die Schlange ist in gewisser Weise immer zugleich ein Magnet und es scheint sogar an einer Stelle, dass sie sich der metallenen Natur gar nicht entledigt hat, denn sie wird als ein „Kleinod“ (HO: 127) bezeichnet. Die Entscheidung, ob nun Freya oder Ginnistan die Ziele des Schlangemagnets lenken und ob die Ziele beider Figuren tatsächlich identisch sind, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Als Anklang an den Stab Mose sind jedoch der Wunder bewirkende Charakter beider Schlangen und ihr Ursprung ausreichend.

¹⁸⁴ ZEDLER (1961b: 1818f.).

¹⁸⁵ Vgl. 2. Mose (7, 8ff.).

2.3.6 Eherne Schlange

Durch ihren metallenen Charakter kann auch eine Assoziation mit der ehernen Schlange Moses' aufgerufen werden, die je nach Übersetzung aus Kupfer oder Bronze besteht, die Moses nach der Anweisung Gottes in der Wüste an einem Stab befestigt hat und die eine heilende Wirkung für die durch feurige Schlangen gebissene Menschen hatte.¹⁸⁶ Nicht die Form, d. h. die auf einem Stab aufgestellte Schlange, und auch nicht die genaue Beschaffenheit des Materials, aus dem die Schlange besteht, findet man in *Heinrich von Ofterdingen* wieder. Der metallene Charakter der Schlange kann jedoch sehr wohl an die biblische eherne Schlange erinnern, die dort eine positive und heilende Kraft hat.

2.3.7 Schlange der Klugheitsallegorie

Schließlich sei noch kurz Prudentia, die allegorische Gestalt der Klugheit, erwähnt, die in der Regel als eine Frau mit einer Schlange in der Hand abgebildet wird.¹⁸⁷ Die Assoziation mit Prudentia, einer der Tugenden, kann bei der Lektüre schon aufgrund der Tatsache zutage treten, dass Ginnistan die Schlange in der Hand hält, denn eine solche Abbildung findet in der Ikonographie in Bezug auf die Klugheit einen Niederschlag.

2.4 Gesamtdeutung

In der Einführung zu dem Ofterdingen-Kapitel wurde unter dem Hinweis auf die von Novalis selbst und von Friedrich Schlegel verfassten frühromantischen Fragmente aufgezeigt, dass der Roman *Heinrich von Ofterdingen* als ein Versuch um die Realisierung der frühromantischen Postulate gelesen werden kann. Indem der Text dem dichterischen Schaffen eine welterlösende Kraft zuspricht, hat die Dichterfigur im Text einen priesterlichen Charakter¹⁸⁸ und ist „transzendentaler Arzt“¹⁸⁹. Dies sind zwei Eigenschaften, die den echten Dichter nach Novalis ausmachen. Beide sprechen dem Dichter im Sinne der frühromantischen Überzeugung eine weltbewegende Funktion zu. Darauf, dass für den Autor des Romans bei der Niederschrift des Textes die Dichtung das Kardinalthema war, hat er selber hingewiesen, und zwar in dem in der Einführung zitierten Brief an Friedrich Schlegel vom 18. 6. 1800, in dem er über den Roman als eine Apotheose der Poesie spricht.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Vgl. 4. Mose (21, 4ff.).

¹⁸⁷ Vgl. SEIBERT (1980: 278). Begründet ist diese Zuordnung durch den seine Jünger mahnenden Jesus: „Darum seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben.“ Matthäus (10, 16). Vgl. SCHMIDT, H.; SCHMIDT M. (1989: 107).

¹⁸⁸ Novalis setzt in seinem 71. Blütenstaub-Fragment den Dichter mit dem Priester gleich: „Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen?“ SAMUEL (1981: 441).

¹⁸⁹ „Poesie ist die große Kunst der Konstruktion der transzendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transcendentale Arzt.“ Ebd.: 535.

¹⁹⁰ Vgl. (HO: 215). Ludwig Tieck beschreibt das Thema des Romans in seinem Bericht über die Fortsetzung von *Heinrich von Ofterdingen* folgendermaßen: „[...] er wollte, wie auch schon im letzten Kapitel des ersten Teils bestimmt angedeutet ist, das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen und ihre innerste Absicht erklären.“ (HO: 177).

Für die Deutung des Schlangemagnet-Motivs im Klingsohr-Märchen sollen als Ausgangspunkt diejenigen Studien zu *Heinrich von Ofterdingen* dienen, die sich mit dem strukturellen Aufbau des Romans beschäftigen. Von diesen Untersuchungen wird denjenigen Recht gegeben, die die Einlagen als ein Kreisen um ein Grundthema verstehen, die diesen jedoch jeweils eine Eigenständigkeit zuerkennen. Exemplarisch sei auf Erika Voersters Untersuchung *Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman* hingewiesen, die bereits aus dem Jahre 1966 stammt und in der die drei Einlagen als transzendierende „Fenster“¹⁹¹ der Geschichte bezeichnet werden, die mit zunehmender Erweiterung des Grundthemas und mit Verschärfung des Konflikts um die gleiche Thematik kreisen: um das Wesen und Wirken des Dichters und seiner Kunst, um den Zerfall der alten und die Herbeiführung einer neuen, höheren Ordnung und um das Mysterium von Tod und Auferstehung.¹⁹² Voerster findet den Konflikt von Einlage zu Einlage verschärft in dem Sinne, als zum Erlangen der Harmonie jeweils eine größere Anstrengung notwendig sei. Was die Erweiterung des Themas angeht, werde neben dem Natur-Bereich, der in der Arion-Sage thematisiert wird, im Atlantis-Märchen zusätzlich die Problematik des Menschenreichs angesprochen. Im Klingsohr-Märchen komme schließlich noch der Bereich der menschlichen Gemütskräfte hinzu.¹⁹³

Nicht die Einzelheiten in Voersters Studie und die von ihr aufgezeigten Differenzen zwischen der Konfliktstärke und der Thematik der einzelnen Einlagen sollen für die Deutung des Schlangemotivs richtungsweisend sein. Wichtig ist die Tatsache, dass in den Einlagen mit Variationen das Grundthema der Dichtung (ihr Charakter und ihre Funktion in der Welt), behandelt wird und dass das Streben nach einem harmonischen Zustand, in dem die Dichtung eine wesentliche Rolle spielt, mit einer mehr oder weniger mühseligen Überwindung von Hindernissen verbunden ist. In diesem Sinne wird ebenfalls die Entwicklung Heinrichs zum Dichter nicht als konfliktfrei bewertet, denn der Tod seiner Geliebten, der zu einem fruchtbaren Moment in dem dichterischen Werdegang werden muss, um dort als ein essenzielles Durchgangsstadium fungieren zu können, war für Heinrich eine schmerzhaft Erfahrung:

„Schmerzhaft muß jenes Band zerreißen

¹⁹¹ VOERSTER (1966: 150). Voerster übernimmt diese Bezeichnung von Hermann August Korff, der die „Fenster“ für ein Merkmal der romantischen Romane überhaupt hält: „Dazu kommt als Drittes, aber für alle romantischen Romane Charakteristisches, was man vielleicht die *Fenstertechnik* nennen könnte. Überall nämlich sehen wir aus der eigentlichen Geschichte durch ‚Fenster‘ hinaus: in ganz andere Reiche, als die Geschichte selber darzustellen scheint. Das geschieht mit Hilfe von Träumen, eingeschobenen Erzählungen, Lebensgeschichten oder Märchen, mit denen sich gleichsam die Fenster der Geschichte öffnen, um damit den Eindruck der unendlichen Perspektive hervorzubringen.“ KORFF (1959: 566). Wenn sich Florian Roder gegen den Begriff des Fensters ausspricht und von „Einstiegstoren“ für einen höheren Bewusstseinszustand spricht, vgl. RODER (1997: 479), so meint er schließlich dasselbe wie Voerster, denn auch sie spricht von einer transzendierenden Funktion dieser „Fenster“.

¹⁹² Vgl. VOERSTER (1966: 142).

¹⁹³ Vgl. ebd.: 142f. Zu einem anderen Fazit in Bezug auf die Struktur des Romans kommt Hannelore Link, nach der die Spiegelung des Romangeschehens nur in zwei Einlagen, im Atlantis- und im Klingsohr-Märchen, vorzufinden ist, und zwar „zuerst als zusammengezogene abstrakte Formel (im Atlantis-Märchen), später als vorausdeutende symbolisch-allegorisches Produkt (Klingsohr-Märchen) und endlich als ‚verwirklichte‘ Poesie auf der Geschehensebene der fiktionalen Romanwirklichkeit des 2. bzw. 3. Teils“. LINK (1971: 162). Die unterschiedliche Auffassung hängt mit den erwähnten Variationen des Grundthemas zusammen. Die einen stellen die Arion-Sage in die Reihe der zwei Märchen, für die anderen ist das Thema schon zu viel entfernt von den zwei Märchen und dem Romangeschehen, die von einer friedlichen Konstellation und Synthese am Schluss sprechen.

Was sich ums innre Auge zieht,
Einmal das treuste Herz verweisen,
Eh es der trüben Welt entflieht.“ (HO: 157).

Weil der Verlust einer nahen Person im Nachhinein ein fruchtbares Stadium in der Entwicklung Heinrichs zum Dichter war, kann sein dichterischer Werdegang ebenfalls als mühselig bezeichnet werden, obwohl der innere Konflikt natürlich einen anderen Charakter hat, als die Konflikte in der Arion-Sage, dem Atlantis-Märchen oder dem Klingsohr-Märchen.¹⁹⁴

Der Schlangenmagnet, der am Anfang des Klingsohr-Märchens das Geschehen und die Handlung der irdischen Familie bzw. die Aktivitäten der Kräfte im menschlichen Gemüt anspricht, soll im ähnlichen Sinne wie die Einlagen als eine Reflexion über das Grundthema des Romans und der in ihm beinhalteten Einlagen, d. h. über den Werdegang eines Dichters und über den Weg zur Erlösung der Welt und zur Herbeiführung eines harmonischen Zustands durch die Dichtung, verstanden werden. Dabei ist der Schlangenmagnet als Motiv auf einer anderen Ebene angesiedelt, als das von den Kaufleuten und von Klingsohr Erzählte. Hier handelt es sich nicht um eine Variation in Form einer Erzählung (Märchen/Sage) oder eines Liedes, sondern um das Zusammenfassen der dichterischen Problematik allgemein in der Gestalt eines Motivs. Dabei ist die komprimierte Aussage des Schlangenmotivs sowohl auf das Romangeschehen als auch auf die einzelnen Einlagen anwendbar. Wenn der Roman und die Einlagen darin nämlich im Sinne Julia Samwers als ein Mandelbrotfraktal¹⁹⁵ angesehen werden können, der durch eine Selbstähnlichkeit gekennzeichnet ist, die jedoch nicht exakt ist, so ist es offensichtlich, dass das Schlangenmagnet-Motiv nicht als Teil dieser Menge aufzufassen ist. Im Verhältnis zu den Einlagen stellt der Schlangenmagnet vielmehr die allgemeine Formel dar, nach der die Mandelbrot-Menge generiert werden kann. In dem Schlangenmotiv wird nämlich das Thema des Romans und der Einlagen in einer kondensierten Form zusammengefasst, und zwar auf eine ähnliche Art und Weise wie in dem Vogel Phönix, der ebenfalls auch die Auferstehung und die zyklische Wiederkehr versinnbildlicht, für die auch das Ouroboros-Symbol im herkömmlichen Sinne steht.

Das Schlangenmotiv erfasst hier allerdings die ganze Komplexität der künstlerischen Problematik und nicht nur die globale These, dass in Bezug auf die Dichtung nach einer trostlosen Phase ein goldenes Zeitalter zu erwarten ist, wie es der Phönix durch seine mythische Aufladung und durch das vorgesungene Lied tut. Dies geschieht, indem in der Textur des Schlangenmagnet-Motivs verschiedene, sich ergänzende und gleichzeitig relativierende Kontexte aktualisiert werden.

Solche Vielschichtigkeit gibt es bei dem Phönix-Motiv keineswegs, das gleich, wie das von dem Vogel vorgesungene Lied, lediglich als Vorzeichen eines glücklichen Endes, eines neuen goldenen Zeitalters, bzw. einer Auferstehung zu verstehen ist. Obwohl der mythische Phönix,

¹⁹⁴ Hier muss angemerkt werden, dass auch in dem Klingsohr-Märchen der Verlust einer nahen Person angesprochen wird, weil hier die Mutter verbrannt wird.

¹⁹⁵ Den Begriff des Mandelbrotfraktals benutzt Julia Samwer in Bezug auf die Wiederholung des Themas der Erkenntnis in *Heinrich von Ofterdingen*. Vgl. SAMWER (2009: 215).

wie auch die Schlange, zugleich ein Sternbild und ein alchemistisches Symbol ist, führen diese zwei Kontextualisierungen zu keiner komplexen Aufschichtung des Phönix-Motivs. Auf der Sternenkarte werden für das Verständnis des Phönix keine Varianten an Deutungen angeboten, wie es bei der Schlange der Fall ist.¹⁹⁶ Und im Bereich der Alchemie steht der Phönix für den Lapis, den „gülden Stein“, der die Stufe der erlangten Initiation kennzeichnet.¹⁹⁷

Während also das Phönix-Motiv das Thema von der zyklischen Wiederkehr und damit der Herbeiführung eines heiteren Zustands nach der trostlosen Zeitperiode im Klingsohr-Märchen und das Thema der erlangten Initiation allgemein benennt, wird in dem Schlangenmagnet-Motiv auch die komplizierte Art und Weise des Wegs zu diesem guten Ende erfasst. Zu der Vielschichtigkeit des Schlangenmagnet-Motivs trägt nicht zuletzt bei, dass die Schlange mit keinem konkreten mythologischen oder auch anders bekannten Namen benannt wird. Der Spielraum für die Anspielungen ist deswegen viel breiter als beim Phönix, der ja nicht einfach nur „Vogel“ genannt wird, bei dem der Raum für Anspielungen und für die Bezüge auf verschiedene eingebürgerte (mythologische) Themen breiter wäre. Darüber hinaus macht auch die Zusammenführung der Schlange mit dem Magnetismus die Struktur dieses Motivs komplexer.

Die berühmte blaue Blume, die in dem Traum Heinrichs im ersten Romankapitel erscheint, hat einen anderen Status als das Schlangenmagnet- bzw. Phönix-Motiv und sie wird deswegen in dieser Untersuchung nicht im Zusammenhang mit dem Schlangenmotiv behandelt. Wird in dem Schlangenmagnet- und dem Phönix-Motiv eine Reflexion über den Weg zu einem ersehnten Endzustand geboten, steht die blaue Blume für diesen Endzustand selbst, wie sie wortwörtlich Florian Roder versteht: „Die Blume ist eine Zielbild, dem Heinrich zustrebt, das in ihm und zugleich vor ihm auftaucht.“¹⁹⁸ Sie wird dementsprechend als „Symbol des Erkennens“¹⁹⁹ verstanden, „Symbol des Einstwerdens, des Liebesaktes, des Erkennens im biblischen Sinne“²⁰⁰, als Symbol, „für die romantische Sehnsucht, die absolute Identität von Subjekt und Objekt zu erreichen“²⁰¹, „in dem alle idealistisch gefärbten Begriffe wie Poesie, Liebe, Gemüt und Leben zusammenfließen“²⁰² usw. Oder aber sie wird für die Chiffre für die romantische Poesie²⁰³ oder

¹⁹⁶ Vgl. ZEDLER (1961a: 2185).

¹⁹⁷ Vgl. HIEBEL (1972: 338).

¹⁹⁸ RODER (1992: 655). Dieser Deutung entspricht auch Helmut Gebeleins Rückführung des Romans *Heinrich von Ofterdingen* auf Hieronymus Reussners alchemistische Schrift *Pandorra* aus dem Jahre 1582, in der die blaue Blume die erzielte Weisheit versinnbildlicht. Dazu mehr vgl. S. 65, Anm. 212.

¹⁹⁹ HECKER (1931: 22). Jutta Hecker deutet dieses Erkennen gerade als einen Weg und nicht als Ziel, weil sie die Poesie an sich für ein Mittel zum Erreichen des goldenen Zeitalters versteht. Vgl. ebd. Doch durch diese Argumentation wird klar, dass die Blume eben für die Poesie, eine bestimmte erlangte Stufe, die zu einer höheren führen soll, steht und nicht für den Weg zur Poesie wie das Schlangensymbol. Dadurch stellt sie ein Ziel dar – obwohl ein vorläufiges, wie Hecker meint.

²⁰⁰ SCHULZ (1972: 36).

²⁰¹ HU (2007: 156f.).

²⁰² Ebd.: 156.

²⁰³ Vgl. KORFF (1959: 526).

für das Romantische allgemein gehalten – in diesem Sinne interpretiert sie Otto F. Best als die Vereinigung von Natur und Liebe, Reflexion und Gefühl.²⁰⁴

Wenn man sich die Situation vergegenwärtigt, in der die Schlange auftaucht, steht folgendes fest: Die Polarität ist ein Zustand, der mit der zu überwindenden Trennung von Eros und Freya zusammenhängt und der also überwunden werden soll, indem sich die getrennten Bereiche des Himmels und der Erde annähern und Eros und Freya den Weg zueinander finden sollen. Novalis betrachtet übrigens auch im Bereich der Physik die Polarität als einen Zustand der Unvollkommenheit:

„Erläuterung des Begriffs von Polaritaet wird hier am rechten Ort seyn. Polaritaet entsteht durch Zersetzung eines Grads in seine Elemente. Hier tritt Quantität und Qualität auseinander; die Merckmale des Grads treten positiv und negativ gegen einander. Polarit[aet] ist eine Unvollkommenheit – es soll keine Polaritaet einst seyn. Sie tritt in System ein, ehe es voll[kommen] ist. Wenigstens wird sie einst nur Mittel, nur transitorisch seyn dürfen. Bey der Polaritaet entsteht eine Trennung des Nothwendig Verbundenen, eine *Feindseligkeit*, gegenseitige Aufhebung und Beschränkung [...]. Ein einfaches *kritisches Schema* muß angenommen werden. Dies ist die Basis der Welterscheinung. Aus seinen Bewegungen und Figurationen entsteht das große, ausgeführte Weltschema. Bey der Polaritaet, der Ersch[einung] der specificierenden Kraft [...] ist alles getrennt, was eigentlich zusammengehört; Mannichfaltigkeit steht der Stärke – Dauer beyden entgegen.“²⁰⁵

Wenn auch die Polarität für die unerwünschte Trennung steht, so ist sie doch für das Wiederfinden und Wiederverbinden des Aufgespaltenen als transitorisches Mittel notwendig, denn sie kennzeichnet die Richtung, der die getrennten Objekte folgen müssen, um zueinander zu finden. Zugleich ist sie die unmittelbare Vorstufe des idealen Zustands, sodass sie nicht einfach als dessen Gegensatz verstanden werden darf. Wenn also das Schwert magnetisiert wird, ist der harmonische paradiesische Zustand ziemlich nahe.

Die Schlange, deren Gestalt dem Eisensplitter durch Ginnistan, Phantasie, verliehen wird, stellt einerseits den anfänglichen Beweggrund für das Antreten des Wegs zur Erlösung dar, indem sie den Erlösenden reifen lässt für seinen Beruf. In diesem Sinne unterstreicht Silke Schilling die Auswirkung der Schlangenbegegnung als eine Initiation zum Dichterwerden und vergleicht die Rolle der Schlange im Klingsohr-Märchen mit der Bedeutung der Serpentina in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf*: „Auch hier [in *Heinrich von Ofterdingen*; M. B.] wächst Eros, nachdem er die Schlange angefaßt hat, über sich selbst hinaus, und darf aus der geheimnisvollen Schale der Dichtkunst trinken.“²⁰⁶ Hier ist jedoch anzumerken, dass die Schlange in *Heinrich von Ofterdingen* nicht ganz konsequent führt, denn sie lässt den zu Erlösenden sozusagen an einer Stelle verweilen. Im Mondreich kommt es zu einem ekstatischen erotischen Erlebnis, dessen Folgen überwunden werden müssen, damit Eros den angetretenen Weg überhaupt fortsetzen kann. Dieses Führen auf den richtigen Weg und das nicht konsequente Weiterführen bzw. das anschließende Abführen von diesem wird mit dem sexuellen Reifwerden von Eros gleichgesetzt und seinem Verfall an sexuellen Lüsten.

²⁰⁴ Vgl. BEST (1998: 199). Zur Interpretation der blauen Blume vgl. auch BEST (1986), WILLSON (1959), HIEBEL (1951).

²⁰⁵ SAMUEL (1983: 342f.).

²⁰⁶ SCHILLING (1984: 228).

Obwohl Schillings Beobachtung treffend ist, fasst sie nicht die Komplexität des Schlangensymbols in *Heinrich von Ofterdingen*. Die Interpretation ist jedoch insoweit von Bedeutung, als sie die Figur Eros der dichterischen Tätigkeit nahe rückt. Bei einer näheren Beobachtung des Reifwerdens Eros' im Roman wird ersichtlich, dass er nicht nur einen anstrengenden Weg zu seiner Geliebten passieren muss, sondern auch dass er auf diesem Weg zum Dichter wird. Die Schale Sophiens, aus der Eros trinken darf, nachdem er aufgrund der Berührung durch die Schlange gewachsen ist, ist das Gefäß, in dem die Schriftstücke des Schreibers und später auch die Texte von Fabel der Probe des dichterischen Wertes bzw. des Weisheitswertes unterzogen werden müssen. In diesem Sinne hat das wundertuende Wasser sowohl mit der Weisheit zu tun, denn Sophie, die Weisheit, ist die Inhaberin der Schale, als auch mit der Dichtkunst.

Auf dem Weg ins Mondreich sind Eros und Ginnistan noch vom blauen Dunst umgeben (vgl. HO: 129), der ein Zeichen für die nachhaltende Wirkung des Wunderwassers ist, von dem Eros getrunken hat.²⁰⁷ Doch im Mondreich weigert sich Ginnistan, Eros von dem Gefäß mit dem Wunderwasser zu trinken zu geben, das ihnen Sophie auf ihren Weg nach Norden mitgegeben hat (vgl. HO: 129, 133). Die Nachwirkung des Wundertranks ist vergangen, Eros ist noch nicht Dichter und nicht weise genug, um den Weg fortzusetzen. Er darf es erst nach der Peripetie, die er im Mondreich mit Ginnistan erlebt. Wenn Eros nicht nur als eine sich entwickelnde Liebeskraft zu einer spezifischen Form der Liebe angesehen werden darf, sondern zugleich als ein werdender Dichter, kann sein Weg umso natürlicher als Parallele zu Heinrichs Entwicklung akzeptiert werden, die ja auch Novalis in den Paralipomena²⁰⁸ zu *Heinrich von Ofterdingen* hervorhebt: „Klingsohr ist der König von Atlantis. Heinrichs Mutter ist Fantasie. Der Vater ist der Sinn.“ (HO: 199).

Wenn man Heinrich und Eros als zwei Varianten einer Identität versteht, wird auch die führende Rolle von Fabel im Märchen relativiert und das Märchen kann auch als eine Künstlergeschichte gelesen werden, die Eros' Entwicklung zum Dichter mithilfe von Fabel, der Allegorie der Dichtung, thematisiert. Denn auch für Heinrich ist die Fabel ein Werkzeug, wenn auch ein grundlegendes, wie er sich über diese im zweiten Teil des Romans äußert:

„Ich weiß nur so viel, daß für mich die Fabel Gesamtwerkzeug meiner gegenwärtigen Welt ist. Selbst das Gewissen, diese Sinn und Welten erzeugende Macht, dieser Keim aller Persönlichkeit, erscheint mir wie der Geist des Weltgedichts, wie der Zufall der ewigen romantischen Zusammenkunft des unendlich veränderlichen Gesamtlebens.“ (HO: 171).

Solche Überlegungen, die in der Entwicklung Eros' auch eine Entwicklung zum Dichter sehen, haben auch eine Rückwirkung auf die Deutung des Schlangensymbol-Motivs, das auch innerhalb des Klingsohr-Märchens nicht nur als die Reflexion über einen Weg zum gewünschten Ziel allgemein, über die Erlösung der Welt durch Poesie, sondern auch als eine Widerspiegelung des dichterischen Werdegangs verstanden werden kann.

²⁰⁷ „Die Frau [Sophie; M. B.] wandte sich zuzeiten gegen Ginnistan und die Kinder, tauchte den Finger in die Schale, und spritzte einige Tropfen auf sie hin, die, sobald sie die Amme, das Kind, oder die Wiege berührten, in einen blauen Dunst zerrannen, der tausend seltsame Bilder zeigte, und beständig um sie herzog und sich veränderte.“ (HO: 125f.).

²⁰⁸ Konkret handelt es sich um die sogenannten „Berliner Papiere“ vom Juli/August 1800.

Das Schlangenmagnet-Motiv aktualisiert unterschiedliche Kontexte, wobei die einen in der Textur stärkere Konturen aufweisen und die anderen nur in Anklängen durch die Textur aufschimmern. Die Kontexte, die bei der allmählichen Darbietung des Schlangenmotivs durchlaufen werden, ordnen dem Schlangenmagnet verschiedene Merkmale zu. Die sexuellen Konnotationen, die durch die offensichtliche durchgehende Anspielung auf die biblische Paradiesschlange als sexuelle Verführerin aufgerufen werden, werden durch völlig andere Assoziationen ergänzt und gleichzeitig unterlaufen: Indem Ginnistan die Schlange in der Hand hält, erinnert sie an die ikonographische Darstellung der Klugheit-Allegorie, die in diesem Sinne als eine Tugend verstanden wird. Dadurch wird natürlich die verderbliche Rolle der als sexuelle Verführerin dargestellten Paradiesschlange, wie auf sie in den nächsten Absätzen des Märchens angespielt wird, von vornherein hinterfragt. Die Art, wie die Schlange entstanden ist, rückt sie Moses' Stab nahe, ohne dass hier jedoch ein Zusammenhang zwischen den Plagen, die Gott im 2. Buch Mose über Ägypten verhängt, und dem plötzlichen Erwachsenwerden Eros' gezogen werden kann. Darüber hinaus kann der Schlangenmagnet wegen der metallenen Beschaffenheit mit der ehernen Schlange assoziiert werden, die im 4. Buch Mose eine heilende Kraft ausübt. Auch diese Assoziation stellt übrigens die verderbliche, verführerische Rolle der Paradiesschlange in Frage.

Als die Schlange sich in den eigenen Schwanz beißt, wird sie zum Ouroboros, der in den Mythologien vor allem für die zyklische Erneuerung und zyklische Wiederkehr steht. Zugleich kann das Ouroboros-Symbol im alchemistischen Sinne als die Urmaterie verstanden werden, aus der durch einen geheimnisvollen Läuterungsprozess Edleres entstehen soll bzw. als der komplexe Prozess selbst, während dessen das alchemistische Werk entsteht. Neben der allgemeinen Deutung des Ouroboros-Symbols wird also möglicherweise auch auf andere Bedeutungen angespielt, die sich aus der alchemistischen Tradition ergeben. Hierher gehört auch die zerstörerische Variante des Ouroboros, die für das Edelmetalle auflösende Quecksilber steht. An diese nicht so verbreitete, verderbliche Variante des Ouroboros-Symbols wird in dem Moment erinnert, als sich der Kontext der als sexuelle Verführerin konnotierten Paradiesschlange eröffnet. Dadurch wird auf die potenzielle Gefahr und auf die auffälligen Risiken hingewiesen, die während des alchemistischen Läuterungsprozesses auf dem Weg zum Ziel auftreten können. In Bezug auf den Kontext der biblischen Paradiesschlange, in dem die Sexualität eine erhebliche Rolle spielt, wird der Ouroboros ebenfalls als ein Zeichen für die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau gelesen.²⁰⁹ Schließlich kann der Schlangenring im Hinblick auf das Rittersche Fragment und auf die im Märchen gebrauchten magnetisch-galvanischen Bezüge als eine geschlossene galvanische Kette wahrgenommen werden, der Ritter übrigens eine Reflexionsfunktion zuspricht.

²⁰⁹ In diesem Sinne deutet den Ouroboros Ursula Ritzenhoff: „Innerhalb der Märchenhandlung ist diese Schlange eine weitere Vorausdeutung auf das Ende: sie steht durch die in der neuen Form aufgehobene polare Gegensätzlichkeit für die Vereinigung von Mann und Frau und daher für ewige Erneuerung und Unsterblichkeit der Menschen im Goldenen Zeitalter.“ RITZENHOFF (2004: 93). Bernhard Dietrich Haage sieht in dem Ouroboros in *Heinrich von Ofterdingen* das „Symbol der Einheit nicht nur beider Geschlechter, sondern überhaupt von sinnlicher und geistiger Liebe“. HAAGE (1994: 158).

In allen erwähnten Bezügen hat das Ouroboros-Symbol auf jeden Fall eine vorausdeutende Funktion. Als Vorausdeutung stellt es den ersehnten Endzustand, der auf einer allgemeineren Ebene durch Phönix und dessen Prophezeiung herbeigerufen wird, dar: die zyklische Erneuerung, die wiedergefundene Synthese²¹⁰, die Selbsterkenntnis als Ziel des alchemistischen Werkes bzw. das Wiederfinden des zueinander Gehörenden als sexuelle Vereinigung (von Freya und Eros) oder mit Anspielung auf physikalische Phänomene als galvanische Kette (zwischen Freya und Eros)²¹¹. Zugleich kann es jedoch auch ein zu erwartendes Durchgangsstadium versinnbildlichen: die alchemistische Urmaterie,²¹² aus der das edle Produkt des Läuterungsprozesses erst entstehen soll, das in Bezug auf die innere Entwicklung des Menschen die höchste Erkenntnis bzw. den Prozess der Selbsterkenntnis bedeuten kann,²¹³ die sexuelle Annäherung des nicht endgültig zueinander Gehörenden (Ginnistan und Eros) oder in Bezug auf die Romanhandlung die Vereinigung Heinrichs und Mathildes, die wieder aufgelöst wird, bevor die Entwicklung des Dichters vollzogen wird.

Für diese Variante des Ouroboros-Verständnisses, die diesen als eine vorläufige Stufe bzw. Peripetie vor dem Erlangen des angestrebten Endzustands kennzeichnet, spräche außer des Bezugs des Ouroboros auf die Urmaterie (notwendige Stufe der Entwicklung) bzw. auf Quecksilber (Peripetie, unnötige Zerstörung) auch die mögliche Deutung der Zusammenführung der Gegenpole eines und desselben Magneten als eine voreilige Zwischenlösung. Diese kann als ein Durchgangsstadium aufgefasst werden, das durch die physikalisch korrekte Vereinigung, durch die endgültige Synthese, überhöht werden soll.

Der Astronomie-Kontext, der in erster Linie die Verbindung mit Aesculap und seiner heilenden Schlange anbietet, unterläuft sogleich das Angebot, indem sich der Assoziation mit der Aesculap-Schlange andere mythische Schlangenbilder anschließen, die im Gegensatz zu der ersteren Schlange zerstörerischer Natur sein können. Der Widerstreit zwischen Gut und Böse ist also selbst in diesem einen Kontext, dem Bereich der Astronomie, präsent. Die Natur des Schlangemagnets bleibt offenbar auch nach der Berücksichtigung verschiedener in Frage kommender Kontexte zwiespältig und geheimnisvoll. Der Charakter der kulturell eingebürgerten Schlangenkonzeppte ist in seinem Zusammenspiel diffus, die einzelnen Kontexte relativieren sich gegenseitig, sodass schließlich nicht zu entscheiden ist, wie genau man die Magnetschlange verstehen soll. Die Suche nach Entschlüsselung einer endgültigen Bedeutung des Schlangensymbols kann schließlich nicht zu Ende führen, denn die Assoziationen, die bei der

²¹⁰ Als gefundene Synthese oder Ganzheit der Entwicklung, die zu ihrem Ursprung zurückgekehrt ist, deutet das Ouroboros-Symbol in *Heinrich von Ofterdingen* Marianne Beese. Vgl. BEESE (2000: 230).

²¹¹ Zu der Deutung und Beschreibung der anderen galvanischen Ketten, die die Stufen auf dem Weg zur Erlösung von Freya darstellen, vgl. SPECHT (2010: 298ff.).

²¹² Dieses Verständnis des Ouroboros-Symbols könnte sehr gut mit Helmut Gebeleins These verbunden werden, in der er den Roman *Heinrich von Ofterdingen* auf Hieronymus Reussners alchemistische Schrift *Pandorra* aus dem Jahre 1582 bezieht, die Novalis angeblich als Quelle für seinen Roman gedient habe. Auf einer Abbildung dieser Schrift gibt es einen Ouroboros, aus dem drei Blumen emporwachsen, in der Mitte die blaue Blume der Weisheit. Auf dieser Zeichnung wäre der Ouroboros sehr wohl auf die prima materia und ein vorläufiges Stadium zu beziehen, das als Voraussetzung für das Erlangen der drei Blumen gilt und somit auch für das Aufsuchen der blauen Blume durch Ofterdingen. Vgl. GEBELEIN (1998: Abbildungen und Erläuterungen zur Ausstellung: 148).

²¹³ Als Selbst- und Welterkenntnis deutet das Ouroboros-Symbol z. B. Mariane Beese. Vgl. BEESE (2000: 230).

Lektüre der Textur aufgerufen werden, reihen sich eine an die andere, sodass eine Vollständigkeit in der Aufzählung der Kontexte nicht einmal angestrebt werden kann.

Bevor das Schlangen-Motiv als kondensierte Zusammenfassung an den ganzen Roman bezogen wird, soll vorher der Bezug auf das Geschehen im Klingsohr-Märchen genauer betrachtet werden und es soll auf die bestehenden, manchmal einander widersprechenden Interpretationen des Märchens unter der Berücksichtigung des Schlangenmotivs ein Blick geworfen werden. In Bezug auf das Klingsohr-Märchen steht das Schlangenmotiv für den Weg zur Vereinigung von Eros und Freya, d. h. zu der erwünschten Synthese, zu der Wiederkehr des goldenen Zeitalters, zur Selbsterkenntnis, zum Dichterwerden u. ä. Das Ouroboros-Symbol, das dieses Ziel vorausdeutet, kann zugleich als eine Verbildlichung einer Durchgangsstufe auf dem Weg zu dem erstrebten Ziel hinweisen. Hinsichtlich der im Mondreich erfolgten sexuellen Vereinigung von Eros und Ginnistan kann das Ouroboros-Symbol als Darstellung des alchemistischen Prozesses bzw. der Urmaterie demnach auch auf dieses Geschehen hinweisen, das als ein womöglich unerlässliches, gleichwohl bremsendes Durchgangsstadium, im Sinne der notwendigen Schritte im alchemistischen Prozess, der zur höchsten Erkenntnis führen soll, gedeutet werden. Oder aber die sexuelle Vereinigung kann im Hinblick auf die Quecksilber-Schlange als Regress verstanden werden. Auch der ambivalente Charakter der Schlange in ihrer geraden Gestalt (zur Sünde verführerische Paradiesschlange, Schlange als Attribut der Klugheit als einer der Tugenden, wohltuende eherne Schlange, Moses' Stab) entblößt den Weg zum Ziel als kompliziert und, was die Zweckmäßigkeit der einzelnen Schritte angeht, als nicht immer verständlich.

Das Schlangenmotiv, dessen Bedeutung erst in Bezug auf den Weg Eros' und unter der Berücksichtigung der in Frage kommenden aktualisierten Kontexte wenigstens in einigen Konturen nachvollziehbar wird, sagt, wenn man es unter Berücksichtigung der diversen bestehenden Deutungen des Märchens zu deuten versucht, etwa Folgendes aus: Das Ziel eines harmonischen Zustands, in dem die Dichtung eine grundlegende Rolle spielt, ist mit nicht zu vermeidenden Irrwegen und mit unvermeidlichen Überwindungen von Hindernissen verbunden. Dabei können diese Irrwege, Überwindungen und Konflikte, wie sie einige der unterschiedlich gegeneinander spielenden Kontexte repräsentieren, für den Entwicklungsgang fruchtbar und unerlässlich sein. Die eventuelle Klassifizierung dieser Irrwege und Konflikte als fruchtbar geschieht vor allem durch die Anspielung auf die positiv markierten Kontexte im Schlangenmotiv. Diese Aussage hat zwar einen vorläufigen Charakter, weil das Schlangen-Motiv mit den Anspielungen auf die erwähnten sich gegenseitig relativierenden Kontexte erstens nicht endgültig auszudeuten ist und weil zweitens auch das Aufzählen der aktualisierten Kontexte nicht abzuschließen ist. Doch akzeptiert man die scheinbar überflüssigen und bremsenden Umwege und Irrwege als eine potenzielle Notwendigkeit, werden die Widersprüche in den in der Literaturforschung bestehenden Deutungen zu Klingsohr-Märchen besonders in Bezug auf Eros, dessen künftiges Handeln und Werdegang von der Schlange am meisten betroffen wird, nichtig und die einzelnen Interpretationen werden nicht als konkurrierende Varianten der Lektüre des Märchens wahrgenommen, sondern als einander ergänzende Deutungen.

Mit Rücksicht auf das eben Gesagte kann auch den einander scheinbar widersprechenden Interpretationen des Klingsohr-Märchens gleichzeitig Recht gegeben werden. Die sexuelle Vereinigung mit Ginnistan kann dabei sowohl eindeutig im Sinne von Herbert Uerlings als ein Regress verstanden werden,²¹⁴ als auch als eine notwendige Stufe des Entwicklungsgangs, in dem Eros in einen gewissermaßen erhebenden Zustand versetzt wird: „Eros zwar versündigt sich zutiefst: an der fernen Geliebten, an sich selbst und an Ginnistan. Im süßen Wahn umarmt er diese in Gestalt der Mutter, denkt dabei an die ferne Geliebte [...]. Aber gleichzeitig hebt ihn die Sünde über sich hinaus und verleiht ihm Flügel.“²¹⁵ Diese Deutung von Fries, die Uerlings als Resultat einer nicht genauen Lektüre des komplizierten Klingsohr-Märchens kritisiert, wird durch dessen eigene Deutung jedoch nicht völlig ausgeschlossen:

„Der erste Interpret, der den Gestaltwandel [den Wechsel der äußeren Gestalt zwischen der Mutter und Ginnistan; M. B.] ernstgenommen hat, war Fries. Er hat die inzestuös geprägte Vereinigung als notwendigen Schritt in der Entwicklung des Eros begriffen und dies mit der für Hardenberg charakteristischen Identifizierung von Mutter und Geliebter verbunden, die nirgends so deutlich wird wie in dieser Passage. Dennoch geht Fries in die Irre, weil er nicht sieht, dass die Ginnistan-Episode gerade die problematischen Aspekte dieser Identifizierung thematisiert. Ein Zielbild erhält Eros nicht in dieser Szene, sondern unmittelbar davor, im Schlussbild des Schauspiels des Mondes. Die anschließende Verführung bringt ihn von seinem Weg gerade ab. Die Schwingen, die ihm nach der Vereinigung wachsen, und seine Regression zum Knaben sprechen für Verwirrung und Rückfall [...].“²¹⁶

Die Vereinigung mit Ginnistan kann einerseits als ein notwendiger und deshalb beflügelnder Regress auf dem Weg zum Sieg der Dichtung verstanden werden, der Eros schließlich auf eine nächste Entwicklungsstufe versetzt, und andererseits als ein eindeutig unerwünschter, zu überwindender Rückfall, wie diese Episode Uerlings deutet. Denn bei den Irrwegen und Umwegen auf dem Weg zu einem poetischen Endzustand ist es schließlich nicht zu entscheiden, in welchem Fall die Um- und Irrwege notwendig und richtig waren. In diesem Sinne wird beiden hier angeführten Hypothesen Recht gegeben, die als Beispiele für zwei konträre Deutungsansätze des Klingsohr-Märchen dienen, wobei eine treffende Ausformulierung des Problems in der Studie von Florian Roder gefunden wird, wo dieser in dem Prozess des Zustandekommens des goldenen Zeitalters vor allem auf die Notwendigkeit der stetigen Anstrengung und der unvermeidbaren Irrwege hinweist, ohne die die Annäherung zum Ziel unmöglich wäre:

„Das Tun des Schreibers ist angewandtes, veräußerlichtes Dasein. In Eros wendet sich das Denken auf sich selbst. Es wird zum ichdurchdrungenen Selbstbewusstsein. Doch darf es auf dieser Stufe nicht stehen bleiben, sonst verkümmert es in egoistischer Selbstschauung. Wirklich findet es sich erst, wenn es den Geist in sich aufnimmt. Das gelingt nicht auf einmal. Fortgesetzte Anstrengung, beharrliches Mühen sind vonnöten, um sich dem Ziel allmählich anzunähern. Innere Kämpfe, Niederlagen bleiben nicht aus, Irrwege werden beschritten. Der Weg zur Einung geht durch den Streit. Auch dieser Gesichtspunkt kann

²¹⁴ Vgl. UERLINGS (1991: 514). Auch Erns-Georg Gäde deutet die Vereinigung von Eros und Ginnistan als Eros' Abweichung vom vorgezeichneten Wege, als unerwünschte Unterbrechung auf seinem Weg bzw. als Abirrung. Vgl. GÄDE (1974: 177).

²¹⁵ FRIES (1954: 31).

²¹⁶ UERLINGS (1991: 514).

an dem Eisen abgelesen werden. Durch seine magnetische Natur trägt es die Zweiheit, den Widerspruch in sich, der durch die Schlangenform zur Einheit zusammengebogen wird.²¹⁷

Das, was Roder in diesem Abschnitt seiner Interpretation des Weges zum Ziel als einer anstrengenden mit Niederlagen verbundenen Selbstüberwindung ausspricht, ist auch die eigentliche Aussage des Schlangenmagnet-Motivs. Ob und inwieweit einzelne Umwege und Irrwege auf dem Weg Eros' zu Freya notwendig waren, erläutert das Schlangenmagnet-Motiv nicht. Dies zu bestimmen wäre nur ein Raten. Wenn man sich nämlich genau die Stadien von Eros' Entwicklung anschaut, wird ersichtlich, dass die Bewertung der Rolle der sexuellen Vereinigung zwischen Eros und Ginnistan für Eros' Entwicklungsgang als positiv oder negativ kaum möglich ist. Nach der Beschreibung Ginnistans scheint der veränderte Eros tatsächlich einen unerwünschten Regress erfahren zu haben:

„Ich bin selbst Ursach, daß Eros so wild und unbeständig geworden ist. [...] Wir erwachten spät aus dem verbotenen Rausche, in einem sonderbar vertauschten Zustande. Lange silberweiße Flügel bedeckten seine weißen Schultern, und die reizende Fülle und Biegung seiner Gestalt. Die Kraft, die ihn so plötzlich aus einem Knaben zum Jünglinge quellend getrieben, schien sich ganz in die glänzenden Schwingen gezogen zu haben, und er war wieder zum Knaben geworden. Die stille Glut seines Gesichts war in das tändelnde Feuer eines Irrlichts, der heilige Ernst in verstellte Schalkheit, die bedeutende Ruhe in kindische Unstetigkeit, der edle Anstand in drollige Beweglichkeit verwandelt. [...] Sein Bogen richtet überall Verwüstungen an.“ (HO: 139f.).

Dieses ist nach wie vor die Interpretation Ginnistans, die ihren erwachsenen Liebhaber verloren hat und die Eros auf diese Weise als einen unreifen, boshaften Knaben bewertet. Doch nachdem Eros seine Flügel abgeschnitten wurden, scheint er beinahe eine Stufe höher angelangt zu sein, als er vor der beflügelten kindlichen Phase war: „Eros lag zu ihren [Sophies; M. B.] Füßen in voller Rüstung, ernster und edler als jemals“ (HO: 145), so der unbeteiligte auktoriale Erzähler. Die Entscheidung, ob die Vereinigung mit Ginnistan als ein Schritt auf dem Weg zum Erreichen des Ziels notwendig war, kann – wenn man sich an dem genauen Wortlaut des Textes hält – nicht eindeutig entschieden werden. In diesem Sinne sind auch die Studien, die sich um die unmöglich zu treffende Entscheidung bemühen, was bei Eros noch zulässig war und was nicht mehr notwendig war, bloße Vorschläge und nicht zu belegende Hypothesen.

Die Variantenvielfalt an Deutungen der Annäherung von Eros und Ginnistan ist ein Beleg für die Unentscheidbarkeit über die Relevanz dieser Szene für das Erreichen des paradiesischen Zustands. Zugleich können alle bestehenden Interpretationen dieser Szene als akzeptabel wahrgenommen werden, wenn man die einzelne Deutung jedoch jeweils als eine unter mehreren sich gleichstehenden Varianten versteht. Umstrittener sind auf der anderen Seite solche Deutungen, die die Rolle der Schlangenkomponente im Schlangenmagnet-Motiv nicht genug hervorheben, d. h. die sich z. B. ausschließlich mit der magnetischen Kraft des Eisensplitters befassen, wie es beispielsweise der Fall bei Karl Justus Obenauer ist:

²¹⁷ RODER (1997: 702).

„Die beseelte Materie ist es auch, durch deren Berührung Eros zuerst erweckt wird: die Berührung des geheimnisvoll belebten anziehenden Stoffes, in dem sich die kosmischen Liebeskräfte auf der untersten Stufe manifestieren, erregt die Liebe zum verborgenen Geheimnis der Natur und läßt sie wachsen. Denn während Ginnistan, die Phantasie, mit dem Magneten, dem beseelten Stoff, nur spielt, indem sie die beiden Pole zum Kreis zusammenbiegt, zur Schlange, die sich in den Schwanz beißt, und so das Symbol der Polarität alles stofflichen Lebens in das Symbol der Ewigkeit spielend umdeutet, während der Schreiber, der tieferen Anschauung bald müde, die Eigenschaften des Magneten nur sehr äußerlich und geistlos registriert, ohne damit das Geheimnis des Magnetismus auch nur im mindesten zu enträtseln, wird Eros allein von der Berührung der in der Erdmaterie schlummernden Liebeskraft selbst magnetisiert.“²¹⁸

Wenn auch Obenauer die Reaktion auf die Begegnung des Schreibers mit dem Eisensplitter treffend beschreibt, so greift seine Darstellung des Kontakts Ginnistans mit dem Magnet und Eros' mit der Magnetschlange nicht tief genug. Erstens geht es hier in Bezug auf die Schlange nicht nur um den Schlangenring als Symbol der Ewigkeit, sondern es werden in der Schlange schrittweise unterschiedliche Kontexte aktualisiert. Zweitens ist die Bezeichnung der Umwandlung des Magnets in eine Schlange als „spielerische Umdeutung“ viel zu harmlos. Und in der Beschreibung der Auswirkung der magnetischen Kraft auf Eros wird die Rolle der Schlangengestalt, die der Magnet eingenommen hat, überhaupt nicht wahrgenommen. Obenauer scheint nicht die Erscheinungsform des Magnets als Schlange zu berücksichtigen und er bezieht das Wachsen von Eros nur auf die magnetische Kraft des Eisensplitters. Dadurch übersieht er die Kontexte, die alle in dem Schlangemagnet-Motiv thematisiert werden.

Der Schlangemagnet ist nicht nur im Rahmen des Märchens als Reflexionsfigur wichtig, sondern auch im Romanganzes. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass das Schlangemagnet-Motiv in dem Klingsohr-Märchen auftaucht, das eine prägnante Stelle im Romanganzes einnimmt und das, von einem anerkannten Dichter verfasst, als „Schlüssel“ für die Sinnerschließung des Romans wahrgenommen werden kann. Es ist auch die eigenartige Beschaffenheit des Schlangemagnets als Motiv, die die einmalige Funktion dieses Motivs im Roman unterstreicht: Weil in dem Schlangemagnet-Motiv zwischen unterschiedlichen Kontexten changiert wird, die einander ergänzen und zugleich unterminieren, und nicht zuletzt weil die Schlange aus einem Schwertsplitter entsteht, d. h. weil sie zugleich ein Teil (Splitter) und ein Ganzes (Tier) ist, erfasst dieser eigentümliche Charakter des Motivs im Rahmen der frühromantischen Poetik die Funktion eines philosophischen oder aber auch literarischen Fragments, der die einzige textuelle Form bildet, in der der Versuch um die Formulierung eines ganzheitlichen Gedanken überhaupt erfolgen kann. Die scheinbare Allgemeingültigkeit und Endgültigkeit des Gesagten wird nämlich zugleich durch die fragmentarische Form unterlaufen, wodurch gleichzeitig auf die Unmöglichkeit einer abgeschlossenen, endgültigen Aussage hingewiesen wird. Durch die eigentümliche Beschaffenheit des Schlangemagnets wird im Text sehr raffiniert darauf hingewiesen, dass das Motiv zugleich ein frühromantisches Fragment ist. Dadurch bietet der Text auch einen Hinweis darauf, wie dieses Motiv eigentlich zu verstehen ist.

²¹⁸ OBENAUER (1925: 266f.).

Von einem frühromantischen Fragment kann nämlich keine definitive Aussage gefordert werden, denn es nähert sich der angestrebten Aussage lediglich approximativ an:

„Hier nun entfaltet die Form des Fragments für die Romantiker ihr Vermögen, zwischen dem Anspruch auf Mitteilung und dem sich jeder Darstellung entziehenden Absoluten zu vermitteln, indem sie jede Aussage als eine nur partielle, im Hinblick auf das Ganze unzureichende Synthese kenntlich macht, zugleich aber im Horizont dieses Ganzen verankert.“²¹⁹

Zugleich muss jedoch betont werden, dass Novalis im Gegensatz zu Friedrich Schlegel „explizit weniger hohe Ansprüche mit seinen Fragmenten verbunden [hat], indem er zum Beispiel deren häufig nur vorläufigen und ‚transitorischen Werth‘ betont hat“²²⁰. Seine Fragmente können also auch im Sinne Lothar Pikuliks wahrgenommen werden, der in den romantischen Fragmenten ein experimentelles Kreisen um ein Problem sieht, wobei dort die entworfenen Hypothesen nur vorläufige Entwürfe und Gedankengänge darstellen:

„Bezeichnend ist schon, daß das Fragment über sich selbst reflektiert, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß es Aussagen über sich als Fragment trifft, sondern insbesondere insofern, als überhaupt das Denken in ihm sich selbst zum Gegenstand macht. Denn Fragmente romantischer Provenienz bieten in der Regel – auch wenn der Anschein dies nicht immer bestätigt – nichts fertig und zu Ende Gedachtes, sondern das nur Vorläufige und erst werdende im Prozeß des Denkens. Nicht Resultate, sondern perspektivische Möglichkeiten, zu Resultaten zu gelangen, kommen in ihnen zur Geltung; nicht der Besitz der Wahrheit präsentiert sich hier, sondern Suchen nach Wahrheit und damit die Bewegung des Geistes, der Geist in Aktion. Dieser Geist experimentiert und kombiniert, wirft Hypothesen wie Netze aus, fahndet nach Analogien und gibt sich dem Einfall hin (der doch gleich wieder von einem neuen Ansatz oder einem anderen Einfall annulliert wird), mit all diesem nicht nur demonstrierend, *daß* er denkt, sondern *wie* er denkt.“²²¹

Dem Charakter des frühromantischen Fragments, wie ihn Eberhard Ostermann und Lothar Pikulik beschreiben, entspricht der eigentümliche Charakter des Schlangensymbols im Klingsohr-Märchen, wie er in diesem Kapitel beschrieben wurde. Durch die Integration verschiedenartiger Schlangen-Kontexte werden Hypothesen entworfen, die immer wieder durch neue Anspielungen ergänzt, relativiert, hinterfragt werden, um sich approximativ der angestrebten Aussage anzunähern, die sich schließlich in Bezug auf die künstlerische Produktion als unfassbar offenbart.

Wenn Pikulik feststellt, dass es zu der Relativierung der im Fragment entworfenen Aussagen in der Regel durch die Konfrontation einzelner Fragmente in einer Fragmentsammlung kommt, so geschieht dies im Falle des Schlangensymbols auch im Rahmen des Fragments selbst:

„Dieser Eindruck [die Darstellung des Denkens in seinem Werden und Entstehen; M. B.] stellt sich bei den Fragmenten freilich nur ein, wenn man sie im Rahmen der *Fragmentsammlung* betrachtet, indem sich die einzelnen Fragmente wechselseitig ergänzen und relativieren, bestätigen und in Frage stellen, Parallelen

²¹⁹ OSTERMANN (2003: 280).

²²⁰ Ebd.: 277.

²²¹ PIKULIK (2000: 125).

und Kehrseiten bieten, wenn nicht gar widersprechende Ansichten; indem sie, kurz gesagt, sich nur als einzelne Denkschritte, auch manchmal Fehlritte, einer Denkbewegung im großen erweisen. Erst an dieser Gesamtheit wird das Denken als Darstellung erkennbar. Für sich betrachtet erweckt das einzelne Fragment dagegen vielfach den Eindruck einer endgültigen und apodiktischen Behauptung und damit den Eindruck des Doktrinären.²²²

Anstatt durch andere Fragmente relativiert zu werden, werden die sich aus dem Schlangemotiv-Fragment ergebenden Hypothesen einerseits innerhalb des Fragments durch die unterschiedlichen aktualisierten Kontexte hinterfragt. Dies erlaubt der bildliche Charakter dieses eigentümlichen Fragments. Andererseits geschieht die Relativierung durch die Gegenüberstellung des Fragments dem eigentlichen Romangeschehen, den einzelnen Einlagen und einzelnen Motiven, die um das Thema der Dichtung kreisen und zu denen zum Beispiel das oben erwähnte Phönix-Motiv gehört. Erst hier wird ersichtlich, dass man das Schlangemotiv in Bezug auf die drei Einlagen (Arion-Sage, Atlantis- und Klingsohr-Märchen) einerseits zwar allgemein als Zeichen des Wegs zur Selbsterkenntnis, zur angestrebten Synthese oder zum ersehnten Idealzustand verstehen kann und dass man es zugleich – besonders in Bezug auf die Annäherung von Heinrich und Mathilde und Eros und Ginnistan – als eine vorläufige Durchgangsstufe und Vereinigung verstehen kann, die jedoch nicht für den zu erreichenden Endzustand, sondern für ein potenziell notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zur Selbsterkenntnis, zur Synthese, zum Dichtertum stehen.

Das Schlangemotiv ist dabei sowohl eine emblematische Zusammenfassung des Geschehens der Romanhandlung, d. h. es charakterisiert auf einer allgemeinen Ebene ansatzweise die Entwicklung eines jungen Menschen zum Dichter, als auch eine verdichtete Wiedergabe des Wegs zum harmonischen Zustand auf der Welt und zur Durchsetzung der poetischen Kraft gegen andere Mächte, wie dieser jeweils differenziert in der Arion-Sage, dem Atlantis-Märchen und dem Klingsohr-Märchen dargestellt wird. Die zweidimensionale Beschaffenheit des Schlangemagnet-Motivs als magnetisierter Eisensplitter und Schlange sowie die spezifische Aktualisierung unterschiedlicher Kontexte machen den Schlangemagnet zu einem bildlichen Kürzel des frühromantischen Fragments, das durch seine nicht abzuschließende Ausdeutung auch bei der Interpretation des Märchen-Geschehens zu variablen Schlussfolgerungen führen kann. Diese sollen jedoch nicht als Gegensätze, sondern als Ergänzungen verstanden werden, wie eben gezeigt wurde.

In dem Schlangemotiv wird in *Heinrich von Ofterdingen* die Komplexität der aktualisierten mythischen, biblischen, alchemistischen und astronomischen Kontexte in ihrem Zusammenspiel mit der Komplexität der dichterischen Tätigkeit gleichgesetzt. Neben dem durchgehenden Bezug auf die Paradiesschlange, der besonders die Deutung der Verführung in der sexuellen Dimension aktiviert, und dem ebenfalls stark markierten Ouroboros-Kontext, werden andere Kontexte aktualisiert, die sich gegenseitig unterminieren und die auch in sich selbst strittig sein können. Die Komplexität des Schlangemotivs wird durch die Integrierung der Kontexte, die assoziativ in der gegebenen Episode im Klingsohr-Märchen durchschimmern, für eine fragmenthafte Aussage

²²² Ebd.: 125f.

über die komplizierte Problematik des Dichtertums genutzt – über den Werdegang eines Dichters und über die Dichtung selbst. In diesem Sinne gilt der Weg zum Dichtertum als das Herbeischaffen einer innerlichen Ewigkeit, das man auch mit dem alchemistischen Läuterungsprozess gleichsetzen kann. In einem Fragment spricht übrigens Novalis diese Idee wortwörtlich aus, wobei in den Anspielungen auf die ambivalente Ginnistan-Figur und das Schattenreich Bezüge auf das Klingsohrs-Märchen deutlich werden:

„Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist denn das Weltall nicht *in uns*? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. — Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt – Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken – wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist – Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.“²²³

²²³ SAMUEL (1981: 417f.).

3 Der goldne Topf

3.1 Einführung

Das Kunstmärchen²²⁴ über den Studenten Anselmus und die Schlangenfrau²²⁵ Serpentina ist zum ersten Mal im Jahre 1814 unter dem Titel *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* erschienen. 1818 überarbeitete Hoffman das Märchen für die Erzählsammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in deren zweitem Band von 1819 es unter dem Titel *Der goldne Topf* aufgenommen wurde. Die von Hoffmann durchgeführten Änderungen waren dabei nur geringfügiger sprachlicher und stilistischer Natur.²²⁶ Diese Untersuchung stützt sich auf die zweite Fassung des Kunstmärchens.

Der Text behandelt eines der bei Hoffmann öfters auftretenden Themen: die Schwierigkeiten eines künstlerisch veranlagten Menschen, der Probleme mit seinem nichtkünstlerischen Umfeld hat. Dabei sind besonders die Kollisionen zwischen der Realität der unpoetischen Wirklichkeit und einer Phantasiewelt von Bedeutung, denn sie strukturieren das Geschehen und perspektivieren es, sodass schließlich nicht klar ist, ob die Phantasiewelt nur in dem Gemüt des künstlerisch begabten Menschen existiert, oder ob es sie auch tatsächlich als das märchenhafte, irrealere Andere gibt, das der Realität des Alltags gegenübersteht und mit dieser zugleich auf eine eigentümliche Art und Weise verwoben ist.²²⁷ Fritz Martini vergleicht die sonderbare Gegenüberstellung und gleichzeitige Überlappung der beiden Sphären mit einem unübersichtlichen Maskentanz: „Hoffmanns Märchen sind diametral gespalten; eine genau

²²⁴ In dieser Untersuchung wird in Bezug auf *Der goldne Topf* sowohl der spezielle Begriff Kunstmärchen, der im Gegensatz zu dem Begriff des Volksmärchens gebraucht wird, benutzt, als auch der allgemeinere Begriff Märchen. Weil es sich hier um keine gattungstypologische Studie handelt, wird auf die Problematik der gattungstypologischen Zuordnung des Textes nicht näher eingegangen. Auch die schwierige Definierung des Kunstmärchens und dessen Abgrenzung vom Volksmärchen werden hier nicht behandelt. Mehr zu dieser Problematik vgl. z. B. APEL (1978).

²²⁵ Weil die Rede von der Schlange als Tier in diesem Fall nicht die komplexe Beschaffenheit von Serpentina erfasst, wird hier ebenfalls der Begriff der Schlangenfrau von Silke Schilling verwendet (vgl. schon den Titel der Studie von Schilling *Die Schlangenfrau*), um den zweidimensionalen Charakter der Serpentina zu betonen, der zwischen der Schlange als Tier und zwischen einer Frauengestalt oszilliert. Dabei wird jedoch selbst in dem Begriff Schlangenfrau nicht der ornamentale Aspekt der Serpentina und ihre Erscheinungsform als Schlangenlinie berücksichtigt (mehr zu diesem Aspekt vgl. Kapitel 3.2 und 3.3.2), sodass auch der Begriff Schlangenfrau die Komplexität von Serpentina nicht ganz erfasst.

²²⁶ Vgl. WÜHRL (2008: 103).

²²⁷ In der Hoffmann-Forschung wird dieses typische Hoffmannsche Phänomen der komplizierten Verquickung der Phantasiewelt mit der Realität als das „serapiontische Prinzip“ bezeichnet. Diese Bezeichnung geht auf die programmatische Passage in Hoffmanns Erzählsammlung *Die Serapionsbrüder* (ersch. 1819-1821) über die dichterische Tätigkeit zurück, wo ausdrücklich vom „serapiontischen Prinzip“ des Dichtens gesprochen wird, und wo mit dem schriftstellerischen Konzept einer „Himmelsleiter“ gearbeitet wird, die in höhere – märchenhafte, d. h. mit irrationalen Komponenten charakterisierte – Regionen aufsteigt, die jedoch ihre Grundlage und ihren Ausgangspunkt im Alltag gewöhnlicher Menschen hat. Vgl. HOFFMANN (1995: 100, 599). Mehr zum „serapiontischen Prinzip“ vgl. JAPP (1992). Auch im Hinblick auf *Der goldne Topf* hat sich Hoffmann zu der Beziehung zwischen der Realitätsebene, die in dem real existierenden Dresden situiert ist, und der Welt der märchenhaften Irrationalität geäußert: „Feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnlich alltägliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend soll das Ganze werden.“ Vgl. STEINECKE (2008: 116).

beobachtete gesellschaftliche und psychologische Wirklichkeit tritt neben das Geisterhafte und vermischt sich mit ihm zu einem verwirrenden Maskentanz.“²²⁸

Dennoch scheint das Kunstmärchen *Der goldne Topf* nicht kompliziert zu sein, wenn man es im Sinne eines klassischen Erlösungsmärchens liest. Der junge tollpatschige Student Anselmus rennt am Himmelfahrtstag am Dresdner Schwarzen Tor unglücklicherweise in den Korb einer Hexe hinein, die ihm eine dunkle Prophezeiung macht. Diese Prophezeiung deutet das Heranrücken einer Katastrophe im Leben Anselmus' an. Anselmus bewegt sich im Kreise der Familie des Konrektors Paulmann, an dessen Tochter Veronika er wie der Registrator Heerbrand Gefallen findet. Veronika zieht dabei die Gesellschaft Anselmus' vor und sehnt sich nach einer Hochzeit mit ihm, sobald er eine angemessene gesellschaftliche Stellung erlangt. Als jedoch Anselmus zum ersten Mal die blauäugige gründgoldene Schlange Serpentina erblickt, verliebt er sich in diese, vergisst auf einmal Veronika und scheint eine wahre Liebe gefunden zu haben.

Serpentina muss er jedoch zuerst erlösen, denn sie ist durch einen Fluch betroffen, der sich in erster Linie auf ihren Vater, den geheimnisvollen Archivarius Lindhorst bezieht. Lindhorst verheerte nämlich in seiner Jugend aus Wut und Verzweiflung den paradisischen Garten seines Regenten, nachdem er seine Geliebte eingebüßt hatte, sodass er aus der märchenhaften Welt unter die Menschen verbannt wurde, seine ursprüngliche Salamander-Gestalt verlor und seitdem als Archivarius tätig ist, der eine Vorliebe für alchemistische Experimente hat. Er darf in sein Heimatland erst dann zurückkehren, wenn seine Töchter, drei grüngoldene Schlangen, durch einen geeigneten jungen Mann aus der Menschenwelt erlöst werden. Anselmus ist der erste, dem es schließlich gelingt, eine der Töchter Lindhorsts heiraten zu dürfen. Vorher muss er jedoch bei Lindhorst altertümliche Schriften abschreiben, bis Serpentina zu seiner Frau werden kann. Dabei verläuft der Weg zur Erlösung nicht reibungslos, weil Anselmus in manchen Momenten an der Liebe zu Serpentina zweifelt. Dies verursacht größtenteils das hexenhafte Äpfelweib durch schwarze Magie. Weil Anselmus auf einmal wieder an Veronika denkt, wird er von der Kopierarbeit abgelenkt, erfüllt diese nicht ordentlich und wird bestraft, wobei die Strafe, das Eingeschlossensein in einer kristallinen Flasche, der Prophezeiung des Äpfelweibs vom Anfang des Märchens entspricht. Trotz dieser Peripetie hat das Märchen ein gutes Ende. Anselmus gewinnt schließlich Serpentina zur Frau und darf mit ihr nach Atlantis ziehen, woher sie stammt. Serpentina scheint gemeinsam mit Anselmus' Fortschritten immer mehr Frau zu werden und ihre tierische Gestalt aufzugeben. Veronika und der inzwischen zum Hofrat gewordene Heerbrand finden auch den Weg zueinander und beide leben glücklich ihr bürgerliches Leben.

Außer dieser eindimensionalen Lektüre des Textes als Erlösungsmärchen mit Happy End bietet der Text jedoch auch mehrere Parallelektüren an. So sehen die Bürger Dresdens Anselmus als einen melancholischen, psychisch kranken, zum Genuss von Betäubungsmitteln neigenden Menschen an, der schon während einer Gondelfahrt einen Selbstmordversuch begeht (vgl. GT: 14f.). Anselmus deutet seinen Ausbruch aus der beengenden Kristallflasche und die Hochzeit

²²⁸ MARTINI (1976: 165).

mit Serpentina als Himmelfahrt, die Himmelfahrt kann jedoch für einen Selbstmord durch den Sprung in die Elbe gehalten werden, der den unglücklichen, von Wahnvorstellungen verfolgten jungen Mann endgültig von seinen Qualen erlöst.²²⁹ Üblicher ist eine allegorische Lektüre des Märchens als eine poetische Initiation, die mit der Hochzeit von Anselmus und Serpentina abgeschlossen wird. Im Rahmen solcher Deutungen wird Serpentina als Verkörperung der Muse, Kunst bzw. Poesie angesehen.²³⁰

In dieser Arbeit werden die Inszenierung und die Rolle der Schlangenfrau Serpentina als Repräsentantin der Kunst bzw. Muse im Rahmen des Kunstmärchens *Der goldne Topf* untersucht. Denn es ist gerade Serpentina, die Anselmus zum künstlerischen Schaffen anregt und die deswegen als seine Muse verstanden werden kann. Serpentina verkörpert zugleich die Ideallinie der Schönheit und personifiziert die dichterische Kunst bzw. die Kunst überhaupt. Um die durch Serpentina repräsentierte Kunst angemessen charakterisieren zu können, müssen auch die anderen im Kunstmärchen auftauchenden Schlangen berücksichtigt werden. Die Konstituierung der Serpentina-Figur erfolgt nämlich im Zusammenspiel mit anderen Schlangen, die in dem Text erscheinen und zu denen außer den zwei Schwestern Serpentinias ihre mythische Mutter gehört. Außerdem gefährden an zwei unterschiedlichen Stellen Riesenschlangen das Leben des Studenten Anselmus. Zugleich sollen bei der Deutung Serpentinias die Anspielungen auf verschiedene mythologische Schlangen, auf die biblische Paradiesschlange und die (Hogarth'sche) Schlangenlinie untersucht werden. In ihrer eigentümlichen, hier näher zu bestimmenden Aktualisierung und Mischung stellen die aufgerufenen Kontexte die von Serpentina verkörperte Kunst dar.

Aus der umfangreichen Forschung zu E. T. A. Hoffmann allgemein und zu *Der goldne Topf* speziell orientiert sich diese Untersuchung an einigen Studien, die sich einerseits mit der Schlange und deren Konstituierung im Text beschäftigen und die sich andererseits mit der stilistischen Dimension von *Der goldne Topf* befassen, d. h. mit der eigentümlichen sprachlichen Bildlichkeit und dem spezifischen Spiel mit wörtlichem und übertragenem Sinn. Vor allem die Studien von Günter Oesterle und Friedrich Kittler, die sich mit der die Schlangenfrau Serpentina prägenden Schlangenlinie beschäftigen, dienen als Basis für die Untersuchung des Schlangenlinienkontextes. Oesterle ist der erste, der hinter Serpentina die sogenannte Hogarth'sche Schlangenlinie erblickte und der hinter den die Wahrnehmung des Lesers täuschenden Übergängen von Tier und Mensch, von Pflanze und Tier bzw. von beiden zur ornamentalen Linie das Prinzip einer gemalten Arabeske entdeckte, das im Text ins Literarische umgesetzt wird.²³¹

²²⁹ Friedhelm Auhuber diagnostiziert Anselmus als einen Melancholiker, wie ihn die damalige Psychiatrie definiert, der schließlich Suizid begeht: „Das Schicksal des Anselmus ist nicht nur, aber auch das Schicksal eines Melancholikers, dessen Krankheitsverlauf konsequent der medizinischen Fachliteratur entlehnt ist.“ Vgl. AUHUBER (1986: 36). Auch McGlathery interpretiert den Augenblick, in dem das Glas zerspringt und Anselmus in die Arme seiner Geliebten fällt, als Selbsttötung. Vgl. MCGLATHERY (1978: 107f.).

²³⁰ Vgl. z. B. KAUTE (2010), LIEBRAND (2000), PIECHOTTA (1995) oder HARNISCHFEGER (1988).

²³¹ Vgl. OESTERLE (2006). Die Studie wurde zum ersten Mal 1991 veröffentlicht.

Friedrich Kittler stellt wiederum eine medientheoretisch relevante Parallele zwischen dem Ideal und der geistigen Fundierung der damaligen Schönschreibübungen von Schülern an Grundschulen einerseits und der ästhetischen Anschauungen der dichterischen Tätigkeit andererseits fest: „Dichtung und Schule von 1800 sind solidarisch.“²³² Das ästhetische Grundelement des Schönschreibunterrichts eines Stephani oder Pöhlmann, Autoren von Propädeutika im Federschreiben um 1800, ist nach Kittler gerade die Schlangenlinie, die die Voraussetzung der geforderten Ründe ist und die die handschriftlichen Texte dominieren soll. Dabei fördere der Schreibunterricht, so Stephani, gleichsam die Entwicklung der Geisteskraft der Schüler.²³³ Nach Kittler ist Anselmus in seinem dichterischen Werdegang einem Schüler vergleichbar, der den damaligen Schönschreibunterricht durchlaufen muss, um auf eine geistige Stufe zu gelangen, die für das dichterische Schaffen notwendig ist, und um gleichzeitig schön schreiben zu können, d. h. im übertragenen Sinne Kunst des Dichtens zu beherrschen. Kittler entdeckt in dieser Hinsicht einen klaren Zusammenhang zwischen der Schrift und den technischen Bedingungen ihrer Realisierung einerseits und zeitgenössischen philosophischen und poetischen Konzepten andererseits.

Neben Oesterle und Kittler sind für diese Untersuchung auch Detlef Kremers Thesen zu dem Hoffmannschen Umgang mit unterschiedlichen Kontexten in *Der goldne Topf* von Bedeutung, zu denen nach Kremer vor allem das Abschreiben von Kabbala, das alchemistische Experimentieren und das kalligraphische Schreiben gehören.

„Er [Hoffmann; M. B.] bedient sich bestimmter hermetischer Hintergründe, um sie auf ihre Analogien und Äquivalenzen zur poetischen Imagination abzutasten. Und zwar arbeitet er mit ihnen, nicht um eine esoterische Vereinigungsmetaphysik zu bestätigen, sondern er spielt mit ihnen als säkularen Versatzstücken, die er seiner Poetik des ironischen Bruchs einfügt.“²³⁴

Kremer ist der Ansicht, dass die Kontexte, auf die in dem Kunstmärchen angespielt wird alle als metaphorische Parallelen für einen dichterischen Werdegang oder Schaffensprozess dienen. Das Schildern des künstlerischen Werdegangs vor der Folie der gegebenen Kontexte verleiht dabei dem künstlerischen Werdegang einerseits einen esoterischen bzw. geheimnisvollen Charakter und andererseits erscheint Serpentina durch ihren Bezug auf die Schlangenlinie als Höhepunkt der ästhetischen Vollkommenheit und dadurch als personifizierte Kunst.

Bei der Untersuchung des Schlangensymbols muss schließlich der spezifische ironische Unterton berücksichtigt werden, durch den sich die Schilderung des zum Dichter werdenden Anselmus auszeichnet, denn auch das Schlangensymbol kann durch diesen möglicherweise affiziert sein. Der eigenartige Humor und die vielfache ironische Distanzierung in *Der goldne Topf* lassen die gepriesene künstlerische Initiation, als die man das Kunstmärchen lesen kann und in der Regel liest,²³⁵ zugleich als eine Herabsetzung und teilweise Verspottung der künstlerischen Tätigkeit erscheinen. Eine eingehende Beschäftigung mit den ironischen Mitteln bei Hoffmann würde den

²³² Vgl. KITTLER (2003: 100).

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ KREMER (1999: 39), dazu vgl. auch KREMER (1993: 141).

²³⁵ Zu dieser meist verbreiteten Deutung und ihren Vertretern vgl. MILLER (2000: 79).

Rahmen dieser Dissertation sprengen, denn „there are many forms of irony in Hoffmann’s work [...]“²³⁶ und deswegen werden diesbezüglich nur einige Erkenntnisse der bisherigen Hoffmann-Forschung herangezogen.²³⁷ Fest steht auf jeden Fall, dass die Ironie eines der konstitutiven Momente des Märchens bildet,²³⁸ obwohl es in der Hoffmann-Forschung Auseinandersetzungen darüber gibt, was alles im Text ironisiert wird und in welchem Maße.²³⁹ An einigen Stellen ist der Einsatz von Ironie im Text unbestreitbar, z. B. als Anselmus als ein werdender Dichter von seiner Tollpatschigkeit spricht (vgl. GT: 7). An anderen Stellen ist die Bewertung der Stärke der eingesetzten ironischen Mittel bzw. von deren Vorhandensein jedoch vom Interpretieren abhängig. Die Hypothese, dass auch das Schlangensmotiv ein spezifisches ironisierendes Mittel darstellt, bleibt deswegen eben nur ein Vorschlag für die Bewertung des ironischen Charakters dieser Passage, weil auch eine Beurteilung der betreffenden Textstelle als nicht ironisch möglich ist.²⁴⁰

3.2 Textur

Serpentina ist eine der Hauptfiguren des Kunstmärchens, sie bildet nicht nur gemeinsam mit Anselmus ein Paar, sondern auch mit Veronika, als deren Antagonistin sie im Text erscheint. Serpentina ist, was ihre Beschaffenheit angeht, die komplexeste Figur im Märchen, denn sie oszilliert nicht nur zwischen einer menschlichen Gestalt und einem Tier, wie es beispielsweise auch Lindhorst tut, sondern sie ist gleichzeitig ein Ornament, d. h. eine Hogarthische

²³⁶ MCGLATHERY (1981: 168).

²³⁷ Zu den Arbeiten, die sich mit der Ironie und dem Humor bei E. T. A. Hoffmann befassen, gehören z. B. PRANG (1980), PREISENDANZ (1976), BEHLER (1972) oder STROHSCHNEIDER-KOHR (1960).

²³⁸ Hoffmann selbst schrieb am 4. 3. 1814 in einem Brief an den Verleger Carl Friedrich Kunz: „Ohne Säumnis schicke ich Ihnen in der Anlage das vollendete Märchen mit dem herzlichen Wunsche, daß es Ihnen in seiner durchgehaltenen Ironie Vergnügen gewähren möge!“ Zit. nach STEINECKE (1993: 750).

²³⁹ Beispielsweise geht es um die Bewertung der durch Lindhorst erzählten an einen kosmogonischen Mythos erinnernden Einlage in der Dritten Vigilie. Paul-Wolfgang Wühl empfindet die mythische Welt bei Hoffmann im Gegensatz zu Klingsohrs Märchen in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* als unzureichend integrationsfähig für die entfremdete bürgerliche Gesellschaft. Somit sei die Botschaft in *Der goldne Topf* gebrochen und es handele sich um eine parodistische Auseinandersetzung mit der „Neuen Mythologie“. Vgl. WÜHL (1988: 95). Manfred Momberger empfindet die romantische Welt bei Hoffmann immer schon als in sich gebrochen, als effektvolle Inszenierung, die einer Opernkulisse gleiche, einem Spiel von Signifikanten, hinter dem sich keine Bedeutung berge. Vgl. MOMBERGER (1986: 84f.). Ähnlich weist auch Claudia Liebrand auf die persiflierenden und travestierenden Elemente des Textmythos sowie auf die auf Überhöhung abzielende aufgeblähte Sprache der Kosmogonie hin, die den erzählten Mythos deutlich ironisch brechen. Vgl. LIEBRAND (2000: 42). Brigitte Kaute stellt sich gegen eine solche Bewertung von *Der goldne Topf*, wie sie beispielsweise Momberger oder Liebrand vornehmen. Nach ihr ist Mombergers Theorie von einer Parodie der neuen (Schellingschen) Mythologie schwierig nachzuvollziehen, denn bei einem märchenhaften Text könne man sehr schwierig von Kitsch bzw. operettenhaften Zügen sprechen. Vgl. KAUTE (2010: 107). Oder aber der Alkoholgenuss als Inspirationsquelle wird in Bezug auf seine ironische Qualität unterschiedlich bewertet. Gegen die gängige These, die in dem häufigen Alkoholgenuss in *Der goldne Topf* eine Ironisierung der Dichterfiguren, d. h. des Anselmus und des Erzählers in der letzten Vigilie, sieht, wie es z. B. Momberger tut, vgl. MOMBERGER (1986: 68f.), stellen sich Brigitte Feldges und Ulrich Stadler. Sie halten den häufigen Genuss von Betäubungsmitteln in *Der goldne Topf* keineswegs für ein Mittel der Hoffmannschen Poetik des ironischen Bruchs, sondern sie sehen in den Passagen die Offenbarung des Geheimnisses der Auswirkung des mäßig getrunkenen Alkohols bei Auserwählten: „Das Feuerwasser kann nur wahrhaft wunderbar wirken, wenn es mit einem inneren Feuer im Trinkenden sich verbinden lässt, d. h. wenn es dessen Beschaffenheit zurückspeigeln kann.“ FELDGES; STADLER (1986: 85).

²⁴⁰ Konkret handelt es sich um die Szene, in der Anselmus durch die „Klingelschnur-Riesenschlange“ bedroht wird (vgl. GT: 21). Mehr dazu vgl. Kapitel 3.3.6.

Schlangenlinie bzw. eine manieristische figura serpentinata,²⁴¹ wenn sie in den Schlingen der von Anselmus produzierten Schrift erscheint. Serpentina taucht des Weiteren im Körper einer Frau auf und in Kleidern oder als Wellenlinie in der Elbe bzw. in den Flammen, über denen der Arrak-Punsch zubereitet wird. Sie erscheint fast in jedem der zwölf Märchenkapiteln und durchwebt den Text als Reptil, Frau oder in der unklaren Mischgestalt, hinter der man sich einmal mehr eine Schlange und das andermal eher eine Frau versteckt, wobei im Verlaufe des Märchens die allmähliche Metamorphose Serpentininas vom Tier zur Frau skizziert ist.²⁴²

Nun soll ein näherer Blick auf die Textur der Serpentina-Figur geworfen werden, um ihre Konstituierung im Text erfassen zu können. Die Beschreibung der Textur soll die Grundlage für das Aufdecken der aktualisierten Schlangen-Kontexte bilden, die dann in ihrer Interaktion beschrieben werden sollen. Zuerst erscheint Serpentina Anselmus zusammen mit zwei anderen gleich aussehenden Schlangen, die später als ihre zwei Schwestern identifiziert werden, am Himmelfahrtstage im mit Blättern rieselnden und raschelnden Holunderbusch an der Elbe:

„Aber in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte wie ein Dreiklang heller Kristallglocken; er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, die sich um die Zweige gewickelt hatten und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten. Da flüsterte und lispelte es von neuem in jenen Worten, und die Schlänglein schlüpfen und klettern auf und nieder durch die Blätter und Zweige, und wie sie sich so schnell rührten, da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter. [...] Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebte im Innersten – er starrte hinauf, und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so dass ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer in die holdseligen Augen schaute, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden.“ (GT: 10).

Anselmus erblickt das erste Mal die grüngoldenen Schlänglein aufgrund einer sensitiven Wahrnehmung seiner Umgebung durch alle Sinne. Es erklingen Töne von Kristallglocken, er riecht den berausenden Duft von Holunderblüten und anderer Blumen und spürt Berührungen auf seiner Haut. Olfaktorische, visuelle, akustische und taktile Empfindungen artikulieren sich in wahrnehmbarer Sprache:

„Der Holunderbusch rührte sich und sprach: ‚Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloss dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.‘ Der Abendwind strich vorüber und sprach: ‚Ich umspielte deine Schläfe, aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.‘ Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk, und der Schein brannte wie in Worten: ‚Ich umgoss dich mit glühendem Gold, aber du verstandest mich nicht; Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet.‘“ (GT: 10f.).

²⁴¹ Näheres zu der Hogarth'schen Schlangenlinie und der manieristischen figura serpentinata vgl. Kapitel 3.3.2.

²⁴² Hierin erinnert *Der goldne Topf* an den Typus der verwunschenen Prinzessin im Volksmärchen. Vgl. PIKULIK (1969: 360).

Die Fähigkeit des Erblickens der Schlänglein unter den beschriebenen Umständen kann hiermit für ein Sinnbild dieser sensitiven Wahrnehmung der Umwelt angesehen werden, deren nur Einzelgänger²⁴³ fähig sind und die mit der poetischen Wahrnehmung der Außenwelt gleichzustellen ist.²⁴⁴ Schon beim ersten Auftritt von *Serpentina* geschieht die für *Der goldne Topf* typische Transmutation der Schlange in eine Schlangen- bzw. Wellenlinie.²⁴⁵ Nachdem die drei Schlänglein, die sozusagen aus den rieselnden – im Winde vielleicht schlangelinienhaft flatternden – grünenden Blättern hervorgegangen sind, von einer unbekanntem männlichen Stimme²⁴⁶ gerufen wurden, verschwinden alle drei in dem Strom der Elbe, wo sie in den Wogen mit dem Wassers verschmelzen:

„Alles war verstummt, und Anselmus sah, wie die drei Schlangen schimmernd und blinkend durch das Gras nach dem Strome schlüpften; rischelnd und raschelnd stürzten sie sich in die Elbe, und über den Wogen, wo sie verschwunden, knisterte ein grünes Feuer empor, das in schiefer Richtung nach der Stadt zu leuchtend verdampfte.“ (GT: 11).

Hier handelt es sich um ein Beispiel für die Konversion von *Serpentina* in eine Wellenlinie bzw. Schlangelinie. Anselmus glaubt dann noch einmal, die Schlangen während der Kahnfahrt auf der Elbe auf den Wellen zu erblicken: „da war es ihm, als zögen die goldnen Schlänglein durch die Flut“ (GT: 14), doch er ist nicht sicher, ob er durch die Widerspiegelung des Feuers, dessen Flammen und Strahlen im Wasser nicht getäuscht wurde (vgl. GT: 15). Auch hier wird die möglicherweise täuschende Wahrnehmung der grünlich schimmernden Wellen als Schlangen durch die Farbe und vor allem durch die Form einer Wasserwelle bzw. einer Flamme gestiftet.²⁴⁷ Zu derselben Situation, die bei Anselmus ein schmerzhaftes Gefühl hervorruft, kommt es zum dritten Mal unmittelbar darauf, als sich Anselmus auf einmal nicht sicher ist, ob er im Wasser tatsächlich die drei Schlänglein sieht, oder ob es sich nur um den grünen Widerschein von Fenstern auf den Wellen handelt:

„Da vernahm er in dem Getöse ein heimliches Lispeln und Flüstern: ‚Anselmus! Anselmus! Siehst du nicht, wie wir stets vor dir herziehen? – Schwesterlein blickt dich wohl wieder an – glaube – glaube – glaube an uns.‘ – Und es war ihm, als säh’ er im Widerschein drei grünlühende Streife. Aber als er dann recht wehmütig ins Wasser hineinblickte, ob nun nicht die holdseligen Augen aus der Flut heraus schauen würden, da gewahrte er wohl, dass der Schein nur von den erleuchteten Fenstern der nahen Häuser herrührte.“ (GT: 15).

Immer wieder glaubt Anselmus drei Schlänglein zu sehen und er ist meistens nicht sicher, ob er in seiner Wahrnehmung nicht getäuscht wird.

²⁴³ Außer Anselms sieht die Schlänglein nämlich niemand von den Vorbeigehenden. Vgl. (GT:12).

²⁴⁴ Dass Anselmus schließlich zum Dichter wird, wird in *Der goldne Topf* ausdrücklich gesagt. Vgl. (GT:97).

²⁴⁵ Schlangelinie und Wellenlinie werden im gängigen Sprachgebrauch synonym verwendet. In Adelungs *Grammatisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* wird das Adjektiv „Wellenförmig“ folgendermaßen definiert: „einer Welle in der Gestalt ähnlich [...]. Besonders ist wellenförmig die Gestalt einer Schlangelinie habend, schlangenförmig.“ Vgl. ADELUNG (1811b: 1477).

²⁴⁶ Später erfährt man, dass es sich um Lindhorst handelte. Vgl. (GT: 31, 32).

²⁴⁷ Hogarth, durch dessen Abhandlung sich Hoffmann inspirieren ließ, hat in der Vorrede von *The Analysis of Beauty* auf die Vorliebe des Altertums für die Flamme als Prototyp einer Schönheitsform hingewiesen, weil sie die durch Schlangelinien geprägte Gestalt und eine Pyramidenform hat. Vgl. HOGARTH (2008: 14f.).

Wie sich die Schlangen in Wellen- und Schlangenlinien transformieren und im Nachhinein als eine Täuschung der Sinne bewertet werden können, so können in umgekehrter Richtung aus einem Gewimmel von sich schlingenden und windenden Linien wimmelnde Schlänglein werden. Darum handelt es sich beispielsweise, als Lindhorst Anselmus einen der goldenen Töpfe zeigt, die als Mitgift für seine Töchter bestimmt sind. Die konvexe Fläche des polierten Topfes lässt Vexierbilder der widergespiegelten Gegenstände erscheinen, die sonst geraden Linien sind gewunden und können dadurch leicht zu Schlänglein werden:

„In der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrrplatte, auf welcher ein einfacher goldener Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte. Es war, als spielten in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten auf dem strahlend polierten Golde – manchmal sah er sich selbst mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen – ach! neben dem Holunderbusch – Serpentina schlängelte sich auf und nieder, ihn anblickend mit den holdseligen Augen. Anselmus war außer sich vor wahnsinnigem Entzücken. ‚Serpentina – Serpentina!‘ schrie er laut auf [...].“ (GT: 49f.).

Serpentina kann sich jedoch nicht nur in Gegenstände, wie z. B. die oben erwähnten Wasserwogen verwandeln, sondern auch in die kräuselnden und gewundenen Linien der Schrift, indem sie Anselmus in Frauengestalt so fest umarmt, dass sie seine Handbewegung beim Schreiben mit ihrer Schlangenlinienform affiziert (vgl. GT: 67). Viel mehr – sie ist ein wesentlicher Bestandteil eines künstlerischen Schriftstückes, denn ohne sie ist der Text nie gelungen und hat keinen ästhetischen Wert. Als Anselmus bei seinem ersten Besuch bei Lindhorst das Kopieren eines Textes in englischer Manier nicht gelingt, wird das Resultat seines Versuches folgendermaßen bewertet: „Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen Buchstaben, ja! Schülermäßig schnöde Hahnenfüße verdarben oft die sonst ziemlich geratene Zeile.“ (GT: 51). Die mangelnde Ründe in den Schriftzügen, d. h. die Nicht-Präsenz der Serpentina bzw. der Schlangenlinien in der Schrift, ist einer der grundlegenden Fehler, die Anselmus vorgeworfen werden. Bei seiner nächsten Aufgabe, der Abschrift eines arabischen Manuskripts, gelingt es Anselmus, wenn er beharrlich Serpentina im Sinn hat, „die krausen Züge“ der unbekanntes Schrift mit „Schnelle und Leichtigkeit“ abzuschreiben (vgl. GT: 52). Bei der Kopie eines indischen Manuskripts wird von „Pünktchen, Striche[n] und Zügen und Schnörkeln, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen“ (GT: 65), gesprochen. Auch das letzte Manuskript, das Anselmus abschreiben soll, wimmelt von „krause[n] Zügen[n] und Schnörkel[n]“ (GT: 81). Anselmus findet in allen Texten, die er kopieren soll, Serpentina in Form von Schlangenlinien wieder und er soll diese auch jeweils in die zu verfertigende Kopie übertragen.

Die Oszillation zwischen Schlangenlinie und Schlange geschieht nicht zweipolig, sondern Serpentina erscheint auch, wie bereits erwähnt wurde, in Frauengestalt. Als Anselmus mit Lindhorst über seine Begegnung mit grünen Schlänglein spricht, bestätigt ihm Lindhorst deren Existenz, sie sind nämlich seine Töchter:

„Die goldgrünen Schlangen, die Sie, Herr Anselmus, in dem Holunderbusch gesehen, waren nun eben meine drei Töchter, und dass Sie sich in die blauen Augen der jüngsten, Serpentina genannt, gar sehr

verliebt, das ist nun wohl klar. Ich wusste es übrigens schon am Himmelfahrtstage, und da mir zu Hause, am Arbeitstisch sitzend, des Gemunkels und Geklingels zu viel wurde, rief ich den losen Dirnen zu, dass es Zeit sei, nach Hause zu eilen, denn die Sonne ging schon unter, und sie hatten sich genug mit Singen und Strahlentrinken erlustigt.“ (GT: 32).

Hier wird das erste Mal die Vorstellung von Serpentina als Schlange deutlich gebrochen. Hat man schon bei der ersten Begegnung von Anselmus und Serpentina hinter der Schlange als Objekt männlicher Sehnsucht etwas Weibliches vermutet, so entpuppen sich die Schlangen nun als Töchter Lindhorsts. Als tatsächliche Frau erscheint Serpentina Anselmus erst später: Als Anselmus eines der wichtigsten Manuskripte Lindhorsts, einen altindischen Text aus dem Umkreis Bhogovothitas (vgl. GT: 63), kopiert, hilft ihm Serpentina, die vor seinen Augen von einer Schlange zur jungen Frau wird:

„Anselmus, lieber Anselmus‘, wehte es ihm zu aus den Blättern, und o Wunder! an dem Stamm des Palmbaums schlängelte sich die grüne Schlange herab. – ‚Serpentina! holde Serpentina!‘ rief Anselmus wie im Wahnsinn des höchsten Entzückens, denn sowie er schärfer hinblickte, da war es ja ein liebliches herrliches Mädchen, die mit den dunkelblauen Augen, wie sie in seinem Innern lebten, voll unaussprechlicher Sehnsucht ihn anschauend, ihm entgegenschwebte. Die Blätter schienen sich herabzulassen und auszudehnen, überall sprosssten Stacheln aus den Stämmen, aber Serpentina wand und schlängelte sich geschickt durch, indem sie ihr flatterndes, wie in schillernden Farben glänzendes Gewand nach sich zog, so dass es, sich dem schlanken Körper anschmiegend, nirgends hängen blieb an den hervorragenden Spitzen und Stacheln der Palmbäume. Sie setzte sich neben dem Anselmus auf denselben Stuhl, ihn mit dem Arm umschlingend und an sich drückend, so dass er den Hauch, der von ihren Lippen strömte, die elektrische Wärme ihres Körpers fühlte.“ (GT: 66).

Obwohl in dieser Passage weder die Metamorphose noch das genaue Aussehen Serpentinats als „Mädchen“ näher beschrieben wird, bleibt auch der frauengestaltigen Serpentina das Schlangenlinienhafte anhaften, als sie sich mit einem fließenden Gewand wie eine Schlange den Stamm herunter windet. Serpentina setzt sich eng zu Anselmus, umarmt ihn und drückt ihn an sich fest, sodass er sogar ihren Atem spürt, den er nun selbst einatmet. Auf diese Weise wird er von Serpentina durchdrungen. Dank der Verschmelzung mit Serpentina gelingt es Anselmus, Serpentina durch seine Handbewegung in die Kräusel der unbekanntenen Schrift zu verwandeln:

„Er hatte den Arm um ihren schlanker als schlanken Leib gelegt, aber der schillernde, glänzende Stoff ihres Gewandes war so glatt, so schlüpfrig, dass es ihm schien, als könne sie, sich ihm schnell entwindend, unaufhaltsam entschlüpfen, und er erbehte bei dem Gedanken. ‚Ach, verlass mich nicht, holde Serpentina‘, rief er unwillkürlich aus, ‚nur du bist mein Leben!‘“ (GT: 67).

Das Schlangenhafte, das in diesem Zitat durch die Schlankheit, Glätte und Schlüpfrigkeit des Kleides und das Schlangenlinienhafte, das vor allem aufgrund des flatternden Teils des Kleides (vgl. GT: 66) zum Ausdruck gebracht wird, bleiben auch der Serpentina als Mädchen anhaften, sodass auch die frauengestaltige Serpentina immer noch mit der Schlangengestalt und der Schlangenlinie verbunden bleibt.²⁴⁸ Zugleich droht sie dem schreibenden Anselmus in jedem

²⁴⁸ Das Kleid Serpentinats ist höchstwahrscheinlich aus einem leichten, schillernden, bunten Stoff, den Serpentina in manieristischen *figurae serpentinae* flattern lassen und den sie aber auch an ihren Körper ziehen kann, sodass sich

Augenblick nach der Weise der Schlangen zu entschlüpfen, sodass er sich des Erfolgs seines Abschreibens nicht sicher sein kann.

Nachdem Anselmus alle Proben und Krisen seiner Entwicklung durchlaufen hat, darf er endlich Serpentina auf ewig umarmen. Die Gefahr des Entkommens durch das für Schlangen typische schnelle glitschige Davongleiten droht nun nicht mehr:

„Du hast deine Treue bewährt, sei frei und glücklich.‘ Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Kristallglocken ertönte stärker und mächtiger, als er ihn je vernommen – seine Fibern und Nerven erbebten – aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches den Anselmus umschlossen, zersprang, und er stürzte in die Arme der holden, lieblichen Serpentina.“ (GT: 89).

In der Atlantis-Vision am Ende des Märchens „tritt in hoher Schönheit und Anmut Serpentina aus dem Innern des Tempels. Sie trägt den goldnen Topf, aus dem eine herrliche Lilie entsprossen“ (GT: 100) und erscheint zum Schluss als Frau und Anselmus’ Lebensgefährtin.

Außer Serpentina mit ihren zwei Schwestern ist noch die Mutter dieser drei Schlänglein zu erwähnen, die „grüne Schlange“ (GT: 68), die zur Geliebten Lindhorsts wurde. Die Genealogie der Lidnhorstschen Familie wird an zwei Stellen im Märchen erzählt. Es handelt sich jeweils um mythologische Einlagen in dem Märchen, die im Sinne kosmogonischer Mythen über die Entstehung der Welt sprechen, wobei die eine, die von der Weltentstehung und der Liebe zwischen Phosporus und Lilie handelt, Lindhorst seinen Freunden in einem Café erzählt,²⁴⁹ und die andere bei dem Abschreiben des altindischen Manuskripts Anselmus’ in seinen Gedanken vorschwebt.²⁵⁰

Außer den grünen und den grüngoldenen Schlangen erscheinen in dem Märchen an zwei wichtigen Stellen noch gefährliche Riesenschlangen, die den Studenten Anselmus zu erdrosseln drohen. Als Anselmus das erste Mal Lindhorst besuchen möchte, um ihm seine Dienste als Kopist anzubieten, ist er nicht in der Lage, an der Tür zu klopfen, weil der Türklopfer auf einmal zum Gesicht des Äpfelweibs wird, das ihm am Anfang des Märchens die dunkle Prophezeiung machte. Zugleich wird die Klingelschnur an der Eingangstür zur Riesenschlange, die sich um Anselmus’ Leib windet:

„Die Klingelschnur senkte sich hinab und wurde zur weißen durchsichtigen Riesenschlange, die umwand und drückte ihn, fester und fester ihr Gewinde schnürend, zusammen, dass die mürben zermalmt Glieder knackend zerbröckelten und sein Blut aus den Adern spritzte, eindringend in den durchsichtigen Leib der Schlange und ihn rot färbend. – ‚Töte mich, töte mich!‘ wollte er schreien in der entsetzlichen Angst, aber sein Geschrei war nur ein dumpfes Röcheln. – Die Schlange erhob ihr Haupt und legte die

das Kleid eng an ihren Körper anschmiegt. Dann ist das Kleid wie eine zweite Haut – so wie Schlangen sich ja von Zeit zu Zeit häuten und eine schillernde Hautschicht ablegen können. Mehr zu den manieristischen Frauenabbildungen und der Bekleidung der abgebildeten Frauen vgl. S. 127 und S. 131.

²⁴⁹ Vgl. Dritte Vigilie, (GT: 21 ff.).

²⁵⁰ Vgl. Achte Vigilie, (GT: 67 ff.).

lange spitzige Zunge von glühendem Erz auf die Brust des Anselmus, da zerriss ein schneidender Schmerz jählings die Pulsader des Lebens, und es vergingen ihm die Gedanken.“ (GT: 21).

Nachdem Anselmus von der Klingelschnur-Riesenschlange angegriffen wird, fällt er in Ohnmacht und wird erst später bei sich zu Hause „auf seinem dürftigen Bettlein“ (GT: 21) wach. Ist die weiße durchsichtige Klingelschnur-Riesenschlange in der Gegenwart des Äpfelweibs erschienen und kann somit auch als dessen Begleiterin aufgefasst werden,²⁵¹ so gibt es in dem Märchen noch eine andere Art von Riesenschlangen, die Anselmus bedrohen, als er seine kalligraphische Aufgabe bei Lindhorst verfehlt und ein großer Tintenklecks von seiner Feder auf das ausgebreitete Original fällt (vgl. GT: 81), weil Anselmus durch die Gedanken an Veronika zerstreut wurde und an Serpentina, d. h. an das Schreiben, nicht intensiv genug denkt:

„Da quoll ein dicker Dampf aus den Wänden, die Blätter fingen an zu rauschen, wie vom Sturme geschüttelt, und aus ihnen schossen blinkende Basilisken im flackernden Feuer herab, den Dampf entzündend, dass die Flammenmassen prasselnd sich um den Anselmus wälzten. Die goldnen Stämme der Palmbäume wurden zu Riesenschlangen, die ihre grässlichen Häupter in schneidendem Metallklange zusammenstießen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden. ‚Wahnsinniger! erleide nun die Strafe dafür, was du im frechen Frevel tatest!‘ – So rief die fürchterliche Stimme des gekrönten Salamanders, der über den Schlangen wie ein blendender Strahl in den Flammen erschien, und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus, und es war, als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse. Aber indem des Anselmus Glieder, enger und enger sich zusammenziehend erstarrten, vergingen ihm die Gedanken.“ (GT: 81f.).

In dieser Passage gehören die Riesenschlangen eindeutig zum Bereich des Salamanders, der hier majestätisch und machtvoll mit einer Krone auf seinem Haupte erscheint. Die Riesenschlangen umwinden Anselmus ähnlich, wie es auch die Klingelschnur-Schlange tat, und besprühen ihn, wie es gewöhnlich Drachen tun, zugleich mit Feuer, der ihn paradoxerweise nicht verbrennt, sondern zu Eis erstarren lässt. Anselmus fällt zum zweiten Mal in Ohnmacht und wird dann „in einer wohlverstopften Kristallfläche auf einem Repositorium im Bibliothekzimmer des Archivarius Lindhorst“ (GT: 82) wach. Dort verspürt er die Bedrängnisse des philiströsen Lebens am eigenen Leib. (Vgl. GT: 84).

Die Begegnungen mit den Riesenschlangen zeichnen sich beide durch dieselbe Bedrohlichkeit aus und beeinträchtigen die Integrität von Anselmus' Körperlichkeit und von seinem psychischen Zustand. Die Riesenschlangen, die in der einen Szene in der Gegenwart des Äpfelweibs und in der anderen Szene als Dienerinnen Lindhorsts auftauchen, erscheinen in dem Märchen konträr zu dem niedlichen Schlänglein Serpentina, sowie zu seinen Schwestern und seiner Mutter.²⁵²

²⁵¹ In der Hoffmann-Forschung wird sie meistens tatsächlich so verstanden. Vgl. z. B. SCHILLING (1984: 72, 220). Meine Deutung neigt allerdings dazu, die Riesenschlange potenziell auch auf den Lindhorstschen Bereich zu beziehen. Mehr dazu vgl. Kapitel 3.4., S. 108f.

²⁵² Der Text enthüllt auf einer Stelle, dass es sich bei der Mutter und den Töchtern um dieselbe Gestalt handelt, d. h. dass das Aussehen und der Charakter der Töchter mit dem Charakter der Mutter identisch ist: „In einem Lilienbusch

3.3 Kontextherstellung

Wenn man die bisherigen Beobachtungen zusammenfasst, steht fest, dass das Schlangemotiv in *Der goldne Topf* einerseits durch den zeitgenössischen Diskurs zur Schlangenlinie geprägt ist und andererseits durch den Bezug auf in kosmogonischen Mythen auftauchende Schlangen gekennzeichnet wird. Des Weiteren wird in *Serpentina* auf die biblische Paradiesgeschichte vom Fall der ersten Menschen angespielt. Darüber hinaus ist die *Serpentina*-Figur durch den Kontext der alchemistischen Symbolik markiert. *Serpentina* bündelt alle diese Kontexte in sich zusammen, sei es im Rahmen eines prägnanten Motivgeflechtes oder durch die Schilderung einzelner Ereignisse, durch die der jeweilige Kontext aktualisiert wird und für die *Serpentina* eine relevante Rolle spielt. Sie stellt zugleich einen Knotenpunkt dar, in dem sich die verschiedenen Kontexte (Anspielungen an die biblische Exegese, Alchemie, Kosmogonie, Kalligraphie, Hieroglyphik) kreuzen.

Dieses Kapitel ist teilweise anders aufgebaut als die Kontext-Kapitel zu den anderen Primärtexten, bei denen es in der Forschung bisher keine relevanten Untersuchungen zum Schlangemotiv gibt, an die diese Dissertation anknüpfen kann. Zu *Serpentina* wurde nämlich in der Hoffmann-Forschung schon vieles gesagt. Auf der Grundlage einer Zusammenfassung der sich besonders auf die Schlangenlinien-Thematik beziehenden Erkenntnisse erfolgen nun Ergänzungen und Anknüpfungen im Hinblick auf die bisherigen Betrachtungen. In dem Schlangenlinien-Kontext wird in erster Linie auf die wichtige Tradition der deutschen Kalligraphie, die eine Vorliebe in Schnörkeln und Schlangenlinien hat, hingewiesen, weil dieser Kontext in der Hoffmann-Forschung in Bezug auf *Serpentina* noch nicht genügend berücksichtigt wurde. Was die biblische Paradiesschlange angeht, wird vor allem der Bezug auf das neuartige Verständnis der Paradiesschlange erörtert.

Außer dieser Beschränkung der Kontext-Kapitel auf das, was in der Hoffmann-Forschung noch nicht bzw. noch nicht deutlich genug über *Serpentina* und die anderen Schlangen im Märchen gesagt wurde, weicht der Aufbau der einzelnen Kontext-Kapitel noch in einer weiteren Hinsicht ab: Es wird bereits in den Kontext-Kapiteln an manchen Stellen auf das Thema Dichtertum eingegangen, wie es in *Der goldne Topf* aufgefasst wird. Dieses Verfahren wird deswegen gewählt, weil der Bezug der Erzählung auf die einzelnen im Text angesprochenen Kontexte auf eine spezifische Weise geschieht, die schon Detlef Kremer beschrieben hat.²⁵³ Die Überlappung des kontextualisierten Bereichs mit dem Primärtext geschieht jeweils aufgrund derjenigen Merkmale, die der betreffende Bereich mit der in *Der goldne Topf* dargestellten dichterischen Problematik gemeinsam hat. Aus diesem Grund muss also manchmal auf das Thema Dichtung eingegangen werden, um die jeweilige Kontextherstellung in *Der goldne Topf* angemessen identifizieren und belegen zu können.

findet er [Lindhorst als Salamander; M. B.] dann die grüne Schlange wieder, und die Frucht seiner Vermählung mit ihr sind drei Töchter, die den Menschen in der Gestalt der Mutter erscheinen.“ (GT: 69).

²⁵³ Vgl. Kapitel 3.1, S. 76.

3.3.1 Biblische Paradiesschlange

In *Der goldne Topf* gibt es etliche Verweise auf die biblische Geschichte über die Verführung der ersten Menschen durch die Paradiesschlange.²⁵⁴ Dabei ermöglicht besonders die grundlegende Konstellation, in der ein Mann durch eine Schlange bzw. Frau verführt wird, die Assoziation mit der biblischen Geschichte. Außerdem werden im Text einzelne typische Versatzstücke aus dem Alten Testament aufgegriffen, um die Geschichte von dem Kasten vom Baum der Erkenntnis mit der Geschichte des Studenten Anselmus zusammenzuführen. Schon in der Eingangsszene, in der Anselmus durch das Schwarze Tor rennt, wodurch er symbolisch eine Schwelle in einen anderen Zustand des Seins überschreitet, und dabei „geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein“ (GT: 5) rennt, sodass alle Äpfel zerquetscht oder hinausgeschleudert werden, taucht das für die biblische Verführungsszene typische Element auf – der Apfel. Durch die folgende dunkle Prophezeiung des Apfelweibs wird der Bezug auf die Bibel unübersehbar: „Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ (GT: 5). Hier wird wörtlich der bevorstehende (Sünden)fall prophezeit, und zwar mit der für das Märchen typischen Metaphorik des Kristalls bzw. Spiegels.

An die biblische Verführungsgeschichte erinnert ebenfalls gleich die folgende Szene, in der Anselmus unter einem Holunderbusch sitzt und von den drei grüngoldenen Schlänglein bezaubert wird. In der Szene wird dabei eine Schlange, Serpentina, bevorzugt. Sie gerät in den Mittelpunkt und verdrängt die anderen Schlangen in den Hintergrund, sodass sich gerade die Assoziation Serpentinias mit der biblischen Paradiesschlange anbietet. Serpentina verführt Anselmus, indem sie ihn mit „ein Paar dunkelblaue[n] Augen“ (GT: 10) „mit unaussprechlicher Sehnsucht“ (ebd.) ansieht. Die Verführung durch die Schlange wird, als Serpentina als eine Frau bzw. ein Mädchen in Erscheinung tritt, noch deutlicher mit der gängigen, sexuell ausgerichteten Interpretation der Paradiesgesichte als Verführung durch die mit Eva identifizierte Schlange zum Geschlechtsakt in Verbindung gebracht.²⁵⁵ Serpentina wird sogar an einer Stelle von Anselmus mit einer Sirene verglichen, d. h. einem antiken mythologischen Mischwesen, das in der Regel aus Frau und Vogel zusammengesetzt ist und das mit unwiderstehlicher Stimme singt, wodurch es Männer verführt und ins Verderben lenkt:

„Deshalb muss er [Lindhorst; M. B.] nun königlicher Archivarius sein und hier in Dresden mit seinen drei Töchtern wirtschaften, die aber weiter nichts sind, als kleine goldgrüne Schlänglein, die sich in Holunderbüschen sonnen, verführerisch singen und die jungen Leute verlocken wie die Sirenen.“ (GT: 77).

Anselmus selbst nimmt also die Schlänglein als höchst verführerisch wahr, was die sexuelle Dimension der biblischen Szene unterstreicht.

Die Identifikation der Schlange mit einer verführerischen Frau ist in *Der goldne Topf* raffiniert ausgestaltet, sodass die Schlange und die Frau an manchen Stellen ineinander übergehen. Dies

²⁵⁴ In der Forschung wurde häufig auf die Momente hingewiesen, die in *Der goldne Topf* an die Geschichte vom Fall der ersten Menschen erinnern. Vgl. z. B. MCGLATHERY (1966).

²⁵⁵ Dieser Auslegungstyp wird auch in Zedlers Lexikon erwähnt. Vgl. S. 52, Anm. 161.

ist der Fall besonders in der Szene, in der sich die Schlange den Palmenbaum hinunter schlängelt und als Mädchen am Boden landet. (Vgl. GT: 66).²⁵⁶ Die Metamorphose der Schlange zur Frau wird in dieser Passage nicht geschildert, doch die Thematisierung des Doppelwesens der Paradiesschlange entlehnt Hoffmann offensichtlich der Malerei, wo die Paradiesschlange häufig als ein aus einer Frau und einer Schlange bzw. einem anderen Reptil bestehendes Mischwesen abgebildet ist.²⁵⁷ Auch die gründergoldene Farbe der Serpentina erinnert an die Paradiesschlange, denn diese hat in der Ikonographie häufig eine grüne oder blaue Farbe.²⁵⁸ Hoffmann nutzt dabei raffiniert Möglichkeiten der sprachlichen Beschreibung, um das genaue Aussehen des Mischwesens nicht zu fassen, und er lässt Serpentina zwischen den zwei Polen, Tier und Frau, je nach Belieben oszillieren.

Die sexuelle Dimension ist jedoch nur ein Aspekt der biblischen Exegese, die der Text thematisiert. Diese traditionelle Auslegung der Paradiesgeschichte bildet vielmehr bloß die Basis für das Aufgreifen einer anderen interpretatorischen Dimension, die im Unterschied zur negativ konnotierten verführenden Schlange/Frau/Schlangenfrau positiv besetzt ist. Der in der christlichen Kunst durch eine Schlange umwundene Baum, der „die vom Bösen umstrickte Menschheit“ symbolisierte,²⁵⁹ gewinnt hier eine gegensätzliche Bedeutung. Denn schon wenn man sich das Sujet des Märchens anschaut und dieses als ein Erlösungsmärchen oder – vor dem Hintergrund eines Erlösungsmärchens – als eine Initiationsgeschichte eines jungen Mannes zur privilegierten dichterischen Existenz liest, so ist die Vereinigung von Anselmus und Serpentina als erstrebenswert zu bewerten und die Hochzeit zwischen beiden als ein glücklicher Ausgang. Die Interpretation dieser Vereinigung der Hauptprotagonisten lediglich vor der Folie der biblischen Verführungsszene in ihrer gängigen Deutung als Verführung zum Bösen, für das in der alttestamentlichen Genese exemplarisch häufig der geschlechtliche Verkehr und die sexuelle Sinnlichkeit gehalten werden, scheint das Konzept des Erlösungsmärchens, mit dem *Der goldne Topf* arbeitet und das er in eine durchaus positiv konnotierte Initiationsgeschichte umgestaltet, zu verfehlen.²⁶⁰

²⁵⁶ Das genaue Zitat vgl. Kapitel 3.2, S. 81.

²⁵⁷ Diese Art Ikonographie ist vom 13. bis zum 16. Jahrhundert belegt und lege in der dargestellten Szene, so Andrea Imig, den Bedeutungsschwerpunkt auf die suggestive Macht der Versuchung und auf die Frage, wie sich die Sünde im Menschen vollzog. Vgl. IMIG (2009: 118). Eine frauengestaltige Schlange ist öfters bei Raffael, Hieronymus Bosch und anderen zu finden. Unter den deutschen Künstlern ist die Schlange mit Frauenkopf bei Lucas Cranach, Hans Holbein, Albrecht Dürer belegt und in der Architektur als Relief beispielsweise am Chorfenster der Elisabethkirche in Marburg, am Nordportal des Freiburger Münsters, am Chorfenster des Erfurter Doms etc. Eine Liste sowie die Abbildungen von frauengestaltigen Schlangen in den bildenden Künsten bietet Andrea Imig in ihrem „Katalog“ als Anhang ihrer Studie. Vgl. ebd.: 231ff.

²⁵⁸ Vgl. BÖCHER (2002: 144).

²⁵⁹ Vgl. LURKER (1964: 344).

²⁶⁰ Dass der Hinweis auf den Sündenfall nicht ohne Vorbehalt mit der Hingabe Anselmus' an Serpentina zu verknüpfen ist, lässt schon die Tatsache erahnen, dass gerade das Vergessen Serpentinias, nicht die Hingabe an diese, zu dem Sündenfall und dem Fall ins Kristall führt. Lothar Pikulik bezieht beispielsweise die ganze Verführung eindeutig auf das Äpfelweib, das Anselmus zur „aufklärerischen“ Vernunft verleitet, wobei sich hier die Ratio nicht als rein menschliche Errungenschaft, sondern als Einflüsterung dämonischer Mächte entpuppe. Vgl. PIKULIK (1969: 353). Doch Pikulik übersieht offensichtlich, dass auch die Schlanglein auf die Verführung hinweisen, die mit einer Vernunft nichts Gemeinsames haben, und dass ihre Verführungskraft sogar stärker ist als diejenige des Äpfelweibes. Eine andere Deutung zu dieser Problematik bietet Detlef Kremer, der darauf hinweist, dass die geschlechtliche Verführung durch

Um Serpentina vor dem Hintergrund der biblischen Paradiesschlange angemessen zu deuten, ist die Berücksichtigung des seit der Aufklärung breit entfalteten philosophischen bzw. mythologischen Diskurses zu diesem Thema relevant.²⁶¹ Manche Philosophen und Mythologen des späten 18. und des 19. Jh., zu denen beispielsweise Johann Gottfried Herder²⁶², Immanuel Kant²⁶³, Friedrich Schiller²⁶⁴, Friedrich Schelling²⁶⁵, Johann Gottfried Eichhorn²⁶⁶, Johann Philipp Gabler²⁶⁷ oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel²⁶⁸ gehören, verstehen die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies nicht mehr negativ,²⁶⁹ sondern sie sehen in ihr den Übergang des Menschen aus seiner tierisch angelegten Lebensweise in eine menschliche, die im Unterschied zur ersteren durch den Gebrauch der Vernunft gekennzeichnet sei. Beispielhaft für die Deutung der Paradiesgeschichte als Übergang des frühen Menschen in eine höhere Seinsphase sei hier Immanuel Kant zitiert:

„Aus dieser Darstellung der ersten Menschengeschichte ergibt sich, dass der Ausgang des Menschen aus dem, ihm durch die Vernunft, als erster Aufenthalt seiner Gattung vorgestellten Paradiese nichts Anderes, als der Uebergang aus der Rohigkeit eines bloß thierischen Geschöpfs in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instincts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit gewesen sei.“²⁷⁰

Diese neuartigen Auslegungen begründen keine eindeutige Opposition zu dem traditionellen Verständnis der Szene als Fall des Menschen durch Auflehnung gegen Gott. Sie sehen das

Serpentina sehr wohl möglich sei, dass diese jedoch nicht anzustreben sei und dass deswegen eine Dematerialisierung Serpentinias im Sinne ihrer Verwandlung in die ornamentale Schrift notwendig sei, damit es nicht zu der sexuellen Verführung und zum Sündenfall im biblischen Sinne komme: „Die *Schlange* des Sündenfalls muß sich in die *Schlingen* der Schrift verwandeln, um ihre Anziehungskraft, nicht aber ihre Fähigkeit zur Inspiration zu verlieren.“ KREMER (1993: 91). Doch Kremer übersieht, dass die geschlechtliche Annäherung zwischen Serpentina und Anselmus nicht immer unerwünscht ist und dass es im richtigen Moment zu einer geschlechtlich konnotierten Verschmelzung der beiden doch kommen darf. Vgl. (GT: 67). Auf diese Tatsache macht beispielsweise Claudia Liebrand aufmerksam: „Sein [Anselmus'; M. B.] Schreibakt, der die Verbindung mit Serpentina stiftet, ist in stupendem Maße dem Sexualakt analogisiert.“ LIEBRAND (2000: 42).

²⁶¹ In einem ähnlichen Sinn haben gnostische Kreise in den ersten Jahrhunderten nach Christus die Schlange als Auslöserin der Gehorsamsverweigerung Adams und Evas gegenüber Gott positiv bewertet. „Die Gruppe der Ophiten oder Naasener zogen ihrerseits die Konsequenz, die Schlange als Überbringerin der Gotteserkenntnis zu verehren. [...] Die Schlange galt ihnen als Symbol, nicht nur der menschlichen Befreiung, sondern auch des Lebensprinzips der Natur, der Seele der Welt.“ MARTINEK (1996: 139). Mehr zu den gnostischen Sekten vgl. ebd.: 137f.

²⁶² Johann Gottfried Herder behandelt die Paradiesgeschichte im vierten Teil seines umfangreichen Traktats *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, der 1776 erschienen ist. Vgl. HERDER (1776).

²⁶³ 1786 erschien Immanuel Kants Schrift *Mutmaßlicher Anfang des Menschengeschlechts*. Vgl. KANT (1867).

²⁶⁴ 1790 reagierte Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* auf Kants Aufsatz. Vgl. SCHILLER (1970).

²⁶⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling versucht die alttestamentliche Geschichte in seiner Magisterarbeit *De malorum origine* aus dem Jahre 1792 zu deuten. Vgl. SCHELLING (1976).

²⁶⁶ Johann Gottfried Eichhorns zweiter Band der *Urgeschichte*, in dessen zweitem Teil er sich der biblischen Paradiesgeschichte widmet, erschien 1793. Vgl. GABLER (1793).

²⁶⁷ Johann Philipp Gabler stimmt Eichhorn und dessen Deutung der biblischen Paradiesgeschichte in seiner Einleitung zu Eichhorns *Urgeschichte* zu. Vgl. GABLER (1792).

²⁶⁸ Ein späteres Beispiel der Verbindung des Essens vom Baum der Erkenntnis mit dem Anfang der menschlichen Reflexion ist in Georg Wilhelm Friedrich Hegels 1837 erschienenen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (3. Teil, 3. Abschnitt, 2. Kapitel: *Das Christentum*, S. 385-406) zu finden. Vgl. HEGEL (1978: 389ff.).

²⁶⁹ Eine herkömmliche Verbindung der Schlange mit dem Teufel vertritt z. B. Zedlers Lexikon: „Schlange (verführerische) welche zwar eine natürliche Schlange gewesen doch von dem Satan besessen.“ ZEDLER (1961b: 1808).

²⁷⁰ KANT (1867: 321).

Verlassen des sorglosen, ohne Reflexion verlaufenden Lebens im Paradies zwar durchaus positiv, sie betonen jedoch gleichzeitig die durch den Gebrauch der Vernunft verursachte innere Entzweiung, durch die das menschliche Leben nach dem Fortgang aus Eden begleitet wurde. Als Beispiel sei hier noch ein Zitat von Immanuel Kant angeführt, in dem er die innere Zerrissenheit des vernünftig gewordenen frühen Menschen beschreibt:

„Er [der Mensch; M. B.] entdeckte in sich ein Vermögen, sich selbst eine Lebensweise auszuwählen und nicht gleich anderen Thieren an eine einzige gebunden zu sein. Auf das augenblickliche Wohlgefallen, das ihm dieser bemerkte Vorzug erwecken mochte, musste doch sofort Angst und Bangigkeit folgen: wie er, der noch kein Ding nach seinen verborgenen Eigenschaften und entfernten Wirkungen kannte, mit seinem neu entdeckten Vermögen zu Werke gehen sollte. Er stand gleichsam am Rande eines Abgrundes; denn aus einzelnen Gegenständen seiner Begierde, die ihm bisher der Instinct angewiesen hatte, war ihm eine Unendlichkeit derselben eröffnet, in deren Wahl er sich noch gar nicht zu finden wusste; und aus diesem einmal gekosteten Stande der Freiheit war es ihm gleichwohl jetzt unmöglich, in den der Dienstbarkeit (unter der Herrschaft des Instincts) wieder zurückzukehren.“²⁷¹

Nach Kant bedeutet die Paradieserzählung das Überschreiten der tierischen Schranken bei den ersten Menschen, wobei der nachfolgende Zustand für den Menschen einen Fortschritt bedeutet, der im Menschen zwar ambivalente Gefühle hervorruft, der jedoch eine bessere Zukunft verspricht. Es sind besonders die Gefühle des aus dem biblischen Paradies vertriebenen Menschen, wie sie die neuartigen Auslegungen der alttestamentlichen Geschichte schildern, die denjenigen Emotionen des sich von seiner Umwelt unterscheidenden Anselmus ähneln und die zwischen der Entzückung über das erlangte höhere Stadium des Daseins und zwischen der Sorge schwanken, die durch die Fähigkeit der Reflexion bzw. durch das plötzliche Bewusstsein um die Absonderung von der Umwelt entstanden ist.²⁷² Die Ambivalenz und Entzweiung des Menschen ist sozusagen ein Tribut für seine intellektuelle Entwicklung. Das Übertreten der Grenze zwischen einem Leben, in dem der Mensch über sein Dasein nicht reflektiert und sich nur um seine körperliche Zufriedenheit kümmert, und einer Existenzweise, in der der Mensch nicht bloß seiner materiellen Befriedigung nachjagt, sondern bei dem andere Werte in den Vordergrund rücken – dies ist der Punkt, in dem sich die neuartigen Auslegungen der Paradieserzählung mit dem Charakter Anselmus' kreuzen. Anselmus unterscheidet sich von den ihn umgebenden philiströsen Mitmenschen durch eine andere Sicht auf die Welt und aufs Leben, zugleich leidet er durch diese Sonderstellung und macht sich Sorgen über seine geistige Gesundheit, weil er anders als seine Mitmenschen empfindet und die Umwelt wahrnimmt.

Im ähnlichen Sinne wie Kant argumentieren die anderen oben erwähnten Philosophen und Mythologen, wobei einige von ihnen die wichtige Funktion der Schlange in der alttestamentlichen Szene hervorheben. Nach Schelling sei es gerade die Schlange, die in der

²⁷¹ Ebd.: 318.

²⁷² Über diese schmerzhaften Gefühle des ersten Menschen spricht außer Kant z. B. HEGEL (1978: 398ff.). Auch Schillers Ausführungen in der Abhandlung *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde* implizieren, dass der Mensch nach dem Kosten vom verbotenen Baum nicht mehr so glücklich und ruhig war wie vorher. Vgl. SCHILLER (1970: 398f.).

Paradiesgeschichte „alles in Bewegung bringt“²⁷³. Auch Serpentina hat eine solche Funktion in der Entwicklung des Märchengeschehens. Ihre Erscheinung schafft den ersten Konflikt, der Anselmus vom Leben eines gewöhnlichen Bürgers abbringt und der das ganze Geschehen des Märchens konstituiert. Analog zum komplexen Wesen Serpentinias ist auch die Paradiesschlange ein vielschichtiges Symbol, wie Schelling erläutert:

„Jene Schlange, jener Baum der Erkenntnis und Unsterblichkeit, jene Cherubim, die das Paradies bewachen, – was sind das anderes als mythische Bilder und Hieroglyphen [...], die von dem Sinn, den sie in sich bergen, genau zu unterscheiden sind? Im ganzen Orient gilt die Schlange als vielbedeutendes Tier; es ist erstaunlich, in wie vielen orientalischen Symbolen und Mythen sie vorkommt.“²⁷⁴

3.3.2 Schlangenlinie

Darauf, dass für *Der goldne Topf* und die Gestaltung von Serpentina Hogarths Schrift *The Analysis of Beauty* aus dem Jahre 1753²⁷⁵ grundlegend war, wurde in der Hoffmann-Forschung bereits hingewiesen²⁷⁶ und es ist unbestreitbar, dass sich Hoffmann auf diese Abhandlung beruft, denn er wollte seinen ersten Erzählband ursprünglich mit dem Untertitel „In Hogarth’ Manier“ herausgeben.²⁷⁷ In seiner ästhetischen Studie versucht Hogarth durch eine aufmerksame Betrachtung der Kunstwerke sowie der Natur, des menschlichen Körpers und verschiedener weiterer Gegenstände dem rätselhaften Wesen der Schönheit auf die Spur zu kommen. Die Essenz des Schönen findet er schließlich im Gebrauch und geschickter Kombination von Wellen- bzw. Schlangenlinien,²⁷⁸ die er in ihren verschiedenen Ausprägungen analytisch zu beschreiben versucht. Hogarths Wertschätzung der Schlangenlinie geht vor allem auf die manieristische Tradition zurück, in der die *figura serpentinata* in den bildenden Künsten zur Mode wurde.²⁷⁹ In der Erhebung der Schlangenlinie zum Ausdruck der Schönheit ist *The Analysis of Beauty* offenbar keineswegs bahnbrechend. Die Abhandlung ist jedoch insoweit bedeutend, weil sie eine breite Diskussion um die Schlangenlinie anregte, die sich nicht nur auf den englischsprachigen Raum beschränkte.²⁸⁰ Darüber hinaus versucht Hogarth die Schlangenlinie als Schönheitslinie zu sezieren, indem er dem idealen Grad der Krümmung nachgeht. Er möchte dadurch das Rätsel und die Eigenartigkeit dieser Schönheitslinie genau definieren und auf diese Weise den Zauber der manieristischen *figura serpentinata* aufheben, deren Form seit der Renaissance für definitorisch unfassbar galt:

²⁷³ SCHELLING (1976: 131).

²⁷⁴ Ebd.: 120.

²⁷⁵ Christoph Mylius übersetzte Hogarths Schrift im Jahre 1754 unter dem Titel *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen* ins Deutsche.

²⁷⁶ Grundlegend sind in dieser Hinsicht vor allem die Studien von Günter Oesterle aus den 1980ern und 1990ern. Vgl. z. B. OESTERLE (2006).

²⁷⁷ Vgl. ebd.: 65.

²⁷⁸ Hogarth unterscheidet zwischen der zweidimensionalen, auf die Fläche begrenzten, Wellenlinie und der vollkommeneren, weil dreidimensionalen, sich im Raum windenden Schlangenlinie. Vgl. HOGARTH (2008: 77).

²⁷⁹ Die Wortprägung „Schlangenlinie“ stammt wahrscheinlich von Albrecht Dürer, sie wurde dann als *figura serpentinata* in der Theorie des italienischen Manierismus verwertet und kehrte nach Deutschland über Hogarth zurück. Vgl. GRAEVENITZ (1994b: 246).

²⁸⁰ Mehr zu der zeitgenössischen Diskussion um die Schlangenlinie vgl. das Kapitel 4.3.1, S. 132f.

„Hogarth setzte seine Konzeption der ‚line of beauty‘ pouniert von zwei Traditionen ab, denen er zugleich viel verdankte. Er wollte durch seine aus empirischen Befunden gewonnenen abstrakten Linien erstens die Reizästhetik der Franzosen aus dem Dunkel des Unerklärlichen, dem ‚je ne sais quoi‘ herausführen. Zweitens sollte an die Stelle der spekulativen Begründung der ‚figura serpentina‘ in der Renaissance [...] eine gegründete Wahrnehmungstheorie treten und an die Stelle einer bloßen Bewegungstheorie im Manierismus eine Theorie des Lebens.“²⁸¹

Obwohl es Hogarth trotz seiner Bemühungen nicht gelingt, eine Definition der idealen Schönheitslinie zu finden und deren Unfassbarkeit zu brechen, suggerieren seine Ausführungen und Bewertungen das Aufbrechen des Geheimnisses der reizvollen *figura serpentina*.²⁸² Hogarths eigenartige Behandlung der Schlangenlinie rückt diese auch in neues Licht, weil er nicht nur Kunstwerke beschreibt, die er je nach der angemessenen Verwendung der Schlangen- bzw. Wellenlinien als schön oder weniger schön bewertet, sondern er sieht die ganze Umwelt, d. h. die Natur, den menschlichen Körper und auch einfache Gebrauchsgegenstände von Schlangenlinien durchwoben, die je nach Grad ihrer Krümmung mal schöner und mal weniger schön seien.²⁸³ Der aufmerksame Betrachter entdeckt Schlangenlinien sowohl in vielen statischen Gegenständen, als auch in manchen Bewegungsweisen – sei es das im Fluss strömende Wasser, die in die Höhe steigenden Feuerflammen, die sich im Wind kräuselnden Haarlocken, die Bewegung der Hand beim Malen und Schreiben oder die des ganzen Körpers beim Tanzen. Da die Schlangenlinie häufig in der Natur erscheint, wirkt sie naturwüchsig; dadurch, dass sie manchen Bewegungsarten immanent ist, gewinnt sie an Dynamik. Und Hoffmann folgt Hogarth und entlehnt bei ihm etliche Beispiele des Erscheinens der Schlangenlinie:

„Wie Hogarth entdeckt Hoffmann schließlich die anmutige Mannigfaltigkeit der Schlangenlinie, im Natürlichen und Künstlichen, im Alltag und im künstlerischen Artefakt: er zeigt sie uns im Holunderbusch am Abend, in den Wellen der Elbe, im Flattern eines Frauenkleides, in den flackernden Flammen des Punschens, in dem Mienenspiel des Hofrats Lindhorst, auf dem spiegelblanken, runden, goldenen Topf und schließlich im Abschreiben einer seltenen Handschrift.“²⁸⁴

Wenn Oesterle Hoffmann in die Nachfolge Hogarths stellt, so bemerkt er schließlich berechtigterweise, dass es nicht das Ziel von *Der goldne Topf* ist, die Schlangenlinie im Sinne Hogarths zu thematisieren, der diese entzaubert darzustellen und ihr Rätsel aufzubrechen versucht, sondern dass der Text im Unterschied zu Hogarth das Unfassbare der manieristischen *figura serpentina* offen hält:

²⁸¹ OESTERLE (2006: 65).

²⁸² Auf den in seiner Abhandlung eingelegten Tafeln gibt es in einigen Fällen eine Skala von unterschiedlich gekrümmten Schlangenlinien, wie sie beispielsweise an einem Damenkorsett zu finden sind, und Hogarth bewertet jeweils den mittleren Grad der Krümmung als Verkörperung einer idealen Schlangenlinie. Doch eine Erklärung, wie diese objektiv zu erkennen wäre, liefert er nicht. Vgl. HOGARTH (2008: 90).

²⁸³ „Das Liebreichste ist die fließende Locke. [...] Dasselbe Haar, einem Besen gleich und verfilzt, würde höchst unerfreulich anzusehen sein. Denn das Auge würde verwirrt werden, fände keinen Anfang und kein Ende und wäre außerstande, solch einer ungeordneten Anzahl von verworrenen und verwickelten Linien nachzuspüren.“ Ebd.: 64f.

²⁸⁴ OESTERLE (2006: 65).

„So innovatorisch Hogarths Kunsttheorie jedoch wahrnehmungstheoretisch und wirkungsästhetisch war, so sehr sie den Blick für die Wirklichkeit der Gegenstände öffnete, ihre Grenzen zeigte sie im generellen Unverständnis gegenüber den spekulativen Korrespondenzen der Renaissance und der Reizästhetik Frankreichs. E. T. A. Hoffmann rehabilitiert einerseits das ‚je ne sais quoi‘ und romantisiert andererseits im Rückgriff auf die Naturphilosophie die Schlangenlinie. Auf diese Weise legt er die von der Aufklärung verdrängten, aber in der Renaissance der Schönheitslinie zugesprochene ‚Allansichtigkeit‘ wieder frei.“²⁸⁵

Diese Bemerkung stimmt sehr wohl, es wäre unterkomplex, Hoffmanns rätselhafte Protagonistin Serpentina lediglich mit Hogarths konstruktivistischer Schlangenlinie in Verbindung zu setzen. Genauso wichtig ist es, Serpentina nicht nur mit der Schönschreibreform im deutschen Unterricht um 1800 in Verbindung zu setzen, wie es Friedrich Kittler in seinem umfangreichen Werk *Aufschreibesysteme* vornimmt, sondern in diesem Zusammenhang auch die Tradition der deutschen Kalligraphie im Blick zu haben. Kittler hat in Bezug auf *Der goldne Topf* auf reformpädagogische Versuche der Schreiberwerbsmethode am Anfang des 19. Jahrhunderts hingewiesen. Für Heinrich Stefani und Johann Paul Pöhlmann, die Kittler als zwei bedeutende Repräsentanten der schulischen Schreibreform um 1800 nennt, sind die „Schlangenlinie“²⁸⁶ bei Pöhlmann bzw. Striche verbunden mit Halbkreisen und Halbovalen bei Stephani²⁸⁷ die Grundelemente der Schrift. Kittler zitiert aus Pöhlmanns 1803 erschienenem Traktat *Meine Schreibelectionen, oder praktische Anweisung für Schullehrer, welche den ersten Unterricht in Schönschreiben zugleich als Verstandesübung benützen wollen*, in dem die Fähigkeit eine regelmäßige Schlangenlinie zu zeichnen die Voraussetzung für die Produktion einer schönen Schrift ist:

„Wenn die Schlangen kriechen, so bewegen sie sich nie gerade, sondern in lauter Krümmungen fort, so daß, wenn sie in etwas feinem Sande kröchen, eine solche (fig. 19 [Bild einer aus Halbzirkeln bestehenden Linie; M. B.]) zurückbleiben würde. Daher nennt man eine Linie, die sich abwechselnd so hin und her krümmt, eine Schlangenlinie. Wer gut schreiben lernen will, muß eine solche Linie vollkommen richtig zeichnen können.“²⁸⁸

Pöhlmann, Stefani und andere zeitgenössische Schreibreformer fordern, dass die Schüler fließend schreiben und dass die Schrift nicht holprig, sondern gerundet ist. Zugleich wird in den Reformschriften darauf hingewiesen, dass der Lernprozess des Schreibens nicht bloß das Erlernen einer mechanischen Fertigkeit ist, sondern zur Entwicklung des Geistes beiträgt:

„So wie in allen Fächern, so waren [die Lehrer; M. B.] auch in diesem bisher nur an die mechanische Unterrichtsweise gewöhnt, und hatten nicht einmahl eine leise Ahndung davon, daß der Schreibunterricht gleichfalls als ein Stoff zur selbstthätigen Entwicklung der Geisteskraft behandelt werden müsse.“²⁸⁹

²⁸⁵ Ebd.: 65f.

²⁸⁶ PÖHLMANN (1803: 38), zit. nach KITTLER (2003: 131).

²⁸⁷ Vgl. KITTLER (2003: 101).

²⁸⁸ PÖHLMANN (1803: 38), zit. nach KITTLER (2003: 131).

²⁸⁹ STEPHANI (1815: 3f.), zit. nach KITTLER (2003: 100).

Doch selbst die geistige Fundierung, die sich hinter einer gelungenen mit einer Feder gezeichneten Kurve birgt, reicht nicht aus, um die Komplexität der Schlangenlinie, für die Serpentina steht, zu erfassen. Darauf haben bereits Detlef Kremer und Günter Oesterle hingewiesen. Günter Oesterle hält es für notwendig, den Hintergrund dieser Reformschriften von Stefani und Pöhlmann zu beleuchten, der mindestens bis zu der bereits erwähnten manieristischen *figura serpentinata* reicht:

„Die ideale Schönschreiblinie um 1800 hat eine bis in die Renaissance zurückreichende ästhetische und eine, wie zu ergänzen ist, naturphilosophische Vorgeschichte. Der Reformpädagoge schuf also die Schlangenlinie nicht, sondern bezog sie, wie der Poet, aus der Ästhetik. Es handelt sich hier gewissermaßen um die jüngste, noch in die Schule gehende Schwester einer theorie- und kunstgeschichtlich bereits entwickelten Schönheitslinie, *figura serpentinata* genannt.“²⁹⁰

Im ähnlichen Sinne wie Oesterle hält Detlef Kremer Kittlers Rückführung Serpentinatas auf die Schönheitslinie der Schönschreibreformer des frühen 19. Jh. für zu einfach:

„Friedrich Kittler hat vermutet, daß Hoffmann seinen Schreiber an der organischen Normhandschrift Pöhlmanns oder Stephanis orientiert [...]. Berechtigt bleibt dieser Hinweis nur, solange er sich auf ein handwerkliches Propädeutikum des literarischen Schreibens begrenzt. Er vereinfacht unzulässig, wenn er die Schlange Serpentina auf ein Emblem dieser Schönschrift reduziert [...].“²⁹¹

Obwohl Kremer das Inbeziehungsetzen Serpentinatas mit der Schönschreiblinie in einer gewissen Hinsicht akzeptiert, hat er jedoch auch gegen diese Möglichkeit der Deutung Einwände. Anselmus kennt sich in dem Moment, als er bei Lindhorst erscheint, bereits mit der Schönschreibkunst aus und ist also kein Schüler, der sich erst in Lindhorsts Diensten das Schönschreiben aneignet: „Kittler bedenkt nicht, daß Anselmus schon vorher als begnadeter Kaligraph gefeiert wird, der bestens mit der schräglaufenden, zusammenhängenden englischen Kursivschrift vertraut ist.“²⁹²

Kremers Hinweis auf das kalligraphische Können Anselmus' ist wichtig, denn gerade der Prozess des kalligraphischen Schreibens ist einer der Kontexte, die im Text als Parallele zum dichterischen Prozess angeboten werden und diesen zu charakterisieren und zu beleuchten helfen. Das Zeichnen-Können einer regelmäßigen, streng geometrischen – weil aus identischen Halbzirkeln bestehenden – Schlangenlinie, wie sie von Pöhlmann propagiert und wie sie auch in den zeitgenössischen Lexika beschrieben wird²⁹³, kann natürlich kaum verglichen werden mit

²⁹⁰ Vgl. OESTERLE (2006: 63f.).

²⁹¹ KREMER (1993: 81).

²⁹² Ebd.

²⁹³ Adelung leitet in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* aus dem Jahre 1811 die Schlangenlinie von der Bewegung einer Schlange ab. Die Schlangenlinie sei nach Adelung „eine Linie, welche der wellenförmigen Biegung einer Schlange im Kriechen gleicht, d. i. eine aus mehreren Halbzirkeln oder krummen Linien bestehende Linie, wovon wechselweise der erhabene Theil bald nach oben, bald nach unten zu gerichtet ist.“ ADELUNG (1811a: 1506). In Zedlers Lexikon gibt es eine exakte Anleitung dazu, wie man die Schlangenlinie mit einem Zirkel konstruieren kann: „Schlangenlinie, ist eine Art krummer Linien, welche also gerissen wird: Man ziehe eine gerade Linie blind, und eröfne alsdenn den Circkel so weit, als man nach Erforderung der Grösse der zu verfertigenden Linie vor nöthig erachtet. Mit dieser Eröffnung beschreibe man einen halben Circkel über der blinden

dem ästhetischen Wert der mannigfaltigen Schlangenlinien und Schnörkel der kalligraphischen Werke, die einen künstlerischen Mehrwert liefern²⁹⁴ und die bei den einen Kalligraphen auf komplizierten geometrischen Regeln gegründet sind, oder aber nach der Ansicht anderer durch Regeln gar nicht gefasst werden können.²⁹⁵

Genauso kann die Entfaltung der seelischen Seite der Schüler, zu der es gemäß den Reformern beim Schreiben-Erlernen kommt, nicht mit dem vielschichtigen innerlichen Prozess gleichgestellt werden, den ein Kalligraph während des (Ab)Schreibens erlebt. An den Kalligraphen wird im Gegensatz zum Schüler ein hoher Anspruch an sein „Improvisationsgenie“²⁹⁶ gestellt, denn der Kalligraph ist ein Künstler, der dem Text seine „Ideen“ und emotionale Eindrücke einprägt.²⁹⁷ Mehr noch: Die deutschen mit Verzierungen „bekleideten“ Buchstaben sollen nicht nur „bedeuten“, sondern „sein“, wie der Kalligraph Michael Bauernfeind 1736 im zweiten Teil seiner Schrift *Vollkommene Wieder-Herstellung der bißher sehr in Verfall gekommenen gründlich- u. zierlichen Schreib-Kunst [...] schreibt*.²⁹⁸ Durch die Eigenständigkeit der kalligraphisch verzierten Buchstaben und durch deren geistige Tiefe und Aufladung mit rätselhaften Botschaften nähert sich die Natur des kalligraphischen Schaffens der Eigenart des dichterischen Schaffensprozess, sodass man das kalligraphische Schönschreiben in *Der goldne Topf* soeben mit dem Schreiben des Schönen, d. h. dem Schreiben von Poesie gleichstellen kann.²⁹⁹ Dies kann man umso mehr machen, als Anselmus am Ende seiner kalligraphischen Lehre bei Lindhorst als Dichter bezeichnet wird. (Vgl. GT: 97).

Die Tradition der deutschen Kalligraphie stützt sich auf den bekanntesten deutschen Kalligraphen Johann Neudörffer, der seit dem 16. Jahrhundert bis zu den letzten Vertretern der Gattung als Vorbild gilt³⁰⁰ und der eine Vorliebe gerade für gewundene Linien und Schnörkel hatte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es sogar zu einer Wiederbelebung der Neudörfferschen pädagogischen Gedanken und Schreibanweisungen in den meisten deutschen Musterbüchern.³⁰¹ Obwohl er wie sein Zeitgenosse Dürer alle Linien in geometrische Figuren anpassen möchte, wogegen viele seiner Nachfolger vehement opponieren,³⁰² übt Neudörffers Vorliebe für das Gewundene der Schrift auf andere Kalligraphen einen großen Einfluss aus. Er propagiert die „den Buchstaben einleitenden Schwünge“³⁰³ der Fraktur, die sogenannten „Elefantenrüssel“, die das manieristische Grundmotiv der *figura serpentina* abstrakt

Linie. Alsdenn setzet man den Circkel fort, und bechreibet aus dem einen Ende dieses Circkel=Bogens mit eben dieser Eröffnung den andern halben Circkel unter der Linie, und fähret mit dieser Arbeit so lange fort, als es nöthig ist.“ ZEDLER (1961b: 1818).

²⁹⁴ Dazu mehr unten.

²⁹⁵ Zu diesen zwei Standpunkten vgl. DOEDE (1958: 14ff.).

²⁹⁶ Ebd.: 26.

²⁹⁷ Vgl. KAPR (1983: 11).

²⁹⁸ Vgl. DOEDE (1958: 17).

²⁹⁹ Claudia Liebrand deutet das Schönschreiben in *Der goldne Topf* zugleich als Schreiben des Schönen. Vgl. LIEBRAND (2000: 41f.).

³⁰⁰ Vgl. VORDERSTEMANN (1983: 5).

³⁰¹ Vgl. DOEDE (1958: 21f.).

³⁰² Zu der Diskussion um die Konstruktion der Schnörkel vgl. ebd.: 14ff.

³⁰³ KAPR (1983: 97).

darstellen³⁰⁴. Neudörffer selbst gebraucht in Bezug auf die Schwellformen der Buchstaben solche Begriffe wie „gewundner quadrangel“ oder „liebliche Windung“,³⁰⁵ die seine Vorliebe für gewundene und gekräuselte Linien sehr gut zum Ausdruck bringen, die auch für seine Nachfolger typisch ist.

Obwohl es Anselmus' Aufgabe ist, fremde altertümliche Schriften zu kopieren, ist hinter den gekräuselten Schriftzügen der Bezug auf die Tradition der deutschen Kalligraphie unverkennbar. Es sind vor allem „die seltsam verschlungenen Zeichen“ (GT: 65), „Schnörkel“ (GT: 65, 81) und „sonderbare krause Züge“ (GT: 81), die dem Arsenal der Zierraten der deutschen Kalligraphen entlehnt sind. Zugleich ist die Schwierigkeit, die Anselmus bei der Enträtselung der von Lindhorst vorgelegten Schriftstücke hat, auch für deutsche kalligraphische Werke typisch. Bei der letzten Publikation von Neudörffers Werk im Jahre 1680 ließ sich beispielsweise nicht mehr alles entziffern und manche Buchstaben wurden auf den Kopf gestellt.³⁰⁶ Dabei ist Neudörffer im Vergleich zu dem ausschweifenden Schnörkelwesen des Barock noch gemäßigt und erst die barocke Kalligraphie wird zu einer ausschließlich für eingeweihte Einzelgänger zugänglichen Schreibweise:

„Eine sozusagen instrumentale Polyphonie wirkte, stolz auf ihr Können, in den inkommensurablen Kurven wechselnder Strichstärken; die gewagtesten Initialformen sind wie Vexierbilder, in denen die Stimme der buchstäblichen Aussage, die Lautschrift selbst, von sekundärer Bedeutung und oft genug rätselhaft bleibt für den Nichteingeweihten.“³⁰⁷

Wenn Anselmus die Manuskripte Lindhorsts kopiert, scheint der Charakter der Schriftstücke derselbe zu sein, wie derjenige eines kalligraphischen Meisterwerks, in dem der visuelle Charakter in den Vordergrund rückt und das die inhaltliche Aussage hinter sich lässt: „Mit dem Abschreiben ging es sehr schnell, indem es ihn immer mehr dünkte, er schreibe nur längst gekannte Züge auf das Pergament hin und dürfte kaum nach dem Original sehen, um alles mit der größten Genauigkeit nachzumalen.“ (GT: 63). Hier scheint Anselmus eher die kalligraphische Technik eines gewissen Schönschreibkünstlers bzw. einer gewissen kalligraphischen Tradition in den Griff bekommen zu haben, als dass er eine inhaltliche Aussage abschreiben würde.

In *Der goldne Topf* wird nicht nur auf die Tätigkeit Neudörffers und seiner Nachfolger angespielt, sondern der Bezug auf die Schönschreibkunst reicht noch weiter in die Vergangenheit. Die Ursprünge der deutschen Kalligraphie gehen mindestens aufs Mittelalter zurück. Damals wurden in Klöstern lange christliche Texte abgeschrieben, wobei das Kopieren umfangreicher religiöser Schriftstücke von einem Schreiber viel Geduld und Konzentration forderte. Dazu stellt Otto Mayer fest: „Das Schreiben, anstrengend wie es war, namentlich solange man eigentlich Buchstaben malte, das Pergament auf den Pult legend und wie ein Maler hantierte, wurde

³⁰⁴ Vgl. DOEDE (1958: 13).

³⁰⁵ Vgl. ebd.: 13.

³⁰⁶ Vgl. ebd.: 14. Gerade die die Gestalt der Buchstabenform verdeckenden Verzierungen verleihen dem Inhalt jedoch einen Mehrwert: „Natürlich büßen solche Schriften an Lesbarkeit ein, aber sie steigern ihre Ausdruckskraft und sind ein Mittel zur Bereicherung der Buchkunst und der Aussage.“ KAPR (1983: 12).

³⁰⁷ Vgl. DOEDE (1988: 56).

geradezu zur Übung der Askese [...].“³⁰⁸ Diese Selbstdisziplin wird auch durch Lindhorst von Anselmus verlangt, der die Manuskripte am großen Arbeitstisch im Studierzimmer abzuschreiben hat (vgl. GT: 50) und der ausdrücklich eine Vorliebe für den „mühsame[n] kalligraphische[n] Aufwand[e]“ (GT: 19) hat. Durch die Charakterisierung der kalligraphischen Kunst als mühsamer Schaffensprozess wird zugleich auf die beharrliche Anstrengung hingewiesen, die mit dem dichterischen Schaffen manchmal verbunden ist. Dem christlich geprägten Kalligraphenbild Otto Mayers entspricht die literarische Vorstellung von einem Dichter, der seine Werke nicht aus dem Ärmel schüttelt, sondern seine Texte mühevoll mit viel Selbstdisziplin am Schreibtisch verfasst. Der fiktive Autor des Kunstmärchens *Der goldne Topf*, der in der letzten Vigilie auftaucht, hat gerade dieses Problem. Er kennzeichnet seinen schriftstellerischen Prozess in manchen Phasen als mühsam, wenn er nicht im Stande ist, die richtigen Worte zu finden und mit Widerwillen „die Mattigkeit jedes Ausdrucks“ (GT: 96) gewahrt.

Im Zusammenhang mit der Anspielung auf die Schlangenlinie darf nicht der Bezug auf die ornamentale gewundene Linie aus (Rokoko)arabesken unberücksichtigt bleiben, auf den Günter Oesterle hingewiesen hat.³⁰⁹ Die Kontextualisierung der Arabeske aus den bildenden Künsten geschieht durch das Oszillieren Serpentinias zwischen Schlange, Schlangenlinie und Frau.³¹⁰ Es ist die Bildlogik der Rokokoarabesken, in denen Tiere und Pflanzen in Menschengestalten und Ornamente übergehen und in denen gerade die gewundene Linie ein geeignetes Mittel für die Gestaltung des Übergangs eines Ornaments in eine Ranke, eine Schlange u. ä. ist. Die Übergänge sind dabei in *Der goldne Topf* fließend, weil sie durch die Schlangenlinie verbunden werden, und zugleich auffallend, weil sie im Sinne der bildlichen Arabeske unterschiedliche Bildlogiken verbinden. Ein prägnantes Beispiel des arabeskenhaften Spiels zwischen Illusion und Desillusion ist häufig im Umfeld der Figur Serpentina zu finden. Sie kann einerseits fließend aus gewundenen Linien entstehen und zurück in gewundene Linien übergehen, ihre Metamorphosen werden jedoch häufig als verdächtig gekennzeichnet bzw. ihre Existenz wird gar verleugnet.³¹¹

3.3.3 Schlange als Hieroglyphe

Die Texte, die Anselmus von Lindhorst vorgelegt werden, haben einen hieroglyphischen Charakter – sie enthalten rätselhafte, undurchsichtige bildhafte Elemente, d. h. beispielsweise „Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen scheinen“ (GT: 65). Die Begeisterung für die zwischen Bild und Schrift changierenden Hieroglyphen erfuhr dabei gerade bei den Romantikern einen Höhepunkt wegen des spezifischen rätselhaften Charakters dieser altertümlichen Schrift:

³⁰⁸ MAYER (1968: 6).

³⁰⁹ Vgl. OESTERLE (2006).

³¹⁰ Oesterle findet etliche andere Parallelen zwischen dem Fungieren einer Bildarabeske und Hoffmanns Erzählstil. Vgl. ebd.: 74f.

³¹¹ Vgl. die Zweifel Anselmus' an der Existenz Serpentinias (vgl. z. B. GT: 15) bzw. die Verleugnung der Existenz Serpentinias durch seine Mitbürger (vgl. GT: 12).

„In ihrer abendländischen Rezeptionsgeschichte stehen die ägyptischen Hieroglyphen für ein Zeichensystem, bei dem Schrift- und Bildcharakter nicht voneinander geschieden sind. Als eine ikonische Schrift *malen* die Hieroglyphen gleichzeitig, indem sie *schreiben*. Eine Schrift, die zugleich Bild ist und ein Bild, das zugleich Schrift ist, stellen in einer Alphabetenkultur ein semiotisches Paradoxon dar. Der hybride Charakter der Hieroglyphen fügt sich nicht in die Kategorien abendländischer Rationalität; er spottet der zwingenden Unterscheidung und steht der technischen Fortschrittsgeschichte als Fossil aus einer fremden Welt entgegen. Darin ist aber gerade sein unerschöpfliches Potential begründet.“³¹²

In *Der goldne Topf* wird der rätselhafte auf eine hybride Weise zwischen Schrift und Bild schwankende, nur für eingeweihte Einzelgänger zugängliche Charakter der zu kopierenden Manuskripte mit der Schlangenlinie auf Kalligraphie zurückgeführt, die ebenfalls zwischen Bild und Schrift changiert. Weil es sich im Fall der Lindhorstschen Manuskripte aber nicht nur um kalligraphische Schnörkel handelt, sondern um bildhafte Zeichen, die an Pflanzen und Tiere erinnern, gibt es in *Der goldne Topf* unverkennbar zugleich einen Bezug auf die bildhaften Hieroglyphenschriften selbst, in denen etliche Schlangen-Hieroglyphen auftauchen.

Da Serpentina in der unverständlichen, bildhaften Schrift der Lindhorstschen Manuskripte als Schlangenlinie und thematisches Element (in der Geschichte über die Jugend Lindhorsts) erscheint, schließt sich die Frage an nach der Relevanz der zu Hoffmanns Zeit bekannten Schlangenhieroglyphen für die Charakterisierung von Serpentina. Dass die Schlange ein fester Bestandteil des ägyptischen Hieroglyphenalphabets ist, war in der Zeit der Entstehung von *Der goldne Topf* durchaus bekannt. Dies bezeugt beispielsweise das häufige Auftauchen der Schlange in den berühmten *Hieroglyphica* des Horapollo, wo sie in verschiedenen Variationen in Hieroglyphen erscheint und als Bezeichnung für die Ewigkeit, den Kosmos, den allmächtigen oder aber wachsamem König, den Allherrscher etc. steht.³¹³

Doch in Bezug auf *Der goldne Topf* sind nicht so sehr Horapollo und seine Hieroglyphendeutung wichtig, sondern vielmehr Johann Arnold Kanne und dessen Ausführungen zu ägyptischen Schlangenhieroglyphen in seinem umfangreichen Werk *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie* aus dem Jahre 1808. Detlef Kremer hat in seiner Studie darauf hingewiesen, dass in *Der goldne Topf* auf Wissensgehalte zurückgegriffen wird, die Kanne in seinen Traktat aufgenommen hat.³¹⁴ Kremer hat auf die bewusst eingesetzten Vogelarten in *Der goldne Topf* hingewiesen, in die sich Lindhorst verwandelt hat, d. h. auf den Adler (vgl. GT: 60) und auf den Geier (vgl. GT: 35). Nach ihm ist der Hinweis auf diese zwei Vögel in dem Hoffmannschen Text nicht zufällig, denn bei Kanne gelten diese beiden Vogelarten (Adler und Greif) als die Wächter des Goldes und der Schreiber.³¹⁵ Wenn mit diesen Vögeln gerade Lindhorst in Verbindung gebracht wird, so werde er dadurch eben als Beschützer der Schreiber bzw. Dichter charakterisiert.

³¹² ASSMANN (2003: 265).

³¹³ Vgl. THISSEN (2001: XVII, XIX, XX).

³¹⁴ Vgl. KREMER (1993: 99).

³¹⁵ Vgl. ebd. Das genau Zitat von Kanne vgl. S. 113.

In *Der goldne Topf* ist auch ein verdeckter Hinweis auf den Anfangsbuchstaben des ägyptischen Hieroglyphen-Alphabets zu finden, wie ihn Kanne beschreibt. Diese Hieroglyphe besteht aus dem Vogel Ibis, dem heiligen Tier Thots, der unter anderem der Gott der Schreiber ist, und aus einer Schlange, die als Strafe für die Tötung Thatuts, des Steuermannes des Zeitschiffs, von Ibis getötet wurde. Der Buchstabe ist zugleich die Hieroglyphe des Jahresanfangs.³¹⁶ Durch die Wahl der Ibis-Hieroglyphe zum Anfangsbuchstaben gewinne nach Ludwig Morenz das ägyptische Alphabet einen poetischen Charakter: „Ausgerechnet den (Thot-)Ibis als den ersten Buchstaben des ägyptischen Alphabets anzusetzen, ist eine besondere visuell-poetische Sinnstiftung und geradezu ein mythisches Element, sofern damit das ganze Alphabet unter das Patronat dieses Gottes der Schreibkunst gestellt ist.“³¹⁷ Vor dem Hintergrund der ägyptischen Hieroglyphik erscheint Serpentina in den zu kopierenden Manuskripten also als eine Schlangenhieroglyphe, die in dem ägyptischen Hieroglyphen-Alphabet gemeinsam mit dem Vogel Ibis eine Sonderstellung genoss – sie bildete mit ihm den Anfangsbuchstaben und stand mit ihm als Zeichen für den neuen Anfang und zugleich war sie durch diesen Buchstaben eng mit dem schriftstellerischen Prozess verbunden.

Lindhorst erscheint in *Der goldne Topf* demnach nicht nur als Adler und Geier, die die Wächter der Schreiber sind, sondern in den von Anselmus zu kopierenden Manuskripten auch als Ibis, der Gott der Schreiber selbst. Serpentina bzw. ihre Mutter spielt in den Manuskripten die Rolle seiner Begleiterin. Beide, Ibis und die Schlange, deuten auf einen neuen Anfang hin, der nicht ohne Peripetien und nicht ohne Überwindung von Hindernissen möglich ist. Der Kampf zwischen Vogel und Schlange, der in der Hieroglyphe zum Ausdruck gebracht wird, steht also für die Komplexität der Herbeiführung des neuen angestrebten Anfangs.³¹⁸

Es ist jedoch nicht einzig diese eine Hieroglyphe, sondern das Geheimnisvolle der alten Hieroglyphenschriften an sich, das die von Anselmus zu kopierenden Werke prägt. Die Unmöglichkeit und Schwierigkeit der Dekodierung dieser Manuskripte und der bildhafte Charakter der dort verwendeten Schrift rufen die Assoziation eines altertümlichen Hieroglyphentextes hervor, obwohl es sich bei den von Anselmus zu kopierenden Manuskripten nicht ausdrücklich um solche Texte handelt.³¹⁹ Darüber hinaus ist es der sakrale Charakter der ägyptischen Hieroglyphenschrift, der auch den Lindhorstschen Manuskripten anhaftet. Wenn nämlich Anselmus in der Lage ist, die komplexen (Hieroglyphen)texte zu dekodieren, wird er zu

³¹⁶ Vgl. KANNE (1808a: 588).

³¹⁷ MORENZ (2008: 40).

³¹⁸ Zu dem Antagonismus zwischen Vogel und Schlange in kosmogonischen Mythen vgl. Kapitel 3.3.4.

³¹⁹ Konkret spricht der Text von arabischen (vgl. GT: 18), koptischen (vgl. ebd.) und altindischen (vgl. GT: 63) Zeichen. Die Erwähnung von Sanskrit (konkret von „Bhogovotgitas Meister[n]“ (GT:63)) suggeriert die Ursprünglichkeit der Schriften, denn Sanskrit wurde von manchen Romantikern für die Urschrift gehalten. Zum Sanskrit bei den Romantikern vgl. z. B. LOMMEL (1930). Darüber hinaus gibt es auch im Sanskrit gewundene Linien und Schnörkel, sodass sich auch diese Schrift als geeignet für den Raum offenbart, in dem Serpentina als Schlangelinie waltet. Es ist jedoch klar, dass diese wörtlich erwähnten Zeichensysteme nur Beispiele von Schriftsystemen sind, die es in Lindhorsts Büchern gibt: „Er [Lindhorst; M. B.] besitzt außer vielen seltenen Büchern eine Anzahl zum Teil arabischer, koptischer und gar in sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören, geschriebener Manuskripte.“ (GT: 18). Es kann vorausgesetzt werden, dass Anselmus nach „mehrere[n] Tagen bei dem Archivarius Lindhorst“ (GT: 62) verschiedene Texte und somit auch unterschiedliche Schriften zum Kopieren vorgelegt werden.

einem Auserwählten. Analog war auch die geschlossene Thierschrift des Altertums nur einer begrenzten Gruppe von Privilegierten zugänglich, wie ein anderer berühmter Mythologe des 19. Jh., Friedrich Creuzer, im 2. Band seines umfangreichen Werkes *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* erläutert:

„Was aber auf Erden von göttlicher Weisheit herabkommt, kann und darf nicht gemein gemacht werden. Daher wird die Wissenschaft geteilt. Hermes muss zwei Gestalten annehmen. Nicht alles Wissen und alle Weisheit ist für Alle; das Beste muss in den Tempelhallen bleiben, und seiner können sich nur Priester und Könige erfreuen. Sie sind die *Esoteriker*; das übrige Wissen ist fürs Volk, für die *Exoteriker*. So auch die Schrift; sie ist gedoppelt: geschlossene Thierschrift, Hieroglyphe; nur lesbar den Geweihten; und offene, öffentliche Buchstabenschrift, Jedermann kenntlich.“³²⁰

Der goldne Topf zeigt anschaulich, welche mühsame Entwicklung Anselmus durchlaufen muss, um schließlich die undurchsichtigen Texte zu durchschauen und um zu den Privilegierten zu zählen. Dabei sind Anselmus und Lindhorst bei der Beschäftigung mit den geheimnisvollen Schriften von den übrigen Menschen abgegrenzt – sie befinden sich zwar nicht in einem Tempel, Anselmus arbeitet jedoch nach einer gewissen Vorbereitungsphase in einem gewöhnlichen Zimmer in der pompösen blauen Bibliothek (vgl. GT: 49), die ausdrücklich nur für Einzelgänger bestimmt ist: „Dieses‘, sagte der Archivarius Lindhorst, ‚ist vorderhand Ihr Arbeitszimmer, ob sie künftig auch in dem anderen blauen Bibliotheksaal arbeiten [...] werden, weiß ich noch nicht [...]‘“ (GT: 50). Nachdem Anselmus die erste Lernphase hinter sich hat, darf er aus dem Arbeitszimmer in die blaue Bibliothek übersiedeln.

Durch die bildliche Beschaffenheit der Manuskripte Lindhorsts wird die Vorstellung von Hieroglyphen erweckt, denn gerade in der Romantik hat die Faszination von (ägyptischen) Hieroglyphen einen Höhepunkt erreicht und die von dieser Faszination hervorgegangene Hieroglyphen-Metaphorik in den literarischen Texten der Romantiker hat eine breite Anwendung erfahren.³²¹ Über die Merkmale der Bedeutung der Hieroglyphen und der Hieroglyphen-Metaphorik für Kunst sagt Barbara Hunfeld:

„Die ‚Hieroglyphe‘ der Kunst begründet eine Zeichenwelt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten. Das Wissen über die Gesetzmäßigkeiten ist dem Zeichenleser entzogen. Es ist (in der Regel) nicht das Subjekt, das die ‚Hieroglyphe‘ entziffert, sondern die ‚Hieroglyphe‘, die sich dem Subjekt offenbart. Zwar ist das Wesen der ‚Hieroglyphe‘ schwer zu fassen, doch hat sie eine außerordentliche Wirkung, die charakteristisch ist. Sie appelliert, in nur einem Augenblick, an den ganzen Menschen. Sinne, Geist und Einbildungskraft scheinen simultan aufgerufen. Die Leistungen der hieroglyphischen Zeichen übersteigen die anderen Zeichen, in Bezug auf die Literatur: die der gewöhnlichen Sprache. Das hat vor allem damit zu tun, dass die ‚Hieroglyphe‘ zwischen Sphären von Schrift und Bild oszilliert. Als Bild erbt die ‚Hieroglyphe‘ die traditionelle Prägnanzverheißung des Ikonischen. Eine Aura von Authentizität haftet ihr an, die sie als

³²⁰ CREUZER (1973: 111f.).

³²¹ Detlef Kremer ist der Meinung, dass in dem Arabischen und Indischen in *Der goldne Topf* der hieroglyphische Ursprung der Schrift markiert ist. Vgl. KREMER (1999: 39).

reiner Spiegel des Urbilds auszeichnet. So evoziert sie einen aporetischen Moment von Unmittelbarkeit in der Mittelbarkeit.“³²²

Die Schlangenhieroglyphe und auch die anderen pikturalen Zeichen der Manuskripte fungieren genau auf die Weise, wie sie Hunfeld vorgestellt hat. Die Zeichen haben durch ihre Bildhaftigkeit eine authentische Aura und offenbaren in Anzeichen ihr Wesen lediglich dem geistreichen Einzelgänger mit lebhafter Einbildungskraft. Dieser Einzelgänger ist in *Der goldne Topf* Anselmus, ein Student mit einem „kindlich[en] poetisch[en] Gemüt“ (GT: 70).

3.3.4 Kosmogonische Schlangen

Die grüngoldenen Schlangen, Serpentina, ihre Schwestern und ihre Mutter, haben jeweils etwas mit der Herbeiführung eines neuen Zustands zu tun. In kosmogonischen Mythen sind es häufig Schlangen bzw. Drachen, die an der Hervorbringung eines neuen Weltzustands partizipieren, beispielsweise das Ende der Urzeit und den Anfang der Jetztzeit hervorrufen.³²³ Doch sie erscheinen oft als Ungeheuer und ihre Rolle ist zwiespältig: „Das Schlangensymbol als Abbild der Weltzusammenhänge ist notwendig dual, ambivalent. [...] Die Urschlange ist ebensosehr verschlingende Urkraft, wie sie sich schöpferisch gebärdet. Sie gebärt und verschlingt.“³²⁴

In dieser Hinsicht passt vor allem das Auftauchen der aus den Stämmen der Palmbäume entstandenen Riesenschlangen sehr gut zum Charakter der kosmogonischen Schlangen, die dem chthonischen Bereich zuzuordnen sind und denen jeweils ein zerstörerischer Aspekt innewohnt, der jedoch für die Hervorbringung eines neuen Zustands auf der Welt notwendig ist. Die aus den Palmstämmen entstandenen Riesenschlangen sind dem Bereich Serpentina und Lindhorsts zuzuordnen, weil sie als Strafe für die Inkonsistenz der Anselmschen Zuneigung zu Serpentina erscheinen. Dadurch repräsentieren sie den gewalttätigen Anteil am Wesen der ambivalenten Schlange Serpentina, der diese zu einer Art ambivalenter kosmogonischer Schlange macht.³²⁵

Der Anteil einer kosmogonischen Schlange an der Hervorbringung eines neuen Zustands besteht in der Regel in der Ausübung einer zerstörerischen Widerstandskraft gegen einen schaffenden kosmogonischen Vogel. Bedrohliche Schlangen bzw. Drachen stehen nämlich in kosmogonischen Mythen im ewigen Kampf mit dem göttlichen Prinzip der Luft und des Geistes, das in der Regel durch einen Vogel bzw. durch einen Gott, der häufig eine Vogelgestalt hat, repräsentiert wird.³²⁶ Die Konfrontation dieser zwei Urprinzipien, die für die meisten Mythologien typisch ist, beschreibt Hans Egli folgendermaßen:

„Nur wenige Kulturen haben der schöpferischen Urschlange im Wasser ihren weltbeherrschenden Charakter gelassen. Das Chthonische, Aquatische, Dunkle, Untere, Schöpferische, Mütterliche, aus dem

³²² HUNFELD (2003: 282).

³²³ Vgl. EGLI (1982: 148).

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Auch Kittler entdeckt den zerstörerischen Aspekt von Serpentina und sieht in ihr ein „Diminutiv einer Riesenschlange, die wahnsinnig ist oder wahnsinnig macht“. KITTLER (2003: 110). Silke Schilling sieht richtig in den aus den Palmbäumen entstandenen Riesenschlangen Serpentina selbst erscheinen. Vgl. SCHILLING (1984: 226).

³²⁶ Zu der Gegnerschaft zwischen Vogel und Schlange in Mythologie vgl. LURKER (1964).

alle Dinge ins Dasein traten, das den Weg ins Dasein freigab und das die Sonne aus einem dunklen Rachen entließ, war nun plötzlich mit dem Produkt seiner schöpferischen Tätigkeit konfrontiert. Aus der ursprünglichen Einheit war die Zweiheit geboren, und aus der Zweiheit entstand der Kampf zwischen Oben und Unten, zwischen Licht und Dunkel, zwischen Tag und Nacht, zwischen Sommer und Winter, zwischen Sonne und Erde, zwischen Leben und Tod. Diese kosmische Erfahrung prägt die Mythen, die uns den Urkampf erschließen.“³²⁷

Diese Zweiheit wird in *Der goldne Topf* mehrmals angesprochen. Indem Lindhorst die Fähigkeit hat, sich in einen Vogel zu verwandeln, was er in zwei Fällen tut, in denen er – wenigstens in Anselmus' Augen – zum Geier (vgl. GT: 35) und zum Adler (vgl. GT: 60) wird. Hier wird er zum Repräsentanten des Lichtes, des Geistes und der Luft. Der Vogel und die Schlange stellen im Mythos zwei antagonistische Prinzipien dar, die zugleich komplementär sind, einander ergänzen und als Voraussetzung der Existenz des Kosmos überhaupt zu verstehen sind. Im Gegensatz zu Lindhorsts Vogelgestalt sind die anderen Vögel in *Der goldne Topf*, der Papagei, der Lindhorsts Diener ist, und die Spottvögel für die Deutung des Schlangensymbols eher von marginaler Bedeutung.³²⁸

Klare reptilienhafte Antagonisten Lindhorsts in *Der goldne Topf* sind Lindhorsts Bruder, ein Drache, und das zu seinem Geschlecht gehörende Äpfelweib, durch das Anselmus an einer Stelle in Begleitung einer aus der Klingelschnur gewordenen Riesenschlange bedroht wird. Aus der Sicht kosmogonischer Mythen sind dabei beide Zustände, die durch den Drachen und die Riesenschlange herbeigebracht werden, für die weitere Entwicklung des Geschehens notwendig. Aniela Jaffé hat ausdrücklich auf die kosmogonische Aufladung der Szene hingewiesen, in der es zu einem Kampf zwischen den antagonistischen Mächten Lindhorst – Äpfelweib kommt, als nämlich Anselmus vor der Eingangstür in Lindhorsts Haus von der in den Bereich des Äpfelweibs zugehörigen Klingelschnur-Riesenschlange bedroht wird.³²⁹

Auch der Drache, der in der von Lindhorst erzählten mythologischen Einlage in *Der goldne Topf* erwähnt wird (vgl. GT: 23ff.), erscheint hier prototypisch in der eben erwähnten Konstellation Schlange/Drache versus Vogel. Der Drache ist nämlich der feindliche Bruder des seine Vogelexistenz (wenn auch sporadisch) zugestehenden Lindhorst, wobei in seinem Bereich auch das Äpfelweib hingehört, das als die Antagonistin Lindhorsts in der Menschenwelt auftritt. Zugleich ist jedoch der Drache in mancher Hinsicht der Gegensphäre auch nützlich – wenn er

³²⁷ EGLI (1982: 194).

³²⁸ Die Spottvögel sind nicht so sehr für ihren tierischen Charakter von Bedeutung, der in einer spezifischen Beziehung zu dem Tier Schlange stehen würde, sondern wegen des für *Der goldne Topf* typischen Auspielens des literalen gegen den figurativen Sinn. Zu den Spottvögeln als Prototyp dieses Spiels mit Signifikanten und Signifikaten in dem Kunstmärchen äußert sich Claudia Liebrand: „Hier werden ‚Spottvögel‘ zu wirklichen Vögeln, Pergamentblätter zu wirklichen, zu smaragdgrünen Palmblättern, ‚subvertieren‘ Signifikanten also die konventionell festgelegte ‚übertragene‘ Bedeutung. Der ‚Textsinn‘ ist nicht ausgerichtet auf privilegierte Signifikate, sondern orientiert sich an den Signifikantenketten, an der Materialität der Zeichen. Das Märchen gibt sich also im emphatischen Sinne als Kunstpoesie zu erkennen – als Poesie, die auf ihre Faktur, ihren Fiktionscharakter, ihre *materiale* Bedingtheit referiert.“ LIEBRAND (2000: 46). In dieser Hinsicht sind also die Spottvögel doch mit der Schlange in gewisser Weise verwandt, denn auch bei der Schlange (d. h. bei Serpentina) tritt mancherorts der figurative Sinn des Lemma „Schlange“, die gewundene Linie, in den Vordergrund.

³²⁹ Vgl. JAFFÉ (1978: 112).

zum Beispiel dem Phosphorus, der ebenfalls der Sphäre des Lichtes angehört, seine zum geflügelten Wesen verwandelte Geliebte, die Lilie, zu fangen hilft. Obwohl Phosporus die Lilie dann dem Drachen entreißen muss, wäre sie ohne die Hilfe des Drachens für Phosporus nie mehr erreichbar. Das Verhältnis zwischen Lindhorst und seinem Bruder, dem Drachen, ist also keineswegs ganz feindlich. Das bezeugt auch Lindhorsts Schilderung seiner jetzigen Beziehung zwischen sich selbst und seinem Bruder:

„Jetzt hält er sich in einem Zypressenwalde dicht bei Tunis auf, dort hat er einen berühmten mystischen Karfunkel zu bewachen, dem ein Teufelskerl von Nekromant, der ein Sommerlogis in Lappland bezogen, nachstellt, weshalb er denn nur auf ein Viertelstündchen, wenn gerade der Nekromant im Garten seine Salamanderbeete besorgt, abkommen kann, um mir in der Geschwindigkeit zu erzählen, was es gutes Neues an den Quellen des Nils gibt.“ (GT: 25).

Wie diese ironische Beschreibung der aktuellen, für mythische Drachen typischen schatzhütenden³³⁰ Tätigkeit des Bruders Lindhorsts bezeugt, besteht die Beziehung zwischen den beiden Brüdern offensichtlich nicht nur im Kampf bzw. in einer gegenseitigen Ignoranz, sondern der Drache besucht in seiner spärlichen Freizeit seinen Bruder, um ihm von den Neuigkeiten in seinem Land zu erzählen.³³¹

Unter den zeitgenössischen Mythologen war es wiederum besonders Johann Arnold Kanne, der sich mit dem spezifischen Charakter kosmogonischer Schlangen auseinandersetzte und auf dessen Ideen Hoffmann in *Der goldne Topf* anscheinend mehrmals zurückgegriffen hat. Kannes Ausführungen zeigen, dass die Ambivalenz mythischer Schlangen zweierlei Erscheinung haben kann. Entweder kann man die zwei gegensätzlichen Charakterzüge in unterschiedlichen mythischen Schlangen finden, oder aber – was der interessantere Fall ist – in ein und derselben Schlange. Die Spezifik der doppeldeutigen Schlange verdeutlicht Kanne am Beispiel der indischen Schlange Adiseschen. Diese sei zugleich „Ende und Anfang, Leben und Tod“³³². Sie ist die welterzeugende Energie, die sich jedoch abrupt in eine gegensätzliche Kraft umwandeln kann, die den Weltuntergang kennzeichnet. In diesem Sinne wird auch Serpentina konstruiert, sie kann liebevoll und lebensspendend sein, gleichzeitig kann sie jedoch auch als Todesboten erscheinen.

Der Text knüpft nicht nur an die antagonistische und zugleich für die Hervorbringung des neuen Zustands notwendige Gegnerschaft zwischen Vogel und Schlange in der Gestaltung des Bereiches der Elementargeister und der Drachen an. Es wird hier nicht nur die Sphäre des Geistergeschlechts symbolisch aufgeteilt, indem hier das grüne Schlänglein das chthonische Prinzip darstellt und Lindhorst durch seine Vogelerscheinungen das Licht- und Luftprinzip, sondern diese Ambivalenz und Zweiteilung werden weiter fortgeführt, indem Lindhorst selbst

³³⁰ Zu der schatzhütenden Funktion von Drachen in verschiedenen Mythologien vgl. EGLI (1982: 135).

³³¹ Auf die Komplexität des Verhältnisses zwischen dem Geistergeschlecht und Drachengeschlecht hat Brigitte Kaute hingewiesen: „Lindhorst und das Äpfelweib – die Sphäre der Elementargeister und die Sphäre des Drachengeschlechts – stehen sich nicht einfach als zwei einander negierende Pole gegenüber, sondern sind untrennbar miteinander verbunden und wirken zusammen.“ KAUTE (2010: 94).

³³² KANNE (1808a: 156).

teilweise Vogel (Adler, Geier, Ibis) und teilweise ein Reptil, d. h. ein Salamander, ist. Das dem Drachengeschlecht angehörende Äpfelweib, in dessen Begleitung die Klingerschnurr-Riesenschlange erscheint, hat demgegenüber eine „Habichtsnase“ (GT: 58), wodurch sich auch in ihm die zwei gegeneinander stehenden Sphären zu kreuzen scheinen.

Der Antagonismus zwischen der Vogelsphäre und Schlangen- bzw. Drachensphäre wird durch die fortdauernde Zweiteilung immer komplexer und undurchsichtiger und es bestehen schließlich durch die Aufspaltung der scheinbar antagonistischen Bereiche keine zwei voneinander getrennten gegensätzlichen Welten, sondern vielmehr eine Mischung des chthonischen und des Luftprinzips.³³³ Die Mechanismen, die in Mythen jeweils zu der Herbeiführung eines neuen Zustands führen, beruhen auf undurchschaubaren gegensätzlichen Kräften. Indem in *Der goldne Topf* die zwei grundlegenden Bereiche, die einander als scheinbare Oppositionen gegenübergestellt sind und die gleichzeitig im Sinne kosmogonischer Mythen zusammen wirken, noch jeweils einer nächsten Unterteilung unterzogen werden, wird die Herbeiführung eines neuen Zustands in *Der goldne Topf* noch undurchsichtiger und komplexer als in kosmogonischen Mythen selbst.

3.3.5 Alchemie

Es ist unbestritten, dass in *Der goldne Topf* auch auf den Kontext der Alchemie angespielt wird. Diese Tatsache bezeugt vor allem die Anmerkung, dass Archivarius Lindhorst ein „experimentierende[r] Chemiker“ (GT: 18) ist. Die Bezüge auf Alchemie hat eingehend Detlef Kremer herausgearbeitet und seine Beobachtungen werden hier übernommen.³³⁴ Kremer hat darauf hingewiesen, dass Anselmus' Initiationsgeschichte zum Dichter mit der Veränderung des Aggregatzustands eines vom Alchemisten destillierten Stoffes gleichgesetzt werden kann. Er überwindet analogisch zum alchemistisch verarbeiteten Material seine Körperlichkeit: „Im Vollzug der poetischen Schrift verändert Anselmus seinen ‚Aggregatzustand‘, er überwindet seine Körperlichkeit und wechselt in die spirituelle Welt der Imagination.“³³⁵ Dabei verarbeitet Hoffmann den alchemistischen Kontext ähnlich wie andere naturphilosophische Spekulationen in seinen Erzählungen nur ansatzweise, ohne sie systematisch abzurunden.³³⁶ Der Drache und die Schlange sind zwei Tiere, die für die wichtigste Selbstdarstellung der Alchemie stehen.³³⁷ Serpentina und ihre Schwestern sollen im alchemistischen Sinne Anselmus zur Sublimation leiten – zur Läuterung seines Inneren und zur spirituellen Existenz in seinem Geist.³³⁸ Eine geflügelte oder ungeflügelte Schlange, ein geflügelter Drache und ein aufsteigender Vogel sind das Sinnbild der nach der Sublimation aufsteigenden Seele, die den Destillationsrest, die Leiche, verlassen hat.³³⁹

³³³ Brigitte Kaute spricht von Atlantis als „eine[r] geradezu paradox strukturierte[n] Welt“. KAUTE (2010: 95).

³³⁴ Vgl. KREMER (1993).

³³⁵ Ebd.: 124f.

³³⁶ Vgl. ebd.: 113.

³³⁷ Vgl. ebd.: 116.

³³⁸ Vgl. ebd.: 118.

³³⁹ Vgl. ebd.: 123.

Das Bild der alchemistischen Sublimierung ist nach Kremer vor allem in der Szene verdeutlicht, in der Anselmus aus der Kristallflasche erlöst wird. Die Kristallflasche erinnere hier an ein Gefäß aus einem chemischen bzw. alchemistischen Laboratorium, in dem nach der Destillation das Phlegma, der Schleim, zurückbleibt und das Phlogiston, d. h. der Feuerstoff, im Prozess der Sublimierung verlässt.³⁴⁰ Bei der Destillation des Schwefels wird der Destillationsrest als Leiche und der abdestillierte Schwefelgehalt als Seele bezeichnet.³⁴¹ Darüber hinaus bieten die Zustände, in denen Anselmus dem Tod in die Augen sieht (bei der Bedrohung durch die Riesenschlangen), eine Parallele zur alchemischen Metaphorik. In der Alchemie stellen nämlich Tod und Wiedergeburt für die Entwicklung zum Edelmetall bzw. für die Höherentwicklung des Individuums notwendige Stadien dar.³⁴² Die Tatsache, dass dieser Zustand durch eine Schlange verursacht wird, kollidiert nicht mit der Rolle der Schlange in der Alchemie. Die Schlange ist dort nämlich ein höchst komplexes und ambivalentes Symbol. Sie kann beispielsweise für das aggressive Quecksilber stehen, das in der Lage ist, Edelmetalle zu lösen.³⁴³ Auf den Illustrationen wird dieser Prozess als Tötung eines Menschen durch eine Schlange abgebildet.³⁴⁴ Zugleich ist auch eine Hochzeit zwischen Mann und Frau (König-Gold und Königin-Silber), zu der es schließlich zwischen Anselmus und Serpentina kommt, eine allegorische Darstellung der Kombination zweier Substanzen, die zur Hervorbringung einer edleren Substanz führen kann.³⁴⁵

Der Drache bzw. die Schlange können in der Alchemie auch die schwarze Urmaterie darstellen, die geläutert werden muss, damit das große Werk geschaffen werden kann. Auf Bildern wird dieser Prozess in der Regel als Tötung eines Drachen abgebildet.³⁴⁶ Im Märchen wird das dem schwarzen Drachengeschlecht³⁴⁷ angehörige Äpfelweib getötet und erst dann kommt es zur Hochzeit zwischen Anselmus und Serpentina. In *Der goldne Topf* gibt es offensichtlich eine Reihe Verweise auf alchemistische allegorische Bilder, die alle auf den Prozess hinweisen, der zum Erschaffen des großen Werks führt.³⁴⁸

3.3.6 Laokoon

Die Passage, in der aus der Klingelschnur eine durchsichtige Riesenschlange wird, die Anselmus zu ersticken droht, erinnert an den durch eine grässliche Schlange angegriffenen Laokoon. Im Vokabular Hoffmanns gibt es deutliche Anspielungen auf Vergils Schilderung des Todes von Laokoon in dessen Epos *Aeneis*³⁴⁹ und Parallelen mit Lessings berühmtem Traktat von 1766 mit dem Titel *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, worin dieser Jacobus Sadoletus zitiert, der im frühen 16. Jahrhundert die Laokoon-Gruppe beschrieb.

³⁴⁰ Vgl. KREMER (1999: 31ff.).

³⁴¹ Vgl. KREMER (1993: 123).

³⁴² Vgl. VÖLNAGEL (2012: 31).

³⁴³ Mehr zum Quecksilber vgl. S. 55.

³⁴⁴ Vgl. RAMPLING (2014: 42f.).

³⁴⁵ Vgl. ebd.: 40.

³⁴⁶ Vgl. VÖLNAGEL (2012: 31).

³⁴⁷ Der Drache ist in *Der goldne Topf* schwarz. Vgl. (GT : 68).

³⁴⁸ Zu anderen Anspielungen auf Alchemie in *Der goldne Topf* vgl. KREMER (1999: 31ff.) und KREMER (1993: 111ff.).

³⁴⁹ Vergils *Aeneis* hat Johann Heinrich Voß im Jahre 1799 ins Deutsche übersetzt.

In erster Linie kann die knotenhafte Umwindung und Zuschnürung von Laokoon und dessen Söhnen durch die grässlichen Schlangen, die man auch in *Der goldne Topf* wiederfindet, schon an sich die Anspielung auf Laokoon nicht verleugnen. Bei Vergil wird der Angriff folgendermaßen geschildert:

„Siehe von Tenedos her, zweifach durch stille Gewässer
Nahn (ich erzähl' es mit Graun) unermeßlich kreisende Schlangen,
Über das Meer sich dehnend und eilen zugleich an das Ufer;
Denen die Brust, in den Wellen emporgebäumt, und die Mähne
Blutrot aus dem Gewog' aufragt; ihr übriger Leib streift
Hinten die Flut, und sie rollen unendliche Rücken in Wölbung.
Laut mit Geräusch her schäumet die Flut; jetzt drohn sie gelandet,
Und, die entflammeten Augen mit Blut durchströmet und Feuer,
Zischen sie beid' und umlecken mit regerer Zunge die Mäuler.
Alle entfliehn vor der Schau blutlos. Doch sicheren Schwunges
Gehen sie Laokoon an; und zuerst zwei schwächtigen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und, – o Jammer – zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse daherträgt,
Fassen sie schnell und knüpfen die gräßlichen Windungen: und schon
Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.“³⁵⁰

Wenn bei Vergil die Umschlingung durch ein Schlangenleib metaphorisch als eine Zuschnürung geschildert wird, so ist die Riesenschlange in *Der goldne Topf* tatsächlich eine Schnur, die Anselmus „umwand und drückte [...], fester und fester ihr Gewinde schnürend, zusammen“ (GT: 21).³⁵¹ Auch die von Vergil beschriebenen Schlangenzungen werden bei dem Angriff der Klingelschnur-Riesenschlange aufgegriffen: „Die Schlange erhob ihr Haupt und legte die lange spitzige Zunge von glühendem Erz auf die Brust des Anselmus“ (GT: 21). Schließlich ist auch die Verwundung der Glieder in *Der goldne Topf* präsent, wobei die Glieder Anselmus' nicht wie im Falle der Laokoon-Gruppe zerbissen werden, sondern „die mürben zermalmtten Glieder knackend zerbröckelten“ (GT: 21) durch die feste Umwindung der Klingelschnur-Riesenschlange.

Ähnlich wie Vergil schildert auch Jacobus Sadoletus den Angriff auf Laokoon und dessen beide Söhne als eine mehrfache Umschlingung, die durch giftige Bisse begleitet wird. Bei Sadoletus wird dabei die Anstrengung und Überforderung des venerischen Systems durch die feste Umschlingung der Schlangenleiber thematisiert:

„Da entschwinden die Waden, es schwillt von der Schnürung das Bein auf;
So auch schwellen empor vom gehemmtten Pulse die Adern,

³⁵⁰ VERGIL (1875: V. 202-218).

³⁵¹ Auch dies ist ein Beispiel für das Changieren des Textes zwischen dem literalen und figurativen Sinn. Die Umwindung durch eine Schlange, die metaphorisch als Zuschnürung bezeichnet werden kann, lässt die Schlange und eine Schnur in *Der goldne Topf* identisch werden.

Und die bläulichen Venen erfüllen mit schwarzem Geblüt sich.“³⁵²

Die Überforderung der Adern, die übrigens auf der bekanntesten Darstellung des Todeskampfes Laokoons und seiner Söhne, d. h. an der römischen marmornen Laokoon-Gruppe (und besonders an der Laokoon-Figur selbst), zu beobachten ist, ist auch in *Der goldne Topf* ein Thema und führt bei Anselmus aufgrund der festen Umschlingung seiner Glieder durch die Klingelschnur-Schlange sogar zum Bersten seiner Venen. Das Zuschnüren ist so fest, dass seine Glieder als Reaktion darauf zerplatzen und „sein Blut aus den Adern spritzt, eindringend in den durchsichtigen Leib der Schlange und ihn rot färbend“ (GT: 21). Weil die Riesenschlange eigentlich eine stoffliche Klingelschnur ist, kann der Stoff durch das Blut, das aus Anselmus' Adern spritzt, diesen rot verfärben.

Wie gezeigt wurde, gibt es in der Umwindung Anselmus' durch die Klingelschnur-Riesenschlange etliche Verweise auf die berühmte Laokoon-Szene, wie sie beim Klassiker Vergil geschildert wird bzw. auch bei anderen Dichtern, wie z. B. bei Jacobus Sadoletus. Zugleich ist die gefährdende feste Umwindung durch eine Riesenschlange an sich ein klarer Hinweis auf die Laokoon-Szene, denn das 18. Jh. bedeutete vor allem seit Winckelmann³⁵³ den Höhepunkt der ernsthaften Auseinandersetzung mit dieser Skulptur,³⁵⁴ die sich gerade durch den spezifischen Angriff der Schlangen und die Reaktion Laokoons auf die Umwindung durch diese auszeichnet. Doch die Reaktion auf den Angriff ist bei Laokoon und Anselmus nicht gleich. Wenn Laokoon seine Muskeln spannt und wenn er versucht, sich gegen die mächtigen Schlangen zu wahren und wenn er mit einer unermesslich lauten Stimme vor Jammer und Pein schreit:

„Jener [Laokoon; M. B.] ringt mit den Händen, hinweg die Umknotungen drängend,
Ganz von Eiter die Bind' und schwärzlichen Gifte besudelt;
Und graunvolles Geschrei hochauf zu den Sternen erhebt er:
So wie Gebrüll auf tönt, wann blutend Stier vom Altare
Floh und die wankende Axt dem verwundeten Nacken entschüttelt [...]“³⁵⁵,

so scheint Anselmus den drohenden Tod ohne jeglichen Widerstand entgegenzunehmen und ist kaum in der Lage, ein Laut von sich zu geben: „Töte mich, töte mich!“, wollte er schreien in der entsetzlichen Angst, aber sein Geschrei war nur ein dumpfes Röcheln.“ (GT: 21).

Die klaren Verweise auf die Laokoon-Szene werden durch Anselmus' Reaktion und durch die unterschiedlichen Ursachen des Angriffs durch Riesenschlangen bei ihm und bei Laokoon zugleich relativiert und Anselmus ähnelt in diesem Moment eher einem der schwächtigen Söhne Laokoons, die sich gegen die Schlangen nicht so stark wehren wie der Vater. Auch der Ausgang der ganzen Szene ist nicht mit dem Ende der Geschichte Laokoons identisch. Während Laokoon und seine Söhne sterben, fällt Anselmus in Ohnmacht und kann bald wieder von

³⁵² Sadoletus, Jacob: *Über die Statue des Laokoon*. Zit. nach LESSING (1988: 55).

³⁵³ 1755 erschien Winckelmanns theoretisches Werk *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Vgl. WINCKELMANN (1982).

³⁵⁴ Vgl. HERTL M.; HERTL R. (1968: 40).

³⁵⁵ VERGIL (1875: V. 219-223).

seinem „dürftigen Bettlein“ (GT: 21) aufstehen. Die Umwindung durch die Klingelschnur-Riesenschlange bedeutet in *Der goldne Topf* nicht den Endpunkt, sondern ein Durchgangsstadium. Eine ähnliche Konfrontation mit riesigen Schlangen wiederholt sich in der Szene, in der Anselmus für sein unvorsichtiges Kopieren eines wichtigen Manuskripts bestraft wird. Auch hier gibt es Riesenschlangen, die Anselmus fest umschlingen: „Die goldnen Stämme der Palmbäume wurden zu Riesenschlangen, die ihre grässlichen Häupter in schneidendem Metallklänge zusammenstießen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden.“ (GT: 81). Auch nach diesem Angriff stirbt Anselmus nicht, sondern fällt für eine Weile in Ohnmacht.

Obwohl sich Anselmus bei den Angriffen nicht wehrt, reißt er sich, nachdem er sich von dieser Situation erholt hat, wieder zusammen und folgt seinem Ziel, dem dichterischen Werdegang bzw. der Erlösung der Familie Lindhorsts. Dadurch kann man die „symbolische“ Bedeutung, für die Laokoon steht, auch für Anselmus akzeptieren, obwohl Anselmus nicht den gleichen Widerstand leistet. Den „symbolischen“ Gehalt der Laokoonschen Szene, der im 19. Jahrhundert allgemeingültig gewesen sei, fassen Renate und Michael Hertl folgendermaßen zusammen:

„Laokoon ist zum Symbol geworden. Er steht für den Menschen, der in irgendeiner Weise unter den Druck von Ereignissen und Kräften geraten ist, derer Existenz er nicht verhindern und deren Wirkung er nicht ausweichen kann. [...] Aber nicht allein die Tatsache, an etwas ausgeliefert zu sein, kennzeichnet die Situation Laokoons. Laokoon entsprechend verhielte sich ein Mensch nur dann, wenn er, einer eigenen festen, geistigen Position bewußt, sich gegen diese Ereignisse und Kräfte stellt, wenigstens versucht, sich ihrer zu erwehren und nicht Spielball dieser Kräfte zu sein.“³⁵⁶

Der erste Teil dieser allgemeinen Deutung der Laokoon-Szene passt zur Situation Anselmus', der unter dem Einfluss von mächtigen Kräften steht, denen er nicht ausweichen kann. Der zweite Teil ist nur in Bezug auf das dem Angriff nachfolgende Handeln von Anselmus zutreffend, wenn er nämlich sein Ziel trotz der bedrohlichen Szenen und nach einigem gewissen Zögern schließlich doch verfolgt. Gerade sein Zögern nach dem ersten Angriff sowie seine Unfähigkeit, sich im Moment des Angriffs gegen die Riesenschlangen zu wehren, machen ihn zu einem abgeschwächten Laokoon, der in seiner typischen Tollpatschigkeit lächerlich und grotesk wirkt.³⁵⁷ Die Abschwächung des Laokoonschen Charakters kann dabei durchaus für eines der Mittel der Hoffmannschen Poetik des ironischen Bruchs gehalten werden und die Anspielung auf den berühmten Laokoon somit als freie Paraphrase bzw. Karikatur.³⁵⁸

³⁵⁶ HERTL M.; HERTL R. (1968: 47f.).

³⁵⁷ Silke Schilling hat darauf hingewiesen, dass es sich bei Anselmus auch im Kontext des Erlösungsmärchens eher um einen Antihelden handelt, denn schließlich ist er derjenige, der aus der Starrheit und Spießbürgerlichkeit des Bürgertums erlöst werden muss. Vgl. SCHILLING (1984: 223).

³⁵⁸ Emil Maurer differenziert zwischen dem Umgang mit der Laokoon-Thematik nach der Wiederentdeckung der Gruppe im Jahre 1506, die sich erstreckte: „Von der Kopie im Marmor bis zur freien Paraphrase, von der Verehrung bis zur Karikatur in Tizians Affen-Laokoon, von der Monumentalität bis zur Floskel auf dem Fayenceteller.“ MAURER (2001: 79, Anm. 98). Eine solche breite Skala des Umgangs mit der Laokoon-Thematik scheint auch über die folgenden Jahrhunderte fortzudauern. Bei Hoffmann muss es sich nicht unbedingt um die verehrende Benutzung dieser Thematik handeln, um Anselmus mit dem tapferen Laokoon gleichzustellen, sondern um eine Paraphrase, die sich in Richtung Karikatur bewegt.

3.4 Gesamtdeutung

In der Einleitung zu diesem Kapitel wurde bereits im Rückgriff auf Detlef Kremer darauf hingewiesen, dass sich hinter dem Kunstmärchen *Der goldne Topf* verschiedene hermetische, mythische, religiöse und andere Hintergründe auftun, die gemeinsam die Komplexität des dichterischen Werdegangs Anselmus' beleuchten und perspektivieren. Die meisten Kontexte werden dabei in der Figur Serpentina gebündelt und die Versatilität der Serpentina-Figur gestattet es, dass in *Der goldne Topf* so viele Kontexte auf einmal aktualisiert werden. Denn Serpentina ist als Schlange im Alten Testament zu finden, in kosmogonischen und anderen Mythen, in altertümlichen Hieroglyphen sowie in der alchemistischen Symbolik. Als Schlangenlinie erscheint Serpentina beispielsweise vor allem als Schnörkel und gewundene Linie in der Kalligraphie und als Ornament in den Bildarabesken.

Bevor das Schlangenmotiv in den einzelnen Kontexten auf die dichterische Tätigkeit bzw. den dichterischen Werdegang in *Der goldne Topf* bezogen wird, soll die Form der Bündelung der Kontexte in *Der goldne Topf* näher betrachtet werden. Erstens ist es die Art der Verknüpfung der Schlange mit der Schlangenlinie bzw. *figura serpentinata*, die sich nicht bloß auf die Tatsache stützt, dass das Wort „Schlange“ und der Name „Serpentina“ selbst ein Bestandteil der Begriffe „Schlangenlinie“ und „*figura serpentinata*“ sind bzw. dass das Wort „Schlange“ selbst als Metapher für eine Schlangenlinie gebraucht werden kann.³⁵⁹ In *Der goldne Topf* durchzieht die gewundene Linie außer den Schlangen in dem fließenden Gewand und der schlanker als schlanken Gestalt (vgl. GT: 67) die Frauenfigur Serpentina selbst. Die Idee von der Übertragung der wellenartigen Form der Schlange auf einen Frauenkörper lehnt sich bei Hoffmann augenscheinlich an die Malerei und an die Abbildungen der Verführungsszene im Garten Eden an, deren Gegenstand ein Baum, eine Schlange und eine nackte Frau ist und in denen häufig die Schlange und Eva nebeneinander „schlangenlinienhaft“ dastehen, sodass der Eindruck entsteht, dass Eva von der Verführungskraft der Schlange affiziert wurde.³⁶⁰ Serpentina verwandelt sich in *Der goldne Topf* jedoch nicht nur in eine Frau, sondern auch in die Windungen und Kräuseln der Schrift und sie spiegelt sich in Form von Wellen, Feuer etc. in der Natur. Besonders im Falle des Übergangs der Schlange in eine Schlangenlinie auf dem flachen Papier handelt es sich um eine arabeskenhafte Verbindung vom Ornament und einem dreidimensionalen Lebewesen.

³⁵⁹ Die Bezeichnung der Schlangenlinie als Schlange sei in der Dichtersprache, so Johann Heinrich Campe, nämlich nichts Außergewöhnliches: Die Schlange könne „dichterisch auch nur eine hin und her gekrümmte, geschlängelte Linie, Richtung“ bezeichnen. Vgl. CAMPE (1969: 165).

³⁶⁰ Der Kunsthistoriker Emil Maurer sieht eine herkömmliche Verbindung zwischen der Schlangenlinie und den seit dem Mittelalter typischen Illustrationen der biblischen Geschichte über das Kosten vom Baum der Erkenntnis. Die sich in den Ästen des Baumes der Erkenntnis windende Schlange, die auf diesen Bildern meistens für eine bössartige Verführerin steht, prägt, was ihre Krümmung angeht, nicht selten auch die Gestalt Evas. Als Beispiel führt Maurer das Bild *Adam und Eva* von Hubert Goltzius' aus dem frühen 17. Jahrhundert an, in dem „Eva serpentinata“ mit weich erhobenem Arm und entsprechendem Hüftschwung im direkten Anklang an die Schlange abgebildet sei, ja fast als 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).

„E. T. A. Hoffmann übernimmt von der Rokokoarabeske und dem Feenmärchen das Spiel zwischen Illusion und Desillusion, zwischen Fläche und räumlicher Tiefe, den Perspektivwechsel, das Irritationsspiel zwischen Einbildung und Verstand, die Verführung der Vernunft durch das Wunderbare, die Spannung zwischen Natur und Kunst.“³⁶¹

Die dichterische Imagination, d. h. vor allem Anselmus' Visionen von Serpentina, wird mit der imaginationslosen Sicht auf die Welt konfrontiert. Diese Konfrontation veranschaulicht im Text die irrealen Kombination verschiedener Bildlogiken und Darstellungsmodi, die wie in einer „klassischen“ Bildarabeske ineinanderfließen bzw. aufeinanderstoßen. Die Übergänge zwischen den Darstellungsmodi werden dabei im Text je nach Wahrnehmung als fließend, wenn der Betrachter seine Umwelt mit Phantasie wahrnimmt, oder als brüchig, wenn er seine Perzeption auf einmal als irrational bewertet, gekennzeichnet. Das Reich der poetischen Imagination scheint in *Der goldne Topf* entweder problemlos an die Wirklichkeit gekoppelt zu sein, oder aber es werden die Nahtstellen und Berührungspunkte dieser zwei Bereiche hinterfragt und somit wird die eigenständige Existenz der Sphäre der phantastischen Imagination, die in *Der goldne Topf* im Sinne des Hoffmannschen Serapiontischen Prinzips³⁶² immer auf der Realität begründet ist, in Frage gestellt.

Bei der Bündelung der anderen Kontexte, zu denen die Anspielungen auf die Paradiesschlange, auf kosmogonische Schlangen und auf die Laokoon-Schlangen gehören, verfährt Hoffmann analog zur topischen Tradition der Mythenbeschreibung, die ihre Wurzeln in der Antike hat und auf die die Mythologen des 19. Jh. häufig zurückgegriffen haben. Die topische Tradition der Mythenbetrachtung beruht auf einem Unschärfe-Prinzip und auf flexiblen Assoziationen, deren Resultat es ist, dass mythologische Gestalten miteinander aufgrund bestimmter, manchmal sehr allgemeiner, Merkmale in Verbindung gebracht und für miteinander verwandt gehalten werden.³⁶³ Im Unterschied zu Novalis, bei dem die Assoziationen mit verschiedenen biblischen, mythischen und anderen Schlangen nicht auf einem Verwandtschaftsprinzip begründet sind, sondern als eigenständige Annäherungsversuche an eine angestrebte Aussage im Rahmen eines frühromantischen Fragments fungieren, besteht in *Der goldne Topf* zwischen einigen aufgerufenen Kontexten eindeutig ein topisches Verwandtschaftsverhältnis. Diese Verwandtschaft beruht bei Hoffmann auf der Hervorhebung des eigentümlichen Charakters religiöser und mythischer Schlangen, deren zerstörerische Kraft eng mit der schaffenden Kraft verbunden ist.

Das topische Spiel freier Assoziationen betreibt beispielsweise der in diesem Kapitel bereits mehrmals erwähnte Johann Arnold Kanne.³⁶⁴ Bei seiner Beschäftigung mit Mythen und mit der Bibel entdeckt Kanne Zusammenhänge zwischen der indischen Mythologie und der Bibel, die er

³⁶¹ OESTERLE (2006: 77).

³⁶² Mehr zum Serapiontischen Prinzip vgl. S. 73, Anm. 227.

³⁶³ Zur topischen Tradition der Mythenbetrachtung und zu anderen konkurrierenden Mythendeutungen, wie sie sich seit der Antike entwickelt haben, vgl. GRAEVENITZ (1987).

³⁶⁴ Zu Kannes Vergleichstopik als einem unabschließbaren Vorgang der Rekonstruktion, die sich häufig auf vage Behauptungen von etymologischer Verwandtschaft unterschiedlicher Begriffe stützt, vgl. WILLER (2000). Zu Kannes Methode der Forschung, die zwischen Empirie und Spekulation schwankt, vgl. SCHREY (1969).

im Sinne der mythischen Schule, d. h. im Sinne Johann Gottfried Eichhorns und Johann Philipp Gablers, auch zu Mythen zählt.³⁶⁵ So findet er beispielsweise in Bezug auf die indische Schlange Adiseschen ihre Verwandten sowohl in der antiken Mythologie als auch im Neuen Testament:

„Darum vermählt sich Phrixus, der Verbrenner in Kolchis, nachdem er Acetes die Schlangenzähne gegeben, aus denen die Epakten in gerüsteten Männern hervorwachsen, mit der [...] *nahas-tan*, der ehernen Schlange, von der er die Zähne bekam. Diese ist Adiseschen, und im hebräischen Mythos auch [...] *Levia-tan*, Schlange des Hinzusetzens.“³⁶⁶

Kanne setzt also in der topischen Tradition unterschiedliche mythische und biblische Schlangen gleich, wobei die Schlangen drei Gruppen zugeordnet werden, und zwar lediglich je nach Merkmal schaffend (bzw. wohltätig), zerstörerisch und sowohl schaffend als auch zerstörerisch:

„Die gerüsteten Männer haben aber Schlangenfüße, sie sind aus den Zähnen des Drachen gewachsen, Kronos, mit fünf helfenden Titanen gegen Zeus kämpfend, hat die Gestalt der feuerspeienden Adiseschen mit fünf Köpfen, und im hebräischen Mythos ist das Ungeheuer Leviathan eine Schlange des Hinzusetzers. Sollte also nicht auch Edom in den Epakten ihre Gestalt angenommen haben? In eben jenem Prädikat war er die brennende Schlange [...], die Gott als Strafe schickte. Ihr entgegengesetzt war die ehrene [...], die den von jener Gebissenen, wenn er sie ansah, beym Leben erhielt – sie war die wohltätige Schlange Agathodaimon im Tempel des Pthas, und beide zusammen sind die zerstörende und schaffende Adiseschen.“³⁶⁷

Die Gleichsetzung verschiedener mythischer Schlangen lediglich aufgrund einer zerstörerischen oder heilenden und schaffenden Wirkungskraft nutzt in seinem Kunstmärchen auch E. T. A. Hoffmann. Serpentina weist einerseits auf die sowohl positiv, als auch negativ markierte Paradiesschlange hin und zugleich ist sie eine schaffende sowie zerstörerische kosmogonische Schlange, ein „schöpferische[s] Ungetüm“³⁶⁸, indem sie sowohl die Kreativität Anselmus' fördert als ihn auch bedroht. Topisch interpretiert steht Serpentina mit den anderen Schlangen und Drachen in *Der goldne Topf* in Verbindung, sodass sie nicht nur mit ihren Schwestern, ihrer Mutter, sondern auch mit dem Drachen und der Klingelschnur-Riesenschlange verwandt ist, was den gemeinsamen zerstörerischen Aspekt aller dieser Gestalten anbelangt.³⁶⁹

³⁶⁵ Zur mythischen Schule vgl. HARTLICH; SACHS (1952: 20ff.).

³⁶⁶ KANNE (1808a: 158).

³⁶⁷ Ebd.: 356f.

³⁶⁸ EGLI (1982: 144).

³⁶⁹ In diesem Sinn stellt auch Kittler Serpentina mit der Klingelschnur-Riesenschlange gleich. Vgl. KITTLER (2003: 109). Der Eindruck der Verwandtschaft der Riesenschlangen, die im Märchen an zwei unterschiedlichen Stellen auftauchen, wird dadurch gestärkt, dass die Art der Auswirkung des Angriffs dieser Schlangen auf Anselmus fast identisch geschildert wird – und zwar aufgrund einer für Hoffmann typischen formelhaften Sprache, mit der sich Helmut Müller in seinen *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann* befasst hat. Müller beschäftigt sich in seiner Studie über den Hoffmannschen Erzählstil mit den formelhaften Passagen in seinen Texten. Von Belang ist vor allem das Kapitel namens *Die Konflikt-Formel als Motiv-Formel in „Der goldne Topf“ (1814)*, vgl. MÜLLER (1964: 62-74), in dem unter anderem die Ausgestaltung des „Qualmotivs“ in den zwei oben bereits erwähnten Momenten behandelt wird, in denen Anselmus von den Riesenschlangen angegriffen wird. Müller beobachtet hier klare Parallelen in der Schilderung der Ängste Anselmus', die mit zur dämonischen Folterung gehörenden Elementen ausgedrückt werden.

Das Resultat der topischen Aneinanderreihung verschiedener Mythen und mythologischer Gestalten und Elemente ist in der Mythentheorie in der Regel eine Herausbildung von „Variantennestern“³⁷⁰, die eine Deutung der gegebenen Mythen eher hindert als fördert.³⁷¹ Das Verweisen auf immer weitere entfernt verwandte Mythologeme findet man auch in *Der goldne Topf* – die Schlangen, die dort alle als Varianten von Serpentina wahrgenommen werden können, machen sie zu einer kontextuell stark aufgeladenen Schlange, wobei eine Ausdeutung des Charakters der Serpentina gerade durch ihre topische Vielschichtigkeit blockiert zu sein scheint. In der Tat ermöglicht jedoch die topisch fundierte Kumulation der Kontexte in *Der goldne Topf* ihre gegenseitige Beleuchtung, es entstehen Interferenzen, wodurch die künstlerische Existenz dank Serpentina bestimmte nicht wegzudenkende Charakteristika erlangt. Gerade die Vieldeutigkeit bzw. Heterogenität des Schlangensmotivs korrespondiert auch mit der Vielschichtigkeit und semantischen Heterogenität der ganzen Geschichte. Verbunden werden dabei die einzelnen Charaktere der Schlangen, d. h. auch Serpentina, in *Der goldne Topf* durch die formelhafte Schilderung der Auswirkung der Begegnungen der einzelnen Schlangen mit Anselmus. Durch diese bietet sich nicht nur die Identifizierung der ungeheuren Riesenschlangen miteinander, sondern auch ihre Identifizierung mit der frauengestaltigen Serpentina.³⁷²

Wegen der Schwierigkeit bei der Harmonisierung der Merkmale und auf der Suche nach Interferenzen und Gemeinsamkeiten der Kontexte, die die Kunstauffassung in *Der goldne Topf* prägen, sollen hier nun die einzelnen Kontexte, die in Serpentina aktualisiert werden, der Reihe nach näher betrachtet werden. Dabei wird der Schwerpunkt auf ihren Bezug auf die Aussage, die *Der goldne Topf* über das Dichtertum bieten möchte, gelegt, um dann mit einem Versuch einer Abrundung der Interpretation von Serpentina und von dem Schlangensmotiv in *Der goldne Topf* abzuschließen. Es wird vor allem denjenigen Aspekten Aufmerksamkeit gewidmet, die in der Hoffmann-Forschung noch nicht bzw. noch nicht stark genug berücksichtigt wurden. Vor allem handelt es sich um den Bezug auf die seit der Aufklärung neu gedeutete Paradiesschlange, auf kosmogonische Mythen und auf den kalligraphischen Schnörkel, der auf die Tradition der Neudörrferschen Schönschreibkunst hinweist.

Was den biblischen Kontext angeht, gewinnt Serpentina schon im Rahmen dieses einen Kontextes einen mehrschichtigen Charakter und wird analogisch zu der biblischen Paradiesschlange zu einer rätselhaften und unauszudeutbaren Figur, vor allem weil in *Der goldne Topf* das Thema der strittigen Deutungen der Paradiesschlange in der alttestamentlichen Exegese aufgeworfen wird. Einerseits bekommt nämlich Serpentina durch ihre sexuelle Aufladung, die ihr wegen ihrer erotischen weiblichen Erscheinungsform verliehen wird und wegen ihres anlockenden Verhaltens gegenüber Anselmus, das Stigma einer Verführerin zum Bösen. Andererseits wird durch die in *Der goldne Topf* als erstrebenswert gekennzeichnete

³⁷⁰ GRAEVENITZ (1987: 46).

³⁷¹ Als Prototyp des topischen Umgangs mit Mythen führt Graevenitz die Bibliothek des Pseudo-Apollodorus an. Vgl. ebd.

³⁷² Brigitte Kaute weist auf strukturelle Analogien in der Schilderung der Umschlingung Anselmus' durch die Klingelschnur-Riesenschlange und der erotischen Begegnung zwischen Serpentina und Anselmus (vgl. GT: 66) hin, die sich beide unter anderem durch Lockung und körperliche Vereinigung auszeichnen. Vgl. KAUTE (2010: 96f.).

Vereinigung und Hochzeit mit Serpentina der positive Aspekt der Paradiesschlange als Führerin zur höheren Erkenntnis hervorgehoben, der gerade um die Zeit der Entstehung des Kunstmärchens durch etliche Philosophen und Mythologen hervorgehoben wurde. Doch auch diese neuartige, seit der Aufklärung populäre, Deutungsweise der Paradiesszene lässt den Zustand, in dem sich die ersten Menschen befinden, nachdem sie auf Anweisung der Schlange von der verbotenen Frucht gekostet haben, nicht eindeutig glücklich und sorglos erscheinen. Gerade der Zweifel und die innere Zerrissenheit, die die neue Daseinsform begleiten, entsprechen der inneren Lage des zum Dichter werdenden Anselmus. Seine Gefühle im Prozess der Annäherung zu seinem Ziel, der Vereinigung mit Serpentina, schwanken zwischen höchster Seligkeit und tiefstem Schmerz (vgl. GT: 10) und werden im Text beispielsweise als „schmerzvolles Entzücken“ (GT: 14) bezeichnet, als „wonnevolle[r] Schmerz“ (GT: 29), der mit der Sehnsucht nach einem „höhere[n] Sein“ (ebd.) verbunden ist, oder aber als „toller Zwiespalt“ (GT: 15). Dabei ist im Unterschied zu der im Alten Testament knapp gehaltenen Szene die Veränderung Anselmus minutiös als ein langer und komplexer Prozess geschildert, der mit Zweifeln und Regressen verbunden ist. Die Gefühle, die die neuartigen Bibelauslegungen dem Menschen erst nach dem Kosten der verbotenen Frucht zusprechen, empfindet Anselmus demgegenüber während des Prozesses, der zum „höheren Sein“ führt. Doch seine Gefühle sind dieselben, die die Mythologen des späten 18. Jh. und des frühen 19. Jh. Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies zusprechen,³⁷³ und auch der Zustand des höheren Daseins, der nach der Vertreibung nach der neuartigen Auslegung der alttestamentlichen Geschichte folgt und den auch Anselmus anstrebt, sind identisch. Der Bezug auf solche Auslegungen des Alten Testaments ist in *Der goldne Topf* also unverkennbar.

Neben der psychischen Entzweiung ist es auch die Absonderung des Künstlers von den übrigen philiströsen Menschen, die der Trennung zwischen Menschen und Tieren vergleichbar ist. Im Unterschied zu den Mitmenschen, die sich einzig für die Befriedigung ihrer materiellen und körperlichen Bedürfnisse interessieren, ist Anselmus zu einer höheren Wahrnehmung seiner Umwelt im Sinne einer künstlerischen Tätigkeit fähig.³⁷⁴ So sagt Anselmus nach der Hochzeit mit Serpentina: „Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt – ich muss dich lieben ewiglich, o Serpentina! – nimmer verbleichen die goldnen Strahlen der Lilie, denn wie Glaube und Liebe ist ewig die Erkenntnis.“ (GT: 101). Der Begriff der Erkenntnis, der in *Der goldne Topf* auch an einer anderen Stelle auftaucht (vgl. GT: 54), stellt einen direkten Bezug auf das 1. Buch Mose dar: „Und Gott der HERR ließ aufwachsen aus der Erde allerlei Bäume, verlockend anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen.“³⁷⁵ Die Schlange, die in *Der goldne Topf* als Vermittlerin eingesetzt ist und die

³⁷³ Schiller spricht von einem Unglück des ersten Menschen – es sei „aus einem glücklichen Instrumente ein unglücklicher Künstler“ geworden. Vgl. SCHILLER (1970: 400). Auch Kant sieht in dem Vernünftig-Werden des ersten Menschen die Quelle von Sorgen und Bekümmernissen. Vgl. KANT (1867: 319). Hegel spricht von der „Aufhebung der natürlichen Einheit“, von der „Trennung des Ich“, von „Entzweiung“ und „Schmerz“. Vgl. HEGEL (1978: 388f.).

³⁷⁴ In den Auslegungen des Alten Testaments ist es demgegenüber die Vernunft, die den Menschen nach dem Kosten der verbotenen Frucht eigen ist, vgl. z. B. KANT (1867: 321), SCHELLING (1976: 131), bzw. Vernunft und Moral, vgl. SCHILLER (1970: 399).

³⁷⁵ Vgl. 1. Mose (2, 9).

Anselmus zu einer anderen Daseinsform führt, korrespondiert mit der Rolle der Schlange in der biblischen Erzählung. Da in *Serpentina* auf zwei konträre Deutungsansätze der biblischen Paradiesschlange Bezug genommen wird, wird in *Der goldne Topf* die Rätselhaftigkeit der biblischen Paradiesschlange aufgegriffen, die ein bedeutendes Charakteristikum *Serpentinas* darstellt.

Es bietet sich an, Anselmus' Werdegang und seine Verbindung mit *Serpentina* eventuell als einen Prozess zu verstehen, der bloß im Inneren des Studenten vor sich geht. Diese Deutungsvariante gibt es übrigens auch in der alttestamentlichen Exegese: „Einige meinen, die Schlange habe nicht geredet; sondern Moses schreibe hier nach Art der Morgenländer und führe sie redend ein, damit er die Gedancken der Eva desto deutlicher vorstellen möge [...].“³⁷⁶ In *Der goldne Topf* wird auch diese Zweidimensionalität des biblischen Geschehens angesprochen, das einerseits als ein tatsächliches Geschehen und andererseits als bildliche Darstellung der gedanklichen Prozesse verstanden werden kann. Auch *Der goldne Topf* bietet zwei Deutungsmöglichkeiten, weil *Serpentina* ein rätselhaftes Wesen ist, das von den meisten Menschen nicht erblickt wird und immer wieder nur von Anselmus gesehen wird.³⁷⁷

Gegenstand etlicher Anspielungen in *Der goldne Topf* ist ebenfalls der für kosmogonische Mythen typische Kampf zwischen Vogel und Schlange, denn im Text wird immer wieder von verschiedenen, häufig mythologisch befrachteten, Vögeln (Adler, Geier, Ibis, Habicht) einerseits und Reptilien (Schlangen, Drachen, Salamander) andererseits gesprochen, die entweder die Hauptprotagonisten des Märchens darstellen, oder deren Verwandte. Dabei wird die Komplexität dieser besonders für kosmogonische Mythen typischen Zusammenwirkung antagonistischer Kräfte, die in erster Linie in der paradoxen Notwendigkeit der für einen neuen Zustand bzw. eine höhere Entwicklungsphase unerlässlichen Zerstörung besteht, in *Der goldne Topf* für die Charakterisierung der dichterischen Problematik übernommen.³⁷⁸

Diese Tatsache ist besonders an der Figur des Drachen in einer der mythischen, d. h. im Sinne von kosmogonischen Mythen verfassten, Einlagen im Märchen zu merken, in der der Drache

³⁷⁶ ZEDLER (1961b: 1808f.).

³⁷⁷ In diesem Sinne deutet James M. McGlathery *Serpentina*: „The difficulty, of course, arises from the fact that *Serpentina*, realistically speaking, can be nothing more than an imaginary beloved.“ MCGLATHERY (1978: 106).

³⁷⁸ In diesem Sinne sieht Jaffé in beiden Fällen, in denen Anselmus durch eine Riesenschlange bedroht wird, kompensierende Momente in Anselmus' Entwicklung zum Dichter, die für seinen dichterischen Werdegang unentbehrlich sind, und hält die Riesenschlange für eine und dieselbe kompensierende Macht. Beide Male erscheinen nach Jaffé die Riesenschlangen gerade in dem Moment, als Anselmus seinen inneren Weg missversteht. Das erste Mal gebe sich Anselmus zu sehr der Welt des Geistes hin und muss durch den Eingriff der Klingelschnur-Riesenschlange gebremst werden. Das andere Mal privilegiere er zu sehr das Leben und verleugne den Geist. „Aus ihr [der Riesenschlange; M. B.] wirkt bald so, bald anders – die kompensierende, und damit letzten Endes immer auf Vollständigkeit oder Heilung bedachte Kraft des Unbewussten.“ Vgl. JAFFÉ (1978: 178). Obwohl die Deutung Jaffés zu sehr geradlinig erscheint und obwohl sich manche Deutungsschritte in ihrer Auffassung nicht offensichtlich aus dem Text ergeben (besonders bei der ersten Situation ist es nicht sicher, ob die Riesenschlange tatsächlich zum Äpfelweib hingehört) und obgleich ihre Deutung tiefenpsychologisch ausgerichtet ist, wird Jaffé insoweit zugestimmt, als die Situationen, in denen Anselmus eine gefährliche Phase in seinem Werdegang zum Dichter erlebt, auf dem Weg zur Erlangung einer dichterischen Existenz nicht zu vermeiden sind. Denn es handelt sich um Entwicklungsstufen, die den kosmogonischen Ereignissen gleichen, bei denen die Zerstörung jeweils einen neuen Zustand hervorruft, der ohne die Phasen der Bedrohung und Vernichtung nicht antreten würde.

dem Geisterfürst nicht nur schadet, sondern ihm auch behilflich ist. Die vielen Hinweise auf ein Reptil bzw. einen Vogel, die es in *Der goldne Topf* gibt, bleiben jedoch, wie bereits erwähnt wurde, nicht bei der klaren sich ergänzenden Gegenüberstellung des Drachengeschlechts und des Geistergeschlechts stehen. Denn auch das Äpfelweib, in dessen Nähe die gefährliche Klingelschnur-Riesenschlange erscheint, sodass sie in der Hoffmann-Forschung meistens als eine Begleiterin des Äpfelweibs identifiziert wird, weist Züge auf, die es in den Bereich der Vögel rücken – es hat nämlich eine „Habichtsnase“ (GT: 58). Dass die Nase des Äpfelweibs gerade mit dem Schnabel eines Habichts verglichen wird, ist wiederum kein Zufall. Johann Arnold Kanne bringt in seinen Urkunden nämlich gerade auch den Habicht mit dem Schreiben in Verbindung: „Aber unter den Vögeln gehörte am meisten der Habicht und Geier dem Sirius. Sie waren die Goldfinder, die Kalenderhand, die Schreibenden, der Jahrkreis.“³⁷⁹

Lindhorst ist demgegenüber ursprünglich ein Salamander, obwohl er nun in der Regel nicht mehr in seiner reptilienhaften Ursprungsform erscheint, sondern als Vogel – d. h. als Geier und Adler, die bei Kanne beide mit dem Schreiben in Verbindung stehen: „Der Vogel ist Gold, und der goldene Sirius als Rabe, Adler, Geier“. er wird durch den Gelehrten, Schreibenden, Propheten Gott Thot oder Sirius der schreibende Vogel.“³⁸⁰ Auch Serpentina ist ein prägnantes Beispiel dieses Interessenkonflikts – sie ist als Schlange durch ihre reptilienhafte Natur im Hinblick auf den mythologischen Kontext der Gegnerschaft von Schlange/Drache und Vogel, auf den in *Der goldne Topf* eindeutig angespielt wird, dem dunklen zerstörerischen Prinzip zuzuordnen und sie ist zugleich die Tochter Lindhorsts, der als Nachkomme dem göttergleichen Geistergeschlecht angehört, das der mythologischen Vogelsphäre entspricht.³⁸¹ Dass Serpentina nicht eine harmlose Muse repräsentiert und Lindhorst kein eindeutig gutmütiger Meister und wohlwollender Lehrer Anselmus' ist und dass beide im Rekurs auf die mythologische Fundierung ihres Charakters beinahe dämonisch wirken können, zeigt sich im Text besonders deutlich in der Passage, in der beide als ein zerstörerisches Reptil hantieren. In dieser Erscheinung treten sie auf, als Anselmus seinen größten Fehler in seiner dichterischen Entwicklung begeht, indem er das Lindhorstsche Manuskript mit einem Tintenklecks befleckt. (Vgl. GT: 81).

Serpentina bündelt in sich in der Nachfolge der topischen Tradition eine eher positiv zu bewertende Paradiesschlange – ein niedliches grünes Schlänglein, und ein Ungeheuer aus kosmogonischen Mythen; Lindhorst vertritt im ähnlichen Sinne sowohl die geistreiche Sphäre der mythischen Vögel, die in diesem Fall (Geier, Adler, Ibis) jeweils auf das Schriftstellertum hinweisen, als auch die entgegengesetzte Sphäre in der Gestalt des mächtigen gekrönten Salamanders. Durch diese Aufteilung der Märchenwelt in zwei antagonistische und zugleich sich befruchtende Bereiche³⁸² und durch das Versehen der Hauptprotagonistin und ihrer Familie mit

³⁷⁹ KANNE (1808b: 587).

³⁸⁰ KANNE (1808a: 54).

³⁸¹ Manfred Lurker definiert die Vögel in den Mythen als Symbole des Guten und des Göttlichen. Vgl. LURKER (1964: 344). In *Der goldne Topf* initiiert in der mythologischen Einlage in der Dritten Vigilie der Geist in der Rolle eines Gottes die Entstehung der „Welt“. Vgl. (GT: 21).

³⁸² Auch Jaffé spricht davon, dass trotz der Feindschaft zwischen Lindhorst und dem Äpfelweib ihre Verwandtschaft und Ähnlichkeit unverkennbar bleiben. Vgl. JAFFÉ (1978: 124).

Merkmale beider dieser Sphären kann die Muse Serpentina als „wankelmütig“³⁸³ wahrgenommen werden und der Meister Lindhorst als unter „Gemütsschwankungen“³⁸⁴ leidend. Dadurch erscheint auch das Dichtertum, das durch diese zwei, in manchen Momenten ironisch dargestellten, Gestalten im Märchen repräsentiert wird, in einem ironischen Licht. Es wirkt darüber hinaus doppelbödig und der Weg zu ihm scheint voll von Hindernissen zu sein, die sich dem Dichter wie die Klingelschnur-Riesenschlange in den Weg stellen, oder von grausamen Strafmitteln durchsetzt.

Wenn das niedliche und anmutige Schlänglein Serpentina zu einer Feuerkatarakte sprühenden Riesenschlange werden kann, so geschieht eine ähnliche Umwandlung auch in dem ornamentalen Bereich der Schlangenlinie bzw. der *figura serpentinata*. Der Werdegang zum Dichter bzw. der dichterische Prozess an sich werden durch die ins Maßlose gekrümmte Schlangenlinie, die im Endeffekt keine Schlangenlinie mehr ist, als in einer bestimmten Phase schmerzhaft und bedrückend charakterisiert. Der lieblich gewundenen Schlangenlinie des Schlängleinkörpers, der ruhig dahinfließenden Welle auf der Elbe, der gelungenen Handschrift bzw. einem zierlichen Schnörkel in den Lindhorstschen Originalmanuskripten wird die feste und schmerzliche Umschlingung durch den Leib der Klingelschnur-Riesenschlange gegenübergestellt. Im Fall der Laokoon-Skulptur, auf die hier angespielt wird, handelt es sich auf keinen Fall um die Verkörperung einer klassischen manieristischen Schönheitslinie. Weil jedoch diese Skulptur thematisch mit der *figura serpentinata* in Verbindung zu stehen scheint,³⁸⁵ bietet sich die Gleichsetzung der Schlangenform in der berühmten Skulptur mit der Schlangenlinie als (manieristische) Schönheitslinie an.

Hogarth hat in seiner berühmten Schrift *The Analysis of Beauty*, die Laokoon-Skulptur als ein Beispiel der höchsten Schönheit empfunden.³⁸⁶ Doch Hoffmann ist trotz der häufigen

³⁸³ SCHILLING (1984: 226).

³⁸⁴ BEARDSLEY (1975: 85). Auch Auhuber bezeichnet Lindhorst als ambivalent, weil er von Anselmus manchmal als gespenstisch wahrgenommen wird. Vgl. AUHUBER (1986: 43).

³⁸⁵ Vgl. MAURER (2001: 57).

³⁸⁶ Vgl. HOGARTH (2008: 57). Hogarths äußerst positive Bewertung der Laokoon-Gruppe überrascht nicht, wenn man sie vor dem Hintergrund der anderen zeitgenössischen Äußerungen zu dem berühmten antiken Kunstwerk wahrnimmt. Zur Laokoon-Skulptur als einem hochzuschätzenden Kunstwerk, in dem das Prinzip der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der antiken Künstler den Schmerz mildere, damit Laokoon schön aussehe und nicht hässlich wirke wie bei Vergil, äußert sich auf dem deutschen Gebiet in seinen 1755 erschienenen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* Winckelmann. Vgl. WINCKELMANN (1982). Lessing stimmt Winckelmann in seiner 1766 erschienenen Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* insoweit zu, als er ebenfalls von einer gemilderten Darstellung des Schmerzes spricht. Die Ursache für das Vermeiden der Abbildung des unermesslichen Schmerzes sieht er jedoch nicht in der Vollkommenheit der antiken Kunst als solcher, sondern in der Eigenartigkeit der bildenden Künste, die nach anderen Prinzipien fungieren als Literatur. „Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler [gemeint sind die Maler und Bildhauer; M. B.] entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringe Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.“ LESSING (1988: 16f.). Nach Lessing, der übrigens Hogarths Schrift hochschätzte, erscheinen in der Laokoon-Skulptur nur schöne Linien, obwohl er sie nicht ausdrücklich Schlangenlinien nennt. Der Laokoon-Diskussion schließen sich weiterhin auch Herder im „Ersten Wäldchen“ seiner 1769 anonym erschienenen Schrift *Kritische Wälder oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* an, vgl. HERDER (1903), Friedrich Schiller in seiner 1793 verfassten Studie *Über das Pathetische*, vgl. SCHILLER (1992b), oder Goethe in seinem

Anlehnungen an diese ästhetische Schrift in *Der goldne Topf* in Bezug auf Laokoon offenbar einer anderen Ansicht als Hogarth. Die feste Umschlingung übt auf den Leser von *Der goldne Topf*, der starke visuelle Eindrücke erweckt,³⁸⁷ eine gegensätzliche Wirkung aus als die Schilderung einer zierlichen Schlangenlinie an anderen Stellen des Märchens. In *Der goldne Topf*, wo ausdrücklich von einer schmerzhaften Zuschnürung gesprochen wird, ist die Schlangenlinie in der Szene, in der Anselmus durch die Riesenschlange umwunden wird, eigentlich gar nicht mehr präsent, sondern die Schlangenlinie wird zum Knoten, der dem Umwickelten weh tun kann. Das „Schnurreptil“³⁸⁸ wird somit zum Sinnbild einer „Anti-Grazie“, von der auch Emil Maurer bezüglich der Laokoon-Skulptur spricht und der gerade die Laokoon-Gruppe als prägnantes Beispiel dieser Anti-Grazie anführt:

„Aber die spätgriechische Gruppe ist ja vor allem ein ‚exemplum doloris‘, insofern eine Anti-‚grazia‘-Demonstration, und das Cinquecento hat sie auch so verstanden. Zu sehr fordert der Angriff der Schlangen die defensive Anspannung der Körperkräfte heraus, zu sehr sind das Geschlinge einerseits und die herkulischen Leiber andererseits als Gegensätze gesehen, in der Auseinander-Setzung.“³⁸⁹

Im Unterschied zu Hogarth, der in der traditionellen Begeisterung über die Laokoon-Gruppe diese als Verkörperung der höchsten Schönheit nicht zuletzt wegen der Präsenz von Schlangenlinien bewertet, unterstreicht Hoffmann das Verzerrte und Überspannte dieser Schlangenlinienform. Diese verknotete Form der Schlange(nlinie) ist nicht mehr reizend und ihr Anblick ruft statt Wohlgefallen Schmerz und Unbehagen hervor. Obwohl Hogarth die Laokoon-Gruppe als Prototyp der Schönheit anführt, spricht er an anderen Stellen auch von Beispielen nicht gelungener und übertriebener Schlangenlinien, die eventuell sogar unschön bzw. auch grotesk aussehen. Hoffmann übernimmt in dieser Hinsicht von Hogarth die Differenzierung zwischen verschiedenen Graden von Krümmungen der Schlangenlinie, die auch grotesk wirken kann.³⁹⁰ Nimmt man Anselmus als einen ironisierten, abgeschwächten Laokoon wahr,³⁹¹ erscheint auch die knotenhafte Zuschnürung grotesk.

Ähnlich ironisch kann der Vergleich Anselmus mit dem antiken Helden Laokoon wahrgenommen werden. Die Anspielung auf Laokoon kann natürlich ernst genommen werden und Anselmus wegen seiner schwierigen Lage, die in seiner dichterischen Berufung besteht, als ein modifizierter Laokoon wahrgenommen werden, der zwar nicht gerade in dem Moment des Angriffs durch die Schlange seine Kräfte gegen diese anwendet – der sich jedoch später zusammenreißt und tapfer seinem Beruf folgt. Oder aber der ironische Unterton kann aus der

Essay *Über Laokoon* aus dem Jahre 1798, vgl. GOETHE (1998). In *Der goldne Topf* wird nicht an die zeitgenössische ästhetische Diskussion angeschlossen, sondern es wird der symbolische Charakter der Laokoon-Skulptur genutzt, um durch dessen Variation Anselmus zu charakterisieren.

³⁸⁷ Neben der Laokoon-Skulptur sind es die bereits erwähnte Rokokoarabeske, ein kalligraphisches Schriftstück, eine illuminierte Handschrift, ein Bild von der Verführung der ersten Menschen mit einer durch die Schlange(nlinie) affizierten Eva, ein Bild von der Verführung der ersten Menschen mit einem Mischwesen aus Schlange und Frau, ein manieristisches Frauenporträt mit einem Kleid aus fließendem Stoff etc.

³⁸⁸ BEARDSLEY (1985: 73).

³⁸⁹ MAURER (2001: 58).

³⁹⁰ Diese Betrachtung hat Oesterle gemacht: Hogarths Feststellung von „der kontinuierlichen Übergänglichkeit vom Ideal zur Karrikatur“ habe bei Hoffmann eine Resonanz gefunden. Vgl. OESTERLE (2006: 65).

³⁹¹ Dazu vgl. Kapitel 3.3.6, S. 105f.

Situation heraus gespürt werden, der in diesem Fall Anselmus als einen abgeschwächten Laokoon erscheinen lässt, der wiederum in seiner komischen Tollpatschigkeit³⁹² dargestellt wird und in der Unfähigkeit, sich der aktuellen Bedrohung zu wehren, wie es der tapfere Laokoon der antiken Mythologie tat.

Was die Rolle der Schlangenlinie in den originalen Manuskripten und den Kopien angeht, wird hinter den Kräuseln und Schnörkeln die Berufung auf die Tradition der deutschen Kalligraphie ersichtlich, deren Spezifikum gerade ein reicher Gebrauch von Schnörkeln und Kräuseln ist. In der Entstehungszeit von *Der goldne Topf* ist die deutsche Kalligraphie nicht mehr ganz so populär, sodass die Rückführung der kalligraphischen Künste in *Der goldne Topf* auf die Neudörfersche kalligraphische Tradition angezweifelt werden kann. Obwohl die Kalligraphie auf deutschem Gebiet starke Wurzeln geschlagen hat, verliert sie bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts an Bedeutung und wird allmählich zum reinen Ornament.³⁹³ Der Verlust des hohen Status der Kalligraphie ist eine Reaktion auf die Entwicklung der deutschen Sprache: „Als die deutsche Sprache im 18. Jahrhundert endlich ihren klassischen Reifeprozess eintrat, verloren die hieroglyphischen Kurven ihre graphische Beredsamkeit, sie hatten der formalen und sentimental eingeleisteten des Klassizismus nichts mehr zu sagen.“³⁹⁴ Die Antwort auf den allmählichen Niedergang der einst geheimnisvoll wirkenden Schriftbilder war jedoch neben dem Einsetzen für die Verwendung der im übrigen Europa geläufig gebrauchten Antiqua ein wehmütiges und nostalgisches Beharren auf der alten schnörkelhaften Fraktur.³⁹⁵

Lindhorst gehört eindeutig der zweiten Fraktion an und privilegiert die deutsche Schrift. Die Schnörkel besitzen für ihn immer noch ihre „graphische Beredsamkeit“ und sind nicht bloße unbedeutende Ornamente, weil durch sie Inhalt vermittelt wird.³⁹⁶ Bei der Betrachtung der ihm von Anselmus vorgelegten Schriftstücke in englischer Schreibmanier, gemeint ist lateinische Kurrentschrift, lächelt Lindhorst sonderbar und schüttelt mit dem Kopf. (Vgl. GT: 50f.). Danach bewertet er sehr kritisch die von Anselmus kopierte Schrift, weil er dort keine Ründe in den Zügen findet. (Vgl. GT: 51). Günter Oesterle bemerkt in diesem Zusammenhang, dass es hier um Lindhorsts Abneigung gegen die lateinische Kurrentschrift allgemein gehe und nicht in erster Linie gegen die kalligraphischen Künste von Anselmus.³⁹⁷ Denn bei der Antiqua konnten nämlich die Kalligraphen nicht so viel Schnörkel und somit auch nicht so viel Imaginationskraft benutzen

³⁹² Zu Anselmus' Tollpatschigkeit vgl. z. B. (GT: 7).

³⁹³ Vgl. DOEDE (1958: 18).

³⁹⁴ DOEDE (1988: 78).

³⁹⁵ Die meisten deutschen Kalligraphen wehrten sich im Gegensatz zum Ausland lange gegen die Durchsetzung der Antiqua und wenn diese neben der Fraktur und der deutschen Kurrent in den Schönschreibbüchern des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts zu finden ist, dann in der Regel nur wegen dem Streben nach Vollständigkeit im jeweiligen Schönschreibbuch. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchen größere Versuche auf, die sich um den Anschluss an die inzwischen allgemein gebräuchliche europäische Schreibweise bemühen. Diese Versuche werden jedoch durch die nationale Begeisterung der Freiheitskriege und den romantischen Zeitgeist noch einmal stark unterdrückt, sodass die Fraktur noch im ganzen 19. Jahrhundert unterstützt wird. Vgl. DOEDE (1958: 21).

³⁹⁶ Gemeint ist die durch die Aufzeichnungen erzählte Geschichte von der Jugend Lindhorsts und seiner Liebe zu der grünen Schlange.

³⁹⁷ Vgl. OESTERLE (2006: 60).

wie bei der deutschen, zu Schnörkeln neigenden, Fraktur.³⁹⁸ Dies bezeugt der Vergleich der von deutschen Kalligraphen gefertigten Blätter, wo verhältnismäßig sporadisch verzierte lateinische Buchstaben entworfen werden, mit den Blättern mit schnörkelhaften Frakturbuschstaben.³⁹⁹ In *Der goldne Topf* werde, so Oesterle, die deutsche Fraktur, die allegorische Züge bewahrt habe, folglich durch deren handschriftliche Vorläufer ersetzt: durch das Arabische und Indische.⁴⁰⁰ Der Bezug auf die Tradition der schnörkelhaften magischen und rätselhaften deutschen Kalligraphie zeigt sich also nach Oesterle und auch nach meiner Meinung gerade in den orientalischen Manuskripten, die Lindhorst Anselmus zum Kopieren vorlegt.

Gustav René Hocke sieht in der Gegenüberstellung von kalligraphisch verzierten Initialbuchstaben in lateinischer Schrift und von Initialbuchstaben in deutscher Kurrent den gegensätzlichen Charakter der klassizistischen und manieristischen Kunst verkörpert:

„Ein attizistisches, ‚klassisches‘ Zeichen für einen Buchstaben findet man in der Darstellung des Buchstaben ‚M‘ aus dem ‚Gründlichen Bericht der alten lateinischen Buchstaben‘ (um 1540) des deutschen Schreibkünstlers Johann Neudörffer. Dieses Zeichen dient dem klaren Erkennen und der Schönheit, die unmittelbares Bedeuten auszustrahlen vermag. Man ahnt attische Struktur antiker Tempel. Vergleicht man damit einen anderen Buchstaben aus der Shakespeare-Zeit, das Initial ‚W‘ von Paul Franck aus dessen Versalienbuch ‚Schatzkammer‘ (1601), so begegnet man der anderen, der asianischen Welt. Wie der Sinn eines manieristischen Kunstwerks oder Gedichts verdunkelt erscheint, so geht hier die Erkennbarkeit des elementaren Mitteilung-Zeichens verloren. Subjektivismus herrscht vor. Die entfesselte Phantasie wird antiklassisch.“⁴⁰¹

Hocke sieht in der Gegenüberstellung des Schnörkelhaften der deutschen Schrift dem Schnörkellosen der Antiqua die Repräsentation zweier ästhetischer Konzepte.⁴⁰² Diese kann man auch in *Der goldne Topf* entdecken. Wenn in *Der goldne Topf* die verzierte undursichtige Schrift gegenüber den schlichten Initialbuchstaben der „englischen Schreibmanier“ bevorzugt wird, wird dort zugleich eine manieristische gegenüber einer klassizistischen Kunst privilegiert.⁴⁰³ Und das es sich im Fall des Textes tatsächlich um einen manieristischen Text handelt, darauf wurde

³⁹⁸ DOEDE (1988: 11). Doede spricht ausdrücklich von einer unüberbrückbaren Entfernung der deutschen Hauptbuchstaben von den Formen der lateinischen Kapitalschrift. Vgl. ebd.: 57. Auch für Kapr ist die Fraktur für die Verzierung mit Schnörkeln geeignet: „Der Neigung zum Schnörkel kommt die Fraktur bereitwillig entgegen [...]“ KAPR (1983: 97).

³⁹⁹ Neudörffer vernachlässigte die lateinische Schrift und die lateinische Schrift gab es in den deutschen Schreibmeisterbüchern bis zum Ausgang des 18. Jh. nur selten. Vgl. DOEDE (1958: 20f.).

⁴⁰⁰ Vgl. OESTERLE (2006: 60).

⁴⁰¹ HOCKE (1959: 19). Hocke benutzt dabei synonym die Bezeichnungen klassisch, attizistisch, harmonisierend und konservativ einerseits und manieristisch, asianisch, hellenistisch, disharmonisierend, modern andererseits. Vgl. ebd.: 12. Beide Bezeichnungen gebraucht Hocke als Stilmerkmale, nicht als Epochenbezeichnungen.

⁴⁰² Im gleichen Sinne hält auch Werner Doede die „hieroglyphischen Kurven“ der deutschen Kalligraphie für „der formalen und sentimentalengleisigkeit des Klassizismus“ entgegengesetzt. Vgl. DOEDE (1988: 78).

⁴⁰³ Diese Privilegierung der manieristischen Kunst stellt in *Der goldne Topf* nicht nur die Hochschätzung der Schlangenlinie der Schrift dar, sondern auch die positive Bewertung der manieristischen figura serpentinata, die man beispielsweise in dem fließenden Gewand Serpentina wiederfindet. Näheres zu der manieristischen figura serpentinata in Abbildungen von Frauen mit fließenden Gewänden in der Renaissance und im Manierismus vgl. das Kapitel 4.2, S. 127 und Kapitel 4.3.1, S. 131.

in der Forschung bereits mehrmals hingewiesen. Schon die Tatsache, dass hier der Buchstabe an Wert gewinnt, lässt erkennen, dass der Text zum Manierismus tendiert:

„Manierismus in der Literatur fängt nicht beim Wort, beim Satz, bei der Periode an. Schon der Buchstabe regt den Trieb zur Symbolisierung, Bereicherung, Ausschmückung, Verdunkelung und Verrätselung an, zur Kombination von Phantasie und berechnender Künstlichkeit. Der Buchstabe stellt nicht nur einen Laut dar. Er ist selbst ein bildhaftes Zeichen, das vor allem in den frühen Kulturen des Vorderen Orients einen magischen oder mystisch-religiösen Symbolwert hatte.“⁴⁰⁴

So betrachtet wundert es nicht, das Anselmus vor allem gerade orientalische Schriften zu kopieren hat. Alex Dunker zählt E. T. A. Hoffmanns Schaffen eindeutig zur manieristischen Kunst,⁴⁰⁵ die sich im Bereich der Literatur durch eine demonstrative Artistik auf der sprachlichen Ebene auszeichnet.⁴⁰⁶ Bei Hoffmann kommt die Artistik auf der Ebene der Schrift hinzu, die durch die *figura serpentinata* gekennzeichnet wird, wobei der größte Aufschwung und die stärkste Vorliebe für die gewundenen Verzierungen der Schrift gerade für Barock und Manierismus typisch war.⁴⁰⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der kalligraphische Hintergrund für *Der goldne Topf* zweierlei bedeutet. Einerseits wird der Charakter der deutschen Schönschreibkunst als demjenigen der dichterischen Tätigkeit verwandt bewertet. Beide Kunstbereiche haben etwas mit dem Schreiben zu tun, sie sind auf einer Imaginationskraft und Geistestätigkeit begründet und sind zugleich mit unentbehrlicher Selbstdisziplin verbunden. Die Kalligraphie bildet somit einen der Hintergründe, vor denen die dichterische Tätigkeit charakterisiert und beleuchtet wird. Zugleich bekennt sich *Der goldne Topf* in der Verherrlichung der orientalischen und schnörkelhaften Schriften programmatisch zur dunklen manieristischen Kunst.

Der rätselhafte Charakter der Manuskripte, in denen es von Schnörkeln und bildhaften Elementen wimmelt, erweckt nicht nur die Erinnerung an die Tradition der deutschen Kalligraphie, die durch die Verschleierung der Buchstaben durch Schnörkel, „Elefantenrüssel“⁴⁰⁸ und „liebliche Windungen“⁴⁰⁹ bekannt ist, sowie gegebenenfalls an die Tradition der mittelalterlichen illuminierten Handschriften mit ihren kunstvoll mit Ornamenten und Bildern verzierten Initialbuchstaben⁴¹⁰ oder an gewundene Zeichen der altindischen Schrift, sondern auch an den hieroglyphischen Charakter altertümlicher Manuskripte, zu denen nur die Eingeweihten einen Zugang finden konnten. Es ist wiederum Serpentina, die alle diese zwischen Bild und Schrift changierenden Schreibweisen in sich vereinigt: Ihre Spannweite reicht von einer

⁴⁰⁴ HOCHE (1959: 18).

⁴⁰⁵ Vgl. DUNKER (2000: 331ff.). Gerhard Neumann liest Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als manieristischen Text. Vgl. NEUMANN (2003).

⁴⁰⁶ Vgl. ZYMNER (2000: 12). Bei Hoffmann würde zu dieser Artistik beispielsweise das Spiel mit dem Literalsinn und dem figurativen Sinn gehören. Vgl. S. 100, Anm. 328.

⁴⁰⁷ Vgl. KAPR (1983: 154).

⁴⁰⁸ DOEDE (1958: 6, 13).

⁴⁰⁹ Ebd.: 13.

⁴¹⁰ „In den illuminierten Handschriften des Mittelalters mündeten die groß geschriebenen Initialen in menschen-, tier- und pflanzenförmige Figuren, und die Schriftzeichen gingen vielfach in Ornamente über. Es bestand keine klare Grenze zwischen Buchstaben und figurativen oder schmückenden Elementen.“ ASSMANN (2003: 263).

nach Pöhlmann und Jacobi der Schönschrift eigenen lieblich gekrümmten Linie, über einen Schnörkel und Elefantenrüssel der deutschen Kalligraphie, über die ornamentalen bzw. bildlichen Verzierung eines mittelalterlichen Initialbuchstabens bzw. auch über die bildlichen „Illustrationen“ in kalligraphischen Werken deutscher Schreibmeister⁴¹¹ bis zum Sanskrit und zur altertümlichen Hieroglyphenschriften selbst. Dabei fällt auf, dass gerade die Schlange in mehreren ägyptischen Hieroglyphen auftaucht, sodass sich die Assoziation der rätselhaften Lindhorstchen Schriften auf Pergamentblättern, in denen die Schlange Serpentina eine Rolle spielt, mit der alten Hieroglyphenschrift von sich selbst anbietet.

Der dichterische Werdegang Anselmus', der mit etlichen Hinweisen auf Alchemie, zu denen auch das typische Schlangen- und Drachensymbol gehören, auch als eine Art Analogie zum alchemistischen Läuterungsprozess dargestellt wird, und das anzustrebende dichterische Schaffen an sich werden in dem Text in erster Linie durch das Schlangen(linien)motiv charakterisiert. Die definitive Vereinigung des Dichters mit der Schönheitslinie, die mit seiner Gestalt verschmelzen muss (vgl. GT: 67), damit er künstlerisch wertvolle kalligraphische Schriften und somit hochwertige Texte produzieren kann, ist das Ziel des anstrengenden dichterischen Werdegangs. Hinsichtlich des alttestamentlichen Kontextes wird das Erliegen der Verführung durch Serpentina, die stark an die biblische Paradiesschlange erinnert, gefordert, um eine höhere Daseinsform zu erreichen und um der wahren „Erkenntnis“ (GT: 101) fähig zu sein.

Die Peripetien und Hindernisse, die ein (werdender) Dichter überwinden muss, sind jedoch soeben durch eine Schlangenmotivik markiert. In dem Augenblick, als die Palmbäume zu Riesenschlangen werden, scheinen diese die umgewandelte Serpentina selbst zu sein, über denen sich Serpentinas Vater in der grässlichen Gestalt des gekrönten Salamanders bäumt. Auch die Klingelschnur-Riesenschlange kann als Ergänzung des Charakters der Serpentina wahrgenommen werden und sie muss nicht unbedingt als Begleiterin des Äpfelweibs erscheinen.⁴¹² Dafür spricht erstens eine ähnliche Wirkung des körperlichen Kontakts zwischen Anselmus und der Riesenschlange einerseits und zwischen Anselmus und Serpentina andererseits, die diese zwei Schlangen als in gewisser Weise verwandt erscheinen lässt. Zweitens ist es die Art der Verbindung der mythischen und biblischen Schlangen in der Gestalt der Serpentina, die sich auf die topische Tradition stützt und die die Schlangen aufgrund ihrer Merkmale, zerstörerisch bzw. wohlbringend, aneinander reiht und zusammenbündelt. Mit der zerstörerischen Dimension Serpentinias, die eindeutig vor allem durch den Hinweis auf kosmogonische Mythen und den Antagonismus Vogel und Schlange gestiftet wird, wird Serpentina zugleich als zerstörerisch und schaffend gekennzeichnet, wie die „zerstörerische und schaffende Adiseschen“⁴¹³ bei Johann

⁴¹¹ Vgl. z. B. die die Schriftstücke ergänzenden Federzeichnungen in der *Anweisung zur Schönschreibkunst* von Joseph Anton Hess aus dem Jahre 1788. Vgl. HESS (1983). Andere Beispiele (auch des späten 18. Jh.) sind abgedruckt in der Publikation Walter M. Brods zu fränkischen Schreibmeistern. Vgl. BROD (1968).

⁴¹² Eine solche eindimensionale Deutung bietet beispielsweise Silke Schilling, die die Klingelschnur-Riesenschlange mit dem Äpfelweib identifiziert: „Auch die Hexe, die Anselmus den Zugang ins Elementarreich verwahren will, entpuppt sich, in einen Türklopfer verwandelt, als vampirische, den Helden tödlich bedrohende Schlange.“ SCHILLING (1984: 220). Auch Beardsley sieht in der Klingelschnur-Riesenschlange den Antipoden von Serpentina. Vgl. BEARDSLEY (1985: 72).

⁴¹³ KANNE (1808a: 357).

Arnold Kanne. Die Kennzeichnung beider im Text zwei gegeneinander kämpfenden Sphären mit Merkmalen aus der jeweils anderen Sphäre mündet in einer „geradezu paradoxen Identität zweier gegensätzlicher Bereiche“⁴¹⁴. Doch die Tatsache, dass der eine Bereich jeweils Merkmale des anderen in sich miteinschließt, soll auf die Komplexität des dichterischen Werdegangs und des dichterischen Schaffensprozesses hinweisen, die beide mit langwierigem innerem Kampf verbunden sind: „Es sind Grenzzustände des Poetischen, welches das Schreckliche wie das Schöne in sich einschließt.“⁴¹⁵

⁴¹⁴ KAUTE (2010: 100).

⁴¹⁵ MARTINI (1976: 173).

4 Das Marmorbild

4.1 Einführung

Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* ist im Jahre 1819 erschienen und weist ähnliche Züge wie Eichendorffs frühere Erzählung *Die Zauberei im Herbst* von 1808 auf.⁴¹⁶ Hier gibt es nämlich auch eine bedrohliche verführerische Frauengestalt, die einen jungen Mann in ihren Bann ziehen möchte. Doch schon die Grundkonstellation in *Das Marmorbild* ist anders, denn in dem Text gibt es noch eine andere wichtige Frauengestalt. Darüber hinaus spielt hier die Problematik des künstlerischen Werdegangs eine wichtige Rolle.⁴¹⁷ Diese Untersuchung soll zeigen, inwieweit das Schlangenmotiv zur Erläuterung der problematischen Aspekte des künstlerischen Schaffens und der schwierigen Momente auf dem Weg eines jungen Menschen zum Dichter beiträgt.

Das Geschehen der Novelle *Das Marmorbild* kann in groben Zügen folgendermaßen zusammengefasst werden: Florio, ein junger Mann, der zur dichterischen Tätigkeit neigt, reist nach Lucca. Auf dem Weg lernt er Fortunato kennen, einen christlichen Dichter, dessen Lehrling er wird. Kurz vor seiner Ankunft begegnet er bei einem Fest Donati, einem unheimlichen Ritter, den er während seines Aufenthaltes in Lucca mehrmals trifft. Zugleich lernt er hier ein zierliches christliches Mädchen kennen, Bianca, von der er sehr beeindruckt ist. Nach seiner Ankunft in Lucca geht er bei Nacht alleine spazieren und erblickt zum ersten Mal Venus, als deren Diener sich später Donati entpuppt. Dabei gibt es bei der ersten Szene, in der Venus auftaucht, und in den nachfolgenden Passagen, in denen Venus erscheint, Hinweise darauf, dass Venus nur eine Einbildung Florios ist, ein durch Florios Phantasie belebtes halb zertrümmertes Marmorbild. Nach mehreren Begegnungen mit Venus, in die sich Florio wegen ihrer außerordentlichen Schönheit und erotischen Reizen verliebt hat, scheint er Bianca vergessen zu haben und allmählich den Verführungskünsten der Venus zu unterliegen. Während der eskalierenden Annäherung an Venus wendet sich Florio schließlich zu Gott und Venus entpuppt sich endgültig als gespenstisch. Florio verlässt Lucca und entdeckt ein endgültiges Gefallen an der christlichen Bianca.

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 zum Glauben hinschildern.⁴¹⁸ Zweitens wird Florios Geschichte auf die Entwicklung der ganzen Menschheit übertragen und als heilsgeschichtlicher Prozess gedeutet, der in der Überwindung der Antike

⁴¹⁶ Zu den Quellen, durch die sich Eichendorff für *Das Marmorbild* inspirieren ließ, vgl. HANSS (1989: 19ff.) oder SCHUMACHER (1977: 161f.).

⁴¹⁷ Es gibt zwar Ansätze, die auch bei denjenigen Texten Eichendorffs, die nicht explizit von dichterischer Tätigkeit sprechen, eine Botschaft finden möchten, die auf die Spezifizierung der richtigen dichterischen Tätigkeit abzielt. Vgl. z. B. EBERHARDT (2004). Diese Interpretationen wirken jedoch oft gesucht, besonders bei denjenigen Texten, wo es keinen einzigen Hinweis dafür gibt, dass der Text als ein Künstlertext gelesen werden kann.

⁴¹⁸ Vgl. z. B. EICHNER (1989) oder BÖHME (1981).

durch das Christentum besteht.⁴¹⁹ Drittens wird die Novelle als ein Künstlertext gedeutet, wobei in der Regel als Botschaft die Kritik an der romantischen Schule verstanden wird, die die Hingabe an das Gefühl und an die Phantasie überbetone. Diese entpuppe sich schließlich ohne christliches Transzendenzbewusstsein als dämonisch.⁴²⁰

Inzwischen gibt es eine Reihe Interpretationen, die Bianca und Venus als klare Opposition von zwei Dichtungsarten verstehen. Bianca steht dabei für die gottlobende Dichtung und Venus für eine Dichtung, die lediglich aus der eigenen Phantasiewelt und erotischen Wunschvorstellungen herauswächst und ohne einen transzendenten Bezug ist. In dieser Hinsicht kritisiert Christoph Hollender die bestehenden Deutungen und wirft der traditionellen Eichendorff-Forschung vor:

„Einige wenige grundlegende Thesen werden immer wieder unhinterfragt übernommen, um in neuen Untersuchungen zu altbekannten Ergebnissen zu kommen, was dieser Sekundärliteratur einen Anstrich jener Formelhaftigkeit gibt, die gerne als Merkmal von Eichendorffs Lyrik angesehen wird.“⁴²¹

Hollender führt namentlich zwei unangemessene stereotype Herangehensweisen an die Texte an, die das Verhältnis zwischen Religion und Poesie zu erleuchten versuchen:

„Einerseits wird oft angenommen, daß sich Eichendorffs Gedankenwelt Zeit seines Lebens, zumindest seit dem Ende seiner Jugend (ein Wendepunkt wird gelegentlich in den Jahren um 1808-1812 angesetzt) nicht verändert oder einschneidend weiter entwickelt habe. [...] In diesem Sinne werden Eichendorffs Äußerungen über Poesie und Religion in den literarkritischen Streitschriften seiner letzten Lebensjahre, vor allem einige Sätze aus der Einleitung zur *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* gelesen, als seien sie ein Klartext der in allen Werken enthaltenen Eichendorffschen Gedanken, und die Interpretationen der literarischen Texte werden in diese Matrix eingepasst. So entsteht das Bild eines durch und durch christlichen Schriftstellers, dessen Werke von einer Sehnsucht nach der religiösen Transzendenz zeugen und kein höheres Ziel kennen, als christlich-katholische Heilswahrzeichen allegorisch darzustellen.“⁴²²

Neben der Deutung des literarischen Schaffens Eichendorffs vor dem Hintergrund seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* und anderer später literaturkritischer Studien gebe es noch ein zweites übliches Behandlungsmuster:

„Eine andere, nicht ganz so drastisch zum Stereotyp verkommene Ansicht geht auf Seidlins und Alewyns Arbeiten aus den 1950er Jahren zurück. Danach war Eichendorff kein so ungebrochenes positiv-religiöses Gemüt, sondern kannte die verführerischen Kräfte naturmystischer oder pantheistischer Ideen, hatte sie aber letztendlich mit der Entscheidung für den Katholizismus überwunden, in seinen Novellen und Romanen, allen voran im *Marmorbild*, und im Übergang von der frühen Lyrik der Heidelberger Studentenjahre zu den späteren, reifen Werken sei dieser Konflikt von Verführung und Überwindung

⁴¹⁹ Vgl. z. B. KARL (1996). Die Autorin bietet hier neben der heilsgeschichtlichen Deutung auch andere Deutungsmöglichkeiten.

⁴²⁰ Vgl. z. B. SAUTER BAILLIET (1972).

⁴²¹ HOLLENDER (1995: 163f.).

⁴²² Ebd.: 164.

ausgedrückt, und das gleiche Gedankenschema beherrsche auch die Geschichtsauffassung der späten literarkritischen Schriften.“⁴²³

Unter Berücksichtigung von Hollenders Einwänden gegenüber der bisherigen Eichendorff-Forschung werden hier einerseits Eichendorffs literaturkritische Schriften und seine Literaturgeschichte nicht als Grundlage für die Deutung von *Das Marmorbild* genutzt, denn die Novelle ist erheblich früher entstanden. Andererseits wird der Weg Florios nicht als eine Abkehr von der „heidnischen“ Dichtkunst und als eine Entscheidung für die gegensätzliche Dichtungsweise verstanden. Die zwei Dichtungsweisen werden nicht als zwei völlig oppositionelle Kunstauffassungen verstanden, sondern es wird von einer komplexeren Beziehung zwischen beiden ausgegangen. Dieser Standpunkt, von dem auch hier argumentiert wird, dass nämlich die zwei Frauentypen in keiner klaren Opposition zueinander stehen, ist in der Eichendorff-Forschung nicht ganz neu.

Schon Carl Alexander Pfeffer weist 1936 darauf hin, dass das Heidnische bei Eichendorff immer mit einer gewissen Faszination dargestellt werde und dass es nicht ausschließlich negativ konnotiert sei. Daraus schlussfolgert Pfeffer: „Wenngleich Eichendorff Mariendiener war, so war er ohne Zweifel gleichzeitig ein Venusdiener.“⁴²⁴ Dabei weist er auf das ambivalente Bild der Venus hin, in dem zwei grundlegende Kennzeichen der mythologischen Venus präsent seien: einerseits die bedrohliche „mater saeve cupidinum“⁴²⁵ und andererseits die gutmütige Mutter Natur.⁴²⁶ Durch dieses doppelte Gesicht sei Venus keineswegs bloß eine Verkörperung negativer Kräfte.⁴²⁷

Wenn man außer Acht lässt, dass Pfeffer die Deutung der Texte auf den Charakter des Autors überträgt, um seinem „Wesen“ (vgl. Titel der Studie) näher zu kommen, bieten seine Beobachtungen in der Zeit der Entstehung der Abhandlung, d. h. im Jahre 1936, einen modernen Ansatz für nachfolgende Interpretationen. Pfeffers Untersuchung ist hierin sozusagen eine Vorwegnahme jüngerer Studien.

Diese Untersuchungen, die die Einteilung der Novelle in oppositionelle Bereiche unterlaufen, gehen nicht mehr von der These aus, dass die Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen Venus und Bianca bei dem Maskenball auf Florios Imagination zurückzuführen ist, sodass in seinen Augen Bianca „vervenust“ und Venus „verbiancat“ werde.⁴²⁸ Natürlich ist eine solche Beobachtung keineswegs falsch, sie ist jedoch nur teilweise eine Erklärung für die unmögliche Unterscheidbarkeit zwischen den zwei Frauenfiguren, durch die selbst der Leser verwirrt wird. Waltraud Wiethölter stellt sich gegen das Polaritätsprinzip, das die meisten Interpretationen der Novelle zuschreiben und kritisiert dieses im ähnlichen Sinne wie Hollender:

⁴²³ Ebd. Auf den folgenden Seiten bietet Hollender einen kritischen Überblick über unterschiedliche Studien, die sich mit der Beziehung zwischen Kunst und Religion in Eichendorffs Dichtung befassen.

⁴²⁴ PFEFFER (1936: 25).

⁴²⁵ Durch diesen Begriff wird in Eichendorffs *Die Meerfahrt* Frau Venus bezeichnet. Vgl. EICHENDORFF (1993: 364).

⁴²⁶ Robert Mühlher zählt zu den Attributen der Göttin Venus-Natura ein Universum als Kleid, dem das blaue Gewand der Venus in *Das Marmorbild* entspreche. MÜHLHER (1966: 182f.).

⁴²⁷ Vgl. PFEFFER (1936: 35).

⁴²⁸ Vgl. NEHRING (1997: 21).

„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, und hütet sich vor einer derartigen Operation um so mehr, als man aufgrund zahlreicher Zeugnisse zu wissen glaubt, wie sehr es dem Autor selbst darum zu tun war, diesen Antagonismus zur Geltung zu bringen.“⁴²⁹

Nachdem sich Wiethölter von der bisherigen Marmorbild-Forschung absetzt, baut sie – an manchen Stellen ziemlich provokativ⁴³⁰ – das von ihr kritisierte Polaritätsschema ab und geht in ihrer Studie auf einige Doppeldeutigkeiten und Verschränkungen der beiden Bereiche ein, die traditionell als Oppositionen verstanden werden. Am interessantesten sind ihre Ausführungen zur ikonographischen Tradition der Abbildungen von Venus und Maria, die auch den Schwerpunkt der Studie bilden. 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.⁴³¹ Der Grund für eine mögliche Verwechslung der zwei Frauen während des Maskenballs sei in der Tradition einer ähnlichen Darstellungsweise von Maria und Venus in der Malerei begründet, er liege also nicht primär in Florios Einbildung:

„Auch diese Frage ist nicht, oder doch nur in dem Sinne zu entscheiden, daß von einer Alternative keine Rede sein kann. Mit dem ‚Doppelbild‘ der schönen Griechin nimmt sich die Erzählung vielmehr selbst beim Wort, indem sie ihre optischen Entwürfe auf der Grundlage der traditionellen und stets ambivalenten, das heißt zumindest zweideutigen ikonographischen Zeichen zu einem Vexierbild zusammensetzt, das sich dem Text zufolge ‚unmerklich und wundersam verwandelt‘ [Zitat aus *Das Marmorbild*; M. B.] [...] und das dem Betrachter je nach Blickwinkel und Lichteinfall anders entgegentritt.“⁴³²

Unter dem Hinweis auf unterschiedliche Bilder bekannter italienischer Renaissance-Maler entdeckt Wiethölter hinter den einzelnen Venus-Auftritten Maria durchschimmern und führt eine Vielzahl von Beispielen an, wo Maria in den bildenden Künsten Ähnlichkeiten mit der in *Das Marmorbild* beschriebenen Venus aufweist und von denen Eichendorff wenigstens einige gekannt haben muss.⁴³³ In ähnlichem Sinne versteht Wiethölter Bianca als eine Flora-Imitation bzw. sie ist von ihrer Zugehörigkeit zum Hofstaat der Venus überzeugt.⁴³⁴ 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:

⁴²⁹ WIETHÖLTER (1989: 171).

⁴³⁰ So wird beispielsweise Fortunato als ein heimlicher Komplize Donatis gedeutet, der den ersten Anstoß für das sehnsüchtige Verlangen nach Venus gibt. Vgl. ebd.: 172.

⁴³¹ Zur Vielschichtigkeit des Rosenattributs vgl. z. B. HANSS (1989: 49).

⁴³² WIETHÖLTER (1989: 176).

⁴³³ Darüber, welche Bilder Eichendorff gekannt hat bzw. gekannt haben kann, äußert sich Wiethölter ausführlich in den Anmerkungen zu ihrer Studie. Vgl. ebd.: 198ff.

⁴³⁴ Vgl. ebd.: 178.

„Für einen Romantiker nicht ungewöhnlich, bewegt sich Eichendorff bei dieser Bildsynopse 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.“⁴³⁵

Eichendorff nutzt diese Bildsynopse, um die zwei Frauengestalten nicht als völlig kontrastierende Gegensätze darzustellen, sondern um sie ineinander fließen zu lassen. Im Hinblick auf den Ausgang der Novelle sieht Wiethölter den Venusbereich nicht vollkommen verschwinden, denn jeder der zwei Bereiche trägt einige Merkmale aus dem anderen Bereich in sich. Sogar in der Schlusszene, wo Bianca in einer Knabentracht erscheint, sieht Wiethölter eine leichte Anspielung auf den Venusbereich:

„Wenn die ‚liebliche() Gestalt‘ schließlich als ‚Engelsbild‘ am ‚tiefblauen (...) Morgenhimmel‘ steht [...], dann ist das, als hätte sich Florios Geliebte in das ‚himmelblaue() Gewandt gehüllt‘, das die Lautenspielerin getragen und das man aufgrund seiner kunstvollen Blumenmuster wohl zu Recht mit dem kosmischen Mantel der Venus in Verbindung gebracht hat [...].“⁴³⁶

Wiethölters Untersuchung mit dem Bezug auf Ikonographie ist als eine Anregung für eine weitere Interpretation des Kunstverständnisses in *Das Marmorbild* fruchtbar, denn eine Schlussfolgerung, für was für eine Kunst sich endgültig Florio entscheidet, gibt es hier keineswegs. Eine Spezifizierung des Charakters der von Florio schließlich bevorzugten Kunst sollen die Ausführungen in folgenden Kapiteln bieten.

Mit einer Überlappungssphäre der zwei Bereiche arbeitet etwa auch Sabine 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 friedvolle Aufnahme und Modifizierung:

„Sein [Eichendorffs; M. B.] Weltbild erschöpft sich nicht in dem Dualismus Antike-Christentum, sondern ist vielschichtig und differenziert. Die Antike bedeutet sowohl Gefährdung und Verwirrung als auch Formvollendung und ‚Ahndungsvermögen‘. Eichendorff denkt den Übergang der antiken zur christlichen Welt nicht als gewaltsame Auflösung, sondern als friedvolle Aufnahme.“⁴³⁷

Diese neuen Interpretationsansätze, die die Berührungspunkte der zwei Bereiche bzw. die gemeinsamen Züge beider Protagonistinnen hervorheben, lassen in Bianca auch am Ende der Novelle einen Teil Venus' weiterleben. Dabei kann eine derart veränderte Beziehung zwischen den zwei nur scheinbar völlig gegensätzlichen Frauenfiguren als Ausgangspunkt für die Deutung aller drei wichtigsten Themenbereiche von *Das Marmorbild* interessant sein, d. h. für die Interpretation im Hinblick auf das Erwachsenwerden eines Menschen, für heilsgeschichtliche Deutungen sowie für Deutungen, die die Künstlerproblematik behandeln.

⁴³⁵ Ebd.: 176.

⁴³⁶ Ebd.: 183.

⁴³⁷ KARL (1996: 244).

4.2 Textur

Bevor eine bedrohliche Schlange in dem Moment des Textes auftaucht, in dem die Spannung kulminiert und der als Wendepunkt der Geschichte verstanden werden kann, gibt es in *Das Marmorbild* bereits Vorausdeutungen auf ihr Erscheinen in einer Vision Biancas. Darüber hinaus erscheinen zwei Hauptmerkmale dieser grüngoldenen, sich in den Abgrund ringelnden Schlange, lange bevor man es mit der Schlange selbst zu tun hat. Die grüngoldene Schlange entwickelt sich sozusagen allmählich aus der Textur heraus, bis sie in der bedrohlichen Verführungsszene Florios durch Venus ihr wahres Gesicht zeigt. (Vgl. M: 40). Außerdem erwecken in dieser gespenstischen Szene ein paar exotische Blumen den Eindruck, als wären sie aufgerichtete Schlangen. (Vgl. M: 41).

In der Eichendorff-Forschung wurde mehrmals hervorgehoben, dass Eichendorff bei der Darstellung der Frauengestalten in *Das Marmorbild* auf Ikonographie zurückgreift und dass er sich in dieser Hinsicht besonders des Attributwechsels zwischen der antiken Venus und der christlichen Maria bedient. Der Attributwechsel ist auch für die Renaissance-Malerei typisch, durch die sich Eichendorff nach Wiethölter bei der Darstellung Biancas und Venus' inspirieren ließ.⁴³⁸ Ein anschauliches Beispiel für einen solchen Attributwechsel bei Eichendorff ist das Motiv der Rose, das sowohl in der Hand Biancas, des christlichen Mädchens, als auch in Verbindung mit der heidnischen Venus erscheint.

Noch nicht hingewiesen wurde jedoch darauf, 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 eine Rolle beispielsweise bei dem Barockdichter Philipp von Zesen, bei Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wolfgang Goethe⁴³⁹ oder E. T. A. Hoffmann⁴⁴⁰. Obwohl die figura serpentina in einem Bild oder im Text nicht notwendig mit einer Schlange assoziiert werden muss, ist dieses Inbeziehungsetzen nicht abwegig und nicht ungewöhnlich, denn die wellenförmig gekrümmte Linie hat ihre Bezeichnung gerade wegen ihrer Ähnlichkeit mit der schleichenden Bewegung der Schlange bekommen. So wird dementsprechend unter dem Lemma Schlange in Johann Christoph Adelungs Wörterbuch die spezifische Bewegungsweise als eines der Hauptkennzeichen dieser Tierart angeführt: „Ein Amphibium, welches weder Füße noch Floßfedern hat, sondern sich vermittelt einer wellenförmigen Bewegung und der Schuppen, Schilde oder Ringe, womit es bedeckt ist, auf der Erde fortbewegt.“⁴⁴¹ Aufgrund dieses tertium comparationis verbindet auch Eichendorff die figura serpentina mit dem Reptil Schlange und er tut es sozusagen wortwörtlich: Er lässt die Schlangenlinie in einer zunehmend wirbelnden Bewegung zu einer Schlange werden.

⁴³⁸ Näheres zu diesem Attributtausch vgl. WIETHÖLTER (1989) oder auch WOESLER (1989: 208f.).

⁴³⁹ Vgl. dazu ausführlich GRAEVENITZ (1994a) oder GRAEVENITZ (1994b).

⁴⁴⁰ Vgl. OESTERLE (2006) und KITTLER (2003: 100ff.).

⁴⁴¹ ADELUNG (1811a: 1504).

Schon Florios zweite Begegnung mit der Venus lässt an ihr *figurae serpentinatae* erscheinen, die hier noch in einer ziemlich gebändigten Form präsent sind:

„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).

Mit der Beschreibung der Haare der Venus bei deren zweiter 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 erst Mal nur die Wellen des Weihers auf Schlangenlinien hin. Obwohl auch in der zweiten Szene die Schlangenlinien im Vergleich zu den späteren Venus-Darstellungen noch in einer sozusagen gedämpften, ruhigen Form erscheinen (lockiges Haar, schlangenlinienhafte Blumenornamente am Saum des Kleides), erinnert hier Venus durch manche Merkmale doch an Frauenporträts der Renaissance bzw. des Manierismus. Für den Manierismus, wo die *figura serpentinata* zum unerlässlichen Stilmerkmal wird, ist es nämlich typisch, dass die Proportionen des Körpers verlängert werden, die Haare in Locken auf dem Rücken herabfließen und die Gewänder aus leichten, anschmiegenden Stoffen bestehen.⁴⁴² Diese Merkmale, d. h. eine hohe schlanke Gestalt, lockiges Haar und entsprechende Bekleidung, weist auch Eichendorffs Venus auf und sie werden immer wieder aufgegriffen und sie nehmen ständig zu, sodass die Schlangenlinien-Bewegungen mit jeder nächsten Venus-Begegnung gesteigert werden:

„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).

Die halb-liegende, halbwegs sitzende Stellung ist eine beliebte Position der porträtierten Personen in der Zeit des Manierismus, denn dieser lässigen Körperhaltung kann sehr einfach eine Schlangenlinie eingeschrieben werden.⁴⁴³ Dabei spielt Venus mit ihren gewundenen Locken (bzw. einer Frisur aus ihrem lockigen Haar)⁴⁴⁴ und lässt diese dazu im Spiegel widerspiegeln, sodass sich die Schlangenlinien zusätzlich verdoppeln:

⁴⁴² Zu den typischen Merkmalen der manieristischen Frauenabbildungen am Beispiel von Parmigianinos *Madonna dal collo lungo* vgl. MAURER (2001: 37).

⁴⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴⁴ Es ist nicht ganz klar, ob es sich hier um eine Frisur handelt, oder ob die Haare offen sind. Die Tendenz geht eher dahin, dass es sich um eine Frisur handelt. Hinweis darauf ist das Wort „verbessernd“ – es deutet an, dass ein gewolltes Richten der Haare im Spiel ist. Zudem wird Venus vorher mit Rosen geschmückt, also werden ihr vermutlich

„Florios Blicke schweiften wie geblendet über die bunten Bilder [Mädchen im Garten mit lockigen Haaren; M. B.], immer mit neuer Trunkenheit wieder zu der schönen Herrin des Schlosses zurückkehrend. Diese ließ sich in ihrem kleinen 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).

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; 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). Nachdem Florio ein christliches Lied vernimmt, das jemand im Garten zu singen anfängt, durchschaut er durch die Wirkung des Liedes das Dekadente an der Situation und wendet sich dem Gott zu. In dem 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:

„Die Gewalt dieser Töne hatte seine ganze Seele in tiefe Gedanken versenkt, er kam sich auf einmal hier so fremde und wie aus sich selber verirrt vor. Selbst die letzten Worte der Dame, die er sich nicht recht zu deuten wusste, beängstigten ihn sonderbar – da sagte er leise aus tiefstem Grunde der Seele: Herr Gott, lass mich nicht verloren gehen in der Welt! Kaum hatte er die Worte 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 die sich bäumende Bewegung der Schlangen sind ins Bedrohliche gewendete Schlangenlinien. Im ersteren Falle bildet die ringelnde Bewegung ein Reptil aus und im letzteren Falle werden exotische Blumen aufgrund ihrer aufrechten Stellung und Farbe mit sich auflehrenden Schlangen assoziiert.

die Haare geflochten, sodass die Rosen besser halten. Das Wort „Lockengeflecht“ kann jedoch auch auf eine wallende Haarpracht, in der die einzelnen Locken etwas durcheinander liegen und somit wie eine Art Geflecht aussehen, ohne tatsächlich geflochten zu sein, hinweisen.

Die bedrohliche Szene, deren Bestandteil unter anderem eine Schlange und wie Schlangen aussehende Blumen sind, findet ihre Vorausdeutung in Biancas Betrachtung einer nächtlichen Landschaft:

„Es ist gar seltsam [...] so plötzlich aus der lauten Lust in die weite Nacht hinauszutreten. Seht nur, die Wolken gehen oft so schreckhaft wechselnd über den Himmel, dass man wahnsinnig werden müsste, wenn man lange hineinsähe, bald wie ungeheure Mondgebirge mit schwindligen Abgründen und schrecklichen Zacken, ordentlich wie Gesichter, bald wieder wie Drachen, oft plötzlich lange Häuse ausstreckend, und drunter schießt der Fluss heimlich wie eine goldne Schlange durch das Dunkel, das weiße Haus da drüben sieht aus wie ein stilles Marmorbild.“ (M: 33).

Bianca führt die bedrohlichen Bilder auf phantastische Einbildungen zurück, für die gerade Florio anfällig ist. Im Hinblick auf die grüngoldene Schlange muss noch angemerkt werden, dass die grüngoldene Farbe auch die Funktion einer Vorausdeutung hat, denn sie taucht an zwei Stellen auf, noch bevor sie sich mit der Schlangenlinie verbindet. Es sind wiederum Venus und ihr Diener Donati, denen diese Farbe angehört: Donati erscheint in einem Geschmeide, das „grünlichgoldene Scheine zwischen die im Winde flackernden Lichter“ (M: 11) wirft und Venus trägt einen Edelstein an ihrer Brust, der in der Abendsonne ebenfalls „lange grünlichgoldne Scheine über die Wiese“ (M: 35) wirft.

Was das Umfeld des Schlangenmotivs angeht, fällt auf, dass die schlangelinienhaften Bewegungen der Venus, aus denen sich schließlich eine Schlange entpuppt, in der Regel in Begleitung von anderen spezifischen Erscheinungen auftauchen: Der Garten, in dem die Begegnungen stattfinden, hat eine eigentümliche Atmosphäre. Es gibt hier exotische, betäubend duftende, sich hin und her bewegende Blumen, Vögel, die wie verzaubert in der Luft hin und her schweben, traurig singende Nachtigallen, Springbrunnen, die eintönig plätschern usw. Die Luft zittert vor Mittagshitze oder der Garten ist vom blassen Mondschein beschienen:

„Hohe Buchhallen empfangen ihn da mit ihren feierlichen Schatten, zwischen denen goldene Vögel wie abgewehrte Blüten flatterten, während große seltsame Blumen, wie Florio sie niemals gesehen, traumhaft mit ihren gelben und roten Glocken in dem leisen Winde hin und her schwankten. Unzählige Springbrunnen plätscherten, mit vergoldeten Kugeln spielend, einförmig in der großen Einsamkeit. [...] Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast schluchzend.“ (M: 20).

Außer diesen fluktuierenden Bewegungen, zu denen in gewisser Weise auch die Schlangelinienbewegung gehört, bevor sie ihre Kurven vergrößernd und die Frequenz steigernd zu einer Schlange kondensiert, gehört auch eine magische kreisförmige Bewegung⁴⁴⁵ in die Sphäre der Venus. Am prägnantesten kommt die Kreisförmigkeit in der Szene zum Ausdruck, in der Venus zum ersten Mal erscheint:

„So in Gedanken schritt er [Florio; M. B.] 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

⁴⁴⁵ Zum Kreis und zu kreisförmigen Bewegungen in *Das Marmorbild* vgl. MARHOLD (1987).

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 Grunde aufblühenden Sternen wiederstrahlte. Einige Schwäne beschreiben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.“ (M: 15f.).

Was die Schlangenlinien-Bewegung und die anderen Bewegungen kontrastierend ergänzt, ist das punktuelle Erstarren der Venus, das sie fast wie eine Leiche erscheinen lässt:

„Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie 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.“ (M: 16).

Die fürchterliche Erstarrung wiederholt sich im Laufe der Geschichte mehrmals (vgl. z. B. M: 31, 40), wobei sie jeweils sehr schnell vorüber ist.

Die letzten Belege sind nur Beispiele für mehrere Textstellen, in denen mit der Venus eigentümliche Begleiterscheinungen verbunden werden. Es ist vor allem eine zitterige Atmosphäre in der Luft mit einer Reihe iterativer Bewegungen, deren eine Form auch die schlangenlinienhafte Bewegung ist, die sich jedoch im Unterschied zu den übrigen steigert und in gewisser Weise ein deutendes Licht auch auf die anderen Bewegungen wirft, indem sie diese im Nachhinein als unheimlich dekodiert. Eine nächste Sonderform der iterativen Bewegung stellen die fortdauernden Kreisbewegungen dar, die in Verbindung mit Venus wiederholt erscheinen und die auf einen Bann bzw. eine Ausweglosigkeit hinweisen. Das zeitweise Erstarren der Venus zum Stein bzw. Leiche, die ausweglosen Kreisbewegungen bzw. das Verweilen im Kreis und die Schlangenlinien, die sich immer mehr der Verwandlung in eine Schlange nähern, sind wichtige Signale dafür, dass die Szenerie des wunderlichen Gartens nicht als ein friedlicher locus amoenus wahrgenommen werden kann.⁴⁴⁶

4.3 Kontextherstellung

Nachdem festgelegt wurde, was die Textur des Schlangenmotivs in *Das Marmorbild* ausmacht, soll nun die Aufmerksamkeit auf die möglichen Aktualisierungen der damals bekannten Kontexte gerichtet werden. Um von der Textur der Reihe nach auszugehen, sind es zuerst die Schlangenlinien, denen Aufmerksamkeit gewidmet wird. Bezeichnend für das Zusammenwirken der Kontexte in *Das Marmorbild* ist die bereits erwähnte eigenartige Entwicklung des Schlangenlinien-Kontextes in die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange, auf die Schlangen vom Rücken der Frau Welt sowie auf die schreckliche Echidna aus der antiken Mythologie.

⁴⁴⁶ Zu den Gärten bei Eichendorff vgl. SEIDLIN (1966) und ALEWYN (1966).

4.3.1 Schlangenlinie

Um nun aus der kunsthistorischen Sicht zu zeigen, dass die Anspielungen Eichendorffs auf die Schlangenlinien auf den Bildern des 15. und 16. Jh. prägnant sind, werden hier einige Bemerkungen zur Anwendung der manieristischen *figura serpentinata* in bildenden Künsten aus Emil Maurers Abhandlung *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale* angeführt. Maurer zählt zunächst diejenigen Momente in der Kunstgeschichte auf, in denen die Schlangenlinie in den bildenden Künsten als Stilmerkmal eine besondere Anerkennung fand. Nach dem Spätmittelalter, in dem Schlangenlinien vereinzelt in Madonnenbildern zu finden seien, sei es zu einem wirklichen Ausbruch der Schlangenlinien-Mode gerade in der Renaissance gekommen. Als ein Musterbeispiel für eine häufige Anwendung der Schlangenlinien gelte in dieser Epoche beispielsweise Sandro Boticelli, in dessen *Geburt der Venus, Primavera* und auf anderen Bildern Maurer ein „wahres serpentinata-Ballet“ findet: „Ihre schmalen Körper [die Frauengestalten; M. B.] biegen und wenden sich, überrieselt von Linienspiel leichter Gewänder; die Haare fließen und flattern [...]“⁴⁴⁷ In der Hochrenaissance werde nach Maurer die *figura serpentinata* zur Autorität und präge die Werke Raffaels, Leonardos und die Skulpturen Michelangelos.⁴⁴⁸

Als den „Maestro der serpentinata“⁴⁴⁹ bezeichnet Maurer schließlich Parmigianino.⁴⁵⁰ Am Beispiel der *Madonna dal collo lungo* fasst er typische Elemente zusammen, die die manieristische *figura serpentinata* ausmachen und die es in Ansätzen schon bei Boticelli gab. Erstens sei der künstlichen Haltung der Parmigianschen Madonna eine Schlangenlinie eingeschrieben. Die Gestalt befinde sich in einer instabilen Stellung, wie in der Schwebe 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“.⁴⁵¹

Die Verbreitung der Vorliebe für die *figurae serpentinatae* 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. Es kann gut sein, dass sie die Schlangenlinien in ihnen auch gezielt wahrgenommen haben, zumal auf die manieristische *figura serpentinata* William Hogarth in seiner Schrift *The Analysis of Beauty* aus dem Jahre 1753 aufmerksam

⁴⁴⁷ MAURER (2001: 59). Boticelli war den Deutschen damals meistens nicht im Original bekannt, wahrscheinlich nicht einmal in Form von Kupferstichen. Vgl. WIETHÖLTER (1989: 178).

⁴⁴⁸ Vgl. MAURER (2001: 60).

⁴⁴⁹ Ebd.: 26.

⁴⁵⁰ 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).

⁴⁵¹ MAURER (2001: 37).

gemacht hatte und seine eigene Schlangenlinien-Auffassung zum Symbol der Schönheit machte.⁴⁵² Eichendorff ist ein Beispiel für eine bewusste Thematisierung der *figura serpentinata* in der Literatur, denn die kunsthistorischen Beschreibungen des Wesens der Schlangenlinie in der Renaissance und im Manierismus sind ja alle in den Venusbeschreibungen verankert.

Um nun zurück an den Anfang des 19. Jh. zurückzukehren, werden noch drei Tatsachen angeführt, die bekräftigen sollen, dass Eichendorffs Venus-Darstellungen von der Renaissance- und Manierismus-Malerei inspiriert worden sind. Erstens haben sich die Dichter der deutschen Romantik sehr viel für die Malerei und für die bildenden Künste interessiert. Davon zeugen die häufigen Bezüge auf die Malerei in belletristischen Werken⁴⁵³ und Schriften zur Ästhetik⁴⁵⁴. Die Besuche von Galerien und die Betrachtung von Bildern waren bei den Romantikern auf dem Tagesprogramm, wobei damals den größten Ruhm die Dresdner Galerie genoss, wo es sehr wertvolle Exponate gab, auch manche Bilder der italienischen Renaissance bzw. des Manierismus.

Wenn die bekannten Bilder der Klassiker nicht in Dresden⁴⁵⁵ oder einer anderen Galerie auf dem deutschsprachigen Gebiet zu sehen waren, gab es zweitens eine andere Variante, wie man die Bilder kennenlernen konnte. Im 18. Jahrhundert wurden auf dem deutschen Gebiet nämlich immer häufiger berühmte ausländische Gemälde nicht im Original, sondern als Kupferstiche bekannt. Im 18. Jh. 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.⁴⁵⁶

Die essayistische Beschäftigung mit der Schlangenlinie im weiteren Sinne (d. h. nicht bloß mit der manieristischen *figura serpentinata*) und ihre Thematisierung in der Literatur war darüber hinaus seit der deutschen Übersetzung von Hogarths *Analysis of Beauty*⁴⁵⁷ ziemlich populär, sodass es nicht abwegig scheint, auch Eichendorff als einen Beteiligten an dieser Diskussion zu sehen. Dabei wird die Schlangenlinie einerseits in essayistischen Schriften thematisiert,

⁴⁵² Mehr zu Hogarth vgl. Kapitel 3.3.2, S. 89ff.

⁴⁵³ Als Beispiel können Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Jahre 1796 genannt werden, vgl. WACKENRODER; TIECK (1921), oder Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* aus dem Jahre 1798, vgl. TIECK (1964).

⁴⁵⁴ Hierher zählt zum Beispiel August Wilhelm Schlegels Aufsatz *Die Gemählde* aus dem Jahre 1798, vgl. SCHLEGEL (1996), oder aktuelle Urteile über zeitgenössische Künstler. Als Beispiel sei hier auf Georg Forsters Kritik vom Werk Füsslis aus dem Jahre 1789 hingewiesen, die auf S. 177f., Anm. 578 zitiert wird. Auch sind Beschreibungen von Bildern Bestandteile etlicher Reiseberichte, denn das Besuchen von berühmten Galerien war ein unerlässlicher Bestandteil von (Auslands)reisen. Mehr dazu vgl. REIFENSCHIED (1994). Wiethölter ist beispielsweise der Meinung, dass Eichendorff während seiner Paris-Reise in Louvre Tizians *Himmlische und irdische Liebe* gesehen haben kann. „Möglicherweise hat Eichendorff schon hier die entscheidende Anregung für seine Brunnenszene erhalten!“ WIETHÖLTER (1989: 200, Anm. 30).

⁴⁵⁵ Zur Aufzeichnung bekannter Bilder mit der Anführung des Jahres, in dem die Galerie das jeweilige Bild erworben hatte vgl. HENNING (2007).

⁴⁵⁶ Zu den Kupferstichen der Renaissance und ihrer Verbreitung auf dem deutschen Gebiet im 18. Jahrhundert vgl. REIFENSCHIED (1994).

⁴⁵⁷ Christoph Mylius übersetzte Hogarths Schrift ins Deutsche im Jahre 1754 unter dem Titel *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*.

beispielsweise bei Goethe und Schiller, die sie übrigens ganz gegensätzlich beurteilen.⁴⁵⁸ Andererseits taucht der Bezug auf die Schlangenlinie in Passagen schöner Literatur auf, wo sie zum Ausdruck ästhetischer Anschauungen gebraucht wird. Jean Paul behandelt dieses Thema am Beispiel gotischer Schrift in seinen *Palingenesien* aus dem Jahre 1798:

„Sobald wir der gotischen Schrift die Halskrausen, die Troddeln, das Spitzenwerk, die Knickse und Bruchbänder verbieten: so steht sie ungemein schön mit zwei Bestandteilen da, erstlich mit einer *geraden Linie* wie die römische, und dann, statt des Zirkels der letzteren, mit einer *halben Ellipse* (zugleich das Sinnbild unsers Geschmacks!)“⁴⁵⁹

Das Zusammenspiel der geraden und elliptischen Linien ergibt eine Schlangenlinie, die die Schrift schön macht. In Ludwig Tiecks *Der junge Tischlermeister* (1836) wird die Vorliebe der Künstler für Verzierungen philosophisch anhand von Schlangenlinien erläutert:

„Die gerade Linie, weil sie immer den kürzesten Weg geht, weil sie so scharf und bestimmt ist, schien mir das Bedürfnis, die erste prosaische Grundbasis des Lebens auszudrücken; die krumme, die als Zirkel, Ellipse, im Bogenausschnitt und in unendlichen Schwingungen sich bergen kann, war mir die Unerschöpflichkeit des Spieles, der Zier, der sanften Liebe, die sich um den strengen, mürrischen und melancholischen Gatten in allen erdenklichen Umarmungen windet und ihn tröstend und liebkosend umschließt.“⁴⁶⁰

Sind die Bezüge auf die Schlangenlinie bei Jean Paul und Ludwig Tieck klarer, weil hier ausdrücklich von Linien gesprochen wird, ist ihre Kontextualisierung bei Eichendorff raffinierter. Denn der Bezug wird eindeutig erst dann klar, wenn sich der Leser bewusst wird, dass die Novelle in mehrerer Hinsicht mit Verweisen auf die Malerei des 16. und 17. Jh. spielt. 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. William Hogarth spricht in seinem Traktat über dreidimensionale Schlangenlinien und zweidimensionale Wellenlinien, die für ihn das Schönheitsideal darstellen:

„Das Auge findet diese Art des Ergötzens [Liebe zum Verfolgen nur um des Verfolgens willen; M. B.] an gewundenen Wegen, sich schlängelnden Flüssen und all den Dingen, deren Formen, wie wir hiernach sehen werden, vornehmlich aus dem, was ich die *Wellen- und Schlangenlinien* nenne, zusammengesetzt sind.“⁴⁶¹

Außerdem lobt Hogarth lockige Haare, die unter geeigneten Witterungsumständen ein Prototyp der Grazie darstellen:

⁴⁵⁸ Es handelt sich um Goethes Aufsatz *Der Sammler und die Seinigen*, der 1799 in den *Propyläen* erschien, vgl. GOETHE (1997), und um Schillers Schrift *Kallias oder über die Schönheit* aus dem Jahre 1793, vgl. SCHILLER (1992). Während Schiller die Schlangenlinie im traditionellen Sinne als Linie der Schönheit versteht, bewertet sie Goethe negativ.

⁴⁵⁹ PAUL (1962: 725).

⁴⁶⁰ TIECK (1988: 57).

⁴⁶¹ HOGARTH (2008: 61).

„Das Liebreichste ist die fließende Locke. Die vielen wehenden und auf natürliche Weise durcheinanderfliegenden Locken entzücken das forschende Auge, besonders wenn sie ein sanfter Wind erfaßt. Der Poet und der Maler kennen dieses Entzücken und beschreiben die reizenden, vom Wind bewegten Löckchen.“⁴⁶²

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 auferstehen lässt.

4.3.2 Biblische Paradiesschlange

Der Bezug der grüngoldenen Schlange in *Das Marmorbild* auf die biblische Paradiesschlange wurde schon öfters hergestellt.⁴⁶³ Es soll hier noch einmal gezeigt werden, warum es naheliegt, dass diese Schlange durch die biblische Paradiesschlange aufgeladen ist und anhand welcher Merkmale die grüngoldene Schlange auf die Paradiesschlange hinweist.

Es steht fest, dass in Eichendorffs Werk die christliche Thematik eine wichtige Rolle spielt und in vielen Werken präsent ist. Dies ist die erste Basis dafür, dass man in seinem Schaffen auch einen Bezug auf biblische Schlangen voraussetzen kann, in diesem Fall ist es der Bezug auf die Paradiesschlange, die in den traditionellen Auslegungen mit Teufel bzw. Satan in Verbindung gebracht wird.⁴⁶⁴ Die Konstellation, in der die grüngoldene Schlange auftaucht, weist einige spezifische Züge auf, durch die auch die biblische Paradiesszene geprägt ist. Die Schlange erscheint in *Das Marmorbild* im Bereich einer Frau, der Venus, und es handelt sich hier um die Verführung eines Mannes, Florios. Die Verführung kann auch als ein innerer Kampf des Protagonisten gedeutet werden und sie misslingt schließlich, denn Florio wendet sich Gott zu und widersteht den Verlockungen Venus'. Die Frau heißt hier zwar nicht Eva und hat einen Namen aus der römischen Mythologie, sie steht jedoch in einer Opposition zu Bianca, die als Verkörperung der Maria verstanden werden kann. Durch diese Konstellation, d. h. durch die Gegenüberstellung von Venus und der christlichen Bianca-Maria wird die Möglichkeit der Assoziierung Venus' mit Eva gestärkt. 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, an die alttestamentliche Geschichte erinnert zu werden.

Dort geht die Verführung von der Schlange aus, die zuerst Eva verführt. Diese reicht die angebissene, durch Gott verbotene, Frucht Adam, der ebenfalls nicht widerstehen kann und von der Frucht kostet. Dadurch verletzen beide das göttliche Verbot und müssen das Paradies verlassen. Die ganze 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 sexuell gedeutet: Die Schlange wird mit Eva identifiziert

⁴⁶² Ebd.: 64.

⁴⁶³ Vgl. z. B. PIKULIK (1977) oder SCHUMACHER (1977: 167).

⁴⁶⁴ Diese Auslegung bevorzugt z. B. Zedlers Universallexikon, wo unter den Stichworten „Schlange (verführerische)“ und „Schlange (listige)“ die Paradiesgeschichte behandelt wird. 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 (1961b: 1808.).

und sie verführt Adam zum Geschlechtsakt.⁴⁶⁵ Zweitens wird das Gespräch mit der Schlange häufig als kein reales Geschehen gedeutet, sondern als ein Kampf mit der Versuchung im Inneren der ersten Menschen.⁴⁶⁶ 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. 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.⁴⁶⁷

4.3.3 Frau Welt

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 zerfressen.⁴⁶⁸ Frau Welt ist die mittelalterliche Personifikation weltlicher Sinnesfreuden und weltlichen Glückes. Sie erscheint von vorn als schöne betörende Frau, ihr Rücken ist aber voller Eiter, Ungeziefer, Würme und Schlangen⁴⁶⁹ und ihre allegorische Bedeutung kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

„Der ewige Kampf des Menschen zwischen Diesseits und Jenseits, die Polarität zwischen Sinnenglück 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. Die Seele sollte zu ihrem Rechte kommen, und der mittelalterliche Mensch rettete seine Seele ins Göttliche hinüber, indem er ihr irdisches Gefühl verleugnete.“⁴⁷⁰

Dabei gibt es nach Marianne Skowronek drei Grundsituationen, die die Begegnung des mittelalterlichen Menschen mit Frau Welt prägen: Erstens wolle Frau Welt den Menschen verlocken, er vermöge ihr jedoch zu widerstehen. Dabei handele es sich um eine Frauengestalt, die einem von der Welt abgeschieden hausenden Menschen erscheine. Zweitens habe die Welt den Menschen bereits an sich gezogen und er laufe ihr lange Zeit nach. Drittens klage der Mensch die Welt an und wolle sich von ihr abwenden. Die Welt aber wolle ihn festhalten und rechtfertige sich, endlich müsse sie sich doch geschlagen geben.⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Vgl. S. 52, Anm. 161.

⁴⁶⁶ Vgl. S. 112.

⁴⁶⁷ Vgl. BÖCHER (2002: 144).

⁴⁶⁸ Diese Beobachtung hat Gisela Thiel gemacht. Vgl. THIEL (1956: 265).

⁴⁶⁹ 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.

⁴⁷⁰ STAMMLER (1959: 76f.).

⁴⁷¹ Vgl. SKOWRONEK (1964: 45ff.).

Sehr vieles von Stammers und Skowroneks Ausführungen zur mittelalterlichen Frau Welt lässt sich auf die Venus in *Das Marmorbild* beziehen. Auch sie ist eine Frauengestalt, die sehr schön ist und der Natur nahe steht. Sie erwacht jeweils im Frühling, in der Jahreszeit der Zeugung und des größten vegetativen Gedeihens der Natur – sie ist in dieser Hinsicht Göttin der Fruchtbarkeit und der Natur. Darüber hinaus ist sie sexuell attraktiv und verführerisch, eine Verkörperung der Sinneslust. Hinter ihrer erotischen Anziehungskraft schimmern jedoch immer wieder Tod und Starrheit durch. Nachdem Florio mit Venus eine gewisse Zeit verbracht hat und ihre Anwesenheit trunken genossen hat, wird er sich schließlich der Vergänglichkeit des Lebens und des irdischen Genusses bewusst. Es handelt sich also um die zweite Konstellation Skowroneks. Die Eitelkeit und das Vergängliche kommen am stärksten gerade in dem Moment zum Ausdruck, als die grüngoldene Schlange in den Abgrund stürzt – denn der schöne Palast der Venus entpuppt sich als alte Ruine. Die Venus und die Szene zeigen sozusagen ihr wahres Gesicht, indem auf das Vergängliche der irdischen Schönheit und des irdischen Genusses hingewiesen wird und auf Tod und Verderben, in denen das diesseitig orientierte Leben mündet.

Zu der herrlichen Venus, die in diesem Fall auf die mittelalterliche Frau Welt hinweist, gehören auch 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 davor ein herrlicher Palast war, und die Schönheit und erotische Attraktivität der Frau Venus sind jedoch ein ausreichendes Signal für die Inbeziehungsetzung mit der mittelalterlichen Allegorie der Frau Welt.

4.3.4 Echidna-Mythos

Die wie buntgefleckte Schlangen aussehenden Blumen sind für den Rezipienten ein Angebot dafür, in der Novelle das Bild der antiken Echidna aufzufinden, die zur einen Hälfte eine schöne Frau und zur anderen Hälfte eine abscheuliche buntgefleckte Schlange ist. Ihre Beschreibung war durch die Voßsche Übersetzung des Hesiod bekannt.⁴⁷² Die eigentümliche buntgefleckte Haut wäre wahrscheinlich nicht ein ausreichendes Merkmal für die Rückführung der Schlangen-Blumen auf diese mythologische Gestalt. Doch es ist wiederum der umfassende Bereich der Venus, wo auf einmal die Blumen wie Schlangen aussehen, der den Echidna-Kontext aktualisiert. Um diese Parallelen anschaulich zeigen zu können, soll zuerst die entsprechende Passage aus Hesiod zitiert werden:

„Jene [Kallirhoe; M. B.] gebar 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,

⁴⁷² Die Übersetzung ist 1806 erschienen.

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:
Grauvoll unter der Erd' in Arima hauset Echidna,
Sie die unsterbliche Nymf' in stets unaltender' Jugend.“⁴⁷³

Echidna ist nach Hesiod eine Kreatur, die zur Hälfte wunderschön ist und deren anderer Teil eine riesige, buntgefleckte Schlange bildet. Als Wesen ist sie nicht nur wegen ihres äußeren Aussehens hybrid – sie ist unsterblich und wird nie alt, 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 „rohressend“⁴⁷⁴.

Was in *Das Marmorbild* an Echidna erinnert, sind nicht die buntgefleckten Schlangen allein, sondern es ist wiederum die Konstellation „Venus – buntgefleckte Schlangen-Blumen“, die die Vorstellung von Echidna hervorrufen. Denn obwohl Echidna ein Mischwesen von Frau und Schlange ist und Venus ein menschliches Aussehen hat, steht der Charakter Echidnas demjenigen der Venus sehr nahe.

Auch Venus ist wunderschön, doch es schimmern durch sie Grausamkeit und Tod, und zwar immer, wenn sie zu einem toten 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 dem 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 kommt zum Leben nur im Frühling und hat über Menschen und über die Welt nur eine begrenzte Macht, die in der Verführung unreifer junger Männer besteht. Sie lebt abseits der Menschen in einem Refugium einer untergegangenen Ruine und ist eng mit Natur und Erde verbunden. Indem im Text von buntgefleckten Schlangen gesprochen wird, wird die Identifizierung der Venus mit Echidna angeboten, wodurch Venus unbarmherzig als „unausringbares“⁴⁷⁵ Scheusal entziffert wird. Die bäumende Stellung, die bei den Schlangen in der Regel die Bereitschaft zum Verschlucken der Beute signalisiert,⁴⁷⁶ entspricht dabei der „rohressenden“ Essgewohnheit Echidnas.

4.3.5 Offenbarung des Johannes

Die frühen Bedenken Biancas, die vor einem nächtlichen Spaziergang in der Natur warnen, sind eine Vorausdeutung für einen Kampf zwischen bösen und guten Kräften. Bianca sieht die bei Nacht veränderte Landschaft gefährlich hervortreten. Im Gegensatz zu Florios Berausung durch die nächtlichen Wahrnehmungen sieht sie Anzeichen des drohenden Untergangs und bedient sich des Vokabulars der Offenbarung des Johannes. Bianca sieht die Wolken am Himmel

⁴⁷³ KERN-VON HARTMANN (1911: V. 290-300).

⁴⁷⁴ Ebd.: V. 295.

⁴⁷⁵ Ebd.: V. 290.

⁴⁷⁶ Vgl. ZEDLER (1961b: 1772). Das genaue Zitat aus dem Lexikon vgl. S. 165.

als fürchterliche Drachen und den Fluss wie eine Schlange erscheinen. In der Apokalypse gibt es ebenfalls einen Drachen bzw. eine Schlange. Dabei erscheint dort der vielköpfige Drache ebenfalls am Himmel: „Und es erschien ein anderes Zeichen am Himmel, und siehe, ein großer, roter Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Häuptern sieben Kronen.“⁴⁷⁷

Der Drache der Apokalypse, der mit dem Teufel und Satan identifiziert wird, wird von Gott auf die Erde geworfen: „Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführt, und wurde geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen.“⁴⁷⁸ Und der Drache bzw. die Schlange kämpft dort mit der Frau: „Und die Schlange stieß aus ihrem Rachen Wasser aus wie einen Strom hinter der Frau her, um sie zu ersäufen.“⁴⁷⁹ Der wie eine Schlange aussehende Fluss befindet sich im Gegensatz zu dem Drachen auf der Erde und es handelt sich zugleich um einen Strom. Die Situation der Offenbarung – eine Schlange, die auf der Erde Wasser benutzt – ist in dem Schlangen-Fluss zusammengezogen. Als ein drittes Element ergänzt die Konstellation Bianca selbst, die christliche fromme Frau, die auf „die Frau“ der Offenbarung zu beziehen ist, d. h. auf Maria, die der Schlange den Kopf zertreten wird: „Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und der Frau und zwischen deinem Nachkommen und ihrem Nachkommen; der soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen.“⁴⁸⁰

4.4 Gesamtdeutung

Wie schon in der Einführung bemerkt wurde, handelt es sich im Falle dieser Untersuchung um einen Deutungsversuch, der *Das Marmorbild* als eine Künstlernovelle behandelt. Die Frage, nach deren Antwort gesucht wird, lautet: Welche Rolle spielt hier in der Entwicklung des werdenden Dichters das Bild der Schlange und wie wird diese Schlange im Text inszeniert? Im Licht der oben skizzierten Debatte soll dabei nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass Eichendorff in der Novelle über eine Abkehr von der nicht christlich orientierten dichterischen Tätigkeit, die für erotische Phantasien anfällig ist, spricht und zugleich über eine Zuwendung zur christlich fundierten asketischen Dichtung, die der ersteren als Gegensatz gegenübergestellt wird.

Zugleich wird denjenigen Studien rechtgegeben, die in den zwei Frauengestalten, die auf den ersten Blick zwei Gegensätze darstellen, auch Gemeinsamkeiten entdecken. Es wird dementsprechend davon ausgegangen, dass der einen Frauengestalt ein Teil von Merkmalen der anderen Frauenfigur immanent ist und umgekehrt. Dies bedeutet wiederum nicht, dass man die Geschichte ohne Vorbehalt als eine Abwendung von der nicht christlichen, durch Erotik und eigene dunkle Phantasiererei inspirierten Dichtkunst zugunsten einer christlichen gedeutet wird, der jedoch ein bestimmter Anteil an erotischer Qualität und an der Anwendung der eigenen Phantasie zuerkannt wird. Diese Thesen gibt es bereits und sie erfassen offensichtlich nicht den

⁴⁷⁷ Offenbarung des Johannes (12, 3).

⁴⁷⁸ Ebd.: 12, 9.

⁴⁷⁹ Ebd.: 12, 15.

⁴⁸⁰ 1. Mose (3, 15).

Kern der Künstlernovelle. Wie gezeigt werden soll, ist die Thematisierung der künstlerischen Tätigkeit in der Novelle viel komplexer und die Betrachtung des Schlangenmotivs ist ein möglicher Weg, diese Komplexität aufzudecken.

Bevor zur eigentlichen Deutung des Textes übergegangen wird, soll nun, nachdem die Textur des Schlangen-Motivs festgelegt wurde und nachdem auch die in Frage kommenden kulturellen Kontexte, auf die die Schlangenbilder verweisen, in den vorigen Unterkapiteln aufgezählt und erläutert wurden, noch einmal die Inszenierung des Schlangenmotivs im Text zusammengefasst werden. Zugleich soll erläutert werden, was diese Inszenierung des Schlangenmotivs in Bezug auf die Kunst aussagt und welche Aspekte der hergestellten Kontexte der Text für diese Aussage nutzt. Um zu einem aussagekräftigen Ergebnis zu kommen, soll die vorgeschlagene These im Hinblick auf den ganzen Text beurteilt werden, d. h. sie soll durch andere Textstellen, die nicht von der Textur des Schlangenmotivs ausgehen, möglicherweise bekräftigt und ergänzt werden. Nachdem also zuerst hauptsächlich die Textur und ihr Umfeld im Hinblick auf die Schlange betrachtet worden sind, wird vom Textganzen ausgegangen, um im Nachhinein die Schlangen-Botschaft an ihrer Aussagekraft zu überprüfen und um sie zu präzisieren.

Die Schlangenlinien, die in der Verführungsszene im Schloss der Venus zur grüngoldenen Schlange kondensieren, sind *figurae serpentinae*, die sich in einer zunehmenden Steigerung als eine Schlange entpuppen, durch die an die biblische Paradiesschlange, an Frau Welt und Echidna (in Bezug auf die Schlangen-Blumen) erinnert wird. Eine gewisse Vorausdeutung auf dieses Geschehen bietet die Vision Biancas, die die Natur bei Nacht gespenstisch findet, die Wolken können einem als der apokalyptische Drache und der Fluss als apokalyptische Schlange erscheinen. Es ist offensichtlich, dass alle Anzeichen dieses Schlangenbildes der Gestalt Venus zuzuordnen sind. Auch in der Passage, in welcher Bianca auf das Gespenstische der nächtlichen Natur hinweist, gibt es einen klaren Bezug auf Venus, denn in der Beschreibung wird ein weißes Haus mit einem „stille[n] Marmorbild“ (M: 33) verglichen.

Dabei ist es nicht ganz klar, wofür die Venus genau in der Novelle steht. Die übliche Deutung, die sie als Verkörperung der „falschen Romantik“⁴⁸¹ versteht, wird nicht vorbehaltlos akzeptiert und sie wird nicht als die alleingültige Deutung übernommen. 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.⁴⁸² Auch die Schlangenlinien, die ein bekanntes Stilmittel der Malerei des 16. und 17. Jh. waren und die im ästhetischen Diskurs um 1800 thematisiert wurden, rücken Venus der Problematik des

⁴⁸¹ 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 späteren Romantik 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: 77f.).

⁴⁸² Vgl. BELLER (1968: 135).

künstlerischen Schaffens bzw. ästhetischen Fragen nahe. Mehr noch – die Schlangen(linien) machen Venus zum Medium einer ästhetischen bzw. poetologischen Diskussion, wie in den nachfolgenden Absätzen gezeigt werden soll.

Florio wird durch Venus besonders wegen ihrer duftenden lockigen Haare angezogen, wegen der leichten Gewände, die „ringsum an den Enden mit buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen gestickt“ (M: 20) sind und somit mit durch Schlangenlinien gebildeten ornamentalen Blumen- und Rankenmustern versehen sind, wegen der Schleier aus leichten Stoffen, die die vollkommenen Kurven ihres Körpers betonen, und nicht zuletzt wegen ihrer lässigen schlangenlinienhaften Stellungen. Er ist einfach durch die *figurae serpentinae* fasziniert, für deren Verkörperung Venus in der Novelle steht. Venus scheint Florio vor allem dank der Schlangenlinien in ihren Bann zu ziehen. Der Gefährlichkeit dieses Schlangenlinienspiels wird sich Florio dank eines aus der Ferne erklingenden christlichen Liedes erst in dem Moment bewusst, als das Schlangenlinienspiel seine äußerste Form erreicht. Als Florio die Gefahr eines endgültigen Verfallens an die Venus droht, kondensieren die Schlangenlinien in einer Schlange, die sich in den Abgrund stürzt. Die ihre iterative Bewegung steigernde *figura serpentina* als Kunstmittel wird zur Schlange, die negativ konnotiert wird, weil sie in diesem Text an die zum Sündenfall verführende Paradiesschlange, an die Schlangen und Würmer auf dem Rücken der Frau Welt erinnert und die Schlangen-Blumen darüber hinaus auf Echidna hinweisen, ein Scheusal aus der griechischen Mythologie. Alle diesen Schlangentypen dekodieren Florios Neigung zu den immer stärker gewundenen Schlangenlinien als unwiderstehliche Verführung zu etwas Unerwünschtem.

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. Dass sich im Hintergrund dieser allgemeineren Aussage tatsächlich der Übergang von der Renaissance-Malerei zur Malerei des Manierismus birgt, ist 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. Diese gab es zur Zeit der Entstehung der Novelle *Das Marmorbild* noch nicht in deutscher Übersetzung, sodass man es nicht unmittelbar mit Vasari zu tun hatte. Seine Gedanken wurden dem deutschen Publikum zwar durch deutschsprachige Texte vermittelt,⁴⁸³ doch sie wurden natürlich modifiziert, besonders was die Bewertung der Kunstwerke und einzelner Künstler angeht. Es soll hier keine ausführliche Übersicht von den Bewertungen der Schlangenlinien in zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Abhandlungen dargestellt werden, die damals in deutscher Sprache zur Verfügung standen. Als ein exemplarisches Beispiel sollen ein paar Zitate zu Parmigianino, den Emil Maurer den „Maestro der serpentina“⁴⁸⁴ nennt, angeführt werden und bei dem zu Recht vorausgesetzt wurde, dass

⁴⁸³ Aus dem Italienischen wurde Vasari erst seit 1836 von Ludwig Schorn übersetzt. Vgl. WIETHÖLTER (1989: 200, Anm. 32).

⁴⁸⁴ MAURER (2001: 26).

auch die kunstgeschichtlichen Werke bzw. ästhetisch-theoretischen Studien des 18. bzw. frühen 19. Jh. über ihn etwas sagen könnten.

Im Unterschied zu Vasari, der in Bezug auf Parmigianino nur Lobendes sagt,⁴⁸⁵ gibt es im 18. Jh. bereits leichte Einwände gegenüber Parmigianinos Stil. Ein Beispiel dafür wäre William Hogarth, der Parmigianino im Sinne Vasaris zwar noch im Großen und Ganzen lobt, der jedoch bereits von einer Fehlerhaftigkeit in Bezug auf die Proportionen mancher porträtierten Figuren spricht:

„Nun finden wir aber, daß diese [Hals, Ober- und Unterschenkel; M. B.] nicht nur gewisse Veränderungen vertragen, ohne unangenehm zu wirken, sondern daß der menschlichen Form dadurch *Großartigkeit*, die letzte Vervollkommnung der Proportion, gegeben wird, wie sie offensichtlich an dem Apollo zum Ausdruck kommt. Das kann ferner noch durch eingehende Betrachtung der Zeichnungen des Parmigianino, bei dem diese Besonderheiten im Übermaß zu sehen sind, bekräftigt werden. Darum sagen alle wirklichen Kenner, daß in seinen Werken eine nicht beschreibbare Großartigkeit des Geschmacks herrscht, obgleich sie ansonsten sehr fehlerhaft sind.“⁴⁸⁶

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. Zu diesem Punkt und zu dem übermäßigen Gebrauch von Schlangenlinien äußert sich eindeutig kritisch 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:

„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, bestrebte, 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.“⁴⁸⁷

Parmigianino genießt bei Fiorillo einerseits eine 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. *Das Marmorbild* setzt das Dilemma, das mit einer passenden Anwendung der Schlangenlinie zusammenhängt, mit der Problematik der künstlerischen Produktion allgemein in Verbindung. Es ist schwierig bei

⁴⁸⁵ Vgl. VASARI (2009: 15, 28).

⁴⁸⁶ HOGARTH (2008: 132f.).

⁴⁸⁷ FIORILLO (1997: 347). Johann Dominicus Fiorillo war in den 1790er Jahren akademischer Lehrer Wackenroders und Tiecks.

einer künstlerischen Produktion die ideale Balance zu halten – von einer angenehm zu einer schwulstig wirkenden Schlangenlinie umzukippen, ist nur ein kleiner Schritt. Anders und allgemeiner formuliert, würde dies heißen, dass es nur einen kleinen Schritt von einer sinnvollen künstlerischen Aussage zu einem nichts sagenden Kunstprodukt gibt. 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. 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 in das Schaffen völlig ohne jegliche kritische Reflexion hineinzustürzen und ohne dann eigentlich noch etwas mitteilen zu wollen, 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 übrigens moderne kunsthistorische Erläuterungen zum Manierismus zur Hand gezogen werden. Obwohl sie im Unterschied zu Eichendorff nicht wertend sind, fassen sie sehr prägnant diejenigen Merkmale des Manierismus zusammen, die Eichendorff als Kritik für eine allgemein gefasste unpassende künstlerische Produktion nutzt.

„Der Bewegungsbegriff des ‚serpentinata‘-Stils verändert demnach gründlich den in der Hochrenaissance etablierten Begriff der Komposition. Eines ikonographischen, zweckhaften Sinnes bar, ist die

„serpentinata“-Rhythmik vielmehr ein Ondulieren in sich selber, ein Selbstgespräch – Bewegtheit als bewegte Form, andauernd, als ein internes Geschehen.“⁴⁸⁸

Für das zugespitzte Einsetzen von Schlangenlinien der Hochrenaissance stehen im Text die Bewegungen der Schleier, Gewänder und Locken der Venus, die als sinnlose, um des Selbstwillens eigesetzte Künstelei von Eichendorff verworfen werden. Die Mode der Verwendung der *figura serpentinata*, mit der die Deformation des Gemalten Hand in Hand geht, findet ihren Höhepunkt am Ende des 16. Jh.:

„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 ‚Serpentinare‘ auch ganze Strukturfelder, unabhängig von bestimmten Zwecken und Inhalten, in einer Vielzahl von Effekten, zur ‚ostentation artis‘.“⁴⁸⁹

Die Schlangenlinie wird zu einer „Manier“, die ein reiner 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.“⁴⁹⁰ Eine Steigerung dieser Tendenzen beobachtet Maurer bei Tintoretto und Greco, die die *figura serpentinata* in die Grenzbereiche von Ekstasen und Visionen versetzen.⁴⁹¹ 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 entpuppen.

Venus verkörpert eine solche gefährliche künstlerische Produktion schon von Anfang an, obwohl hier die Schlangenlinien ihr narzisstisches Spiel noch nicht zum Höhepunkt gebracht haben. Es gibt jedoch andere Signale dafür, dass hier grundlegende Problembereiche des künstlerischen Schaffens angesprochen werden. Schon wenn Florio Bianca sein erstes Lied singt, eröffnet sich ihm bald 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: 15f.).

⁴⁸⁸ MAURER (2001: 48).

⁴⁸⁹ Ebd.: 65.

⁴⁹⁰ Ebd.: 42.

⁴⁹¹ Vgl. ebd.: 68.

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 trübe um das starre, leblose Marmorbild:

„Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge 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, aus dem sie geboren wurde, erstarrt und sieht wie eine Leiche aus. Wenn man die aus dem Weiher herausgekommene Venus metaphorisch als das Hervorbringen eines Kunstprodukts aus einem 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. Die wiederholte narzisstische Selbstbespiegelung eines solchen Kunstprodukts ist eine fortdauernde Kreisbewegung, durch die der Abgrund durchschimmert, aus dem diese Kunstaussage herausgeholt wurde. Die anfängliche Faszination während der Produktion bzw. Rezeption eines solchen Kunstproduktes mündet schließlich in eine schmerzhaft ernüchternde Wahrnehmung. Hinter dem lieblichen Trugbild gibt es in Wahrheit Starrheit (Marmor) und Chaos (in trüben Wellen kräuselnder Weiher). Man 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 Beschäftigung mit der das Ziel verfehlenden Kunstproduktion, verbracht hat, ist viel länger, als er es in der Gegenwart der Venus empfunden hat. Der Bann und die Macht einer solchen Kunstproduktion und -rezeption lassen einen nicht los. Dabei täuschen die Kreisbewegungen, Spiegelungen und iterative 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 einförmig plätschernde Springbrunnen spielen (vgl. M: 20). Mit der Tatsache eines drohenden Fehlgriffs während des dichterischen Schaffens wird Florio immer wieder konfrontiert, ohne sich dessen bewusst zu werden.

„Aber der Morgen spielte nur einzelne Zauberlichter wie durch die Bäume über ihm in sein träumerisch funkelndes Herz hinein, das noch in anderer Macht stand. Denn drinnen zogen die Sterne noch immer fort ihre magischen Kreise, zwischen denen das wunderschöne Marmorbild mit neuer, unwiderstehlicher Gewalt herauf sah. – So beschloss er denn endlich, den Weiher wieder aufzusuchen, und schlug rasch denselben Pfad ein, den er in der Nacht gewandelt.“ (M: 19).

In den Kreisbewegungen spiegelt sich zugleich Florios Orientierungslosigkeit und Ratlosigkeit in Bezug auf das künstlerische Schaffen. Er ist schließlich keiner künstlerischen Tätigkeit fähig:

„Das Fenster in seinem Zimmer stand offen, er blickte flüchtig noch einmal hinaus. Die Gegend draußen lag unkenntlich und still wie eine wunderbar verschränkte Hieroglyphe im zauberischen Mondschein. Er schloss das Fenster fast erschrocken und warf sich auf sein Ruhebett hin, wo er wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume versank.“ (M: 34).

Die Romantiker benutzen häufig in verschiedenen Kontexten die Hieroglyphenmetapher, wobei einer der Kontexte den Bereich des künstlerischen Schaffens betrifft. Liselotte Dieckmann fasst die Bedeutung der Hieroglyphe für das Kunstverständnis der Romantiker folgendermaßen zusammen:

„The work of art, although the focusing point of most romantic theories, is never ‚the thing itself‘, but always a reflection of the higher truth as revealed in nature. Nature is a hieroglyph of God; and art is a hieroglyph of nature *and* God. God himself, in the act of creation, wrote, as a work of art, the book of nature; man, the image of God, writes, in his creative act, the book of art. Both God and man write their books in hieroglyphics that can be understood by initiated.“⁴⁹²

In dieser Auffassung ist die Natur eine für die Menschen mittlerweile unverständliche Sprache Gottes, die nur Auserwählte – und zwar Künstler – dechiffrieren können und den Sinn in ihren Kunstwerken reformuliert wiedergeben können. Die reformulierten Hieroglyphen können wiederum nur von auserwählten Einzelgängern verstanden werden. Dabei wollen nicht alle romantischen Abhandlungen, die diesen Gedanken in irgendeiner Weise formulieren, unbedingt das Christentum als den Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens propagieren. Vielmehr geht es häufig um eine gewisse Suggestion, die dem Künstler eine gottgleiche bzw. eine priesterliche Stellung zuspricht. In seinem späten Werk versteht Eichendorff die Hieroglyphen-Metaphorik eindeutig im christlichen Sinne.⁴⁹³ Im Falle der Novelle *Das Marmorbild* darf die Hieroglyphenschrift der Natur jedoch allgemeiner verstanden werden. Ihre Dechiffrierung vom christlichen Standpunkt her wird hier natürlich angeboten, wenn man die Thematisierung des Christentums im Text in Betracht zieht. Doch der christliche Zugriff wird hier nur als eine von mehreren möglichen Herangehensweisen an die Kunstproduktion verstanden. Ob durch ein mangelndes christliches Bewusstsein oder ein anderes Ungenügen verursacht – es steht fest, dass Florio in dieser Entwicklungsphase, als ihm die Landschaft als eine verschlossene Hieroglyphe erscheint, noch nicht eines künstlerischen Schaffens fähig ist, es sei denn, dass er

⁴⁹² DIECKMANN (1955: 310f.).

⁴⁹³ Vgl. GOODBODY (1984: 146).

mit gleichgültigen Dingen in scheinbar holdseligen Worten in Schlangenlinien und Kreisbewegungen spielt.

Woraus genau diese gleichgültigen Dinge in der Hülle zierlicher Wörter geschöpft werden, für die die anrühige manieristische *figura serpentinata* und somit auch Venus als Verkörperung der Schlangenlinie 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, eine rege Einbildungskraft, die in der Lage ist, die beobachtete Umgebung umzuwandeln und unreal wahrzunehmen und Unvollständiges bzw. Verfallenes zu einer Ganzheit zusammenzufügen. Nicht zuletzt sind es auch Erinnerungen aus der Kindheit, die die Begegnungen mit Venus begleiten. Dies ist jedoch nicht alles, was in einer unsortierten und ungeordneten Form ein chaotisches Substrat für ein verwirrtes Kunstprodukt verantwortlich ist oder für die Unmöglichkeit, sich künstlerisch zu äußern. Es ist auch etwas anderes, was hinter Venus steckt. Sie steht aufgrund ihrer unterschiedlichen Erscheinungsvarianten für das ganze kulturelle Erbe der okzidentalen Kultur. In der Gestalt der Venus sind 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.“⁴⁹⁴

Es wundert nicht, dass Florio bei der Beobachtung der Dame, die immer wieder neue Bezüge auf einzelne kulturelle Epochen herstellt, die Augen vergehen. Indem die verschiedenen Erscheinungsformen der antiken Gottheit in unterschiedlichen Epochen in der Venus-Gestalt aufgerufen werden, 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.

Um die Sache noch prekärer zu machen, werden in Venus auch unterschiedliche mythologische Venus-Varianten vereinigt: In den meisten Szenen hat sie Attribute einer mythischen Frühlings- und Liebesgöttin.⁴⁹⁵ Doch durch ihren Hang zur Erstarrung und aufgrund ihres tödlichen Aussehens ist sie zugleich Venus libitina⁴⁹⁶, die Todesgöttin. Darüber hinaus erscheint sie in manchen Szenen in einem Jagdkleid als Diana, wobei diese Verschmelzung von Venus und Diana

⁴⁹⁴ Vgl. WEISROCK (1990: 120).

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ Näheres zu Venus libitina vgl. GOCKEL (1974).

auf keine allegorische Tradition zurückzuführen ist.⁴⁹⁷ Doch durch die Verbindung mit Diana kann Venus auch als eine mittelalterliche Dame mit einem Falken präsentiert werden: „Da sah er das Fräulein auf einem schönen Zelter unten über den grünen Anger ziehen. Ein Falke, mit einer goldenen Schnur an ihren Gürtel befestigt, saß auf ihrer Hand, ein Edelstein auf ihrer Brust warf in der Abendsonne lange grünlichgoldne Scheine über die Wiese hin.“ (M: 35). Bezüge auf das Mittelalter gibt es in der Novelle mehrere. Wenn von dem Venusberge gesprochen wird, wird hier die mittelalterliche Tannhäusersage aufgegriffen. Und durch das gemeinsame Attribut der Rose verweist Venus teilweise auch auf die christliche Maria. Assoziativ wird hier ein Bild an das andere geknüpft, mal anhand einer bestimmten Verwandtschaft, mal willkürlich. Hinter der Venus verbirgt sich also nicht nur die antike Gottheit Venus mit allen ihren Charakteristika und geschichtlich bedingten Darstellungsformen, sondern auch andere kulturell tradierte Bilder fließen in Venus ein. In ihr wird die ganze Bilderfülle der okzidentalen Kunstgeschichte zusammengefasst.

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, sie ist also musikalisch. Sie spricht in zierlichen Worten und singt Lieder, d. h. sie produziert Texte. In ihr ist eine Menge 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 erfasst, wundert es nicht, dass Florio bei ihrem Anblick geblendet ist (vgl. M: 16) und dass er diesem Bilderreichtum fasst 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 Unzubewältigende der Kunst, wozu auch das ganze kulturelle Erbe der okzidentalen Kultur gehört, das sich 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,⁴⁹⁸ 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:

⁴⁹⁷ Vgl. PIKULIK (1977: 134).

⁴⁹⁸ Vgl. EICHNER (1989) oder BÖHME (1981).

„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 Allees, gerade so wie vorhin der Garten draußen erschienen. Auch Abbildungen von Lucca und anderen berühmten Städten erinnerte er sich dort gesehen zu haben.“ (M: 38f.).

Nach dem Erklängen des erlösenden christlichen Liedes fängt Florio an, sich in dem kulturellen Erbe zu orientieren. Florio findet ein geeignetes Instrument, dank welchem er das Wahrgenommene sortieren kann. 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 wimmelte, zum Stillstand. Die oberflächliche Ziererei wird als solche entziffert und sie wird nicht mehr mit vergehendem Blick angestarrt. Die Zuwendung zum christlichen Gott hat Florio einen möglichen Zugriff auf die Kunst geboten. Die von ihm bisher bewunderte und angestrebte Kunstproduktion entblößt sich aus dieser Position als trügerisch. Von diesem festen Orientierungspunkt kann er nun künstlerisch produktiv sein, ohne sich fortdauernd in ausgangslosen Kreisen einer in Schlangenlinien gehüllten pseudo-künstlerischen Null-Aussage zu befinden. Unter diesem Zugriff auf die Welt und deren Transponierung in Kunstwerke wird er nicht mehr von der Wahrnehmung einer Unmenge bestehender Kunstprodukte, Stile, von eigenen Emotionen und Erfahrungen paralytisch, 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 eingepägt 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. 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 einzigen 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 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.

Eichendorff nutzt das Thema der Entwicklung von der Malerei der Renaissance zum Manierismus und dessen Untergang, um metaphorisch eine allgemeinere Aussage über das künstlerische Schaffen auszudrücken. Für ihn gibt es auf jeden Fall hinter jeder nicht sehr stark gekrümmten bzw. vereinzelt gebrauchten Schlangenlinie, die in *Das Marmorbild* ein Sinnbild für die Tücken der Kunst an sich steht, eine lauernde Schlange. Wenn sich der Künstler der Tücken und Gefahren des künstlerischen Schaffens nicht bewusst wird und nicht konsequent einen bestimmten Weg bei der Kunstproduktion verfolgt, dann nähert sich seine Aussage einer Null-Aussage. Auch die gebändigten Schlangenlinien bergen in sich immer ein Risiko, sie können ihr ungezügelter Spiel immer dann anfangen, wenn der Künstler für sein Schaffen keinen festen Anhaltspunkt hat, wenn der feste Standpunkt des Künstlers ins Wanken gerät bzw. wenn die Perspektive, von der aus geschaffen wird, während des Schaffens aus dem Blick verloren wird.

Die Schlangenlinie ist ein roter Faden, der alle Venus-Erscheinungen verbindet. Hinter ihr versteckt sich nicht nur eine unnatürlich gekünstelte oberflächliche Ziererei in Dichtung, Malerei und Musik, sondern in ihr wird zugleich das Nichts „spezifiziert“, das sich unter der Ziererei versteckt und wie eine gierige Schlange lauert: Es ist eine Null-Aussage, die aus der eigenen Phantasie, aus Schwärmereien und Erinnerungen zusammengebastelt wurde und mit den überlieferten kulturellen Versatzstücken unwillkürlich vermengt wurde. Der Moment, in dem sich der Abgrund und das Nichts im Kern des Kunstproduktes als solche im vollen Ausmaß zeigen, fällt in der Novelle mit dem Zeitpunkt zusammen, als Florio einen geeigneten Bezugspunkt findet, zu dem er die künstlerische Produktion jeweils hinleitet. Bei ihm ist es der christliche Glaube, der nun seine künstlerische Produktion durchdringen wird und der das unermessliche Reich an Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens von nun an auch beschränken wird. Das für eine christlich fundierte Kunst Unzulässige wird, nachdem der Standpunkt eines Christen endgültig eingenommen wurde, mit der grüngoldenen Schlange identifiziert – mit der Paradiesschlange bzw. der Schlange auf dem Rücken der Frau Welt.

Aus der christlichen Sicht waren die Obsession mit Phantasie, Erotik, Ziererei und die Orientierungslosigkeit inmitten eines überschwänglichen Bilderreichtums, ohne eine tiefere Aussage zu bieten, schon früher in der apokalyptischen Vision Biancas negativ bewertet. Dem Künstler und seiner Produktion drohte offensichtlich ein apokalyptischer Untergang, der sich als ein Verrücktwerden unter der Last der oben genannten Phänomene äußern würde. Auf diese Weise deutet Fortunato das trostlose Verirren junger Männer auf den Wegen zum Künstlerwerden:

„Auch sagt man, der Geist dieser schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch auch noch

nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren, und in der entsetzlichen Täuschung sich selbst verzehren.“ (M: 46).

Eine solche Kunst, die sich in einem oberflächlichen Spiel mit scheinbar „anmutigen“ Worten verfängt bzw. ein bloßes Spiel mit den Versatzstücken der kulturellen Tradition betreibt, wird schließlich in der Verführungsszene mit dem Fall der ersten Menschen identifiziert. Oder aber eine solche Kunst, die keinen festen Ausgangspunkt hat, sondern sich in magischen Kreisen um ein Nichts bewegt bzw. die ihre hohlen Worte, in Schlangenlinien getarnt, in unterschiedlichen fortwährenden iterativen Bewegungen⁴⁹⁹ und unaufhörlichen Widerspiegelungen in ihrer Leerheit schließlich als hohl erklingen lässt – eine solche Kunst wird mit der betäubend schönen Frau Welt identifiziert und mit der den Augenblick genießenden Wonne, deren Kehrseite jedoch das Nichts bildet, d. h. die Schlangen, Würme 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 buntgeflecktes Reptil, sondern es sind nur exotische Blumen, die an Echidna erinnern. Es ist der gewählte christliche Zugriff, der Echidna, als eine andere Art Verbildlichung der Verführung zur unerwünschten Kunstproduktion, nicht als eine der grüngoldenen Schlange ebenbürtige buntgefleckte Schlange erscheinen lässt. Umso wichtiger ist jedoch dieser hintergründige Hinweis auf Echidna. Sie ist der Beleg dafür, dass der Künstler auch einen anderen Standpunkt als den des Christentums einnehmen kann, um künstlerisch tätig zu sein und nicht bei nichtssagenden Kunstprodukten zu verbleiben. Doch mit Echidna wird keine aktuelle Option der Herangehensweise ans künstlerische Schaffen geboten, denn die Zeit der Antike ist endgültig vorbei und es können in jüngeren Kunstwerken nur Reste von ihr als Reminiszenzen weiterleben, ohne dass jedoch die Position eines antiken Künstlers noch eingenommen werden kann. In *Das Marmorbild* wird eindeutig nur das Christentum als ein mögliches Substrat für das aktuelle künstlerische Schaffen angeboten. Doch die im Hintergrund lauernde Echidna lässt nicht daran zweifeln, dass es auch andere Optionen gibt. Oder es gab sie wenigstens in der Vergangenheit. 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 was für andere Bezugspunkte es eventuell sind, darauf wird in der Novelle nicht geantwortet.⁵⁰⁰

Die kulturell, d. h. christlich bzw. mythologisch, aufgeladenen Schlangen und die kontextuell auf die Malerei der Renaissance und des Manierismus verweisende Schlangenlinie veranschaulichen in *Das Marmorbild* den Weg zu einer sinnvollen ausgewogenen künstlerischen Tätigkeit. Die

⁴⁹⁹ Gemeint sind die hin und her flatternden Vögel, die sich hin und her bewegenden Blumenglocken, die mit goldenen Kugeln spielenden, plätschernden Springbrunnen usw. (Vgl. M: 20).

⁵⁰⁰ Einen solchen Zugang zu *Das Marmorbild*, der die Religion nur als eine Möglichkeit der poetischen Tätigkeit verstehen würde, empfiehlt Hollender: „Die These einer solchen Dekonstruktion wäre in etwa: nicht die Poesie ist religiös oder soll religiös sein, sondern die Religion ist ein Mittel bzw. Element des Poetischen (wie Schelling es vom Mythos sagt) – aber des Poetischen in einem erweiterten Sinne, wie es die Frühromantiker auffassen: Poesie als ‚Poetisieren‘, dichterische Erschaffung der Welt, und als eine bestimmte (romantische/poetische) Art der Lebensführung, wie sie Eichendorff in seinen Prosaerzählungen immer wieder beschreibt.“ HOLLENDER (1995: 231).

ausschweifende künstlerische Tätigkeit ohne einen Kernbestand, für die Venus steht, muss einem Korrektiv unterzogen werden, ein transzendentaler Zugriff hat die künstlerische Produktion zu regeln. „Ein Zustand hypnotischer Fixiertheit an sich selbst“⁵⁰¹, d. h. an eigene Phantasien und Erinnerungen, soll aufgegeben werden. Zugleich soll das Schwulstige vermieden werden sowie ein unwillkürliches Vermengen vom durch Tradition überlieferten Material. Wenn die Schlangenlinie allmählich ins Maßlose gerät, ist das Erscheinen der grüngoldenen Schlange ein abruptes Aufdecken der potentiellen Gefahr der *figurae serpentinatae* und somit der eben beschriebenen künstlerischen Tätigkeit. Die christlich fundierten grüngoldenen Schlangen und die mythologisch fundierten Schlangen-Blumen haben ein gemeinsames Merkmal: Beide sprechen von einer schwer zu vermeidenden Verführung zum reizenden Unerwünschten, d. h. von der Unwiderstehlichkeit der durch Venus repräsentierten Kunst. Aus der christlichen Sicht wird dann das Ringen des Künstlers um die korrekte Kunstproduktion und seine Irrwege sogar mit dem apokalyptischen Kampf des Guten und des Bösen gleichgesetzt. Nicht das Plädoyer für das moralische Leben ist unter Hinweis auf die Paradiesschlange und die Frau-Welt-Schlange in der Novelle grundlegend, sondern der Bezug auf eine ästhetische Diskussion ist wichtig. Dies sagt bereits Gisela Thiel in ihrer 1956 erschienenen Dissertation:

„Das 19. Jahrhundert suchte wieder nach höheren Bindungen [in Bezug auf das Frau-Welt-Motiv; M. B.]. Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘ baut sich um eine Venus aus Stein, die als lebendiges Wesen unter die Menschen tritt. Sie ist Sinnbild der Versuchung und Verführung, Sinnbild der Dämonie der irdischen Schönheit. Diese Gestalt zerrinnt vor einem frommen Lied an Maria. Aber der Dichter hat sie nicht in einen moralischen Bezug gesetzt; er wollte sie ästhetisch gewertet wissen als die Gefahr des Elementaren gegenüber dem Geistigen, als Personifikation einer Schönheit, die, weil sie nicht transzendent ist, immer von der Erstarrung bedroht ist. Damit steht diese Allegorie in einem besonderen Motivzusammenhang, der der eichendorffschen Dichtung eigen ist.“⁵⁰²

Gisela Thiel erkennt sehr gut, dass hier bei dem Verweis auf die allegorische Frau Welt nicht eine moralische Belehrung geboten wird, sondern dass die mangelnde transzendente Eigenheit einer gewissen Art der künstlerischen Produktion thematisiert wird. Dabei muss es sich nicht unbedingt um christliche Transzendenz handeln, wie dem Zitat Thiels entnommen werden kann. Dieselbe Relation würde auch bei der biblischen Paradiesschlange und der grüngoldenen Schlange zutage treten: Die Verführung durch Venus ist nicht wortwörtlich eine Verführung zur Auflehnung gegen Gott, sondern eine Verführung zu etwas scheinbar Hohem, in Wahrheit jedoch Niederträchtigem.

Wenn man jetzt noch einmal einen Blick auf die bestehenden Interpretationen zu *Das Marmorbild* wirft, wundert es nicht, dass Venus häufig als Verkörperung der „falschen Romantik“ verstanden wurde. Denn die Kennzeichen der künstlerischen Produktion, für die Venus steht, sind ja größtenteils auch Merkmale des von den Frühromantikern propagierten künstlerischen Schaffens: Hingabe an eigene Phantasie, Reflexivität und fortwährende

⁵⁰¹ Auf diese Weise beschreibt Oskar Seidlin die verzauberte Landschaft in *Das Marmorbild*, die im Sinne dieser Untersuchung zusammen mit Venus für eine nicht akzeptable künstlerische Produktion steht. SEIDLIN (1966: 237).

⁵⁰² THIEL (1956: 265).

Spiegelung des Dargestellten, Vermengen von Kunstgattungen und kulturellen Traditionen etc. 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.

Doch die allgemeine Aussagekraft von *Das Marmorbild*, die über die epochal unbegrenzte Problematik des künstlerischen Schaffens reflektiert, schließt keineswegs einen Bezug des Textes auf die Problematik des romantischen, vor allem im Sinne der frühromantischen Postulate verstandenen, Schaffens aus. Die problematische (früh)romantische Produktion kann dabei in ihrer Selbstbespiegelung, in ihrer Tendenz zur Verbindung vom Heterogenen, mit ihrem verehrenden Bezug auf frühere Epochen (vor allem auf das in *Das Marmorbild* mit Venus in Verbindung gesetzte Mittelalter) 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. Die Bewertung von *Das Marmorbild* als eine Aussage über die romantische Kunst ist keineswegs fehl am Platz, doch diese Untersuchung sollte zeigen, dass die Aussage, die der Text bietet, ebenfalls eine allgemeine Dimension hat. Diese bewertet die künstlerische Produktion im weiteren Sinne, ohne auf eine bestimmte Epoche bezogen werden zu müssen.

5 Maler Nolten

5.1 Einführung

Der zweiteilige Roman *Maler Nolten* von Eduard Mörike wurde im Jahre 1830 beendet und seine erste Fassung ist 1832 erschienen. Später arbeitete Mörike an einer neuen Fassung des Romans, die er jedoch nicht vollendet hat. Aus diesem Grund dient als Grundlage der Untersuchung die erste – weil abgeschlossene – Fassung. In der Untersuchung soll die genaue Betrachtung des Schlangenmotivs zur Erschließung des Charakters der Elisabeth-Figur beitragen, in deren Zusammenhang das Schlangenmotiv im Roman erscheint und die, wie gezeigt werden soll, als Figur die Kunst- bzw. Phantasie-Idee spezifiziert, zu der Nolten neigt. Dabei wird das textuelle Umfeld berücksichtigt, in dem das Schlangenmotiv auftaucht, sowie die Kontexte, die mit ihm aufgerufen werden.

Obwohl das Schlangenmotiv in *Maler Nolten* auf den ersten Blick als bloße Dekoration oder Kulisse wirken kann und als ein Randmotiv⁵⁰³ neben vielen anderen ähnlich eingesetzten Motiven, die eine bestimmte Atmosphäre hervorrufen helfen, ist es als Merkmal und Kennzeichen unentbehrlich, weil es etwas Grundsätzliches über das Romanthema Kunst aussagen hilft. Dass es sich nicht um eine bloße Dekoration und unbedeutende Kulisse handelt, bezeugt die Tatsache, dass in dem Schlangenmotiv mythologisch bzw. biblisch kodierte Kontexte aktualisiert werden, um im Zusammenspiel mit den anderen funktionsverwandten Motiven wiederholt in konzentrischen Kreisen auf ähnliche Art und Weise die Kunst zu charakterisieren, von der der Roman spricht. Diese Charakterisierung durch mehr oder weniger kontextuell (d. h. mythologisch, religiös, literarisch, philosophisch) aufgeladene und häufig ambivalent kodierte Motive erfolgt dabei auf eine kondensierte Weise vor allem in den im Roman beschriebenen (im Falle von Zeichnungen und Bildern) oder zitierten (im Falle von Texten) künstlerischen Werken, auf die diese Untersuchung in erster Linie ihre Aufmerksamkeit richtet.

Der Roman hat eine sehr verwickelte Handlungsstruktur. Im Zentrum steht ein junger Maler namens Theobald Nolten und einige weitere Gestalten, die ihn in seiner künstlerischen Entwicklung und auf seinem Lebensweg begleiten. Das Sujet ist u. a. durch zahlreiche Vorausdeutungen und Rückblicke strukturiert, sodass man sich erst nach der Lektüre des ganzen Romans in den (vor allem verwandtschaftlichen) Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren orientieren kann. Die Entwicklung des Hauptprotagonisten lässt sich folgendermaßen rekonstruieren: Nolten wächst mit seinen Geschwistern und dem Vater (die Mutter ist früh verstorben) in einem Pfarrhaus auf. Als Junge im Alter von 16 Jahren unternimmt er mit seiner Schwester Adelheid eine Wanderung zu einer alten Burgruine. Dort begegnen sie dem seltsamen Zigeunermädchen Elisabeth und für Nolten wird sich diese Begegnung als fatal erweisen. Beim Anblick des Mädchens gerät er in einen seltsamen krankhaften Zustand und fällt

⁵⁰³ Den Begriff des Randmotivs gebraucht in Opposition zum Hauptmotiv Elisabeth Frenzel. Vgl. FRENZEL (2008: XIV).

in Ohnmacht. Elisabeth bewirkt, dass er wieder wach wird, doch es scheint durch diesen Vorfall ein Band zwischen beiden entstanden zu sein, das die Beziehung unzertrennlich macht. Ab diesem Zeitpunkt wird Nolten die heimatlose Elisabeth nie mehr los, sie taucht wiederholt und unerwartet in seinem Leben auf und verursacht bei ihm und ihm nahestehenden Figuren immer wieder eine melancholische Stimmung. Elisabeth entpuppt sich schließlich als Noltens Cousine, die Tochter von Noltens angeblich verstorbenem Onkel, der ebenfalls in seiner Jugend malerisch tätig war, und der Zigeunerin Loskine, die bei der Geburt ihrer Tochter gestorben ist. Obwohl Nolten Loskine nie gesehen hat, kennt er deren vom Onkel gemaltes Porträt von zu Hause, wo er es auf dem Dachboden gefunden und seit der frühen Kindheit wie ein Heiligtum verehrt hatte. Die Ähnlichkeit Elisabeths mit ihrer Mutter ist unverkennbar. Am Ende des Romans zeigt sich, dass der Onkel lebt und dass er sich im Umkreis Noltens aufhält. Er ist nicht mehr künstlerisch tätig und ist Hofrat und einer der Gönner Noltens. Doch dies erfährt Nolten nicht mehr. Nolten stirbt, bevor er den Brief seines Onkels erhält, in dem dieser seine wahre Identität preisgibt.

Nach dem Tod des Vaters wird Nolten von einem Familienbekannten, einem Förster, erzogen. Er besucht eine Malerschule und wird schließlich durch einen reichen Gönner in seinem künstlerischen Schaffen gefördert, sodass er sich auch im Ausland (unter anderem in Italien) ausbilden lassen kann. Nach der Rückkehr gewinnt er Zutritt zum Hof und verliebt sich in die Gräfin Constanze, die seine Gefühle erwidert. Doch in dem Haus seines ehemaligen Erziehers lebt dessen Tochter Agnes, die Noltens Verlobte ist, und von deren angeblicher Untreue sich Nolten getäuscht fühlt. Agnes führt von zu Hause einen Briefwechsel mit Nolten, wie sie meint. Doch Noltens Briefe schreibt dessen Freund und Intrigant, Schauspieler Larkens, denn er möchte die Beziehung zwischen den beiden aufrechterhalten und Nolten zu Agnes zurückführen. Durch die Intrigen Larkens' erfährt Constanze, mit der Nolten inzwischen intim geworden ist, von Noltens Verlobter. Das von Nolten und Larkens vorgeführte Schattenspiel vom *König von Orplid* lässt sie als Verspottung des jetzigen Königs deuten und durch ihr Zutun geraten beide ins Gefängnis. Larkens verlässt nach der Freilassung den Hof und lässt nur die Korrespondenz zwischen ihm und Agnes, d. h. Agnes' Briefe zurück, und einige Gedichte, die unter anderem die Beziehung zwischen Nolten und Elisabeth zum Thema haben. Nach seinem Fortgang wechselt Larkens seine Identität, gibt sich für einen Tischler namens Josef aus und begeht schließlich Selbstmord.

Auf das Drängen des Vaters reist die inzwischen nervenranke Agnes, die seit einiger Zeit innerlich die Abwendung Noltens gespürt hat und durch die Einrede Elisabeths von der Unmöglichkeit einer glücklichen Beziehung zwischen ihr und Nolten überzeugt war, mit Nolten zu dessen künftigen Arbeitsort. Das Paar kommt jedoch nie ans Ziel. Nachdem Nolten von dem gefälschten Briefwechsel erfahren hat, teilt er die ganze Angelegenheit schließlich Agnes mit, die dadurch einen tiefgreifenden Schock erleidet. Darüber hinaus erscheint wieder Elisabeth. Agnes' geistiger Zustand verschlechtert sich nach der Erscheinung Elisabeths in dem Maße, als sie schließlich Selbstmord begeht, indem sie in einem Brunnen ertrinkt. Kurz danach stirbt auch Nolten und auch Elisabeth wird ein paar Tage später in der Nähe des Landguts tot aufgefunden. Sie sei tot gewesen, noch bevor Nolten gestorben ist. Auch Constanze, die schon länger krank ist

und zu deren schlechtem psychischem Zustand wiederum stark Elisabeth beigetragen hat, überlebt die Verstorbenen nicht lange.

Die für diese Untersuchung relevanten Schlangen tauchen in der Funktion von Säulen als Bestandteil eines merkwürdigen Altars in einem der Gedichte auf, die Larkens verfasst hat und die er in seinem „Nachlass“ vor seinem Fortgang und anschließendem Selbstmord Nolten überlassen hat.⁵⁰⁴ Diese vier Gedichte stellen einen von mehreren Einlagen im Roman dar, sie sind jedoch insoweit von einer spezifischen Bedeutung, als deren Lektüre eine Katastrophe auslöst. Nach der Entdeckung dieser Gedichte durch Nolten nähert sich der Untergang der meisten Romanfiguren.

Die eingefügten Gedichte werden in der Mörrike-Forschung als „Peregrina-Zyklus“⁵⁰⁵ bezeichnet und sind Gegenstand zahlreicher Interpretationen und ebenso vieler Auseinandersetzungen mit deren möglicher Bedeutung im Roman. Die Interpreten des Gedichtzyklus einigen sich alle darauf, dass diese Gedichte eine zentrale Stelle im Roman einnehmen und eine Handlung „auslösende“⁵⁰⁶ Funktion haben, denn nach der Lektüre dieser Dichtungen verspürt Nolten einen gewaltigen Zwang, seine Schuld gegenüber Agnes zu enthüllen und das Geschehen bewegt sich allmählich in Richtung Untergang und Tod. In diesem Sinne hält Birgit Mayer den Peregrina-Zyklus für den Höhepunkt des Romans, der zur Auslösung der Katastrophe führt.⁵⁰⁷ Hildegard Emmel beobachtet nach der Lektüre der Gedichte durch Nolten sogar ausdrücklich eine Wende in der Handlung in eine destruktive Richtung, denn vor der Lektüre der Gedichte scheinen „die Wogen der erregenden Ereignisse sich wieder zu glätten“⁵⁰⁸.

Was bei der Deutung der Gedichte vor allem in den älteren Studien als problematisch erschien, ist die Tatsache, dass die Gedichte des Peregrina-Zyklus für sich schon lange vor dem Verfassen des Romans entstanden sind und dass sie – nach manchen Interpreten – in den Roman mehr oder weniger willkürlich übernommen wurden und mit dem Geschehen des Romans eigentlich nicht sehr viel Gemeinsames haben. Aufgrund dieser entstehungsgeschichtlichen Argumentation wurde davor gewarnt, die Rolle der Gedichte im Rahmen des Romangesamten zu überschätzen, denn obwohl die Handlung nach den Gedichten einen destruktiven Verlauf einnehme, entsprechen die Konstellation der Beziehung zwischen Mann und Frau in den Gedichten und deren Inhalt keineswegs oder nur sehr lose dem Verhältnis zwischen Nolten und Elisabeth, auf die diese Gedichte eigentlich zu beziehen sind.⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Außer diesen Schlangen taucht das Wort „Schlange“ im Roman noch auf vier Stellen auf, doch diese Schlangen werden hier nicht näher behandelt, weil sie keineswegs über die künstlerische Problematik im Roman reflektieren. Mehr zu diesen Schlangen vgl. Kapitel 5.2 S. 162f.

⁵⁰⁵ Im letzten Gedicht heißt die Frauengestalt Peregrina, was „Fremdling“ bedeutet, vgl. ZEDLER (1961a: 335), oder das Exotische, vgl. ZEDLER (1961a: 333), kennzeichnet.

⁵⁰⁶ EMMEL (1981: 93).

⁵⁰⁷ Vgl. MAYER (1987: 42).

⁵⁰⁸ EMMEL (1981: 98).

⁵⁰⁹ Der fiktive Autor dieser Gedichte, Noltens Freund Larkens, äußert sich ausdrücklich, dass sich in den Gedichten die Beziehung Noltens und Elisabeths widerspiegelt. Vgl. (MN: 393). Hermann Kunisch plädiert dafür, die Peregrina-Gedichte getrennt vom Roman zu deuten. Die eventuellen ähnlichen Charakterzüge der beiden Frauenfiguren seien

Trotz der bestehenden Unterschiede in den Figurenrollen im Roman und in den Gedichten wird der Zyklus in dieser Untersuchung in seinem Bezug auf das Romangeschehen betrachtet, weil er, wie gezeigt werden soll, dieses in einer bestimmten Weise zu beleuchten hilft. Dieser Meinung ist beispielsweise auch Isabel Horstmann: „Dennoch stellt der Roman kein Konglomerat, sondern, wenn er aus einer bestimmten Perspektive betrachtet wird, einen in sich stimmigen Gesamtorganismus dar.“⁵¹⁰ Die Argumentation durch die Umstände der Entstehung des Zyklus ist in dieser Hinsicht nebensächlich, grundsätzlicher sind Begründungen, die von textuellen Wechselbeziehungen zwischen der Ebene der Romanhandlung und den Gedichten ausgehen. Diese Untersuchung soll zeigen, dass diese beiden Ebenen gemeinsam korrelieren und die Gedichte den Charakter Elisabeths tatsächlich beleuchten helfen.

Im Hinblick auf den Gedichtzyklus werden außer den den Roman als Ganzes betrachtenden Untersuchungen auch diejenigen Studien berücksichtigt, die sich mit diesem als einem selbstständigen Gedichtzyklus bzw. mit den einzelnen Gedichten getrennt beschäftigen. Die einzelnen Betrachtungen werden dann auf *Maler Nolten* bezogen. Allerdings widmen sich viele Deutungen der Gedichte zwei Fragen, die für die Interpretation des Romans nicht von Belang sind. Erstens suchte man häufig nach den Verbindungen zwischen den Frauengestalten, die in den Gedichten auftreten, und den Frauen um Mörike. In der Regel wurden alle Frauengestalten des Gedicht-Zyklus mit der geheimnisvollen Maria Mayer identifiziert, einer wunderschönen jungen Frau, mit der Mörike wahrscheinlich in seiner Jugend eine Affäre hatte. Mörikes Beziehung zu ihr habe zwischen starker Anziehungskraft und Abscheu geschwankt, denn Maria Mayer war Tochter einer Prostituierten und stand wie die Mutter am Rande der Gesellschaft.⁵¹¹ Doch die Rückführung Peregrinas oder aber auch Elisabeths auf Maria Mayer ist für die Deutung des Gedicht-Zyklus als eines Romanbestandteiles irrelevant, denn „nicht einmal Elisabeth ist Peregrina, und Maria Meyer ist weder Elisabeth noch Peregrina“⁵¹², wie Mathias Mayer treffend bemerkt.⁵¹³

Wie die Suche nach dem Urbild der Frauenfiguren in den Gedichten keine Rolle für diese Untersuchung spielt, so wird auch den Differenzen zwischen unterschiedlichen Varianten der Gedichte in ihrer Entwicklung keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, die auf die bestehenden Unterschiede hin häufig untersucht worden sind.⁵¹⁴ Was die Umarbeitungen der meisten Gedichte angeht, deren erste Version in den 1820er entstand,⁵¹⁵ ist im Hinblick auf die

nach Kunisch nicht dadurch gegeben, dass die Frauenfigur in den Gedichten das Wesen Elisabeth verkörpert, sondern die Ähnlichkeit von Elisabeth und Peregrina wurzelt darin, dass beide Figuren dasselbe reale Vorbild gehabt hätten, Maria Mayer. Vgl. KUNISCH (1968: 339).

⁵¹⁰ HORSTMANN (1996: 11). Horstmann bezieht sich hier übrigens nicht nur auf den Peregrina-Zyklus, sondern auch auf andere Einlagen im Roman.

⁵¹¹ Ausführlich dazu CORRODI (1925). Auch Horst Oppel führt Peregrina auf Maria Mayer zurück. Vgl. OPPEL (1947).

⁵¹² Vgl. MAYER (2004: 172).

⁵¹³ Vor der Interpretation der Literaturgestalten durch die Bezugnahme auf die reale Gestalt Maria Mayer warnt ebenfalls Peter von Matt. Vgl. MATT (1989: 199).

⁵¹⁴ Vgl. z. B. BECK (1953).

⁵¹⁵ Die früheste erhaltene Fassung von dem Gedicht mit dem Titel *Agnesens Hochzeit*, wo auch die Schlangen auftauchen, stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1828. Gerade der Titel sorgte für Unsicherheiten in der Rückführung der Braut im Gedicht auf Elisabeth im Roman. Doch nach den Worten Larkens ist die Braut tatsächlich

Schlangen lediglich anzumerken, dass ihre Anzahl bzw. Erscheinungsform je nach Fassung variiert.⁵¹⁶ Auch diese Tatsache ist jedoch für die Deutung des Hochzeitsgedichts im Rahmen der ersten Romanfassung irrelevant.

Schließlich sei noch ein näherer Blick auf die bestehenden Deutungen der Elisabeth-Figur geworfen, an die sich meistens auch die Deutungen der Peregrina anschließen. Grundsätzlich gibt es zwei Linien, die Elisabeth entweder als ein geistiges Prinzip, vor allem als Personifizierung der Kunst (bzw. einer bestimmten Kunstform) verstehen oder aber als Verkörperung der Liebe (bzw. einer bestimmten Liebesform).⁵¹⁷ Meine Untersuchung, die den ganzen Roman als eine ästhetische Diskussion um das problematische Wesen der zeitgenössischen Kunstströmungen versteht, neigt zu der ersteren Variante, denn in Elisabeth bzw. Peregrina scheint die letztere Deutungsrichtung nur unter Vorbehalt von Bedeutung zu sein. Außer der Initiationsszene bei der Burgruine Rehstock, wo eine starke Anziehungskraft zwischen Nolten und Elisabeth zu spüren ist, kann nämlich zwischen beiden keineswegs von einer gegenseitigen Zuneigung in Form von körperlicher Anziehung und Liebe gesprochen werden, weil sich Nolten vor Elisabeth vielmehr fürchtet und keine Sehnsucht nach ihrer unmittelbarer Gegenwart empfindet, wie nach den anderen zwei Frauengestalten, Constanze und Agnes. Es scheint sich bei der Burgruine Rehstock tatsächlich um eine Initiationsszene zu handeln, wie diese Annäherung zwischen Nolten und Elisabeth Larkens beschreibt,⁵¹⁸ die die Veranlagung Noltens zur Kunst eröffnet und nicht viel mit eigentlicher Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau zu tun hat.

Die neuste Mörrike-Forschung bemüht sich um die Verbindung der zwei älteren Forschungszweige, sodass sie das Erotische, das die Elisabeth-Figur als Zigeunerin zweifellos prägt,⁵¹⁹ mit der künstlerischen Produktion in Zusammenhang bringt. So wird in dem künstlerischen Schaffen Noltens und Larkens' die Sublimierung der verdrängten erotischen Triebe erblickt, die typisch für die damalige bürgerliche Situation war: „Die Gemälde verweisen auf die sublimierende Funktion der Kunst. Der Verzicht auf erotische Erfüllung im Leben und die daraus entstehende Sehnsucht sind für den Titelhelden Nolten der Antrieb zum künstlerischen Schaffen, in dem das Verdrängte jedoch wiederkehrt.“⁵²⁰ Dieser neue Interpretationszweig

auf Elisabeth zurückzuführen und sollte nicht wegen dem früheren Titel des Gedichtes mit der Romanfigur Agnes in Verbindung gebracht werden. Wie bereits erwähnt wurde, wird der Gedichtzyklus in dieser Untersuchung als Bestandteil des Romans angeschaut und in der Beziehung zu dem Roman untersucht, wie er in ihm präsentiert wird.

⁵¹⁶ Zu den Phasen der Veränderung des Schlangensymbols im Hochzeitsgedicht vgl. MATT (1989: 200).

⁵¹⁷ So versteht beispielsweise Heinrich Reinhardt Elisabeth als Verkörperung der „zügellosen, dunklen Fantastik“ und der „einseitigsten Romantik“. Vgl. REINHARDT (1930: 78). Marianne Behrend bezeichnet Elisabeth als Noltens „Schutzgeist“, der den Maler zur „ungeteilten, extremen Kunst“ prädestiniert. Vgl. BEHREND (1986: 63). Hildegard Emmel sieht bei dem Roman und der Peregrina-Dichtung eine und dieselbe Wurzel – das Thema der Liebe, d. h. die Problematik „der Unbeständigkeit des Liebesglücks“. Vgl. EMMEL (1981: 92). Matthias Luserke-Jaqui hält den Roman für einen Liebesroman, worüber auch das Thema vieler im Roman eingeleiteter Gedichte zeuge. Vgl. LUSERKE-JAQUI (2004: 47).

⁵¹⁸ Larkens spricht bezüglich dieser Annäherung von der „innigste[n] Vermählung [Noltens] mit der Kunst“ (MN: 194). Dazu mehr vgl. Kapitel 5.4, S. 170.

⁵¹⁹ Zur ethnischen Zugehörigkeit Elisabeths vgl. z. B. BRITNACHER (2006) oder KUGLER (2004: 252ff.).

⁵²⁰ ARNOLD-DE SIMINE (2004: 57). Zu diesem Zweig der Deutungen von *Maler Nolten* gehören z. B. BRUCH (1992), KITTSTEIN (2001). Eine psychoanalytisch geprägte Deutung bietet der Artikel von Marianne Wünsch. Vgl. WÜNSCH

fokussiert jedoch vordergründig den Aspekt der Sexualität im Roman. Die Diskussion über die zeitgenössische Kunst, die im Roman präsent ist, bleibt bei solchen Studien entweder unberücksichtigt oder sie wird lediglich kurz angesprochen. Dabei wird sie häufig nicht für beachtenswert gehalten, weil sie nicht abgerundet sei. Die Charakteristika einer romantischen Kunst, die im Roman zitiert werden, werden als Versatzstücke verstanden, die eher unwillkürlich eingesetzt werden, um einer vordergründigen Botschaft zu dienen: der Thematisierung der zeitgenössischen Verdrängungsmechanismen des Bürgertums. Dadurch wird jedoch der zeitgenössische Kunstdiskurs, auf den im Roman mehrfach eingegangen wird,⁵²¹ nicht genug berücksichtigt.

Aus diesem Grund knüpfe ich, obwohl nicht in allen Punkten, an die ältere Forschung und einen ihren wichtigsten Vertreter, Heinrich Reinhardt, an, der Elisabeth als Verkörperung der abgründigen Romantik deutet.⁵²² Auch in der neueren Forschung gibt es vereinzelt Studien, die die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Diskussion im Roman richten. Hier sei beispielsweise auf Annete Scholls Interpretation von *Maler Nolten* als Künstlerroman hingewiesen. Mit Scholl teile ich zwar nicht in Einzelheiten ihre Charakterisierung der einzelnen durch die Romanfiguren vertretenen Kunstrichtungen,⁵²³ doch ich bin dergleichen Meinung in dem Sinne, als ich in dem Roman die Spannung zwischen Romantik und Klassizismus abgebildet sehe.⁵²⁴ Bezüglich der Elisabeth-Figur erfährt man bei Scholl jedoch nichts, weil sich die Autorin ausschließlich auf die ästhetisch ausgerichteten Diskussionen im Roman konzentriert und die Figur der Elisabeth in ihre Deutung nicht einbezieht. Die Deutung der Elisabeth-Figur ist jedoch für diese Arbeit wichtig, denn die zu untersuchenden Schlangen stehen im engen Verhältnis gerade zu Elisabeth bzw. zu Peregrina.

Die Diskussion über die künstlerische Produktion, die punktuell im Rahmen des Romangeschehens eröffnet wird, wird in den Gedichten des Peregrina-Zyklus fortgeführt. Wenn zwischen Peregrina und dem lyrischen Ich im Gegensatz zu Nolten und Elisabeth sehr wohl von Liebe und Anziehungskraft zu sprechen ist, dann ist diese komplizierte Liebesbeziehung in Bezug auf den Roman, in dem Elisabeth als personifizierte Kunst und Muse auftritt, als die komplexe

(1997). Einen Überblick über die Mörike-Forschung präsentiert Ulrich Kittstein in dem im Jahre 2004 erschienenen Mörike-Handbuch. Vgl. KITTSTEIN (2004b).

⁵²¹ „Dadurch [durch die Attribute, durch die das künstlerische Schaffen Noltens beschrieben wird; M. B.] wird deutlich, dass Mörike den Kunstdiskurs in seiner Gegenwart verortet. Wenn im Roman also von Kunst die Rede ist, dann ist die zeitgenössische romantische Kunst zwischen 1820 und 1830 gemeint.“ LUSERKE-JAQUI (2004: 34).

⁵²² Vgl. REINHARDT (1930: 68ff.). Vor allem stimme ich mit Reinhardts Rückführung Elisabeths auf die destruktive Romantik überein, die er argumentativ untermauert. Dabei setze ich mich von Reinhardt in dem Sinne ab, als ich ebenfalls das Faszinierende an der Elisabeth-Gestalt und somit an der romantischen Kunst in Blick nehme. Ich würde die Elisabeth-Figur also nicht mit Superlativ als die „einseitigste“ Romantik bezeichnen, wie es Reinhardt tut, vgl. REINHARDT (1930: 78), weil sie, wie unten gezeigt werden soll, ein komplexeres Bild der romantischen Kunst darstellt.

⁵²³ Scholl versteht Nolten als Räpresentant der christlich ausgerichteten nazarenischen Romantik und sie findet Larkens' Kunstansichten denjenigen Goethes ähnlich. Dabei ist es offensichtlich, dass sich in dem Romantik-Bild, das außer Nolten in gewisser Weise auch Larkens vertritt, verschiedene Facetten des romantischen künstlerischen Schaffens spiegeln, z. B. der sog. „schwarzen Romantik“. Larkens darf also keineswegs als Vertreter einer einzigen Kunstauffassung verstanden und Nolten nicht nur auf die „nazarenische“ Romantik bezogen werden. Mehr dazu vgl. Kapitel 5.4., S. 176ff. und 185f.

⁵²⁴ Vgl. SCHOLL (1997: 76, 83). Mehr dazu vgl. Kapitel 5.4, S. 178f.

Beziehung zur Kunst umzudeuten. Die Gedichte des Peregrina-Zyklus, in denen Peregrina, die literarische Entsprechung Elisabeths von der Feder Larkens, als Darstellerin von Geliebter oder auch von der Liebe allgemein präsentiert wird, muss also unter Berücksichtigung der Elisabeth-Gestalt um die Problematik des künstlerischen Schaffens ergänzt, wenn nicht durch diese ersetzt werden, damit der destruktive Verlauf nach Noltens' Lektüre dieser Gedichte Sinn ergibt. Die Gedichte deuten nämlich die Eigenart von Noltens künstlerischem Schaffen und sein Verhältnis zur Kunst und keineswegs seine nicht existierende Liebesbeziehung zu Elisabeth. Wenn man nach der isotopischen Kette „Liebe“ im Roman sucht, findet man auf der Ebene des Romangeschehens Teile dieser Kette nicht nur in Verbindung mit Agnes und Constanze, sondern auch mit Elisabeth, sodass die Metaphorik der für Kunst stehenden Liebe nicht nur im Peregrina-Zyklus, sondern auch auf der Ebene des Romans durchlaufen wird. Auch hier handelt es sich um kein tatsächliches Liebesverhältnis, sondern um eine metaphorische Beschreibung von Noltens Verhältnis zur Kunst. Weil Elisabeth als Kunst von einem vollständigen Anspruch auf Noltens überzeugt ist, kann sie im Roman als Rivalin der anderen zwei Frauengestalten auftreten, mit denen Noltens eine tatsächliche Liebesgeschichte erlebt hatte, d. h. mit Constanze und Agnes.

Als grundlegenden Ansatz für meine Untersuchung sehe ich den Aufsatz *Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus*, in dem Heinz Gockel auf die Präsenz christlicher und mythologischer Elemente in den eingelegten Gedichten hinweist. Gockel konzentriert sich in seiner Studie auf den Umgang Mörikes mit Anspielungen auf die Bibel und auf Mythologie. Eine besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei dem hier zu untersuchenden Hochzeitsgedicht, wo er die Motive vor allem auf die antike Mythologie zurückführt. Etliche mythologische Versatzstücke sieht er Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* entlehnt und er findet in Peregrina verschiedene venerische Elemente in sich vereinigt, wobei das Übergewicht die Merkmale Liebe und Tod davontragen und Peregrina dadurch zu Venus libitina wird: „Der Zyklus interpretiert die Gestalt der Elisabeth als Venus libitina, als mit der Liebe zugleich den Tod bringende Gestalt.“⁵²⁵ Obwohl Gockels Argumentation gerade im Hinblick auf die Schlangen, die er dort als Attribut der Artemis deutet, nicht als erschöpfend zu sehen ist, so sind seine übrigen Ausführungen einleuchtend und führen zu einem Resultat, zu dem auch die Überlegungen in dieser Untersuchung grundsätzlich hinführen. Nach Gockel vertrete Peregrina gleichzeitig die chthonischen und venerischen Mächte im Bereich der Kunst.⁵²⁶

5.2 Textur

Das Schlangenmotiv, das in *Maler Nolten* untersucht wird, erscheint in einem der Gedichte des sogenannten Peregrina-Zyklus, das in der Erstfassung des Romans den Titel *Die Hochzeit* trägt. Wie schon in der Einführung erwähnt wurde, nimmt der Peregrina-Zyklus eine Schlüsselstellung im Roman ein, denn die Lektüre dieser von Larkens verfassten Dichtung löst das katastrophale

⁵²⁵ GOCKEL (1974: 55).

⁵²⁶ Vgl. ebd.

Geschehen aus, das in eine Reihe von Todesfällen der Hauptprotagonisten mündet. Neben der Stellung des Gedichtzyklus in der Makrostruktur des Romans ist auch die Situierung der Schlangen in der Mikrostruktur des Gedichts von Belang, d. h. ihre säulengleiche Funktion in einem merkwürdigen Altan. Die nähere Betrachtung dieser Säulenschlangen in einem architektonischen Bauwerk lässt nämlich einen Befund über die Besonderheit der Kunst feststellen, für die Elisabeth in *Maler Nolten* steht. Das seltsame Bauwerk, dessen Eigenartigkeit vor allem gerade durch die ungewöhnlichen Stützen gegeben ist, übt im Roman in dieser Hinsicht eine illustrierende bzw. spezifizierende und bewertende Funktion aus. Aus diesem Grund soll die Schlangenrolle unter Berücksichtigung der aktualisierten Kontexte auf zwei Ebenen untersucht werden – einerseits als Teil des Hochzeitsgedichts im Zusammenspiel mit den anderen Gedichten des Zyklus und mit dem Romanganzem, andererseits ganz genau in ihrer Ersatzfunktion für die Säulen des „Gartengezeltes“. Weil in dem Hochzeitsgedicht auch das Umfeld der Schlangen für deren Rückführung auf bestimmte Kontexte von Bedeutung ist,⁵²⁷ wird hier das ganze Gedicht zitiert:

„Die Hochzeit*

Aufgeschmückt ist der Freudensaal;
Lichterhell, bunt, in laulicher Sommernacht
Stehet das offene Gartengezelte;
Säulengleich steigen,
Reichlich durchwirkt mit Laubwerk,
Die stolzen Leiber
Sechs gezähmter, riesiger Schlangen,
Tragend und stützend das
Leicht gegitterte Dach.

Aber die Braut noch wartet bescheiden
In dem Kämmerlein ihres Hauses.
Endlich bewegt sich der Zug der Hochzeit,
Fackeln tragend,
Feierlich stumm.
Und in der Mitte,
Mich an der linken Hand,
Schwarzgekleidet geht einfach die Braut;
Schön gefaltet ein Scharlachtuch
Liegt um den zierlichen Kopf geschlagen,
Lächelnd geht sie dahin;
Das Mahl schon duftet.

Später, im Lärmen des Fests,
Stahlen wir seitwärts uns beide
Weg, nach den Schatten des Gartens wandelnd,

⁵²⁷ Dies hat eingehend Heinz Gockel nachgewiesen. Vgl. GOCKEL (1974).

Wo im Gebüsche die Rosen brannten,
Wo der Mondstrahl um Lilien zuckte,
Wo die Bäume vom Nachttau troffen.

Und nun strich sie mir, stille stehend,
Seltsamen Blicks mit dem Finger die Schläfe:
Jählings versank ich in tiefen Schlumme.
Aber gestärkt vom Wunderschlafe
Bin ich erwacht zu glückseligen Tagen,
Führte die seltsame Braut in mein Haus ein.

* Im Munde des Bräutigams gedacht.“ (MN: 394f.).

Die anderen Gedichte des Peregrina-Zyklus, d. h. *Warnung*, *Scheiden von ihr*, *Und wieder*, werden hier nicht im vollen Wortlaut zitiert, sie werden jedoch zur Interpretation im Kapitel 5.4 herangezogen. Auch hier gibt es Motive, die Elisabeth charakterisieren und auf die in der Gesamtdeutung teilweise eingegangen wird. Die übrigen im Roman eingelegten Gedichte weisen allerdings keinen Bezug zu Elisabeth auf und werden deswegen bei der Gesamtdeutung nicht berücksichtigt. Demgegenüber werden besonders zwei Zeichnungen Nolzens für ebenbürtige Charakterisierungen der Elisabeth-Figur gehalten, denn es sind ebenfalls künstlerische Reflexionen über die betreffende Person und sie bilden gemeinsam mit den Gedichten, in denen auch die sechs Schlangen auftauchen, ein Mosaik, das den rätselhaften Charakter Elisabeths zu erschließen hilft. Heinz Gockel empfiehlt ausdrücklich die Weiterführung der motivischen Analyse des Peregrina-Zyklus, und zwar gerade in Bezug auf die betreffenden Bilder:

„Unsere Beobachtungen [die motivische Analyse des Peregrina-Zyklus; M. B.] ließen sich über den eingegrenzten Raum des Zyklus hinaus auf den Roman verlängern. Dies bedürfte einer eigenen Untersuchung. Deshalb hier nur ein Hinweis: Auch das Eingangsbild von der Orgelspielerin ist mythologisch befrachtet, so wenn im gleichen Bedeutungszusammenhang wie im Peregrina-Zyklus der Schmetterling als Hinweis auf den Tod eingesetzt wird.“⁵²⁸

⁵²⁸ Ebd.: 56, Anm. 26. Gockel bezieht sich in seiner Interpretation auf das Hochzeitsgedicht der zweiten Romanfassung. Das Gedicht wird beispielsweise in der Studie von Mathias Mayer zitiert, vgl. MAYER (2004: 231f.). Obwohl es in der ersten Romanfassung in dem Hochzeitsgedicht keine wie Schmetterlingsflügel flatternden Wimpern gibt, die einen Bezug zu dem Bild der Orgelspielerin herstellen würden, heißt es nicht, dass der Schmetterling (bzw. Nachtfalter) für das Bild der Orgelspielerin in der ersten Romanfassung nicht wichtig wäre. Wenn auch Gockel zu einer eingehenden Untersuchung der einzelnen Motive in den Bildern auffordert, für die als Entwürfe Nolzens Zeichnungen dienten, sehr genau auf die einzelnen Schöpfungsbereiche hin, d. h. vor allem den mythologischen bzw. christlichen Bereich, so werden in dieser Untersuchung nur die groben Konstellationen in den Bildern zu der Deutung des Charakters der Elisabeth-Figur genutzt. Die von Gockel empfohlene detaillierte Betrachtung eines jeden Motivs würde den Rahmen dieser Dissertation sprengen. D. h. die Motive auf den Bildern werden nicht nach der Grundstruktur der Kapitel dieser Dissertation untersucht, die zuerst die Textur des jeweiligen Motivs genau in Blick nehmen, dann die bestehenden Kontexte aufsuchen und erläutern, um schließlich eine Gesamtdeutung des Motivs im Rahmen des Romans und der gegebenen Textstelle vorzunehmen. Es werden ausgewählte Motive auf eine im Verhältnis zu dem Schlangenmotiv bündigere Art und Weise im Hinblick auf die Künstlerproblematik untersucht, die für die vorzunehmende Untersuchung als relevant erscheinen.

Der Umgang mit den Motiven geschehe nach Gockel in den Beschreibungen der Bilder auf dieselbe Art und Weise, wie es der Fall in den Larkenschen Gedichten ist. In der Gesamtdeutung werden sowohl die groben Konstellationen auf den Bildern näher betrachtet und mit dem Peregrina-Zyklus, d. h. vor allem mit dem Hochzeitsgedicht, verglichen, sowie die kleineren charakterisierenden Motive, die die sonderbare Konstellationen Mann – Frau zu charakterisieren helfen.

Wie bereits in der Einführung erwähnt wurde, taucht das Wort Schlange in *Maler Nolten* noch an vier anderen Stellen auf. Dabei handelt es sich in drei Fällen um den gängigen, sich an das Alte Testament stützenden, Gebrauch dieses Wortes als Schimpfwort bzw. als Bezeichnung für eine hinterlistige Person. Agnes nennt Elisabeth, die nach Agnesens Meinung die Beziehung zwischen ihr und Nolten vorsätzlich und arglistig vereitelt habe, und andere Agnes verleumdende Personen Schlangen: „O Theobald! Wärest du hier, daß ich dir alles sagte! Du weißt nicht, wie’s die Schlangen machten und daß man mir den Kopf verrückte, mir, deinem unerfahrenen, armen, verlassenen Kind.“ (MN: 435). Larkens vergleicht Theobald, als er über dessen Untreue gegenüber Agnes erfährt, mit einer Schlange und Agnes mit einem Lamm: „Gütiger Gott! Solch ein Lamm und solch eine Schlange, wie kommen sie zusammen?“ (MN: 164).

In der Einlage *Der letzte König von Orplid*, einem von Larkens verfassten, als Schattenspiel aufgeführten Drama, wird wiederum die unwiderstehliche Fee Thereile als „grüngoldne Schlange“ charakterisiert. Bezeichnend ist, dass während Agnes und Larkens die Benennung Schlange als rein für die Bösartigkeit stehendes Schimpfwort gebrauchen, die Kennzeichnung Thereiles als „grüngoldne Schlange“ ambivalent, sexuell aufgeladen und mit Merkmalen von Abgrund und Tod einerseits und wohltuender Wonne und Lust andererseits versehen ist. Der in die Fee Thereile verliebte König äußert sich über seine Neigung zu Thereile folgendermaßen:

„Wie hass’ ich sie! und doch, wie schön ist sie!
Hinweg! mir wird auf einmal angst und bange
Bei dieser kleinen golden-grünen Schlange.
Von ihren roten Lippen träuft
Ein Lächeln, wie drei Tropfen süßes Gift,
Das in dem Kuß mit halbem Tode trifft.
Ha! Wie sie Kreise zieht, Anmut auf Anmut häuft!
Doch stößt’s mich ab von ihr, ich weiß nicht wie.“ (MN: 122).

Diese doppelbödiges Markierung, die den Abgrund und die Todesnähe vor dem Hintergrund des Genusses und der Anziehungskraft fast vergessen lässt, ist auch dem Schlangensmotiv in dem Hochzeitsgedicht inhärent, das von demselben Autor stammt wie das Drama über den König von Orplid. Obwohl die Thereile-Figur nicht durch Elisabeth inspiriert wurde und obwohl es sich wahrscheinlich um eine Parodie auf den „verewigten König und seine Geschichte mit der Fürstin Viktorie“ (MN: 150) handelt, hat Thereile durch den Vergleich mit einer tückischen Schlange einen ähnlichen Charakter wie die Braut in dem Hochzeitsgedicht – sie täuscht Harmlosigkeit vor, verführt und ist als attraktive Frau höchst gefährlich. Der Bezug auf die tückische biblische

Paradiesschlange als Verführerin zum Geschlechtsverkehr ist jedoch, wie unten gezeigt werden soll, nur einer der Kontexte, auf die das komplexe Schlangenmotiv in dem Hochzeitsgedicht verweist.

Schließlich taucht in dem Drama *Der letzte König von Orplid* eine Schlange auf, die eine weise Schatzhüterin ist und ein wertvolles geheimnisvolles Buch, das die Offenbarung der Zukunft beinhaltet und das Schicksal einzelner Menschen kennt, beschützt:

„Von Priesterhand verzeichnet steht darin [in dem Buch; M. B.],
Was Götter einst Geweihten offenbarten,
Zukünft'ger Dinge Wachstum und Verknüpfung;
Auch wie der Knoten meines armen Daseins
Dereinst entwirrt soll werden, deutet es.
(Laß mich vollenden, weil die Rede fließt –)
Im Tempel Nidru-Haddin hütete
Die weise Schlange solches Heiligtum
[...]“ (MN: 116).

Diese weise Schlange hat in dem Drama eine schatzhütende Funktion im Sinne mythischer Schlangen und Drachen,⁵²⁹ für die Deutung von Elisabeth und für die Klärung der Kunstauffassung im Roman spielt sie keine Rolle und deswegen wird auf sie in den nachstehenden Unterkapiteln nicht eingegangen.

5.3 Kontextherstellung

In dem Hochzeitsgedicht, dessen Szenerie auf einer eigentümlichen Weise zwischen geheimnisvoller Exotik und biedermeierlicher Häuslichkeit schwankt,⁵³⁰ kreuzen sich, wie es übrigens auch der Fall im Rahmen des ganzen Peregrina-Zyklus ist, Anspielungen auf antike Mythen und auf die Bibel.⁵³¹ Diese Konnotationen werden mittels der Schlangen des Gartengezettes verstärkt. Neben einigen zoologisch fundierten Eigenschaften der Reptilien gibt es in den Schlangen im Hochzeitsgedicht auch Anklänge an die mythischen Schlangen aus dem Umfeld der Artemis und an die biblische Paradiesschlange. Wenn die zoologische Zuschreibung im Gedicht explizit ausgedrückt wird – es handelt sich um riesige Schlangen, die gezähmt werden können – so spiegelt sich der biblische Hintergrund, konkret die Szene über die Verführung und Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies, im Gedicht durch die Konstellation und thematische Anlehnung. Es werden hier, wie auch in der Bibel, Verführung und Tod thematisiert, auch hier gibt es einen Mann, eine Frau und Schlangen. Die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange ist dabei offensichtlich stärker im Gegensatz zu dem schwächer integrierten Kontext aus dem Bereich der antiken Mythologie. Die Rückführung der

⁵²⁹ Zu der schatzhütenden Funktion von Schlangen und Drachen in verschiedenen Mythologien vgl. EGLI (1982: 135).

⁵³⁰ „Aber diese betont bürgerliche Normalität kontrastiert nur um so schärfer mit der exotisch-unwirklichen Umgebung.“ KITTSTEIN (2001: 214).

⁵³¹ Die Identifizierung der mythologisch und biblisch befrachteten Motive im Peregrina-Zyklus hat ausführlich Heinz Gockel durchgeführt. Vgl. GOCKEL (1974).

Schlangen auf Artemis ist nämlich nicht so geradlinig, wie es bei den anderen Kontexten der Fall ist. Sie stützt sich auf eher periphere Aspekte der Artemis-Ikonographie und bedarf der Dekodierung eines ganzen Geflechts von mythologischen Anspielungen im Hochzeitsgedicht, wie es sie dort z. B. auf Artemis bzw. auf Juno gibt.

Die Schlangen sind dabei nur eines der kontextuell aufgeladenen Motive und müssen dementsprechend im Zusammenspiel mit den anderen Motiven beobachtet werden, damit zur Charakterisierung der Peregrina-Figur übergegangen und im weiteren Schritt zur Entblößung der Elisabeth-Gestalt gelangt werden kann. Eine Sonderstellung nehmen sie unter den anderen kontextuell gekennzeichneten Motiven in dem Sinne ein, als sie Bestandteil eines seltsamen architektonischen Bauwerks sind, auf das näher im Kapitel 5.4 eingegangen werden soll. Dabei beruht gerade auf ihrer stützenden Funktion eines Daches eine gewisse Unklarheit über die Beschaffenheit der Schlangen. In den Versen der ersten Strophe des Hochzeitsgedichts wird in groben Konturen ein rätselhaftes Bauwerk entworfen, wobei man nur raten kann, ob es sich um wirkliche Schlangen handelt, ob sie aus einem Baumaterial geschaffen sind, ob sie gerade aufgerichtet stehen oder gewunden sind und ob sie mit realen Pflanzen umwachsen sind oder ob die Ranken eine für Säulen typische Verzierung aus einem Baumaterial sind. Um einen plausiblen Bezug auf die Kontexte herzustellen, kann also lediglich von dem Wortlaut des Textes ausgegangen werden, und zwar von diesen Stützen, die als „Schlangen“ bezeichnet werden und die „riesig“ und zugleich „gezähmt“ sind. Dabei spielt die Tatsache eine gewichtige Rolle, dass es hier zu einer eigentümlichen Oszillation zwischen einem Tier und einem Bauwerk einerseits kommt und zwischen Zähmtheit und Bedrohlichkeit andererseits.⁵³²

5.3.1 Zoologische Schlange

In dem Gedicht wird wortwörtlich von riesigen gezähmten Schlangen gesprochen, sodass es man aus der zoologischen Sicht mit einer nicht näher spezifizierten fremdländischen Gattung von Riesenschlangen zu tun hat,⁵³³ die durch jemanden, der im Gedicht nicht genannt wird, gezähmt wurden⁵³⁴ und deswegen auch als Säulen fungieren können. Dabei ist es wahrscheinlich, dass diese Schlangen in ihrer Eigenart bedrohlich sind und dass deren Bedrohlichkeit nur in dem gebändigten Zustand unterdrückt wird. Diese Beobachtung macht beispielsweise Hans Jürgen Etter:

„Die den gezähmten, riesigen Schlangen eigene Dämonie drängt gerade im Beiwort ‚gezähmt‘ zur Aussprache. Man weiß nicht, wann und ob die ursprüngliche und unbegriffene, hier ‚gezähmt‘ erscheinende Kraft durchbricht und Verderben bringt oder ob die Bändigung dieser Kraft nicht vielmehr nur eine Täuschung ist, die ihr ein umso unheilvolleres Wirken erlaubt.“⁵³⁵

⁵³² Auf diesen Punkt wird im Kapitel 5.4, S. 182ff. eingegangen.

⁵³³ Zedlers Lexikon führt an, dass besonders „in Asien und den türkischen Ländern“ ungeheure Schlangen anzutreffen seien. Vgl. ZEDLER (1961b: 1771).

⁵³⁴ Peter von Matt schlägt die Hypothese vor, dass die Schlangen durch Fakire gebannt wurden. Vgl. MATT (1989:200). Ebenso wahrscheinlich ist es jedoch, dass es die Braut selbst getan hat.

⁵³⁵ ETTER (1985: 46f.). Auch auf Christine Lubkoll wirken die Schlangensäulen dämonisch und bedrohlich. Vgl. LUBKOLL (1999: 67).

Die vertikale Stellung dieser Schlangen kann übrigens die Erinnerung an eine sich bäumende Schlange erwecken, die sich auf das Verschlucken der Beute vorbereitet:

„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.“⁵³⁶

Die stabile Stellung der Schlangen scheint ebenso unstabil zu sein, wie ihre scheinbare Zähmheit nur vorübergehend sein kann. Auch das von den Schlangen gestützte „leicht gegitterte Dach“, das von dem zu ihm zugehörigen Demonstrativpronomen „das“ durch ein Enjambement abgetrennt wird, impliziert eine Instabilität des ganzen Bauwerks.⁵³⁷ Die gezähmten Schlangen können, falls ihr Zustand der Gezähmtheit durch irgendwelche Begebenheit aufgehoben würde, den Anwesenden angreifen und das leicht gegitterte Dach bietet durch seine Durchlässigkeit keinen zuverlässigen Zufluchtsort, den man von einer Bedachung erwarten würde.

Die Bedrohlichkeit bleibt den Riesenschlangen gewissermaßen auch dann anhaften, wenn man sie sich nicht als lebendig vorstellt, sondern womöglich aus einem Baumaterial gemeißelt, obwohl natürlich in einem schwächeren Grad – denn der Ausbruch aus dem steinernen Zustand ist natürlich eher unwahrscheinlich. Doch das Material ändert nichts daran, dass eine bloße Erwähnung riesiger Schlangen automatisch mit Bedrohlichkeit konnotiert wird.⁵³⁸

5.3.2 Biblische Paradiesschlange

Die Motivkonstellation des Hochzeitsgedichts erinnert an die Verführungsszene im biblischen Paradies, und zwar wiederum im Hinblick auf die übliche Deutungsvariante, wo die Frau mit der Paradiesschlange in Verbindung gebracht bzw. mit dieser sogar identifiziert wird und von der also auch die sexuell zu verstehende Verführung ausgeht. In diesem Gedicht spielt das Geschehen in einem Garten. Es bietet sich natürlich, in dem Garten das biblische Paradies, den Garten Eden, zu sehen.⁵³⁹ Die orientalischen Merkmale lassen ahnen, dass sich das Ganze nicht

⁵³⁶ ZEDLER (1961b: 1772).

⁵³⁷ Auf die Instabilität des ganzen Gartengezeltes, die durch das gebrauchte Enjambement noch unstabiler wird, weist Christine Lubkoll hin. Vgl. LUBKOLL (1999: 67).

⁵³⁸ Nicht nur die gezähmten Schlangen in der ersten Roman-Fassung werden in der Mörike-Forschung als bedrohlich gedeutet, sondern auch die ehernen Schlangen der zweiten Romanfassung, die eindeutig keine lebendige Reptilien sind: „Aufgeschmückt ist der Freudensaal. / Lichterhell, bunt, in laulicher Sommernacht / Stehet das offene Gartengezelte. / Säulengleich steigen, gepaart, / Grün-umranket, eherne Schlangen, / Zwölf, mit verschlungenen Hälsen, / Tragend und stützend das / Leicht gegitterte Dach.“ Zit. nach MAYER (2004: 231). Hans Jürg Etter beobachtet in den verschlungenen Hälsen der metallenen Schlangen im Gegensatz zu den Schlangen der früheren Versionen etwas – dem Biedermeiergeschmack entsprechend – Verspieltes. Trotzdem ist auch er der Meinung, dass die Dämonie auch als Überspielte anwesend bleibe und dass die erstarrten Schlangen jederzeit wieder lebendig werden können. Vgl. ETTER (1985: 47). Im gleichen Sinne äußert sich auch Horst Oppel – das Schlangemotiv wirke so, als ob es nicht toter Zierrat wäre, sondern etwas, was jeden Augenblick lebendig werden könne. Vgl. OPPEL (1947: 38).

⁵³⁹ Vom biblischen Paradies im Zusammenhang mit dem Garten des Hochzeitsgedichtes spricht beispielsweise Christine Lubkoll. Vgl. LUBKOLL (1999: 66).

in Europa abspielt, sondern weiter östlich, wo es auch das biblische Paradies angeblich gegeben habe.⁵⁴⁰

Die Hochzeit, von der hier gesprochen wird, kann zugleich als eine täuschende Bezeichnung verstanden werden, die eigentlich den Fall der ersten Menschen bezeichnet. Es gibt nämlich in dem Hochzeitsgedicht etliche Anzeichen dafür, dass es eine durchaus seltsame Hochzeit ist, denn der Fackelzug, das verhaltene Schweigen der Anwesenden und die schwarze Farbe des Brautkleides erinnern eher als an ein Hochzeitsfest an einen Trauerzug.⁵⁴¹

Schließlich kommt es zu einer sexuellen Vereinigung der beiden, d. h. zum Sündenfall. Wenn man darüber hinaus den angeblichen Hochzeitszug zu einem Leichenzug umdeutet, wozu in dem Gedicht selbst Indizien gegeben werden, korrespondiert diese Situation ebenfalls mit dem biblischen Geschehen: Nach der Vertreibung aus dem Paradies haben Adam und Eva ihre Unsterblichkeit verloren und wurden zu sterblichen Menschen, weil ihnen der Gott den Zugang zum Baum des Lebens versperrt hat:

„Und Gott der HERR sprach: Siehe, der Mensch ist geworden wie unsereiner und weiß, was gut und böse ist. Nun aber, dass er nur nicht ausstrecke seine Hand und breche auch von dem Baum des Lebens und esse und lebe ewiglich! Da wies ihn Gott der HERR aus dem Garten Eden, dass er die Erde bebaute, von der er genommen war. Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens.“⁵⁴²

5.3.3 Schlangen der Artemis

Den Bezug auf Artemis, der in dem Hochzeitsgedicht gerade durch die Schlangen gekennzeichnet ist, hat Heinz Gockel herausgearbeitet, wobei er sich bei der Begründung der Rückführung der Schlangen auf die Schlangen der Artemis Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* bedient hat. Weil der Bezug auf Artemis durch die Konstellationen im Gedicht nicht offensichtlich ist, ist das Aufdecken dieses Bezugs nur dann plausibel, wenn die anderen motivischen Konstellationen aus der antiken Mythologie mitberücksichtigt werden. Heinz Gockel zeigt in dem mit Kontrasten spielenden Hochzeitsgedicht auf, welche gegensätzlichen mythologischen Bereiche dort aufeinandertreffen. Zuerst stellt er eine Kontrastierung im Bereich der Blumen fest:

„Die Rose ist als Blume des Frühlings und des Sommers wie keine andere Blume Zeichen der Aphrodite. [...] In Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* finden wir den Vermerk, daß die weiße

⁵⁴⁰ Zu den orientalischen Merkmalen im Hochzeitsgedicht und im Roman vgl. Kapitel 5.4. S. 181f.

⁵⁴¹ Dazu vgl. z. B. GOCKEL (1974: 52). Walter Kunisch erinnert der Hochzeitszug an einen Geisterzug. Vgl. KUNISCH (1968: 345). Renate von Heydebrand findet die Hochzeitsatmosphäre ebenfalls unheimlich, doch sie merkt an, dass gerade das verdächtige schwarze Brautkleid in zeitgenössischen schwäbischen Hochzeiten getragen wurde und somit kein Zeichen für einen Trauerzug sein muss. Vgl. HEYDEBRAND (1972: 76). Hans Jürg Etter sieht in dem roten Scharlachtuch eine Anspielung auf die damals tödliche Bedrohung durch den Scharlach. Dadurch versteht er den roten Tuch als ein ambivalentes Motiv, in dem sich durch die rote Farbe die Anspielung auf Liebe offenbart und durch die spezifische Variante der Farbe Rot zugleich eine Anspielung auf eine tödliche Krankheit. Vgl. ETTER (1985: 50f.). Auf die Vortäuschung einer Harmlosigkeit stößt man übrigens auch auf den Zeichnungen Nolten und auch in anderen Gedichten des Peregrina-Zyklus, zu denen mehr im Kapitel 5.4, S. 170ff. gesagt wird.

⁵⁴² 1. Mose (3, 22-24).

Lilie die Blume der Juno ist und deshalb ‚Junonische Rose‘ heißt. Juno aber, bzw. Hera gilt als Beschützerin der Ehe. [...] Die Hüterin der Ehe wacht zugleich darüber, daß der Einfluss Aphrodites im Verhältnis der Liebenden nicht überhand nimmt. Und nicht zufällig ist die Lilie der Aphrodite verhaßt. So stehen Lilie und Rose in der Tradition dieses Topos in einem korrelierenden gegenseitigen Kontrastverhältnis, das sich aus ihrer Funktion in der Mythologie, Blume der Hera auf der einen und Blume der Aphrodite auf der anderen Seite, ableitet. Beide deuten auf die Hochzeitsnacht mit je unterschiedlichen Wertsetzungen: das Ausschweifende der venerischen Liebe auf seiten der Rose und das Züchtige auf seiten der Lilie.“⁵⁴³

Nachdem Gockel mit der Blumenmotivik das gegensätzliche Zusammenwirken zweier Liebesqualitäten in dem Hochzeitsgedicht entziffert hat, führt er die Peregrina-Gestalt mit der Erwähnung eines vom Laub bewachsenen Gartengezeltes auf die Aphrodite des Aphrodite-Adonis-Mythos zurück:

„Die Hochzeit Aphrodites mit Adonis wird nun auf den Festen, an denen man dieses Mythos gedachte, mit stereotypen Bildelementen besungen. Zu diesen festen Bestandteilen der Ausstattung des Hochzeitsfestes gehört eben das ‚offene Gartengezelle‘ – in der 15. Idylle Theokrits *Die Syrakuserinnen am Adonisteste* heißt es in der Übersetzung Johann Heinrich Voß‘ zum Brautgemach von Aphrodite und Adonis: ‚Grünende Laubgewöbe, vom zartesten Dille beschattet, / Bauete man.‘ Das gleiche Brautgemach finden wir im Peregrina-Zyklus.“⁵⁴⁴

In dem aus dem Aphrodite-Adonis-Mythos stammenden „Gartengezelle“ findet Gockel zugleich eine Anspielung auf die mit Aphrodite verfeindete Artemis präsent, und zwar gerade in den Schlangensäulen:

„Die zweite mythologische Vorstellung knüpft an die Schlangensäulen an. Und wiederum geht es – wie bei dem Topos von Rose und Lilie – um ein in Korrelation zueinander stehendes Kontrastverhältnis der hier auftretenden mythologischen Elemente. Schlangen sind ja Zeichen der Artemis, der jungfräulichen Jagdgöttin, die deshalb mit Aphrodite in Streit liegt, weil sie sich der Kraft und der List der Liebesgöttin zu widersetzen wußte. Die Feindschaft der beiden Göttinnen verlangte zur Versöhnung vor der Hochzeit ein Opfer an Artemis. Es wird berichtet, daß sie dem Admetos, der dieses Opfer darzubringen vergaß, Schlangen ins Bett sandte. Die Erinnerung an Artemis und Aphrodite am Eingang des Gedichts ist also nicht überhörbar.“⁵⁴⁵

Indem der laubdurchwirkte Altan zugleich an die sinnliche Aphrodite und an die jungfräuliche Artemis erinnert, wird durch die motivische Konstellation ein ähnlicher Gegensatz präsentiert wie im Fall der Nebeneinanderstellung von Rose und Lilie. Obwohl das Aphroditen-Bild in der Gestalt der Peregrina die Oberhand behält, weil die Bezüge auf diese in dem Hochzeitsgedicht und auch im Rahmen des ganzen Gedichtzyklus am häufigsten vorkommen im Gegensatz zu den Anspielungen auf andere mythologische Frauengestalten,⁵⁴⁶ sind in ihm zugleich durch das

⁵⁴³ GOCKEL (1974: 48). Christine Lubkoll ergänzt die Blumentypologie noch um den christlichen Kontext, wo die Lilie für die Jungfräulichkeit steht und die Rose als Sinnbild von Christi Geburt fungiert. Vgl. LUBKOLL (1999: 68).

⁵⁴⁴ GOCKEL (1974: 49).

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ So sei beispielweise auch das Gold in dem Gedicht *Warnung* ein Kennzeichen der Aphrodite. Vgl. ebd.: 51. In dem Gedicht *Und wieder* werde in der unbeschulten, heimatlosen Peregrina einerseits auf den Eros aus Platon

punktueller Aufschwimmern anderer kontrastierender Figuren konträre und unterminierende Kräfte enthalten. Die Schlangen dienen im Licht des Artemis-Kontextes zur Kennzeichnung der Peregrina-Figur als keusche Jagdgöttin, die diese als ein Strafmittel ihrer Rache benutzt hat. Zugleich wird durch diese Kontextualisierung, d. h. durch den Bezug auf die mythologische Geschichte von der Rache Artemis', wiederum auf die bedrohliche Funktion der Säulenschlangen hingewiesen.

5.4 Gesamtdeutung

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, sind die Schlangen in *Maler Nolten* Bestandteil eines kleinteiligen Motivgeflechts, das die im Roman beschriebenen Bilder und zitierten Texte durchzieht und das das Wesen Elisabeths, der Muse Noltens bzw. der Kunst charakterisieren hilft, zu der Nolten tendiert. Das Funktionieren dieses Motivgeflechts beschreibt Heinz Gockel in seinen Überlegungen zum Umgang Mörikes mit mythologischen, biblischen, philosophischen und literarischen Versatzstücken. Nach Gockel geschieht das Einsetzen der kontextuell markierten Motive in *Maler Nolten* sowohl bei den von Nolten geschaffenen Zeichnungen, als auch bei den von Larkens verfassten Gedichten auf die gleiche Art und Weise. In Bezug auf das Hochzeitsgedicht und auf die anderen Gedichte des Peregrina-Zyklus hat Gockel eine eingehende motivische Analyse im Hinblick auf die sich in den Motiven widerspiegelnden, mythischen und biblischen, Kontexte durchgeführt.⁵⁴⁷ Dabei bewertet er Mörikes Nutzen der mythologischen Elemente wie folgt:

„Die ‚mythische Komposition‘ aber ergibt keine Mythologie, nicht einmal mythologische Geschichte. Mörike stellt eine Komposition vor. Hierfür kann er Elemente aus der Mythologie als Hinweise und Merkmale benutzen. Diese Hinweise und Merkmale tragen ihren mythologischen Bedeutungsgehalt jeweils signifikant in die Komposition ein. Hinzu kommt etwas anderes: Es fällt die Konkretisierung gerade der mythologisch befrachteten Bilder durch Mörike auf, eine Konkretisierung im Hinblick auf das dargestellte Geschehen im Zyklus. [...] Die mythologischen Elemente werden nicht eingesetzt, um eine mythologische Komposition zu erstellen. Es werden nur ihre Aussagewerte benötigt, um durch diese das Geschehen zu qualifizieren. Das bedeutet aber zugleich, daß sie als Versatzstücke verwendet werden, die immer da eingesetzt werden können, wo sie als Signal für die Charakterisierung von Geschehen und Figuren dienen können. Als Zeichen sind sie signifikant hinsichtlich ihres Verweisungscharakters. Das mythologische Element wird so zum kompositorischen Zeichen. Als Versatzstück trägt es nicht eine Mythologie vor, sondern ist Material mit Hinweischarakter und wird dieses Hinweischarakters willen verwendet.“⁵⁴⁸

Was Gockel auf mythologische Elemente bezieht, gilt ebenso für die auf biblische und auf andere Kontexte hinweisende Motive. Das Aufrufen mythologischer, biblischer und anderer Bezüge durch eine auffallende Konkretisierung im Rahmen der jeweiligen Textstelle dient zur

Symposion, andererseits auf die nach dem verlorenen Geliebten Adonis suchenden Aphrodite, wie sie in Bions Hymnus *Die Todesfeier des Adonis* beschrieben wird, angespielt. Vgl. ebd.: 52f.

⁵⁴⁷ Mehr zu Gockels Argumentationsweise vgl. Kapitel 5.3.3, S. 166f.

⁵⁴⁸ GOCKEL (1974: 53).

Charakterisierung und Bewertung des jeweils in einem Gedicht bzw. auf einem Bild Dargestellten, sowie zugleich zur Qualifizierung des Romangeschehens und der Romanfiguren. Wenn sich Gockel auf die Betrachtung des Peregrina-Zyklus beschränkt und aus seinen Beobachtungen einige Bemerkungen zu Elisabeth auf der Romanebene getroffen hat, so ist es die Aufgabe dieser Untersuchung, auch die kontextuelle Kodierung einiger – wenigstens gewichtiger – Motive auf den zwei oben erwähnten Zeichnungen zu behandeln. Außerdem werden auch andere Motive des Peregrina-Zyklus erwähnt, auf die in diesem Kapitel noch nicht eingegangen wurde⁵⁴⁹ und die ebenfalls wie die Schlangen das Wesen Elisabeths charakterisieren sollen. Zugleich soll die spezifische Rolle des Schlangensmotivs in dem Hochzeitsgedicht erfasst werden, das Gockel lediglich für ein Mittel hält, das die Braut mit Artemis gleichsetzt und dadurch das Spiel des Hochzeitsgedichts mit Kontrasten fördert, die das Rätselhafte der Braut ausmachen.

Bevor nun die zwei Zeichnungen und der Peregrina-Zyklus mit dem auf das Hochzeitsgedicht gelegten Schwerpunkt näher betrachtet werden, soll noch auf den Sonderstatus der Elisabeth-Figur im Unterschied zu den anderen (Frauen)figuren hingewiesen werden, der dieser Figur in der Mörike-Forschung in mehrerer Hinsicht zugesprochen wird. Wenn es sich bei Agnes um die Verkörperung einer frommen Frau⁵⁵⁰, die die Häuslichkeit und Familie schätzt, handelt und in Constanze um eine adelige Dame par excellence, die sich ihrer weiblichen Reize bewusst ist und die eine Vorliebe in gesellschaftlicher Unterhaltung und unterhaltender Kunst findet (vgl. MN: 76ff.), so ist Elisabeth eine Zigeunerin⁵⁵¹ (vgl. MN: 202) und Heidin (vgl. MN: 209), die abseits der akzeptierten Ordnung steht – sei es eine Ordnung gemeiner gläubiger Menschen wie im Falle Agnesens oder eine Ordnung des Adels, für die wiederum Constanze steht. Die Heimatlosigkeit dieser Figur und ihre Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft werden außer ihrer Zugehörigkeit zu der Randgruppe der Zigeuner durch ihre rätselhafte Verbindung mit Orient betont. (Vgl. MN: 228). Dabei kennzeichnen diese zwei Elemente die Elisabeth-Figur als eine Außenseiterin und gleichzeitig als Sinnbild einer anziehenden exotischen Schönheit.⁵⁵²

Marie Behrendt macht im Hinblick auf die Sonderstellung Elisabeths im Roman die Beobachtung, dass Elisabeths innere Gefühle im Gegensatz zu den anderen zwei erwähnten Frauenfiguren kaum geschildert werden. Die unplastische und schattenhafte Darstellung sei ein erzählerisches Mittel, das dieser Gestalt ihre Rätselhaftigkeit verleihe.⁵⁵³ Zu der Undurchsichtigkeit des Charakters der Elisabeth-Figur trage außerdem die Tatsache bei, dass sie von den meisten für eine Wahnsinnige gehalten wird. Diese Zuschreibung lasse sie, so Behrendt, mancherorts als eine Bemitleidenswerte und Getriebene erscheinen, sodass man nicht ohne

⁵⁴⁹ Nicht mehr behandelt werden die Motive des Hochzeitsgedichts, von denen bereits im Kapitel 5.3.2, S. 166, Anm. 541 gesprochen wurde – d. h. die Blumen, das schwarze Brautkleid, der seltsame Fackelzug, das Scharlach Tuch.

⁵⁵⁰ Larkens nennt Agnes ein „goldreines Christengelsbild“ (MN: 49).

⁵⁵¹ Zu der Deutung Elisabeths anhand ihrer ethnischen Zugehörigkeit vgl. KUGLER (2004: 252ff.).

⁵⁵² „Bildung des Gesichts, Miene und Anstand hatte ein auffallendes Gepräge von Schönheit und Kraft, alles war geeignet, Ehrfurcht, ja selbst Vertrauen einzuflößen, wenn man einem kummervollen Ausdruck des Gesichts nachging.“ (MN: 202).

⁵⁵³ Dadurch, dass die inneren Gefühle und Gedankengänge Elisabeths nicht geschildert werden, wird zugleich die Allwissenheit des auktorialen Erzählers in Frage gestellt.

Vorbehalt von einer bössartigen Gestalt sprechen könne.⁵⁵⁴ Gerade die unscharfe Darstellung Elisabeths und die gegensätzlichen Bewertungen ihres Charakters eröffnen den Raum für die Konkretisierung ihrer Charakterzüge in den Kunstwerken, deren Gegenstand sie ist und die sie, weil sie als ihre Inspirationsquelle fungierte, zu einer personifizierten Muse machen.

In dem von Larkens im Roman eingelegten biographischen Text namens „Ein Tag aus Noltens Jugendleben“ (vgl. MN: 196ff.), der eine treuliche (vgl. MN: 194) Darstellung Noltens erster Begegnung mit Elisabeth bietet, wie diese Nolten Larkens selbst erzählt habe, bezeichnet Larkens die eigenartige Ohnmacht, in die Nolten nach dem Erblicken Elisabeths fällt und von der er wieder in einen Wachzustand gebracht wird, als Noltens „innigste Vermählung mit der Kunst“ (MN: 194). Für Nolten ist diese Erfahrung grundlegend – nachdem er erwacht, erkennt er in Elisabeth den verborgenen Bestandteil seiner Existenz seit seiner Geburt und sein Schicksal. Wenn Elisabeth an demselben Tag für viele Jahre aus Noltens Leben entschwindet, befindet sich der Junge lange „in dem Zustand eines stillen dumpfen Schmerzens“ (MN: 211). Obwohl Nolten seit der ersten Begegnung mit Elisabeth keinen Kontakt mit ihr mehr hat, so ist sie Gegenstand seiner Zeichnungen. Sie hat sein künstlerisches Schaffen als eine rätselhafte Muse angespornt und erscheint auf seinen Bildern. Dies ist der Fall bei den von dem Baron, einem Kunstkennner und Freund des Malers Tillsen, beschriebenen von Nolten erdachten Kompositionen, die Nolten als Skizzen gezeichnet hat. Die Konstellationen auf den beiden Zeichnungen entsprechen im Großen und Ganzen den Konstellationen im Peregrina-Zyklus – ein Mann steht unter dem Einfluss einer bezaubernden unwiderstehlichen Frau. Beide Werke können als Reflexion über die Beziehung zwischen Nolten und Elisabeth verstanden werden, denn in beiden Fällen hat Elisabeth als Inspirationsquelle für die abgebildeten Frauenfiguren gedient. Deshalb soll hier auf die zwei eben erwähnten Zeichnungen und ihre motivische Konstellation näher eingegangen werden, um diese dann mit den im Peregrina-Zyklus verwendeten Motiven zu vergleichen und den Status des Schlangen-Motivs unter den anderen Motiven zu bewerten.

Der Baron, der die zwei Zeichnungen am Eingang des Romans beschreibt, hat zwar nicht die Originalzeichnungen im Sinn, die Nolten geschaffen hat, sondern ein vom Maler Tillsen nach diesen Zeichnungen in Öl ausgeführtes Gemälde und eine durch denselben gemalte Skizze. Doch der Gegenstand ist sowohl bei den Bildern als auch bei den Zeichnungen gleich, sodass man aufgrund der Beschreibung des Barons Rückschlüsse auf die Phantasie Noltens ziehen kann. Zuerst beschreibt der Baron das mit Ölfarben gemalte Bild, auf dem eine Wassernymphe abgebildet sei, der „ein schöner Knabe auf dem Kahn von einem Satyr zugeführt wird. Jene bildet neben einigen Meerfelsen linker Hand die vorderste Figur. [...] Der schlanke Knabe beugt sich angstvoll zurück und streckt, doch unwillkürlich, einen Arm entgegen [...]“ (MN: 9f.). Außer der Nymphe und des Knaben ist auch die Figur des Satyrs beachtenswert:

„Eine Figur von großer Bedeutung ist der Satyr als Zuschauer. [...] Eine stumme Leidenschaft spricht aus seinen Zügen, denn obgleich er der Nymphe durch den Raub und die Herbeischaffung des herrlichen Liebblings einen Dienst erweisen wollte, so straft ihn jetzt seine heftige Liebe zu ihr mit unverhoffter

⁵⁵⁴ Vgl. BEHRENDT (1986: 59ff.).

Eifersucht. Er möchte sich lieber mit Wut von dieser Szene abkehren, allein er zwingt sich zur ruhigen Betrachtung, er sucht einen bitteren Genuß darin.“ (MN: 10).

Wenn auch die sogenannte Wassernymphe blondes Haar hat und somit nicht ein wahrheitsgetreues Porträt der dunkelhaarigen Elisabeth darstellt wie das Bild mit der Orgelspielerin (vgl. MN: 274), so lässt sich auch diese in der dargestellten Konstellation auf die Gestalt der Elisabeth zurückführen. Auch die Wassernymphe ist nämlich wunderschön, auch sie singt mit einer bezaubernden Stimme⁵⁵⁵ und erweckt in dem kleinen Jungen, wenn er sich von ihr abzieht und ihr zugleich eine Hand, im Widerstreit mit der ersteren Handlung, entgegenstreckt, sowohl Begehren, als auch Furcht. Die große Macht, die von der Gestalt der Nymphe ausgeht, fesselt auch den Satyr, der auf den kleinen Jungen eifersüchtig wird. Dabei gelten die Satyrn durchaus als leichtsinnige und unbekümmerte Wesen.⁵⁵⁶ Sogar der mythologisch durch seine unbekümmerte und leichtsinnige Natur bekannte Satyr unterliegt also dem bannenden Zauber der schönen Najade. Tatsächlich ist die Thematik dieses Gemäldes weit mehr fatal und todgeweiht, als die täuschende, vom Baron gebrauchte, Bezeichnung „(Wasser)nympe“ suggeriert. In Wirklichkeit handelt es sich hier um keine gutmütige Wassernymphe, obwohl die Nymphen wie die Gestalt auf der Zeichnung „sehr schön von Gesicht, Haaren und Brust“⁵⁵⁷ waren, denn:

„In derselben [Bildung der Wassernymphen; M. B.] haben sie eben nichts besonderes, was sie von anderen Frauenpersonen unterschieden und eigentlich kenntlich machte. Nur sind sie gemeinlich leicht und vielmal bloß halb bekleidet, wie man aus verschiedenen Gemmen sehen kann, auf welchen sie oft mit den Faunen in Gesellschaft in allerhand Verrichtungen angetroffen werden.“⁵⁵⁸

Vielmehr wird auf dem Bild eine Sirene abgebildet, obwohl nicht in der typischen Mischung einer Menschengestalt und eines Vogels. Doch auch der zum Teil aus einem Fisch bestehende Sirene-Typus ist bekannt: „Nach einigen werden sie [Sirenen; M. B.] auch von unten her als Fische gebildet, und sollen sich im Meer aufgehalten haben.“⁵⁵⁹ Der Titel des Bildes – wenn auch vielleicht nur vom Baron falsch zugeordnet, denn es gibt keinen Beweis dafür, dass Nolten selbst seine Zeichnung so betitelt hat – täuscht darüber hinweg, was eigentlich auf dem Papier bzw. auf der Leinwand abgebildet ist. Der Untergang ist bei der Begegnung mit einer Sirene kaum zu vermeiden: Wenn man die Ohren nicht verschlossen hat, ist dem Tod nicht auszuweichen. Die Schönheit und der Gesang der Sirene lassen, wie übrigens auch der Baron nach dem Eindruck

⁵⁵⁵ Elisabeth singt reizend, als sie Nolten und seine Schwester zum ersten Mal sehen. Vgl. (MN: 201). Doch ihr Gesang klingt am Ende des Romans wie ein „Totenlied einer Furie“ (MN: 406).

⁵⁵⁶ Karl Philipp Moritz definiert in seinem 1795 erschienenen Lexikon zur Mythologie, das den Titel *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* trägt, die Satyrn folgendermaßen: „In das Dunkel des Waldes versetzt die Dichtung auch die Satyrn mit Hörnern und Ziegenfüßen. Diese Wesen machen gleichsam einen Schlußpunkt für die Tierwelt und die Menschenwelt, worin sich das Getrennte in einer neuen Erscheinung spielend wieder zusammenfindet. Es ist der leichte Ziegenfuß, welcher sich in dieser Dichtung scherzend der Menschenbildung anschmiegt. *Jugendliche Schalkhaftigkeit und unbesorgter Leichtsin* [Hervorhebung M. B.] zeichnen die Bildung dieser Wesen aus, welche, obgleich sterblich, dennoch durch eine höhere Natur *über die Sorgen und den Kummer der Menschen erhaben* [Hervorhebung M. B.] sind.“ MORITZ (1966: 232f).

⁵⁵⁷ HEDERICH (1967: 1751).

⁵⁵⁸ Ebd.: 1752.

⁵⁵⁹ Ebd.: 2223.

von dem Bild feststellt, das Ungeheure und Scheußliche des restlichen Körpers der Wassernymphe/Sirene beinahe vergessen. Doch der Tod derjenigen, die der Sirene nicht widerstehen, ist in der abgebildeten Szene unausweichlich, wie die Schönheit und Anziehungskraft der Dargestellten unwiderstehlich ist. Nur der Titel des Bildes verharmlost einigermaßen die ganze Situation. In dem Bild der Wassernymphe wird die Unwiderstehlichkeit und erotische Anziehungskraft der Frauenfigur signalisiert, die auf eine unvermeidliche Todesgefahr hinweist. Dadurch, dass sich die Frauengestalt für etwas anderes ausgibt, als sie in der Wirklichkeit ist, gewinnt sie einen täuschenden Charakter.⁵⁶⁰

Bei der Skizze, die Tillsen wiederum nach einer Zeichnung Noltens gemalt hat, sind die unheimliche Stimmung und die Todesthematik unübersehbar und dieses Bild macht auf den Baron einen beinahe grausigen Eindruck: „Das Blatt, wovon jetzt die Rede ist, hat einen tiefen, und besonders als ich es zum zweiten Mal bei Lichte sah, einen fast schauderhaften Eindruck auf mich gemacht. Es ist nichts weiter als eine nächtliche Versammlung musikliebender Gespenster.“ (MN: 11). Am meisten fesselt den Baron die schöne Orgelspielerin, als deren Vorbild sich später Elisabeth entpuppt:

„Ich wende mich aber jetzt wieder auf die entgegengesetzte Seite zu der anziehenden Organistin. Sie ist eine edle Jungfrau mit gesenktem Haupte; sie scheint mehr auf den Gesang der zu ihren Füßen strömenden Quelle, als auf das eigene Spiel zu horchen. Das schwarze, seelenvolle Auge taucht nur träumerisch aus der Tiefe des inneren Geisterlebens, ergreift keinen Gegenstand mit Aufmerksamkeit, ruht nicht auf den Tasten, nicht auf der schönen runden Hand, ein wehmütig Lächeln schwimmt kaum sichtbar um den Mundwinkel und es ist, als sinne dieser Geist im jetzigen Augenblicke auf die Möglichkeit einer Scheidung von seinem zweiten leiblichen Leben.“ (MN: 11f.).

Auf dem eben beschriebenen Bild kann die Organistin für eine melancholische schwermütige Muse gehalten werden, die bereits tot ist, die jedoch zu einem nächsten, tieferen Tod tendiert. Dieses Sterben auf mehreren Stufen korrespondiert mit Noltens allmählichem Fall in den Abgrund, wie er die erste Begegnung mit Elisabeth wahrgenommen hat. (Vgl. MN: 203). Eine wichtige Gestalt auf dem Bild ist ein Jüngling, der an der Orgel gelehnt ist und der offenbar durch das wehmütige Orgelspiel und durch die Schönheit der Organistin gefesselt ist. (Vgl. MN: 12). Ist der Jüngling, wie der Knabe auf dem Bild mit der Sirene, mit Noltens zu identifizieren, so soll nun ein näherer Blick auf seine Darbietung geworfen werden, denn wie es der Fall bei dem ersteren Gemälde war, so kann auch dieses Bild als eine unbewusste Reflexion Noltens über seine eigene innere Lage verstanden werden. Heinz Gockel hat im Hinblick auf den Schmetterling bzw. Nachtfalter auf Friedrich Creuzers *Mythologie der Alten Völker* hingewiesen,

⁵⁶⁰ Das Bild hat zwar ein antikes mythologisches Thema zum Gegenstand, eine sirenenhafte Wassernixe ist jedoch zugleich ein in der romantischen Kunst beliebtes Motiv. So spricht Heide Eilert ausdrücklich von einer „romantischen“ Wassernixe. Vgl. EILERT (1992: 254).

als er das Hochzeitsgedicht in der zweiten Fassung des Romans interpretiert hat, wo die Wimpern der Braut mit Schmetterlingsflügeln verglichen werden:⁵⁶¹

„Auffällig auch in ihrer Suggestivkraft ist die konkretisierende Intensivierung des Bildes von den Wimpern als Schmetterlingsflügeln. Auch hier ist über die Konkretisierung des Bildes hinaus eine mythologische Erinnerung zu machen. Und diese Erinnerung bringt uns eine weitere Charakterisierung des hier dargestellten Liebesgeschehens. In Creuzers Mythologie wird der Schmetterling angeführt als Beispiel für eine oft vielseitige Bedeutung eines einfachen Bildes. Seines flüchtigen Wesens wegen wurde mit ihm der Begriff des Immateriellen verbunden, auch der Begriff des Schlafes, da dieser als periodische Befreiung von den Banden der Materie galt. ‚Andererseits als Seele deutete dasselbe Geschöpf viele andere Bezeichnungen an, die wir bei der Seele zu denken pflegen, besonders solche, die sie innigst rühren und ihr ganzes Wesen aufregen und bewegen, wie die Liebe. Endlich war ja der Schmetterling die befreite Seele, und, Raupe zuerst, hatte er sich aus der harten Hülle der Puppe entwunden; wodurch er also ganz natürlich an jene Wandelung erinnerte, die dem Menschen im Tode bevorsteht, und an die Befreiung seines bessern Selbst, die er im Tod hoffet.‘ Damit ist in diesem Bild ein Zusammenhang von Liebe, Schlaf und Tod gegeben.“⁵⁶²

Neben der Rückführung des durch Creuzer erläuterten Schmetterling-Symbols auf Elisabeth, weist Gockel darauf hin, dass dieses Symbol auch in dem Bild mit der Orgelspielerin gebraucht wird.⁵⁶³ Durch das Umfeld, in dem der Schmetterling auftaucht, dadurch, dass er an einem schlummernden Jüngling sitzt und dass es sich um einen Nachtschmetterling handelt, wird die Verbindung zu Tod und Schlaf noch intensiviert. Doch mehr als in dem Schmetterling/Nachtfalter ist die Oszillation zwischen Liebe und Tod in der Gestalt des eine Fackel haltenden Jünglings prägnant, denn:

„Nach dem archäologischen Wissen des 19. Jhdts gilt nun, daß es in der Antike tatsächlich eng verwandte Darstellungen des Gottes der Liebe und des Gottes des Todes gab, wobei beide als männlich und jung dargestellt werden, beide Flügel haben können, beide eine Fackel tragen: nur hebt der Gott der Liebe die Fackel und der des Todes senkt sie, um sie auszulöschen.“⁵⁶⁴

Bei der Beschreibung der Zeichnung durch den Baron wird nicht die Art und Weise beschrieben, wie der Jüngling die Fackel hält. Die Beschreibung lässt die Antwort offen, ob der Jüngling für den Tod oder für Liebe steht und der Text lässt absichtlich beide Varianten in dem einen und demselben Bild gleichzeitig als akzeptabel erscheinen. Die Unentscheidbarkeit soll auch hier zur Kennzeichnung der Kunst als zwischen Liebe (d. h. unwiderstehlicher Anziehungskraft) und Tod (d. h. Destruktivität) schwankend, undurchschaubar und unberechenbar dienen. In diesem Sinne deutet Gockel Peregrina bzw. Elisabeth als eine Figur, die für die Kunst allgemein steht: „Dies

⁵⁶¹ „Ermüdet lag, zu bald für mein Verlangen, / Das leichte, liebe Haupt auf meinem Schooß. / Spielender Weise mein Aug' auf ihres drückend / Fühlt' ich ein Weilchen die langen Wimpern, / Bis der Schlaf sie stellte, / Wie Schmetterlingsgefieder auf und niedergehn.“ MAYER (2004: 232).

⁵⁶² GOCKEL (1974: 49f.).

⁵⁶³ Ebd.: 56, Anm. 26.

⁵⁶⁴ TITZMANN (1977: 412). Titzmann beruft sich hier auf die Ausführungen zu Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Der Marmorknabe* in der kritischen Ausgabe zu C. F. Meyers Werk. Vgl. ZELLER; ZÄCH (1964: 172).

bedeutet zugleich die Herrschaft der chthonischen und venerischen Mächte im Bereiche der Kunst.⁵⁶⁵

Elisabeth steht als Muse im Zentrum der zwei Bilder und des Hochzeitsgedichts, bzw. des ganzen Peregrina-Zyklus. Allen diesen Frauen ist eine Bedrohlichkeit, eine täuschende und betrügerische Natur und potenzielle Todesnähe inhärent, sei es der harmlos als Wassernymphe bezeichneten Sirene, der gespenstischen Orgelspielerin, die wie „eine edle Jungfrau“ (MN: 11) mit „seelenvolle[n] Auge[n]“ (MN: 12) aussieht, oder der unheimlichen Braut, die ein schwarzes Hochzeitskleid trägt und deren Hochzeitszug eher an einen Trauerzug erinnert.⁵⁶⁶ Die Männergestalten weisen alle eine bedingungslose, widerstandslose Hingabe an die erwähnten Frauengestalten auf. Die kleineren Motive illustrieren wiederholend auf eine ähnliche Art und Weise das Verhältnis zwischen der Frauen- und Männergestalt und den Charakter der Frauengestalt, wobei bei manchen von ihnen die Charakterisierung vor den mythologischen, biblischen bzw. literarischen Hintergründen erfolgt, auf die das jeweilige Motiv sehr konkret verweist. Die repetitive Nutzung ähnlich fungierender Motive betont die Abgründigkeit und die Unbeugsamkeit des Charakters der Elisabeth-Figur.

Im Anschluss an die Betrachtung der zwei zu Beginn des Romans ausführlich beschriebenen Zeichnungen, wo besonders die Beziehung zwischen der Muse und dem dieser Muse erliegenden Individuum untersucht wurde, soll nun in derselben Perspektive der Peregrina-Zyklus betrachtet werden. Die vier Gedichte des Zyklus können – isoliert vom Roman – als eine aneinander gereichte Darstellung eines Liebesgeschehens betrachtet werden. In dem Gedicht *Die Hochzeit* kommt es unter seltsamen Bedingungen zu einer Hochzeitsfeier, die in einem teilweise exotischen Umfeld stattfindet und die nach einem Geschlechtsverkehr unter freiem Himmel in einem Versetzen des Bräutigams in einen, von diesem als positiv und stärkend bewerteten, magnetischen Schlaf, einem anschließenden Erwachen und Hinführen der Braut nach Hause besteht.

In dem Gedicht *Warnung* entpuppt sich der scheinbar treue Blick der braunen Augen der Frau als trügerisch. Das Gold, das in den Augen der Geliebten als täuschend entlarvt wird, ist ein Edelmetall, das häufig mit Venus in Verbindung gesetzt wird, die im Peregrina-Zyklus in erster Linie in der Variante der Venus libitina auftritt.⁵⁶⁷ Indem die Frauengestalt dem lyrischen Ich den „Tod im Kelch der Sünden“ (MN: 395) reicht, wird wiederum ein gewisser trügerischer Charakterzug der Frauengestalt, die als „unschuldig Kind“ (MN: 395) aussieht, betont. In der beinahe oxymorischen Verbindung „Kelch der Sünden“, den Peregrina dem Bräutigam reicht, wird auf zwei konträre biblische Geschichten angespielt – auf das neutestamentliche Abendmahl im „Kelch“ einerseits und auf den alttestamentlichen Sündenfall anderseits.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ GOCKEL (1974: 55).

⁵⁶⁶ Die Fackeln setzen den Zug des Hochzeitsgedichts mit dem Fackelzug bei Larkens' Begräbnis (vgl. MN: 375) in Verbindung.

⁵⁶⁷ Mehr zum Motiv des Goldes und dessen Bezug auf Aphrodite vgl. ebd.: 51.

⁵⁶⁸ Was die Anspielungen auf die Bibel angeht, spielt der Bezug auf das biblische Paradies bzw. die biblische Paradiesschlange im Hochzeitsgedicht eine Rolle, sowie der Begriff des „Freudensaales“, der in dem

Das Gedicht *Scheiden von ihr* spricht von einem „verjährteten Betrug“ (MN: 396) seitens der Frau, den der Mann entdeckt und schließlich die Frau von sich weist. Doch der Mann träumt auch weiterhin von der verlassenen Frau und überlegt, ob er sie wieder aufnehmen soll. Bezüglich des Romangeschehens kann nicht davon die Rede sein, dass Elisabeth Nolten verraten hat. Erstens gab es zwischen ihnen keine richtige Liebesbeziehung und zweitens, wenn man eine verbindliche Annäherung doch als geschehen voraussetzen würde, hatte Elisabeth keinen Geliebten, von dem Nolten später erfahren hätte und wodurch er sich hätte betrogen fühlen können. Der Bräutigam fühlt sich vielmehr deswegen betrogen, weil er von der Braut ein anderes Bild hatte, als ihr Wesen tatsächlich war. Dazu hat sie jedoch durch ihr Betragen beigetragen.⁵⁶⁹ Auf das Romangeschehen bezogen heißt es, dass Nolten von der symbolischen Hochzeit mit Elisabeth bei der ersten Begegnung mit ihr auf der Burgruine Rehstock, die unheimlichen, ein Unglück vorausdeutenden Anzeichen nicht als gefährlich wahrgenommen hat und dass er sich eher von dem harmlosen, scheinbar gutmütigen Aussehen und der Diktion der Braut beschwichtigen ließ.⁵⁷⁰ Die Täuschung sollte erst später ans Licht treten, als Elisabeth ihre eigentliche Natur zum Ausdruck bringt, indem sie Nolten und auch seine Nächsten zu gefährden anfängt.

In dem letzten Gedicht des Peregrina-Zyklus *Und wieder* wird schließlich von der „treuesten Liebe“ (MN: 397) allgemein gesprochen, die, weil sie im Rahmen des Peregrina-Zyklus ihren Platz hat, mit den anderen Frauengestalten der übrigen Gedichte des Gedicht-Zyklus offensichtlich dieselbe Identität hat. Der Mann begehrt die Verlassene schließlich wieder, diese nimmt sein Angebot jedoch nicht mehr an. Hier erscheint die unbeschulte, herumirrende Peregrina wie der durch Diotima in Platons *Symposion* beschriebene Eros: „In dieser Rede wird ja der ambivalente Charakter des Eros als sowohl listig und verschlagen wie auch arm und bedauernswert mit seiner Herkunft begründet.“⁵⁷¹ Zugleich werden in demselben Bild aufs Neue Aphrodite und der Adonis-Mythos aufgegriffen, wie es der Fall schon im Hochzeitsgedicht war: „In Bions Hymnus *Die Todesfeier des Adonis* wird von der Suche der Aphrodite berichtet und von ihrer Klage, als sie erfährt, daß ihr Geliebter Adonis den eifersüchtigen Nachstellungen des Ares zum Opfer gefallen ist.“⁵⁷² Wenn der letztere Bezug im Sonnet eher zu der Abrundung des ganzen Zyklus mit dem Akzent auf Aphrodite bzw. Venus dient, so wird der erstere dazu aufgerufen, um die personifizierte Liebe nicht nur als leidend darzustellen, sondern um auf sie ein zwiespältiges Licht zu werfen. Die blutenden Sohlen und die Folterung am Pfahl setzten Peregrina schließlich mit dem leidenden Christus gleich, der ebenfalls blutige Füße hatte,⁵⁷³ wobei sie in diesem Bild eindeutig als Opfer dargestellt wird. Peregrina wird zugleich als tückisch und bemitleidenswert dargestellt. Im gleichen Sinne wie Peregrina wird Elisabeth im Roman als

Württembergischen Gesangbuch aus dem Jahre 1826 für das Haus Gottes steht. Vgl. MAYER (2004: 97). Zu den weiteren Bezügen auf die Bibel vgl. S. 165f.

⁵⁶⁹ In diesem Sinne deutet den verjährteten Betrug auch Heinz Gockel. Vgl. GOCKEL (1974: 54).

⁵⁷⁰ Darauf, dass die Hochzeit im ersten Gedicht des Peregrina-Zyklus das Bündnis bei der Burgruine Rehstock thematisiert, wurde in der Forschung bereits mehrmals hingewiesen. Vgl. z. B. BECK (1953: 215) oder GOCKEL (1974: 50).

⁵⁷¹ GOCKEL (1974: 52). Das genaue Zitat aus Platons *Symposion* vgl. ebd.

⁵⁷² Ebd.: 52. Das genaue Zitat aus Bions Hymnus vgl. ebd.: 53.

⁵⁷³ Vgl. MAYER (2004: 139).

heimtückisch einerseits und als arglose, psychisch kranke Bemitleidenswerte andererseits wahrgenommen, wobei diese zwei Deutungsarten einander immer wieder in Frage stellen.⁵⁷⁴

Nolten wird sich der Gefährlichkeit Elisabeths erst in dem Moment bewusst, als er das von Larkens verfasste Hochzeitsgedicht zusammen mit den anderen Gedichten liest, die ihm das Wesen Elisabeths in der ganzen Bedrohlichkeit enthüllen, und zwar gerade in Form des kleinteiligen im großen Maße kontextuell aufgeladenen Motivgeflechts. Bei seinen Bildern hat Nolten offensichtlich dasselbe Thema auf eine ähnliche Weise wie Larkens bearbeitet, ohne sich jedoch bewusst zu werden, wie bedrohlich die Konstellation für ihn selbst ist, die jeweils zwischen der Frauengestalt (Elisabeth) und der Männergestalt (ihm) zu verspüren ist. Anders ist es während der Lektüre der Gedichte, bei denen deren Autor, Larkens, ausdrücklich erwähnt, dass der Peregrina-Zyklus auf die Beziehung zwischen Nolten und Elisabeth zu beziehen ist:

„Jetzt aber ward er [Nolten; M. B.] durch die Aufschrift einiger andern Bogen aufs äußerste frappiert und eigentlich erschreckt. ‚Peregrinas Vermählung mit *‘. Eine Note am Rand sagte deutlich, wer gemeint war; er blätterte und entdeckte im ganzen eine unschuldige Phantasie über seine frühere Berührung mit Elisabeth.“ (MN: 393).

Obwohl die Gedichte auf den ersten Blick wie eine harmlose Phantasie aussehen, handelt es sich letztendlich – nach den Worten des auktorialen Erzählers – um eine nüchterne Beurteilung Noltens (vgl. MN: 393), die Nolten tief erschüttert.

In der dargestellten Liebesauffassung des Gedichtzyklus konkurrieren nebeneinander verschiedene Liebeskonzepte und auch die Nutzung von unterschiedlich kontextuell kodierten Motiven erschwert die Interpretation der Aussage, die die Gedichte über die Liebe bieten. Christine Lubkoll spricht von „der Unentscheidbarkeit der zu wählenden Interpretation der Liebeszeichen, Dilemma einer doppelten Lesbarkeit, Überblendung von Bildern und kulturellen Phantasmen, von antiken, biblischen und literarischen Reminiszenzen, in denen die Überfrachtung des ‚Projekts Liebe‘ deutlich wird“⁵⁷⁵. Die Überfrachtung des Projekts Liebe findet eine Parallele in der Überfrachtung des Projekts Kunst auf der Ebene des Romangeschehens, besonders was die Bewertungen von Noltens' künstlerischem Schaffen bzw. die im Roman eingelegten Bruchstücke von ästhetisch ausgerichteten Diskussionen angeht. Hier wird bezüglich Noltens' künstlerischem Schaffen aus verschiedenen Standpunkten über die Kunst allgemein gesprochen, wenn seine erste Begegnung mit Elisabeth als die „innigste[n] Vermählung mit der Kunst“ (MN: 194) bezeichnet wird, oder aber über geniale Kunst einerseits und über abgründige Kunst andererseits. Doch es sind schließlich alle Facetten des komplizierten Charakters der Elisabeth-Gestalt, d. h. einer Kunst, die durch Widersprüchlichkeiten geprägt wird und die zwischen Genialität und Abgrund changiert.

Verehrende Worte über Noltens Schaffen kommen einerseits von Maler Tillsen, der sich durch Noltens Zeichnungen inspirieren lässt und der diese als „reinliche Entwürfe mit Bleistift und

⁵⁷⁴ Mathias Mayer nennt in diesem Sinne Elisabeth „heilige Sünderin“. Vgl. ebd.: 173.

⁵⁷⁵ Vgl. LUBKOLL (1999: 78).

Kreide voll Geist und Leben“ (MN: 15) bezeichnet und Noltens Phantasie im durchaus positiven Sinne als „weit kühner und sinnreicher“ (MN: 17) als die eigene versteht. Auch der Kunst liebende Baron bewertet Noltens „poetische Denkungsart“ (MN: 8) eindeutig positiv, wenn er von einer „Keckheit und Größe der Komposition von Figuren“ (MN: 8) und von „Freiheit“ (MN: 8) spricht oder von einer „wunderbar[en], phantastisch[en], zum Teil verwegen[en] und in einem angenehmen Sinne bizarr[en]“ (MN: 8) Phantasie.

Doch es gibt ebenso Kritiker, die Noltens Kunst ohne Vorbehalt als zu trüb und geschmacklos verwerfen, wie beispielsweise ein „pensionierter Staatsdiener von Range“ (MN: 25),⁵⁷⁶ der Noltens Werk im Sinne einer schwarzen Romantik⁵⁷⁷ ablehnt, weil in ihm das Gespenstische überwiege:

„Ich sage Ihnen vielmehr geradezu, dieser Noltens ist der verdorbenste und gefährlichste Ketzer unter den Malern, einer von den halsbrecherischen Seitänzern, welche die Kunst auf den Kopf stellen, weil das ordinäre Gehen auf zwei Beinen anfängt langweilig zu werden; der widerwärtigste Phantasie-Renommiste! Was malt er denn? eine trübe Welt von Gespenstern, Zauberern, Elfen und dergleichen Fratzen, das ist's, was er kultiviert! Er ist recht verliebt in das Abgeschmackte, in Dinge, bei denen keinem Menschen wohl wird. Die gesunde, lautere Milch des einfach Schönen verschmäh't er und braut einen Schwindeltrank auf Kreuzwegen und unter'm Galgen.“ (MN: 26).

Neben der abschätzigen Beschreibung des Noltenschen Schaffens mit Attributen, die eigentlich alle gleichzeitig Charakteristika der schwarzen Romantik sind,⁵⁷⁸ wirft Larkens an einer Stelle im Roman Noltens die Einseitigkeit seiner Lebensweise vor:

⁵⁷⁶ Eine solche Bezeichnung sowie die Benennung „der Alte“ (MN: 26) wirft natürlich ein skeptisches Licht auf die Kompetenz der ästhetischen Beurteilung eines progressiven jungen Malers durch einen konservativen Rentner, der als ehemaliger Staatsdiener wahrscheinlich keine Ahnung von der Kunst hat. Doch auch diese eindeutig ablehnende Stellungnahme bildet eine der Rezeptionsvarianten von der durch Noltens repräsentierten Kunst.

⁵⁷⁷ Unter dem Begriff „schwarze Romantik“ werden hier im Sinne von Mario Praz variable Textausprägungen verstanden, die das Grausame, Schreckliche, Satanische, Verbrecherische prägt, das nach Praz im Zusammenhang mit Erotik und sexuellen Motiven in Verbindung steht. Vgl. PRAZ (1970). Diese Thematik und die Ästhetik des „Schaurig-schönen“ (ebd.: 45) waren besonders in der Zeit der Romantik in europäischen literarischen Texten ausgeprägt. Vgl. ebd.: 13. Der Begriff der schwarzen Romantik, der ebenfalls in Bezug auf Malerei verwendet werden kann, wird dabei auch hier zugleich auf bildende Künste bezogen, denn: „Es waren beileibe nicht nur die Literaten, die Ende des 18. Jahrhunderts den Weg aus dem Licht in das Schattenreich der Hexen, Dämonen und Spukgestalten, kurz: in das Traumreich der Fantasie suchten.“ KRÄMER (2012: 15). Im Kontext der Entstehung des Romans reagiert der Text auf die Produktion der zeitgenössischen deutschen schwarzen Romantik, zu der im deutschsprachigen Raum beispielsweise einige Texte E. T. A. Hoffmanns und manche Bilder Johann Heinrich Füsslis gehören.

⁵⁷⁸ Die Kritik von Noltens Bildern aus dem Mund des pensionierten Staatsdieners erinnert im starken Maße an Georg Forsters Kritik vom Werk Johann Heinrich Füsslis, der zum Hauptvertreter der schwarzen Romantik am Ende des 18. Jh. zählt. Georg Forster hielt sich im Jahre 1789 in London auf, wo er die Bilder Füsslis, die dort gerade in einer Ausstellung zu sehen waren, besichtigt hat. Er beschreibt in seiner Abhandlung *Geschichte der Kunst in England. Vom Jahre 1789* kritisch Füsslis Kunst folgendermaßen: „Wirkung ist ihr höchstes Ziel, und um dieses zu erreichen, verschmäh't es keine Mittel. Das Schöne ist nur Nebensache; am liebsten will sie erstaunen und überraschen, niederdrücken durch gigantische Größe oder erschüttern durch Extreme der Leidenschaft; sie hascht nach der Wahrheit der Natur in ihren gräßlichen Augenblicken und erlaubt ihrer Phantasie den verwegenen Flug, nicht in das schöne Feenland des Ideals, sondern in die verbotene Region der Geister und Gespenster.“ FORSTER (1963: 129). (Die Abhandlung *Geschichte der Kunst in England. Vom Jahre 1789* erschien 1796 in dem Band *Kleine Schriften. Ein Beytrag zur Völker- und Länderkunde, Naturgeschichte und Philosophie des Lebens* in Berlin in der Vossischen Buchhandlung.) Die Ähnlichkeit der Kritik der zeitgenössischen Malerei wegen deren Vorliebe für das Schauerliche und der Bewertung

„Sag’ mir, soll mich’s nicht kränken, toller Junge, soll mir’s die Galle nicht schütteln, wenn du, vom seltsamen Wahne getrieben, mit Gewalt Einseitigkeit erzwingen willst, wo keine ist, keine sein darf! Ich rede nicht zu deiner Stellung zur allgemeinen Welt, darüber kann ja, wie gesagt, kein Streit mehr sein, aber daß du der freundlichsten Seite des Lebens absterben und einem Glück entsagen willst, das dir doch so natürlich wäre, als irgend einem braven Kerl, das ist’s, was mich empört.“ (MN: 244f.).

Larkens denkt hier an die durch Nolten aufgegebene Beziehung zu Agnes und nennt hiermit ein weiteres Merkmal, d. h. die Untauglichkeit des romantischen Künstlers ein gewöhnliches Leben zu führen und eine Familie zu gründen, das zu den häufigsten klischeehaften – in der (spät)romantischen Belletristik selbst thematisierten – Vorwürfen gegenüber der romantischen Kunst gehört. Stellt man die unterschiedlichen Stellungnahmen zu Noltens Schaffen nebeneinander, kann man zusammenfassend sagen, dass die Rezipienten Noltens Werk zwar einerseits für genial halten, doch zugleich für kränklich, einseitig und für zu düster.

Für eine Schlüsselstelle unter den auf eine ästhetische Diskussion ausgerichteten Passagen in *Maler Nolten* kann dabei Noltens Hinweis auf den Topos der kranken, fragmentarischen Romantik gehalten werden, die Nolten wortwörtlich gegenüber die Antike bzw. die von der Antike ausgehende klassizistische Kunst stellt:⁵⁷⁹

„wenn dem wahren Dichter bei dieser [an Novalis orientierten; M. B.] besondern Anschauungsweise der Außenwelt jene holde Befremdung durchaus eigen sein muß, selbst im Falle sie sich in seinen Produktionen nicht ausdrücklich verraten sollte, so kann dagegen die Vorstellungsart des bildenden Künstlers ganz entfernt davon sein, ja sie ist es nothwendig. Auch der Geist, in welchem die Griechen alles personifizierten, scheint mir völlig verschieden von demjenigen zu sein, was wir eben besprechen. Ihre Phantasie ist mir hiefür viel zu frei, zu schön und möcht’ ich sagen, viel zu wenig hypochondrisch. Ein

von Noltens Schaffen im Hinblick auf die Motivik ist verblüffend. Doch der Roman *Maler Nolten* muss nicht unbedingt als Portrait des Malers Füssli wahrgenommen werden. In *Maler Nolten* wird der zeitgenössische Diskurs zur schwarzen Romantik vielmehr genutzt, um das destruktive Potenzial der romantischen Kunst, sei es Malerei oder Dichtung, zu erfassen, ohne dass im Roman nur die Schauerelemente der romantischen Kunst den Gegenstand der ästhetischen Diskussion bilden würden und ihr einziges abgründiges Merkmal darstellen würden. Mehr zu Füssli als Repräsentant der schwarzen Romantik vgl. LENTZSCH (2012: 76).

⁵⁷⁹ Die Gegenüberstellung der antiken bzw. klassizistischen Kunst der romantischen Kunst, unter der man häufig die Kunst des Mittelalters oder aber moderne, zeitgenössische Kunst verstand, war seit etwa 1800 gängig, z. B. in den Werken der Gebrüder Schlegel. Vgl. PAULIN (2000). A. W. Schlegels in der 25. Vorlesung des Blockes *Über dramatische Kunst und Literatur* (ersch. 1809) formulierte Diskrepanz zwischen diesen zwei Tendenzen künstlerischen Schaffens entspricht der Gegenüberstellung dieser Tendenzen in *Maler Nolten*. Im Gegensatz zu *Maler Nolten* kennzeichnet jedoch Schlegel die romantische Kunst nicht wertend als abgründig und für das schaffende bzw. rezipierende Individuum bedrohlich und er verabschiedet sie im Gegensatz zu *Maler Nolten* nicht: „Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöselichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste miteinander. [...] so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Waßern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbstständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher.“ SCHLEGEL (1971: 161). Auch in *Maler Nolten* ist die romantische Kunst reizender und interessanter als die harmonische klassizistische Kunst, doch sie wird dem Künstler zu gefährlich.

Totes, Abgestorbenes, Fragmentarisches konnte in seiner Naturwesenheit nichts Inniges mehr für sie haben. Ich müßte mich sehr irren, oder man stößt hier wiederum auf den Unterschied von Antikem und Romantischem.“ (MN: 304).

Nolten bekennt sich durch seine Charakterisierung der antiken bzw. klassizistischen Kunst implizit gerade zu der abgründigen, todesnahen Romantik, wenn er die antike Kunst als zu hell und munter bezeichnet.⁵⁸⁰ Auch wenn die Diskussion, die die Antike der Romantik gegenüberstellt nicht weiter entwickelt wird, eröffnet die Erwähnung dieser Zweiteilung der Kunsttendenzen den Raum dafür, Elisabeth auch als Personifizierung der genialen doch zugleich kranken Romantik⁵⁸¹ wahrzunehmen, zu der Nolten tendiert.⁵⁸² Von der Gesundheit, an der es in Noltens Schaffen mangle, spricht viel früher sogar der auktoriale Erzähler, der Noltens aktuelles Schaffen als gesunder und weniger einseitig empfindet als sein früheres Schaffen (vgl. MN: 184). Dadurch nimmt er als die zuverlässigste Erzählerinstanz im Roman an der Diskussion um die falsche Romantik teil, wenn er auch das Kranke noch nicht ausdrücklich auf den Begriff der Romantik zurückführt, und er macht hiermit Nolten, der schließlich in den Abgrund dieser kranken Romantik stürzt, zu deren Vertreter.⁵⁸³ Die Gegenüberstellung der Antike und der Romantik in dem obigen Zitat benennt die Problematik, um die der ganze Roman kreist, schließlich so klar, dass gerade diese Passage, in der sich Nolten implizit zur Romantik bekennt, Elisabeth als eine einseitige und kranke romantische Kunst entlarvt.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Obwohl Nolten die Charakteristika der romantischen Kunst ausdrücklich auf die Dichtung bezieht, wodurch er sich eher als Künstler versteht, der in der Art der Griechen schafft, ist offensichtlich, dass sein Schaffen gerade diejenigen Merkmale aufweist, die er der romantischen an Novalis orientierten Dichtung zuspricht. Auf diese irreführende Deklamation, die übrigens zu den für den Roman typischen täuschenden Aussagen gezählt werden kann (dazu vgl. auch Anm. 582), weist auch Herbert Bruch hin: „Entweder täuscht Theobald sich über sich selbst oder er täuscht seine Zuhörer.“ BRUCH (1992: 355).

⁵⁸¹ Mit der Bezeichnung „kranke Romantik“ wird die Konstellation romantisch = krank versus klassi(zisti)sch = gesund aufgegriffen, wie sie die damalige Wahrnehmung der Opposition dieser zwei Kunstrichtungen öfters prägte. Viel zitiert wird in dieser Hinsicht Goethes Verständnis der klassischen und romantischen Kunst, wie es Eckermann aufgezeichnet hat: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke [...]. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränlich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, roh und gesund ist.“ SCHÖNBERGER (1994: 343). Im Unterschied zu Goethe betont Mörike jedoch auch das Faszinierende an dem Romantischen.

⁵⁸² Wenn die Diskussion zu diesem Thema von dem Baron als unfruchtbar bezeichnet wird, wird durch die Verharmlosung dieses Gegenstands eher seine Wichtigkeit signalisiert, denn auf eine ähnliche Weise wurden die Gedichte des Peregrina-Zyklus als eine unschuldige Phantasie bezeichnet, wobei die Lektüre der Gedichte eine fatale Auswirkung auf das nachfolgende Geschehen hatte. In beiden Fällen handelt es sich um eine irreführende Suggestion, die den Leser bei der Bewertung der Rolle der einzelnen Textstellen täuscht.

⁵⁸³ Der auktoriale Erzähler ist im Roman keineswegs allwissend und darf nicht ohne Vorbehalt als eine hundertprozentig ernst zu nehmende Autorität akzeptiert werden. Zur Problematik der erzählerischen Instanz in *Maler Nolten*, die – vereinfacht gesagt – das eine Mal sehr viel und das andere Mal sehr wenig weiß und den Leser mehr verwirrt, als dass sie in den geschilderten Begebenheiten Ordnung stiften würde, vgl. KITTSTEIN (2004a). Ausführlicher beschäftigt sich mit der Erzählerinstanz in *Maler Nolten* Achim Nuber. Vgl. NUBER (1997: 21ff.).

⁵⁸⁴ In dieser Richtung versteht den Roman z. B. Gerhard Storz. Er identifiziert zwar überraschenderweise die Hofdame Constanze mit der vorzuziehenden deutschen Klassik, die der die Romantik symbolisierenden Elisabeth-Figur gegenübergestellt wird: „Vereinfachend, ja vergrößernd könnte man sagen, in der goetheschen Figur der Gräfin zeige sich des Dichters Abkehr von romantischer Verdampfung und seine Hinwendung zur Klassischen Klarheit an.“ STORZ (1967: 146.) Für die These, dass Mörike in dem Roman die Abwendung von der Romantik und die Zuwendung zur Klassik darstellen möchte, würde auch seine Vorliebe für Goethe und dessen klassische Schaffensphase sprechen. Zu Mörikes Vorliebe für Goethe vgl. TILL (2004). Doch die Klassik und der Klassizismus werden im Roman nicht

Es wurde bereits in groben Zügen dargelegt, was unter Elisabeth im Zusammenhang mit den Kunstwerken, als deren Gegenstand bzw. Inspirationsquelle sie fungiert, im Roman zu verstehen ist. Nun soll ein näherer Blick auf die Schlangen geworfen werden, die als eines der mythologisch bzw. religiös aufgeladenen Motive im Zusammenspiel mit anderen Motiven das Wesen der Braut im Hochzeitsgedicht (bzw. das Wesen Peregrinas im Peregrina-Zyklus bzw. das Wesen Elisabeths im Roman) und damit auch das Wesen der romantischen Kunst zu beleuchten helfen. Offensichtlich sind die Schlangen in erster Linie für die Darstellung einer scheinbaren Harmlosigkeit und verborgener Bedrohlichkeit, von denen das Hochzeitsgedicht konstituiert wird, sehr gut geeignet. Dafür spricht auch die zoologische Eigenschaft bestimmter gefährlicher Schlangen sich bannen zu lassen, wobei der Zustand der Bannung nur vorübergehend ist und die drohende Gefahr selbst bei den gezähmten Schlangen ständig präsent ist. Zugleich gehören die Schlangen durch den Bezug auf die biblische Paradiesschlange zu den durch Verführung bzw. Liebe und zugleich durch Tod markierten Motiven.

Doch hinter den Schlangen verbirgt sich viel mehr, als es der Fall bei den anderen Motiven ist, die die potenzielle Bedrohlichkeit im Hochzeitsgedicht zum Ausdruck bringen. Denn die Schlangen sind Bestandteil eines seltenen architektonischen Bauwerks, dessen Eigentümlichkeit als eine Aussage über die mit Elisabeth-Peregrina in Verbindung zu bringende Kunst verstanden werden kann.⁵⁸⁵ Mörike schreitet in dieser Hinsicht im Sinne der Frühromantiker fort und widergibt in den über die Kunst reflektierenden Einlagen⁵⁸⁶ in kondensierter Weise die Reflexion über die Kunst, die auch auf eine unkondensierte Art und Weise den ganzen Text prägt. Dabei ist das Gartengezelte das einzige näher beschriebene kulturelle Produkt bzw. Kunstwerk, das in einem im Text eingefügten anderen Kunstwerk, d. h. einem im Roman eingeschobenen Gedicht, genannt wird. Und somit kann man tatsächlich in dem durch einige Schlangen und ein Gitterdach gebildeten Pavillon auf zweiter Stufe⁵⁸⁷ sehr kondensiert den Charakter der Kunst hervortreten sehen, für den Peregrina in einer weniger kondensierten Form im Gedichtzyklus und Elisabeth in einer nicht kondensierten Form auf der Ebene des Romangeschehens stehen.

Zu diesem seltsamen Bauwerk und zu den Schlangen, die die Funktion der in der okzidentalen Kultur üblichen Säulen einnehmen, wurde in der Mörike-Forschung bereits manches gesagt. Es handelt sich vor allem um die Bedrohlichkeit, die trotz oder gerade wegen des Attributs „gezähmt“, den Schlangen nach wie vor inhärent ist.⁵⁸⁸ Außerdem ist diese Bedrohlichkeit wegen der Anlehnung der Szene des Hochzeitsgedichts an die biblische Geschichte vom Fall der

eindeutig privilegiert, sondern es wird nach einem Mittelweg gesucht, nach einer Kompilation aus Noltens und Tillsens Schaffen.

⁵⁸⁵ Das Gartengezelte oszilliert durch einen Mangel am Baumaterial und durch die reichliche Durchwirkung mit Laubwerk (vgl. MN: 394) intendiert zwischen einem vielleicht durch bloße Gärtnerarbeit hervorgebrachten „Laubgewölbe“, wodurch die Assoziierung mit dem Aphrodite-Adonis-Mythos ermöglicht wird, dazu vgl. GOCKEL (1974: 49), und einem festen Bauwerk, auf das wiederum die „säulengleiche“ Position der Schlangen und die Existenz eines – wenn auch gegitterten – „Daches“ hindeuten.

⁵⁸⁶ Im Roman sind es die beschriebenen Bilder Noltens und diejenigen Gedichte Larkens', deren Gegenstand Elisabeth ist.

⁵⁸⁷ Roder gebraucht in Bezug auf *Heinrich von Ofterdingen* den Begriff der „Potenzierungsstufe“. Vgl. RODER (1997: 478). Zu den (Potenzierungs)stufen und ihrer Funktion im Text vgl. Kapitel 2.1, S. 46.

⁵⁸⁸ Vgl. Kapitel 5.3.1, S. 164f.

ersten Menschen eng mit bössartiger Verführung und Unwiderstehlichkeit verbunden. Zugleich sind die Schlangen ein Attribut der Artemis und fungieren so in Bezug auf die sonstigen Anspielungen im Hochzeitsgedicht, die sich in erster Linie auf Aphrodite beziehen, als Bestandteil des Spieles mit Kontrasten und Gegensätzen, mit denen das Hochzeitsgedicht und auch die anderen Gedichte des Peregrina-Zyklus arbeiten. Damit unterstreichen sie den zwiespältigen Charakter der Liebe bzw. der darzustellenden Kunst. Sind die Schlangen einerseits als ein Attribut von Artemis zu verstehen, so gehört das Gartengezelte andererseits als grünes Laubgewölbe dem Bereich der Aphrodite an. Auch in dem Pavillon wird hinsichtlich des Bezugs auf Artemis und Aphrodite also mit Versatzstücken gearbeitet, die konträren Sphären zugehören. Umformuliert und bezogen auf Elisabeth hieße es, dass die durch die Schlangen aufgerufenen Eigenschaften diese als eine bestimmte Möglichkeit des verderblichen künstlerischen Schaffens charakterisieren, obgleich diese Variante des künstlerischen Schaffens auch andere Kräfte prägen, die es jedoch nicht schaffen, das Chthonisch-Venerische, um mit Gockels Begriffen zu sprechen, zu überwinden.

Bezüglich des Gitterdachs gibt es in den Untersuchungen zu dem Peregrina-Zyklus bzw. zu *Maler Nolten* ebenfalls bereits einige Anmerkungen. Wie schon oben angeführt wurde, wurde treffend festgestellt, dass das Gitterdach keinen sicheren Schutz bieten könne, wie auch die Schlangen keine zuverlässigen Säulen seien.⁵⁸⁹ Renate Heydebrand schlussfolgert, dass der Ort, zu dem auch das Pavillon gehört, trotz aller Festlichkeit, die ihm zugesprochen wird, als Symbol der Gefährdung fungiere.⁵⁹⁰ Das Gartengezelte ist im Hinblick auf die versteckte Bedrohlichkeit und als ein Angebot einer unsicheren Sicherheit nur eines der Motive, das die gefahrvolle Aufladung der ganzen Situation kennzeichnet. Zugleich ist es jedoch das am stärksten an eine exotische Atmosphäre erinnernde Element in dem Gedicht. Einerseits sind es die gezähmten Riesenschlangen, die kulturgeographisch eher orientalische Regionen konnotieren und die somit an ferne Länder erinnern, andererseits ist es die ganze Ausstrahlung des Pavillons, das an einen imaginierten vielleicht orientalischen Bau erinnert. Dieser Bezug auf Orient bietet sich deswegen an, weil Larkens hinsichtlich des Hochzeitsgedichts darauf hinweist, dass dafür als Inspirationsquelle eine Zeichnung Noltens diene, auf der Nolten Elisabeth im asiatischen Kleid abbildete:

„Indem hier einige Stücke aufgehoben werden mögen, ist zum Verständnis des ersten Gedichts [Hochzeitsgedicht; M. B.] einer Randbemerkung zu erwähnen, wodurch auf eine gewisse Zeichnung hingewiesen wird, welche von Nolten zur Zeit, als er die Schule zu ** besuchte, entworfen, Elisabeths Gestalt in asiatischem Kostüm, mit Szenerie im ähnlichen Geschmack, darstellte; später sah Larkens das Blatt und bat sich's aus, doch lag es nicht hier bei.“ (MN: 394).

Durch diesen Hinweis unterstellt Larkens dem Leser den Orient als Folie für die Lektüre der Gedichte, sodass – besonders in dem Hochzeitsgedicht – das Ungewöhnliche, das sich der

⁵⁸⁹ Mathias Mayer spricht von einer seltsamen Mischung aus Bedrohung und Sicherheit, die den Pavillon kennzeichne. Vgl. MAYER (2004: 98).

⁵⁹⁰ Vgl. HEYDEBRAND (1972: 75).

einheimischen und zeitgenössischen Kultur entzieht, einen exotischen Anstrich gewinnt.⁵⁹¹ Elisabeth hatte darüber hinaus ebenfalls eine Verbindung zum Orient, denn sie hat Nolten bei dessen Vater ein Medaillon mit orientalischer Inschrift hinterlassen, das jedoch Nolten von dem Vater nie erhielt. (Vgl. MN: 228.) Doch offensichtlich geht es in dem Roman nicht vordergründig darum, Elisabeths Herkunft als fernöstlich festzulegen, sondern in dem Exotischen und Zigeunerhaften verwandte Mittel zu sehen, die die Natur der spezifischen Muse bzw. Kunst, der Elisabeth-Gestalt, charakterisieren sollen. Der Orient, der als Sehnsuchtsort seit dem späten 18. Jh. fungierte,⁵⁹² wird bei Mörike außer der exotischen Anziehungskraft ebenso wegen dessen Rätselhaftigkeit für die okzidentale Kultur als Charakteristikum Elisabeths gewählt.⁵⁹³

Um die Bedeutung der Schlangen und des Gartengezeltes für die Aussage genau zu enthüllen, die der Roman über die Kunst bietet, ist die Tatsache wichtig, dass das in dem Hochzeitsgedicht erwähnte (vielleicht orientalische) offene Gartengezelte in Opposition zur antiken Architektur entworfen wird. Das offene Gartengezelte kann als ein Gegenentwurf zu einem antiken bzw. nach antiken Maßstäben gebauten architektonischen Objekt deswegen wahrgenommen werden, weil in dem Roman die Diskussion eröffnet wird, in der die Romantik der Antike gegenübergestellt wird. Wenn auch an diese von Nolten eröffnete Diskussion Noltens Diskussionspartner, der kunstliebende Baron nicht anknüpft, weil es sich nach seinen Worten um „den unfruchtbarsten aller Dispute“ (MN: 304) handele, so bildet gerade deswegen die aufgeworfene unbeantwortete Frage eine Herausforderung für das Entdecken der Spezifizierung dieser zwei Kunstkonzepte im weiteren Romanverlauf. Wenn man also den Pavillon im Hochzeitsgedicht vor der Folie eines antiken oder nach antiken Maßstäben erbauten Bauwerks gebaut erblickt, das durch ein festes Dach und durch Säulen gebildet wird, kann man das Gartengezelte als Verkörperung des Kunstkonzepts sehen, für das Elisabeth-Peregrina steht und das als ein Gegenentwurf zur antiken Kunst gilt.⁵⁹⁴ Für diese These spricht die Tatsache, dass die riesigen Schlangen, die in dem Pavillon mit einem gegitterten Dach als wuchtiger und gewissermaßen störender Faktor figurieren und wegen der Disproportionalität Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie evozieren dadurch die Vorstellung von massiven (antiken) Säulen, die als Folie für den Entwurf des Gartengezeltes fungieren.⁵⁹⁵

In der Zeit, in der der Roman entstanden ist, war allgemein bekannt, dass die Säulen antiker Architektur nach den Maßstäben des menschlichen Körpers errichtet wurden. Diese Proportionslehre stammt von Vitruv aus dem 16. Jh.,⁵⁹⁶ doch „man kann so weit gehen zu sagen,

⁵⁹¹ In diesem Sinn deutet Heydebrand den kultischen Bau als „vielleicht [Hervorhebung M. B.] fernöstlicher Herkunft“, HEYDEBRAND (1972: 75), und Peter von Matt findet in dem Hochzeitsgedicht eine historisch und geographisch „schwer bestimmbare [Hervorhebung M. B.] orientalisches-altertümliche Szenerie“, MATT (1989: 178), dargestellt.

⁵⁹² Zur Beliebtheit der Orientthematik ab dem 18. Jh. vgl. YANG (2013) oder HORSTMANN (1996: 240ff.).

⁵⁹³ Dabei war in der Zeit der Entstehung des Romans die Ansicht verbreitet, dass Zigeuner gerade aus dem Orient kommen. Vgl. BREGER (1998: 180ff.).

⁵⁹⁴ Der Bezug der motivischen Konstellationen auf den Bildern und in den Gedichten auf theoretische Diskussionen im Roman und vice versa bietet sich an, weil die motivischen Konstellationen in den Texten und auf den Bildern die Kunst charakterisieren, von der gerade in den theoretisch ausgerichteten Passagen im Roman gesprochen wird.

⁵⁹⁵ Darüber, dass die Schlangen als Stützen in dem Gartengezelte zu schwerfällig sind, spricht in seiner Studie auch Etter. Vgl. ETTER (1985: 46).

⁵⁹⁶ Am Ende des 18. Jh. hat August Rode Vitruvs Schriften ins Deutsche übersetzt.

daß die gesamte Architekturtheorie der Renaissance bis zum Klassizismus eine einzige, fortwährende Auseinandersetzung mit Vitruv darstellt⁵⁹⁷, und zwar auch auf dem deutschsprachigen Gebiet, wie etliche Lehren bezeugen, die seit dem Erscheinen der Vitruvschen Lehre in dessen Nachfolge in deutscher Sprache entstanden sind.⁵⁹⁸ In der Antike haben die männlichen und weiblichen Proportionen zu der Festlegung des Verhältnisses zwischen dem Schaftdurchschnitt und der Säulenhöhe gedient, damit die Säule nicht nur nützlich, sondern auch schön wäre.⁵⁹⁹ Der ideale Tempel hatte außer den nach dem Vorbild des menschlichen Körpers gebildeten Säulen auch ein festes Dach und kann als ein Prototyp nicht nur der damaligen Schönheit angesehen werden, sondern auch als im allgemeinen Bewusstsein überlebendes Urbild der gleichmäßigen Schönheit allgemein. Diese Säulenordnung hat nämlich seine Geltung sehr lange durchsetzen können, um schließlich jedoch durch die unzeitgemäße Privilegierung der Vitruvschen Lehre durch manche Anhänger als etwas Starres zu wirken.

Ein antikes, mit Säulen versehenes Bauwerk, das in Bezug auf die durch Nolten aufgeworfene Gegenüberstellung der Antike und der Romantik als Folie für den Entwurf des exotischen Gartengezeltes im Hochzeitsgedicht wahrgenommen werden kann, steht für das Geordnete, Symmetrische, Ausgewogene, was man wegen der langen Tradition und der Hochachtung gegenüber der antiken Kunst für Kunst im allgemeinen Sinne hält, oder aber im engeren Sinne für Klassizismus. Doch zugleich ist dieser antiken Kunst und der die Antike nachahmenden Kunst im 19. Jh. eine epigonenhafte Starrheit inhärent.⁶⁰⁰ Das Gartengezelte steht auf jeden Fall nicht für die antike Kunst und nicht für die Vorstellung dieser sich nach der Symmetrie und Gleichmäßigkeit orientierenden geordneten Kunst, die einen nicht beleidigt, die einen jedoch durch die epigonale Starrheit auch nicht mehr überrascht.⁶⁰¹ Das Pavillon überrascht im Gegensatz zu einem antiken Bauwerk sehr wohl, es reizt durch die Mischung vom Baumaterial (Gitter), „Flora und Fauna“⁶⁰² (Schlangen und Laubwerk), durch dessen Zusammenwirken von Bedrohlichkeit und Schutz und durch die erotische Aufladung, die hier aufgrund des Bezugs auf die biblische Paradiesgeschichte erfolgt und durch die die unwiderstehliche Verführungskraft zugleich auf den bevorstehenden Tod hinweist. Die säulengleich stehenden Schlangen sind

⁵⁹⁷ GERMANN (1980: 10).

⁵⁹⁸ Dazu vgl. EVERS; THOENES (2003: 482ff.). Zu der Aneignung des vitruvianischen Textes in Deutschland vgl. FORSSMAN (1956: 55ff.).

⁵⁹⁹ Vgl. VITRUVIUS (1987: 155ff.).

⁶⁰⁰ Ein Vertreter einer solchen Kunstrichtung wäre auf der Ebene des Romangeschehens Maler Tillsen, der zwar ein ordnendes „Licht“ in seinem Schaffen hat, dem es jedoch an Phantasie mangelt, sodass er keine genialen Werke schaffen kann, wenn er sich nicht durch Noltens Zeichnungen inspirieren lässt. Nolten äußert sich zu dem Bild „Opfer der Polyxena“, das er als Skizze entworfen hat und das Tillsen in Ölfarben nach seinem Entwurf gemalt hat, folgendermaßen: „[...] über das Ganze war ein Licht, ein Reiz gegossen, der nicht aus meinem Innern, der von einer höhern Macht, von den Olympischen selbst herabgestrahlt schien [...]“ (MN:19). In dieser Richtung deutet die Künstlerfiguren Nolten und Tillsen und deren Zusammenarbeit beim künstlerischen Schaffen auch Bernard Dieterle: „Eine derartige Zerteilung des künstlerischen Schaffensprozesses bedeutet, daß das ‚innere Gewühl‘ [...] durch eine Phase der Besonnenheit gehen muß, um zum Werk zu gelangen.“ DIETERLE (1988: 117).

⁶⁰¹ In dieser Hinsicht bemängelt der kunstkennende Baron bei Tillsen „eine Keckheit und Größe der Komposition von Figuren, eine Freiheit überall [...]“ (MN:8), die wiederum bei Nolten präsent ist.

⁶⁰² MAYER (2004: 98). Von der Verbindung heterogener Elemente in der romantischen Kunst, und konkret von Natur und Kunst, spricht in einer von seinen Vorlesungen A. W. Schlegel. Vgl. S. 178., Anm. 579. Das ganze Hochzeitsgedicht, das den Bereich Natur und Kultur kontrastiert, scheint hiermit als ein rein romantisches Gedicht konzipiert zu sein.

dabei pervertierte Vitruvsche Säulen und ihre potentielle Bedrohlichkeit kennzeichnet auch die Kunst als bedrohlich, die sie charakterisieren helfen.

Neben dem Bezug auf die antike Säulenordnung bilden die Schlangen eine Paraphrase auf Karyatiden, von deren Ursprung Vitruv an einer Stelle in seinen Schriften beiläufig erzählt⁶⁰³ und dessen Bezeichnungen des männlichen Typs, „Perser“, noch Zedlers Lexikon kennt.⁶⁰⁴ Im Unterschied zu den antiken Säulen, die man auf eine Frauen- bzw. Männergestalt nur dann zurückführen kann, wenn man die Vitruvsche Säulenordnung kennt, sind typische Karyatiden weibliche Statuen, die das Dach auf ihren Köpfen tragen und als Bauelement durchaus bekannt sind. Mörike unterstreicht anhand der Anspielung auf Karyatiden und anhand des Ersetzens der Frauengestalten durch riesige Schlangen die Bedrohlichkeit, die auch den Karyatiden inhärent ist, wenngleich in einem viel schwächeren Grad:

„Diese figuralen Stützen [Karyatiden und Karyatidhermen; M. B.] waren eher Naturform als Kunstform und somit kontrastierten sie augenscheinlich gegen das Gebälk, das stets nur reine Kunstform sein konnte. [...] Durch die Vorstellung lebender Stützen bekam die Dekoration etwas Transitorisches. Die Statik war sozusagen ständig von Auflösung bedroht.“⁶⁰⁵

Dadurch, dass Mörike die steinerne Frauengestalt durch eine gezähmte, vielleicht sogar lebendige, Schlange ersetzt, potenziert er die Bedrohlichkeit der Situation. Wenn die Schlangen nämlich aus ihrer Karyatiden-Stellung ausbrechen würden, wären sie – im Unterschied zu den Sklavinnen – eines gewalttätigen Angriffs auf ihre Beute fähig. Zugleich nähert Mörike die Schlangen-Karyatiden der späteren manieristischen Karyatidenart an, die die gefangenen Männer und Frauen im Vitruvschen Sinne „durch Tugenden, Laster oder andere Personifikationen“ ersetzt hat.⁶⁰⁶ Als ein allegorisierender Karyatidentypus stehen die Schlangen in dem Gartengezelte als Personifizierung der romantischen Kunst, wobei es sich hier um eine sehr raffinierte allegorische Karyatide handelt, denn die Eigenart dieser Kunst, für die die Schlangen-Karyatide steht, wird erst im Zusammenhang mit dem Gebäudeganzen offensichtlich und mit der Hervorhebung des transitorischen Charakters dieses Bauelements.

Nicht nur die Schlangen, das unheimliche Gartengezelte, sondern auch die Mischung der gleichzeitig „orientalisch-altertümlichen Szenerie“ und des „Gegenwärtige[n]“⁶⁰⁷ in dem Gedicht deutet darauf hin, für welches Kunstverständnis Elisabeth steht. Peter von Matt sieht in dem

⁶⁰³ „Nach Vitruv hatte man zwischen männlichen und weiblichen Tragefiguren zu unterscheiden. Die weiblichen stellen die unglücklichen Frauen von Karya dar, einer Stadt, die sich mit den Persern verbündet hatte, von den Athenern aber überwunden worden war. Die Männer von Karya wurden alle erschlagen, die Frauen aber als Sklaven nach Athen geführt, wo sie nun zur Schmach als lebende Säulen ein Tempeldach zu tragen hatten. Dies waren also die Karyatiden. Die männlichen Tragefiguren dagegen stellen von den Spartanern gefangene Perser vor, denen dasselbe Schicksal widerfuhr, lebende Dachstützen zu sein.“ FORSSMAN (1956: 135).

⁶⁰⁴ Unter dem Lemma „Persische Ordnung“ steht in Zedlers Lexikon folgendes: „[Persische Ordnung; M. B.] pflüget man in der Baukunst diejenige Ordnung zu nennen, welche Sclaven an statt der Säulen hat.“ ZEDLER (1961a: 638).

⁶⁰⁵ FORSSMAN (1956: 140).

⁶⁰⁶ Vgl. ebd.: 137.

⁶⁰⁷ MATT (1989: 179).

Gedicht das Prinzip der Phantasmagorie verwirklicht.⁶⁰⁸ Renate von Heydebrand nimmt die Atmosphäre des Gedichts eher als eine Traumwelt wahr, als eine Welt, in der Exotik und heimatische Vertrautheit eine unheimliche Verbindung eingehen.⁶⁰⁹ Ob man von einer Phantasmagorie oder einer (phantasmagorischen) Traumwelt spricht, wichtig ist, dass die Kunst, für welche Elisabeth steht, gerade in dem Larkenschen Hochzeitsgedicht schließlich zu einer solchen Phantasmagorie wird und als abgründig bloßgestellt wird. Obwohl sich hier Larkens vielleicht gerade um die Verbindung des Christlichen und Antiken bemüht, die er in seinen theoretisch ausgerichteten Reden anstrebt (vgl. MN: 244f.), entsteht durch die Verbindung dieser zwei heteronomen Bereiche mit dem Zusatz des Exotischen eine chaotische Szenerie, die durch die Anspielungen auf den Untergang und drohende Gefahr durch eine Abgründigkeit gekennzeichnet ist, wie auch die Bilder Noltens.

Larkens' Schaffen im Zeichen Elisabeths ist ebenso dunkel, wie es Noltens Bilder sind. Der scheinbar phlegmatische, gut gelaunte Larkens, der jedoch, wie Nolten als einer der wenigen weiß, eine schwermütige Seite hat (vgl. MN: 182), ist der Satyr auf dem Bild mit der Wassernymphe-Sirene, der als zunächst gleichgültiger Beobachter schließlich dem Zauber der anziehenden Dämonie ebenfalls verfällt. Und er wird dadurch zugleich zum Bräutigam im Hochzeitsgedicht, den er ursprünglich als die Stilisierung Noltens konzipiert hat. Unbewusst schreibt er in den Gedichten nicht lediglich das Schicksal Noltens, sondern auch seinen eigenen Untergang nieder. Bezeichnend ist vor allem, dass das Begräbnis Larkens' durch einen Fackelzug begleitet wird (vgl. MN: 375), was auf den Fackelzug im Hochzeitsgedicht erinnert und diesen tatsächlich als einen Leichenzug kennzeichnet. Umgekehrt kennzeichnet der Trauerzug bei dem Begräbnis Larkens' durch die Anspielung auf die Fackeln des Hochzeitsgedichts Larkens' Tod als Untergang an den Abgründen der dunklen Kunstvariante, für die Peregrina und Elisabeth stehen und für die auch er, Larkens, anfällig ist.⁶¹⁰ Larkens scheint in dem Hochzeitsgedicht also nicht nur die erste Begegnung Noltens und Elisabeths zu interpretieren und zugleich das bevorstehende Schicksal Noltens vorauszudeuten,⁶¹¹ sondern auch das eigene Schicksal. Auch er ist Elisabeth hoffnungslos verfallen und nicht Agnes, wie es vielleicht aussehen mag.⁶¹² Weder Larkens noch Nolten gelingt es, die gewünschte „Synthese von apollinischer Überformung und

⁶⁰⁸ „Wir sind irgendwo im Orient, und wir sind im deutschen Biedermeier, beides zugleich. Das ist das Prinzip der ‚Phantasmagorie‘ im ursprünglichen Sinn des Wortes.“ Ebd.: 178.

⁶⁰⁹ Vgl. HEYDEBRAND (1972: 77).

⁶¹⁰ Stefan Scherer belegt in seiner Studie, dass Larkens „ein dekonstruiertes Zitat der ironischen Schicksals-Figurationen in frühromantischen Texten“ sei. SCHERER (2004: 12). Diese These fokussiert die andere Seite des Schaffens Larkens', die in der ironischen Prägung seiner Texte besteht. Auch diese Art des Larkenschen romantischen künstlerischen Schaffens kann nicht bestehen.

⁶¹¹ „Die Verse deuten zurück auf die erste Begegnung Theobalds mit Elisabeth auf dem Rehstock: die gleiche Handlung des Mädchens, die gleiche Situation des Versinkens und gestärkten Erwachens für den Mann. Und sie deuten voraus auf das Ende des Romans, auf die Vision des blinden Henni, der – einzig in dieser Vision sehend – von dem neuerlichen Brautzug des Malers und der Zigeunerin berichtet, dem Brautzug in den Tod [...]“ GOCKEL (1974: 50).

⁶¹² Der auktoriale Erzähler macht eine folgende Bemerkung zu der eventuellen Verliebtheit Larkens' in Agnes: „Einige Jahre nachher hörten wir von Bekannten des Malers die Behauptung geltend machen, dass den Schauspieler eine geheime Leidenschaft für die Braut seines Freundes zu dem Entschlusse gebracht hat.“ (MN: 360). Marie Behrendt irrt offensichtlich, wenn sie behauptet, dass Larkens als einziger von Elisabeth nicht ergriffen ist. Über die angebliche Resistenz Larkens' gegenüber Elisabeth vgl. BEHRENDT (1986: 70).

dionysischen Stoffen, von antiker und christlicher Gestimmtheit und Stilrichtung, von Trieb und Geist, von klassischen und manieristischen Tendenzen⁶¹³ zu erreichen.

Die Schlangen sind eines der Motive die repetitiv die vortäuschende Harmlosigkeit bzw. die Unwiderstehlichkeit und gleichzeitige Todesnähe der Elisabeth-Pergerina in den über diese reflektierenden von Larkens und Noltens geschaffenen Werken kennzeichnen. Sie erscheinen in dem Hochzeitsgedicht des Peregrina-Zyklus, das am stärksten von den Gedichten des Zyklus über die erste Begegnung zwischen Nolten und Elisabeth referiert. Nachdem Nolten das Hochzeitsgedicht dechiffriert und das Fatale an der Beziehung zwischen ihm und Elisabeth entdeckt, erkennt er sich für ewig an Elisabeth, die sich als betrügerisch entlarvt, gebunden. Diese Erkenntnis hat er selbst unbewusst schon mehrmals in seinen Zeichnungen zum Ausdruck gebracht. Die Beziehung zwischen ihm und Elisabeth kann dabei, nach der Aussage, die der Peregrina-Zyklus liefert, nie harmonisch werden und sie soll immer in einem anstrengenden Ringen mit dieser unwiderstehlichen dunklen Kreativität bestehen.

Zugleich ist die Funktion der Schlangen im Rahmen des Gartengezeltes grundlegend, das das Konzept der interessanten, doch „baufälligen“ Romantik darstellt. In dem vorläufigen gezähmten Zustand der Riesenschlangen ist die Vorausdeutung auf das kommende Geschehen verankert: Die gezähmten Schlangen brechen im Rahmen des Romangeschehens schließlich auf beide Künstler los, d. h. sowohl auf Nolten als auch auf Larkens, und die originelle, kühne romantische Kunst stürzt schließlich unter der Wucht der ausschweifenden Phantasie und aufgrund des heterogenen Baumaterials aus biblischen, mythischen und literarischen Versatzstücken zusammen.⁶¹⁴

Die Tatsache, dass Elisabeth-Pergerina durch manche Motive im Peregrina-Zyklus bzw. durch manche Bewertungen auf der Ebene der Romanhandlung gerade nicht als tückisch und betrügerisch, sondern als bemitleidenswert erscheint, ist dadurch verursacht, dass sie als romantische Kunst in *Maler Nolten* definitiv verabschiedet wird, ohne selbst an dieser Verabschiedung Schuld zu haben. Denn die Kunst, für die Elisabeth steht, wurde als etwas in einer aufregenden Weise Fremdartiges durch die zeitgenössischen Künstler⁶¹⁵ in die einheimische Kultur eingeführt, ohne dass sich diese der Kluft bewusst geworden wären, die es zwischen der althergebrachten und dieser neuen als exotisch markierten (zigeunerhaften,

⁶¹³ HORSTMANN (1996: 220). Auch Annette Scholl interpretiert die Diskussion zur Kunst, die der Roman bietet, im ähnlichen Sinne wie Isabel Horstmann: „Die beiden Traditionsstränge (Antike/Christentum bzw. Klassik/Romantik) werden für die Selbstfindung des modernen Künstlers herangezogen, der sich beiden bereits entfremdet weiß.“ SCHOLL (1997: 83). Aus einer anderen Perspektive bewertet Stefan Scherer den Roman als Abschied von der romantischen Kunst: „Die realen Konsequenzen aus der politischen Deutung dieser Poesie [Orplid-Mythos; M.B.] für Nolten und Larkens (die Inhaftierung) lassen sich von daher nicht nur als politischer Kommentar Mörikes zum Geltungsverlust romantischer Wirkungsästhetik lesen, sondern eben auch zu den begrenzten Möglichkeiten von Vormärz-Literatur unter den Bedingungen der Zensur.“ SCHERER (2004: 30).

⁶¹⁴ „Noltens Kunst ist ein Sammelsurium verschiedenster Versatzstücke, ihr fehlt jede innere Geschlossenheit.“ SCHOLL (1997: 77). Das gleiche kann von den Peregrina-Gedichten Larkens' gesagt werden. Christine Lubkoll spricht in Bezug auf den Peregrina-Zyklus von einer Überlagerung literarischer Topoi und mythischer Modelle. Vgl. LUBKOLL (1999: 62).

⁶¹⁵ Gemeint ist jetzt der Onkel Noltens.

orientalischen, heidnischen) Kunst gab. Diese Kunst war für das Umfeld, in das sie als die heimatlose Peregrina hineinversetzt wurde, einfach zu wild, heterogen und einseitig und sie war keineswegs zu domestizieren.⁶¹⁶

⁶¹⁶ Bei dem Versuch der Domestizierung ist Elisabeths Mutter, Loskine, gestorben, die sich in dem neuen Umfeld nicht wohl fühlte. Ihre Tochter hatte schon als Mädchen einen kummervollen Ausdruck des Gesichts. (Vgl. MN: 202).

6 Fazit

Die deutsche literarische Romantik zeichnet sich dadurch aus, dass in ihren Texten sehr häufig das Thema der künstlerischen Produktion und das des phantasiereichen künstlerischen Schaffens im Vordergrund stehen. Im Einklang mit den in der frühromantischen Phase festgelegten Prinzipien der künstlerischen Produktion äußern sich romantische Künstlertexte häufig zu der Problematik, den Bedingungen und Konsequenzen des künstlerischen Schaffens für das schaffende Ich, dessen Kreativität keine Schranken gesetzt werden. Dabei wird nicht nur über die Probleme des künstlerischen Schaffens reflektiert, sondern es wird nicht selten auch autoreflexiv auf die Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens im Sinne der frühromantischen Grundsätze, der christlich orientierten Kunst bzw. der Schauerromantik eingegangen. In den untersuchten Künstlertexten erscheinen jeweils an signifikanten Textstellen Schlangen, die in den einzelnen Texten auf eine unterschiedliche Art und Weise inszeniert werden. In den Gesamtdeutungen zur Gestaltung und Funktion der einzelnen Schlangenmotive in den Primärtexten wurde erläutert, wie das Schlangenmotiv als ein bedeutendes Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik in den Primärtexten fungiert. Es hat sich gezeigt, dass alle Primärtexte mehr oder weniger die Komplexität und Polyvalenz des Schlangenmotivs nutzen, die durch die Möglichkeit gegeben ist, in diesem Motiv unterschiedliche Kontexte zu aktualisieren.

Bei der Verwertung des Schlangenmotivs in literarischen Texten spielen einerseits die zoologischen Eigenschaften der Reptilien eine Rolle. Andererseits ist das Schlangenmotiv kulturell kodiert und es taucht in der Bibel, in Mythen, im Sagengut und in Volksmärchen auf. Während die zoologischen Eigenschaften die Schlange eher als menschengefährlich markieren, gibt es andererseits sowohl in der Bibel als auch in Mythen bzw. in Sagen und Märchen neben einer Reihe negativ konnotierter, körperlich, moralisch oder religiös gefährlicher Schlangen vereinzelt auch durchaus positive Schlangenvarianten. In Bezug auf die Bibel, Mythen und die Volksdichtung handelt es sich meistens um kulturell geprägte Bereiche aus dem in der Entstehungszeit der Primärtexte allgemein bekannten Kulturgut. Deswegen kann vorausgesetzt werden, dass das jeweilige Schlangenmotiv auf diese Themen anspielt, wenn es bestimmte Affinitäten mit dem entsprechenden Bereich aufweist.

In den ausgewählten Primärtexten werden also im Zusammenhang mit dem Umfeld des Schlangenmotivs anhand von thematischen Analogien und bestimmten Konstellationen auf der Sujet-Ebene der Primärtexte Kontexte hergestellt, die zur Entstehungszeit des jeweiligen Textes als Anknüpfungspunkte in Frage kommen. Spezifisch ist neben mehrfachen Verweisen auf die Bibel und biblische Exegese sowie auf antike Mythologie vor allem der Bezug auf den ästhetischen Schlangenliniendiskurs in zwei der vier Primärtexte, der im Falle von *Das Marmorbild* auf der Diskussion um die manieristische figura serpentina begründet ist und im Falle von *Der goldne Topf* in erster Linie an Hogarths *Analysis of Beauty* anknüpft, wo Hogarth die Schlangenlinie als Schönheitslinie und Linie der Grazie vorstellt. Der Bezug auf den zeitgenössischen Diskurs zur Schlangenlinie zeigt sich als besonders geeignet für die Reflexion

über die Kunst durch das Schlangenmotiv, denn dadurch, dass die Schlangenlinie in diesem Diskurs zum Prototyp einer ästhetischen Form wird, haftet ihr automatisch eine ästhetische Qualität an. Wenn sie in den literarischen Texten in Verbindung mit dem Schlangenmotiv eine Rolle spielt, gewinnt auch das Schlangenmotiv eine ästhetisch-reflexive Dimension und kann dadurch direkt zum Mittel einer ästhetischen Aussage werden bzw. gerade durch die Hervorhebung der Schlangenlinien im Schlangenmotiv kann dieses zur personifizierten Kunst oder Muse werden.

Zugleich spiegelt sich in der Einbeziehung des Hieroglyphenkontextes unter der gleichzeitigen Anspielung auf eine konkrete ägyptische Schlangen-Vogel-Hieroglyphe in *Der goldne Topf* die für die Romantiker typische Faszination für die Hieroglyphe als Zeichentypus. Nicht zuletzt nutzt *Der goldne Topf* die Anspielung auf den zeitgenössischen Diskurs zur biblischen Paradiesschlange, der die klassische Deutung der Paradiesschlange als Verführerin zum Bösen umdeutet. Neben den Kontextualisierungen des generell bekannten Grundwissens über die Bibel und (vor allem die antike) Mythologie, das schon vor der Entstehung der Texte des Korpus in früheren Epochen dem Gebildeten allgemein bekannt war, werden in den Schlangenmotiven in den ausgewählten romantischen Künstlertexten offenbar auch spezifische zeittypische Kontexte aktualisiert.

Offensichtlich wird in den Schlangenmotiven, die in allen ausgewählten Primärtexten in Verbindung mit einer Frauenfigur stehen, die als personifizierte Kunst, Muse oder Phantasie wahrgenommen werden kann und die die Aufmerksamkeit des männlichen Hauptprotagonisten, eines werdenden Künstlers, auf sich zieht, ein starker Bezug auf die biblische Paradiesschlange hergestellt. Für alle Texte ist bezeichnend, dass der werdende Künstler einer Versuchung ausgestellt ist, die in der zwingenden Neigung zur künstlerischen Existenz besteht. Eine solche Versuchung und die Hingabe an diese werden zwar je nach Text unterschiedlich bewertet, doch alle Texte beziehen sich ohne Unterschied auf die gängige Deutung der Paradiesschlange als Verführerin zum Geschlechtsakt.⁶¹⁷ In dieser Hinsicht wird der Kontext der Verführung der ersten Menschen durch die Schlange (bzw. Adams durch Eva oder durch die mit Eva gleichgesetzte Schlange) aufgerufen, um die Unwiderstehlichkeit zu kennzeichnen, durch die sich bei dem jeweiligen männlichen Protagonisten der Zwang zum künstlerischen Schaffen auszeichnet. Zugleich wird die künstlerische Existenz als abgründig, d. h. mit einer gewissen Bedrohlichkeit für das menschliche Leben verbunden, gedeutet. Doch keiner der Primärtexte bleibt bei dieser einen Konnotation stehen und es werden in den Texten durch die Schlangenmotive gleichzeitig andere Kontexte produktiv aufgerufen.

Die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange und den exegetischen Diskurs zu dieser, die alle vier Primärtexte nutzen, ist dabei ein ideales Beispiel dafür, um sich über die Variantenvielfalt der möglichen Kontextherstellung im Zusammenhang mit einem literarischen Motiv und seinem Umfeld klar zu werden. Die kontextuelle Markierung eines Motivs durch den

⁶¹⁷ „Die christliche Interpretation von Gen 3 mit ihrer Verbindung von Adam – Christus, Eva – Maria und auch Baum des Lebens – Kreuz, wurde zur zentralen Problematik vor allem des katholisch geprägten Christentums. Die aus der Überhöhung der Jungfräulichkeit Marias abgeleitete Verächtlichmachung der mit Eva verbundenen Sexualität ist ein Leitmotiv der frühchristlichen Askese und des sich daraus entwickelten Mönchtums [...].“ MARTINEK (1996: 175).

Bezug auf ein allgemein bekanntes Kulturgut, zu dem die Bibel und in ihr vor allem die ersten Kapitel des 1. Buches Mose gehören, kann unterschiedlich ausgestaltet werden. Von expliziten Zitaten über Parallelen in Geschehensabläufen bis zu einem groben Entwurf ähnlicher Figuren-, Kulissen- und Handlungskonstellationen wird einmal sehr prägnant, das andere Mal weniger nachdrücklich, der eine und derselbe Kontext aufgerufen. Für die Kontextualisierung eines allgemein bekannten Textes oder außertextlichen Wissens, wozu auch die betreffende alttestamentliche Geschichte gehört, reicht dabei ein bloßer approximativer Verweis auf den entsprechenden thematisierten Wissensbereich. Die Kontextherstellung, die aufgrund der Anspielung auf einen allgemein bekannten Wissensbereich erfolgt und deren offensichtliche, weil unproblematisch zu entdeckende, Aufrufung im Motiv sozusagen als vordergründig wahrgenommen werden kann, kann dabei nur einen Bestandteil eines Geflechts von kontextuellen Verweisen darstellen. In diesem Fall wird die Bedeutung des literarischen Motivs für das Textganze durch die Art und Weise geprägt, wie die Interaktion der einzelnen aufgerufenen Kontexte funktioniert.

Beispielhaft sind dabei *Heinrich von Ofterdingen* und *Der goldne Topf* und die Art, wie in ihnen der thematisierte Kontext der biblischen Paradiesschlange relativiert wird, d. h. auf welche Weise in den Texten eine Kontextkonkurrenz hergestellt wird. Das gängige Verständnis der biblischen Paradiesschlange als bösertige Verführerin zur Sünde wird in beiden Texten zwar aufgeworfen, doch es wird in beiden Fällen gleichzeitig, jeweils auf eine andere Art und Weise, hinterfragt. In *Heinrich von Ofterdingen* geschieht dieses durch das Angebot der Rückführung des Schlangensymbols auf andere Themen und Konzepte, die eindeutig positiv gekennzeichnet sind. Es bietet sich eine Assoziierung mit der ehernen Schlange, dem Stab Mose, der Schlange als Attribut der Klugheitsallegorie und dem Ouroboros-Symbol als Sinnbild der Ewigkeit an. *Der goldne Topf* nutzt in diesem Sinne vor allem den zeitgenössischen Diskurs, der die Paradiesschlange als Führerin in einen höheren Zustand des Daseins wahrnimmt, und stellt diesen neben die gängige Deutung der Paradiesschlange als bösertige Verführerin zum Geschlechtsakt. Spezifisch ist in diesem Fall, dass hier zwei sehr nahe einander konkurrierende Deutungsweisen aus demselben Diskurs, nämlich der biblischen Exegese, aufgegriffen werden, um gegeneinander innerhalb eines und desselben Kontextes ausgespielt zu werden: Es kommt zur Kontextauffächerung. Zugleich konkurriert in *Der goldne Topf* mit der hinterlistigen verführerischen Paradiesschlange vor allem die Aufrufung des Kontextes zur Schlangenlinie, weil auch die Anspielung auf die Schlangenlinie durchaus positiv markiert wird.

Dadurch, dass sowohl in *Heinrich von Ofterdingen* als auch in *Der goldne Topf* offenkundig auf die Paradiesschlange als Verführerin zum Geschlechtsakt Bezug genommen wird, bleibt – wenn auch dieser Kontext zugleich in Frage gestellt und unterminiert wird – ein Rest der Abgründigkeit der in diesen Texten dargestellten künstlerischen Existenzweise anhaften. Das Destruktive ist ein unabdingbares Merkmal der künstlerischen Produktion, obwohl in beiden Texten die Hingabe an das Künstlertum als die bevorzugte Existenzweise vorgestellt wird: Die Künstler sind in ihrem künstlerischen Werdegang und während ihrer künstlerischen Produktion Peripetien und Hindernissen ausgesetzt, die spezifisch für die künstlerische Existenzweise sind, die diese

unabdingbar prägen und deren potenzielle Destruktivität in den Künstlertexten nicht selten als eine Todeserfahrung markiert wird.

Wie die Relativierung des Kontextes der biblischen Paradiesschlange durch andere Kontexte in *Heinrich von Ofterdingen* und in *Der goldne Topf* zeigt, kann das Interagieren der im Zusammenhang mit einem Motiv aufgerufenen Kontexte sehr unterschiedlich ausgestaltet werden. Es kann sich beispielsweise um die Kontrastierung dieser Kontexte handeln oder um ein probeweise Einsetzen der Kontexte, um eine angemessene Aufladung des Motivs mit einer spezifischen komplexen Botschaft zu erzielen. Es kann zu dieser Auseinandersetzung auch innerhalb der Aktualisierung eines einzigen an sich komplexen Kontextes kommen. Die aufgerufenen Kontexte bzw. ihre einzelnen Schichten⁶¹⁸ fungieren in diesem Sinne als gegenseitige Korrektive bzw. Ergänzungen, die einander bekräftigen, ergänzen, hinterfragen, widersprechen oder aber anders perspektivieren können. Die hergestellten Kontexte bzw. die Aktualisierungen ihrer einzelnen Schichten können sich in einer Motivtextur abwechseln, sie können immer wieder alternierend erscheinen oder alle auf einmal aufgerufen werden. In diesen Fällen bilden sie ein gewisses Mosaik, innerhalb dessen sie miteinander interagieren. Durch dieses Interagieren der Kontexte können zwischen ihnen Interferenzen entstehen, die das literarische Motiv mit einer bestimmten Bedeutung aufladen oder eine Richtung signalisieren, in der dieses Motiv zu verstehen ist.

Die Interferenzziehung kann jedoch unterschiedlich ausfallen, wobei zwei Extrempunkte diese bunte Palette abgrenzen: Die mehrschichtige Kontextualisierung eines literarischen Motivs kann sich auf einer Botschaft sozusagen einigen, indem sich die Kontexte sowie deren Teile in der Aussage unterstützen, die dem literarischen Motiv schließlich abzulesen ist. In diesem Fall entstehen mehr oder weniger prägnante Kontextinferenzen, bei stark ausgeprägten Interferenzen kann man von einer Kontextkonvergenz sprechen. Doch die Anspielung auf diverse Kontexte und die Verweise auf die Komplexität einzelner Kontexte kann auch anders ausfallen: Die Kontexte und die Kontextschichten können einander konstant hinterfragen und es müssen zwischen ihnen nicht unbedingt Interferenzen bestehen. In diesem entgegengesetzten Extremfall herrscht eine Kontextkonkurrenz vor. Dabei ist dann zu fragen, was diese gegenseitige Negierung der Kontexte bzw. die Negierung unterschiedlicher Schichten innerhalb eines einzigen aufgefächerten Kontextes bezüglich eines literarischen Motivs für das Textganze bedeuten kann.

Die breite Skala der Art des Zusammenspiels der Kontexte, die im Rahmen eines literarischen Motivs aktualisiert werden, kann konkret an den einzelnen Primärtexten des Korpus veranschaulicht werden. Das Schlangenmotiv in *Das Marmorbild* ist ein Beispiel für eine kontextuelle Aufladung eines Motivs, die konsequent einer Gradation unterzogen ist, wobei diese prägnante Entwicklung der kontextuellen Aufladung auf eine konkrete Aussage hinausläuft. Dabei sind die Kontexte in einer eigentümlichen Spannung, die Entwicklung des

⁶¹⁸ Gemeint sind unterschiedliche Dimensionen eines und desselben Kontextes. Als Beispiel kann der oben genannte Bezug von *Der goldne Topf* auf zwei unterschiedliche Deutungsvarianten der Paradiesschlange genannt werden.

ersteren Kontextes aus dem ästhetischen Diskurs zur manieristischen Schlangenlinie als Schönheitsideal in grässliche religiöse bzw. mythische Schlangen ist gewissermaßen paradox und überraschend. Das Motiv zieht hier als roter Faden durch den ganzen Text, es entwickelt sich sukzessiv unter ständiger kontextueller Aufladung, wobei die letzteren Kontexte den ersteren Kontext schließlich abrupt ablösen und diesen auf eine überraschende Weise ausdeuten helfen.

Im Rahmen des Motivs selbst erfolgt eine Interpretation, die ein erhellendes Licht auf das Textganze wirft. Es kommt hier zu keinem widersprüchlichen Zusammenstoß der herangezogenen Kontexte, wenn auch die Entwicklung überraschend sein mag. Die Kontexte, die im Moment der größten Spannung den Kontext der manieristischen Schlangenlinie ausdeuten, bekräftigen sich gegenseitig in ihrer Aussage über die Verführungskraft und Gefahr der Venus-Figur, es entstehen Kontextinterferenzen. Die Wahl der Kontexte sowie die Wahl des betreffenden Motivs an sich, die auch die erfolgte kontextuelle Aufladung ermöglicht, resultiert in einer prägnanten bildlichen Illustrierung des Themas des ganzen Textes. Der Text zeigt zugleich, dass auch ein Vergleich kontextuell aufgeladen werden kann – die *wie* sich bäumende buntgefleckte Schlangen aussehenden Blumen werden mit dem Echidna-Kontext aufgeladen. Der Text spielt an dieser Textstelle mit der Differenz zwischen einem Schlangenmotiv als tatsächliches Tier und einer *wie* eine Schlange aussehenden Blume, um im ersteren Fall in Form eines Motivs eine starke Kontextaufladung herzustellen und im letzteren Fall in Form eines Vergleichs eine schwächere Kontextualisierung darzubieten.

Auf eine andere Art und Weise verläuft die Interaktion der aufgerufenen Kontexte in *Maler Nolten*. Spezifisch für das Schlangenmotiv im Hochzeitsgedicht in *Maler Nolten*, das dort nur an einer einzigen Stelle auftaucht, ist vor allem seine zweifache Kodierung. Denn das Schlangenmotiv trägt auf zwei völlig unterschiedlichen Ebenen zur Charakterisierung der romantischen Kunst bei und stellt jeweils ein Merkmal dar, das die Kunst in einer völlig gegensätzlichen Richtung charakterisiert. Wenn das Schlangenmotiv auf der einen Ebene als eine zu stürzende Säule im Rekurs auf die vorübergehende Zahmheit des gebändigten wilden Tiers und auf die verführerische Paradiesschlange die Kunst als unwiderstehlich und zugleich abgründig und „baufällig“, d. h. dem Untergang nahe, charakterisiert, so fungiert das Schlangenmotiv auf der anderen Ebene als Attribut von Artemis als eines der Merkmale, die die gegen das Abgründige wirkenden Kräfte innerhalb der romantischen Kunst repräsentieren. Die kontextuelle Kodierung innerhalb dieses einen Motivs geht dabei in zwei gegensätzliche Richtungen und zielt auf zwei unterschiedliche Aussagen ab, wobei die eine Anspielung (und somit die Kennzeichnung der romantischen Kunst als abgründig) den Sieg davon trägt, nicht zuletzt deswegen, weil der zoologische und biblische Kontext das Schlangenmotiv stärker prägen als die Anspielung auf die antike Göttin Artemis, die sich eher auf periphere Aspekte der Artemis-Ikonographie stützt.

Das Schlangenmotiv im Roman *Maler Nolten* ist ein Beispiel dafür, dass die Kontexte, die mithilfe eines Motivs hergestellt werden, nicht unbedingt alle direkt miteinander kommunizieren müssen. Sie können sich nämlich zuerst zu eigenständigen Gruppen schließen und Kontextcluster bilden, innerhalb denen es zu einer Interaktion kommt, und die derart

gruppierten Kontexte können dann als zusammengeschlossene Einheiten auf einer andern Stufe wiederum interagieren. Die Interaktion auf der zweiten Stufe hat hier ein klares Ergebnis: Die Kontextualisierung der Schlange als gefährliches Reptil und hinterlistige Verführerin bedient sich einer direkten Anspielung auf allgemeines Wissen aus dem Bereich der Zoologie sowie einer weniger offensichtlichen Anspielung auf die biblische Paradiesschlange. Beide Anspielungen bekräftigen sich gegenseitig in ihrer Aussage. Diesen Anspielungen steht eine allein stehende Anspielung auf einen weniger bekannten Ausschnitt aus der antiken Mythologie gegenüber. Die ersteren zwei Kontextualisierungen, die einander gegenseitig unterstützen und eine Kontextkonvergenz bilden, prägen das Motiv durch ihre Charakteristika eindeutig viel stärker, als die letztere, schwächer integrierte konkurrierende Kontextualisierung eines nicht sehr bekannten Bereichs antiker Mythologie.

In *Der goldne Topf* wird ein Motiv zum Hauptprotagonisten der erzählten Geschichte: Das Motiv durchzieht in verschiedenen, ineinander fließend übergehenden oder aber mancherorts sich abrupt auswechselnden Formen den ganzen Text. An diesem Beispiel zeigt sich, wie ein Motiv, bzw. seine diversen Erscheinungsformen, eine Unmenge von Kontexten aktualisieren kann. Zugleich ist die Skala der Aneignung der Kontexte variabel – einige Kontexte sind auf der spielerischen Umdeutung, Ironisierung, Konterkarierung und Persiflage der Themen und Konzepte begründet, auf die angespielt wird. Die Interaktion der kontextuellen Anspielungen verläuft auch hier auf verschiedenen Ebenen. Zunächst kommunizieren zwei Linien eines einzigen aufgefächerten Kontextes miteinander, d. h. zwei Auslegungsvarianten der biblischen Paradiesschlange, die sich, weil sie demselben Schöpfungsbereich entstammen, sehr nahe stehen. Die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange als Verführerin geschieht dabei sehr sprunghaft und eher chaotisch. Die aus dem Alten Testament entliehenen Versatzstücke – die Äpfel, der Baum, die Schlange, die Erwähnung des (Sünden)falls – werden über den Text zerstreut, ohne eigentlich in Bezug auf das Geschehen einen Sinnzusammenhang zu ergeben.⁶¹⁹ Doch auch diese, wenn auch in ihrer Konsequenz ungenaue Anspielung kennzeichnet das Motiv in einer bestimmten Richtung. Es wird in Bezug auf Anselmus, der als einziger mit allen Requisiten aus der alttestamentlichen Szene direkt etwas zu tun hat, von unerwünschter Verführung gesprochen. Diese Charakterisierung wird jedoch gleichzeitig relativiert und korrigiert, indem eine nächste Deutungsvariante des einen Kontextes an die Seite der ersteren tritt, die zu einer gegensätzlichen These tendiert und von einer durchaus erwünschten Verführung spricht.

Das Verhältnis dieser zwei Schichten eines Kontextes zueinander ergibt eine Einheit, die schon an sich als ein Reflexionsmittel über den Text fungiert. Dazu kommen andere Anspielungen, die in einigen Fällen einer spielerischen Umwertung unterzogen sind. Sei es die fast ad absurdum geführte Vervielfältigung des Charakteristikums eines Kontextes, d. h. der Zweiteilung der mythischen Welt in eine Vogel- und Drachensphäre, sei es die Ironisierung einer mythischen heroischen Geschichte, der Tötung des tapferen Laokoons und seiner Söhne. Getrennt von

⁶¹⁹ Vgl. die Spekulationen der Hoffmann-Forschung über die Frage, was als der Sündenfall in *Der goldne Topf* zu identifizieren ist, auf S. 86f, Anm. 260.

mythischen und biblischen Kontexten, die in der topischen Tradition als einander verwandt vorgestellt werden, indem sie eben ohne weiteres an ein einziges Motiv gekoppelt werden, steht der Bezug eines Kontextes auf ein bestimmtes Merkmal des Motivs. Auf die gewundene Form des Motivs wird die Kontextualisierung des ästhetischen Diskurses zur Schlangenlinie angehängt, der sich in viele Richtungen verzweigt: Es besteht ein Bezug auf die zeitgenössische Hogarthsche Schrift, auf die Frauenabbildungen des Manierismus, auf Bibelillustrationen, auf (deutsche) Kalligraphie und auf die Arabeske in der Malerei. Auch hier ist von einer Kontextauffächerung zu sprechen. Die Integration solcher Kontexte dient einerseits einer spezifischen und raffinierten Inszenierung des Schlangensmotivs im Text, die an die Gestaltung dieses Motivs auf Bildern erinnert, andererseits dient sie der mehrfachen Kennzeichnung des Motivs als Repräsentant der Kunst. Serpentina in *Der goldne Topf* gilt als ein Prototyp eines höchst komplexen Motivs, dessen Komplexität einerseits durch die Vielzahl der Kontexte gegeben ist, die im Motiv aktualisiert werden, andererseits durch die Interaktion der aufgerufenen Kontexte und durch ihre vielschichtige spielerische Umwertung. Die Interferenzen, die sich hier ergeben, kennzeichnen das Motiv als polyvalent und seine Komplexität deutet auf die Komplexität der künstlerischen Existenz und Produktion hin.

In einem anderen Sinne als bei den übrigen drei Primärtexten funktioniert das Schlangensmotiv in *Heinrich von Ofterdingen*. Hier geschieht die Reflexion über das Künstlertum durch das Schlangensmotiv auf eine andere Art und Weise als in den übrigen Primärtexten in der Hinsicht, als das Schlangensmotiv nicht direkt die Kunst repräsentiert, über die im Text gesprochen wird, bzw. nicht als ein direktes Attribut einer die Kunst repräsentierenden Figur präsentiert wird. Als prophetisches Zeichen und Wegweiser reflektiert das Schlangensmotiv nicht über das Wesen der Kunst bzw. einer bestimmten Kunstvariante, sondern ausschließlich über den Weg zur künstlerischen Existenz und zugleich über den Weg zum Erreichen des idealen Weltzustands, wo auch die Dichtung ihren festen Platz hat.

In *Heinrich von Ofterdingen* sind drei sehr unterschiedliche Varianten der kontextuellen Anspielungen zu finden. Durch Zitate und durch eine klare Anlehnung an bestimmte Figurenkonstellation, sowie durch eine klare Parallele im Handlungsablauf wird sehr direkt ein bestimmter Kontext durch die Anspielung auf den Themenbereich der biblischen Paradiesschlange hergestellt. Zweitens kommt es zu einer klaren Aufrufung eines anderen Kontextes, die durch die plötzliche Veränderung der äußeren Merkmale des Motivs (seines Schließens zum Kreis) gegeben ist. Doch die Anspielung ist nicht fokussiert auf eine bestimmte Interpretation des sehr komplexen Ouroboros-Symbols, sodass diese scheinbar klare Aktualisierung des betreffenden Kontextes die Anspielung in ihrer Offenheit belässt. Durch eine ähnliche Offenheit ist auch die Anspielung auf das Sternbild des Schlangensmanns geprägt – die Allusion ist da, doch ein Hinweis auf die Privilegierung einer der vielen Deutungen des Schlangensmanns, die diesen als unterschiedliche mythische Gestalten verstehen, fehlt. Schließlich gestattet der Charakter des Schlangensmotivs Assoziationen mit einigen anderen positiv konnotierten Kontexten, bei denen es sich anbietet, die Offenheit der anderen Kontexte

zu füllen und die strikte Offensichtlichkeit des ersteren destruktiv gekennzeichneten Kontextes zu hinterfragen.

Bei der Schlange in *Heinrich von Ofterdingen* handelt es sich um ein offenes Motiv, im Rahmen dessen unterschiedlich stark bestimmte Kontexte aktualisiert werden und in dem zwischen diesen unterschiedlich stark konturierten Kontexten changiert wird. Dabei entstehen eigentlich kaum Interferenzen, es herrscht eine Kontextkonkurrenz vor, die gegenseitige „Selbstbespiegelung“ der Kontexte führt ins Unendliche. Aufgrund einer Reihe von kontextuellen Assoziationen, die sich unabschließbar aneinander ballen und das zu deutende Hindernis teilweise im gegensätzlichen Licht erscheinen lassen, d. h. das eine Mal als ein Durchgangsstadium auf dem Weg zum Ziel, das für die Höherentwicklung notwendig ist, und das andere Mal als einen Regress, kann die Deutung des Wegs zum ersehnten Zustand nicht abgeschlossen werden. Das Schlangenmotiv erinnert hiermit an ein frühromantisches Fragment, das keine abgerundete Botschaft liefert, die angestrebte Aussage scheint nicht auszusprechen zu sein. Die Diagnosen über die dichterische Problematik, die durch das assoziative Aufrufen einer Unzahl von Kontexten geboten werden, stellen vielmehr vorläufige Hypothesen dar. Zugleich ist für dieses Motiv spezifisch, dass es mit einem anderen Motiv verschmilzt, sodass in der Deutung des Schlangenmotivs auch der Kontext berücksichtigt werden muss, der in dem anderen Motiv, dem Magnet, aktualisiert wird.

Die Beschreibung der Produktivität des Schlangenmotivs in den ausgewählten Künstlertexten der deutschen Romantik hat gezeigt, dass alle die Schlange als ein höchst komplexes Zeichen einsetzen, um auf irgendeine Weise über die künstlerische Problematik zu reflektieren. Dabei wird in allen Texten in Rekurs auf die biblische Paradiesschlange die Existenz bzw. der Werdegang eines Künstlers als mehr oder weniger destruktiv gekennzeichnet und die Hingabe an diese zugleich als unwiderstehlich markiert. Die Bedeutung, mit der das jeweilige Schlangenmotiv aufgeladen wird, wird dabei nicht nur durch die jeweilige Kombination der Kontexte gegeben, wie sie als Unterkapitel zu den Kontext-Kapiteln unter einzelnen Primärtexten aufgezählt werden. Eine Rolle spielt auch die Stärke und die Art des Aufrufens der einzelnen Kontexte, die von einer Anspielung in Form eines Zitats erfolgen kann, anhand von Erwähnung gemeinsamer Attribute, von Herstellung ähnlicher Figurenkonstellationen und parallelen Handlungsabläufen mit einem textuellen oder außertextuellen Bezugsbereich. Oder aber die Kontextualisierung kann durch einen schwächeren Hinweis auf einen Bereich erfolgen, der im Primärtext nicht evident zu bemerken ist, sowie durch die Aktualisierung eines weniger bekannten Kontextes oder durch den Ersatz der Motiveinheit durch eine andere Einheit, z. B. durch einen Vergleich.

Die unterschiedlichen Anspielungen können dabei auf eine spielerische, ironisierende, persiflierende u. ä. Art und Weise geschehen. Die Texte nutzen die Kontexte, um sie gegeneinander auszuspielen, um die Charakteristika und Eigenschaften, die durch den jeweiligen Kontext aufgerufen werden, durch eine neue Anspielung zu bekräftigen, zu hinterfragen oder zu invertieren. Die Kontexte können dabei je nach thematischer Zugehörigkeit und je nach Art der Anspielung Kontextcluster bilden und diese können dann auf verschiedenen

Ebenen miteinander agieren. Oder aber es kann auch innerhalb des Aufrufens eines einzigen komplexen Kontextes aufgrund dessen Auffächerung zu einer Interaktion seiner verschiedenen Bedeutungsebenen kommen. Das Spiel mit den Kontexten innerhalb eines Motivs ist variabel und wenn in zwei Schlangenmotiven auf denselben Wissensbereich angespielt wird, können die Schlangenmotive schließlich einen völlig unterschiedlichen Charakter haben.

Das Spezifikum des Schlangenmotivs als Reflexionsmittel über das Künstlertum kann gut anhand seiner Gegenüberstellung der berühmten „blauen Blume“ des Novalis erfasst werden. Die blaue Blume wurde zum Sinnbild der deutschen Romantik selbst und sie ist dem Schlangenmotiv in dem Sinne verwandt, als sie ebenfalls in einem der Künstlertexte als ein Reflexionsmittel über Kunst fungiert. Das Schlangenmotiv unterscheidet sich von der blauen Blume in zweierlei Hinsicht. Wenn die blaue Blume eine Neuerung von Novalis ist, die durch keine spezifische konkrete kontextuelle Markierung geprägt wird,⁶²⁰ bietet das Schlangenmotiv die Möglichkeit der Aktualisierung einer Vielzahl von Kontexten. Die komplexe, in einigen Fällen teilweise widersprüchliche Charakterisierung der künstlerischen Existenz durch das Schlangenmotiv ist durch die Möglichkeit der vielfältigen kontextuellen Markierung gegeben, in der die Schlange jeweils einen unterschiedlichen Charakter hat. Noch ein weiteres Kennzeichen des Schlangenmotivs ist seiner Gegenüberstellung der blauen Blume abzulesen. Die blaue Blume stellt ein den ersehnten Endzustand repräsentierendes Motiv bzw. den gegenwärtigen Zustand der Sehnsucht nach dem Endzustand dar (vgl. S. 61f). Im Gegensatz zur blauen Blume ist das Schlangenmotiv jedoch dynamisch. Die Möglichkeit des Bezugs des Schlangenmotivs als Reflexionsmittel auf eine dynamische Entwicklung ist dabei soeben durch die Möglichkeit dessen spezifischer kontextueller Aufladung gegeben. Die aufgerufenen Kontexte (d. h. der Bezug auf Schlangen in Mythen und in der Bibel) stehen nämlich oft selbst in Verbindung zu dynamischen Prozessen bzw. sie reflektieren über dynamische Prozesse: Es handelt sich um Geschichten über Entstehung und Untergang, über Tod und Leben, über Entwicklung in einen anderen Zustand etc.

Auch durch den Vergleich des Schlangenmotivs mit dem Phönix-Motiv kann die Eigenartigkeit des Schlangenmotivs als Reflexionsmittel in den untersuchten Künstlertexten veranschaulicht werden. Das Phönix-Motiv, das als Reflexionsmittel in *Heinrich von Ofterdingen* auftaucht, hat im Unterschied zur blauen Blume sehr wohl einen prozessualen Charakter und es ist durch eine starke Dynamik geprägt, weil die Kontextualisierung (Mythologie und Alchemie) innerhalb des Phönix-Motivs gerade durch Dynamik und Veränderung geprägt wird. Doch im Unterschied zum Schlangenmotiv erschöpft sich die kontextuelle Aufladung beim Phönix-Motiv durch den Hinweis auf zyklische Wiederholung, ewige Wiederkehr, Wiedergeburt, und die Abwechslung von Tod und Geburt. Das Schlangenmotiv bietet demgegenüber eine breitere Skala von derzeit in Frage kommenden Kontextualisierungen.

⁶²⁰ Jutta Hecker bemüht sich in ihrer Studie die „Quellen“, d. h. eigentlich Kontexte im Sinne dieser Dissertation, für die blaue Blume aufzufinden, indem sie verschiedene, in Frage kommende literarische Texte, Sagen, Lexika anführt, wo Blumen auftauchen. Vgl. HECKER (1931: 29ff.). Der Bezug ist jedoch nie durch eine klare Anspielung zu belegen, selbst Hecker gesteht schließlich ein, dass es sich im Falle der blauen Blume um eine „Neuschöpfung“ handelt. Vgl. ebd. 34. Die erwähnten Kontextualisierungen werden also auch von Hecker selbst in Frage gestellt.

Wenn man die Primärtexte und die Art der Charakterisierung der künstlerischen Problematik in ihnen in chronologischer Reihenfolge untersucht, fällt auf, dass die Menge der positiven Merkmale, die das jeweilige Schlangenmotiv prägen, von Text zu Text abnimmt. Zugleich ist beachtenswert, dass die letzten beiden Texte als eine Diskussion zur neueren Literatur- bzw. Kunstgeschichte gelesen werden können. Wenn in *Maler Nolten* Elisabeth ohne Vorbehalt als Personifizierung der romantischen Kunst oder auch der „schwarzen“ Romantik verstanden werden kann, die in Opposition zu dem an der Antike orientierten klassizistischen Schaffen steht, so bietet *Das Marmorbild* eine Doppellektüre. Venus kann im breiteren Sinne sowohl für die Personifizierung der Kunst allgemein, als auch im engeren Sinne für eine Repräsentantin der romantischen Kunst gehalten werden. Die letztere Deutungsvariante bietet sich deswegen an, weil der vorgeschlagene Zugriff auf künstlerische Produktion eben derjenige des Christentums ist. In diesem Sinne kann natürlich im Hinblick auf die literaturgeschichtlichen Entwicklungen die Zuwendung zur christlichen Herangehensweise an die künstlerische Produktion literaturgeschichtlich verortet werden: Im Text würde in diesem Sinne die Abwendung der späteren Romantiker von der ausschweifenden dichterischen Produktion und ihre Zuwendung zum christlich orientierten dichterischen Schaffen behandelt. Sowohl *Maler Nolten* als auch *Das Marmorbild* (bzw. eine spezifische Lektüre von *Das Marmorbild*) kennzeichnen also schließlich die romantische Kunst als überwiegend abgründig und destruktiv.

Wenn *Maler Nolten* und *Das Marmorbild* als Diskussionsbeiträge zur literaturgeschichtlichen Entwicklung und mehr oder weniger als ein Abschied von der abgründigen Romantik gelesen werden können, gibt es in *Heinrich von Ofterdingen* und in *Der goldne Topf* keine solche Dimension. Beide Texte behandeln die Problematik des künstlerischen Schaffens und des künstlerischen Werdegangs im Allgemeinen. *Der goldne Topf* kann zwar als ein Bekenntnis zur manieristischen Kunst gelesen werden, doch dieses Bekenntnis zielt auf keine qualitative Bewertung von literaturgeschichtlichen Epochen ab, sondern der Manierismus wird vielmehr als ein Stilmerkmal verstanden. Wenn auch *Heinrich von Ofterdingen* und *Der goldne Topf* nicht wertend auf eine bestimmte Epoche zurückblicken, sind sie doch jeweils als Reflexionen über Kunst vor dem Hintergrund der zeitgenössischen poetologischen Diskussionen zu lesen und können eventuell als Versuche um die – vollständige oder aber eingeschränkte – Umsetzung der frühromantischen Postulate gedeutet werden.

Im Hinblick auf die Lektüre der zwei jüngeren Texte als Diskussionsbeiträge zur literaturgeschichtlichen Entwicklung korrespondiert das Schlangenmotiv mit der gängigen These von der Veränderung der Ästhetik von der Frühromantik her bis zur Spätromantik bzw. zum Biedermeier oder Realismus hin. Diese Veränderung wird in der Forschung eben häufig aufgrund von Analysen unterschiedlicher Künstlertexte und der in ihnen vertretenen Kunstauffassungen vertreten.⁶²¹ Die anfängliche Begeisterung über das freie künstlerische Schaffen, die vorbehaltlose Hingabe an die künstlerische Existenz und die Abkoppelung des Künstlers von der

⁶²¹ Zu der Deutung der Primärtexte des Korpus dieser Dissertation als Zeugnisse der poetischen Anschauung einer bestimmten Phase der deutschen Romantik und zu den Hauptvertretern solcher Deutungen vgl. die einzelnen Einführungen 2.1 (S. 39, Anm. 112), 4.1 (S. 121f.), 5.1 (S. 157). Ein Beispiel solcher Deutungen bezüglich von *Der goldne Topf* vgl. BUNZEL (2010: 46) oder LIEBRAND (2000).

Umwelt werden in den späteren Phasen der Romantik allmählich immer kritischer bewertet.⁶²² Bei einigen Autoren, zu denen auch Eichendorff gehört, wird die Zuwendung zum Christentum als eine kompensierende Lösung des Verlustes eines sicheren Bodens für das künstlerische Schaffen gesehen.

Heinrich von Ofterdingen wird in diesem Sinne als ein romantischer Roman gelesen, in dem die romantische Poesie und die romantische Philosophie im Einklang mit den frühromantischen Fragmenten Erfüllung finden sollen.⁶²³ Er selbst hat seinen Roman als eine Verherrlichung der Poesie konzipiert: „Das Ganze soll eine Apotheose der Poësie seyn.“⁶²⁴ Auch in *Der goldne Topf* wird die phantasiereiche künstlerische Produktion privilegiert, obwohl hier bereits eine Skepsis gegenüber der frühromantischen Überzeugung von der umwälzenden Kraft der Poesie und gegenüber der Möglichkeit der von den Frühromantikern angestrebten Romantisierung der Welt hervorschimmert:

„So unterschiedlich die Poetik des Spätromantikers E. T. A. Hoffmanns von der des Novalis ist, in einem Punkte waren sich Früh- und Spätromantiker einig: daß es Aufgabe der Kunst sei, das Leben zu poetisieren. Dieses Projekt der Poetisierung und Romantisierung meint bei beiden Autoren allerdings etwas Unterschiedliches. Novalis geht es um die wirkliche Transformierung der Welt, um die Umwandlung des alten Äons in einen neuen. Bei Hoffmann meint Poetisierung eher den eskapistischen Sprung aus der Tristesse der Alltagswelt in eine Phantasiewelt, die zwischen zwei Ohren und zwischen zwei Buchdeckeln situiert ist – und nirgends sonst.“⁶²⁵

Wenn nach der Deutung von Liebrand bei Hoffmann die Hingabe an die, obwohl nur im Inneren des Künstlers existierende, Phantasiewelt bevorzugt wird, wobei hier zugleich ein Zweifel an der enthusiastischen Apotheose der Dichtkunst bei den Frühromantikern geäußert wird,⁶²⁶ setzt sich Joseph von Eichendorff nach manchen Interpreten in *Das Marmorbild* kritisch mit der früheren Romantik auseinander, mit den Gefahren einer ungebändigten, absolut gesetzten Phantasie:

„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.“⁶²⁷

⁶²² In diese Richtung tendiert z. B. die Darstellung der Romantik bei Gerhard Kaiser. Vgl. KAISER (2010).

⁶²³ Vgl. UERLINGS (1991: 402).

⁶²⁴ (HO: 215); Zitat aus dem Brief an Ludwig Tieck vom 23. 2. 1800.

⁶²⁵ LIEBRAND (2000: 36f.).

⁶²⁶ Die Deutung von *Der goldne Topf* im Hinblick auf die Stellungnahme des Textes zu den frühromantischen poetischen Fragmenten ist sehr problematisch, nicht zuletzt wegen der ironischen Erzählweise, durch die der Text geprägt wird. Manfred Engel gibt einen Überblick über die Hoffmann-Forschung, deren einer Teil in *Der goldne Topf* eine Umsetzung der frühromantischen Poetik sieht und der andere Teil eine Überwindung dieser. Engel versucht, sich in *Der goldne Topf* zu orientieren, indem er in ihm die mögliche Verankerung einiger frühromantischer Postulate bzw. Züge des frühromantischen Dichtens unter Lupe nimmt. Er findet dort viele leicht abgewandelte frühromantische Züge, kann schließlich jedoch nicht bewerten, welche Rolle diese Umwandlung spielt bzw. welche Stellungnahme zu der frühen Romantik diese eigenartige Umwandlung signalisiert. Vgl. ENGEL (2009).

⁶²⁷ EBERHARDT (2004: 77f.).

In Bezug auf *Maler Nolten* deutet Heinrich Reinhardt im ähnlichen Sinne, wie es Otto Eberhardt im Falle Eichendorffs tat, Elisabeth als die Verkörperung der zügellosen, dunklen Phantastik und der einseitigen Romantik:

„In dem Bild der wahnsinnigen, ruhelos und sehnsüchtig wandernden, der Wirklichkeit enthobenen Zigeunerin gestaltet sich der Geist der zügellosen, dunklen Fantastik, der subjektivistisch ausschweifenden Weltfremde, der sich vom begrenzenden Licht des Tages, vom Blick nach aussen abwendet und in die Kräfte der seelischen und ideellen Unterwelt dringt. Elisabeth ist die Verkörperung der einseitigen Romantik. Ihre Beziehung zu Nolten ist damit klar: Sie ist das ganz und allein, was in Nolten seine tiefste und stärkste Anlage bildet.“⁶²⁸

Das Schlangemotiv in den einzelnen Primärtexten korrespondiert in seiner jeweiligen Ausgestaltung mit den Grundideen der oben angeführten Beispiele von Deutungen, die die einzelnen Künstlertexte als Stellungnahmen zur Poetologie der Romantik und zur romantischen Kunst allgemein lesen. Auch das Schlangemotiv kann in diesem Sinne als ein Reflexionsmittel über die Poetik bzw. über die dichterischen Werke der früheren Romantikphasen wahrgenommen werden, das die romantische Poetik im Einklang mit der Idee des ganzen Textes verherrlicht (*Heinrich von Ofterdingen*) und sogar zu der bevorzugten frühromantischen Gattung wird – zum Fragment, das die romantische Poetik einschränkend verherrlicht (*Der goldne Topf*), das der als ausschweifend charakterisierten romantischen Dichtung feste Schranken setzt (*Das Marmorbild*) oder die romantische zügellose Kunst und Phantastik eindeutig verabschiedet (*Maler Nolten*). Die Komplexität des Schlangemotivs verändert sich von dem ältesten zum jüngsten Text in dem Sinne, als die positiven Merkmale von dem ältesten zu dem jüngsten Text abnehmen und als das Abgründige in den zwei Texten der späteren Romantik, die als ein Abschied bzw. eine Kritik der zügellosen romantischen Dichtung gelesen werden können, in dem Schlangemotiv, der diese Kunst versinnbildlicht, eindeutig Sieg davon trägt.

Doch zugleich kann man in den Gemeinsamkeiten der einzelnen Schlangemotive, die in deren Komplexität und deren komplizierter und vielschichtiger Aufladung durch Kontexte bestehen, ein vereinigendes Element sehen, das die Abstufung der Phasen der Romantik – von der puren Begeisterung für die Hingabe an das Künstlertum bis zu dessen Ablehnung, oder aber von einer immerwährenden unabschließbaren Reflexion der Frühromantiker bis hin zu einer dezidierten, im Verhältnis zur Frühromantik wenig reflektierenden Abrechnung mit der frühen Romantik – gewissermaßen unterläuft. Alle Texte reflektieren nämlich durch das Schlangemotiv über die Kunst auf eine höchst komplexe Weise. Der Abschied von der Romantik, der sich bei den zwei jüngeren Texten als Lektüre bzw. als eine Lektürenvariante anbietet, ist in Wirklichkeit keine strikte Abrechnung mit einer Kunst, die man als Ganzes verabschieden würde. Wenn auch die destruktiven Merkmale dieser Kunst sowohl in *Das Marmorbild* als auch in *Maler Nolten* vorherrschen, wird die Romantik in beiden Fällen ebenfalls durch Merkmale geprägt, die faszinierend sind und die nicht vollständig abgelehnt werden⁶²⁹ bzw. die dem Destruktiven

⁶²⁸ REINHARDT (1930: 78).

⁶²⁹ Das Haar Biancas in *Das Marmorbild* ist lockig wie das Haar der Venus, nur wird hier die geflochtene, gebändigte Frisur vorgezogen.

entgegentreten⁶³⁰. Dabei verläuft die Reflexion über die künstlerische Problematik, wie die Untersuchung der Schlangemotive gezeigt hat, auch bei den jüngeren Texten sehr komplex. Diese Tatsache rückt die späteren Texte den früheren näher.

Die Erhebung zur idealen Reflexionsform in *Heinrich von Ofterdingen*, der Einsatz des Motivs als Reflexionsmittel und als Hauptprotagonist in *Der goldne Topf*, die Verwertung dieses Motivs als sich zu einer bestimmten – allgemeinen und zugleich spezifischen – Aussage raffiniert zuspitzendes Element in *Das Marmorbild*, die Aufladung eines scheinbar illustrierenden Motivs durch eine komplexe Diskussion zum Hauptthema des Textes in *Maler Nolten*: Dies sind alle Varianten einer höchst komplexen Reflexion im Rahmen eines Motivs, die alle dem frühromantischen Paradigma gerecht werden, das in literarischen Texten eine Reflexion über den künstlerischen Prozess verlangt. Zugleich zeigen die zwei älteren Texte, vor allem *Heinrich von Ofterdingen*, der in der Forschung traditionell ohne Vorbehalt als Verherrlichung der Dichtung und als Darstellung der unproblematischen Hingabe an die künstlerische Existenz gelesen wird, dass diese Hingabe an Kunst und der dichterische Werdegang nicht so glatt und idealistisch verlaufen, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.⁶³¹ Alle untersuchten Texte, sogar der frühromantische *Heinrich von Ofterdingen* und die Schlangemotive in ihnen gestehen nämlich zu, dass die Hingabe an das Künstlertum durch abgründige Momente begleitet wird.

Die vorgenommenen Ausführungen zu den kontextuellen Kodierungen des Schlangemotivs in den einzelnen Primärtexten zeigen, dass es schließlich die aktualisierten Kontexte sind, als deren Schnittpunkt das jeweilige Zeichen Schlange entsteht. Wie gezeigt wurde, unterscheiden sich die Inszenierung und die kontextuelle Aufladung des Schlangemotivs stark je nach Text. Die Untersuchung hat gezeigt, wie individuell und urwüchsig Motive (in diesem Fall kontextuell stark kodierte Motive) ausgestaltet werden können. Das Oszillieren zwischen Schlange und ornamentaler Linie problematisiert das Verständnis eines Motivs als kompakte, im Text klar abzugrenzende, semantisch eindeutig benennbare Einheit. Auch die Tatsache, dass das Motiv sowie seine Bedeutung im Text aufgrund einer Überlappung von variabel hergestellten Kontexten entsteht, lässt das Motiv als eine nuanzierte Konstruktion erscheinen, die jeweils durch eine starke Individualität geprägt wird und die im Text nicht einfach zu fassen ist.

Wegen der Komplexität und Vielschichtigkeit der untersuchten Schlangentexturen stellt sich natürlich auch hier am Schluss noch einmal die Frage, ob die Bezeichnung Motiv eigentlich für derart komplexe Konstruktionen überhaupt akzeptabel ist. Diese Untersuchung hat sich trotz der bestehenden Streitpunkte des problematischen Motivbegriffs bedient, weil sich die traditionelle begriffliche Bezeichnung des untersuchten Gegenstands als Motiv von selbst anbietet. Zugleich wirft diese Arbeit die Möglichkeit auf, dass der Motivbegriff aufgrund ähnlich ausgerichteter künftiger motivanalytischer Studien, die soeben die Komplexität der

⁶³⁰ Der Bezug auf den Artemis-Kontext in *Maler Nolten* repräsentiert ein solches Merkmal.

⁶³¹ Auf die Häufigkeit einer harmlosen Interpretation von *Heinrich von Ofterdingen* in der Novalis-Forschung weist Julia Samwer hin: „Direkte Widersprüche genauso wie Konflikte und Kontroversen finden sich im *Ofterdingen* auf inhaltlicher Ebene kaum. Die konfliktfreie Romanentwicklung ist schon mehrfach problematisiert und auch im Roman bemängelt worden.“ SAMWER (2009: 149).

untersuchten traditionell als Motive bezeichneten Konstruktionen eines anderen Typus⁶³² entdecken, schließlich verabschiedet wird.

⁶³² Es muss sich nicht um stark kontextuell geprägte Konstruktionen handeln, sondern um andere komplexe Konstruktionen.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Abkürzungsverzeichnis

GT = HOFFMANN, E. T. A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam, 2008.

HO = NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2006.

M = EICHENDORFF, Joseph von. *Das Marmorbild*. Stuttgart: Reclam, 2008.

MN = MÖRIKE, Eduard. *Maler Nolten*. Stuttgart: Reclam, 2005.

7.2 Quellen

ADELUNG, Johann Christoph. (1811a). *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Bd. 3 [online]. Wien: Bauer, 1811 [Zit. 31. 8. 2015]:
<<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/band/bsb00009133>>.

ADELUNG, Johann Christoph. (1811b). *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Bd. 4 [online]. Wien: Bauer, 1811 [Zit. 31. 8. 2015]:
<<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/band/bsb00009134>>.

CAMPE, Joachim Heinrich. *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Bd. 4. Hildesheim, New York: Olms, 1969.

CREUZER, Georg Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Bd. 2. Hildesheim, New York: Olms, 1973.

DURNER, Manfred (Hrsg.). *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*. Bd. 5. Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797). Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994.

EICHENDORFF, Joseph von. *Das Marmorbild*. Stuttgart: Reclam, 2008.

EICHENDORFF, Joseph von. Die Zauberei im Herbste. In FRÜHWALD, Wolfgang u. a. (Hrsg.). *Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag, 1985, S. 9-28.

EICHENDORFF, Joseph von. Eine Meerfahrt. In FRÜHWALD, Wolfgang u. a. (Hrsg.). *Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag, 1993, S. 355-419.

EICHNER, Hans. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I. München u. a.: Schöningh, 1967.

FIORILLO, Johann Dominik. *Sämtliche Schriften*. Bd. 2.1. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten. Hildesheim u. a.: Olms, 1997.

FORSTER, Georg. Geschichte der Kunst in England. Vom Jahre 1789. In *Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*. Bd. 7. Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala. Bearbeitet von Gerhard Steiner. Berlin: Akademie-Verlag, 1963, S. 111-162.

GABLER, Johann (Hrsg.). *Johann Gottfried Eichhorns Hofraths und Professors zu Göttingen Urgeschichte. Herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen von D. Johann Philip Gabler ordentlichem Professor der Theologie zu Altdorf. Zweyten Theiles erster Band. Einleitung zum zweyten Theil der Urgeschichte* [online]. Altdorf, Nürnberg: Monath und Kußler, 1792 [Zit. 20. 7. 2015]:

<https://books.google.cz/books?id=BG9AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

GABLER, Johann (Hrsg.). *Johann Gottfried Eichhorns Hofraths und Professors zu Göttingen Urgeschichte. Herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen von D. Johann Philip Gabler ordentlichem Professor der Theologie zu Altdorf. Zweyten Theiles zweyter Band. Zweyter Theil der Urgeschichte mit Anmerkungen* [online]. Altdorf, Nürnberg: Monath und Kußler, 1793 [Zit. 20. 7. 2015]:

<https://books.google.cz/books?id=ZeZgAAAAcAAJ&pg=PR98&lpg=PR98&dq=Johann+Gottfried+Eichhorn+urgeschichte&source=bl&ots=_dtDLkQnoV&sig=0CHhSz9eFohJ40Q3vaHXIss2reY&hl=en&sa=X&ved=0CDYQ6AEwA2oVChMIoLWEttayxwIVAT4UCh2f-QL2#v=onepage&q=Johann%20Gottfried%20Eichhorn%20urgeschichte&f=false>.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Der Sammler und die Seinigen*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Über Laokoon*. Weimar: Böhlau, 1998.

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 15 [online]. Leipzig: Hirzel, 1899 [Zit. 22. 8. 2015]:

<<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS10338#XGS10338>>.

HEDERICH, Benjamin. *Gründliches mythologisches Lexikon. Nachdruck von 1770*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 12. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

HERDER, Johann Gottfried. *Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts. Zweyter Band, welcher den Vierter Theil enthält* [online]. Riga: Hartknoch, 1776 [Zit. 18.8.2015]:
<http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs3/object/display/bsb10604143_00004.html>.

HERDER, Johann Gottfried. Erstes Wäldchen. In MATTHIAS, Theodor (Hrsg.). *Herders Werke*. Bd. 1. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, [1903], S. 211-278.

HESS, Joseph Anton. *Anweisung zur Schönschreibkunst. Facsimile der Handschrift von 1788*. Hrsg. von Jürgen Vorderstemann. Pinneberg: Raecke, 1983.

HOFFMANN, E. T. A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam, 2008.

HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. Zürich u. a.: Artemis & Winkler, 1995.

HOGARTH, William. *Analyse der Schönheit*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008.

KANNE, Johann Arnold. (1808a). *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie*. Bd. 1 [online]. Bayreuth: Johann Andreas Lübecks Erben, 1808 [Zit. 20. 7. 2015]:
<https://books.google.cz/books/about/Erste_Urkunden_der_Geschichte_oder_allge.html?id=E7oPAAAAQAAJ&redir_esc=y>.

KANNE, Johann Arnold. (1808b). *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie*. Bd. 2 [online]. Bayreuth: Johann Andreas Lübecks Erben, 1808 [Zit. 20. 7. 2015]:
<https://books.google.cz/books/about/Erste_Urkunden_der_Geschichte_oder_allge.html?id=E7oPAAAAQAAJ&redir_esc=y>.

KANT, Immanuel. Mutmaßlicher Anfang des Menschengeschlechts. In HARTENSTEIN, Gustav (Hrsg.). *Immanuel Kant's sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge*. Bd. 4. Leipzig: Voss, 1867, S. 314-329.

KERN- VON HARTMANN, Bertha. (Hrsg.). *Hesiods Werke*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss [online]. Tübingen: Mohr, 1911 [Zit. 21. 08. 2015]:
<<http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1>>.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Kurt Wölfel. Frankfurt a. M.: Insel, 1988.

MÖRIKE, Eduard. *Maler Nolten*. Stuttgart: Reclam, 2005.

MORITZ, Karl Philipp. *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. Bremen: Schünemann, 1966.

NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2006.

PAUL, Jean. Palingenesien. In MILLER, Norbert (Hrsg.). *Jean Paul. Werke*. Bd. 4. München: Hanser, 1962, S. 717-924.

- PÖHLMANN, Johann Paulus. *Meine Schreibelectionen, oder praktische Anweisung für Schullehrer, welche den ersten Unterricht im Schönschreiben zugleich als Verstandesübung benutzen*. Fürth, 1803.
- RITTER, Johann Wolfgang. *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810*. Hrsg. von Arthur Henkel. Heidelberg: Schneider, 1969.
- SAMUEL, Richard (Hrsg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1981.
- SAMUEL, Richard (Hrsg.). *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1983.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. De malorum origine. In JACOBS, Wilhelm G. u. a. (Hrsg.). *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*. Bd. 1. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1976, S. 63-191.
- SCHILLER, Friedrich. Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde. In HAHN, Karl-Heinz (Hrsg.). *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 17. Historische Schriften. 1. Teil. Weimar: Böhlau Nachf., 1970, S. 398-413.
- SCHILLER, Friedrich. (1992a). Kallias oder über die Schönheit. In ROLF-PETER, Janz (Hrsg.). *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Theoretische Schriften. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 276-329.
- SCHILLER, Friedrich. (1992b). Über das Pathetische. In ROLF-PETER, Janz (Hrsg.). *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Theoretische Schriften. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 423-451.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Die Gemählde. Gespräch*. Hrsg. von Lothar Müller. Dresden, Amsterdam: Verlag der Künste, 1996.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. Fünfundzwanzigste Vorlesung. In BÖCKING, Eduard (Hrsg.). *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Theil 2. Hildesheim, New York: Olms, 1971, S. 154-172.
- SCHÖNBERGER, Otto (Hrsg.). *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- STEPHANI, Heinrich. *Ausführliche Beschreibung der genetischen Schreibmethode für Volksschulen*. Erlangen, 1815.
- THISSEN, Heinz Joseph (Hrsg.). *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*. Bd. 1. Text und Übersetzung. Übersetzt von Heinz Joseph Thissen. Leipzig, München: Saur, 2001.
- TIECK, Ludwig. Der junge Tischlermeister. In FRANK, Manfred u. a. (Hrsg.). *Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988, S. 9-418.

TIECK, Ludwig. *Franz Sternbalds Wanderungen*. München: Winkler, 1964.

VASARI, Giorgio. *Das Leben des Parmigianino*. Hrsg. von Matteo Burioni. Berlin: Wagenbach, 2009.

VERGIL. *Äneis*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß [online]. Leipzig: Reclam, 1875 [Zit. 18. 8. 2015]:
<<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2624/4>>.

VITRUVIUS. *Baukunst*. Bd. 1. Bücher I – IV. Übersetzt von August Rode. Zürich, München: Artemis, 1987.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich; TIECK, Ludwig. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Leipzig: Insel, 1921.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In *Winckelmanns Werke in einem Band*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin, Weimar: Aufbau, 1982, S. 1-36.

ZEDLER, Johann Heinrich. (1961a). *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 27. Graz: Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, 1961.

ZEDLER, Johann Heinrich. (1961b). *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 34. Graz: Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, 1961.

7.3 Fachliteratur

ALEWYN, Richard. Eine Landschaft Eichendorffs. In STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.). *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, S. 19-43.

ANDERMATT, Michael. *Text, Motiv, Thema – Zur semantischen Analyse von Erzähltexten. Achim von Arnims Erzählung „Die Einquartierung im Pfarrhause“* [online]. 2001 [Zit. 7. 7. 2014]:
<http://homepage.hispeed.ch/M.Andermatt/Neuere_deutsche_Literatur/Text,_Motiv,Thema.html>.

ANDERMATT, Michael. *Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in A. v. Arnims Erzählwerk*. Bern: Peter Lang, 1996.

APEL, Friedmar. *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1978.

ARNOLD-DE SIMINE, SILKE. Literatur- und kulturhistorisches Umfeld. In WILD, Inge; WILD, Reiner (Hrsg.). *Mörrike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 27-57.

- ASSMANN, Aleida. Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination. In ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan (Hrsg.). *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Fink, 2003, S. 261-280.
- AUHUBER, Friedhelm. *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986.
- BARKHOFF, Jürgen. *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- BEARDSLEY, Christa-Maria. *E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen*. Bonn: Bouvier, 1975.
- BEARDSLEY, Christa-Maria. *E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik*. Bonn: Bouvier, 1985.
- BECK, Adolf. Forschungsbericht. Peregrina. Zur Berichtigung und Ergänzung des Buches von Hildegard Emmel: „Mörikes Peregrinadichtung und ihre Beziehung zum Nolten-Roman“. In *Euphorion*, 1953. 47, S. 194-217.
- BEESE, Marianne. *Novalis. Leben und Werk*. Rostock: Neuer Hochschulschriftenverlag, 2000.
- BEHLER, Ernst. *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- BEHRENDT, Marie. Die Figur der Elisabeth in Eduard Mörikes Roman „Maler Nolten“. In HUBER-THOMA, Erich; ADLER, Ghemela (Hrsg.). *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1986, S. 55-75.
- BELLER, Manfred. Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“. In *Euphorion*, 1968. 62(2), S. 117-142.
- BEST, Otto F. *Die blaue Blume im englischen Garten: Romantik – ein Missverständnis?* Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.
- BEST, Otto F. Vom „blauen Blümchen“ zur „blauen Blume“. In *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1986. 36, S. 289-303.
- BÖCHER, Otto. Teufel VIII. In MÜLLER, Gerhard (Hrsg.). *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 33. Berlin, New York: de Gruyter, 2002, S. 141-147.
- BÖHME, Hartmann. Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In BOHNEN, Klaus u. a. (Hrsg.). *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen, München: Fink, 1981, S. 133-176.

- BREGER, Claudia. *Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800*. Köln u. a.: Böhlau, 1998.
- BRITTNACHER, Hans Richard. Zigeunerinnen, Eros und Schicksal in Mörikes „Maler Nolten“. In *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2006. 50, S. 263-285.
- BROD, Walter M. (Hrsg.). *Fränkische Schreibmeister und Schriftkünstler*. Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte, 1968.
- BRUCH, Herbert. *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman „Maler Nolten“*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992.
- BUNZEL, Wolfgang. Die Spätromantik. In BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 42-59.
- CHAMBERS, Helen. Fontanes Gedicht „Goodwin-Sand“. Das Schlangen-Motiv: Symbol für die Bedrohung menschlichen Lebens. In *Fontane-Blätter*, 1992. 53, S. 73-78.
- CHRISTEL, Erika. *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. Würzburg: Ergon, 2005.
- CORRODI, Paul. Das Urbild von Mörikes Peregrina. In *Jahrbuch der literarischen Vereinigung Winterthur*, 1925, S. 47-102.
- DAIBER, Jürgen. *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*. Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht, 2001.
- DIECKMANN, Liselotte: The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism. In *Comparative Literature*, 1955. 7(4), S. 306-312.
- DIETERLE, Bernard. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth, 1988.
- DIEZ, Max. Novalis und das allegorische Märchen. In SCHULZ, Gerhard (Hrsg.). *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 131-159.
- DOEDE, Werner. *Bibliographie der deutschen Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*. Hamburg: Hauswedell, 1958.
- DOEDE, Werner. *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und die Kalligraphie des Barock*. München: Prestel, 1988.
- DOLEŽEL, Lubomír. From Motifems to Motifs. In *Poetics*, 1972. 4, S. 55-90.

DUNKER, Alex. (Sprach-)Alchemie und Manierismus in der Romantik. In BRAUNGART, Wolfgang (Hrsg.). *Manier und Manierismus*. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 323-338.

EBERHARDT, Otto. *Eichendorffs Erzählungen „Das Schloss Dürande“ und „Die Entführung“ als Beiträge zur Literaturkritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

EGLI, Hans. *Das Schlangensymbol. Geschichte – Märchen – Mythos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

EHRENSPERGER, Oskar Serge. *Die epische Struktur in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“*. Eine Interpretation des Romans. Winterthur: Schellenberg, 1971.

EICHNER, Hans. Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa. In KESSLER, Michael; KOOPMANN, Helmut (Hrsg.). *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen: Stauffenburg, 1989, S. 37-52.

EILERT, Heide. Eduard Mörike: Maler Nolten. In *Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 1992, S. 250-279.

EMMEL, Hildegard. Die lyrischen Einlagen in „Maler Nolten“. In EMMEL, Hildegard. *Kritische Intelligenz als Methode. Alte und neue Aufsätze über sieben Jahrhunderte deutscher Literatur*. Bern, München: Francke, 1981, S. 89-108.

ENGEL, Manfred. E. T. A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantiker – am Beispiel von „Der goldne Topf“. In AUEROCHS, Bernd; PETERSDORFF, Dirk von (Hrsg.). *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Paderborn u. a.: Schöningh, 2009, S. 43-56.

ETTER, Hans Jürg. *Eduard Mörikes Peregrinadichtung*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Zürich: Juris, 1985.

EVERS, Bernd; THOENES, Christof. *Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln u. a.: Taschen, 2003.

FELDGES Brigitte; STADLER, Ulrich. *E. T. A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck, 1986.

FORSSMAN, Erik. *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in nordischen Säulenbüchern und Vorgabeblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956.

FRENZEL, Elisabeth. Rückblick auf 200 Jahre literaturwissenschaftliche Motivforschung. In WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 21-39.

- FRENZEL, Elisabeth. *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Erich Schmid, 1974.
- FRENZEL, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler, 1966.
- FRENZEL, Elisabeth. *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg i. Br. u. a.: Herder, 1980.
- FRENZEL, Elisabeth. Vorwort zur I. Auflage. In FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 2008, S. VII-XVII.
- FRIES, Werner J. Ginnistan und Eros. Ein Beitrag zur Symbolik in „Heinrich von Ofterdingen“. In *Neophilologus*, 1954. 38, S. 23-36.
- GÄDE, Ernst Georg. *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*. Marburg: Elwert, 1974.
- GEBELEIN, Helmut. Zur Alchemie im Werke Novalis. In *Geheimnisvolle Zeichen. Alchemie, Magie, Mystik und Natur bei Novalis*. Hrsg. von der Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloß Oberwiederstedt. Berlin: Ed. Leipzig, 1998, S. 133-140.
- GERMANN, Georg. *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- GOCKEL, Heinz. Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus. In *Wirkendes Wort*, 1974. 24, S. 46-56.
- GOODBODY, Alex. *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. Neumünster: Wachholtz, 1984.
- 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: Metzler, 1994.
- 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 u. a.: Rodopi, 1994, S. 241-262.
- GRAEVENITZ, Gerhart von. *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- HAAGE, Bernhard Dietrich. *Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2000.
- HAAGE, Bernhard Dietrich. Der Ouroboros in Hartmanns „Erec“ Vers 7669-7679. In OKKEN, Lambertus (Hrsg.). *Kommentar zur Artusepik Hartmanns von Aue. Im Anhang: Die Heilkunde und*

Der Ouroboros von Bernhardt Dietrich Haage. Amsterdam, Atlanta – GA: Rodopi, 1993, S. 555-564.

HAAGE, Bernhard Dietrich. *Ouroboros – und kein Ende.* In DOMES, Josef u. a. (Hrsg.). *Licht der Natur. Medizin in Fachliteratur und Dichtung. Festschrift für Gundolf Keil zum 60. Geburtstag.* Göppingen: Kümmerle, 1994, S. 149-169.

HANSEN, Erk F. *Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik. Zeitgenössische Naturwissenschaft und Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis).* Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1992.

HANSS, Karl. *Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild. Aus dem Leben eines Taugenichts.* München: Oldenbourg, 1989.

HARNISCHFEGGER, Johannes. *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantik-Kritik bei E. T. A. Hoffmann.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988.

HARTLICH, Christian; SACHS, Walter. *Der Ursprung des Mythosbegriffs in der modernen Bibelwissenschaft.* Tübingen: Mohr, 1952.

HAYM, Rudolf. *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.

HECKER, Jutta. *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik.* Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung, 1931.

HEGENER, Johannes. *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis. Dargestellt am Prozeß der Entwicklung von Welt und Menschheit. Studien zum Problem enzyklopädischen Welterfahrens.* Bonn: Bouvier, 1975.

HENNING, Andreas et. al. *Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.* München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.

HERTL, Michael; HERTL, Renate. *Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende.* München: Thiemig, 1968.

HEYDEBRAND, Renate von. *Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung.* Stuttgart: Metzler, 1972.

HIEBEL, Friedrich. *Novalis. Deutscher Dichter. Europäischer Denker. Christlicher Seher.* Bern, München: Francke, 1972.

HIEBEL, Friedrich. Zur Interpretation der „Blauen Blume“ des Novalis. In *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 1951. 43, S. 327-334.

HILD, Heike. Gnosis. In PRIESNER, Claus; FIGALA, Karin (Hrsg.). *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft.* München: Beck, 1998, S. 152-154.

- HOCKE, Gustav René. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- HOLLENDER, Christoph. 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: Schöningh, 1995, S. 163-232.
- HORSTMANN, Isabel. *Eduard Mörikes Maler Nolten. Biedermeier: Idylle und Abgrund*. Frankfurt a. M.: Lang, 1996.
- HU, Yihong. *Unterwegs zum Roman. Novalis' Werdegang als Übergang von der Philosophie zur Poesie*. Paderborn u. a.: Schöningh, 2007.
- HUBER, Adolf. Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie. In *Euphorion*, 1988. Ergänzungsheft 4, S. 90-132.
- HUNFELD, Barbara. Zur „Hieroglyphe“ der Kunst um 1800. Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubert und Schlegel. In ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan (Hrsg.). *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Fink, 2003, S. 281-296.
- IMIG, Andrea. *Luzifer als Frau? Zur Ikonographie der frauengestaltigen Schlange in Sündenfalldarstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Hamburg: Kovac, 2009.
- JAFFÉ, Aniela. *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“*. Hildesheim: Gerstenberg, 1978.
- JAPP, Uwe. Das serapiontische Prinzip. In ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Text und Kritik. E. T. A. Hoffmann*. München, 1992, S. 63-115.
- KAISER, Gerhard. *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.
- KAPR, Albert. *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. München u. a.: Saur, 1983.
- KARL, Sabine. *Unendliche Frühlingssehnsucht. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk*. Paderborn u. a.: Schöningh, 1996.
- KAUTE, Brigitte. Paradoxien der Grenzüberschreitung in E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“. In *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2010. 129, Sonderheft, S. 93-108.
- KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. München: Fink, 2003.
- KITTLER, Friedrich A. *Dichter – Mutter – Kind*. München: Fink, 1991.

- KITTSTEIN, Ulrich. (2004a). Maler Nolten. Entstehung und frühe Rezeption. In WILD, Inge; WILD, Reiner (Hrsg.). *Mörrike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 157-178.
- KITTSTEIN, Ulrich. *Zivilisation und Kunst. Eine Untersuchung zu Eduard Mörikes „Maler Nolten“*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2001.
- KITTSTEIN, Ulrich. (2004b). Zur Forschungsgeschichte. In WILD, Inge; WILD, Reiner (Hrsg.). *Mörrike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 251-255.
- KORFF, Hermann A. *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Frühromantik. Leipzig: Kohler & Amelang, 1959.
- KRÄMER, Felix: Schwarze Romantik. Eine Annäherung. In KRÄMER, Felix (Hrsg.). *Schwarze Romantik. Von Goya bis Ernst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, S. 14-29.
- KREMER, Detlef. *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Klassiker-Lektüren*. Berlin: Schmidt, 1999.
- KREMER, Detlef. *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007.
- KREMER, Detlef. *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- KRÜGER, Sabine. *Die Figur der Ratte in literarischen Texten. Eine Motivstudie*. Frankfurt a. M.: Lang, 1989.
- KUGLER, Stefani. *Kunst-Zigeuner. Konstruktion des „Zigeuners“ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2004.
- KUNISCH, Hermann. Eduard Mörike: „Peregrina“. In KUNISCH, Hermann. *Kleine Schriften*. Berlin: Duncker & Humblot, 1968, S. 339-355.
- LANGENOHL, Andreas. Verknüpfung, Kontextkonfiguration, Aspiration. Skizze einer Kulturtheorie des Übersetzens. In *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2014. 5(2), S. 17-27.
- LENTZSCH, Franziska. Momente des Erhabenen. Füssli und das Schwarzromantische in der englischen Kunst. In KRÄMER, Felix (Hrsg.). *Schwarze Romantik. Von Goya bis Ernst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, S. 76-97.
- LIEBRAND, Claudia. Punschrausch und paradis artificiels: E. T. A. Hoffmanns „Der goldne Topf“ als romantisches Kunstmärchen. In ALEXANDER, Vera; FLUDERNIK, Monika (Hrsg.). *Die Romantik*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 33-49.
- LIEDTKE, Ralf. *Das romantische Paradigma der Chemie. Friedrich von Hardenbergs Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation*. Paderborn: mentis, 2003.

LINK, Hannelore. *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1971.

LOMMEL, Hermann. Friedrich Schlegels Charakteristik des Sanskrit und die deutsche Sprache. In *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1930. 8, S. 647-659.

LUBKOLL, Christine. „Eine mythische Komposition“ – Aporien der Liebe in Mörikes „Peregrina I-V“. In MAYER, Mathias (Hrsg.). *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart: Reclam, 1999, S. 60-80.

LURKER, Manfred. Adler und Schlange. Von der Polarität des Daseins und ihrer Aufhebung in der Symbolsprache des Mythos. In *Antaios*, 1964. 5, S. 344-352.

LUSERKE-JAQUI, Matthias. *Eduard Mörike. Ein Kommentar*. Tübingen, Basel: Francke, 2004.

MAHR, Johannes. *Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“*. München: Fink, 1970.

MALATRAIT, Solveig. *Die Amor-Motive: ihre Rezeption, Gestaltung und Funktion in der französischen Renaissancelyrik. Eine motivische Untersuchung aus der Perspektive der Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1999.

MARHOLD, Hartmut. Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“. In *Aurora*, 1987. 47, S. 101-125.

MARTINEK, Manuela. *Die Symbolik in der Paradiesgeschichte von der hebräischen Bibel bis zum Koran*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.

MARTINI, Fritz. Die Märchendichtung E. T. A. Hoffmanns. In PRANG, Helmut (Hrsg.). *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 155-184.

MATT, Peter von. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien: Hanser, 1989.

MAURER, Emil. *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München: Fink, 2001.

MAYER, Birgit. *Eduard Mörike*. Stuttgart: Metzler, 1987.

MAYER, Mathias. *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*. München: Beck, 2004.

MAYER, Otto. Von der monastischen „Ars scribendi“. Zum Kunsthandwerk der Schreibmeister. In BROD, Walter M. (Hrsg.). *Fränkische Schreibmeister und Schriftkünstler*. Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte, 1968, S. 5-10.

MCGLATHERY James M. „Bald Dein Fall Ins-Ehebett“? A New Reading of E. T. A. Hoffmann's Goldner Topf. In *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 1978. 53(3), S. 106-114.

- MCGLATHERY, James M. *Mysticism and Sexuality: E. T. A. Hoffmann. Hoffmann and His Sources*. Part 1. Las Vegas u. a.: Lang, 1981.
- MCGLATHERY, James M. The Suicide Motif in E. T. A. Hoffmann's „Der goldne Topf“. In *Monatshefte*, 1966. 58, S. 115-123.
- MILLER, Norbert. *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*. München, Wien: Hanser, 2000.
- MÖLK, Ulrich. Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von „Motiv“. Überlegungen und Dokumentation. In *Romanistisches Jahrbuch*, 1991. 42, S. 91-120.
- MÖLK, Ulrich. Motiv. In BARCK, Karlheinz u. a. (Hrsg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 225-234.
- MÖLK, Ulrich. Zur europäischen Bedeutungsgeschichte von „Motiv“ vom Mittelalter bis zum 19. Jh. In WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 11-20.
- MOMBERGER, Manfred. *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann*. München: Fink, 1986.
- MORENZ, Ludwig D. *Sinn und Spiel der Zeichen. Visuelle Poesie im Alten Ägypten*. Köln u. a.: Böhlau, 2008.
- MÜHLHER, Robert. Der Poetenmantel. In STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.). *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, S. 180-203.
- MÜLLER, Helmut. *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann*. Bern: Haupt, 1964.
- NEHRING, Wolfgang. *Spätromantiker. Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- NEUMANN, Gerhard. Glissando und Defiguration. E. T. A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“ als Wahrnehmungsexperiment. In GERBER, Erika; MENKE, Bettine. (Hrsg.). *Manier – Manieren – Manierismen*. Tübingen: Narr, 2003, S. 63-94.
- NUBER, Achim: *Mehrstimmigkeit und Desintegration. Studien zu Narration und Geschichte in Mörikes „Maler Nolten“*. Frankfurt a. M.: Lang, 1997.
- OBENAUER, Karl Justus. *Hölderlin. Novalis*. Jena: Diedrichs, 1925.

- OESTERLE, Günter. 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: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 60-96.
- OPPEL, Horst. *Peregrina. Vom Wesen des Dichterischen*. Mainz: Kirchheim, 1947.
- OSTERMANN, Eberhard. Fragment/Aphorismus. In SCHANZE, Helmut (Hrsg.). *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 2003, S. 277–289.
- PANOFSKY, Erwin. (2006a). Ikonographie und Ikonologie. In PANOFSKY, Erwin. *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: DuMont, 2006, S. 33-59.
- PANOFSKY, Erwin. (2006b). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In PANOFSKY, Erwin. *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: DuMont, 2006, S. 5-32.
- PAULIN, Roger. Romantik. In MEID, Volker (Hrsg.). *Sachlexikon. Literatur*. München: dtv, 2000, S. 776-781.
- PFEFFER, Carl Alexander. *Venus und Maria. Eine Eichendorff-Studie als Beitrag zur Wesenserkenntnis des Dichters*. Berlin: Widukind, 1936.
- PIECHOTTA, Hans Joachim. Atlantis. Hoffmanns Poetik dargestellt am Statusproblem höherer Welten im „Goldnen Topf“. In HILMES, Carola; MATHY, Dietrich (Hrsg.). *Die Dichter lügen nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser. Gedenkschrift für Hans Joachim Piechotta*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, S. 129-148.
- PIKULIK, Lothar. Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E. T. A. Hoffmanns „Der goldne Topf“. In *Euphorion*, 1969, 63, S. 341-370.
- PIKULIK, Lothar. Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In *Euphorion*, 1977, 71(2), S. 128-140.
- PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck, 2000.
- PRANG, Helmut. *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- PRAWER, Siegbert S. Mignons Genugtuung. Eine Studie über Mörikes „Maler Nolten“. In SCHILLEMET, Jost (Hrsg.). *Interpretationen*. Bd. 3. Deutsche Romane von Grimmlshausen bis Musil. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, 1966, S. 164-181.
- PRAZ, Mario. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv, 1970.
- PREISENDANZ, Karl. Aus der Geschichte des Uroboros. In HERMANN, Ferdinand; TREUTLEIN, Wolfgang (Hrsg.). *Brauch und Sinnbild*. Karlsruhe: Südwestdeutsche Druck- und Verlagsgesellschaft, 1940, S. 194-209.

- PREISENDANZ, Wolfgang. *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München: Fink, 1976.
- RAMPLING, Jennifer. Eine geheime Sprache. Die Ripley-Bildrollen. In DUPRÉ, Sven (Hrsg.). *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*. München: Hirmer, 2014, S. 38-57.
- REICHENBERGER, Kurt. Das Schlangensymbol als Sinnbild von Zeit und Ewigkeit. Ein Beitrag zur Emblematik in der Literatur des 16. Jahrhunderts. In *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1965. 81(1/2), S. 346-351.
- REIFENSCHIED, Beate. 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: Metzler, 1994, S. 33-60.
- REINHARDT, Heinrich. *Mörke und sein Roman „Maler Nolten“*. Horgen-Zürich, Leipzig: Verlag der Münster Presse, 1930.
- RICKES, Joachim. Das „Gewittermotiv“ in Goethes Werther – motivtheoretisch betrachtet. Überlegungen zur Terminologie-Problematik in der Stoff-, Motiv- und Themenforschung. In *Wirkendes Wort*, 1992. 42(3), S. 406-420.
- RICKES, Joachim. *Führerin und Geführter: Zur Ausgestaltung eines literarischen Motivs in Christoph Martin Wielands „Musarion oder die Philosophie der Grazien“*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1989.
- RICKES, Joachim. Motivforschung – eine unmoderne Disziplin? Zu M. Andermatts Achim von Arnim-Studie. In *Wirkendes Wort*, 1997. 3, S. 489-501.
- RITZENHOFF, Ursula. *Erläuterungen und Dokumente. Novalis. (Friedrich von Hardenberg). Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- RODER, Florian. *Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*. Stuttgart: Urachhaus, 1992.
- RODER, Florian. *Menschwerdung des Menschen. Der magische Idealismus im Werk des Novalis*. Stuttgart, Berlin: Mayer, 1997.
- RUTHNER, Clemens. Das literarische Motiv – Kritischer Versuch einer Redefinition. In *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 1992, S. 13-33.
- SAMWER, Julia K. C. *Symbole der Erkenntnis. Zu Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- SAUTER BAILLIET, Theresia. *Die Frauen im Werk Eichendorffs. Verkörperungen heidnischen und christlichen Geistes*. Bonn: Bouvier, 1972.

- SCHERER, Stefan. Naive Re-Flexion. In BRAUNGART, Wolfgang; SIMON, Ralf (Hrsg.). *Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit*. Tübingen: Niemeyer, 2004, S. 5-30.
- SCHILLING, Silke. *Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihrer Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur*. Frankfurt a. M.: Materialis, 1984.
- SCHIPPERGES, Heinrich. Nachwort. In RITTER, Johann Wolfgang. *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810*. Hrsg. von Arthur Henkel. Heidelberg: Schneider, 1969, S. 3-37.
- SCHMIDT, Heinrich; SCHMIDT Margarethe. Schlange. In SCHMIDT, Heinrich; SCHMIDT Margarethe. *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*. München: Beck, 1989, S. 100-108.
- SCHOLL, Annette. „Kunst! o in deine Arme wie gern entflöh' ich dem Eros!“ Kunst und Künstler in Mörikes „Maler Nolten“. In WILD, Reiner (Hrsg.). „*Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüthe offen*“. *Neue Studien zum Werk Eduard Mörikes (mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur 1985-1995)*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1997, S. 71-89.
- SCHREY, Dieter. *Mythos und Geschichte bei Johann Arnold Kanne und in der romantischen Mythologie*. Tübingen: Niemeyer, 1969.
- SCHULZ, Gerhard. Der Fremdling und die blaue Blume. Zur Novalis-Rezeption. In GRIMM, Reinhold (Hrsg.). *Romantik heute*. Bonn, Bad Godesberg: Inter Nationes, 1972, S. 31-47.
- SCHUMACHER, Hans. *Narziss an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen. Geschichte und Interpretation*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft, 1977.
- SEIBERT, Jutta. Schlange. In SEIBERT, Jutta. *Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*. Freiburg i. Br. u. a.: Herder, 1980, S. 277f.
- SEIDLIN, Oskar. Eichendorffs symbolische Landschaft. In STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.). *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, S. 218-241.
- SKOWRONEK, Marianne: *Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin. Berlin, 1964.
- SPECHT, Benjamin. *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*. Berlin, New York: de Gruyter, 2010.
- STADLER, Ulrich. Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In LÜTZELER, Paul Michael (Hrsg.). *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1981, S. 141-162.

- STAMMLER, Wolfgang. *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag, 1959.
- STEINECKE, Hartmut. Kommentar. In STEINECKE, Hartmut et. al. (Hrsg.). *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1. Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, S. 533- 932.
- STEINECKE, Hartmut. Nachwort. In HOFFMANN, E. T. A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 113-128.
- STORZ, Gerhard. *Eduard Mörike*. Stuttgart: Klett, 1967.
- STRENZKE, Günter. Zum Motiv der grüngoldenen Schlange bei Eichendorff. In *Aurora*, 1976. 36, S. 27-38.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer, 1960.
- SYRE, Cornelia. 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: Hatje Cantz, 2007, S. 117-131.
- THIEL, Gisela. *Das Frau-Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters*. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlands. Saarbrücken, 1956.
- TILL, Dietmar. 18. Jahrhundert, Klassik, Romantik. In WILD, Inge; WILD, Reiner (Hrsg.). *Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 33-43.
- TITZMANN, Michael. *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink, 1977.
- UERLINGS, Herbert. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- VIETOR, Sophia. *Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis*. Halle, Zürich: Stekovics, 1995.
- VOERSTER, Erika. *Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman*. Bonn: Bouvier, 1966.
- VÖLLNAGEL, Jörg. *Alchemie. Die königliche Kunst*. München: Hirmer, 2012.

- VORDERSTEMANN, Jürgen. Einleitung. In HESS, Joseph Anton. *Anweisung zur Schönschreibkunst. Facsimile der Handschrift von 1788*. Hrsg. von Jürgen Vorderstemann. Pinneberg: Raecke, 1983, S. 5-11.
- WALZEL, Oskar. Die Formkunst von Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen“. In SCHULZ, Gerhard (Hrsg.). *Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, S. 36-95.
- WANNING, Berbeli. *Novalis zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1996.
- WEISROCK, Katharina. *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- WEISSTEIN, Ulrich. Stoff- und Motivgeschichte. In WEISSTEIN, Ulrich. *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1968, S. 163-183.
- WERLEN, Hans Jakob. Stoff- und Motivanalyse. In SCHNEIDER, Jost (Hrsg.). *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin, New York: de Gruyter, 2009, S. 661-677.
- WETZELS, Walter D. *Johann Wilhelm Ritter. Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik*. Berlin, New York: de Gruyter, 1973.
- 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: Stauffenburg, 1989, S. 171-201.
- WILLER, Stefan. „Übersetzt: ohne Ende“. Zur Rhetorik der Etymologie bei Johann Arnold Kanne. In JAEGER, Stephan; WILLER, Stefan (Hrsg.). *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 113-129.
- WILLSON, A. Leslie. The „Blaue Blume“: A new Dimension. In *The Germanic Review*, 1959. 34, S. 50-58.
- WOESLER, Winfried. Eichendorff und die antike Mythologie. In KESSLER, Michael; KOOPMANN, Helmut (Hrsg.). *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen: Stauffenburg, 1989, S. 203-221.
- WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Der Sturz des Mächtigen. Zu Struktur, Funktion und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1995-1998*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986-1989. Teil 1*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

WOLPERS, Theodor (Hrsg.). (1992a). *Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986-1989*. Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

WOLPERS, Theodor. Motif and Theme as Structural Content Units and "Concrete Universals". In SOLLORS, Werner (Hrsg.). *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge u. a.: Harvard University Press, 1993, S. 80-91.

WOLPERS, Theodor (Hrsg.). (1982a). *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979*. Bd. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

WOLPERS, Theodor. (1982b). Vorwort. In WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979*. Bd. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, S. 7-10.

WOLPERS, Theodor. Wege der Göttinger Motiv- und Themenforschung. In WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 41-112.

WOLPERS, Theodor. (1992b). Zum Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung. In WOLPERS, Theodor (Hrsg.). *Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986-1989*. Teil 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, S. 172-225.

WÜHRL, Paul-Wolfgang. *E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn u. a.: Schöningh, 1988.

WÜHRL, Paul-Wolfgang. Zum Text. In HOFFMANN, E. T. A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 103.

WÜNSCH, Marianne. Eine neue Psychologie im literatur- und denkgeschichtlichen Kontext. Zur Interpretation von Mörikes „Maler Nolten“. In RICHTER, Karl u. a. (Hrsg.). *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997, S. 185-232.

WÜRZBACH, Natascha. Theorie und Praxis des Motivbegriffs. Überlegungen bei der Erstellung eines Motiv-Index zum Child-Korpus. In *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 1993. 38, S. 64-89.

YANG, Myung Ae. *Idealbilder – Zerrbilder. Romantische Konzeptionen des Orients um 1800*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2013.

ZELLER, Hans; ZÄCH, Alfred (Hrsg.). *Conrad Ferdinand Meyer. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 2. Gedichte. Berichte des Herausgebers zu den Abteilungen I und II. Bern: Benteli, 1964.

ZYMNER, Rüdiger. Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie. In BRAUNGART, Wolfgang (Hrsg.). *Manier und Manierismus*. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 1-14.