

Semantische Räume und Rollen in Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild*

1.

Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild*¹ wurde vielfach und auf verschiedene Weise analysiert und interpretiert. In der Forschung sind zwei Hauptrichtungen zu erkennen. Einerseits ist ein Konsens erreicht worden, daß Eichendorffs *Marmorbild* nach einem Polarisierungsprinzip aufgebaut worden sei, demzufolge in der Erzählung der heidnischen Welt die christliche Welt, der antiken Mythologie die christliche Religion und der verführerischen Venus das Bild der christlichen Jungfrau Maria entgegengesetzt worden ist. Wiethölter² nennt diese Richtung konservativ. Andererseits gibt es Ansätze, die *Das Marmorbild* als eine Lebensgeschichte, die Entwicklungsgeschichte einer und derselben Figur, des Protagonisten Florio, auffassen.³ Die Projektion und die Spiegelung der inneren Welt des Protagonisten sei nach den Vertretern dieser Richtung ein Aufbauprinzip der Novelle, das stärker zur Geltung komme als das Polarisierungsprinzip. Es gibt weitere Forschungsprobleme, die immer noch ungelöst zu sein scheinen. In der Forschungsliteratur finden wir verschiedene Auffassungen über die Identität der Figuren und der Figurenkonstellation. Zuletzt gibt es im *Marmorbild* mehrdeutige Textstellen, die zwar mehrmals kommentiert worden sind, jedoch einer Interpretation im Zusammenhang mit anderen Fragen der Interpretation der ganzen Erzählung bedürfen.

1.1. Übersicht über die Forschungsliteratur

Lent⁴ gibt ein umfassendes Bild über Eichendorffs Rezeption der antiken Mythologie. In den Werken Eichendorffs, so auch im *Marmorbild*, erscheine eine dämonisierte Welt der antiken Mythologie, in der das dionysische Prinzip herrscht. Dieser Welt sei die christliche Welt, der Gestalt der Venus das Bild von Maria entgegengesetzt worden. Schwarz⁵ zeigt, wie Eichendorffs Polaritätsidee in der Erzählung *Das Marmorbild* zur Geltung kommt. Die Polarität in der Darstellung der Tageszeiten läßt „existentielle, weltanschauliche und künstlerische Gegensätze“⁶ erkennen. Die Tageszeiten funktionieren als Weltdimensionen wie Gebundenheit und Freiheit usw. Köhnke⁷ vertritt ebenfalls die Meinung, daß die Struktur im *Marmorbild* durch polare Entgegenstellungen bestimmt ist. Er führt diese Polaritätsidee auf Weschta⁸ zurück. In der Interpretation von Köhnke ist Venus der Figur von Bianka, Donati der Figur

von Fortunato gegenübergestellt. Seidlin⁹ schreibt über eine emblematische Funktion der Eichendorffschen Landschaft, wobei Emblem als „Zeichen mit bestimmtem, eng umgrenztem abstraktem Sinngehalt“¹⁰ verstanden wird. Die Handlung des *Marmorbildes* — „Suche, Verführung und schließlich Erlösung ihres Helden Florio“¹¹ — ist von den Landschaften abzulesen. Die Landschaftsbilder spiegelten Suche und Heimkehr, Gottesnähe und Gottesferne usw. Diese Spiegelungen seien aber keine Projektionen, sondern gründen sich auf dem Prinzip der Analogie, „die in der scholastischen Philosophie eines Thomas von Aquin das Kettenglied zwischen Göttlichem, Menschlichem und Natürlichem liefert.“¹² Beller¹³ sieht das Aufbauprinzip der Novelle *Das Marmorbild* nicht in der Polaritätsidee, sondern im Allegorischen. Florios Weg zwischen Erinnerung und Verführung sei „kein Schwanken zwischen zwei einander entgegengesetzten Polen“¹⁴ sondern er ist unter dem Eindruck der ersten Liebeserfahrungen entstanden, die ihn zu verführen drohen. Der Projektion eines Erlebnisses in ein Idol entspräche ein Prozeß, der über das Bild zur Allegorie führe. Die Allegorie erscheine „als eine Kontamination der Mythen von Narziß und Venus im Zeichen der Symbole von Spiegel und Kreis“.¹⁵

Lindemann¹⁶ summiert die Handlung des *Marmorbildes* als eine Verführung und Heilung von Florio, der von Bianca und Fortunato „in die Gesellschaft und damit in den Bereich christlichen Denkens“ zurückgeführt und „von seiner dämonischen Sucht geheilt“¹⁷ wird. Das Dämonische sei für Eichendorff jedes positiven Aspekts entkleidet worden. Die Natur scheine die Seelenregung des Helden zu objektivieren. Die Aufgabe des Künstlers wird „in einer priesterlich vermittelnden Funktion“¹⁸ gesehen. Pikulik¹⁹ verwendet Erklärungsmodelle und Kategorien der Tiefenpsychologie. In seiner psychologischen Deutung verkörpere Fortunato die Funktionen des Kontrollbewußtseins und des Über-Ich, Donati dagegen „die Fremdheit sowohl wie die Zudringlichkeit der seelischen Tiefenwelt.“²⁰ Diese zwei widerstrebenden Kräfte streiten um Florio. Die mythologischen Bilder im *Marmorbild* haben „kein sachliches Äquivalent in der Realität der Außenwelt und in der Rationalität des Bewußtseins“, sie seien keine Allegorien, „da sie weder den rationalen noch den statisch fixierten Charakter der Allegorie besitzen.“²¹ Die „proteushafte Wandlungsfähigkeit“ des Bildes der Venus kann zwar psychologisch kategorisiert werden, ohne daß sie logisch begriffen werden könnte. Der Mythos geräte schon wegen des Fehlens der Transzendenz zum Christentum in Widerspruch. Das psychologische Verstehen des Eros führe nicht zu einer Legitimation des Eros, sondern eher zu seiner Tabuisierung. Eichner²² kommentiert letztere Feststellung von Pikulik: Eine sexuell reizvolle Frau dürfe Eichendorffs christliche Helden „anscheinend prinzipiell“ nicht heiraten.²³

Woesler²⁴ stellt fest, daß die Göttin Venus die herausragendste mythologische Gestalt in Eichendorffs Werk ist, weil sie auch Projektion von Liebe,

von Sexualwünschen und -trieben verkörpert. Wiethölter²⁵ verweist in seiner diskursanalytischen Interpretation des *Marmorbildes* auf die Verbindung der Venus mit der jungfräulichen Maria. Das Bild Mariä sei erotisch aufgeladen. Weder die Handlung, noch der Text der Erzählung „mit seinen sprachlichen Verschiebungen und seiner Vorliebe für das Mehrsinnige“²⁶ läßt sich einem dogmatischen Schematismus unterwerfen.

1.2. Zielsetzung

In dieser Arbeit wird von der Hypothese ausgegangen, daß Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* als eine Bildungsgeschichte aufgefaßt werden kann. Dem Protagonisten Florio werden verschiedene Rollen dargeboten, die er annehmen oder ablehnen soll. Die Figuren im *Marmorbild* entsprechen demnach den verschiedenen sozialen Rollen. Der Protagonist Florio soll im Laufe seines Initiations- bzw. Bildungsprozesses seine soziale Haltung ausarbeiten, d. h. für sich eine sexuelle Rolle wählen und daneben auch eine sexuelle Partnerin finden. Die Partnerin soll eine für den Protagonisten annehmbare Frauenrolle spielen. Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es, die Rollen, die von den verschiedenen Figuren der Erzählung vertreten sind, in Zusammenhang mit den semantischen Räumen²⁷ zu interpretieren. Bei der Identifizierung der Figuren im *Marmorbild* scheint es einen wesentlichen Unterschied zu machen, ob die „Figur“ in der Wirklichkeit oder nur in der Phantasie des Protagonisten existiert. Deshalb versuche ich, den Bildungsprozeß des Protagonisten im System des semantischen Raumes des Realen und des semantischen Raumes des Phantastischen zu untersuchen.

2. Charakterisierung der semantischen Räume

Der semantische Raum des Realen kann im Sinne der Definition von Titzmann²⁸ definiert werden als ein Teilsystem der im *Marmorbild* dargestellten Welt, das nach dem kulturellen Wissen²⁹ der Menge der Personen, die zum semantischen Raum des Realen gehören, für wirklich, für in der Zeitphase existierend gehalten wird, in der der semantische Raum des Realen existiert. Der semantische Raum des Phantastischen kann im Sinne derselben Definition von Titzmann definiert werden als ein Teilsystem der im *Marmorbild* dargestellten Welt, das nach dem kulturellen Wissen der Menge der Personen, die zum semantischen Raum des Realen gehören, für nicht wirklich, für unreal, für in der Zeitphase nicht existierend gehalten wird, in der der semantische Raum des Realen existiert.

2.1. Topographische Räume und semantische Räume

Die semantischen Räume des Realen und des Phantastischen sind orts- und zeitgebunden. Die Schauplätze der Erzählung sind offene und geschlossene

topographische Räume. Die geschlossenen Räume sind von ihren Umgebung mit Mauern, Gittern usw. abgetrennt, jedoch ermöglichen Tore und Türe die Kommunikation mit der Umgebung. Solche geschlossenen topographischen Räume sind die Stadt Lucca, der Palast der Frau Venus, mit einem Garten umgeben und das Landhaus von Pietro, auch mit einem Garten umgeben. Innerhalb der geschlossenen Räume sind kleinere geschlossene Räume, wie Florios Zimmer in der Herberge, das Haus der zwei Damen in Lucca (M 404, 15-31, 406, 9-11), das prächtige Gemach im Schloß der Frau Venus, und auch Donatis Wohnung, die mit Fenstern versehen sind. Sind diese Fenster geöffnet, so können verschiedene „Ausstrahlungen“ der Umgebung in Form von Bildern, Tönen, Düften usw. — Zeichen aus einem anderen semantischen Raum — in die kleinen geschlossenen Räume eindringen.³⁰ Der geschlossene Raum von Lucca ist von einem großen, offenen topographischen Raum umgeben, der verschiedene kleinere topographische Teilräume enthält: das ist die Umgebung von Lucca, die Natur, mit ihren Tälern, Bergen, Grotten, Kaskaden, Wäldern und dem Fluß. Die Zeitgebundenheit der semantischen Räume bedeutet, daß die Geltungsperiode der beiden semantischen Räume auf bestimmte Zeitperioden, genauer, auf bestimmte Tageszeiten begrenzt ist. Der semantische Raum des Realen ist mit dem Morgen, mit der Sonne, mit dem Tageslicht verbunden. Dieser semantische Raum kommt zur Geltung bzw. ist zugänglich am Morgen und am Tage. Der semantische Raum des Phantastischen ist in der Nacht, im Mondschein zugänglich. Die Nacht wird semantisch nicht nur mit der Tageszeit selbst, sondern auch mit den Motiven des Mondes und der Sterne gekennzeichnet. Wenn z. B. der Mond tagsüber am Himmel steht (M 400, 12), kann die Ordnung des Phantastischen zur Geltung kommen. Es gibt zwei Zeitphasen, die die Geltungsperioden der beiden semantischen Räume voneinander abgrenzen und gleichzeitig eine Übergangszone zwischen den semantischen Räumen bilden: der Abend mit dem Sonnenuntergang und dem Aufgang der Sterne und der Tagesanbruch mit dem Sonnenaufgang. Die Stadt Lucca kann als ein semantisierter Raum³¹ des Realen aufgefaßt werden. Es gibt innerhalb des topographischen Raumes der Stadt Lucca zwei kleinere, geschlossene topographische Räume, die nicht zum semantisierten Raum des Realen gehören: Florios Zimmer in der Herberge und das Innere des Hauses der zwei Damen. Diese zwei kleineren Räume verhalten sich wie der große offene topographische Raum mit seinen Teilräumen inbegriffen.

Der große offene topographische Raum, die Landschaft, die die Stadt Lucca umgibt, und dessen Teilräume: der „weite grüne Platz“ (M 386, 17-18) vor den Toren von Lucca, das Lustschloß der Venus mit dem Weiher im Lustgarten, das Landhaus von Donati und der Garten um das Landhaus von Pietro, können den Tageszeiten entsprechend sich am Morgen und am Tage als ein semantisierter Raum des Realen, in der Nacht, bzw. im Mondschein dagegen als ein semantisierter Raum des Phantastischen verhalten. Die Land-

schaft verändert sich abhängig davon, ob sie in der Macht des Realen oder des Phantastischen steht, d. h. ob sie als ein topographischer Ort im semantischen Raum des Realen oder im semantischen Raum des Phantastischen gesehen wird. Das Innere des Landhauses von Pietro gehört zum semantischen Raum des Realen, aber der Maskenball ist eine Angelegenheit, wo innerhalb des semantischen Raumes des Realen die Regel des semantischen Raumes des Phantastischen gelten, z. B. ist die Identität der Personen verhüllt. Dieser künstliche Raum, in dem der semantische Raum des Phantastischen in kontrolliertem Rahmen zur Geltung kommen kann, wird motivisch durch die Lichter charakterisiert, „die gleich Sternkreisen, in kristallinen Leuchtern über dem lustigen Schwarme schwebten“ (M, 406, 36 – 407,1).

Der offene topographische Raum kann auch als ein neutrales Grenzgebiet dienen, in dem der semantische Raum des Realen und der semantische Raum des Phantastischen — in der entsprechenden Zeitphase (am Abend) — einander berühren. Das Ineinanderfließen der verschiedenen semantischen Räume erscheint auf der Textebene in Form von mehrdeutigen Stellen.³² In der Szene bei den Zelten am grünen Platz geschieht ein nahtloser Übergang des semantischen Raumes des Realen in den semantischen Raum des Phantastischen:

Es begann nun ein wunderliches Gewimmel von Wagen, Pferden, Dienern und hohen Windlichtern, die seltsame Scheine auf das nahe Wasser, zwischen die Bäume und die schönen wirrenden Gestalten umherwarfen. Donati erschien in der wilden Beleuchtung noch viel bleicher und schauerlicher, als vorher. Das schöne Fräulein mit dem Blumenkranze hatte ihn beständig mit heimlicher Furcht von der Seite angesehen. Nun, da er gar auf sie loskam, um ihr mit ritterlicher Artigkeit auf den Zelter zu helfen, drängte sie sich an den zurückstehenden Florio, der die Liebliche mit klopfendem Herzen in den Sattel hob. Alles war unterdes reisefertig, sie nickte ihm noch einmal von ihrem zierlichen Sitze freundlich zu, und bald war die ganze schimmernde Erscheinung in der Nacht verschwunden. (M 393, 20-33)

Problematisch ist der letzte Satz. In einer Lesart können wir „die ganze schimmernde Erscheinung“ im Sinne von optischer Erscheinung, auf das „wunderliche[s] Gewimmel von Wagen, Pferden, Dienern und hohen Windlichtern, die seltsame Scheine auf das nahe Wasser, zwischen die Bäume und die schönen, wirrenden Gestalten umherwarfen“ beziehen. Eine frühere Textstelle (M 387, 17-21) bestätigt diese Deutung: Florio, den „größere[n], funkelnde[n] Strom von Wagen und Reitern“ betrachtend „schweifte wohl eine Stunde lang allein zwischen den ewig wechselnden Bildern umher.“ Plausibel ist aber auch, die ganze schimmernde Erscheinung, auf das Subjekt des vorangehenden Nebensatzes (sie) zu beziehen. In dieser letzteren Lesart kann aber „das schöne Mädchen“ in den semantischen Raum des Phantastischen eingeordnet werden, denn die „wunderbare Schöne“, die in ihrem Gesang von Florio belauscht wird und die als Griechin verkleidet, also als eine Doppelgängerin von Bianka am Maskenball teilnimmt, besteigt „in einem schnell umgeworfenen schimmernden Jagdkleide einen schneeweißen Zelter“

(M 411, 32-34), und dann „Wie festgebannt von Staunen, Freude und einem heimlichen Grauen, das ihn innerlichst überschlich, blieb er [d. h. Florio, Anm. d. Verf.] stehen, bis Pferde, Reiter und die ganze seltsame Erscheinung in der Nacht verschwunden war.“ (M 411, 33-37)

In dieser Phase der Erzählung sind weder die semantischen Räume des Realen und des Phantastischen voneinander klar abgetrennt, noch unterscheiden sich die Frauengestalten voneinander, die zum semantischen Raum des Realen bzw. zum semantischen Raum des Phantastischen gehören. Das Bild des schönen Mädchens erscheint in Florios Traum:

Da war es ihm, als führe er mit schwanenweißen Segeln einsam auf einem mondbeglänztem Meer. (1) Leise schlugen die Wellen an das Schiff, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze vom vorigen Abend. (2) Sie sang so wunderbar, traurig und ohne Ende, als müsse er vor Wehmut untergehn. (M 395, 13-18)

Der semantische Raum des Traumes von Florio wird mit dem semantischen Raum des griechischen Sirenenmythos erweitert. Das schöne Mädchen wird mit den Sirenen gleichgesetzt, ihr Bild wird durch die Steigerung („die alle aussahen wie das schöne Mädchen“) unpersönlich gemacht. Gleichzeitig wird angedeutet, daß „das schöne Mädchen“ eine tödliche Gefahr für Florio bedeutet: Sirenen bewirken den Tod der Schiffer, die ihren wunderschönen Gesang hören.³³ Dieses Traumbild wird in der Beschreibung der Landschaft gespiegelt. (M 395, 24-27) Wir finden auch hier (M 395, 24-27) scheinbare Widersprüche auf der syntaktischen Ebene des Textes: das Subjekt des Hauptsatzes (2) wird mit einem Personalpronomen (sie) ausgedrückt, das sich aber nicht auf das Subjekt des vorangehenden Satzes (Sirenen) bezieht, sondern auf das schöne Mädchen, mit dem die Sirenen verglichen werden. Später erfahren wir, daß Florio im Traum Sirenen gehört hatte.³⁴ Die Identität des schönen Mädchens ist hier für Florio noch nicht fragwürdig. Erst ein bißchen später, nachdem er das Lied *Wie kühl schweift sich's bei nächt'ger Stunde ...* gesungen hat, wird das Bild des schönen Mädchens in den Raum des Phantastischen erhoben:

Die Musik bei den Zelten, der Traum auf seinem Zimmer, und sein, die Klänge und den Traum und die zierliche Erscheinung des Mädchens, nachträumendes Herz hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrliches, wie er es noch nirgend gesehen. (M 396,28 — 397,2)

Das Bild des Mädchens ist eine Idealisierung: eine Übertragung des Erlebten aus dem Raum des Realen in den Raum des Phantastischen. Die „reizende Kleine“ (M 396, 26) wird in Florios Traum in ein körperloses Bild verwandelt, denn Sirenen werden in der griechischen Mythologie als vogelartige Wesen mit Frauenköpfen vorgestellt, die mit ihrem Gesang und nicht mit ihrer körperlichen Schönheit die Schiffer verzaubern.

2.2. Der semantische Raum des Phantastischen

Der semantische Raum des Phantastischen ist ein offener Raum, der von einem spezifischen Motivbestand charakterisiert wird und der auch mythologische Motive enthält. Die Funktion dieser mythologischen Elemente ist es, die Figuren und/oder die Situationen der im *Marmorbild* dargestellten Welt dadurch zu charakterisieren, daß sie die im Mythos dargestellte Welt oder einen Teil dieser Welt hervorrufen und auf die Parallelismen oder Gegensätze des Mythos und der im *Marmorbild* dargestellten Figuren bzw. Situationen aufmerksam machen. So wird z. B. die Frau in verschiedenen Rollen im semantischen Raum des Phantastischen mit dem Mythos der Nausikaa,³⁵ der Sirenen,³⁶ der Frau Venus, des Narziß, der Diana charakterisiert.³⁷ Fortunato, der im Kahn stehend ein frommes Lied singt, wird dem Orpheus gleichgesetzt, der die gefährlichen Sirenen besiegt.³⁸ Diese bildhaft dargestellten mythologischen Parallelismen im semantischen Raum des Phantastischen haben eine ähnliche Funktion wie die Erklärungen des fiktiven Erzählers im semantischen Raum des Realen. Ein typisches Motiv des semantischen Raumes des Phantastischen ist neben dem Motivkreis der Nacht das Kreismotiv, das in verschiedenen lexikalischen Realisationen vorkommt, wenn auch eine reizende Frau im semantischen Raum des Phantastischen auftritt.³⁹ Aber auch andere Elemente des semantischen Raumes des Phantastischen können als semantische Interpretationen der Handlung funktionieren. Die Gefahr, die eine reizende Frau für den Protagonisten bedeutet, wird im semantischen Raum des Phantastischen durch Bilder kodiert. Das schöne Mädchen mit dem Blumenkranz ist ein reizendes jungfräuliches Wesen, wie die Sirenen, aber ebenso gefährlich wie sie. (M 395, 15-18) Kastanienbäume strecken ihre Riesenarme vor Pietros Landhaus, drohend, wie später im Schloß der Venus, wo es heißt: „Die beiden Arme, welche die Kerzen hielten, rangen und reckten sich immer länger, als wollte ein ungeheurer Mann aus der Wand sich hervorarbeiten.“ (M 420, 27-30) Diese Bilder im semantischen Raum des Phantastischen entsprechen den verbalen Warnungen von Fortunato im semantischen Raum des Realen.

2.3. Die semantischen Räume und die sozialen Rollen

2.3.1. Die Frau

Es gibt eine Frauenfigur im semantischen Raum des Realen, Bianka, die in verschiedenen Zeitphasen dargestellt wird. Sie erscheint zum ersten Mal am grünen Platz vor den Toren von Lucca als Ballspielerin, und in dieser Phase ist sie noch nicht eindeutig in den semantischen Raum des Realen eingeordnet. Sie wird erst nach dem Maskenball bei ihrem Eigennamen genannt. Sie gehört motivisch eher in den semantischen Raum des Phantastischen, weil sie mit dem Kreismotiv gekennzeichnet wird, obwohl sie motivisch als eine mit

Fortunato verwandte Figur dargestellt wird — sie spielt Federball und Fortunato trägt ein Barett mit Federn. Sie wird hier mit denselben Mitteln charakterisiert, mit denen die anderen Frauenrollen, die eindeutig zum semantischen Raum des Phantastischen gehören, charakterisiert werden. Bianka als Ballspielerin wird in die Rolle der Nausikaa, einer Jungfrau, die heiraten möchte, versetzt, und sie erblickt in der Person von Odysseus — Florio, der ihr den verlorenen Ball wiedergibt — den potentiellen Bräutigam.⁴⁰ Bianka, die in dieser Phase der Erzählung weder beim Eigennamen genannt, noch von Pietro begleitet wird, genießt eine Freiheit, die im semantischen Raum des Realen einem Mädchen oder einer Frau nicht zusteht. Daß sie als eine Frau charakterisiert wird, die auch zum semantischen Raum des Phantastischen gehören könnte, kann so verstanden werden, daß das freie sexuelle Verhalten der Frau als etwas Phantastisches gilt, was im semantischen Raum des Realen nicht ohne Vorbehalt angenommen wird.

2.3.2. Der Mann

Fortunato vertritt die Werte des semantischen Raumes des Realen, obwohl seine Macht, dank seiner Kunst, in den Raum des Phantastischen reicht. Er ist keiner Frau untergeordnet. Er kann als Künstler den semantischen Raum des Phantastischen beeinflussen. Sein Gesang ruft irgendwie Donati herbei, und er ist sogar fähig, den Untergang einer ganzen Welt im Raum des Phantastischen zu bewirken. Donatis Existenz wird auf den semantischen Raum des Phantastischen begrenzt. Er ist kein gleichrangiger Partner von Fortunato, denn er ist einer Frau, der „schönen Dame“ untergeordnet, die in der Hierarchie der Figuren im semantischen Raum des Phantastischen eine gleichrangige führende Position hat, wie Fortunato in der Hierarchie der Figuren innerhalb des semantischen Raumes des Realen.

Donati vertritt eine Rolle des Mannes, die im semantischen Raum des Realen nicht toleriert wird. Ein Beweis dafür ist, daß alle Personen, deren Existenz auf den semantischen Raum des Realen beschränkt wird, bei seiner Erscheinung fliehen. Er darf den semantisierten Raum des Realen nicht betreten und er verschwindet mit dem Untergang der Welt des Phantastischen.

2.4. Florios Erkenntnisprozeß

Florio gerät im Laufe seines Bildungsprozesses aus dem semantischen Raum des Realen in den semantischen Raum des Phantastischen, und kehrt von dort nach seinem Selbsterkenntnis in den semantischen Raum des Realen zurück. Das Ausgangsstadium ist der Status des Kindes. Florio spielt eine unangemessene sexuelle Rolle. Er ist schüchtern, er reitet „still wie ein träumendes Mädchen“ (M 394, 10) zwischen Fortunato und Donati. Seine Gefühle sind mit seiner Aktivität nicht in Einklang: er wollte Fortunato, dem erwachsenen Mann und berühmten Sänger seine Liebe erklären, und er küßt seine unbe-

kannte Nachbarin (die Ballspielerin Bianka), als er, wie jeder in der Gesellschaft im Zelt, bloß „seinem Liebchen mit einem kleinen improvisierten Liedchen zutrinken“ (M 388, 25-26) sollte. Seine erste sexuelle Erfahrung (der Kuß) weckt seine erotische Phantasie. Er transponiert das Bild des Mädchens aus dem semantischen Raum des Realen in den semantischen Raum des Phantastischen. (M 396, 26 — 397, 2) Die Kunst (Poesie, Musik), das Träumen und die Liebe (die erwachte sexuelle Phantasie) sind es, die den Protagonisten Florio aus dem semantischen Raum des Realen in den semantischen Raum des Phantastischen überführen, und wiederum die Kunst, die fromme Poesie sind es, die ihn von dort in den semantischen Raum des Realen zurückbringen. Florio findet während seines nächtlichen Spazierganges eine Marmorstatue, ein Kunstwerk, das die idealisierte schöne Frau darstellt. Die Marmorstatue kann als eine Idealisierung der weiblichen Schönheit aufgefaßt werden, die im semantischen Raum des Realen in materieller, aber nicht lebendiger Form erscheint. Florio transponiert auch diese Idealisierung als lebendige Frau in den semantischen Raum des Phantastischen. Später sucht er die Frau nur in der Welt des Phantastischen.

Der Protagonist wird am Maskenball mit den Erwartungen der realen Welt konfrontiert, als Pietro ihn wie einen potentiellen Bräutigam über seinen Lebensplan fragt. Diese Prüfung und die Darstellung von Bianka, die keinen Kranz mehr trägt, verwirrt ihn, und er flieht in die Welt des Phantastischen zurück. Als Florio in einer Nacht in das Innere des Venusschlusses eingeführt wird, befindet sich Fortunato zur gleichen Zeit im Garten des Schlosses, in einem Kahn am Weiher. Fortunato gehört zum semantischen Raum des Realen. Die Kommunikation zwischen den beiden semantischen Räumen ist durch ein geöffnetes Fenster möglich. Die Töne des Gesanges von Florio sind Zeichen, die aus dem semantischen Raum des Realen in den semantischen Raum des Phantastischen eindringen. Diese Zeichen tragen zur Vernichtung des semantischen Raumes des Phantastischen bei und bewirken Florios Selbsterkenntnis und seinen Rückkehr in den semantischen Raum des Realen. Die Krönung des Bildungsprozesses ist es, als Florio in der als Knabe verkleideten Gestalt von Bianka sein Frauenideal erkennt. Florio ist vom Banne des Phantastischen befreit: er hat das Frauenideal des semantischen Raumes des Realen verinnerlicht.

3. Zusammenfassung

In Eichendorffs *Marmorbild* wird eine polarisierte Welt dargestellt, die aber nicht als eine Menge von Gegensatzpaaren gedeutet werden sollte. Die semantischen Räume des Realen und des Phantastischen gehen nahtlos ineinander über. Diese Räume haben einen gemeinsamen Durchschnitt, ein Grenzgebiet, das auf der Textebene in Form von mehrdeutigen Stellen erkennbar ist. Im Grenzgebiet des Realen und des Phantastischen wird auch die Identität der

Figuren ambivalent. Die Entsprechungen der semantischen Räume des Realen und des Phantastischen tragen zur Charakterisierung und Bewertung der dargestellten sozialen Rollen bei.

Anmerkungen

1. Zitiert wird nach EICHENDORFF, JOSEPH VON: *Das Marmorbild*. Eine Novelle. — In: FRÜHWALD, WOLFGANG – SCHILLBACH, BRIGITTE – SCHULZ, HARTWIG (Hrsg.): *Joseph von Eichendorff: Werke in fünf Bänden*. Bd. 2. Stuttgart 1985. (= Bibliothek deutscher Klassiker 8) S. 385-428, im weiteren M.
2. WIETHÖLTER, WALTRAUD: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“*. — In: MICHAEL KESSLER – HELMUT KOOPMANN (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989. (= Stauffenburg-Colloquium. Bd. 9.) S. 171-201., hier 171.
3. BELLER, MANFRED: *Narziss und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“*. — In: *Euphorion*. Jg. 62 (1968) S. 117-142.
4. LENT, DIETER: *Die Dämonie der Antike bei Eichendorff*. Diss. — Freiburg i. Br. 1964.
5. SCHWARZ, PETER: *Die Bedeutung der Tageszeiten in der Dichtung Eichendorffs*. — Bamberg 1964.
6. Ebd., S.241.
7. KÖHNKE, KLAUS: „Hieroglyphenschrift.“ *Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*. — Sigmaringen 1986. Bes. S. 50-71.
8. WESCHTA, FRIEDRICH: *Eichendorffs Novellenmärchen Das Marmorbild*. — Prag 1916 (= Prager deutsche Studien. Bd. 25.), zitiert nach Köhnke 1986, S. 56.
9. SEIDLIN, OSKAR: *Eichendorffs symbolische Landschaft*. — In: STÖCKLEIN, PAUL (Hrsg.): *Eichendorff heute*. München 1960. S. 219-241.
10. Ebd., S. 221.
11. Ebd., S. 223.
12. Ebd., S. 238.
13. S. Anm. 3.
14. Ebd., S. 117ff.
15. Ebd., S. 125. Die strukturbildende Funktion des Motivs des Kreises im *Marmorbild* wurde von Marhold ausführlich analysiert. — MARHOLD, HARTMUT: *Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild.“* In: *Aurora*. Jg. 47. (1987) S. 101-125. Eine detaillierte Analyse des Motivs und der Struktur des Spiegels im *Marmorbild* scheint in der mir zugänglichen Forschungsliteratur noch zu fehlen.
16. LINDEMANN, KLAUS: *Von der Naturphilosophie zur christlichen Kunst. Zur Funktion des Venusmotivs in Tiecks „Runenberg“ und Eichendorffs „Marmorbild“*. — In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Jg. 15 (1974) S. 101-121.
17. Ebd., S. 102.
18. Ebd., S. 119.
19. PIKULIK, LOTHAR: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs „Das Marmorbild“*. — In: *Euphorion*. Jg. 71 (1977) S. 128-140.
20. Ebd., S. 131.
21. Ebd., S. 134.
22. EICHNER, HANS: *Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa*. — In: KESSLER, MICHAEL – KOOPMANN, HELMUT (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989 (= Stauffenburg-Colloquium. Bd. 9.) S. 37-52.
23. Ebd., S. 48.

24. WOESLER, WINFRIED: *Eichendorff und die antike Mythologie*. — In: KESSLER, MICHAEL – KOOPMANN, HELMUT (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989 (= Stauffenburg-Colloquium. Bd. 9.) S. 203-221.
25. S. Anm. 2.
26. Ebd., S. 183.
27. Vgl. die Theorie von Lotman. — In: LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München 1993.
28. TITZMANN, MICHAEL: *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. 3. Aufl. — München 1993. S. 373.
29. Für eine Definition des kulturellen Wissens s. ebd., S. 268.
30. Florio erblickt das Haus der zwei Damen in der Nacht. In dieser Zeitphase ist das Fenster des Hauses geöffnet, und aus dem Inneren des Hauses, das ein semantischer Raum des Phantastischen ist, können Zeichen in den semantisierten Raum der Stadt Lucca eindringen: Florio kann zwei Frauengestalten sehen und hören, ohne ihre Identität bestimmen zu können. Am Tag ist der geschlossene Raum des Phantastischen innerhalb des Hauses von seiner Umgebung völlig isoliert: das Fenster ist zu. Am Tage kann kein Element des semantischen Raumes des Phantastischen in den Raum von Lucca eindringen.
31. Für eine Definition des semantisierten Raumes vgl. TITZMANN a. a. O. (Anm. 27).
32. BELLER a. a. O., S. 120 ff.
33. Vgl. Hom. Od. 12, 39 ff. — In: *L'Odyssee, „Poésie homérique“*, tome II.: chants VIII-XV. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 2. Aufl. Paris: Les Belles Lettres 1992, S. 112.
34. „Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie im Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört.“ (M 395, 24-27)
35. Vgl. Hom. Od. 6, 113ff. — In: *L'Odyssee, „Poésie homérique“*, tome I.: chants I-VII. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 9. Aufl. Paris: Les Belles Lettres 1989, S. 172.)
36. Vgl. Anm. 33.
37. Vgl. Anm. 3.
38. Vgl. APOLLONIUS RHODIUS: *Argonautica* IV., 885ff. — In: APOLLONIUS RHODIUS: *The Argonautica*. With an english translation by R. C. Seaton. 4. Aufl. Cambridge, Massachusetts, London 1955. S. 354-357.
39. MARHOLD 1987, vgl. Anm. 15.
40. Vgl. Anm. 35.

