



# Virtuelles Zentrum für kulturelsemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 15/2025

Herausgegeben von Martin Nies

Norbert von Seth

## Der Venus-Mythos bei Tieck und Eichendorff

*Der Runenberg – Das Marmorbild*





# **Der Venus-Mythos bei Tieck und Eichendorff**

## ***Der Runenberg – Das Marmorbild***

Norbert von Seth

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Student Research Papers | No. 15/2025**

Herausgegeben von Martin Nies

# Titelnachweis

Norbert von Seth:

*VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 15/2025

URL:

([https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2025/02/VZKF\\_SRP\\_No.15-2025\\_von-Seth\\_Der-Venus-Mythos-bei-Tieck-und-Eichendorff.pdf](https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2025/02/VZKF_SRP_No.15-2025_von-Seth_Der-Venus-Mythos-bei-Tieck-und-Eichendorff.pdf)).

Diese Studie entstand als Abschlussarbeit im *BA Bildungswissenschaften Deutsch* an der Europa-Universität Flensburg.

Betreuung: Dr. Christian Riedel

Titelbild: Pixabay



**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**

**Student Research Papers**

## Impressum

© 2025 | **VZKF**

[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren.  
Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur  
Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies  
Europa Universität Flensburg  
Fakultät II  
Institut für Germanistik  
Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft  
Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)

## Inhalt

1. Einleitung	7
2. Der Venus-Mythos	8
2.1 Motiv- und Stoffgeschichtlicher Hintergrund	9
2.1.1 Die Geburt der Venus	9
2.1.2 Ovids Metamorphosen und erste Venus-Stoffe	10
2.1.3 Die „Tannenhäuser-Ballade“	13
2.2 Eichendorffs Venus-Frauenfiguren	14
2.3 Realisation eines Mythos	17
3. Die Entstehung der Venus-Welt	18
3.1. Romantische Imagination und Mimesis	18
3.1.1 Romantische Imagination	19
3.1.2 Mimesis	25
3.2. Heidentum und Christentum im Liebesdiskurs	26
4. Raum-, Zeit- und Figurensemantik der Venus-Welt	32
4.1 Zeitsemantik	32
4.2 Raumsemantik	34
4.3 Figurensemantik	38
4.3.1 Christians Vater und Fortunato	38
4.3.2 Donati und der Fremde	40
4.3.3 Maria- Bianka/Elisabeth- Venus	42
4.4 Venus und Bianka als reale Frauen	46
4.5 Christians und Florios Disposition	47
5. Florio und Christian – eine Bewegung durch zwei Welten	48
5.1 Die Bedeutung des Unbewussten für die Venus-Welt	48
5.2 Florios und Christians Endzustand	50
6. Fazit	51
Literaturverzeichnis	54



## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Anliegen, die Venus-Motivik in Tiecks „Der Runenberg“ aus dem Jahre 1804 und Eichendorffs „Das Marmorbild“ aus dem Jahre 1816 anhand verschiedener theoretischer und methodischer Zugänge zu erfassen und somit die literarische Realisation des Venus-Mythos in den genannten Werken darzulegen. Aufgrund der diversen, koexistierenden Interpretations- und Deutungsmöglichkeiten und der daraus resultierenden Komplexität der Venus-Motivik ist es von essentieller Relevanz, sich bei der Erschließung der Venus-Motivik in den obigen Werken im Rahmen dieser Arbeit auf einige, in der Forschung gut bewährte theoretische Zugänge und den damit verbundenen Deutungsmöglichkeiten zu beschränken, wenngleich jene Beschränkung zurecht als ambivalent betrachtet werden kann. Ambivalent, da einerseits durch die Reduzierung auf speziell ausgewählte Deutungsmuster die Präzisierung dieser steigt, andererseits aber, durch jene getroffene Auswahl zugleich das Risiko besteht, die Komplexität und Vielschichtigkeit der Venus-Motivik gänzlich zu verkennen. Um Letzterem entgegenzuwirken, sollen jeweils alternative, koexistierende Deutungsmöglichkeiten aufgezeigt werden, wenngleich diese hier nicht in der Tiefe behandelt werden können. Konkret soll die Venus-Motivik u.a. im Rahmen dieser Arbeit durch jene christliche Perspektive betrachtet werden, durch der jener Antagonismus zwischen der heidnisch-dämonischen Venus und dem christlich-spirituellen Vater-Gott im Rahmen der Venuskult-Metaphorik (vgl. Stephan 2019:210) in der Forschung etabliert worden ist. Neben jenem christlichen Zugang bietet es sich an, da die hier zu behandelten Werke der Epoche der Romantik zugehörig sind, die Venus-Motivik aus einer romantischen Perspektive zu erschließen. Jene romantische Perspektive ist v.a. dahingehend interessant, da sich die Romantik für das „Wunderbare“ (ebd.: 205) interessiert sowie zur „Hinwendung zur inneren und äußeren Natur des Menschen, sowie zu vergangenen Gesellschaftsformen und Zeiten (Mittelalter)“ (ebd.: 205). Diese romantischen Interessen vermitteln bereits ein akkurates Verständnis darüber, worin eine wesentliche Bedeutung der Venus-Motivik zu suchen sein wird. Als zentral muss daher auch jenes Prinzip der romantischen Imagination betrachtet werden, als auch, hier kommt das romantische Interesse am Inneren zutage, jene inneren, seelischen Vorgänge, die Sigmund Freud mit dem Terminus „Das Unbewusste“ zusammengefasst hat. Gerade, weil bedacht werden muss, dass die hier zu behandelten Werke eben romantische Werke sind, rückt im Kontext der Venus-Motivik das Unbewusste in den Fokus, womit der dritte theoretische Hauptzugang genannt worden wäre, mit dem die Venus-Motivik untersucht

werden soll. Im Folgenden gilt es, aufbauend auf den vorherigen Anmerkungen, einen Überblick über die Vorgehensweise dieser Arbeit zu geben. Die Einführung in die Tieck'sche und Eichendorff'sche Venus-Motivik wird mittels einer Übersicht über die zahlreichen Motiv- und Stoffgeschichtlichen Hintergründe gegeben, die in den behandelten Werken eine wesentliche Rolle einnehmen. Ziel dieser Übersicht ist es, ein Verständnis darüber zu geben, dass über eine Venus-Motivik hinaus zu recht von einem Venus-Mythos gesprochen werden kann, der sich eben in einer bestimmten Art und Weise in den hier behandelten Werken realisiert. Die Frage, wie sich eben jener Mythos realisiert, ist im Rahmen dieser Arbeit von zentraler Bedeutung. Als nächstes gilt es zu untersuchen, was als Ursache für die Existenz der Venus-Welt (Venus-Welt stellt hierbei einen Oberbegriff dar, der alle literarischen Elemente der Venus-Motivik zusammenfasst) verstanden werden kann, wobei jene genannten theoretischen Zugänge sehr bedeutsam sein werden. Nachdem nun ein Verständnis für den Ursprung der Venus-Welt gegeben worden ist, gilt es, die diversen, teils ambivalenten, teils konträren semantischen Elemente innerhalb des Runenbergs und des Marmorbildes, die sinnstiftend für die Venus-Motivik sind, nachzuvollziehen. Im letzten Hauptkapitel werden die Figuren Christian und Florio gegenübergestellt und in ihrer Bewegung zwischen den zuvor vorgestellten Semantiken, nachvollzogen. Das Interesse an den literarischen Figuren Florio und Christian kann überhaupt als entscheidender Auslöser für die Werke „Der Runenberg“ und „Das Marmorbild“ begriffen werden, denn jenes Interesse und jene Tatsache macht einen Vergleich der beiden Werke hinsichtlich der Venus-Motivik erst so attraktiv, handelt es sich bei den beiden doch um Figuren, die auf der Handlungsebene eine entgegengesetzte Entwicklung durchlaufen. Mit anderen Worten: ein Motiv, zwei entgegengesetzte Figurenentwicklungen innerhalb jenes Motives. Wie diese entgegengesetzte Entwicklung Florios und Christians innerhalb der Venus-Motivik zu verstehen ist, und vor allem die Frage, warum am Ende der Handlung bei den beiden ein anderes Resultat vorliegt, ist eine zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit.

## 2. Der Venus-Mythos

Die Venus-Motivik in Eichendorffs Werk „Das Marmorbild“ und in Tiecks „Der Runenberg“ kann freilich nicht ohne Einschränkungen als alleinige Schöpfung der beiden Autoren betrachtet werden. Vielmehr äußert sich die Venus-Motivik im Rahmen der Neuen Mythologie der Frühromantik als eine mythopoiesis, also als einen literarischen Prozess, bei dem bereits etablierte Mythen zwar rezipiert, zugleich jedoch im Text und Kontext eine Transformation erfahren (vgl. Bartel 2004:27). Von einer mythopoiesis kann bei Eichendorff und Tieck aber nur insoweit die Rede sein, als dass neue Erzählstrukturen und Erzählelemente etabliert werden, die jedoch im Grunde stets auf die gleichen semantischen Räume Bezug nehmen.

## 2.1. Motiv- und Stoffgeschichtlicher Hintergrund

Im Folgenden gilt es daher, eine präzise Übersicht über die Motiv- und Stoffgeschichte der Venus-Motivik zu geben und ferner aufzuzeigen, wie jene Motive und Stoffe sinnstiftend für die Venus-Motivik sind.

### 2.1.1 Die Geburt der Venus

Die Anfänge des Venus-Mythos sind in der Antike, genauer beim griechischen Dichter Hesiod, zu suchen. Dieser erzählt in der „Theogonie“ die Geburt der griechischen Liebesgöttin Aphrodite (vgl. Roeske 2008:9). Andere Quellen berichten, dass der Kult um Aphrodite einen vorgriechischen, asiatischen Ursprung aufweist und in der mykenischen Zeit über das Meer nach Griechenland wanderte (vgl. Hunger 1988:50). Wie auch immer der Ursprung der Liebesgöttin sein mag, Konsens besteht über die Geburt von Aphrodite. Aus der Etymologie des Namens „Aphrodite“ („Anadyomene= die aus dem Meer auftauchende“) leiteten die Griechen die Vorstellung ab, Aphrodite sei „aus dem Schaum des Meeres geboren“ (ebd.: 50). Die griechische Liebesgöttin Aphrodite kann als die römische Liebesgöttin Venus verstanden werden, womit die Verbindung zur Venus-Motivik gezogen worden ist (vgl. ebd.: 50). Das Meer spielt demnach eine besondere Rolle im Mythos der Aphrodite, wenn bedacht wird, dass einerseits der Mythos über das Meer gekommen ist und andererseits Aphrodite aus dem Meer heraus geboren worden ist. Das Meer bzw. Wasser sind jedoch Elemente, die, zumindest bei Eichendorff, untrennbar mit der Venus verbunden sind, wodurch das Wasser jedoch eine starke, semantische Aufladung erfährt. Jene Verbindung zieht auch Titzmann, wenn er darauf aufmerksam macht, dass es im Marmorbild, als Florio die Venusstatue zum ersten Mal erblickt, heißt „[...] als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht“ (Titzmann 2012:298). Es ist klar, dass hier auf die Geburt der Aphrodite referiert wird. Ein weiteres Textbeispiel sei angeführt, das die Verbindung mit Venus und dem Wasser verdeutlicht.

Leise schlugen die Wellen, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranz vom vorigen Abend [...] Das Schiff neigte sich unmerklich und sank langsam immer tiefer und tiefer- da wachte er erschrocken auf (Eichendorff 2007:395).

Jene Textstelle ist als eine Schlüsselstelle zu identifizieren, auf die noch häufig zurückgegriffen werden wird. Jenen Traum träumt Florio unmittelbar vor seiner Begegnung mit der Venusstatue. Jenes geträumte Schiff kann metaphorisch als Florio selbst verstanden werden, der durch die Sirenen- eine weitere Parallele zur Griechischen Mythologie- im Meer zu versinken droht. Gemeint sind hier die Himmelsirenen, die in Homers Odyssee die Seeleute mit ihrem bezaubernden Gesang

anlocken, um diese dann schließlich zu töten (vgl. Hunger 1988:479). Im Text sind es jedoch keine Sirenen, die Florio durch ihren kunstvollen Gesang zu sich locken, um ihn zu töten, nein, an die Stelle der Sirenen tritt die Liebesgöttin Venus, die durch ihre dämonischen Künste und ihre bezaubernde Schönheit Florio zu sich lockt und durch die Florio im Wahnsinn, wie ein Schiff zu versinken droht. Die obige Textstelle setzt die dämonische Kraft, die von den Sirenen ausgeht, also mit der Venus gleich. Da beide, die Sirenen wie auch die Venus, aus dem Wasser kommen, scheint das Wasser bedrohlich semantisiert zu sein. Gleichzeitig wird auf das Meer referiert, das, da es ja die Venus hervorgebracht hat, dämonisiert wird. Es ist also von der Aphrodite die Rede, von der die gemeine Sinnlichkeit ausgeht (vgl. Hunger 1988: 50).

### 2.1.2 Ovids Metamorphosen und erste Venus-Stoffe

Der früheste Venus-Stoff, bei dem es um eine erotische Bindung eines Mannes an eine Venusstatue geht, ist auf William Of Malmesburys „Gesta Regum Anglorum“ (1124/25) zurückzuführen, wo die Göttin Venus, nachdem der Protagonist, ein jünger Römer, einen Ring an den Finger einer Venusstatue schiebt, lebendig wird und sich nachts zwischen den Protagonisten und seine Verlobte legt und nun an die Stelle der Verlobten treten will. Die literaturgeschichtlichen Motive sind hier einerseits die der Statuenverlobung und andererseits das des Venusringes (vgl. Frenzel 2005:871). Die Konstellation, dass sich die Venus zwischen einen jungen, männlichen Protagonisten und eine für ihn vorgesehene weibliche Figur stellt, erinnert stark an die vom Marmorbild und an die vom Runenberg, wo die Protagonisten jeweils zwischen Bianka/Elisabeth und der Venus stehen, jene Konstellation also, die Raith als Dreiecksgeschichte betitelt (vgl. Raith 2009:11). Wie im Marmorbild, so wird auch hier die Venusstatue lebendig. Klar ist, dass sich Eichendorff im Marmorbild an diesem Motiv bedient hat, wie das folgende Zitat aus dem Text verdeutlicht: „Florio fuhr innerlichst zusammen- es waren unverkennbar die Züge, die Gestalt des schönen Venusbildes, das er heute Nacht am Weiher gesehen“ (Eichendorff 2007:401). Die Frau, die Florio hier erblickt, kann als die lebendig gewordene Venus identifiziert werden. Das Motiv der Statuenbelebung findet seinen Ursprung in Ovids Werk „Metamorphosen“. Im Pygmalion-Mythos verkehrt sich jedoch die Rolle der Venus in ihr Gegenteil, da es gerade die Göttin ist, die den Liebesvollzug zwischen Pygmalion und seiner selbsterschaffenen Elfenbeinstatue ermöglicht, indem sie sie zum Leben erweckt (vgl. Ovid 2003:527). Im Marmorbild verehrt Florio nun die Venus-Statue, die durch eben jene Verehrung Florios lebendig wird. Der Narziss-Mythos, der ebenfalls in Ovids „Metamorphosen“ zu finden ist, lässt sich ebenfalls auf das Marmorbild beziehen. Zunächst wird die Venusstatue selbst in die Position des Narziss versetzt

als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit,

das der trunkene Wasserspiegel [...] widerstrahle (Eichendorff 2007:397).

Die Selbstspiegelung der Venus-Statue lässt an das Echo-Prinzip des Lorelei-Motivs denken, denn so wie das Echo eine weibliche Stimme illusioniert, illusioniert die Wasserspiegelung der Venus-Statue deren Verlebendigung (vgl. Endres 2014:201). Die von Brentano erfundene Gestalt der Lorelei in seiner Ballade „Lore Lay“ gilt als eine „dämonische Verführerin“, die Männer anzieht und ihnen dann Unheil bringt (vgl. Frenzel 2005:543). Noch deutlicher werden die Parallelen zur Venus, wenn beachtet wird, dass Brentano die Lorelei hin zu einer Fee oder Wasserfrau, die mit ewiger Jugend und Schönheit ausgestattet ist, weiterentwickelt (vgl. ebd.:543). Anzunehmen, dass die Venus aber von sich aus lebendig geworden ist, wäre ein Irrtum, vielmehr bedarf es für diesen Akt der Verlebendigung einen Betrachter, der, wie es Johannes Endres betont, durch seine Wunschvorstellung die Venusstatue wiederbelebt (vgl. Endres 2014:201). Eben über die Rolle des Betrachters kann nun aber Florio mit der Figur des Narziss verknüpft werden. Birte Lipinski weist auf die Verbindung von Florio und Narziss hin, wenn dieser sich selbst in die Venusstatue verlagert, womit sich Florios Eigenliebe als Objektliebe tarnt (vgl. Lipinski 2010:106). Damit wird Florios eigene Schönheit durch den Wasserspiegel demselben widergespiegelt, wie dies auch bei Narziss der Fall ist, wenn sich dieser in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Beide Figuren versinken durch ihre Selbstliebe symbolisch im Wasser, wie es ja auch schon durch Florios Traum mit den Sirenen angekündigt wird (vgl. ebd.:107). Wird dabei auf den Ursprungsmythos der Venus zurückgegriffen, bei dem die Göttin aus dem Wasser geboren worden ist und durch die Gleichsetzung mit den Sirenen dämonisiert wird, so muss der Wasserspiegel und das Versinken in diesen ebenfalls dämonisiert werden, da es gerade jener Wasserspiegel ist, an dem Narziss zugrunde geht und Florio zumindest zugrunde zu gehen droht. Der Wahnsinn beginnt ja erst, nachdem sich Narziss und Florio im Wasserspiegel spiegeln, womit die Geburt der zerstörerischen Eigenliebe vollzogen wird, die an die Stelle der Geburt der Venus tritt. Im Schloss der Venus schließlich erkennt Florio die Venus als ein unbelebtes Gebilde, ja als ein totes Marmorbild an: „Als er aber bemerkte, daß dieselbe [...] immer bleicher und bleicher wurde“ (Eichendorff 2007:420), wodurch deutlich wird, dass das Marmorbild eben erst lebendig geworden ist, nachdem Florio sein Selbst in jenes projiziert hat (vgl. Lipinski 2010:108). So ist es auch Narziss, der sich selbst in sein eigenes Spiegelbild transferiert, wenn dieser glaubt, jenes hätte ein Eigenleben und würde seine Liebe spiegeln (vgl. Ovid 2003:155). Die Selbstspiegelung bei Florio offenbart sich schlussendlich vollkommen, als sich dieser in den Rittern auf den Wandtapeten selbst erkennt (vgl. Lipinski 2010:108), wie es auch die folgende Textstelle zeigt „[...] alle Ritter auf den Wandtapeten sahen auf einmal aus wie er“ (Eichendorff 2007:420). In der Belebung der Venusstatue hat Florio letztendlich nur sich selbst geliebt (vgl. Lipinski 2010:108). Beide Protagonisten, Narziss wie auch Florio, beleben ihr Liebesobjekt durch ihre optische Wahrnehmung, nämlich mittels ihrer Augen und somit ist der Auslöser der Belebung der Venusstatue darin zu suchen, dass Florio

diese mit einem verlangenden Blick betrachtet. Da nun aber Florio in die Position des Narziss versetzt wird, entzündet er sein Begehren in Wahrheit durch seine eigene Widerspiegelung, die der Wasserspiegel bewirkt (vgl. ebd.:107). Somit stoßen der Pygmalion- und der Narzissmythos bei Eichendorff unverkennbar zusammen. Ein weiterer Mythos, der sich ebenfalls in Ovids Metamorphosen finden lässt und, wie Johannes Endres eindrucksvoll aufzeigt, sich in Tiecks Runenberg wiederfinden lässt, ist der Diana-Mythos. Endres macht darauf aufmerksam, dass es Christian selbst ist, der über seine Rolle als Jäger in die Position des Aktaions versetzt wird (vgl. Endres 2014:173). Tatsächlich heißt es gleich zu Beginn der Erzählung „Ein junger Jäger“ (Tieck 2022:27), womit Christian anaphorisch vorweggenommen wird. Dass Christian gleich zu Beginn der Erzählung als ein „junger Jäger“ bezeichnet wird, hat Folgen für die Konstitution der Figur, der sich noch später angenommen werden soll. Hier soll erstmal lediglich über den Jäger eine Verbindung zu Aktaion hergestellt werden. Mit seinem Jägerlied nimmt Christian Bezug zum Diana-Mythos (vgl. Endres 2014:173), indem dieser singt: „Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet/ Und Diana lacht ihn an,/ Einst das schönste Bild entbrennet/ Die er seine Liebste nennet:/ O beglückter Jägersmann!“ (Tieck 2022:28). Die weibliche Figur, die Christian dann folglich im Inneren des Runenberges trifft, kann folglich als eine Personalunion von Venus und Diana zugleich gelesen werden (vgl. Endres 2014:173), da einerseits die Frau im Runenberg klar auf die Venus referiert, wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, andererseits Christian ja in die Rolle des Aktaions hineinversetzt wird, indem er als Jäger den nackten Leib der „überirdische Schönheit“ (Tieck 2022:35) gewahr wird. Als Konsequenz hieraus erleiden Aktaion und Christian das selbige Schicksal: Beide werden „zerrissen“ und exkludiert, Aktaion im wörtlichen Sinne, wenn Diana ihn daraufhin in einen Hirsch verwandelt, der von seinen eigenen Jagdhunden zerbissen wird, Christian im metaphorischen Sinne, wenn sich dieser durch den Verlust seiner geistigen Gesundheit selber aus der sozialen Gemeinschaft exkludiert (vgl. Endres 2014:174). Der Jäger wird so zum Gejagten, womit verdeutlicht wird, dass Diana/Venus als ein überirdisches Wesen allen irdischen Wesen überlegen ist. Auf das Überirdische und dem damit verbundenen Überlegenden der Venus wird noch ausführlicher eingegangen werden.

### 2.1.3 Die „Tannenhäuser-Ballade“

Nach der Einführung des Christentums wird die antike Göttin Venus dämonisiert und als heidnische Göttin dem christlichen Gott gegenübergestellt (vgl. Frenzel 2005:871). In der mittelalterlichen Tannenhäuser-Ballade vom gleichnamigen Minnesänger gerät der Ritter Danhäuser in den Bann der verführerischen Venus, indem diese ihn zu sich in den Venusberg lockt (vgl. Rüther 2007:141). Clifton Everest sieht hier den Ursprung der Venus als dämonisch- teuflisches Wesen in der deutschen Literatur (vgl. ebd.:148). Der teuflisch-dämonischen Sphäre der Venus wird hier das Christentum entgegengesetzt, das in der Tannenhäuser-Ballade vom Papst repräsentiert wird. Ein populärer Interpretationsansatz weist darauf hin, dass hier vor der Sündhaftigkeit und der Triebverfallenheit des Menschen gewarnt wird (vgl. ebd.:146). Jene Sündhaftigkeit und Triebverfallenheit würde sich dann in der Verlockung eines Mannes hin zum Venusberg äußern. Der Tannenhäuser-Stoff steht somit am Anfang einer Reihe von Werken, die den Antagonismus Heidentum vs. Christentum thematisieren. Ludwig Tieck behandelt in seiner Novelle „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ von 1800 erstmals diesen Stoff (vgl. Frenzel 2005:893). Hier ist es ein alter Greis, der Eckart vom dämonischen Venusberg erzählt und darüber hinaus den wundersamen Spielmann, den die „Höllschen als Ihren Abgesandten ausgeschickt haben“, erwähnt (vgl. Tieck 2014:9). Jener Venusberg referiert nun auf den Venusberg in der Tannenhäuser-Ballade, denn wie der Ritter Danhäuser ist der Tannenhäuser bei Tieck im Venusberg gewesen, woraufhin ihn die Absolution vom Papst verweigert worden ist und er daraufhin seinen „alten Wohnsitz“- gemeint ist hier der Venusberg-, erneut aufsucht (vgl. ebd.:29). Jene Parallele zur „Tannenhäuser-Ballade“ und dem von Tieck aufgearbeiteten Tannenhäuser-Stoff zieht auch Burkhard Meyer-Sickendiek und subsumiert die Schnittstelle unter dem „Bergwerk-Motiv“ (vgl. Meyer-Sickendiek 2010:186). Auch in „der Runenberg“- der Name referiert bereits auf den Venusberg- wird der Protagonist Christian der Frau Venus im Runenberg verfallen und am Ende die Ebene verlassen, nur um endgültig in die Tiefen des Runenberges hinabzusteigen (vgl. Jens 1998:586). Der verlockende Venusberg durchzieht also die Werke von Tieck und Eichendorff und bildet für ihre Protagonisten einen bedrohlichen Gefahrenraum. In Eichendorffs Marmorbild nimmt der Sänger Fortunato Bezug auf Tiecks wunderbaren Spielmann, wenn er sagt:

Habt ihr wohl jemals [...] von dem wunderbaren Spielmann gehört,  
der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein ver-  
lockt, aus dem Keiner wieder zurückgekehrt ist? Hütet euch! (Ei-  
chendorff 2007:386).

Mit dem „Zauberberg“ greift Eichendorff den Venusberg auf mit seinen Gefahren und referiert zugleich auf Tiecks Novelle, indem Fortunato über den Spielmann berichtet, der zweifelsohne als jener Spielmann aus „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ identifiziert werden kann. Dass die Gefährdung für Florio durch die

Verlockungen des Venusberges nicht nur äußerst präsent ist, sondern Florio als junger Mann ebenfalls nicht unempfänglich für diese ist, wird deutlich durch die Exclamatio Fortunatos „Hütet euch!“. Jenes Zitat kann darüber hinaus als Beleg dafür gelesen werden, dass Fortunato hier die gleiche Funktion wie der Figur des Eckarts bei Tieck zukommt, die sich darin äußert, dass beide Figuren- Fortunato und Eckart- als Wächter verstanden werden können, die die potenziell gefährdeten Figuren vom Venusberg fernzuhalten versuchen. So heißt es bei Tieck „Daß, wer es wolle wagen Der Venus´ Berg zu sehn, Der werde dorten schauen Des treuen Eckart Geist, Der jeden mit Vertrauen Zurück vom Felsen weist“ (Tieck 2014:20). In der Forschung wurde die „Wächter“ Parallele zwischen Eckart und Christians Vater gezogen, denn Christians Vater warnt seinen Sohn vor den gefährlichen Verlockungen des Venusberges „Immer hättest du dich vor dem Anblick des Gebirges hüten und bewahren müssen“ (Tieck 2022:47). Die Parallele der beiden Figuren geht aber über ihre „Wächter“ Funktion hinaus, denn Eckart und Christians Vater wurden auch ehemals vom Venusberg angezogen und widerstanden den Verlockungen, wie es auch Maximilian Bergengruen darlegt (vgl. Bergengruen 2021:230). Auch Florio ist eine gefährdete Figur, derer das Potential innewohnt, in den Tiefen des Venusberges zu versinken, ähnlich wie es auch der Ritter Danhäuser, Tannenhäuser und nicht zuletzt auch Christian sind. Im Marmorbild wird der Venusberg durch ein Venuschloss substituiert, in welchem die Venus ihre diabolische Anziehungskraft auf Florio ausübt. Der signifikante Unterschied zu Florio und den anderen Protagonisten besteht nun darin, dass sich Florio im entscheidenden Augenblick zum christlichen Gott bekennt, indem er spricht: „Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!“ (Eichendorff 2007:419) und somit dem Venusberg entkommen kann. Wieso dieses Schicksal einzig und allein Florio vorbehalten bleibt und gerade Christian in seiner Abkehr des Christentums eine entgegengesetzte Entwicklung durchläuft, soll noch im Rahmen dieser Arbeit ausführlich behandelt werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass seit der Tannenhäuser-Ballade der Venus-Stoff mit einer mittelalterlichen-christlichen Weltsicht einhergeht, wodurch alle heidnischen Gottheiten dämonisiert werden. Dies gilt insbesondere für die Göttin Venus, von der aus eine unsittliche-erotische Anziehungskraft ausgeht, durch welche „[...] arme, junge Männer um Verstand und Leben“ (Wiegmann 2016:376) gebracht werden. Eva Wiegmann betont jedoch die Tatsache, dass sich der Venus-Stoff nicht darin erschöpfen kann, diesen als Bekenntnis zum Christentum zu betrachten, sondern auch vielmehr unter dem Aspekt einer schöpferischen Potenz der Kunst betrachtet werden muss (vgl. ebd.:377).

## 2.2 Eichendorffs Venus-Frauenfiguren

Bei der näheren Betrachtung der Werke Eichendorffs fallen besonders die Parallelen zwischen den Frauenfiguren auf. Dies wird nicht zuletzt an der Tatsache deutlich, dass bereits in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts eine Studie mit dem

Titel „Die Frauen Im Werk Eichendorffs“ erschienen ist. Fakt ist also, dass es ein gemeinsames Charakteristikum geben muss, welches jene Frauenfiguren eint. Dieses gemeinsame Charakteristikum soll hier unter dem Bedeutungsgehalt der Venus substituiert werden. Vom Bedeutungsgehalt kann insofern die Rede sein, als dass die Venus-Etikettierung der Frauenfiguren diese mit einer Bedeutung ausweist, die also im Venusgehalt zu finden ist, die aber wiederum mit der Venus-Etikettierung untrennbar ist. Daher gilt es einerseits aufzuzeigen, wie sich jener Venusgehalt in den Figuren äußert und andererseits, und dies ist im Rahmen dieser Arbeit von größerer Bedeutung, was die Bedeutung des Venusgehalts ist, denn jene Venusanhaftung macht ja erst Eichendorffs Frauenfiguren zu Venus-Frauenfiguren. Die Bedeutung des Venusgehalts soll im Rahmen dieser Arbeit mittels einer Allegorese erschlossen werden. Die Frauenfigur Romana aus Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“ ist erstmal eine Frau. Ihre Weiblichkeit steht jedoch nicht nur für sich, sondern verweist auch gleichzeitig auf etwas anderes. Dies wird deutlich, als sich Friedrich in Romanas Schloss befindet und sich diese entkleidet hat, bevor sie schließlich eingeschlafen ist. „Er betrachtete die wunderschöne Gestalt lange voll Verwunderung“ (Eichendorff 2007:224). Als Friedrich dann Leontins christlichen Gesang vernimmt, kehrt dieser Romana und ihrem Schloss den Rücken „Es war ihm, als ob er aus fieberhaften Träumen oder aus einem langen, wüsten, lüderlichen Lustleben zurückkehrte“ (Eichendorff 2007:225). Romana ist also nicht nur Frau, ihre Weiblichkeit verweist gleichwohl auf ein problematisches, sinnliches Begehren, das eine Gefahr darstellt. Als Frau verweist Romana auf eine „schöne Verführerin“, wie es Theresia Sauter Bailliet betont (vgl. Bailliet 1972:164). Auch Günther Schiwy merkt in seiner Eichendorff Biographie an, dass Romana „[...] die verführerische Faszination und Verzauberung durch die Frau darstellt“ (Schiwy 2000:333). Ebenfalls betont Detlef Kremer die sinnlich verführerischen Frauenbilder Romana und Rosa, die ein heidnisches Urbild repräsentieren und daher überwunden werden müssen (vgl. Kremer/Kilcher 2015:184). Die Frauenfigur Romana als Allegorie betrachtet verweist demnach in einer direkten Bedeutungsebene auf ihre Weiblichkeit, die wiederum auf das Verführerische hinweist. Die verführerische Weiblichkeit erhält aber darüber hinaus eine indirekte Bedeutungsebene, insbesondere vor der Kontrastierung des christlichen Gesanges, indem diese Weiblichkeit ein Zeichen für das Heidentum darstellt und somit den Venusgehalt offenbart. Romana ist also insofern als eine Venus-Frauenfigur zu verstehen, als dass ihre verführerische Weiblichkeit der heidnischen Sphäre zugeordnet wird, die sich aber in einem Antagonismus zur christlichen Sphäre verhält. Eben dieser Antagonismus wird auch in der Venusfigur im Marmorbild deutlich, wenn es Fortunatos christlicher Gesang ist, der Florio vor dem verführerischen Wahn der Venus bewahrt. Romanas Schloss, das von Friedrich als ein Feenschloss bezeichnet wird und der christliche Gesang, der Friedrich aus den sinnlichen Verlockungen Romanas befreit, erinnert also stark an Florios Aufenthalt im Schloss der Venus sowie an Fortunatos christliches Lied (vgl. Bailliet 1972:164). In Eichendorffs Märchen „Eine Zauberei im Herbste“, das 1808/1809 entstanden ist (vgl. Behütungs

1997:168), ist es ein Zauberfräulein, das auf Raimund eine erotische Wirkung ausübt. Jene Wirkung verkehrt sich jedoch ins Unheimliche, wenn Raimund durch diese nicht mehr in die Wirklichkeit zurückfindet und an seinen Wahnvorstellungen, denn das Zauberfräulein ist in Wahrheit seiner Phantasie entsprungen, zugrunde gehen muss (vgl. Bailliet 1972:159). Bailliet weist auf die Parallelen von Raimund und Florio, indem sie betont, dass beide Figuren durch ihre Phantasie einen Wirklichkeitsverlust erleiden. Auch macht Bailliet darauf aufmerksam, dass das Zauberfräulein bereits zum Motivkreis der Venus gehört und dass die „Zauberei im Herbst“ als eine Vorstufe zum Marmorbild verstanden werden kann (vgl. ebd.:159). Ulrike Landfester betont die sexuelle Leidenschaft, die Raimund an seine Geliebte fesselt, bis Raimund schließlich aus seinem Wahnsinn heraus seinen besten Freund ermordet (vgl. Landfester 2009:78). So kommt Raimund am Ende keine Vergebung zuteil, nachdem dieser zuvor Erlösung von seiner Schuld sucht, da er sich ja mit der Venus eingelassen hat. Die „himmlische Vergebung“ bleibt bei Raimund aus (vgl. Schiwy 2000:306). Wie Romana, so ist auch das Zauberfräulein eine erotische Verführerin, die daher der heidnischen Sphäre entspricht, wodurch auch sie einen Venusgehalt aufweist. Jedoch erhält der Venusgehalt durch das Zauberfräulein eine weitere, wesentliche Komponente, denn es ist hervorzuheben, dass es sich beim Zauberfräulein, genauso wie bei der Venus im Marmorbild, um ein übersinnliches Phantasiegebilde handelt, das der Phantasie Raimunds bzw. Florios entspringt (vgl. Bailliet 1972:159). Ist Romana als Venus-Frauenfigur sinnlich-problematisch, ist das Zauberfräulein übersinnlich-problematisch. Die Bedeutung des Venusgehalts wird somit um das des Phantasiegebildes erweitert, das letztendlich den Realitätsverlust und folglich den Wahnsinn des männlichen Protagonisten als Konsequenz hat. Auch Günther Schiwy deklariert das Zauberfräulein als zum Venus-Motiv zugehörig und betont, dass sich „Die Zauberei im Herbst“ an die Tannhäuser-Sage in der Bearbeitung Ludwig Tiecks „Der getreue Eckart und der Tannhäuser“ anlehnt (vgl. Schiwy 2000:306). Wenn aber der Venusgehalt auch mit einem Phantasiegebilde einhergeht, so ist es nur korrekt, wenn Schiwy „Das Innere des Menschen“ als den eigentlichen Ort identifiziert, an dem die Venus wirkt (vgl. ebd.:306). Auf diesen Aspekt wird an anderer Stelle nochmal näher drauf eingegangen. Eichendorffs Frauenfiguren haftet also unmissverständlich ein allegorischer Venusgehalt an, der sich laut Schiwy darin äußert, dass die „[...] zauberische Frau Venus, die mit ihren magisch-heidnischen Kräften den Menschen verführen und von seiner eigentlichen Bestimmung abbringen will“ (Schiwy 2000:305). Ähnlich bringt es Eva Wiegmann auf den Punkt, wenn sie schreibt „Mit ihrer unsittlich-erotischen Anziehungskraft kommt in dieser Weltbildkonstruktion insbesondere der römischen Liebesgöttin der Status einer „Erzteufelin“ zu, die mit ihren Reizen arme junge Männer um Verstand und Leben zu bringen sucht“ (Wiegmann 2016:376). Ergänzend zu Schiwy und Wiegmann ließe sich eine weitere, allegorische Bedeutung der Venus-Frauenfiguren benennen, die sich in der Phantasie äußert, die zum Realitätsverlust führt. Die Tiefensemantik, die sich also nach der Auslegung der Allegorese zu erkennen gibt, wäre also einerseits jene, die die

Gefährdung eines jungen, frommen und männlichen Protagonisten durch das Heidentum, welches durch eine verführerische Frau, hier die Venus, vertreten wird und andererseits eine solche, die den Protagonisten in die Rolle des gefährdeten Künstlers transferiert, der sich durch seine Imagination im Wahnsinn verliert.

### 2.3 Realisation eines Mythos

Der Motiv- und Stoffgeschichtliche Hintergrund, der konstitutiv für die Semantik der Venus-Motivik bei Eichendorff und Tieck ist, hat einerseits die Komplexität der Venus-Motivik offenbart und andererseits gezeigt, dass es sich in den hier zu behandelnden Werken um nichts anderes als um eine literarische Realisation eines Mythos, nämlich des Venus-Mythos handelt. Christoph Huber fasst die Essenz eines Mythos zusammen, wenn dieser schreibt: „Fassen wir literarische Mythen als Erzählstoffe mit teils festen, teils variablen Elementen, die im Rückgriff auf ferne Ursprünge sich je neu als Deutungsmuster für Gegenwartserfahrungen anbieten“ (Huber 2013:11). Der Exkurs hat gezeigt, dass die festen Erzählelemente v.a. in der dämonischen Liebe bestehen, die meist zum Verlust des Selbst führt und durch eine Venus-Frauenfigur verkörpert wird. Der Empfänger jener dämonischen Liebe ist dabei stets ein männlicher Protagonist. Variable Erzählelemente hingegen finden sich u.a. im Ort, an dem die Venus anzutreffen ist (einmal ist es der Venusberg, einmal ist es ein Schloss), aber auch im Ausgang der Erzählung selbst, denn während einige Protagonisten den Fängen der Venus entfliehen können, können andere dies eben nicht. Der Venus-Mythos erschöpft sich ferner nicht an einem klaren Deutungsmuster, nein im Gegenteil, seine Komplexität lässt eben gerade eine Pluralität an Deutungsmustern zu, wovon ja bereits zwei angesprochen worden sind und noch auf weitere eingegangen werden soll. Auch die Definitionen zum Mythos als „[...] immer wieder neu interpretierbares Gewebe von Sinnorientierung“ oder als eine „Denk und Handlungsorientierung“ (Bartel 2004:17) lassen sich problemlos auf die vorliegenden Werke beziehen, denn gerade der letztere Aspekt macht vor der christlichen Orientierung insofern Sinn, als dass eben jenes auf der Handlungsebene ja die Protagonisten errettet oder zumindest Rettung verspricht, wodurch unmissverständlich auch LeserInnen signalisiert wird, sich am Christentum zu orientieren. Hierfür spricht ebenfalls die Tatsache, dass Schiwy „Eichendorffs Idealbild vom priesterlichen Wirken des Dichters“ (Schiwy 2000: 338) betont, und damit die christliche Orientierung Eichendorffs herausstellt. Hier muss allerdings angemerkt werden, dass jene Deutungsmuster, die auf eine textinterne Intention des Autors verweisen, vor dem Hintergrund der Abkehr „biographischer Methoden“ in den Literaturwissenschaften, nicht haltbar sind (vgl. Meister 2016:47). Daher sollen, trotz der christlich-katholischen Gesinnung Eichendorffs jegliche biographische Interpretationsansätze nicht weiterverfolgt werden. Dies ist insofern auch nicht notwendig, als das in der diegetischen Welt des Marmorbildes Florio das christliche Lied Fortunatos vernimmt, das schlussendlich den Bann der

dämonischen Venus bricht (vgl. Wiegmann 2016:376). Florio ruft denn auch aus „Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt“ (Eichendorff 2007:419). Am Ende singt Florio dann auch „Hier bin ich, Herr! [...] Nun bin ich frei!“ (ebd.:426). Mit „Herr“ referiert Florio auf Gott und macht ferner durch seinen Gesang deutlich, dass er nun durch Gott von der Venus befreit ist. In diesem Zusammenhang ist die christliche Orientierung, die zur Befreiung sündhaften Verhaltens wird, sehr deutlich. Letztendlich sei hier noch ein weiteres Verständnis des Mythos angeführt, das einen solchen als eine „[...] symbolische Form, mit der der Mensch geistige Bedeutungsgehalte an konkrete sinnliche Zeichen knüpft“ (Bartel 2004:16) versteht. Im Venus-Mythos ist eben jenes sinnlich-erfahrbares Zeichen eine Frau, die mit einer gewissen, allegorischen Semantik aufgeladen ist, durch die, indem Erlösung im Christentum zu finden ist und den Künstler durch seine Imagination in eine gefährdete Position rückt, auf gewisse geistige Bedeutungsinhalte referiert wird. Anhand jener exemplarischen Beispiele sollte nun gezeigt werden, dass es sich hier jeweils um eine Tieck'sche und um eine Eichendorff'sche Umsetzung eines gemeinsamen Mythos- dem Venus-Mythos-handelt. Nachdem nun ein Überblick über den Venus-Mythos bei Tieck und Eichendorff erfolgt ist, soll in einem nächsten Schritt darauf eingegangen werden, wie konkret jener Mythos in den Werken „Das Marmorbild“, und „Der Runenberg“ umgesetzt worden ist. Hierfür gilt es zunächst, die Werke in einen zeitgeschichtlichen Kontext einzubetten und darüber hinaus aufzuzeigen, inwiefern jene Verortung relevant für das Textverständnis sein kann.

### 3. Die Entstehung der Venus-Welt

Im Folgenden gilt es, Erklärungsansätze anzubieten, die erklären wollen, worin die Ursache für das Wirken der Venus-Welt zu suchen ist. Die Frage ist also, wie sich die Venus-Welt konstituiert. Um dies zu klären, bietet es sich an, aus einer romantischen Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand zu blicken, womit letztendlich auch jene christliche Perspektive im Hinblick auf den Liebesdiskurs mitgemeint ist, wird die christliche Orientierung der Romantik mitbedacht.

#### 3.1 Romantische Imagination und Mimesis

Indem Michael Titzmann einerseits von „mimetischen“ Texten, andererseits von „phantastischen“ Texten spricht (Titzmann 2012:225), wird der Eindruck erweckt, es handle sich hier um eine Art Oppositionsformel, die mimetische und phantastische Texte gegenüberstellt. Die Forschung weist jedoch ebenfalls daraufhin, dass beide Prinzipien als miteinander verknüpfte Einheiten zu verstehen sind, denn jeder Imaginationsleistung hängt auch immer ein mimetischer Grundzug an (vgl.

Kremer/Kilcher 2015:101). Es ist daher nur konsequent die Mimesis und die Imagination nicht als sich zwei ausschließende Prinzipien im Sinne der Oppositionsformel Mimesis vs. Imagination zu begreifen, sondern vielmehr beide Prinzipien für die Ursache der Geburt der Venus und somit der dämonischen Kraft zu verstehen.

### 3.1.1 Romantische Imagination

Da die romantische Poesie sich nicht auf eine „vorgegebene Wirklichkeit“ bezieht, sondern der Fokus vielmehr auf die Erzeugung einer eigenen Wirklichkeit liegt, kommt der romantischen Kunst auch eine autonome, imaginäre Realität bei. Im Kontrast zur „natura naturata“, also der Natur als Objekt, steht die „natura naturans“, also die Natur als Subjekt im Fokus, indem durch die Betonung der Subjektivität das Subjekt die Wirklichkeit schafft (vgl. Kremer/Kilcher 2015:102). Gegenstand der Nachahmung ist also „die schöpferische Natur im Künstler“ (ebd.:103), die absolut gesetzt wird. Monika Gross verweist darauf, dass es der Romantik weniger darum ging, mit ihrer Kunst die Wirklichkeit nachzuahmen, als vielmehr durch den Akt der Imagination eine eigene Wirklichkeit zu erzeugen (vgl. Gross 2012:13). Bei Tieck und Eichendorff verkehrt sich jene schöpferische Kraft, die eine subjektive Wirklichkeit schafft, ins dämonische, wenn sie für die Macht der Venus über die männlichen Protagonisten verantwortlich gemacht werden kann. Eine Schlüsselszene, anhand derer das Resultat, nämlich der Wahnsinn, der romantischen Imagination exemplarisch dargestellt wird, ist die Kieselsteinszene am Ende des Runenbergs. Als Christian nämlich nach langer Zeit aus dem Tiefen des Berges wieder in das Dorf zurückkehrt, verkündet dieser folgendes:

aber ich habe dafür auch endlich die kostbarsten Schätze mitgebracht, die die Einbildung nur denken [...] Er öffnete hierauf seinen Sack und schüttete ihn aus; dieser war voller Kiesel [...] Es ist nur, fuhr er fort, dass diese Juwelen noch nicht poliert und geschliffen sind, darum fehlt es ihnen noch an Auge und Blick; das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihrem inwendigen Herzen begraben, aber man muss es nur heraus schlagen (Tieck 2022:52).

Sieht Christian in dem Inhalt seines Sacks „kostbare Schätze“ in Form von Juwelen, kann Elisabeth dort lediglich wertlose Kieselsteine ausfindig machen, so wie es auch der Erzähler deklariert. Für Monika Gross stellen die Kieselsteine „unfertige Produkte der poetischen Imagination“ (Gross 2012:28) dar. Aus den Kieselsteinen können folglich nur dann Juwelen werden, wenn diese durch die Romantische Imagination zu solchen werden (vgl. ebd.:28). Zugunsten der „natura naturans“ spielt es folglich keine Rolle, ob die Juwelen eigentlich, weil objektiv betrachtet, Kieselsteine sind, nein, durch die absolute Subjektivierung der Natur sind die Kieselsteine Juwelen, eben weil durch die Imagination des Subjekts die Juwelen für das

Subjekt real existieren. Christian selbst betont es ja schon, indem er erwähnt, dass seine Einbildungskraft jene Schätze denken und dadurch für ihn vollkommen real erscheinen lässt. Dass Christian letztendlich seinen Subjektivismus und damit auch sein Inneres in ein Äußeres projiziert, wird nicht zuletzt daran deutlich, wenn dieser vom „Glanze“ und vom „äußerlichen Feuer“ spricht, das noch im Inneren der Steine begraben ist. Das Innere der Steine müsse sich also nach außen kehren, eben genauso wie das Innere des Subjekts die äußere Natur schafft, indem es nach außen gekehrt wird. Die gleiche Beziehung, die Christian zu den Steinen hat, lässt sich auch problemlos auf die Beziehung von ihm und der Venus transferieren, denn auch seine Begegnung mit der Venus auf dem Runenberg kann als rein imaginativ verstanden werden. Auf dem Weg zum Runenberg „redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Mut bei“ (Tieck 2022:33). Die Venus überreichte Christian die Tafel: „Er fasste die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden“ (ebd.:36). Als Christian am nächsten Morgen erwachte, war jene Tafel bereits verschwunden: „er suchte nach jener Tafel, und fand sie nirgend“ (ebd.:36). Für Christian erscheint es hier unmöglich, die Geschehnisse der letzten Nacht auf dem Runenberg zu rekonstruieren, denn

sein ganzes voriges Leben lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm; das Seltsamste und das Gewöhnlichste war so ineinander vermischt, dass er es unmöglich sondern konnte [...] glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen (ebd.:37).

Florian Fix betont zurecht, dass die Sprechende Natur und Christians Begegnung mit der weiblichen Gestalt als Indizien verstanden werden können, dass Christian diese Ereignisse lediglich imaginiert oder zumindest im Traum erfährt (vgl. Fix 2014:49). Untermauert wird diese These noch, wenn beachtet wird, dass die Runentafel am nächsten Tag unauffindbar ist. Fix betont, dass „das Geschehen also eindeutig als innere Vision qualifiziert werde“ (ebd.:50). Maximilian Bergengruen weist ebenfalls darauf hin, dass die „Tafel mit Rubinen, Diamanten“ und der großen, weiblichen Gestalt, so lediglich für Christian existieren (vgl. Bergengruen 2021:231). Christians Erlebnis auf dem Runenberg müsste demnach jeglicher objektiver Wahrheitsgehalt abgesprochen werden, da die Begegnung mit der Venus und der Runentafel folglich als eine reine, subjektive, poetische Imaginationsleistung Christians bewertet werden könnten. Ein weiteres Beispiel für Christians romantische Imaginationsleistung ist in seiner Begegnung mit dem alten Waldweib zu suchen. Als Christian diese nämlich zum ersten Mal erblickt, erscheint sie ihm wie „ein altes Weib von der äußersten Hässlichkeit [...] sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke“ (Tieck 2022:48). Doch bereits einige Augenblicke später, als sich das Waldweib wieder von ihm abwandte, scheint sich Christians Wahrnehmung geändert zu haben: „Christian glaubte zwischen den Bäumen den goldenen

Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder wiederzuerkennen“ (ebd.:49). Christian scheint hier zum ersten Mal im alten Waldweib jene überirdische Schönheit vom Runenberg wiederzuerkennen „so groß, so mächtig waren ihre Glieder“ (ebd.:34) heißt es bezüglich der Frau im Runenberg. Folglich müsste dies bedeuten, dass Christian das Waldweib als Venus identifiziert und tatsächlich verkündet Christian am Ende der Erzählung „dort im Walde wartet schon meine Schöne, die Gewaltige auf mich, die mit dem goldenen Schleier geschmückt ist“ (ebd.:53). Doch statt einer wunderbaren Schönen kann Elisabeth lediglich sehen, wie Christian mit dem entsetzlichen Waldweib spricht (vgl. ebd.:53). An der Stelle, an der also objektiv betrachtet ein altes, hässliches Waldweib ist, nimmt Christians subjektive Wahrnehmung die Venus wahr. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang Christians erste Begegnung mit dem Waldweib, in der zu diesem Zeitpunkt er noch die „äußerste Hässlichkeit“ wahrnimmt. Wird jedoch beachtet, dass Christian, genauso, wie er dies mit den Kieselsteinen tut, sein Inneres in ein Äußeres transferiert, wodurch ja eine Subjektivierung seiner Wirklichkeit vollzogen wird, erscheint die „äußerste Hässlichkeit“ durch Christians Imaginationsleistung als die überirdische Schönheit, worin sich jenes romantische Postulat anklingt, dass es eben um die eigene, schöpferisch-imaginierte Wirklichkeit gehe. Durch die Romantische Imagination erkennt Christian also einerseits in den Kieselsteinen Juwelen, andererseits im Waldweib die Venus. Die Forschung liest das alte Waldweib als ein verwandeltes Venusbild (vgl. Pikulik 2016:126) und im Kontext dieser Arbeit ist es essentiell zu betonen, dass es sich hier um eine subjektive Verwandlung von Christians Wahrnehmung handelt. Christians romantische Imagination erinnert folglich stark an jenen Prozess, den Novalis als „Romantisierung der Welt“ bezeichnete. Wenn es bei Novalis in „Die Welt muß romantisiert werden“ heißt: „Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert“ (Novalis 2020:51), so scheint es, als würde die Venus eben durch jene Operation lebendig, wenn Christian die „äußerste Hässlichkeit“ des Waldweibs zur „überirdischen Schönheit“ der Venus potenziert. Jener Vergleich von Novalis und Tieck liegt nahe, da Roger Paulin betont, Tieck sei in seiner Kunst- und Poesievorstellung nachhaltig von Novalis beeinflusst worden (vgl. Paulin 2016:6). Voraussetzung für die romantische Imagination ist eben die poetische „natura naturans“, die Novalis in der Metapher des Zauberers oder des Magiers verbirgt (Kremer/Kilcher 2015:103). Inwiefern sich nun jene romantische Imagination auf das Verhältnis der Venus auf Florio auswirkt, soll nun näher untersucht werden. Novalis Metapher des Zauberers scheint sich bei Eichendorff ins Dämonische zu verkehren, wenn Florio vom Frühling spricht, der

wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang und von großer unermeßlicher Lust“ und Fortunato daraufhin entgegnet „Habt ihr wohl jemals [...] von dem wunderbaren Spielmann gehört, der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein verlockt (Eichendorff 2007:386).

Dass jene Aussagen direkt auf Tiecks Eckbert und Tannenhäuser verweisen, wurde bereits erwähnt. Mit jener Verknüpfung muss denn auch konsequenterweise jener zauberische Spielmann dämonisiert werden, wodurch Novalis Metapher, die ja im Grunde die romantische Imagination meint, ebenfalls dämonisiert wird. Auch als Florio zum ersten Mal zufällig den Garten des Schlosses der Venus betritt, heißt es über den Garten „denn es war ihm [...] und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert“ (ebd.:401). Als Florio Donati in seiner Villa aufsuchen will und dort lediglich eine niedere Hütte wiederfindet, begegnet er einem Gärtner, der singt: „Vergangen ist die finstre Nacht, Des Bösen Trug und Zaubermacht“ (ebd.:421). Fortunato singt am Ende der Erzählung:

Und unter´m duft´gen Schleier, So oft der Lenz erwacht, Webt in geheimer Feier Die alte Zaubermacht [...] Und, wie die Lerche singend, Aus schwülen Zaubers Kluft Erhebt die Seele ringend Sich in die Morgenluft (ebd.:425).

Über Florio heißt es letztendlich am Ende der Erzählung, nachdem dieser Bianka in der Knabentracht identifiziert hatte: „Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfassen“ (ebd.:427). Die Beispiele legen dar, dass der Zauber eindeutig in der Venus-Welt zu verorten ist, womit aber gleichzeitig angenommen werden kann, dass diese eben durch jenen Zauber erst existieren kann. Die Verbindung mit der Venus-Welt und dem Zauber erkennt auch Titzmann und macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass wer zum Objekt eines Zaubers geworden ist, seine Autonomie verliert (vgl. Titzmann 2012:314). Insofern Titzmann aber den Zauber mit dem Verlust der Autonomie gleichsetzt, kommt ein wesentliches Paradoxon auf, denn gerade der Zauber der romantischen Imagination, so die romantische Forderung, soll ja eine imaginäre, autonome Wirklichkeit schaffen. Wird Titzmanns Position aber gefolgt, müsste jeder imaginären Leistung der Autonomieanspruch abgesprochen werden. Mit anderen Worten: Die subjektiv-imaginierte, von Inneren nach Außen geschaffene Wirklichkeit, die sich hier in der Venus-Welt manifestiert, ist eben kein Produkt eines autonomen Subjekts, sondern verkehrt sich vielmehr in das Gegenteil, indem die subjektiv realisierte Wirklichkeit, hier die Venus-Welt, dem Subjekt jegliche Autonomie entzieht. Es wäre hiernach nur konsequent zu sagen, dass die romantische Imagination problematisch ist, da eben diese auch für die Venus-Welt verantwortlich gemacht werden kann, aus der ja schließlich der Wahnsinn resultiert. Ein Hinweis darauf, dass Florio die Venus-Welt lediglich imaginiert, bietet die Textstelle, als Florio am Morgen auf Pietro, Fortunato und die verkleidete Bianka trifft. Dort erkannte er ein

altes, verfallenes Gemäuer [...] schöne halb in die Erde versunkene Säulen und künstlich gehauene Steine, alles von einer üppig blühenden Wildnis grünverschlungener Ranken, Hecken und hohen Unkrauts überdeckt. Ein Weiher befand sich daneben, über dem sich

ein zum Teil zertrümmertes Marmorbild erhob [...] es war offenbar dieselbe Gegend, dieselbe Stelle, wo er den schönen Garten und die Dame gesehen hatte (Eichendorff 2007:423).

Wo Florio nun ein „zertrümmertes Marmorbild“ wahrnimmt, glaubte er noch einst, als er zum ersten Mal den Weiher fand, eine marmorne Venusstatue zu erblicken, die ihn anblickt und mit ihm reden möchte.

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 (ebd.:397).

Hinweise, dass es sich hier um eine imaginative Leistung Florios handeln könnte, gibt es allerdings bereits in der Weiher-Szene selbst, denn einige Augenblicke später verkehrt sich die Szenerie bereits ins Unheimliche:

Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt [...] das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen [...] an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling (ebd.:397).

Letztendlich scheint auch hier die Natur, wie sie es auch schon bei Christian getan hat, zu sprechen „[...] denn auch das Rauschen der Bäume kam ihm nun wie ein verständiges vernehmliches Geflüster vor, und die langen gespenstischen Pappeln schienen mit ihren weitgestreckten Schatten hinter ihm dreinzulangen“ (ebd.:397).  
Bereits am nächsten Morgen

beschloß er denn endlich den Weiher wieder aufzusuchen, und schlug rasch denselben Pfad ein, den er in der Nacht gewandelt. Wie sah aber dort nun alles so anders aus! [...] Kinder spielten ruhig auf dem sonnigen Rasen vor den Hütten, die ihn in der Nacht unter den traumhaften Bäumen oft gleich eingeschlafenen Sphinxen erschreckt hatten [...] Er konnte gar nicht begreifen, wie ihn damals hier so seltsame Furcht überfallen konnte (ebd.:400).

Dort wo Florio nur noch „verfallenes Gemäuer“ erblickt, imaginierte er noch am Abend zuvor das Schloss der Venus:

als sich der Palast mit seiner heitern Säulenpracht vor ihnen erhob, ringsum von dem schönen Garten, wie von einem fröhlichen Blumenkranz umgeben [...] Das Schloß war ganz von Marmor [...] wie ein heidnischer Tempel erbaut (ebd.:415).

Pietro verweist auf das „Gestein der alten Ruine auf dem Berge“ (ebd.:422), und entnimmt Fortunatos aufklärendem Gesang, dass es sich bei jener Ruine um einen

ehemaligen „Tempel der Venus“ handelt (ebd.:425). Jene Textstellen offenbaren nun nichts anderes, als dass Florio im Bann der Venus-Welt jegliche Elemente, die der Venus-Welt entspringen, imaginierte. Jene von Florio imaginierten Elemente der Venus-Welt wären dann die Venusstatue, das Schloss sowie die Venus selbst. Auf Florios Frage, ob Fortunato denn „jemals droben gewesen“ (ebd.:426) und ob dieser „nichts erschreckliches gesehen“ (ebd.:426) habe, antwortet dieser denn auch „Nichts [...] als den stillen Weiher und die weißen rätselhaften Steine im Mondlicht umher und den weiten unendlichen Sternenhimmel darüber“ (ebd.:426). Fortunato war nun am exakt gleichen Ort wie Florio, konnte jedoch, anders als dieser, keine Elemente der Venus-Welt wahrnehmen. Fortunatos Antwort entlarvt nun endgültig die subjektiv geschaffene Wirklichkeit Florios, die sich für ihn als die Venus-Welt manifestiert hat. Erst durch Fortunatos christlichen Gesang und Florios Bekenntnis zu Gott verliert die Venus-Welt ihre Macht über Florio, indem sie im tatsächlichen, aber auch im metaphorischen Sinne in Trümmer zerfällt, im tatsächlichen Sinne, da an der Stelle des prachtvollen Venustempels ja tatsächlich lediglich Ruinen vorzufinden sind, im metaphorischen Sinne, da Florios subjektive Wirklichkeit der Venus-Welt nun ebenfalls zertrümmert worden ist. Unter dieser Lesart kann das „zertrümmerte Venusbild“ als eine Allegorie der Entmachtung und Entzauberung der Venus angesehen werden, ja, als eine Auflösung der imaginierten, subjektiven Wirklichkeit und als eine bewusste Hinwendung zu christlichen Tugenden. Maximilian Bergengruen weist jedoch darauf hin, dass sich die Existenz der Venus-Welt nicht vollkommen in der Imaginationsleistung erschöpft, denn neben dieser existiert ebenfalls eine „materielle Matrix der Dinge“ (Bergengruen 2021:239). Die Elemente der imaginierten Venus-Welt lassen sich demnach auf ein materielles Substrat zurückführen, wenn bedacht wird, dass das Marmorbild am Weiher und das Schloss der Venus eine physische Komponente haben, denn objektiv betrachtet scheinen diese Dinge ja, wenn auch in einem ruinösen Zustand, zu existieren. Der Venusberg ist folglich in materieller Hinsicht real (vgl. ebd.:239). Auch in Tiecks „Runenberg“ lässt sich der Venusberg geographisch lokalisieren, denn dieser befindet sich zwischen zwei Städtchen, die jeweils in einer Ebene liegen. Das eine Städtchen entspricht Christians Geburtsort, während das zweite Städtchen seinem Heiratsort entspricht (vgl. ebd.:230). Auf die konkrete Semantik dieser Räume wird noch ausführlich eingegangen werden, wenn das Schicksal der beiden Protagonisten Florio und Christian näher untersucht wird. Parallel zum von Florio imaginierten Schloss der Venus weist der imaginierte Saal, in dem Christian die Venus erblickt, ebenfalls eine materielle Komponente auf, die in den „verwitterten Ruinen“ zu suchen ist (ebd.:231). Nicht zuletzt lässt sich das Verhältnis von reiner individueller Imagination und einer materiellen Vorlage erkennen, als Florio eines Morgens beabsichtigt, Donatis Villa aufzusuchen, jedoch lediglich eine „niedere Hütte“ vorfindet (ebd.:239): „Aber anstatt der zierlichen Villa, in der er gestern gewesen, stand nur eine niedere Hütte da, ganz von Weinlaub überrankt und von einem kleinen Gärtchen umschlossen“ (Eichendorff 2007:421). Donati selber scheint überhaupt nicht mehr zu existieren: „Ganz verwirrt fragte Florio nach

Donati. Der Gärtner aber kannte den Namen nicht und schien den Fragenden für wahnsinnig zu halten“ (ebd.:421). Dass es hier gerade ein Gärtner ist, der die Venus-Welt, denn Donati kann als ihr Stellvertreter betrachtet werden, mit dem Wahnsinn gleichsetzt, hat für die Semantik eben jener Welt weitreichende Konsequenzen, auf die an anderer Stelle ausführlich eingegangen wird. Zunächst bleibt festzuhalten, dass die Venus-Welt nicht ausschließlich Produkt einer subjektiven Imagination ist, sondern diese im Hinblick auf jegliche Subjektivierung völlig unabhängige, materielle Substrate aufweist, die jedoch einen gewissen Hang, sich mit den konstruierten Wirklichkeiten der Protagonisten zu verbinden, aufweisen (Bergengruen 2021:231). Diese Erkenntnis ist nun insofern interessant, als dass die romantische Imagination nicht alleine für die Existenz der Venus zu verantworten ist, vielmehr wird der Venus-Welt eine potentielle, objektive Gefahr zugeschrieben – jedoch lediglich eine potentielle Gefahr, da es ja dennoch einer gewissen Imaginationsleistung bedarf, um die Venus-Welt zu beleben. Die von Bergengruen angeführten materiellen Substrate sprechen also dafür, die Wirkungen der Venus-Welt nicht alleine auf eine subjektive, individuelle Ebene zu reduzieren, nein, vielmehr bedarf es in diesem Zusammenhang ebenfalls einer Betrachtung auf einer Überindividuellen Ebene, auf die noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit eingegangen werden soll

### 3.1.2 Mimesis

Wenngleich die Venus durch die romantische Imagination belebt wird, kann diese, wie die obigen Beispiele gezeigt haben, nicht allein für die Macht der Venus verantwortlich gemacht werden. Die Mimesis, also der Gegenstand der Nachahmung, ist ebenfalls für die Bedrohung, die von der Venus ausgeht, verantwortlich. Dies mag zunächst widersprüchlich erscheinen, denn die Mimesis als „Natura naturata“ verstanden müsste ja auf die Abbildung einer objektiven Wirklichkeit abzielen, d.h. die Realität so zu sehen, wie sie tatsächlich ist, wie es ja auch bei Figuren wie Elisabeth und Fortunato der Fall ist. Ist die Oppositionsformel Mimesis vs. Imagination jedoch aufgehoben, würde es zu einfach sein, das Versinken der männlichen Protagonisten im Wahnsinn als einen Mangel an der Mimesis darzustellen. Die eigentliche Ursache der Geburt der Venus und somit der dämonischen Kraft ist vielmehr im Gegenstand der Mimesis, also jenen Gegenstand, der nachgeahmt wird, zu suchen. Da die Venus zu den antiken Gottheiten gehört, ist der Venus-Kult als eine „Wiederbelebung der Antike“ zu deuten. Die Antike, hier repräsentiert durch die Venus, stellt jedoch für das Subjekt eine extreme Bedrohung dar, da sie durch ihre heidnischen Tendenzen den christlichen Werten gegenübersteht (vgl. Titzmann 2012:302). Dies drückt Adler ebenfalls aus, wenn er bekennt, dass die Antike eben jene Sinnlichkeit zelebrierte, die durch das Christentum eine Unterdrückung erfahre (vgl. Adler 2022:129).

### 3.2 Heidentum und Christentum im Liebesdiskurs

Wie bereits erwähnt, steht die Venus als Vertreterin des Heidentums mit ihrer Verkörperung der Erotik in Opposition zum Christentum, indem die Venus von der im Christentum zulässigen Erotik abweicht. Vieregge stellt hierzu fest, dass die griechische Götterwelt in Opposition zur christlichen Mythologie tritt und somit eine antichristliche, dämonische Komponente erhält (vgl. Vieregge 2007:293). Anhand der beiden Protagonisten Florio und Christian kann auf der Handlungsebene genau vollzogen werden, welche Konsequenzen aus der Hinwendung der unzulässigen Erotik resultieren. Im Marmorbild erteilt Fortunato Auskunft, indem dieser berichtet:

[...] durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abschieden, 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 entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren (Eichendorff 2007:425f.).

Im Runenberg ist es Christians Vater, der die Folgen der Venus-Erotik thematisiert: „[...] sein Sohn im Wahnsinn hineingegangen, und in alte gesammelte Wässer und Untiefen versunken sei“ (Tieck 2022:50), wobei der Wahnsinn angesprochen wird und auf jenes Versinken in den Untiefen der Venus-Erotik referiert wird. Jenes „teuflische Blendwerk“ und jene „Täuschung“, die letztendlich die Wirklichkeit der Venus-Welt meinen, wurde bereits unter der Perspektive der romantischen Imagination untersucht, soll nun aber auf christliche Vorstellungen über die Liebe vor allem im Mittelalter bezogen werden. Fortunato macht im Kontext des Christentums auf die Hauptursache des Versinkens der Protagonisten in der Venus-Welt aufmerksam, indem dieser von der „wilden Lust“ spricht. Die „wilde Lust, die naturhafte, kulturell nicht domestizierte“ (Titzmann 2012:309), die von der Venus verkörpert wird, führt also zum Selbstverlust des männlichen Subjekts durch die Venus-Erotik (vgl. ebd.:309). Die Venus-Erotik, die vor dem Hintergrund des Christentums als „ungeregelt“, „undomestiziert“ und als „normverletzend“ bezeichnet werden kann, ist eben für die konstruierte Wirklichkeit der Venus-Welt verantwortlich (vgl. ebd.:310), wonach sich aber die Konsequenz ergibt, dass die Liebe, die der Venus-Erotik entspringt, für die Venus-Welt und dem daraus resultierenden Wahnsinn, der über die Protagonisten kommt, verantwortlich gemacht werden kann, da eben jene Venus-Erotik oppositionell zu der im Christentum zulässigen Erotik gegenübersteht. Die auf der Handlungsebene im Christentum zu verortende legitime Erotik kann auf den theologischen Diskurs im 12. und 13. Jahrhundert zurückgeführt werden, der sich wiederum an dem Kirchenvater Augustinus orientiert. Für Augustinus sind das Begehren und die Lust ein Ausdruck der menschlichen Gottesferne, weshalb auch jedes Lustempfinden eine Abwertung erfährt. Im Sinne von Augustinus ist vielmehr eine rationale Kontrolle hinsichtlich des körperlichen

Begehrens und des Wiederstehens des Lustprinzips, vor dem Hintergrund der christlichen Gottesnähe erstrebenswert (vgl. Hübner 2015:250). Die Venus-Welt und die mit ihr verbundene Venus-Erotik tun jedoch nichts anderes, als die männlichen Protagonisten von Gott zu entfernen. Der Antagonismus des undomestizierten Lustempfindens der Venus-Erotik und der christlichen Absage jener Begierde und Lust kommt im Marmorbild und im Runenberg nicht nur im inneren Erleben der Protagonisten zum Ausdruck, sondern manifestiert sich zugleich im Äußeren, indem, im Fall vom Runenberg, die Venus-Erotik im Gebirge und die christliche Sphäre in der Ebene zum Ausdruck kommen, womit ebenfalls eine geographische Trennung beider Erotiken vorgenommen wird, die zugleich somit einen symbolischen Gehalt erfahren (vgl. Stephan 2019:210). Die hier angedeutete Raumsemantik wird noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher untersucht werden. Vordergründig relevant ist erstmal die Erkenntnis, dass die Venus-Erotik und die im Rahmen des Christentums zulässige Erotik klar voneinander abgegrenzt werden. Bei Christian, wie auch bei Florio, lässt sich jenes sinnliche Begehren, das die Venus-Erotik entfacht, beobachten. Jenes sinnliche, erotische Begehren setzt bei Christian an, als dieser die Venus zum ersten Mal erblickt:

[...] fing sie an sich zu entkleiden, und ihre Gewänder in einen kostbaren Schrank zu legen [...] und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit [...] nackt schritt sie endlich im Saale auf und nieder [...] In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan (Tieck 2022:35f.).

Christian, der den nackten Körper der Venus begehrt, ist hier in die Venus-Erotik eingetaucht, wie Geltinger ebenfalls vermerkt (vgl. Geltinger 2008:39). Die Opposition hiervon erfährt Christian in der Ebene, in der er eine Kirche vorfindet:

erfüllte der Gesang und der Ton der Orgel sein Herz mit einer nie gefühlten Frömmigkeit. Seine Empfindungen und Wünsche der Nacht erschienen ihm ruchlos und frevelhaft, er wollte sich [...] von den gottlosen Gefühlen und Vorsätzen entfernen (Tieck 2022:37).

Christians Begegnung mit der ertönenden Orgel kann hier als konträr zu seiner Begegnung mit der Venus im Venusberg verstanden werden. Während die Venus eben jene Venus-Erotik entfacht, distanziert sich Christian von der Venus-Erotik, wenn dieser ausgelöst durch den Klang der Orgel die Gottesnähe sucht, was nicht zuletzt daran verdeutlicht wird, dass sich Christian von den „gottlosen Gefühlen und Vorsätzen“, angespielt wird hier auf die gottesferne Venus-Erotik, entfernt. Besonders interessant in diesem Kontext erscheint die Tatsache, dass von der Venus als auch von der Orgel ein Gesang ausgeht, beide Sphären also eine Art Kunst hervorbringen. „Endlich stand sie still [...] und sang mit durchdringlicher Stimme“ (Tieck 2022:24). Kurz, nachdem die Venus ihren Gesang geendigt hatte, versank Christian denn auch in der Venus-Erotik, während Christian beim Hören des

Gesanges der Orgel in die Gottesnähe rückt. Die Orgel kann dabei als Symbol des Göttlichen, sowie des Gottesbezuges des Menschen gedeutet werden (vgl. Lule 2021:451), weshalb Christian auch durch jenen Gesang der Orgel erstmal zu Gott findet und sich auch somit von seiner Kunst und seinen Begierden der Venus-Erotik distanziert. Rekurrierend auf den vorherigen Abschnitt, der sich mit oppositionellen Kunstrezeptionen beschäftigte, kann auch hier festgehalten werden, dass Kunst, hier in Form vom Gesang, entweder verführen und somit eine Gefährdung des Subjekts auslösen kann, wie im Beispiel des Gesanges der Venus, der in Christian die Venus-Erotik mitentfacht oder zu einer (Selbst-)überwindung führen kann, wie es die an christlichen Werten göttliche Kunst, symbolisiert durch die Orgel, vermag. Christians Erlebnis der Entfaltung der Venus-Erotik, wie auch die Orgel, die ihn in die Gottesnähe rückt, können parallel auf Florios Erlebnisse übertragen werden. Christians Erlebnis auf dem Venusberg, entspräche dann Florios Erlebnis im Venusschloss, als dieser ebenfalls in der Venus-Erotik unterzugehen droht:

Die schöne Führerin ließ sich hier auf mehrere am Boden liegende seidene Kissen nieder. Sie warf dabei, zierlich wechselnd, ihren weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend. Florio betrachtete sie mit flammenden Augen (Eichendorff 2007:417).

Hier wird insbesondere deutlich, dass Florio die Venus ebenfalls körperlich begehrt, da die Venus ihm ihren Körper stetig offenbart. Das gleiche Schema also, wie es auch schon im Runenberg bei Christian und seiner Begegnung mit der Venus vorzufinden ist: Der männliche Protagonist erblickt die Venus, diese offenbart ihren Körper vor diesen, weshalb es zu einem körperlichen Begehren und somit zu einem Versinken in der Venus-Erotik seitens der Protagonisten kommt. Wie auch Christian, so vernimmt auch Florio nun einen Gesang, genauer „ein altes frommes Lied“ (Eichendorff 2007:417), das ja, wie bereits erwähnt, vom Sänger Fortunato stammt. Eben jener Gesang holt Florio denn auch aus der Venus-Erotik heraus und bringt ihn erneut in die Gottesnähe, wenn jener äußert: „Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!“ (Eichendorff 2007:419). Dass Florio, indem sich dieser zum christlichen Gott gewandt hat, als gleichzeitige Konsequenz sich von der Venus-Erotik distanziert, wird daran deutlich, dass die Venus danach „[...] starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen“ (ebd.:420) für Florio vorzufinden ist, jene Venus-Erotik also vergangen zu sein scheint. Wie Florio, nachdem dieser die Venus-Erotik hinter sich gelassen hat, besingt „Hier bin ich, Herr! Gegrüßt das Licht [...] Nun bin ich frei! [...] O Vater du erkennst mich doch, Und wirst nicht von mir lassen!“ (ebd.:426), heißt es bei Christian „[...] und dankte Gott in einem inbrünstigen Gebete, dass er ihn ohne sein Verdienst wieder aus den Netzen des bösen Geistes befreit habe“ (Tieck 2022:38). Florio wie auch Christian erkennen hier, dass sie durch Gott von der bösen Venus-Erotik befreit worden sind, womit jener Umstand eingetroffen ist, den Pikulik als die religiös motivierte, christliche Bändigung des Sexualtriebs benennt (vgl. Pikulik 2016:127). Die Netze „des

bösen Geistes“ verweisen hier auf das Gefangensein in der Venus-Erotik und insofern von Netzen die Rede ist, die ja ein Gefangensein implizieren, beinhaltet diese Vorstellung ebenfalls jene Absage an die Autonomie des Subjekts, die ja mit der subjektiven Wirklichkeit der Venus-Welt einhergeht, wie dies bereits im Rahmen des Zaubers der Venus-Welt in den vorherigen Abschnitten ausführlich erörtert worden ist. Auf diese intertextuellen Textbeispiele lässt sich nun hervorragend der von Augustinus beschriebene Sachverhalt, dass Lust und Begierde zu Gottesferne führen würden, beziehen. Anhand der eben angeführten Textzitate lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass die Venus-Erotik und die Erotik, die im Rahmen des christlichen Gottes akzeptabel ist, sich antagonistisch gegenüberstehen. So spricht sich auch Vieregge dafür aus, dass die Venus als antagonistisches Prinzip zum christlichen Glauben fungiert (vgl. Vieregge 2007:294). Dies impliziert folglich, dass die Nähe zum einen die Ferne zum anderen befördert und andersherum. Dennoch gibt es im christlichen Rahmen eine Möglichkeit, wie Erotik ausgelebt werden kann. Für Augustinus besteht dieser Rahmen, wie bereits erwähnt, darin, dass nach rationaler Kontrolle über das geschlechtliche Begehren gestrebt wird, wobei körperliche Lust und Begierden hiernach keine Relevanz mehr aufweisen (vgl. Hübner 2015:250). Erotik kann nach einem christlichen Verständnis lediglich in einer vor Gott legitimierten Ehe stattfinden und muss darüber hinaus lediglich Fortpflanzungszwecken dienen (vgl. Titzmann 2012:310). Diese christliche Legitimation der Erotik finden nun beide Protagonisten- Christian wie auch Florio- in den weiblichen Figuren Elisabeth und Bianka. In der Ebene heiratet Christian Elisabeth:

Nach einem halben Jahr war Elisabeth seine Gattin“ (Tieck 2022:39), ferner zeugen beide ein Kind „Wie vergnügt war die Familie, als sie nach einem Jahre durch die kleine Tochter vermehrt wurde, welche man Leonora nannte (ebd.:40).

Von der Venus-Erotik abgewandt praktiziert Christian nun, indem er Elisabeth geheiratet hat und mit ihr ein Kind gezeugt hat, eine Tatsache, die impliziert, dass Christian Geschlechtsverkehr hatte, eine Erotik, die im christlichen Rahmen akzeptiert ist. Im weiteren Verlauf der Handlung entfernt sich Christian jedoch stetig von Elisabeth und somit auch von Gott, denn

Elisabeth zog sich mit den Kindern an, um dem Gottesdienste beizuwohnen; ihr Mann machte auch Anstalten, sie zu begleiten, aber noch vor der Kirchentür kehrte er um, und ging tiefsinnend vor das Dorf hinaus (ebd.:47f.).

Rückte Christian ehemals durch die Kirche in die Nähe Gottes, so rückt Christian hier in die Ferne Gottes, wenn dieser nicht mehr in die Kirche gehen will. Doch kaum entfernt sich Christian vom christlichen Gott, rückt er erneut in die Nähe der Venus-Erotik mit dem Resultat, dass ihm im alten Waldweib die Venus erneut wiederbegegnet. Schließlich, als Christian erneut vollkommen in die Venus-Erotik eingetaucht ist, rückt Elisabeth in die Ferne, wenn dieser ihr bekennt „ich bin dir so

gut wie gestorben; dort im Walde wartet schon meine Schöne, die Gewaltige auf mich, die mit dem goldenen Schleier geschmückt ist“ (ebd.:53). Christian wendet sich hier also vollkommen von Elisabeth ab und widmet sich fortan vollkommen der Venus und der Venus-Erotik, womit dieser aber die christlich legitimierte Erotik verlässt. Diese Abwendung lässt sich auch auf der körperlichen Ebene nachvollziehen, denn, war Christian ehemals „der [...] schönste Bursche im Dorfe“ (ebd.:39), als dieser noch jene Gottesnähe besaß, so hat sich sein optisches Aussehen mit seiner Verrückung hin zur Venus-Erotik vollkommen verändert:

in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt [...] hatte aber von grünem Laube einen Kranz durch sein Haar geflochten, welcher sein wildes Ansehen [...] (Tieck 2022:51f.).

Die Distanzierung vom christlichen Gott hin zur Venus scheint demnach auch körperliche Anzeichen mit sich zu ziehen. Wenn auch Titzmann Bianka als Frauentyp nicht oppositionell zur Venus auffasst, sondern diese vielmehr in einem Zwischenzustand zwischen Venus-Erotik und christlichen Sphäre verortet (vgl. Titzmann 2012:303), eine Tatsache, die noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher erörtert werden muss, ist die Verbindung am Ende der Erzählung zwischen ihr und Florio jedoch trotzdem vor dem Hintergrund des Christentums legitimiert. Diese Legitimation sucht Kremer et al. in Biankas Androgynität (vgl. Kremer/Kilcher 2015:184). Indem Florio, nachdem dieser der Venus-Erotik entkommen ist, in einem zierlichen Knaben das Fräulein Bianka erkennt: „Da erkannte Florio mit Erstaunen Fräulein Bianka“ (Eichendorff 2007:427), kann sich dieser am Ende deswegen mit ihr verheiraten, weil in ihrer androgynen Erscheinung jegliche „körperliche Präsenz des Weiblichen“ (vgl. Kremer/Kilcher 2015:184) zurückgenommen ist. In der Knabentracht bildet Bianka nun insofern eine Opposition zur Venus, als dass Biankas Aussehen eben keinerlei Lust und Begierde entfacht, die in der Venus-Erotik zu verorten wären, sondern jegliche, weiblichen Reize negiert werden, sodass, so Kremer et al., von einer „vergeistigten, romantischen Liebe“ gesprochen werden kann (ebd.: 184), Florios Verbindung mit Bianka also insofern Legitimation findet, als dass diese nicht auf körperlichen Gelüsten und Begierden basiert. Der Erzähler deklariert denn auch „Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfassen. Nun erstaunte er ordentlich, wie schön sie war!“ (Eichendorff 2007:427). Jene Verblendung seiner Augen wäre dann, und jene Verblendung lässt sich mühelos ebenfalls auf Christian übertragen, auf das erotische, körperliche Begehren der Venus beziehen, denn sowohl Florio als auch Christian sehen in der Venus eine Schönheit, Florio beispielsweise, als dieser zum ersten Mal den Garten der Venus betritt, „eine hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit“(ebd.:401), Christian, als dieser beispielsweise die Venus zum ersten Mal im Venusberg erblickt „Der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit“ (Tieck 2022:35). Insofern jenes

Attribut der Schönheit der Venus zugeschrieben ist, muss dieses zwangsläufig auch mit dem körperlichen Begehren der Venus-Erotik korrelieren und kann, insoweit diese Korrelation von Schönheit und Venus-Erotik besteht, nicht zum christlichen Gott führen. Ein wesentlicher Aspekt, warum Florio am Ende zum christlichen Gott findet, ist nun jener, dass Florio die geistige Schönheit und eben nicht, zumindest nicht vordergründig, die körperliche Schönheit in Bianka erkennt. In der Hierarchie der christlichen Tugenden ist die geistige Schönheit und die damit verbundene geistige Liebe höher zu bewerten als eine körperliche Schönheit und Liebe, die ja in den Texten zur Venus-Erotik führt. Zwar sind die Konzepte der körperlichen Schönheit und der geistigen Schönheit vor dem Hintergrund des christlichen Gottes nach der Textlogik keinesfalls als ein antagonistisches Prinzip zu verstehen, denn obwohl Elisabeth die christlich legitimierte Erotik widerspiegelt, die ja sehr wohl konträr zur Venus-Erotik zu begreifen ist, wird ihr zunächst auch eine äußerliche Schönheit zugeschrieben: „Sie war schlank und blond, ihr blaues Auge glänzte von der durchdringendsten Sanftheit, ihr Antlitz war wie durchsichtig und in den zartesten Farben blühend“ (ebd.:38) und auch Bianka wird in zahlreichen Textpassagen als „das schöne Fräulein mit dem Blumenkranz“ deklariert (Eichendorff 2007:395). Die signifikante Differenz zwischen Christian und Florio ist jedoch diese, dass Florio seine erotische Liebe der körperlichen Schönheit in eine geistige Liebe der geistigen Schönheit transferieren kann, während Christian dies nicht vermag und sich stetig nach einer körperlichen Schönheit sehnt: „heut ist Elisabeth nicht mehr ein blühendes kindliches Mädchen, ihre Jugend ist vorüber, ich kann nicht mit der Sehnsucht wie damals den Blick ihrer Augen aufsuchen“ (Tieck 2022:48) und auf Kosten seiner Fixierung auf die körperliche Schönheit, die ihn Elisabeth hier aufgrund des körperlichen Alterungsprozesses nicht mehr bieten kann, mit dem endgültigen Versinken in der körperlichen Schönheit der Venus-Erotik bezahlen muss. So lässt sich also festhalten, dass die körperliche Schönheit im Rahmen der christlich zulässigen Liebe zwar zulässig ist, die geistige Liebe und Schönheit es jedoch ist, auf die es letztendlich ankommt und der Florio letztendlich sein Entkommen aus der Venus-Erotik verdankt. So erkennt Florio denn auch zum Schluss Biankas geistige Schönheit, wenn dieser darüber erstaunt, wie schön sie ist (vgl. Eichendorff 2007:427), womit jene vergeistigte, romantische Liebe erfüllt zu sein scheint. Die Konklusion, wird die Venus-Erotik als konträres Prinzip zum christlichen Gott gewertet, liegt daher auf der Hand: Das Erkennen der geistigen Schönheit sowie die Abwendung körperlich-erotischer Begierde und Lust führen zur Gottesnähe und damit zur Befreiung von der Venus-Erotik und somit auch von der Venus, während das Verkennen der geistigen Schönheit mit der Hinwendung zur körperlichen Schönheit als körperlich-erotische Begierde und Lust zur Gottesferne führt und damit in dem Versinken in der Venus-Erotik resultiert. Beide Szenarien lassen sich jeweils an beiden Protagonisten beobachten, während aber Florio im Gegensatz zu Christian am Ende zum christlichen Gott und damit zur geistigen Liebe, deren Trägerin letztendlich Bianka ist, findet. Damit aber wäre der Antagonismus des Heidentums und des Christentums bezogen auf den Liebesdiskurs

hinsichtlich der beiden Protagonisten Christian und Florio hinreichend analysiert worden.

#### 4. Raum-, Zeit- und Figurensemantik der Venus-Welt

Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie sich die Venus-Motivik konkret innerhalb der diegetischen Welt der hier zu behandelten Werke manifestiert. Dafür sind insbesondere die Zeiten, Räume und Figuren äußerst interessant, erfahren diese doch eine starke, semantische Komponente.

##### 4.1 Zeitsemantik

Innerhalb der Werke „Das Marmorbild“ und der „Runenberg“ erhält die Venus-Motivik eine Semantisierung der Zeit, indem Jahres- und Tageszeiten funktionalisiert werden (vgl. Titzmann 2012:296). So geht die Geburt und damit auch die Auferstehung der Venus mit dem Frühling einher (vgl. ebd.:296), eine Tatsache, die die Venus in ihrem Gesang selbst äußert, als Florio diese in ihrem Garten erkennt, wenn sie dort singt „Was weckst du, Frühling, mich von neuem wieder?“ (Eichendorff 2007:401) und am Ende der Erzählung gibt Fortunato schließlich preis „Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling [...] und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern [...]“ (ebd.:425). Titzmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in der Goethezeit der Frühling und die Jugend Symbole für Liebe und Liebesbereitschaft darstellen (vgl. Titzmann 2012:297) und insofern die Liebe zur Venus dämonisiert wird, stellt der Frühling damit potentiell eine Gefahr für Florio dar, der sich ja in seiner Jugend befindet. Frühling als literarisches Symbol kann im Allgemeinen als ein „Inbegriff des neuerweckten Lebens und der sinnl. Liebe“ (Gotha 2021:203f.) begriffen werden, wobei jenes neuerweckte Leben und jene sinnliche Liebe auf die im Frühling auferstandene Venus zu beziehen wäre. Vor diesem Hintergrund scheint interessant, dass im Runenberg eine Umkehrung der Verhältnisse stattfindet, denn als Christian und Elisabeth heiraten, ist es auch Frühling: „Nach einem halben Jahre war Elisabeth seine Gattin. Es war wieder Frühling“ (Tieck 2022:40). Korreliert der Frühling im Marmorbild also mit der dämonischen Venus, so scheint im Runenberg der Frühling erstmals eine gegenteilige Semantisierung zu erhalten, wenn dieser mit Christians christlicher Verbindung mit Elisabeth einhergeht und damit konträr zur Verbindung mit der Venus gedeutet werden müsste. Der Frühling als literarisches Symbol kann auch als Symbol eines Neubeginns und der Hoffnung verstanden werden (vgl. Gotha 2021:203f.), bezogen auf Christian hieße das konkret, dass, nachdem dieser in der Venus-Erotik unterzugehen drohte, nun einen Neubeginn innerhalb der christlichen Sphäre

vollziehen kann, welcher sich eben in der christlichen Ehe mit Elisabeth äußert. Geltinger merkt jedoch an, dass im weiteren Verlauf der Handlung der Frühling für Christian mit dem Tod korreliert, wenn er in den Pflanzen seine eigene Vergänglichkeit widergespiegelt bekommt (vgl. Geltinger 2008:40). Auch das Datum des Erntedankfests kann in der Bedeutung als ambivalent bezeichnet werden, denn während Christian an einem Erntedankfest sich für ein Leben in der Ebene entscheidet (Die Semantisierung der Ebene wird im nächsten Abschnitt behandelt), so entscheidet er sich an einem anderen Erntedankfest gegen die Ebene, weshalb Geltinger auch von einer Zeitschleife spricht (vgl. ebd.:39). Die Tageszeiten lassen sich insofern semantisieren, als dass das Auftreten und Wirken der Venus an bestimmte Tageszeiten gebunden ist. Titzmann macht darauf aufmerksam, dass die Venus Florio lediglich abends/nachts oder mittags begegnet (vgl. Titzmann 2012:296). Der Venus, auch wenn diese zu jenem Zeitpunkt noch in Form der marmornen Venusstatue auftritt, begegnet Florio zum ersten Mal in seiner ersten Nacht in Lucca, als dieser von einem Traum erwachend in der Gegend umherirrt und auf den Weiher mit der Venusstatue trifft: „Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild [...]“ (Eichendorff 2007:397). Der Mond als literarisches Symbol kann u.a. nun als ein Symbol der Erotik und des Bösen aufgefasst werden (vgl. Sinn 2021:407). Beide Aspekte korrelieren nun aber unmissverständlich mit der Venus und insofern der Mond hier die Venusstatue beleuchtet, vollzieht dieser eine Dämonisierung an ihr bzw. nimmt ihre dämonischen Kräfte vorweg. Für Christian gilt hier das Gleiche, denn während seiner ersten Begegnung mit der Venus ist es ebenfalls Nacht. Auf seinem Wege zum Venusberg heißt es: „[...] der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern [...]“ (Tieck 2022:33). Der Mond als Symbol des Bösen und der Erotik führt Christian damit direkt zur Venus und zur Venus-Erotik, deren Resultat ja der Wahnsinn ist. Die Nacht findet ebenfalls eine Dämonisierung bei Christian, da dieser in der Nacht sich seiner Liebe zum Gold hinwendet (vgl. Geltinger 2008:40), die Liebe zum Gold aber lediglich eine Sublimation zur Venus-Liebe darstellt, wie noch gezeigt werden soll. Als Florio im Venusschloss von der Venus zu verführt werden droht, ist es ebenfalls Nacht: „Die Nacht hatte indes schon angefangen“ (Eichendorff 2007:417). Die Nacht bzw. die Finsternis kann u.a. als literarisches Symbol des Todes, der Gottesferne, des Verderbens und des Unheils aufgefasst werden. Insofern die Venus aber hauptsächlich in der Nacht wirkt, korreliert die Nacht auf den Handlungsebenen der Werke tatsächlich mit jener Gottesferne, denn wie bereits dargestellt, kann die Venus in Opposition zum christlichen Gott verstanden werden und als Florio den Fängen der Venus-Welt entkommen ist, also wieder in die Nähe zu Gott gerückt ist, besingt dieser den denn auch „Vergangen ist die finstre Nacht, Des Bösen Trug und Zaubermacht[...]“ (ebd.:421), Florio semantisiert die Nacht also letztendlich selbst als etwas Böses und Trügerisches. Die Nacht stellt also die Zeit der Venus dar, in der diese vornehmlich wirkt, wodurch die Nacht eben jene Semantisierung erhält. Die andere Zeit, in der die Venus wirkt, ist die Mittagszeit. So ist es Mittag, als Florio die Venus in ihrem Garten erkennt, denn zu diesem

Zeitpunkt schillerten „die Strahlen der Mittagssonne“ (ebd.:400). Mittag als literarisches Symbol verweist nun aber im Kontext der Stunde des Pan auf eine Symbolik des Dämonischen (vgl. Regener 2021:404f.), verweist demnach, wie es die Nacht auch tut, auf die dämonische Kraft der Venus, wenn Florio dieser zur Mittagszeit begegnet. Schiwy macht darauf aufmerksam, dass für Eichendorff der Mittag eine Zeit ist, in der die Gärten und die Natur an die Versuchung erinnern, die Schönheit und Sinnlichkeit der Welt misszuverstehen (vgl. Schiwy 2000:57). Jene Aussage Schiwys auf Florio bezogen würde dann bedeuten, dass sich jener durch die Mittagszeit in die Gefahr begibt, sich in der körperlichen Schönheit und Sinnlichkeit der Venus zu verlieren. Am letzten Morgen des Textes hingegen bekennt sich Florio vollkommen zum christlichen Gott (vgl. Titzmann 2012:296), wenn dieser besingt „Hier bin ich, Herr! Gegrüßt das Licht“ (Eichendorff 2007:426). Dieser letzte Abschnitt des Textes wird außerdem durch die Schilderung eingeleitet „Die früheste Morgendämmerung [...]“ (ebd.:422). Der Morgen in diesem Kontext stellt das literarische Symbol des Aufbruchs, der Hoffnung und des Neubeginns dar, indem Florio sich hier endgültig zum christlichen Gott zuwendet und damit auch endgültig die Venus-Welt mit ihren dämonischen Verlockungen hinter sich lässt. Mit der Hinwendung zur christlichen Bianka wird diese Zuwendung ebenfalls untermauert und der Neubeginn in dem Beginn der christlichen Verbindung zwischen Florio und Bianka widerspiegelt. Die Lichtmetaphorik in Florios Gesang kann im Hinblick auf die Bedeutung des literarischen Symbols des Lichts als Symbol der Erkenntnis und der göttlichen Wahrheit (vgl. Voß 2021:365f.), so interpretiert werden, dass Florio mit dem Erkennen von Bianka in ihrer Knabentracht zugleich die Wahrheit des christlichen Gottes erkennt, samt der damit verbundenen geistigen Liebe, wie sie bereits erörtert worden ist. Am Morgen findet Florio also zur geistigen Liebe mit Bianka und bekennt sich gleichfalls zum christlichen Gott, womit der Morgen aber gleichzeitig eine Absage an die Venus bedeutet. Die Nacht bzw. der Mittag als Zeiten der Venus und der Morgen als Zeit des christlichen Gottes stehen sich also in einem antagonistischen Prinzip gegenüber. In diesem Sinne formuliert Titzmann, dass Florio, als er am Abend in Lucca eintrifft, metaphorisch der Venus-Versuchung entgegenreitet, als dieser am Morgen jedoch von Lucca abreist, metaphorisch jene Venus-Versuchung überwunden hat (vgl. Titzmann 2012:297).

#### 4.2 Raumsemantik

Die Räume, in denen sich die Handlung abspielt, erfahren ebenfalls eine Semantisierung, die hier im Folgenden näher betrachtet werden soll. Titzmann beschreibt, dass im Marmorbild von zwei Teilräumen gesprochen werden kann- den Raum der Stadt Lucca, der einen städtischen Kulturraum darstellt und den Raum der Umgebung von Lucca, der einem domestizierten Naturraum gleichkommt, da dieser aus Gärten, Weinbergen und Villen besteht (vgl. Titzmann 2012:295). Auch für den Runenberg lässt sich eine klare Raumstruktur feststellen, denn Kathrin Geltinger sieht

in der Ebene einen Schutzraum und im Gebirge eine Gefahrenzone (vgl. Geltinger 2008:37f.). Bergengruen stellt fest, dass sich Eichendorffs Erzähler hinsichtlich der dichotomen Topographie mit der Hoch- und Tiefstruktur an Tiecks Runenberg orientiere. Die Stadt Lucca lege dann im Tale, das jedoch von Hügeln umgeben sei, die letztendlich zum Tempel der Venus führen (vgl. Bergengruen 2021:243). Der Tempel der Venus und Donatis Villa gehören sodann dem Venusberg an (vgl. ebd.:235). Hinsichtlich Donatis Villa heißt es: „Das Landhaus lag auf einem der höchsten Plätze“ (Eichendorff 2007:421). Die Topographie im Marmorbild entspricht daher jenem Prinzip der Ebene und Gebirge. Für die Venus im Marmorbild gilt, dass sich diese ausschließlich im Raume außerhalb von Lucca befindet. Florios Herberge befindet sich an der Schwelle zum Raum, den Titzmann als einen Naturraum bezeichnet, indem sich diese zwischen der Stadt Lucca und der Umgebung Luccas befindet: „Das Haus lag am Ausgange der Stadt“ (Eichendorff 2007:395). Insofern Florios Herberge nun an der Schwelle von zwei Räumen zu verorten ist, stellt Florio auch eine Art Schwellenfigur dar, die sich zwischen den beiden Teilräumen- hier bietet es sich an, die Semantisierung der beiden Teilräume auf jene im Runenberg vorhandenen Teilräume hinsichtlich des Schutz- und Gefahrenraumes zu transferieren-, bewegt. Die Gefahrenräume, die im Raum außerhalb der Stadt Lucca zu suchen wären, sind das Schloss der Venus, ihr Garten und die Villa von Donati (vgl. Titzmann 2012:295). Donati äußert selber „Ich bewohne hier vor der Stadt ein Landhaus[...]“ (Eichendorff 2007:394), womit sich Donati aber selber den Gefahrenraum zuordnet, insofern dieser mit der Umgebung außerhalb von Lucca korreliert. Fortunato hingegen ist im Schutzraum der Stadt Lucca zu verorten (vgl. Titzmann 2012:295), wenn es heißt „Alle Drei bestiegen daher nun ihre Pferde und zogen mit einander der nahen Stadt zu“ (Eichendorff 2007:394) und insofern es für Donati nicht möglich erscheint, den Schutzraum zu betreten, denn „Als sie an’s Tor kamen, stellte sich Donatis Roß [...] gerade in die Höh und wollte nicht hinein“ (ebd.:394), womit erstmals eine schwache Grenze zwischen den beiden Räumen angedeutet worden ist, hat Donati freilich Schwierigkeiten damit, den Stadtraum zu betreten (vgl. Titzmann 2012:295f.), zogen folglich lediglich Florio und eben auch Fortunato in den Schutzraum der Stadt Lucca ein. Von einem Gefahrenraum kann nun aber insofern die Rede sein, als dass eben der Raum außerhalb der Stadt Lucca vor dem Hintergrund des christlichen Gottes und der romantischen Imagination mit der Venus-Erotik und der Venus-Welt korreliert. In diesem Kontext erwähnt Titzmann, dass Florios erotische Begegnungen mit der Venus außerhalb der Stadt stattfinden (vgl. ebd.:296), weshalb sich in diesen auch die Venus-Erotik potentiell entfalten kann. Konkret vollzieht sich die Venus-Erotik im Garten der Venus und in ihrem Schloss unmittelbar davor, als Fortunatos Gesang Florio aus der Venus-Erotik errettet hat. Der Garten sowie das Schloss sind nun aber dem Gefahrenraum außerhalb der Stadt Lucca zuzuordnen. Auch die im Kontext der romantischen Imagination herausgearbeitete imaginierte Venus-Welt korreliert mit dem Gefahrenraum außerhalb der Stadt. Titzmann erklärt deshalb auch, dass der Gefahrenraum als ein reiner imaginiertes Raum zu betrachten ist (vgl. ebd.:296),

womit die Tatsache untermauert wird, dass die Gefahrenräume, also beispielsweise der Garten der Venus und ihr Schloss keineswegs real sind. Die gleiche Logik lässt sich so ebenfalls auf die Räume im Runenberg übertragen. Die Ebene wäre dann jener reale Raum, der christlich geprägt ist, wohingegen das Gebirge jener imaginierte Raum der Venus-Erotik wäre. Florian Fix betont die Tatsache, dass sich beide Räume (die Ebene und das Gebirge) nicht nur antithetisch gegenüberstehen, sondern darüber hinaus auch konträre Wertesysteme vermitteln (vgl. Fix 2014:51). In jener antithetischen Raumsemantik offenbart sich also auch jener Antagonismus, der bereits in der Gegenüberstellung von Heidentum und Christentum deutlich wurde, wenn Fix der Ebene dem geordneten Glauben an Gott und das bescheidene, gottgefällige Dasein, wo die Menschen die Natur kultivieren und sich nach dem ständigen Kreislauf organischen Lebens richten, zuordnet und dem Gebirge Trieb- und Wunschpotentiale zuschreibt (vgl. ebd.:51). Herrscht in der Ebene ein gezügelter Christglauben, wie im vorherigen Abschnitt bereits ausführlich dargelegt worden ist, so verkörpert das Gebirge mittels der Venus jenes entgrenzte Begehren (vgl. ebd.:51). Der Runenberg erhält seine dämonische und verderbliche Kraft nicht zuletzt durch die Tatsache, dass das Berginnere als romantisches Motiv als ein „Sinnbild für die unterbewussten Bereiche der Psyche“ (Fix 2014:48) aufgefasst werden kann und es liegt daher nahe, die dämonische Kraft der Venus im Unterbewusstsein der Protagonisten zu verorten, worauf noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit zurückgegriffen werden soll. Ebenfalls kann der Bergbau im romantischen Verständnis mit Sexualität verknüpft werden (vgl. ebd.:49), eine Tatsache, die sich auch auf der Handlungsebene äußert: „Das Waldweib hat mich gerufen, ich gehe sie zu suchen. Hier nebenan ist ein alter verfallener Schacht[...]von einem Bergmanne aufgedeckt; vielleicht, dass ich sie dort finde“ (Tieck 2022:50). Wie bereits gezeigt worden ist, ist im alten Waldweib die Venus zu suchen und somit jene dämonische Sexualität. Insofern sich Christian also ins Gebirge und letztendlich ins Berginnere begibt, begibt er sich zugleich in jene Triebverfallenheit, verkörpert durch die Venus. Genauso, wie Christian zwischen der Ebene und dem Gebirge umherschwankt, schwankt er zugleich ebenfalls zwischen dem gottgefälligen Leben, symbolisiert durch die Ebene und den Verlockungen durch die Venus, symbolisiert durch das Gebirge. Als sich Christian erneut in die Nähe des Gebirges begibt, verändert sich zugleich auch sein Seelenzustand (vgl. Fix 2014:52): „Seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte[...]Ich kenne dich Wahnsinn wohl[...]und dein gefährliches Locken, aber ich will dir männlich widerstehen!“ (Tieck 2022:41). Kaum ist Christian in der Nähe des Gebirges, schon erwacht in ihm die latente Begierde, von der er sich ja in der Ebene abwandte. Fiona Pröll betont in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass sich die Landschaften auf das Gemüt von Christian auswirken und daher als Spiegel seiner Seelenvorgänge verstanden werden können (vgl. Pröll 2022:21). Die Ebene kann darüber hinaus als eine organische, pflanzliche Welt verstanden werden, die den Kreisläufen des Lebens untergeordnet ist, während dem Gebirge die anorganische Welt der Steine zugerechnet werden kann. Dementsprechend merkt Gross an, dass der Gegensatz von Ebene

und Gebirge seine Entsprechung im Gegensatz des Organischen und des Anorganischen findet (vgl. Gross 2012:23), wobei im Hinblick auf eine präzisere Raumdifferenzierung das Anorganische eher auf dem Runenberg bzw. in diesem selbst zu suchen wäre. Der Übergang zum Organischen (Ebene und Bergwald) hin zum Anorganischen (Runenberg), lässt sich in der räumlichen Bewegung Christians gut nachvollziehen: „die Felsen wurden steiler, das Grün verlor sich, die kahlen Wände[...]der Jüngling musste sich an vorragenden Steinen festhalten“ (Tieck 2022:33f.). Die Ebene hingegen ist durch die organische Natur gekennzeichnet, da dort von „engen Gärten“ und von „abgeteilten Kornfelder“ oder auch vom „freundlichen Erdboden“ gesprochen wird (Tieck 2022:37). Gross macht außerdem darauf aufmerksam, dass die Steinwelt mit der Ewigkeit und die Pflanzenwelt mit der Vergänglichkeit korrespondiert (vgl. Gross 2012:23), daher wäre es konsequent, die Ebene der Vergänglichkeit zuzuordnen und dem Gebirge die Ewigkeit. Diese Tatsache darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine eindeutige Verbindung von Venus-Welt und Ewigkeit existiert, wenngleich nicht zuletzt Christian jene Verbindung zieht, sondern sich die Semantik der Venus-Welt als zu komplex erweist, als dass diese rein auf eine Vorstellung der Ewigkeit zu reduzieren wäre. Vielmehr stellt sich bei genauerer Betrachtung ein wesentlich ambivalenteres Bild dar, das noch unbedingt aufgegriffen werden muss. Ähnlich wie im Marmorbild spiegelt sich die Bedeutung und Funktion der Figuren ebenfalls in der Raumsemantik wider. Christians Vater und Elisabeth verkörpern demnach jenes gottgefällige, naturverbundene, häusliche Leben der Ebene, während die Venus und der Fremde eine Personifikation des Prinzips des Gebirges darstellen (vgl. ebd.:19). Zwischen den beiden Prinzipien steht nun Christian, der sich zwischen dem Gebirge und der Ebene hin- und hergerissen fühlt (vgl. ebd.:19). Somit ist Christian wie auch Florio eine Schwellenfigur, denn beide Figuren schwanken zwischen den semantischen Räumen, indem sich diese einerseits im Gefahrenraum, der im Marmorbild dem Garten und dem Schloss der Venus und im Runenberg dem Gebirge samt dem Venusberg zuzuordnen ist, und andererseits dem Schutzraum, im Marmorbild repräsentiert durch die Stadt Lucca und im Runenberg repräsentiert durch die Ebene, befinden. Die Figuren Fortunato, Christians Vater und Elisabeth entsprechen dann dem Schutzraum Luccas bzw. der Ebene, während die Figuren Venus, Donati und der Fremde dem Gefahrenraum entsprechen. Christians Vater, der als Verkörperung des Prinzips der Ebene dem Prinzip des Gebirges antagonistisch gegenübergestellt werden kann, fasst auf der Handlungsebene die Raumsemantik zusammen, wenn er zu Christian spricht:

[...]dass wir die Schatten des Gebirges bald aus den Augen verlieren, mir ist immer noch weh ums Herz von den steilen wilden Gestalten, von dem grässlichen Geklüft[...]lass uns das gute, fromme, ebene Land besuchen (Tieck 2022:42).

Erwähnt sei hier allerdings noch eine andere Interpretation, die der bisherigen zuwiderläuft, denn wurde bislang das Gebirge dämonisiert, so kann es zugleich auch

als ein rettender Ausweg aus einem monotonen, öden und langweiligen Leben aufgefasst werden. So merkt Geltinger an, dass das Leben in der Ebene überschaubar sei und es folglich an spannenden Höhepunkten fehle (vgl. Geltinger 2008:37).

### 4.3 Figurensemantik

Hinsichtlich der Figurensemantik lassen sich textübergreifend sogenannte äquivalente Paare ausfindig machen, deren Bedeutung und Funktion im Sinne einer Parallelkonstruktion nachzuvollziehen sind, weshalb die Figuren, auf die sich jene Parallelkonstruktion hinsichtlich der Bedeutung und Funktion anwenden lässt, im Folgenden gegenübergestellt werden sollen.

#### 4.3.1 Christians Vater und Fortunato

Eine der wichtigsten Funktionen, die sowohl Christians Vater, als auch Fortunato zukommen, wurde bereits erwähnt: Die laut Bergengruen Eckart ähnliche Funktion eines Wächters (vgl. Bergengruen 2021:230), weshalb dieser Aspekt hier nicht separat zu erwähnt werden muss. Wie im vorherigen Abschnitt zur Raumsemantik erwähnt wurde, ist Christians Vater der Ebene zuzuordnen und somit jenem Raum, der Christian vor der Venus bewahrt. Die folgende Allegorese des Gärtners muss folglich vor einem christlichen Hintergrund interpretiert werden, da eben jener christliche Hintergrund der menschlichen Triebverfallenheit, auf die die Venus-Erotik ja Bezug nimmt, konträr gegenübersteht. Da die wilde, unbeherrschte Natur des Gebirges jener domestizierten Natur in der Ebene gegenübergestellt wird, muss nach jener Logik Christians Vater für die Domestizierung der menschlichen Triebnatur stehen, jene Domestizierung also, die ebenfalls von Augustinus gefordert wird. Indem der Vater als Gärtner die Natur in Form eines Gartens domestiziert, domestiziert dieser ebenfalls seine Triebe, wenn bedacht wird, dass im Sinne der Schelling'schen Naturphilosophie der Geist und die Natur eine Einheit bilden. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, warum der Vater möchte, dass sein Sohn ebenfalls Gärtner wird, eben weil Christian ebenfalls seine Triebe domestizieren soll, um nicht durch die Verlockungen der Venus in den Gefahrenraum verlockt zu werden. Hierzu äußert Christian: „Mein Vater war Gärtner im Schloss und hatte vor, mich ebenfalls zu seiner Beschäftigung zu erziehen“ (Tieck 2022:30). Die „Wächter-Funktion“, die Christians Vater innehat, äußert sich also insofern, als dass dieser Christian ebenfalls zu einem Gärtner machen möchte, also zu jemanden, der seine Triebe soweit im Griff hat, dass eine Wiederstreben der Venus-Lockungen möglich ist. Dennoch ist die Figur des Vaters komplexer, als dass diese lediglich auf die „Wächter-Funktion“ und die Gärtner-Allegorese zu reduzieren wäre, denn Bergengruen merkt zurecht an, dass Christians Vater nicht unschuldig für

Christians Fixierung auf das Gebirge ist (vgl. Bergengruen 2021:230). Dies belegt die folgende Textstelle:

Auf einmal hörte ich meinen Vater von Gebürge erzählen, die er in seiner Jugend bereist hatte, von den unterirdischen Bergwerken[...]plötzlich erwachte in mir der bestimmteste Trieb, das Gefühl, dass ich nun die für mich bestimmte Lebensweise gefunden habe (Tieck 2022:30f.).

Des Vaters Erzählungen von Gebirgen können sodann als Initialpunkt für Christians latent gewordene Begehungen hinsichtlich Gebirgen und somit auch für die Venus betrachtet werden. Am Ende der Erzählung ist es denn auch tatsächlich jene Lebensweise in den unterirdischen Bergwerken, die Christian für sich gefunden hat, weshalb Christian hier auch sein Schicksal vorwegnimmt. Es wird ferner deutlich, dass der Vater in seiner Jugend, hier sei auf die Semantisierung der Jugend als potentiellen Gefahrenraum verwiesen, wie im Abschnitt zur Zeitsemantik dargestellt, ebenfalls empfänglich für die Verlockungen der Venus gewesen ist, womit der Vater aber auch in jener Transitionsphase wie Florio und Christian war, jene Verlockungen zugunsten seines Gärtner-Daseins jedoch überwunden hat. Werden Bergengruens Ausführungen bezüglich der Rolle Fortunatos hinsichtlich der Venus-Motivik auf die Bedeutung und Funktion von Christians Vater bezogen, so kann davon gesprochen werden, dass Fortunato ebenfalls Florios Hang zur Venus-Welt initiiert. Dennoch und es müsste aufgrund der Bedeutung und Funktion des Vaters von einem Paradoxon gesprochen werden, liegt durch des Vaters Erzählungen bereits der Keim, ja die vorhandene Disposition Christians, für die Verlockungen der Venus anfällig zu sein. Bergengruen verweist darauf, dass es Fortunato ist, der das Thema der nicht-ehelichen Sexualität, also jenes Charakteristikum, dass bereits eindeutig der Venus-Welt zugeordnet wurde, durch seinen Gesang über die Venus herbeizitiert (vgl. Bergengruen 2021:233). Dennoch, und das Gleiche lässt sich vollumfänglich auf Christians Vater beziehen, lässt sich, so Bergengruen, Fortunato gegenüber Donati und insofern auch gegenüber der Venus, als der entgegengesetzte gute Genius begreifen (vgl. ebd.:233), da dieser als Anti-Spielmann nicht nur im Rahmen seiner Eckart-Funktion vor dem dämonischen Spielmann warnt, sondern darüber hinaus durch sein altes, frommes Lied Florio aus den Verlockungen der Venus-Welt befreit (vgl. ebd.:236). Eine Parallele zwischen Fortunato und Christians Vater besteht nun darin, dass letztere zumindest versucht, seinen Sohn vor den Verstrickungen der Venus-Welt zu retten, denn das Gold, das Christian begehrt, kann freilich als ein Bestandteil jener Welt aufgefasst werden: „Christel, du musst dich wieder zum Worte Gottes wenden, du musst fleißiger und andächtiger in die Kirche gehen“ (Tieck 2022:44f.). Hier wird eben jener Versuch des Vaters deutlich, Christians Versinken in der Venus-Welt doch noch abzuwenden, ähnlich, wie dies Fortunato mit seinem frommen Gesang intendiert. Beide Figuren führen die Protagonisten jeweils an die zur Venus oppositionell konstruierten Frauenfiguren heran. Bergengruen betont, dass es Fortunato sei, der Florio an Bianka heranzuführt

(vgl. Bergengruen 2021:234) und insofern Christians Vater als Gärtner dem Prinzip der Ebene entspricht, führt er sodann Christian auch an Elisabeth heran. Aufgrund der Tatsache, dass Florio Fortunatos Lied bereits als ein Lied erkennt, das er bereits in seiner Kindheit gehört hat, argumentiert Bergengruen, Fortunato habe Kenntnis über Florios Kindheit (vgl. ebd.:235), weshalb Florio durch Fortunato seiner ursprünglichen, aber unbewussten Erinnerungen bewusst wird (vgl. ebd.:238), worauf noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit zurückgegriffen werden soll. Für Christians Vater kann das Gleiche gelten, denn als Vater hat er tatsächlich die Kindheit seines Sohnes miterlebt.

#### 4.3.2 Donati und der Fremde

Können Fortunato und Christians Vater, wie die vorherigen Ausführungen dargelegt haben, als sich entsprechende Figuren bezeichnet werden, so kann in der Beziehung Donati und Fortunato/ Christians Vater und fremder Mann von einer oppositionellen Semantik gesprochen werden. Umgekehrt müsste gesagt werden, dass sich Donati und der fremde Mann in ihrer Bedeutung und Funktion nahezu entsprechen. Bergengruen spricht davon, dass Donati als böser Genius Fortunato über die gesamte Erzählung hinweg gegenübergestellt wird, denn jener sei eindeutig dem Bösen zuzuordnen, wobei Bergengruen auf Donatis Beschreibung durch den Erzähler verweist, wonach dieser Donati hinsichtlich seiner Physiognomie als der Venus-Welt zugehörig deklariert (vgl. Bergengruen 2021:233). Jene Beschreibungen sind vor allem in Donatis blaßer und bleicher Erscheinung zu suchen (vgl. ebd.:233). Auch merkt Bergengruen korrekt an, dass Florio beim zweiten Treffen mit Donati im Garten der Venus für diesen fast wie ein Toter aussieht (vgl. ebd.:233). Damit ist Donati hinsichtlich seiner Physiognomie aber unmissverständlich der Venus zuzuordnen, denn über diese heißt es ebenfalls „denn es war ihm, als stünde die Dame starr [...]und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm“ (Eichendorff 2007:420). Bergengruen erkennt, dass Donati eben jener verführende Spielmann ist, der Florio zum Venusberg bringt (vgl. Bergengruen 2021:232). Demnach kommt Donati die Funktion eines Mittlers zu, indem dieser Florio in die Venus-Welt einführt. Es ist Donati, der Florio mit der Venus zusammenbringt (vgl. ebd.:234). Donati bezeichnet die Venus als eine „Verwandte“ (Eichendorff 2007:403) von ihm und bekennt zu Florio, nachdem dieser den Wunsch geäußert hatte, die Dame wiederzusehen „Die Dame[...]wird sich freuen, Euch kennen zu lernen“ (Eichendorff 2007:403) und letztendlich führt Donati Florio denn auch zur Venus „wenn es Euch gefällig wäre, können wir sie noch heute besuchen“ (Eichendorff 2007:415), wonach Florio auch Donati zum höchsten Punkt des Venusberges aufsteigt, wo sich das Venusschloss befindet (vgl. Bergengruen 2021:236). Durch Passion, die Florio zur Venus entwickelt, kann Donati als Mittler daher auch eine Anziehungskraft auf Florio ausüben und diesen somit aus der Einflussphäre Fortunatos entreißen (vgl. ebd.:233). Donatis Mittlerfunktion spiegelt sich auch in der

Raumsemantik wider, denn anhand dieser lässt sich Donati ja eindeutig der Venus-Welt zuordnen, gleichzeitig versucht dieser durch das Tor in die Stadt Lucca zu gelangen, also allegorisch betrachtet in den Schutzraum Florios einzudringen, um diesen aus jenem zu holen. Genauso wie Donati, so kann der Fremde, dem Christian begegnet, ebenfalls als ein Mittler zwischen- um mit den Worten der Raumsemantik zu sprechen- dem Prinzip des Gebirges und dem Prinzip der Ebene betrachtet werden. Es ist der fremde Mann, der Christian den Runenberg näher bringt und diesen in den Runenberg zu locken versucht, wenn dieser zu ihm sagt „Aber siehe dort den Runenberg[...]wie schön und anlockend das alte Gestein zu uns herblick! [...]der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht“ (Tieck 2022:33). Der Fremde selbst lebt im Inneren des Berges: „ich gehe in diese Tiefe hinunter, dort, bei jenem Schacht ist meine Wohnung: die Erze sind meine Nachbarn“ (Tieck 2022:33). Damit lässt sich mithilfe der Raumsemantik ebenfalls erschließen, dass der Fremde der Venus-Welt angehörig ist. Auch Pikulik verortet den Fremden in der Gebirgsnatur (vgl. Pikulik 2016:124). Nachdem Christian in der Ebene einige Zeit ein frommes Leben gelebt hat, kommt denn auch eines Tages wieder jener Fremde vom Runenberg und überlässt Christian sein Gold: „ich habe eine Summe Geld bei mir, die in euren Händen sicherer ist als in den meinigen, und deshalb bitte ich euch, sie zu verwahren“ (ebd.:43). Eben jenes Gold nutzt der Fremde als List, um Christian erneut in die Verlockungen der Venus-Welt zu verstricken. Dass es sich hier um denselben Fremden vom Runenberg handelt oder zumindest um jemanden, der ebenfalls als Mittler zwischen dem Gebirge und der Ebene versucht, Christian in die Venus-Welt hereinzulocken, wird daran deutlich, dass der Fremde hier ebenfalls davon spricht, in das Berginnere zu gehen, so spricht er: „ein wunderbares Schicksal uns seltsame Erwartungen treiben mich in das nächste Gebirge hinein, ein zaubervolles Bild, dem ich nicht widerstehen kann, lockt mich“ (ebd.:43). Jenes Gebirge wäre dann mit dem Venusberg zu identifizieren und mit jenem zaubervollen Bild wäre dann die Venus gemeint, die eben jenen Fremden zu sich lockt. Neben der Mittler Funktion ist auffällig, dass beide- Donati wie auch der Fremde- Kenntnisse über die Kindheit Christians haben. Diese Tatsache nennt Bergengruen für Donati (vgl. Bergengruen 2021:235), denn als Florio Donati diesen zum ersten Mal erblickt, heißt ihn dieser als einen früheren Bekannten willkommen (vgl. Eichendorff 2007:393). Florio jedoch scheint sich aber keineswegs an diesen zu erinnern.

Erstaunt und nachsinnend betrachtete er ihn von oben ist unten, denn er wußte sich durchaus nicht zu erinnern, ihn jemals gesehen zu haben[...]Doch der Ritter[...]sprach viel über mancherlei Begebenheiten aus Florio's früheren Tagen. Auch war er so genau bekannt mit der Gegend seiner Heimat (ebd.:393).

Für Christian gilt das Gleiche, denn als er zum ersten Mal auf den vermeintlichen Fremden trifft „dünkte dem Jünglinge bald ein alter Bekannter zu sein“ (Tieck 2022:30). Interessant scheint nun die Tatsache, dass Florio wie auch Christian, um

mit Bergengruens Worten zu sprechen, jeweils den bösen Genius scheinbar zu kennen glauben, sich jedoch nicht an diese scheinbar vergangene Bekanntschaft erinnern können, wohingegen sich Donati und der Fremde scheinbar sehr wohl zu erinnern glauben. Dieses Prinzip wird auf die Spitze getrieben, als sich Christian, nachdem der Fremde in der Ebene sein Gold verwahren lässt, diesen auch nicht wiedererkennt, sich folglich also nicht erinnern kann.

#### 4.3.3 Maria- Bianka/Elisabeth- Venus

Vor dem Hintergrund, dass Bergengruen äußert, die Gegenüberstellung von der Venus und Bianka im Marmorbild entspräche der Entwicklungsgeschichte Elisabeths und der Venus im Runenberg (vgl. Bergengruen 2021:234) ergibt es folglich nur Sinn, die handelnden Frauenfiguren im Text auf die Venus-Motivik hin zu analysieren. Titzmann merkt an, dass Bianka und Venus zwei unterschiedliche Erotikangebote für Florio darstellen (vgl. Titzmann 2012:302). Dies kann auch erstmal uneingeschränkt für die Konstellation Christian, Venus und Elisabeth gesagt werden, denn auch dieser schwankt zwischen den beiden Frauenfiguren hin und her. Im Marmorbild erscheint jedoch eine weitere Frauenfigur, die jedoch nicht in der Handlung vorkommt, sondern lediglich von Fortunato im letzten Gesang besungen wird, die Rede ist von Maria (vgl. ebd.:302). Maria als Mutter einer christlichen Gottheit kann nun aber uneingeschränkt dem christlichen Gott zugeordnet werden, womit sie eindeutig in Opposition zur Venus zu verstehen ist. Steht Venus als heidnische Göttin für die wilde, domestizierte Lust, so ist Maria im kulturellen Wissen jungfräulich (vgl. ebd.:302) und damit außerhalb der Sphäre der Venus-Erotik. Den Antagonismus fasst Titzmann daher in „christlich-asexuell“ und „heidnisch-sexuell“ zusammen (vgl. ebd.:303). Genau wie die Venus, so ist Maria auch übermenschlich, ist aber, und das ist der wesentliche Unterschied zur Venus, Repräsentantin von Asexualität und in der dargestellten Welt des Marmorbildes keinesfalls präsent (vgl. ebd.:303). Als Antithese zur Venus zu begreifen, singt Fortunato im letzten Gesang „Erscheint, so still und mild, Ein andres Frauenbild“ (Eichendorff 2007:425), womit jener das Frauenbild der Maria besingt, das nun an die Stelle des Venus-Bildes tritt. Vor jenem konträren Hintergrund scheint es umso interessanter, dass sich Venus selbst als Mutter bezeichnet: „Die schöne Mutter grüßen tausend Lieder“ (Eichendorff 2007:402). Dies legt Titzmann so aus, dass die Venus lediglich stellvertretend für ein verdrängtes Begehren einer inzestuösen Mutterbindung stehen könnte (vgl. Titzmann 2012:312), heißt es im Marmorbild denn auch „ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor (Eichendorff 2007:397). Anders ist es im Runenberg, wo jegliche übernatürliche Frauenfigur, die kontrastierend zur Venus zu begreifen wäre, fehlt. Zwar ist im Runenberg auch von einer Mutter die Rede, die durch Christians Vater erwähnt wird „weil deine Mutter gestorben ist“ (Tieck 2022:42), nähere Relevanz scheint diese jedoch nicht zu erhalten. Venus ist nun aber in beiden Texten die übersinnliche Verführerin und

damit zugleich Repräsentantin von Sexualität, aber anders als Maria greift Venus aktiv in die Handlung ein (vgl. Titzmann 2012:303). Bianka und Elisabeth sind folglich die einzigen Frauenfiguren, die nicht übernatürlich, sondern menschlich sind. Für Titzmann stellt Bianka eine Figur dar, die einen Zwischenzustand der beiden Extreme darstellt, indem Bianka Merkmale von Maria, wie auch von der Venus teilt (vgl. ebd.:303). Zwar begreift Vieregge Bianka als eine vollkommene Mariengestalt (vgl. Vieregge 2007:294), hier soll jedoch weiterhin begründet mit Titzmanns Position verfahren werden. Biankas Venus-Anteile wären dann in ihrer potentiellen Sinnlichkeit zu suchen, denn zu Beginn der Erzählung wird sie als „schöne Nachbarin“ (Eichendorff 2007:389) beschrieben und ferner heißt es „daß sie es willig geschehen ließ, als er sie schnell auf die roten heißen Lippen küßte“ (ebd.:389). Insofern nach dem Kuss jedoch eine Erotisierung Florios stattfindet, die sich in der materiellen Welt mit der Erscheinung Donatis, also eines Repräsentanten der Venus-Welt äußert (vgl. Bergengruen 2021:236), muss Bianka folgerichtig als mitschuldig für die Initiierung der Venus-Erotik betrachtet werden. Da die Venus nach der Textlogik jedoch eine negative Bewertung erfährt, so stellt Titzmann heraus, müsse denn auch Bianka für ihre Venus-Anteile gestraft werden, was sich darin äußere, dass Bianka in eine Schwermut versinkt (vgl. Titzmann 2012:304). Erst nachdem Bianka durch ihre Knabentracht entsexualisiert worden ist, ist sie unter jener Lesart gerade deshalb reif für eine christliche Verbindung mit Florio (ebd.:304) und somit müsste auch gesagt werden, dass Bianka eine ähnliche Entwicklung wie Florio hingelegt hat. Dies würde nun aber nichts anderes bedeuten, als dass auch Frauenfiguren nicht unanfällig für die Verstrickungen der Venus-Welt wären. Zurecht betont Titzmann zudem die Auffälligkeit, dass Bianka als eine auffällig junge Frau konzipiert worden ist (vgl. ebd.:304): „Besonders zog die eine durch ihre zierliche, fast noch kindliche Gestalt[...]Florio's Augen auf sich“ (Eichendorff 2007:387). Titzmann erklärt Biankas sehr junges, ja schon fast kindliches Erscheinungsbild daraus, dass es eben die am wenigsten erotische Frau ist, die moralisch akzeptabel erscheint, die bisher noch gar keine erotischen Wünsche kennt (vgl. Titzmann 2012:304). Erscheint Bianka nach der hier angebotenen Lesart als eine höchst ambivalente Figur, deren Ambivalenz sich zugunsten der Frauenfigur Maria hin auflöst, so können für Elisabeth keinerlei Venus-Anteile identifiziert werden, nein, vielmehr erscheint Elisabeth bereits von Beginn an als eine konträre Frauenfigur zur Venus konzipiert worden zu sein. Alleine der Name Elisabeth verweist auf die „die Gott verehrt“ oder auch „die Gottgeweihte“, wie Neuhaus darlegt (vgl. Neuhaus 2021:140). Hat die Venus im Runenberg schwarze Locken „[...] ihre schweren schwebenden Locken bildeten um sie her ein dunkel wogendes Meer“ (Tieck 2022:35), so wird über Elisabeth gesagt, dass sie blond ist (vgl. ebd.:38). Anders wie bei der Beziehung Florio und Bianka, deren Begegnung ja in den beiden eine Erotisierung hin zur Venus-Welt geführt hat, war Christians Begegnung mit Elisabeth maßgeblich dafür verantwortlich, dass „[...] das Schattenbild der Nacht in die tiefste Entfernung wie ein Gespenst hinabgerückt“ (ebd.:38) ist. Initiert Bianka also die Venus-Welt, so rückt diese durch Elisabeth in die Ferne. Es

ist zudem klar, dass vor einem christlichen Hintergrund Elisabeth als Christians rechtmäßige Frau fungiert. Pröll verweist jedoch auf eine Lesart, bei der Venus die Frau von Christian ist und dieser mittels Elisabeth an ihr Ehebruch begangen habe, trägt Venus in ihrem Berg doch einen Schlier, wie eine Braut auf dem Kopf, als Christian sie erblickt (vgl. Pröll 2022:19). Die Venus aber, und darin liegt womöglich ihre Anziehungskraft begründet, die sie für die männlichen Protagonisten hegt, verkörpert die optimale Schönheit und ist zumindest für denjenigen, der lediglich auf die körperliche Sinnlichkeit bedacht ist, die anziehendste und begehrteste Frau (vgl. Titzmann 2012:306). Somit kann auch keine irdisch-reale Frau mit der Venus konkurrieren (vgl. ebd.:306). Im Runenberg heißt es dazu: „Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören[...]doch dünkte dem entzückten Jünglinge, dass er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahndet habe“ (Tieck 2022:34). Als sich die Venus vor Christians Augen entkleidet hatte, ist davon die Rede, dass der Jüngling „[...] sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit“ (ebd.:35), vergaß. Der Text macht sehr deutlich, dass die Venus eben eine übersinnliche Frauenfigur ist und somit auch an der äußeren, körperlichen Schönheit jeder irdischen Frau konkurrenzlos überlegen ist. Jene Überlegenheit der Venus wird auch auf Pietros Fest deutlich, denn dort erscheint ihm die Griechin fünf, jene Griechin, die als Venus identifiziert werden kann (vgl. Titzmann 2012:303), „[...] als sei sie nun größer, schlanker und edler, als vorhin beim Tanze und am Springbrunnen“ (Eichendorff 2007:411). Jene Griechin, mit der Florio allerdings getanzt hatte, war keine andere als Bianka (vgl. Titzmann 2012:303) und indem Florio nun, wenn auch unwissentlich, die Schönheit der letzten Griechin hervorhebt, bestätigt er nur jene Überlegenheit der Venus gegenüber irdischen Frauen. Titzmann sieht in Biankas Griechentracht darüber hinaus den Hinweis und die Bekräftigung dafür, dass sie an den Venus-Anteilen partizipiert (vgl. ebd.:304), indem Bianka optisch betrachtet eine Doppelgängerin der Venus darstellt und somit für Florio aufgrund der durch das Doppelbild verursachten Ambiguität für Florio nun ununterscheidbar geworden ist. In Biankas Überreichung der Rose zu Florio liest Titzmann erotische Avancen, die von Bianka ausgehen (vgl. ebd.:304), womit Bianka als ambivalente Frauenfigur erneut bestätigt worden ist. Der ambivalenten Frauenfigur Bianka ist auch die Rose als ein ambivalentes, literarisches Symbol zu begreifen, denn kann diese vor dem Hintergrund der heidnisch-körperliche Liebe mit jener Sexualität der Venus in Verbindung gebracht werden, so kann die Rose vor einem christlichen Hintergrund konträr zur ersten Bedeutung als Symbol der Liebe, aber im Sinne einer Liebe verstanden werden, die zu der Frauenfigur Maria referiert (vgl. Schuster 2021:513f.). Es ist daher nur konsequent, dass es Bianka ist, die ja zum Zeitpunkt des Maskenballs Maria-Anteile wie auch Venus-Anteile in sich vereint, die Florio eine Rose zum Zeichen ihres ambivalenten Status überreicht. Jener Status einer überirdischen Schönheit, der ja uneingeschränkt auf die Venus angewandt werden kann, scheint im Falle der Venus mit der Ewigkeit und somit, um auf die Raumsemantik zurückzugreifen, mit der Steinwelt verbunden zu sein. In diesem Zusammenhang erklärt Gross, dass die Venus auf dem Runenberg

symbolisch die gesamte kristallne Welt repräsentiert, womit der Drang nach unvergänglichen Schätzen in der Erde mit einer erotischen Anziehung verknüpft wäre (vgl. Gross 2012:26). Diese Vorstellung greift Geltinger auf, indem sie äußert, dass die Juwelen und Edelmetalle im Raum der Venus sowie die von der Venus überreichte Tafel in Christian eine materielle Gier wecken (vgl. Geltinger 2008:39). In ihrer Übersinnlichkeit ist die Schönheit der Venus demnach nicht vergänglich, ähnlich, wie auch das Gestein im Vergleich zu Pflanzen nicht vergänglich ist. Hierin ist ein weiterer Vorteil benannt worden, den die Venus im Vergleich zur irdischen Frau aufweist: Die Unvergänglichkeit der körperlichen Schönheit. Das Prinzip der Ebene, das zugleich auch das Prinzip der Vergänglichkeit der Pflanzen darstellt, repräsentiert die vergängliche Schönheit, so wird Elisabeths Schönheit ähnlich vergehen wie die der Pflanzen, denn sie teilt das Schicksal der vegetabilischen Natur (ebd.:24). Elisabeth wird denn auch wie eine Pflanze welken:

heut ist Elisabeth nicht mehr ein blühendes kindliches Mädchen, ihre Jugend ist vorüber, ich kann nicht mit der Sehnsucht wie damals den Blick ihrer Augen aufsuchen: so habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen (Tieck 2022:48).

Hier wird Venus Erhabenheit als die überirdische, ewige Schönheit deutlich, die Christian daher auch aufsucht. Da nun aber jene Ewigkeit vor einem christlichen Hintergrund zu relativieren ist, beschränkt sich paradoxerweise die überirdische Schönheit auf ein irdisches Glück, also auch ein Glück, das nur scheinbar die Ewigkeit verspricht, ist der Preis, den Christian doch zahlen muss, der Verlust seines Seelenheils im Jenseits. Alleine die Tatsache, dass die Venus im Runenberg mit Marmor in Verbindung gebracht wird und die Venus im Marmorbild eine lebendig gewordene Marmorstatue darstellt, verdeutlicht die Ewigkeit, die der Venus anhängt, wenn der Marmor letztendlich als ein bedeutungstiftendes Element der Venus verstanden wird. Das Gold, das Christian für den Fremden verwahren soll, stellt ja ebenfalls ein Element der Venus-Welt dar, das aber im Vergleich zur Pflanzenwelt ebenso wenig vergänglich ist, wie es die Steinwelt ist. Gross verweist darauf, dass die Bedeutung des Goldes im materiellen und erotischen Begehren zu suchen sei und Christians Goldschatz daher auch als Metonymie der Venus verstanden werden kann (vgl. ebd.:29). Dass das Gold mit der Venus in direkter Verbindung steht, führt Gross darauf zurück, dass bereits in der ersten Begegnung Christians mit der Venus vom Gold die Rede ist (vgl. ebd.:29). „Erst nahm sie einen goldenen Schleier vom Haupte[...]nach geraumer Zeit näherte sie sich einem andern goldenen Schranke“ (Tieck 2022:35). Es ist auffällig, dass das Attribut goldend der Venus anhaftet. Der Venus die Ewigkeit zuzuschreiben erweist sich jedoch dann als problematisch, wenn beachtet wird, dass sie ja eigentlich tot ist und ihr eigentlicher Zustand, vorausgesetzt dass die romantische Imagination unterbleibt und eine Orientierung am christlichen Glauben gegeben ist, der einer nicht lebendigen Venus-Statue ist, denn nach Florios Bekennen zum christlichen Gott erstarrt die

Venus ja wieder zu Marmor (vgl. Vieregge 2007:295). Es sind ja erst die männlichen Protagonisten, im Falle Florios lässt sich dies anhand der verlebendigten Venus-Statue besonders gut nachvollziehen, die durch ihr Bewusstsein die Venus lebendig werden lassen. Titzmann macht daher darauf aufmerksam, dass bei der Venus die disjunkten Klassen „Leben“ und „Tod“ wegfallen und es daher gewisse Zwischenstadien geben muss (vgl. Titzmann 2012:309f.). Tatsächlich lässt sich sagen, dass Venus weder ganz tot noch ganz lebendig ist. Vor einem christlichen Hintergrund ließe sich höchstens sagen, dass Venus metaphorisch in der Seele tot ist, da aufgrund ihrer Gottesferne jegliches Seelenheil im Jenseits abgesprochen werden dürfte. Dennoch besteht das Paradoxon, dass Venus zwar auf der Handlungsebene mittels Christian und Florio verlebendigt wird, der Text im Marmorbild aber zugleich darlegt, dass es zur Verlebendigung der Venus keinen Florio bedarf, denn es ist ja davon die Rede, dass Venus „die alte Verführung“ an „jungen sorglosen Gemütern“ (Eichendorff 2007:425) ausübt und Venus selbst besingt ja auch: „Was weckst du, Frühling mich von neuem wieder? Daß all' die alten Wünsche auferstehen“ (Eichendorff 2007:401). Es ist demnach kein individuelles Begehren, wodurch die Venus zum Leben erwacht, vielmehr ist Venus Verlebendigung auf einer Über-individuellen Ebene zu verorten denn, so stellt Titzmann fest, die Venus ist ein kollektives weibliches Wunschbild aller Jünglinge (vgl. Titzmann 2012:309). Demnach können auch alle Jünglinge von der Venus verführt werden und Florio dient unter dieser Lesart lediglich als Repräsentant dieser potentiell verführbaren Jünglinge (vgl. ebd.:309). Das Paradoxon ließe sich daraufhin auflösen, dass auf der individuellen Ebene Florio oder Christian als Individuen, die aber zugleich auch auf eine Über-Individuelle Ebene verweisen, indem diese als Metonymie aller Jünglinge betrachtet werden können, für die Verlebendigung der Venus verantwortlich zu machen sind, auf einer Über-Individuellen Ebene jenseits der Individuen Christian und Florio jedoch die Venus spätestens im nächsten Frühjahr sowieso erneut zum Leben erwachen wird, und zwar ohne jegliches Zutun von Christian oder Florio auf individueller Ebene. Diese Vermischung aus Individueller und Über-Individueller Ebene fügt sich darüber hinaus nahtlos in die textübergreifende Venus-Motivik ein, die auch folglich im Rahmen dieser Arbeit als Venus-Mythos bezeichnet worden ist. So sind es auch zugleich mehrere Texte jenseits des Marmorbildes und des Runenbergs, die die Venus lebendig werden lassen.

#### 4.4 Venus und Bianka als reale Frauen

Wurde die Venus bisher lediglich einer allegorischen Betrachtung unterzogen, so bleibt ein weiterer Ansatz zu erwähnen, der die Venus und andere Frauenfiguren als Frauen aus Fleisch und Blut betrachtet. Diesem Vorhaben unterzieht sich Markus Raith und sagt hinsichtlich Bianka aus, dass sie eben dem erwarteten Frauenbild des 19. Jahrhunderts entspricht, indem sie gegenüber Florio zurückhaltend und passiv agiert und ferner nie alleine mit ihm ist, denn es ist jedes Mal ein

Familienmitglied oder eine Anstandsperson zugegen, wenn Bianka bei Florio ist, womit die Treffen der beiden stets in einem sozial-gesellschaftlich erwünschten Rahmen eingebettet sind (vgl. Raith 2009:19f.). Raith beschreibt Venus im Kontrast als eine aktive, selbstbewusste und mächtige Frau, die eben im Gegensatz zu Bianka mit ihrem natürlichen sexuellen Körper keinesfalls gesellschaftlichen Zwängen unterworfen ist (vgl. ebd.:22). Bianka ist eben das: eine soziale konditionierte Frau, wie es von der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erwartet wird, nichts anderes stelle laut Raith die Knabentracht dar, die Biankas weibliche Reize vollkommen verhüllt (vgl. ebd.:22). Konsens ist also: Frauen müssten in ihrer Sexualität domestiziert werden, jene undomestizierten Frauen würden folglich im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts gesellschaftlich ausgegrenzt werden (vgl. ebd.:34). Jene angebotene Interpretation von Raith entspricht nun aber keineswegs dem im Rahmen dieser Arbeit angestrebten Vorhaben, die Semantik der Venus-Motivik allegorisch zu entschlüsseln. Jener Ansatz, der auf Grundlage der Frauenfiguren die damaligen Geschlechterverhältnisse in gesellschaftliche Erwartungen einbettet, wäre zwar im Rahmen der Gender-Studies interessant zu untersuchen, da die Venus in dieser Arbeit aber nicht als eine reale Frau betrachtet werden soll, ist Raiths Ansatz somit in dem hier relevanten Kontext obsolet, wenngleich Raith hinsichtlich der Venus auch von einer ungezügelter Sexualität spricht und dem Bezwingen dieser durch Fortunatos Gesang (vgl. ebd.:33).

#### 4.5 Christians und Florios Disposition

Auf einer individuellen Ebene lässt sich jedoch sagen, dass Florio und Christian gerade die Disposition aufweisen, um in der Venus-Welt zu versinken. So widersetzt sich Christian seiner Disposition folgend, nämlich seiner gesellschaftlichen Bestimmung als Gärtner (vgl. Pröll 2022:4) und auch, wenn dieser kurzweilig in der zweiten Ebene den Beruf eines Gärtners ausüben wird, so wird jene äußere Fassade nur kurzfristig seine inneren Dispositionen verdecken können. Christians Disposition wird bereits zu Beginn der Handlung klar, als dieser in die Position des Aktaions versetzt wird, wie eingangs bereits erwähnt wurde. Auch Florio hat seinen Herkunftsraum verlassen und befindet sich zu Beginn der Handlung bereits, ähnlich wie Christian, auf der Schwelle vom Ausgangszustand zur Transitionsphase (vgl. Titzmann 2012:294). Auch Florios Disposition in der Venus-Welt zu versinken, wird bereits am Anfang hervorgehoben: „als Florio, ein junger Edelmann“ (Eichendorff 2007:385). Genauso wie Christian befindet sich auch Florio in einer Phase seines Lebens, in der er besonders anfällig für die Venus ist. Neuhaus macht zudem klar, dass die pubertäre Phase, in der sich ja Florio und Christian befinden, für die Romantiker als eine Phase galt, in der eine Gefährdung einer Entfremdung der Natur bestand (vgl. Neuhaus 2017:137). Und tatsächlich ist dies bei Florio und Christian der Fall, denn hier ist im Angesicht der Venus-Welt die kultivierte, domestizierte Natur gefährdet.

## 5. Florio und Christian – eine Bewegung durch zwei Welten

Nachdem nun ein Überblick über die semantisch aufgeladenen Inhalte in den beiden Werken *Das Marmorbild* und *der Runenberg* gegeben worden sind, soll nun die Entwicklung von Florio und Christian innerhalb der behandelten Semantik nachvollzogen werden.

### 5.1 Die Bedeutung des Unbewussten für die Venus-Welt

Zunächst verfällt Christian den Verlockungen der Venus: „In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan“ (Tieck 2022:36). Christians Erlebnis auf dem Runenberg ist entscheidend für seine spätere Entwicklung, denn hier wird er von der Nacktheit der Venus sexuell berauscht und die Juwelen und Edelmetalle im Raum der Venus sowie die von der Venus überreichte Tafel wecken in Christian eine materielle Gier (vgl. Geltinger 2008:39). Als die Venus ihm die Tafel überreichte „als die Schöne das Fenster öffnete, ihm die magische steinerne Tafel reichte und die wenigen Worte sprach: „Nimm dieses zu meinem Andenken!“ (Tieck 2022:36) ist letztendlich nichts anderes passiert, als dass durch die Tafel der Keim des Venus-Wahns in ihm hineingepflanzt worden ist oder es mit Freuds Terminologie auszudrücken: Die Venus-Welt ist in Christians Inneres und somit in jene seelischen Vorgänge eingegangen, die unbewusst sind: „die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres übergang“ (ebd.:36). Es bleibt jedoch zu fragen, welches Erlebnis Christians genau für seinen Venus-Wahn verantwortlich zu machen wäre. So sieht Geltinger in Christians Herausreißen der Alraunwurzel die Ebnung Christian Weges in den Venus-Wahn, denn jener Schrei der Wurzel mache laut einem Volksglauben verrückt (vgl. ebd.:38): „Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen vercheiden wolle“ (Tieck 2022:29). Auch Pröll will den späteren Wahnsinn des Protagonisten mit der Alraunwurzel erklären (vgl. Pröll 2022:23). Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass Christians Versinken in der Venus-Welt keinesfalls auf ein Initiierungs-Erlebnis zu reduzieren wäre, vielmehr ist jenes Versinken das Resultat mehrerer, ineinandergreifender, teilweise sich ergänzender Initiierungserlebnisse. Am Anfang der unheilvollen Kette jener Erlebnisse wäre sicherlich Christians ohnehin gefährdete Position als Jüngling zu nennen sowie seine durch den Vater erhaltene Disposition, sich für Elemente der Venus-Welt zu begeistern. Jene Disposition löst nun eine Kettenreaktion, vergleichbar mit einem Dominoeffekt, an Ereignissen aus, die letztendlich zum Venus-Wahn führen. Folglich könnte mit Titzmanns Worten gesagt werden: „Dem Protagonisten begegnet in der Realität außerhalb seiner nur, was in seiner Psyche schon vorbereitet ist“ (Titzmann 2012:308). Dies lässt sich einwandfrei auf Christian anwenden, denn steht am Anfang lediglich seine Disposition, so mündet diese im vernommenen Schrei der Alraunwurzel, der in Christian wiederrum die Bevorzugung der Steinwelt gegenüber der Pflanzenwelt

fördert. So erscheint die Figur des Fremden auch erst unmittelbar, nachdem Christian den Schrei vernommen hatte, der Fremde wiederrum führt Christian in die Stein- und Venuswelt ein und im Verweilen in dieser geht jene Venuswelt, substituier durch die Tafel, in Christians Unterbewusstsein nieder. Die Alraunwurzel kann jedoch als Erklärung genommen werden, um Christians Distanzierung gegenüber der Pflanzenwelt zu erklären, denn jene Wurzel verweist auf das Absterben der gesamten Pflanzenwelt (vgl. Pröll 2022:23), vergegenwärtigt Christian also das Vergängliche der Ebene. Parallel hierzu können nun Florios Erlebnisse nachvollzogen werden, denn durch seinen Jünglingsstatus weist dieser ja bereits eine gefährdete Disposition auf, auch in Florios Erotisierung durch Bianka führt, wodurch, eben durch jene Erotisierung Donati auf den Plan gerufen wird (vgl. Titzmann 2012:307), der Florio wiederrum in die Venus-Welt einführt. Die Annäherungen an die Venus-Welt vollziehen sich also in einer Serie sukzessiver Schritte, wobei im Außen immer nur das in Erscheinung treten kann, wofür Christian und Florio im Inneren reif sind (vgl. ebd.:306f.). Dass Florio nach seiner Erotisierung durch Bianka nun zwischen den beiden Welten steht, veranschaulicht die Tatsache, dass Florio zwischen Fortunato und Donati reitet: „Florio, noch im Nachklänge der Lust, ritt still [...] zwischen beiden“ (Eichendorff 2007:394). Die Lust und es ist anzunehmen, dass hier jene Lust gemeint ist, die Anteile an der Venus-Erotik aufweist, ist hier bereits in Florios Innere übergegangen. Dies zeigt sich auch dadurch, dass Florio nun, verwiesen sei an dieser Stelle auf die konträre Bedeutung und Funktion von Fortunato und Donati, zwischen den beiden reitet. Florios Traum mit den Sirenen, der ja bereits eingangs in dieser Arbeit Erwähnung fand, lässt sich in diesem Kontext so interpretieren, dass sich in diesem, dargestellt durch die Gestalt der Sirenen, jene Wunschvorstellung der erotischen Erfüllung der Venus zeigt, denn nach Freuds Traumdeutung offenbart ein Traum einen erfüllten Wunsch (vgl. Freud 2022:36) und insofern Florio als Schiff metaphorisch untergeht, versinkt dieser in der Venus-Welt, wie ja bereits erwähnt worden ist, womit jener Wunsch aber bereits auf der Traumbene als erfüllt gelten kann. Da Florio in seinem Traum die Sirenen mit Bianka gleichsetzt „Sirenen [...] die alle aussahen wie das schöne Mädchen“ (Eichendorff 2007:395), kann als Bestätigung gelesen werden, dass Bianka jenen Traum und somit jenem Wunsch, der sich durch den Traum äußert, initiiert hat. Dass Florio jedoch, nachdem dieser aufgewacht ist, vom eigenen Traum erschrocken war „da wachte er erschrocken auf“ (Eichendorff 2007:395), kann mit Freuds Unterscheidung des Bewussten und Unbewussten dahingehend erklärt werden, dass die Venus-Welt im Unbewussten herrscht und sich Florio daher seinen unbewussten Wünschen, zumindest zu diesem Zeitpunkt, nicht bewusst ist. Die Wirkung des Unbewussten merkt Vieregge ebenfalls an, wenn er davon spricht, dass das heidnische Leben nun abgedrängt in den Traum und somit ins Unbewusste, dort jedoch weiterwirke (vgl. Vieregge 2007:294). Das drauffolgende Erlebnis Florios auf dem Weiher, als Florio die marmorne Venusstatue zum Leben erweckt, kann als Parallelereignis zu Christians Begegnung mit der Venus auf dem Venusberg verstanden werden, da beide Protagonisten hier zum ersten Mal die Venus beim lebendigen

Leibe erblicken. Als Christian die steinerne Tafel am nächsten Morgen nirgends entdecken kann, ist diese zwar äußerlich betrachtet weg, da sie nicht in Christians bewussten Bewusstsein ist, wirkt in ihm jedoch weiterhin fort, selbst dann noch, als Christian sein Leben der Ebene verschreibt: „Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann“ (Tieck 2022:40). Jenes Bild, das nicht vergessen werden kann, ist natürlich jenes Bild der Venus, jenes Bild also, das in Christians Unterbewusstsein weiterhin wirkt. Nach dieser Lesart hat sich Christian also lediglich äußerlich dem Prinzip der Ebene verschrieben, während in seinem Inneren die Venus-Welt fest verwurzelt zu sein scheint. So reicht denn auch nur ein Element der Venus-Welt aus, um Christians Inneres erneut in ein Äußeres, also um das Unbewusst-Verdrängte erneut wieder ins Bewusstsein zu rücken. Eben jenen Prozess bewirkt das Gold des Fremden, wenn jene Goldstücke in Christian jene Besessenheit und Sehnsucht nach der Venus-Welt erneut lebendig werden lassen (vgl. Gross 2012:29). Christian kann sich an den Fremden nicht mehr erinnern. Diese Dynamiken offenbaren nun nichts anderes, als dass die Venus-Welt eben nur deswegen wirkt, weil sie ein Teil der unbewussten Erinnerung der Protagonisten darstellt, zugleich bietet diese Erkenntnis einen neuen Erklärungsansatz dafür, warum Christian in der Venus-Welt versinkt und Florio dies nicht tut. So arbeitet Bergengruen heraus, dass Florio im Gegensatz zu Christian und seinen Vorgängern einen Erinnerungsprozess vollzogen hat, der diesen aber von der Venus-Welt befreit (vgl. Bergengruen 2021:249). Jener Erinnerungs- und Bewusstwerdungsprozess wird dann initiiert, als Florio Fortunatos christlichen Gesang vernimmt (vgl. ebd.:239). In dieser Hinsicht erhalten die materiellen Substrate der Venus-Welt eine zweite Bedeutungsebene, wenn gerade der Ruinenstatus eines Bauwerks auf die bruchstückhaften, individuellen Erinnerungen Florios verweisen (vgl. ebd.:239). Diese Erkenntnis transferiert auf den Runenberg würde nun bedeuten, dass das Berginnere in einer Analogie auf die unbewussten Erinnerungen Christians referiert und insofern dieser eine Bewegung von der Ebene zum Berginneren vollzieht, dieser eben dadurch in seinem eigenen inneren Unterbewusstsein also in der Venus-Welt versinkt.

## 5.2 Christians und Florios Endzustand

Durch die Distanzierung Florios zur Venus-Welt erfährt dieser in seinem Endzustand eine positive Variante, wenn dieser „wie neu geboren“ (Eichendorff 2007:428) zusammen mit Bianka „fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand (ebd.:428), reitet. Damit hat Florio seine Seele vor der Venus-Welt bewahrt, ist folglich nicht wahnsinnig, sondern vielmehr heirats- und schreibfähig (vgl. Bergengruen 2021:249), hat er sich nun von der Position des gefährdeten Künstlers entfernt. Christian wiederum handelt gegen seine Namensetymologie, kehrt sich also von Gott ab und widmet sich dem Gold und der unbelebten Natur (vgl. Neuhaus 2021:137), versinkt also in der Venus-Welt und im Venus-Wahn,

indem dieser letztendlich aufgrund seiner gefährdeten Position als romantischer Künstler, getrieben durch die romantische Sehnsucht, im Berginneren verschwindet (vgl. Lindemann 1997:60). Die Deutung der beiden Schicksale der Protagonisten ist hiermit jedoch nicht erschöpft, daher sollen abschließend kurz zwei alternative Varianten vorgestellt werden, die Florios und Christians Schicksal jeweils in ihr Gegenteil verkehren. Dass Christians Versinken in der Venus-Welt jedoch nicht zwangsläufig mit einem Wahnsinn korrelieren muss, erwähnt Pröll, wenn sie darlegt, dass sich Christian lediglich einem philiströsen Gesellschaftsleben entzieht (vgl. Pröll 2022:4). Im Sinne des eingangs erwähnten Narziss-Mythos erkennt Landfester in Florios Erkennung von Bianka in Knabentracht lediglich eine Selbstspiegelung seines Selbst, indem er in Bianka nun sich selber gewahr wird (vgl. Landfester 2009:85). Basierend darauf schlussfolgert Landfester denn auch, dass Florios Unschuld nun weniger ein Resultat einer reflektierten, moralischen Disposition wäre, als vielmehr in einer Wahrnehmungsschwäche begründet in seinem narzisstischen Charakter lege (vgl. ebd.:85). Unter dieser Lesart, so müsste konsequent geschlussfolgert werden, könnte jedoch unmöglich von einer Befreiung aus der Venus-Welt gesprochen werden, ist es unter dieser Lesart doch gerade Florios narzisstische Spiegelung des eigenen Ichs, wodurch dieser eben anfangs durch die Projektion seiner selbst in eine Venus-Statue der Venus-Welt überhaupt erst Leben einhauchte.

## 6. Fazit

Die komplexe Motiv- und Stoffgeschichte der Venus-Motivik hat gezeigt, dass es sich in „Der Runenberg“ und „Das Marmorbild“ um eine spezifische Realisation des Venus-Mythos handelt, wobei die festen Erzählelemente vor allem in einer Venus-Frauenfigur zu suchen wären, die auf Grundlage ihrer dämonischen Liebe eine Anziehungskraft auf männliche Protagonisten ausübt, die in der Folge dessen ihr Selbst im Wahnsinn verlieren. Wird jene dämonische Liebe vor einem christlichen Hintergrund betrachtet, so ergibt sich daraus der Antagonismus Heidentum vs. Christentum, dessen Anfänge in der Literatur in der „Tannhäuser-Ballade“ gesucht werden können. Jene Venus aus der Ballade lässt sich zweifelsohne in Tiecks und Eichendorffs Venus wiederfinden. Der literarische Venus-Stoff im Marmorbild wird ausgehend von einer Venus-Frauenfigur um die Motive des Pygmalions-, und des Narzissmythos erweitert, indem Florio zwar eine Venusstatue belebt (Pygmalion), jedoch in Wirklichkeit das eigene Selbst im Wasserspiegel widergespiegelt bekommt (Narziss), weshalb Florio durch jene Verlebendigung im Wasserspiegel und somit in der Venus-Welt versinkt. Im Runenberg wäre vor allem der Diana-Mythos zu nennen, denn von Beginn an wird Christian in die Position des Aktaion versetzt, so erleidet Christian denn auch eine Exklusion im doppelten Sinne. Eine romantische und christliche Perspektive auf die Venus-Motivik konnte darlegen, dass das

Versinken in der Venus-Welt einerseits aus der gottesfernen Venus-Erotik resultiert, andererseits aber auch das Ergebnis der schöpferischen Potenz des Künstlers ist, dessen Position eben deswegen gefährdet zu sein scheint. Insofern die subjektiv-autonome „natura-naturans“ des romantischen Künstlers als eine Ursache für die Venus-Welt betrachtet wird, erfährt eben jenes romantische Prinzip der Schöpfung subjektiver Wirklichkeiten eine Absage, geht jenes Prinzip doch mit einem Verlust des Selbst einher, wie es sich beispielsweise in Christians Venus-Wahn widerspiegelt. Neben der romantischen Imagination und der Abkehr vom christlichen Gott kann eine Mimesis, die antike und klassische Gegenstände zu ihrem Gegenstand erhebt, als ursächlich für das Wirken der Venus-Welt verstanden werden. Im Sinne Friedrich Schlegels wäre eine Mimesis anzustreben, die eine Mythologie am Christentum zu ihrem Gegenstand erhebt, also auf der Handlungsebene der Werke eben konträr zur Venus-Welt wirkt. Hierin ist gleichfalls die Möglichkeit gegeben, durch die sich der potentiell gefährdete Künstler vor jenem Venus-Wahn erretten kann, so wie dies in der diegetischen Welt bei Florio beobachtbar ist. Im Sinne des Christentums ist vor allem die geistige Liebe gegenüber der Venus-Erotik, also jener Liebe, bei der der Betrachter seine Wahrnehmung rein auf die äußere, körperliche Schönheit, anzustreben. In der diegetischen Welt lässt sich entsprechend der Venus-Motivik eine Zeit-, Raum-, und Figurensemantik feststellen. Bezogen auf die Semantisierung der Zeiten lässt sich sagen, dass in beiden Werken es die Nacht ist, die als Venus-Zeit betrachtet werden kann. Ergänzend zur Nacht erscheint im Marmorbild die Mittagszeit ebenfalls als eine Venus-Zeit. Im Kontrast hierzu steht im Marmorbild der Morgen, der mit der Befreiung aus der Venus-Welt korreliert. Im Vergleich der beiden Werke ist der Frühling in der Semantik konträr zu bewerten, denn während im Marmorbild der Frühling mit der Auferstehung der Venus korreliert, vollzieht sich im Runenberg im Frühling die christliche Verbindung Christians mit Elisabeth. Hinsichtlich der Raum- und Figurensemantik lässt sich sagen, dass sich diese nahezu entsprechen. So verkörpern Donati und der Fremde als Mittler-Figuren die Venus-Welt, weshalb diese denn auch dem Gebirge zugeordnet werden müssen, steht das Prinzip des Gebirges mit der anorganischen, steinernen, wilden Natur doch für die Venus. Konträr dazu sind die Figuren Fortunato und Christians Vater zu verstehen, die jeweils das Prinzip der Ebene samt der organischen, pflanzlichen und domestizierten Natur verkörpern. Dies schlägt sich besonders im Beruf des Gärtners nieder, den der Vater ausübt. Während Elisabeth ein legitimes Frauenangebot für Christian darstellt, da sie im Einklang mit jenem Prinzip der Ebene befindet, ist Bianka zunächst eine ambivalente Frauenfigur, entwickelt sich jedoch im Verlauf der Handlung zu einer reinen Mariengestalt. Neben der romantischen Imagination und der Hinwendung zur Venus-Erotik kann ein verdrängtes Unbewusstes für jenen Venus-Wahn verantwortlich gemacht werden. Die Venus wäre somit nicht in einem Äußeren zu suchen, sondern wäre vielmehr in den inneren Seelenvorgängen zu lokalisieren. Unter dieser Lesart wirkt die Venus-Welt denn auch nur, weil sie unbewusst-verdrängt ist und dem bewussten Bewusstsein somit nicht zugänglich ist. Ein direkter Figurenvergleich von Florio und

Christian illustriert, weshalb Florio nicht in der Venus-Welt versinkt und Christian dies eben tut, weshalb jener Figurenvergleich hinsichtlich der Venus-Motivik auch so relevant ist. Florio gelingt es, freilich initiiert durch das Christentum, sich im entscheidenden Augenblick seiner unbewussten Erinnerungen bewusst zu werden. Christian hingegen wendet sich durch seine erotische Hinwendung zur Venus vom Christentum ab und hat folglich keinen Zugriff auf sein Unbewusstes, verbleibt demnach in einem ruinösen Status. Zudem werden Christians romantische Eigenschaften ebenfalls problematisiert, ist seine romantische Imagination doch mitverantwortlich für seinen Venus-Wahn.

Auf der Grundlage der beiden Werke „Das Marmorbild“ von Eichendorff und „Der Runenberg“ von Tieck konnte gezeigt werden, dass die Venus-Motivik maßgeblich im Kontrast zu einer christlichen Vorstellung zu begreifen ist, die die geistige Schönheit zum Liebesideal verklärt, indem die Venus eben durch die Venus-Erotik als heidnische Göttin dämonisiert wird. Ebenfalls untrennbar mit der Venus-Motivik ist die romantische Imagination zu begreifen, da die Venus unter dieser Lesart als ein künstlerisches Produkt subjektiver Wirklichkeiten aufzufassen ist. Diese Lesart legt bereits den Fokus der Betrachtung auf das Innere einer Figur und verweist darüber hinaus, dass die Venus-Motivik auch immer im Kontext des Unbewussten und Verdrängten zu verstehen ist. Gleichzeitig erschöpft sich die Venus-Motivik nicht auf ein rein individuelles Inneres, sondern verweist auch immer auf ein Überindividuelles Inneres.

## Literaturverzeichnis

### I. Primärliteratur

Eichendorff, Freiherr Joseph: Das Marmorbild. In: Joseph von Eichendorff Ahnung und Gegenwart sämtliche Erzählungen 1. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 18), S.385-428.

Freud, Sigmund: Der Traum ist eine Wunscherfüllung. In: Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Eine kommentierte Auswahl. Hg. v. Jens Heise. Stuttgart: Philipp Reclam 2019 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd. 19588), S.35-40.

Novalis: Die Welt muß romantisiert werden. In: Theorie der Romantik. Hg. v. Herbert Uerlings. Stuttgart: Philipp Reclam 2020 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd.18088), S.51-52.

Ovid: Drittes Buch. Actaeon. In: Ovid Metamorphosen Lateinisch/Deutsch. Hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Philipp Reclam 2003 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd.1360), S.133-141.

Ovid: Drittes Buch. Narcissus und Echo. In: Ovid Metamorphosen Lateinisch/Deutsch. Hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Philipp Reclam 2003 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd.1360), S.147-159.

Ovid: Zehntes Buch. Pygmalion. In: Ovid Metamorphosen Lateinisch/Deutsch. Hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Philipp Reclam 2003 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd.1360), S.527-531.

Tieck, Ludwig: Der Getreue Eckart und Der Tannenhäuser. In: Ludwig Tieck. Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. Liebeszauber. Hg. v. Michael Holzinger. Berlin: Holzinger 2014, S.3-29.

Tieck, Ludwig: Der Runenberg. In: Ludwig Tieck. Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Hg. v. Uwe Jansen. Stuttgart: Phillip Reclam 2022 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd.16148), S.27-53.

## II. Sekundärliteratur

- Adler, Jeremy: Goethe. Die Erfindung der Moderne Eine Biographie. München: C.H.Beck 2022.
- Bailliet, Sauter Theresia: Die Frauen im Werk Eichendorffs. Verkörperung Heidnischen und Christlichen Geistes. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 118).
- Bartel, Heike: Mythos in der Literatur. Münster: Aschendorff 2004 (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele, Bd. 7).
- Behütuns, Georg: Joseph von Eichendorff: Die Zauberei im Herbst und Das Marmorbild. Vom Abgesang auf die schwarze Romantik zur romantischen Künstlernovelle. In: Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen. Hg. v. Klaus Lindemann. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1997 (Modellanalysen: Literatur, Bd. 27), S.168-209.
- Bergengruen, Maximilian: Vaterworte und ‚Ur-Bilder‘. Zu Differenz und Identität von Kindheits- und Dingerinnerung in romantischen Venusberg-Dichtungen (Der getreue Eckart, Der Runenberg, Das Marmorbild). In: Ding und Bild in der Europäischen Romantik. Hg. v. Jakob Christoph Heller, Erik Martin, Sebastian Schönbeck. Berlin/Boston: de Gruyter 2021 (spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien, Bd. 70), S.223-250.
- Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer-Verlag 2021.
- Endres, Johannes: Literatur und Fetischismus. Das Bild des Schleiers zwischen Aufklärung und Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink 2014.
- Fix, Florian: Wahnsinn als Thema in der Erzählprosa Ludwig Tiecks und E.T.A. Hoffmanns. Hamburg: disserta Verlag 2014.
- Frenzel, Elisabeth: Statuenverlobung. In: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Hg. v. Elisabeth Frenzel. Stuttgart<sup>10</sup>: Alfred Kröner 2005 (Kröners Taschenbuchausgabe, Bd. 300), S.871-874.
- Frenzel, Elisabeth: Tannhäuser. In: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Hg. v. Elisabeth Frenzel. Stuttgart<sup>10</sup>: Alfred Kröner 2005 (Kröners Taschenbuchausgabe, Bd. 300), S.892-895.
- Geltinger, Kathrin: Der Sinn im Wahn. „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus. Marburg: Tectum 2008.
- Gotha, Naschert Guido: Frühling. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 203-204.

- Gross, Monika: Erzählungen der Romantik. Interpretiert von Monika Gross. München: Oldenbourg 2012 (Oldenbourg Interpretationen, Bd. 118).
- Huber, Christoph: Gottfried von Straßburg: Tristan. Berlin<sup>3</sup>: Erich Schmidt 2013 (Klassiker-Lektüren, Bd. 3).
- Hübner, Gert: Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung. Tübingen<sup>2</sup>: Narr Francke Attempto 2015 (utb, Bd. 2766).
- Hunger, Herbert: Aphrodite. In: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Hg. v. Herbert Hunger. Wien<sup>8</sup>: Brüder Hollinek 1988, S.49-54.
- Hunger, Herbert: Sirenen. In: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Hg. v. Herbert Hunger. Wien<sup>8</sup>: Brüder Hollinek 1988, S.478-482.
- Jens, Walter: Der Runenberg. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler 1998 (Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 16), S.586.
- Kremer, Detlef, Andreas B. Kilcher: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart<sup>4</sup>: Springer 2015.
- Landfester, Ulrike: Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs Das Marmorbild. In: du kritische Seele. Eichendorff: Epistemologien des Dichtens. Hg. v. Daniel Müller Nielaba. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S.74-87.
- Lindemann, Klaus: Das Rätsel des „Es“. Ludwig Tieck: Der Runenberg. In: Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen. Hg. v. Klaus Lindemann. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1997 (Modellanalysen Literatur, Bd. 27), S.32-68.
- Lipinski, Birte: Pygmalion gespiegelt. Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs Das Marmorbild. In: Aurora. Hg. v. Jürgen Daiber, Eckhard Grunewald, Gunnar Och, Ursula Regener. Berlin: de Gruyter 2010 (Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, Bd.69), S. 103-109.
- Lule, Susanna: Orgel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 451.
- Meister, Christoph Jan: Drei Zugänge zum Erzähltext. Autor und Autorkonzepte. In: Einführung in die Erzähltextanalyse. Hg. v. Silke Lahn, Jan Christoph Meister. Stuttgart<sup>3</sup>: J.B. Metzler 2016, S.46-53.

- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.
- Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen<sup>2</sup>: Narr Francke Attempto 2017 (utb, Bd. 2693).
- Paulin, Roger: Tieck in seiner Zeit. Orte- Begegnungen- Literarhistorische Kontexte. Zur Person. In: Ludwig Tieck. Leben- Werk- Wirkung. Hg. v. Claudia Stockinger, Stefan Scherer. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S.5-7.
- Pikulik, Lothar: Natur und die westliche Zivilisation. Literarische Kritik und Kompensation einer Entfremdung. Hildesheim: Georg Olms 2016.
- Pröll, Fiona: Das ruinöse Subjekt. Der verfallende Mensch in Ludwig Tiecks Der Runenberg. Berlin: LIT Verlag Dr. W.Hopf 2022.
- Raith, Markus: Vom Marmorbild zur Venus von Samoa. Kulturwissenschaftliche Perspektiven für die Deutschdidaktik. München: kopaed 2009.
- Regener, Ursula: Mittag. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 404-405.
- Roeske, Kurt: Venus und Aphrodite. Von Homers lockender Hera bis zu Petrons verführter Witwe. Texte, Erläuterungen, Illustrationen. Würzburg: Königshausen und Neumann 2008.
- Rüther, Hanno: Der Mythos von den Minnesängern. Die Entstehung der Moringen-, Tannhäuser- und Bremberger-Ballade. Köln: Böhlau 2007 (Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, Bd. 23).
- Schiwy, Günther: Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie. München: C.H. Beck 2000.
- Schuster, Jörg: Rose. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 513-516.
- Sinn, Christian: Mond. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 407-408.
- Stephan, Inge: Kunstepoche. Romantik als Lebens- und Schreibform. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Wolfgang Beutin, Matthias Beilein, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, Carola- Opitz-Wiemers, Ralf Schnell, Peter Stein. Berlin<sup>9</sup>: Springer 2019, S.205-211.
- Titzmann, Michael: Semiotische Textanalyse und historische Anthropologie. Am Beispiel von Eichendorffs Das Marmorbild. In: Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte. Hg. v. Wolfgang Lukas, Claus-

Michael Ort. Berlin/Boston: de Gruyter 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 119), S.289-329.

Viergge, Andre: Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1 Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1967).

Voß, Torsten: Licht. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Butzer, Günter, Joachim Jacob. Berlin: Springer-Verlag 2021, S. 365-367.

Wiegmann, Eva: Rendezvous mit Venus. Unheimliche Begegnungen mit der Antike in Eichendorffs Das Marmorbild. In: Literatur als Interdiskurs. Realismus und Normalismus, Interkulturalität und Intermedialität von der Moderne bis zur Gegenwart. Hg. v. Thomas Ernst, Georg Mein. München/Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S.375-383.

## **VZKF Student Research Papers**

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor\*innen selbst verantwortlich.

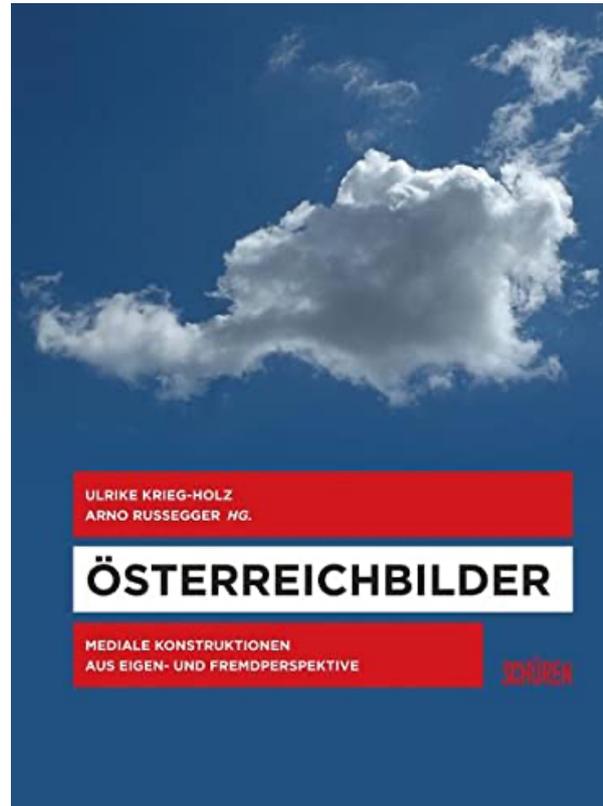
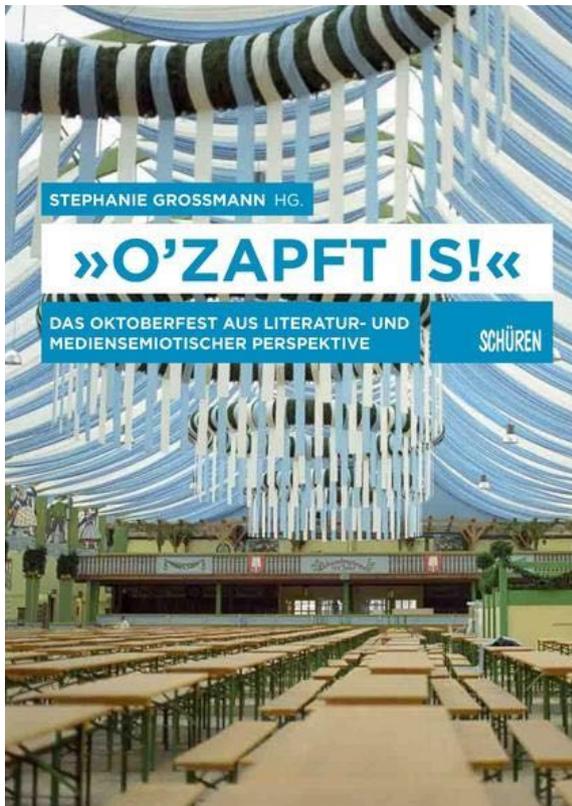
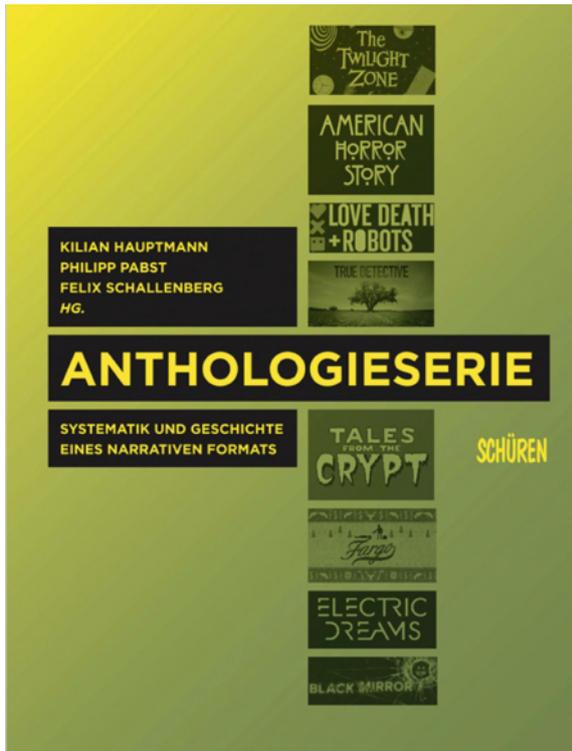
# Titelübersicht – Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

## Printreihe | Verlag Schüren



**SCHÜREN**

# Neuerscheinungen



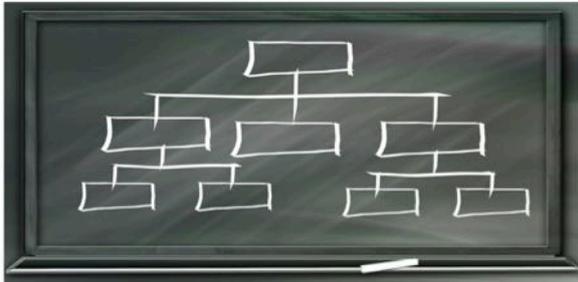


**Schriften zur  
Kultur- und Medientsemiotik**  
Online | No. 3/2017 – Sonderband

Herausgegeben von Martin Nies

**Semiotik und Arbeitswelt**

Zeichentheoretisch basierte Praktiken  
in Medienproduktion, Kulturvermittlung,  
Produktvermarktung und Unternehmensführung





Alle Ausgaben sind im full Open Access auf [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) und in Open Journal Systems erhältlich.

