



universität
wien

MASTERARBEIT

„Traum vs. Wirklichkeit:
Unzuverlässiges Erzählen und
die Welt des Wunderbaren in
Eichendorffs *Marmorbild*“

verfasst von

Robert Roth, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 15.09.2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	4
1.1	Virtualität und Fiktionalität	4
1.2	Zielsetzungen dieser Arbeit	5
1.3	Zur Werkauswahl	6
2	Grundlagen und Forschungsberichte	7
2.1	Progressive Universalpoesie: Romantische Doktrin	7
2.1.1	Schlegels Grundthese	8
2.1.2	Ziel, Darstellung und „Bildung“ der Universalpoesie . .	10
2.1.3	Die Universalpoesie im Vergleich zu anderen Künsten . .	11
2.1.4	Resultat und Zusammenfassung	11
2.2	Fichtes <i>Wissenschaftslehre</i> und ihre Rezeption in der Romantik	14
2.3	Faszinosum der Romantiker: Die Welt des Wunderbaren . . .	16
2.4	Forschungsstand und Konzepte der Erzähltheorie	19
2.4.1	„Geschichte“ der narratologischen Forschung	19
2.4.2	Fokalisierung	21
2.4.3	Erzählertypen	22
2.4.4	Die drei Erzählsituationen nach Stanzel	25
2.4.5	Unzuverlässiges Erzählen	26
3	Joseph von Eichendorff: <i>Das Marmorbild</i>	30
3.1	Handlung und Struktur der Novelle	30
3.2	Narratologische Betrachtungen I	33
3.2.1	Die Erzählerfigur und ihr Verhalten	33
3.2.2	Fokalisierung: Stimme und Perspektive	36
3.3	Charakterisierung der Hauptfigur	39
3.3.1	Florio als empfindsamer Träumer	39
3.3.2	Florios geistiger Zustand	43
3.4	Narratologische Betrachtungen II	45
3.4.1	Relativierung der Figurenperspektive	45
3.4.2	Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen	47
3.5	Der „Venusbereich“: Die Welt des Wunderbaren im <i>Marmorbild</i>	52

3.5.1	Traumwelten und Schlafmetaphern	53
3.5.2	Das Gespenstische: Horror- und Schauerelemente	56
3.5.3	Zauber der Nacht und Magie des Mondlichts	60
3.5.4	Welt der Bilder, Statuenbelebung und Doppelgänger- motiv	64
4	Abschlussbericht	69
4.1	Ergebnisse dieser Arbeit	69
4.2	Anregungen für weitere Forschung	71
5	Anhang	72
5.1	Zusammenfassung dieser Arbeit	72
5.2	Wissenschaftliches Profil	73

1 Einführung

1.1 Virtualität und Fiktionalität

In unserer Zeit, dem von den Medien des Kinos, des Fernsehens und des Internets geprägten, ja fast schon dominierten, 21. Jahrhundert, sind „virtuelle Welten“ längst schon völlig normal für uns geworden. Computer-Rollenspiele wie beispielsweise das höchst populäre und weltweit Millionen Spieler fesselnde *World of Warcraft* üben eine enorme Faszination auf die Menschen unserer Zeit aus. Sie haben längst das Nischenimage verloren und sind zu einem Massenphänomen, zu einer alltäglichen Erscheinung inmitten der Gesellschaft, geworden.

Doch dieser jüngste Trend ist nur der Höhepunkt einer schon sehr lange andauernden Entwicklung, die nun in dem besagten Zustand gipfelt. Aus der Sicht des Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762–1814)¹ ist es das ureigene Wesen des menschlichen Geistes, sich Welten zu schaffen. Indem der Mensch denkt, erschafft er sich erst das Universum und zwar seine *eigene* Form von Realität davon.

Das Medium des Denkens aber ist, laut Wilhelm von Humboldt und manchen linguistischen Theorien der Sprachphilosophie, stets die Sprache. Auf die Literatur bezogen bedeutet dies, dass sie, ähnlich wie ein Computer, virtuelle Realitäten erzeugt, fiktive Welten erschafft. Jede Form fiktionalen Erzählens generiert also quasi eine eigene Welt.

Wenn wir ein Buch lesen, dann wird dadurch in unserem Geist das Bild einer vom Autor ins Leben gerufenen Romanwelt evoziert. Das Öffnen und Schließen des Buches ist dabei eine Art Tormechanismus, der bestimmt, wann wir zwischen unserer Realität und der des Romans hin und her wechseln.

Für gewöhnlich nehmen wir diese Trennung zwischen der Welt, in der wir leben, und jener, in der unsere *Gedanken* während dem Lesen verweilen, absolut selbstverständlich hin. Wir vertiefen uns ganz automatisch in letztere hinein und hinterfragen diesen Vorgang normalerweise nicht.

Es gibt aber auch Ausnahmen von dieser Regel: Der Dramatiker Bertolt

¹Vgl. dazu auch Kap. 2.2.

Brecht hat beispielsweise mit seiner Konzeption eines „epischen“ Theaters versucht, dem Rezipienten die Virtualität des auf der Bühne Gespielten zu verdeutlichen (und sie damit quasi automatisch auch mit zum Thema seiner Stücke gemacht).

Noch gut hundert Jahre vor Brecht machte bereits die Literatur der Romantik (u.a. in der Folge der bereits angesprochenen Theorien Fichtes) die Diskrepanz zwischen imaginerter und *tatsächlich* erlebter Realität zu einem wichtigen Leitmotiv zahlreicher Erzählungen.

1.2 Zielsetzungen dieser Arbeit

Da die Thematik und Problematik virtueller und fiktionaler Welten, wie eingangs bereits erwähnt, auch heutzutage noch höchst aktuell und relevant ist, erscheint mir eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit jenen literarischen Werken der Romantiker, in denen Realitäts- und Weltenkonzeptionen verhandelt und kritisch thematisiert werden, gewinnbringend und interessant zu sein.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, textimmanent am Beispiel von Joseph von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* die Realitätskonzeptionen, wie sie sich in der Literatur jener Epoche widerspiegeln, zu untersuchen.

Den theoretischen Hintergrund bilden dabei die schon angesprochenen philosophischen Werke von Fichte, die als prägend für ihre Zeit gelten können, sowie die von den Romantikern selbst (u.a. von den Brüdern Schlegel in der Zeitschrift *Athenäum*) postulierten Anliegen ihrer Dichtung.

Die Hauptfragestellungen, die in dieser Arbeit verfolgt werden sollen, sind folgende: Wie wird die fiktionale Welt (erzählerisch) dargestellt? Welche romantischen Konzepte und Ideale lassen sich darin nachweisen? Welche Rolle spielt dabei die Welt des Wunderbaren und Fantastischen? Gibt es Abgrenzungen zur „normalen Alltagswelt“ oder verlaufen die Übergänge fließend?

Neben der bereits erwähnten Methode des *close readings* wird sich diese Arbeit auch stark mit narratologischen Fragestellungen befassen, da die Erzähltheorie meiner Meinung nach eine hervorragende Basis für eine litera-

turwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Problemen fiktionalen Erzählens bildet. Insbesondere Aspekte des *unzuverlässigen Erzählens* drängen sich bei Untersuchungen zur Beschaffenheit einer Romanwelt geradezu von selbst auf. Die Hauptinstanz, die dem Leser die fiktionale Welt vermittelt ist eben gerade der Erzähler und wenn dieser in gewissen Bereichen möglicherweise als unzuverlässig eingestuft werden muss, so resultiert daraus sofort auch automatisch die Frage nach der Zuverlässigkeit der erzählten Welt.

Genau diese Frage aber verhandeln viele Erzählungen der Romantik und stellen sie dem aufmerksamen Leser. Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen imaginierter und erlebter Realität, zwischen der Welt des Wunderbaren, Magischen und Geheimnisvollen auf der einen und der gewöhnlichen Alltagswelt auf der anderen Seite verschwimmen gemäß der romantischen Konzeption der progressiven Universalpoesie, deren Ziel die absolute Entgrenzung, die Aufhebung aller Grenzen, ist.

1.3 Zur Werkauswahl

Die Frage nach der Werkauswahl soll an dieser Stelle auch noch kurz beantwortet werden. Warum soll gerade das *Marmorbild* narratologisch untersucht werden? Warum wurde genau dieses spezielle Werk ausgesucht?

Zunächst einmal bietet es sich an, wenn man Untersuchungen zu einem bestimmten Forschungsbereich anstellt, mit den typischen und generischen Gebieten zu beginnen und sich dann immer weiter ins Spezielle zu vertiefen. In diesem Sinne ist Eichendorff als langlebigster und vielleicht bekanntester Autor der Romantik eine schlüssige Wahl. Ähnlich verhält es sich mit dem *Marmorbild*, das vom Lesepublikum seiner Zeit stark rezipiert wurde und eines seiner erfolgreichsten Werke war.

Was den narratologischen Aspekt dieser wissenschaftlichen Arbeit angeht, so ist das Gegenteil der Fall: Die „klassische“ Erzähltheorie beschäftigt sich hauptsächlich mit Werken der Moderne und Postmoderne. In diesem Sinne stellt meine Arbeit also einen Versuch der Öffnung der Narratologie für weitere und neuere, bislang wenig beachtete Forschungsgebiete dar.

2 Grundlagen und Forschungsberichte

Vor der Textanalyse sollen zunächst einige theoretischen Grundlagen in den Fokus der Überlegungen und Wahrnehmungen gerückt werden.

2.1 Progressive Universalpoesie: Romantische Doktrin

Um die romantische Epoche zu verstehen, muss man sich mit ihren in der Frühromantik proklamierten Basistexten und Grundgedanken auseinandersetzen. Der Anfang der romantischen Bewegung wurde vor allem durch das Gedankengut von Novalis (insbesondere in dem 1802 postum veröffentlichten Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen*) und dem der Brüder Schlegel (in der Zeitschrift *Athenäum*) geprägt. Die germanistische Forschung ist sich einig darüber, dass die wichtigste Definition der romantischen Programmatik jene ist, die Friedrich Schlegel 1798 im berühmten 116. Fragment im *Athenäum* formuliert:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.

Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr eins und alles; und doch gibt es noch keine Form, die dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.

Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische

Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.²

Da die obig zitierte Stelle wohl eine der am meisten diskutiertesten und dennoch am schwersten zu verstehenden Stellen der Germanistik ist und sich daher Bände darüber füllen ließen (was die Forschung zum Teil auch tatsächlich getan hat), beziehe ich mich in dieser Arbeit, um ihren Rahmen nicht zu sprengen, lediglich auf Wulf Segebrechts Aufsatz³, in dem er einen Erklärungsversuch von Schlegels Basisdefinition der romantischen Idee vornimmt, den ich für äußerst gelungen halte. Er untergliedert das Fragment in sieben Sinneinheiten: (1) Generelle These, (2) Bestimmung und Ziel der Universalpoesie, (3) Gegenstandsbereich, (4) Darstellungsverfahren, (5) Bildung der Universalpoesie, (6) Stellenwert unter den Künsten und (7) Resultat. Auf die wichtigsten Aspekte der jeweiligen Abschnitte sei in der Folge kurz etwas genauer eingegangen.

2.1.1 Schlegels Grundthese

Zunächst einmal zur generellen These des Fragments. Sie wird sofort und quasi als Einstieg *medias in res* kurz und prägnant formuliert: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.“ Dieser knappe und markante Satz hat es aber in sich, denn im Endeffekt sind sämtliche Äußerungen Schlegels danach lediglich ein Erklärungsversuch dieser einfachen Feststellung⁴.

²Schlegel, Friedrich von; Eichner, Hans (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Band 2, Zürich: Thomas-Verlag, 1967, S. 182f.

³Segebrecht, Wulf: Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. In Krimm, Stefan und Wieland Zirbs (Hrsg.): *Wendezeiten*. Acta Hohenschwangau 1997. München: Bayerischer Schulbuch Verlag, 1997.

⁴Vgl. hierzu ebd., S. 122: „Der erste Satz fungiert deutlich als Überschrift; er formuliert das Thema als definitorische Formel und These [...]. Was das heißen soll, erläutert der

Segebrecht betont bereits zu Beginn seiner Analyse, dass Schlegel nicht nur eine Definition der romantischen Poesie ausformuliert, sondern diese innerhalb des Textes auch sofort exemplarisch *realisiert* („Der Text ist zugleich Behauptung und Realisierung der Eingangs-These. [...] Der Text erfüllt damit selbst die Bestimmungsmerkmale der ‚romantischen Poesie‘“⁵).

Noch viel wichtiger aber ist die Feststellung, die er aus Schlegels Definition ableitet: „*Das Romantische* ist offensichtlich nicht als eine zeitlich bestimmbare Epochenbezeichnung gemeint [...], sondern [eine] poetische Verfahrensweise [...], die aber einen überzeitlichen, universalen Anspruch erhebt“⁶. Diese Beobachtung ist nicht nur sehr scharfsinnig, sie hilft vor allem auch dabei, die Epoche der Romantik als Ganze und grundsätzlich zu verstehen. Die von Schlegel formulierte Idee wurde in der Folge massiv rezipiert und, wie auch diese Arbeit später textimmanent noch zeigen wird, von den Autoren jener Zeit tatsächlich auch in ihren Werken in die Tat umgesetzt.

Doch zunächst zurück zu Schlegels Definition. Betrachten wir die von Segebrecht formulierten Unterteilungen des Textes einmal genauer. Über die generelle These wurde bereits einiges gesagt. Danach folgt ein Abschnitt, in dem Bestimmung und Ziel der Universalpoesie erklärt werden. Was also versteht Schlegel konkret darunter?

Das primäre Ziel für ihn ist es, „alle getrennte[n] Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen“. Es geht darum, Kunst- und Naturpoesie zu „mischen“ und zu „verschmelzen“, vor allem aber „das Leben und die Gesellschaft poetisch zu machen“. Außerdem werden sowohl der Witz und Humor als auch die Bildung erwähnt. Romantische Poesie soll also keine todernste Angelegenheit sein. Sie soll aber dennoch auch Lehrreiches enthalten und die „Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen“. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Schlegel die Aufhebung aller (Gattungs)Grenzen und die Poetisierung der ganzen Welt als Ziel der romantischen Poesie angibt.

anschließende Text im einzelnen bis hin zu dem Schlusssatz, der die anfangs postulierte Spezifizierbarkeit [...] widerruft zugunsten ihrer [...] Gleichsetzung mit der ‚Dichtkunst selbst‘ [...] Der Text des Fragments bildet also [...] genau das ab, was der erste Satz als These behauptet hatte: Die romantische Poesie wird im Verlaufe des Textes zur Universalpoesie. Der Text selbst ist ein Exempel für die progressive Universalisierung“.

⁵Segebrecht: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, S. 122f.

⁶Ebd., S. 123.

2.1.2 Ziel, Darstellung und „Bildung“ der Universalpoesie

Was den Gegenstandsbereich der Universalpoesie angeht, ist die Definition erneut sehr prägnant in einem einzigen Satz zusammengefasst: „Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist“. In dieser einfachen Aussage steckt aber ziemlich viel, genau genommen sogar fast alles, denn es ist eine absolute Feststellung. Das nachfolgende Beispiel verdeutlicht das sehr gut. Ein Seufzer, ein „Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang“ zeigt, dass sich hier ein neues Kunstverständnis anbahnt. Die „hohe“, die „geniale“ Kunst eines aus der Masse herausragenden Genies ist nicht mehr das einzig Wahre. Vielmehr wird dem Dilettantismus ebenfalls ein Platz im Diskurs der Kunst geschaffen. Jegliche Kunstproduktion wird aufgewertet und als wertvoll empfunden. Genau das macht die romantische Poesie zu einer Universalpoesie, denn jeder, egal ob hochbegabtes Genie oder einfacher Bürger, kann daran teilhaben und mitwirken. Sie umfasst somit alles und jeden.

Bezüglich des Darstellungsverfahrens der romantischen Poesie vergleicht Schlegel sie mit dem Epos und fordert, dass sie „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden“ soll. Die „poetische Reflexion“ steht dabei im Vordergrund. Dargestelltes und Darstellendes werden ständig miteinander in Bezug gesetzt, potenziert „und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln“ vervielfacht. Die Universalpoesie „verfährt objektivierend, und doch’ subjektivierend, ist Welt- und Ich-Darstellung zugleich“⁷. Es erfolgt also eine Art Ich- und Weltzusammenfall, eine Gleichsetzung, die vor allem im Zuge der noch zu besprechenden Fichteschen Lehre vom absoluten Ich (vgl. Kap. 2.2), die starken Einfluss auf die Romantik hatte, interessant ist.

Was Schlegel unter der „Bildung“ der romantischen Universalpoesie versteht erklärt Segebrecht so: „Die permanent reflektierte und betont gestaltete Korrelation von Außen und Innen, von Einzelem und Ganzen eröffnet der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie immer nur die ‚Aussicht‘ auf ‚Klassizität‘, nicht deren Erreichen“⁸. Die darin verhandelten Grundkonflikte sind also Außen- vs. Innenwelt und Individuum vs. Universum.

⁷Segebrecht: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, S. 121.

⁸Ebd.

2.1.3 Die Universalpoesie im Vergleich zu anderen Künsten

Um den Stellenwert der romantischen Poesie unter den Künsten zu demonstrieren, stellt Schlegel einen Vergleich an. Dabei bezeichnet er die übrigen Dichtarten als bereits vollendet und schließt daraus, dass man sie also segmentieren kann („Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden“). Im Gegensatz dazu ist aber „[d]ie romantische Dichtart [...] noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Der hier formulierte Fragmentgedanke ist zentral für jegliche (literarische) Kunst der Romantik. Viele Werke (beispielsweise Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*) wurden vom Verfasser absichtlich fragmentarisch belassen, um eben dieser poetologischen Forderung Schlegels gerecht zu werden. Die romantische Dichtung ist niemals zu Ende, denn sie verändert sich ständig und bewegt sich immer weiter. Sie ist ebenso rastlos und von Wanderlust besessen wie ihre literarischen Protagonisten. Ihr ureigenstes Wesen ist es daher, dass es keine lange und stabile Ordnung geben kann. Das bedeutet in der Folge aber auch, dass die Romanwelt einer romantischen Erzählung niemals gänzlich stabil oder zuverlässig sein kann. Diese Beobachtung ist besonders für die späteren Untersuchungen im Zuge des unzuverlässigen Erzählens (vgl. Kap. 3.4.2) äußerst interessant und relevant.

2.1.4 Resultat und Zusammenfassung

Als schlussendliches Resultat beschreibt Schlegel die Universalpoesie als „unendlich“ und „frei“ und das als einzige unter den Künsten. Dieses Fazit leitet er aus dem *einen* Gesetz her, dass die romantische Poesie duldet, nämlich jenes, das besagt, „daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“. Dieses formulierte Gesetz, das besagt, dass es kein Gesetz duldet, ist ein Paradoxon. Letztlich bedeutet das aber, dass die dichterische Freiheit (also die Kunst an sich) über allen Dingen steht „und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen“.

Segebrecht fasst Schlegels Resultat wie folgt zusammen: „Die Einzigartigkeit und Vorbildlichkeit der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie beruht auf ihrer Unabschließbarkeit, Freiheit und Willkür, auf dem

einzig anerkannten Gesetz der Gesetzlosigkeit“⁹.

Schlegel beendet seinen Text dann auch wie er ihn begonnen hat, nämlich indem er eine starke, absolute und allgemeine These in den Raum stellt, wenn er fordert: „[I]n einem gewissen Sinne ist oder soll alle Poesie romantisch sein“. Er proklamiert hier also einen ganzheitlichen Anspruch der von ihm formulierten Dichtungstheorie. Die progressive Universalpoesie der Romantik ist eben nicht nur romantisch, sondern das Ideal von Dichtkunst schlechthin. Das bedeutet einerseits, dass jede Art von Poesie romantisch ist und andererseits, dass Schlegels Ausführungen über die Ideale, Ziele und Darstellungsverfahren der Universalpoesie nicht weniger als einen ganzheitlichen Geltungsanspruch für sämtliche literarische Dichtung einfordern.

Abschließend sollen folgende Aspekte von Schlegels Definition, die mir für eine weitere Analyse des *Marmorbilds* relevant erscheinen, noch einmal kurz zusammengefasst werden:

Für die Romantiker ist die Welt durch und durch poetisch und das in jedem Bereich und in jeder Hinsicht. Die Allmacht der Kunst ist entscheidend und omnipräsent. Selbst unbelebte Dinge werden dadurch im Zuge der von Schlegel geforderten Poetisierung von Welt und Gesellschaft mit Leben erfüllt und „beseelt“. So ist das literarische Motiv der Statuen- oder Bilderbelebung in der Romantik besonders beliebt (vgl. dazu beispielsweise E.T.A. Hoffmanns *Die Elisiere des Teufels* oder *Der Sandmann*). Auch im *Marmorbild* kommt diesem Aspekt eine entscheidende Rolle zu, verliebt sich Florio doch in ein steinernes Abbild der Göttin Venus. In der finalen Verführungsszene erwacht letztere mitsamt ihrem Hofstaat, zumindest in der Wahrnehmung des Protagonisten, zum Leben und der Plot erreicht darin seinen Höhepunkt¹⁰.

Des Weiteren sind die Aufhebung aller Grenzen, das ständige Überschreiten selbiger und die damit verbundenen Entgrenzungserfahrungen zentrale Anliegen der romantischen Dichtung. Sie werden daher auch stets in den literarischen Werken jener Epoche verhandelt und thematisiert. Eng damit verbunden ist auch der Aspekt der Harmonisierung und Zusammenführung

⁹Segebrecht: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, S. 122.

¹⁰In Kap. 3.5.4 wird auf diese spezielle Textstelle noch etwas genauer eingegangen.

sämtlicher Trennungen und Aufspaltungen¹¹. Das romantische Ideal ist das Einswerden aller Dinge¹². So verwundert es dann auch nicht, wenn für einen modernen Rezipienten scheinbar eindeutig getrennte Bereiche wie Traum und Realität in romantischen Texten plötzlich zusammenfallen und keine klare Grenzen dazwischen mehr gezogen werden können. Derartige Vorgänge können aufgrund von Schlegels Forderungen an die romantische Poesie als geradezu typisch für die Literatur der (Früh)Romantik gelten¹³.

Abschließend seien noch die zahlreichen Spiegelungen und Doppelungen, die Schlegel als Mittel poetischer Reflexion fordert („Nur sie kann [...] ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt [...] [sein und] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“), als zentrales Anliegen der romantischen Dichtung erwähnt. Im *Marmorbild* äußert sich dies im Doppelgängermotiv (vgl. dazu Kap. 3.5.4) und der Aufspaltung von Florios Liebesempfinden zwischen der Venus und Bianka, welches den zentralen Konflikt der Novelle darstellt.

Segebrecht schreibt treffend zu dem von Schlegel geforderten Spiegelungsprozess: „Der Effekt solcher Potenzierung und Vervielfältigung ist die Unentscheidbarkeit, die Nichtfestlegbarkeit“¹⁴. Genau aber das erscheint mir zentral für die Untersuchungen dieser Arbeit bezüglich des Elements des unzuverlässigen Erzählens als Darstellungsmittel romantischer Weltenkonzeption zu sein. Wenn das Ideal romantischer Dichtung diese Unentscheidbarkeit und Unsicherheit über den tatsächlichen Ist-Zustand aller Dinge grundsätzlich fordert, so inkludiert das auch die erzählte Welt eines literarischen Textes. Wie lässt sich eine solche nun mit erzählerischen Mitteln herbeiführen? Das

¹¹Vgl. dazu Segebrecht: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, S. 123: „Die Überwindung des Partiellen, Separaten, Getrennten ist geradezu ihr [=der Universalpoesie] Ziel. Es geht ihr um eine Aufhebung der Dissoziation, der getrennten Verhältnisse von Sein und Bewußtsein“.

¹²Vgl. dazu dieses für die Romantik und Philosophie Ende des 18. Jahrhunderts wichtige Werk: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Von der Weltseele*. Hamburg, 1798.

¹³Vgl. dazu Segebrecht: *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, S. 124: „Es geht der romantischen Poesie demnach vorrangig um Vereinigungs-, Vermischungs- und Verschmelzungsprozesse“.

¹⁴Ebd., S. 126.

Konzept des unzuverlässigen Erzählens, so eine der Thesen, die diese Arbeit untersuchen möchte, scheint für ein derartiges Unterfangen ideal geeignet zu sein (vgl. dazu Kap. 3.4.2).

2.2 Fichtes *Wissenschaftslehre* und ihre Rezeption in der Romantik

Wer sich tiefer mit den Werken der Romantik beschäftigt, der kommt nicht umhin, dies auch mit denen des Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) zu tun. Nicht nur, dass er einer der bedeutendsten deutschen Denker seiner Zeit war, von dem selbst der große Kant Respekt hatte; viele Romantiker waren mit ihm durch seine Professur (1794–1799) an der Universität Jena¹⁵ gut vertraut. Wenngleich Fichte nicht unumstritten war – entweder man hasste oder man liebte ihn – war er so etwas wie ein Star unter den Philosophen und seine Schriften und Theorien erhielten große Aufmerksamkeit.

Die *Wissenschaftslehre*, die er später immer wieder revidiert, verteidigt und überarbeitet hat, ist das Werk, das von zentralem Interesse für die Romantiker war. Von Kants Gedankengut ausgehend setzt Fichte ganz den Fokus auf das Individuum und leitet daraus den Begriff des „absoluten Ichs“ ab. Safranski fasst Fichtes Grundgedanken treffend zusammen:

Fichte radikalisiert den Kantschen Freiheitsbegriff. In jener Version der »Wissenschaftslehre«, die er zum ersten Mal in Jena vorträgt und die dort Epoche macht, zieht Fichte aus dem Kantschen Satz *das ›ich denke‹ muß alle meine Vorstellungen begleiten können* den Begriff des allmächtigen Ichs heraus, das die Welt als trägen Widerstand oder als möglichen Stoff seiner *Tathandlungen* erfährt. Fichte tritt auf als Apostel des lebendigen Ichs.¹⁶

In der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts war dieser Gedanke, dass alles von einem Selbst, vom eigenen schöpferisch-kreativen Ich abhängt, ein höchst revolutionärer. Kein Wunder also, dass er bei den jungen und wilden

¹⁵Die Kleinstadt in Thüringen gilt immerhin als Zentrum der Frühromantik und damit auch als Ursprungsort der gesamten romantischen Bewegung. Novalis, die Brüder Schlegel und Tieck waren die zentralen Figuren dieses sich etablierenden frühromantischen Zirkels.

¹⁶Safranski, Rüdiger: *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007, S. 73.

Romantikern, die sich nach politischen und ideologischen Veränderungen in Deutschland sehnten, so flammend aufgenommen wurde. Gepaart mit Fichtes weithin gepriesenem, rhetorisch höchst versiertem Rednertalent übte die Idee vom absoluten Ich eine große Faszination auf Novalis und die anderen Frühromantiker aus:

So hatte man noch niemals über das Wunderwerk des eigenen Ichs reden hören. Ein eigentümlicher Zauber ging aus von seinen schwierigen Erkundungen in einer fremden und doch so nahen Welt. Fichte wollte unter seinen Hörern die Lust verbreiten, ein Ich zu sein. Aber nicht ein bequemes, gefühlsseliges, passives Ich, sondern ein dynamisches, ein weltbegründendes, weltschaffendes Ich.¹⁷

Der Schöpfungsgedanke ist von zentraler Bedeutung. Nicht nur, dass er sich mit Kunst und der Literatur insbesondere gut verbinden und umsetzen lässt, er gibt einem selbst auch das erhabene Gefühl von Freiheit und Größe, ja ein Stück weit auch von Macht und den ungeheuren Möglichkeiten, denen plötzlich nur noch die Grenzen des eigenen Geistes gesetzt sind.

Ein jeder schafft sich also laut Fichte nicht nur sein Ich selbst („Das Ich ist etwas, das wir im Denken erst hervorbringen [...] [E]s bringt sich selbst hervor in der Reflexion, [...] es *setzt* sich selbst.“¹⁸), sondern auch die Welt um sich herum, in der er tagtäglich lebt. Und das geschieht eben nicht nur in der Kunst, vielmehr ist es der ureigenste Ausdruck und Impuls des Menschseins schlechthin, eine existenzialistische Selbstverständlichkeit gewissermaßen. „Fichte würde sagen: Ich bringe mich als Ich hervor, darum bin ich.“¹⁹

Essentiell für sein Denkmodell ist also die Prämisse der Weltsetzungen. Das sich selbst die Welt setzende Ich grenzt Fichte vom Nicht-Ich ab, worunter alles andere fällt, was nicht dem eigenen Ich angehört. Für ihn gibt es, anders als bei Kant, letztlich also nicht so etwas wie eine „objektive Realität“, die, unabhängig von der Subjektivität eines Betrachters den Ist-Zustand des Universums abbildet. „Für Fichte kommt alles darauf an, den Sinn zu schärfen für den Ich-Anteil, das heißt für die eigene Aktivität bei der Weltbildung.

¹⁷Safranski: *Romantik: Eine deutsche Affäre*, S. 73.

¹⁸Ebd., S. 75.

¹⁹Ebd., S. 76.

Die Welt ist nicht etwas, das uns nur von außen gegenübersteht, sie ist kein fertiger fremder Gegenstand, sondern vom Ich durchtränkt.“²⁰

In dieser Vorstellung liegt große Freiheit, eine Freiheit, die die Romantiker sich zu Nutze zu machen wussten. Schon Goethes Protagonist *Werther* lebt im Verlauf des Briefromans immer mehr in seiner eigenen Welt, die sich, im selben Maße wie der geistig-seelische Zustand des Helden, bis zum Schluss hin zunehmend stärker verdüstert. Anfänglich blühende Landschaften werden letztendlich zu finsternen Endzeitszenarien und bilden damit perfekt und eins zu eins gespiegelt die innere Welt des suizidal veranlagten literarischen Ichs ab, das sich seine Romanwelt nach dem eigenen Empfinden setzt und definiert.

Was bei Goethe erst noch in Ansätzen vorhanden ist, perfektionieren die Romantiker später mehr und mehr in ihren Erzählungen, sodass, besonders in den frühen Werken, der Einfluss von Fichtes philosophischem Konzept des absoluten Ichs, das sich die (Roman)Welt selbst setzt und definiert, deutlich sichtbar ist in den Texten. Tiecks *Runenberg*, worin der Protagonist beständig zwischen wunderbarer Fantasiewelt der Berge und der familiären Alltagswirklichkeit hin und her driftet und letztlich elendig daran zugrunde geht, ist ein gutes Beispiel dafür.

Auch in Eichendorffs *Marmorbild* ist die von Fichtes Theorien befruchtete Weltenkonzeption, die sich allein durch das schöpferische Ich eines kreativen Geistes definiert, ein wichtiger Diskurs. Dies soll später vor allem im Zusammenhang mit der Welt des Wunderbaren und des Venusbereichs textimmanent aufgezeigt werden (vgl. Kap. 3.5).

2.3 Faszinosum der Romantiker: Die Welt des Wunderbaren

Die romantische Bewegung hat sich, vielleicht wie keine andere literarische Epoche, intensiv mit der Welt des Wunderbaren beschäftigt. Diese Begeisterung der romantischen Autoren für das Wunderbare ist vor allem aus dem

²⁰Safranski: *Romantik: Eine deutsche Affäre*, S. 76.

Zeitgeist, der Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland herrschte, zu verstehen.

Rüdiger Safranski spricht in seinem Buch von einem regelrechten Lese-wahn, der damals geherrscht haben soll und der dazu führte, dass die Leute Bücher förmlich verschlangen, weil sie sich nach anderen Welten als der eigenen Alltagswirklichkeit sehnten („Lesen und Schreiben versprechen also das Abenteuer um die Ecke, die kleine Revolution. Natürlich wünscht man sich ein besseres Leben, jedenfalls ein zusätzliches. Ein Leben, das andere Überraschungen und Geheimnisse verspricht als das gewöhnliche.“²¹).

Entscheidend für diese innige Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren, Fantastischen und Fiktiven ist auch der im vorherigen Kapitel diskutierte Einfluss des Philosophen Fichte auf die frühromantische Bewegung. Als Folge davon bezeichnet Safranski die Romantik als „Religion mit ästhetischen Mitteln“²² und sieht darin auch eine Aufwertung des Imaginären begründet, die teils sogar zur Überbewertung gegenüber der Realität führt („Das hat ihr die Kraft zu beispiellosen Rangerhöhung des Imaginären gegeben. Die Romantik triumphiert über das Realitätsprinzip.“).

Safranski sieht die Begeisterung für das Wunderbare vor allem durch die enttäuschenden Erfahrungen nach dem blutigen Ende der Französischen Revolution, die viele der Romantiker anfangs enthusiastisch gefeiert und unterstützt hatten, und der Ernüchterung gegenüber des in der Aufklärung zur Staatsraison erklärten Prinzips des Rationalismus begründet. In der Folge hätte man sich wieder mehr dem Geheimnisvollen zugewandt, welches dann zu einer neuen Art „Modephänomen“ wurde:

Überhaupt das Geheimnis. In dieser literaturbesessenen Epoche hatte es Konjunktur. Das Licht der Aufklärung verlor an Glanz. [...] [I]n aristokratischen Kreisen spielte man mit der Vernunft und übte sich im Tischerücken. Am Ende des Jahrhunderts konnte das Wunderliche wieder selbstbewußt als das Wunderbare auftreten. [...] Die allgemeine Stimmung hatte sich geändert, man fand wieder Gefallen am Rätselhaften, der Glaube an die Transparenz und Kalkulierbarkeit der Welt war schwächer geworden. [...] Die Lust am Geheimnisvollen und Wunderbaren, wie sie in der literarischen Kultur am Ende

²¹Safranski: *Romantik: Eine deutsche Affäre*, S. 52f.

²²Ebd., S. 13.

des [18.] Jahrhunderts aufkommt, ist das Symptom eines Mentalitätswandels, der den rationalistischen Geist zurückdrängt.²³

Was genau diese Welt des Wunderbaren ist oder sie ausmacht, das ist, im Sinne einer handfesten Definition zumindest, wie meist in der Literaturwissenschaft, ein schwer zu fassender Begriff. Dennoch gibt es wissenschaftliche Versuche dazu²⁴. Zielführender, weil anschaulicher und leichter verständlich, scheint mir jedoch die Betrachtung von literarischen Werken und Topoi der Romantik zu sein, die sich mit der numinosen Welt des Wunderbaren auseinandergesetzt haben. Über welche Inhalte wurde also konkret von den Romantikern geschrieben?

Zunächst einmal ist die Gattung des Kunstmärchens zu erwähnen, das sich in der Romantik großer Beliebtheit erfreute. So geht es in Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* beispielsweise um die Geschichte der gleichnamigen Protagonistin, die ein Wassergeist oder zumindest ein nymphenähnliches Wesen ist, und um die Liebe des Ritters Huldbrand, aber auch um eine menschliche Seele, kämpft.

Ludwig Tiecks *Der Runenberg* handelt von einem magischen Berg, der den wandernden Helden Christian, der darin eine wunderliche Frau beobachtet, die ihm eine seltsame Tafel schenkt, letztlich in den Wahnsinn treibt.

E. T. A. Hoffmann spielt in *Der Sandmann* mit dem Automaten- und Doppelgängermotiv bzw. dem Topos vom Erschaffen künstlichen Lebens, während in *Die Elixiere des Teufels* ebenfalls Doppelfiguren auftreten und Bilder und Statuen zum Leben erwachen. In *Der goldne Topf* trifft der Student Anselmus auf eine alte Hexe, den geheimnisvollen Archivarius Lindhorst, der eigentlich ein Magier aus Atlantis ist und dessen Schlangentochter Serpentina.

Diese Liste ließe sich noch beliebig weiter fortführen. Allen genannten Werken ist jedoch eines gemein: Zeitgenössische gesellschaftliche Diskurse werden darin thematisiert, jedoch wird der Bereich des Gewöhnlichen und

²³Safranski: *Romantik: Eine deutsche Affäre*, S. 53f.

²⁴Vgl. dazu den Eintrag zu „wunderbar“ während der Periode der Romantik im ÄGB-Lexikon: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, S. 758-761.

Alltäglichen dabei bewusst transzendiert. Die Handlung spielt entweder gänzlich in fremden, wunderbaren oder fantastischen Welten (z.B. in Atlantis oder im Runenberg) oder aber Vertreter dieser numinosen Welten (Nymphen, Hexen, Magier, Schlangwesen, Automaten, lebende Bilder oder Statuen etc.) brechen in die Realität der Romanfiguren ein. In jedem Fall findet eine gewisse Auseinandersetzung zwischen den beiden fremden und gegensätzlichen Welten statt, zwischen dem Wunderbaren und dem Alltäglichen.

Dieser Grundkonflikt ist es, der viele Werke der Romantiker prägt und er ist auch in Eichendorffs *Marmorbild* ein entscheidender, denn der Protagonist Florio wird im Verlauf der Handlung immer mehr in den wunderbaren „Venusbereich“ hineingezogen, aus dem ihn letztlich nur die heilige Musik des Sängers Fortunato kurz vor dem endgültigen Verderben erretten kann.

2.4 Forschungsstand und Konzepte der Erzähltheorie

Da einige der wichtigsten Fragestellungen, denen in dieser Arbeit nachgegangen werden soll, narratologischer Natur sind, kommt man nicht umhin, sich mit den wichtigsten Grundlagen und Konzepten der Erzähltheorie auseinanderzusetzen. Dies soll im hiesigen Kapitel überblicksartig geschehen.

2.4.1 „Geschichte“ der narratologischen Forschung

Zunächst einmal soll es dabei um die Forschungsgeschichte gehen. Martinez und Scheffel fassen die Entwicklung des wissenschaftlichen Diskurses auf dem Gebiet der Erzähltheorie und manche damit verbundene Probleme im Vorwort zu ihrer Einführung²⁵ treffend zusammen:

Die Erzähltheorie gehört seit den frühen sechziger Jahren zu den zentralen Anliegen der internationalen Literaturwissenschaft. Damals entstanden die maßgeblichen Entwürfe im Rahmen des Strukturalismus und der Semiotik. Zur selben Zeit wurden wichtige ältere Arbeiten (von Michail Bachtin, Vladimir Propp, den Russischen Formalisten) durch erste Übersetzungen in die westliche Diskussion eingeführt. In den folgenden Jahren kamen zahlreiche Termini und Systeme für die Analyse erzählender Texte auf, die eine schwer

²⁵Vgl. dazu Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Auflage. München: Beck, 2009, S. 7.

überschaubare Konkurrenz alternativer Methoden, Begriffe und Nomenklaturen entstehen ließen – auch wenn sich die zugrundeliegenden Einsichten der Sache nach häufig ähnelten. [...] Diese Entwicklung führte zu der unbefriedigenden Situation, daß sich die Erzähltheorie [...] als eine der wenigen Grundlagendisziplinen der Literaturwissenschaft [...] etablieren konnte, sie aber bis heute weder eine einheitliche Begrifflichkeit noch eine überzeugende Systematik hervorgebracht hat.

In den letzten Jahrzehnten hat die Narratologie also, nicht nur in der Germanistik, sondern in der Literaturwissenschaft allgemein, enorm an Stellenwert gewonnen. Man mag vielleicht gar von einer Art „Hochkonjunktur“ dieser Disziplin sprechen. Wenngleich es nicht Ziel dieser Arbeit ist, einen vollständigen Überblick über die narratologische Forschung zu geben, denn ein solches Vorhaben wäre bereits ein eigenes wissenschaftliches Unterfangen für sich, so sollen doch kurz zwei besonders wichtige Autoren und ihre Beiträge hervorgehoben werden:

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette (* 1930) hat sich vor allem mit den Theorien des Strukturalismus und Poststrukturalismus beschäftigt²⁶. Besonders zentral für die Erzähltheorie waren seine Ausführungen zur Neubestimmung des Diegese-Begriffs (von griech. *diegesis* = weitläufige Erzählung, Erörterung). Wichtig für Genette war die Unterscheidung zwischen Aspekten, die innerhalb oder außerhalb der erzählten Welt anzusiedeln sind.

Ebenfalls essentiell für die narratologische Forschung sind Genettes Auseinandersetzungen mit dem Begriffspaar „*discours*“ vs. „*histoire*“ (in der englischsprachigen Theorie etwa „*story*“ vs. „*discourse*“, bei den russischen Formalisten „*fabula*“ vs. „*suwet*“). Dabei geht es vor allem um die Unterscheidung zwischen dem „Was wird erzählt?“ und dem „Wie wird erzählt?“.

Die obig genannten terminologischen Spezifizierungen sind noch heute von großer Bedeutung. Überhaupt wurden Genettes um 1970 verfasste Arbeiten erst Mitte der 90er Jahre übersetzt und so relativ spät richtig in den deutschen Forschungsdiskurs eingebracht.

Fast noch wichtiger für den deutschsprachigen Literaturdiskurs sind die Beiträge von Franz Karl Stanzel (* 1923). In seinen zahlreichen Publika-

²⁶ Vgl. dazu u. a. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München, 1994 und Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München, 1992.

tionen²⁷ war er darum bemüht, v.a. die Erzählperspektive genauer zu beschreiben, was schließlich in einem „typologischen Modell der Erzählsituation“ mündete. Dieses viel kritisierte und kontrovers diskutierte Konzept ist, auch trotz mancher Mängel, die es haben mag, zu einem wichtigen Bezugspunkt innerhalb der Germanistik geworden. Von daher soll es auch innerhalb dieser Arbeit in einem eigenen Abschnitt kurz angesprochen werden (vgl. Kap. 2.4.4).

In den folgenden Unterkapiteln, wo ich mich etwas genauer mit einigen für die erzähltheoretischen Fragestellungen meiner Untersuchungen relevanten Termini auseinandersetzen werde, beziehe ich mich hauptsächlich auf die bereits erwähnte und schon anfangs zitierte Einführung von Martinez und Scheffel, die zu einer Art Standardwerk geworden ist²⁸.

2.4.2 Fokalisierung

Eine von Genette systematisch in die Forschung eingebrachte wichtige Unterscheidung ist der Aspekt der Fokalisierung. Martinez und Scheffel beschreiben dies wie folgt: „Das Problem der Perspektivierung des Erzählten wollen wir hier unter den Begriff der *Fokalisierung* fassen“²⁹. Dabei wird zwischen „dem Standpunkt des Wahrnehmenden (‹knower of the narrative›) und dem des Sprechers (‹speaker of the narrative words›)“ unterschieden, die mitnichten immer identisch sein müssen in fiktionalen Texten. Genette differenziert zwischen „den Fragen ‹Wer sieht?› und ‹Wer spricht?› (wobei ‹sehen› hier im allgemeineren Sinn von ‹wahrnehmen› zu verstehen ist).“³⁰

²⁷Vgl. dazu u. a. Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien/Stuttgart, 1955, sowie Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 4. Auflage. Göttingen, 1989 und Stanzel, Franz K.: Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne. In Kloepfer, Rolf und Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg.): *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1981.

²⁸Ebenfalls empfehlenswert, um einen guten allgemeinen Überblick auf dem Feld der Narratologie zu bekommen, sind folgende Werke: Nünning, Ansgar: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002; sowie Fludernik, Monika: *Erzähltheorie: eine Einführung*. 4. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013 und Köppe, Tilmann: *Erzähltheorie: eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.

²⁹Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 63.

³⁰Ebd., S. 64.

Untersuchungen zur Sprecherrolle behandeln Martinez und Scheffel unter der Kategorie der *Stimme*³¹ einer Erzählung (= *speaker of the narrative words*). Aspekte der Wahrnehmungsperspektive (= *knower of the narrative*) ordnen sie dem *Modus* der Erzählung unter. Die Fokalisierung befasst sich also mit der Frage „Wer sieht?“. Martinez und Scheffel gehen wieder auf Genette zurück und fassen folgende drei Möglichkeiten der Fokalisierung zusammen:

Konzentriert man sich zunächst auf die Frage, aus welcher Sicht das in einer fiktionalen Erzählung Erzählte vermittelt wird, so sind drei verschiedene Typen von Fokalisierung denkbar. Mit Genette wollen wir sie hier als *Nullfokalisierung* (= *auktorial*), *interne Fokalisierung* (= *aktorial*) und *externe Fokalisierung* (= *neutral*) bezeichnen [...]:

1. *Nullfokalisierung*: Erzähler > Figur (⟨Übersicht⟩ – der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt)
2. *Interne Fokalisierung*: Erzähler $\approx$ Figur (⟨Mitsicht⟩ – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß)
3. *Externe Fokalisierung*: Erzähler < Figur (⟨Außensicht⟩ – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß)

Es sei noch anzumerken, dass Fokalisierung in einer Erzählung nicht immer durchgängig gleich sein muss, sondern durchaus auch wechseln kann („Daß der Fokalisierungstyp, z. B. in *Berlin Alexanderplatz*, wiederholt wechselt, haben wir bereits festgestellt, und tatsächlich stellt es eher die Ausnahme dar, daß eine Erzählung den gleichen Fokalisierungstyp durchgängig beibehält“³²). Es handelt sich also meist um eine vereinfachende Verallgemeinerung, wenn man davon spricht, dass eine bestimmter Text eine bestimmte Fokalisierung aufweist. Dies gilt es im Hinterkopf zu behalten.

2.4.3 Erzählertypen

Die Frage danach, wie stark ein Erzähler in die von ihm erzählte Geschichte involviert ist, ist für eine narratologische Untersuchung von großer Bedeutung. Insbesondere dann, wenn man versucht, die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit eines Erzählers zu konstatieren. Das ist nur allzu verständlich,

³¹Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 67ff.

³²Ebd., S. 67.

wenn man bedenkt, dass je stärker man selbst in eine Sache involviert ist, es einem zunehmend schwerer fällt, Dinge objektiv wahrzunehmen und darzustellen. Auf dieser Ebene erfolgt zunächst einmal die erste wichtige Unterscheidung von Erzählertypen:

(1) Erzählungen, in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist und in denen dementsprechend die erste Person dominiert (wobei die erste Person in diesem Fall zwei unterschiedliche Rollen des Ichs umfaßt: ein *erzählendes* und ein *erzähltes bzw. erlebendes Ich*).

(2) Erzählungen, in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört und in denen dementsprechend die dritte Person dominiert (in diesem Falle gibt es kein erlebendes, sondern nur das erzählende, als leibliche Person womöglich gar nicht faßbare Ich des Sprechers der Erzählrede).³³

Einen unter (1) beschriebenen Erzähler bezeichnen Martinez und Scheffel als *homodiegetischen Erzähler*, während es sich bei (2) um einen *heterodiegetischen Erzähler* handelt. Genette hat zudem noch die Unterscheidung zwischen (*intra*)*diegetischem* (der Erzähler ist Teil der erzählten Welt) und *extradiegetischem Erzähler* (er ist nicht Teil der erzählten Welt, da er z.B. nur die Rahmenhandlung berichtet) in die Forschung eingeführt³⁴. Kombiniert man diese beiden Systeme (extra- vs. intra- und homo- vs. heterodiegetisch), so erhält man prinzipiell vier verschiedene Erzählertypen:

(1) *extradiegetisch-heterodiegetisch* (Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt, wie etwa der Erzähler in Büchners *Lenz* oder Fontanes *Grete Minde*);

(2) *extradiegetisch-homodiegetisch* (Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt, wie etwa Robinson Crusoe in Daniel Defoes *Robinson Crusoe*);

(3) *intradiegetisch-heterodiegetisch* (Erzähler zweiter Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt, wie etwa Schehrezâd in den *Erzählungen aus Tausendundein Nächten*);

(4) *intradiegetisch-homodiegetisch* (Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene

³³Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 81.

³⁴Vgl. Genette: *Die Erzählung*.

Geschichte erzählt, wie etwa der alte Geiger in Grillparzers *Der arme Spielmann*).³⁵

Martinez und Scheffel unterscheiden daraus abgeleitet nach Lanser³⁶ sechs verschiedene Arten von Erzählern, von denen nur eine heterodiegetisch und die übrigen fünf homo- (bzw. autodiegetisch) sind³⁷:

1	Unbeteiligter Erzähler	heterodiegetisch
2	Unbeteiligter Beobachter	homodiegetisch
3	Beteiligter Beobachter	homodiegetisch
4	Nebenfigur	homodiegetisch
5	Eine der Hauptfiguren	homodiegetisch
6	Die Hauptfigur	autodiegetisch

Nun muss man sich noch die Frage stellen, was der Erzählertyp für Auswirkungen auf die Zuverlässigkeit der erzählten Welt hat? Immerhin ist er ja die Hauptvermittlungsinstanz der Geschichte und trägt somit auch maßgeblich die Verantwortung für die Zuverlässigkeit der erzählten Welt.

Für Typ 6 (Hauptfigur, die autodiegetisch ihre eigene Geschichte erzählt) geben Martinez und Scheffel Goethes *Werther* als Beispiel an. Die Story wird in dem Werk fast ausschließlich durch Werthers Briefe an seinen Freund Wilhelm erzählt, ohne dass, wie im Briefroman eigentlich üblich, die Antwortschreiben ebenfalls mitgeteilt werden. Im Verlauf der Handlung wird der Protagonist dann zunehmend depressiver, was schließlich in seinem Suizid gipfelt. Dass eine solche, von Liebesschmerz und geistig-seelischer Krankheit stark in Mitleidenschaft gezogene Person nicht unbedingt die zuverlässigste Erzählinstanz ist, bedarf wohl keiner Erläuterung.

Das Gegenteil dieses Erzählstils ist in obiger Tabelle der Typ 1 (unbeteiligter Erzähler, der heterodiegetisch das Geschehen vermittelt, z.B. Büchners *Lenz*). Hier ist der Erzähler eindeutig keine Figur der erzählten Welt und als Person auch gar nicht fassbar. Dadurch ist er automatisch nicht direkt in das Geschehen involviert und kann daher aus einer Art neutraler Außensicht als objektive Erzählinstanz die Romanwelt vermitteln.

³⁵ Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 81.

³⁶ Vgl. Lanser, Susan Sniader: *The Narrative of Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton, 1981.

³⁷ Vgl. Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 81.

Es bleibt also als Ergebnis festzuhalten, dass von den Typen 1 bis 6 die *potentielle* Zuverlässigkeit eines Erzählers (denn ob er von dieser Tatsächlich auch Gebrauch macht ist wieder eine andere Sache, vgl. dazu auch Kap. 3.2.1) abnimmt. Je beteiligter der Erzähler selbst an der Geschichte ist oder, anders formuliert, je homodiegetischer die Geschichte erzählt wird, desto unzuverlässiger ist sie auch tendenziell in ihrer Gesamtheit.

2.4.4 Die drei Erzählsituationen nach Stanzel

Wie bereits erwähnt sind Stanzels Theorien zur Erzählsituation einige der bekanntesten Ansätze in der deutschsprachigen Forschung. Martinez und Scheffel bemühen sich zwar, eine neuere Terminologie abseits von Stanzel zu etablieren. Gänzlich ohne ihn kommen sie dabei jedoch nicht aus und widmen seiner Typologie von Erzählsituationen immerhin ein eigenes Kapitel³⁸, auf das ich mich hier kurz beziehen werde.

Einige zentrale Begrifflichkeiten der Erzähltheorie (wie z. B. die der auktorialen Erzählsituation) haben meiner Meinung nach noch immer einen wichtigen Stellenwert, da auch Martinez und Scheffel mit ihren neueren Erklärungsversuchen nicht exakt das abdecken, was Stanzel in seinem Modell zu definieren versucht³⁹. Martinez und Scheffel fassen Stanzels Grundmodell wie folgt zusammen⁴⁰:

- (1) Die *auktoriale Erzählsituation*, die sich durch «die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers» auszeichnet. «Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, daß er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt. Die der auktorialen Erzählsituation entsprechende Grundform des Erzählens ist die berichtende Erzählweise. Die szenische Darstellung, von der auch in einem Roman mit vorherrschend auktorialer Erzählsituation ausgiebiger Gebrauch gemacht werden kann, ordnet sich (...) der berichteten Erzählweise unter.» [...]

³⁸Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 89ff.

³⁹Die in der Forschung vielfach geäußerte Kritik an Stanzels Typologie sei hier außen vor gelassen, da es lediglich darum gehen soll, einen groben Überblick über die drei unterschiedlichen Erzählsituationen zu erhalten, ohne dabei zu sehr ins Detail zu gehen.

⁴⁰Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 90.

(2) Die *Ich-Erzählsituation*, in der der Erzähler eindeutig zur Welt der Figuren gehört. «Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Auch hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich szenische Darstellung unterordnet.» [...]

(3) Die *personale Erzählsituation*, bei der der Erzähler auf Einmischungen und Kommentare verzichtet. Für den Leser entsteht hier «die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt.»

In einer späteren Überarbeitung seiner Terminologie hat Stanzel die drei Erzählsituationen noch weiter konkretisiert⁴¹:

[D]ie *auktoriale Erzählsituation* [definiert sich] demnach primär durch die Vorherrschaft einer Allwissenheit suggerierenden Außenperspektive und sekundär durch die Anwesenheit einer Erzählerfigur sowie die Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren [...]. In der *Ich-Erzählsituation* dominiert dagegen die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren, sekundär charakterisiert sie einerseits die Präsenz einer Erzählerfigur, andererseits das Überwiegen der an einen bestimmten Standort gebundenen Innenperspektive [...]. Die *personale Erzählsituation* schließlich wird primär durch die Dominanz einer Reflektorfigur, sekundär durch das Überwiegen der Innenperspektive sowie die am Er-Bezug auf die Reflektorfigur festzumachende Nicht-Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren bestimmt [...].

Für die Analysen zu Eichendorffs *Marmorbild* werden vor allem die Aspekte der auktorialen und der personalen Erzählsituation von Bedeutung sein. Wie noch zu zeigen sein wird (vgl. Kap. 3.2), lassen sich Elemente beider Erzählsituationen im Text finden, sodass, zumindest nach Stanzels Modell, eine Art Mischform vorliegt.

2.4.5 Unzuverlässiges Erzählen

Der Frage danach, was unzuverlässiges Erzählen genau ist, widmen Martinez und Scheffel ein ganzes Kapitel⁴². Ja, es gibt sogar eigenständige Publikationen, die sich nur mit diesem spezifischen Phänomen der Erzähltheorie befassen.

⁴¹Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 92.

⁴²Ebd., S. 95ff.

sen. Im folgenden Abschnitt soll daher lediglich eine grobe Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes erfolgen.

Die erste wichtige Grundfeststellung, mit der Martinez und Scheffel das Kapitel zum unzuverlässigen Erzählen beginnen, ist die, dass der Inhalt fiktionaler Texte keinen Anspruch auf Wahrheit in der „echten“ Welt (also der von Leser und Autor des Werkes) erhebt. Im Gegenzug verhält es sich ganz genau andersherum mit der Relevanz für die erzählte Welt. Für diese gilt, dass die Behauptungen eines Erzählers und/oder der Figuren zunächst einmal schon einen Geltungs- und Wahrheitsanspruch für sich proklamieren⁴³. Wird dieser Anspruch in irgendeiner Weise verletzt oder eingeschränkt, so kann man, stark vereinfacht gesagt, von unzuverlässigem Erzählen sprechen.

Die nächste wichtige Unterscheidung, die es zu beachten gibt, ist die zwischen Figuren- und Erzählerrede. Am Beispiel von Cervantes' Ritterroman *Don Quijote* zeigen Martinez und Scheffel auf, dass der Leser von einer Art „natürlichen Hierarchie der Glaubwürdigkeit“ ausgeht, wenn er einen Text rezipiert. Demnach sind die vom Erzähler gesprochenen Passagen als glaubwürdiger anzusehen als die der übrigen Figuren des Werkes. Der Erzähler nimmt also diesen gegenüber eine privilegierte Stellung ein („In fiktionalen Texten treffen wir in Form der Erzählerrede auf eine Stimme der absoluten Wahrheit [innerhalb der erzählten Welt]“⁴⁴).

Gegensätzlich dazu verhält es sich dabei mit der Figurenrede, die in einem Dependenzverhältnis zu den Aussagen des Erzählers steht. Das bedeutet, dass Wahrheitsgehalt und -anspruch der Figurenrede nicht von sich selbst (also z.B. dem geäußerten Inhalt) abhängen, sondern einzig und allein von der Rede des Erzählers („Dagegen sind die Behauptungen der Figuren wahr [...] bzw. falsch [...] genau in dem Maße, in dem sie von der Erzählerrede bestätigt bzw. widerlegt werden“⁴⁵).

Für die Zuverlässigkeit einer Erzählung bedeutet das automatisch, dass

⁴³ Vgl. dazu ebd., S. 95: „Einerseits erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, als Imagination eines realen Autors, keinen Anspruch auf Referenz in *unsere Welt*; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus einen Wahrheitsanspruch in der *erzählten Welt*.“

⁴⁴ Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 97.

⁴⁵ Ebd., S. 96.

ein extradiegetischer Erzähler das potentielle Ideal an Zuverlässigkeit darstellt, während die übrigen (intradiegetischen) Figuren quasi „mit nicht privilegierter Stimme sprechen“ und somit prinzipiell unglaubwürdiger und unzuverlässiger sind. Anzumerken ist hierbei, dass es sich bei der eben geäußerten Feststellung um Tendenzen und Potenziale handelt. Diese müssen natürlich im Einzelnen nicht konkret ausgeschöpft werden und können von Geschichte zu Geschichte unterschiedlich stark variieren. Auf der allgemeinen Abstraktionsebene trifft diese theoretische Verallgemeinerung jedoch durchaus zu.

Ein typischer Aspekt von unzuverlässigem Erzählen ist also das Fehlen einer privilegierten Erzählerrede. „Alle Behauptungen, die in einem solchen Text explizit oder implizit aufgestellt werden [...] können nur den bedingten Geltungsanspruch von Figurenreden beanspruchen.“⁴⁶

Das „klassische“ unzuverlässige Erzählen jedoch geht von dem Vorhandensein einer prinzipiell privilegierten Erzählinstanz aus. Problematisch wird die Vermittlung der Story jedoch durch die Tatsache, dass man manchen oder gar allen Aussagen dieses Erzähler über den Ist-Zustand der erzählten Welt nicht trauen kann, da sie irreführend oder schlichtweg falsch sein können („Es gibt aber auch Erzähler, deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist. In solchen Fällen liegt ein *unzuverlässiger Erzähler* vor“⁴⁷).

Martinez und Scheffel unterscheiden zwischen drei verschiedenen Arten von unzuverlässigem Erzählen: *Theoretisch unzuverlässiges Erzählen*, *mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen* und *mimetisch unentscheidbares Erzählen*.

Ersteres kommt hauptsächlich dann vor, wenn der Text einen „dramatisierten“⁴⁸ oder intradiegetischen Erzähler hat, „weil ein Erzähler, der als Figur an der erzählten Welt teilnimmt, gegenüber den anderen Figuren nach dem logischen System der literarischen Fiktion nicht privilegiert ist.“⁴⁹ Die

⁴⁶ Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 99.

⁴⁷ Ebd., S. 100.

⁴⁸ Vgl. dazu Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Auflage. Chicago/London, 1983, S. 151ff.

⁴⁹ Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 101.

theoretischen⁵⁰ Sätze des Erzählers sind es, die Unzuverlässigkeit aufweisen, „während seine mimetischen Sätze vom Leser weiterhin für notwendig wahr gehalten werden.“⁵¹

Beim *mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen* sind sowohl die theoretischen als auch die mimetischen Sätze des Erzählers zumindest falsch oder irreführend, z.B. in Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*, in dem „[d]ie mimetischen Sätze des extradiegetischen oder auktorialen Erzählers, die der Leser zunächst für unbezweifelbar wahr halten muß, [...] sich am Schluß des Romans als intern-fokalisierte Phantasievorstellungen in Dembas [=des Protagonisten] Bewußtsein“⁵² herausstellen.

In vielen Texten der Moderne und Postmoderne entsteht beim Leser nicht nur vorübergehend der Eindruck von Unzuverlässigkeit, sondern es handelt sich fast schon um einen Dauerzustand. Das ist typisch für *mimetisch unentscheidbares Erzählen*. Viele Aspekte der Romanwelt bleiben unaufgelöst bestehen, sodass sich alles „in eine grundsätzliche Unentscheidbarkeit bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt. Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest.“⁵³

⁵⁰Zur Unterscheidung von theoretischen und mimetischen Sätzen vgl. Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 99f.

⁵¹Ebd., S. 101.

⁵²Ebd., S. 102.

⁵³Ebd., S. 103.

3 Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*

3.1 Handlung und Struktur der Novelle

Auf der Ebene des Plots lässt sich Eichendorffs Novelle relativ leicht zusammenfassen, da es sich dabei zunächst einmal um eine typische Adoleszenz- und Liebesgeschichte handelt.

Der schöne Florio, ein blühender, aber noch etwas naiver und in der Liebe unerfahrener Jüngling, reist durch das Sehnsuchtsland Italien⁵⁴ nach Lucca. Vor den Toren der Stadt begegnet er dem berühmten und von ihm verehrten Sänger Fortunato, der Florio in eine abendliche Festgesellschaft einführt. Dort lernt der Protagonist sowohl den ominösen Ritter Donati als auch ein schönes Mädchen namens Bianka, in welches er sich sogleich verliebt, kennen.

In der Nacht treibt die Rastlosigkeit den Jüngling aus der Herberge und er gelangt an einen Weiher, an dem ein marmornes Venusbild steht, das ihn sofort gänzlich verzaubert und in seinen Bann schlägt. In der Folge nimmt die Gestalt der antiken Liebesgöttin Florio mehr und mehr gefangen und entführt ihn in frühlingshafte und manchmal auch erotische Träume und Fantasiewelten. So sieht er die Schöne beispielsweise in einem blühenden Garten, lauscht ihrem Gesang und will sie unbedingt kennenlernen.

Als Florio daraufhin einer Einladung seines Freundes Fortunato folgend diesen abermals auf ein Fest begleitet, trifft er dort auf beide Frauengestalten, die sein Herz in Beschlag genommen haben. Sowohl die liebliche Bianka als auch die Venusgestalt begegnen ihm auf dem Maskenball und Florios Verwirrung und Zerrissenheit werden dadurch erst perfekt. Letztlich aber folgt er lieber der verführerischen Griechin als der seine Liebe erwerdenden Bianka, die ob des seltsamen Verhaltens ihres Liebsten großen Kummer erleidet.

Gegen Ende kommt es schließlich zur von Florio sehnsüchtig erwarteten privaten Begegnung mit der Venus. In dieser Szene streiten die Verführungskunst der antiken Göttin mit einem frommen Lied, das der Sänger Fortunato aus der Ferne singt, um Herz und Verstand des Jünglings. Die heilige Musik setzt sich jedoch letztlich durch. Florio erkennt dadurch plötzlich das grau-

⁵⁴Sowohl das Reisen als auch Italien sind typische Topoi der deutschen Romantik, vgl. u.a. Tiecks und Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.

sige Antlitz des in den Wahnsinn treibenden Venusbildes und wendet sich entsetzt davon ab.

Fluchtartig verlässt er Lucca und begegnet auf der Straße drei Reisenden, die sich als Fortunato, Bianka und deren Onkel Pietro herausstellen. Nun wird alles aufgeklärt, denn der Sänger berichtet von Spukerscheinungen, die vom Geist der Venus in den Ruinen ihres alten Tempels am See jeden Frühling evoziert werden und arglose Jünglinge wie Florio dem Wahnsinn nahe bringen. Da erkennt der Protagonist endgültig seinen Irrtum und wendet sich ab von der sinnlich-erotischen Liebe zur Venus und hin zur höheren christlich-geistigen, die ihn mit Bianka verbindet. Die Geschichte endet mit dem Versprechen Florios, nie mehr von der Seite Biankas zu weichen.

Nachdem der Inhalt der Geschichte kurz umrissen wurde, soll nun im nächsten Schritt eine grobe Gliederung in systematische Einheiten oder Untersegmente erfolgen. Zwar hat Eichendorff selbst auf eine Unterteilung in Kapitel verzichtet, es gibt aber dennoch vom Autor bewusst gesetzte und stark ins Auge springende Trennstriche zwischen verschiedenen Teilen der Erzählung, die man als wichtige Zäsuren ansehen kann. Es bietet sich also an, diese durch Eichendorff vorgenommene Segmentierung beizubehalten. Selbiger folgend ergäbe sich durch die vier Trennstriche eine Teilung der Novelle in fünf Abschnitte, die man in etwa wie folgt grob umreißen könnte:

1. **Ankunft in Lucca** (S. 3–17)⁵⁵

Begegnung mit Fortunato, Fest und Kuss mit Bianka, Donatis Auftritt, Florios Venustraum, nächtlicher Ausflug zum Weiher, Verzauberung durch das Marmorbild

2. **Im Garten der Venus** (S. 17–24):

Gespräch mit Fortunato, Florios Verwirrung, Episode im wundersamen Garten der Venus, Belauschen des Gesangs, Begegnung mit Donati, Versprechen eines Treffens mit der Herrin des Gartens

⁵⁵Im gesamten Kapitel 3 beziehen sich sämtliche Zitate und Seitenangaben aus dem Primärtext auf folgende Ausgabe: Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild*. Stuttgart: Reclam, 2008.

3. **In Pietros Landhaus** (S. 24–34):

Aufforderung zur sonntäglichen Jagd durch Donati, Einladung in Pietros Landhaus durch Fortunato, Besuch des dortigen Maskenballs, Treffen mit Bianka, Doppelgängermotiv und Verwirrung Florios durch vermeintliches Auftauchen der Venus, Florios Abwendung von Bianka

4. **Im Tempel der Venus** (S. 35–43):

Besuch mit Donati bei der Herrin des Gartens, private Begegnung mit der Venus, Verführungskunst der Göttin gegen Fortunatos Musik, Bilderbelebung und schreckhafte Flucht Florios

5. **Abreise aus Lucca** (S. 43–49):

Florios hastiger Aufbruch, Begegnung mit Pietro, Bianka und Fortunato auf der Straße, Fortunatos Erklärung zum Spuk der Venus, Florios erneute Hinwendung zu Bianka, Abkehr von der Venus

Betrachten wir nun einmal die unterschiedlichen Abschnitte etwas genauer. Strukturalistisch (und damit stark vereinfachend und verallgemeinernd) gesehen, kann man die fünf Teilabschnitte jeweils entweder grob der „Realität“ (der fiktiven Realität im Sinne der Romanwelt) oder der imaginierten Traum- oder Fantasiewelt Florios anrechnen.

Die Teile 1 (Ankunft in Lucca), 3 (Maskenball) und 5 (Abreise) würde man wohl eher der Sphäre der Realität zuordnen, da die Elemente des Wunderbaren und Magischen darin zwar vorkommen, aber mitnichten eine dominante Rolle spielen. Umgekehrt sind die Teile 2 (Gartenepisode) und 4 (Bilderbelebung im Tempel) eher der Sphäre des Fantastischen und Traumhaften zuzuschreiben. Folgt man dieser Zuordnung, so ergibt sich daraus folgendes Schema:

1. Ankunft in Lucca – Realität
2. Im Garten der Venus – Traumwelt
3. In Pietros Landhaus – Realität
4. Im Tempel der Venus – Traumwelt
5. Abreise aus Lucca – Realität

Auffällig sind dabei vor allem zwei Aspekte. Erstens beginnt und endet die Geschichte in der Realität und zweitens Realität und Traumwelt wechseln sich ständig miteinander ab. Letzteres impliziert aber automatisch, dass es Übergänge zwischen den beiden „Welten“ geben kann und muss.

Für einen ersten Zugang soll diese allgemeine Grobgliederung vorerst genügen. Wie exakt diese Übergänge zwischen Traumwelt und Realität zustande kommen und wie und mit welchen erzählerischen Mitteln die – typisch romantisch! – oftmals fließenden Grenzüberschreitungen literarisch vollzogen werden, soll in den folgenden Kapiteln genauer untersucht und problematisiert werden (vgl. Kap. 3.5).

3.2 Narratologische Betrachtungen I

3.2.1 Die Erzählerfigur und ihr Verhalten

Auf der inhaltlichen Ebene ist Eichendorffs Novelle wie bereits erwähnt wenig spektakulär. Der Plot kann als typisch romantische Geschichte angesehen werden. Interessanter als „Was wird erzählt?“ ist aber die Frage nach dem „Wie wird erzählt?“. Analysieren wir also daher die Art und Rolle des Erzählers und generell die Erzählsituation im *Marmorbild* genauer.

Die einzige die Geschichte vermittelnde Instanz ist eine namentlich nicht genannte und in der Erzählwelt nicht vorkommende Erzählerfigur. Es handelt sich dabei also um einen *extradiegetisch-heterodiegetischen* Erzähler⁵⁶. Betrachten wir dies nun an einigen konkreten Textbeispielen etwas genauer:

Zunächst sei gezeigt, dass der Erzähler (nach Stanzels Terminologie) auktoriale Qualitäten besitzt. Sehen wir uns hierzu das Ende der Szene des Maskenballs in Pietros Landhaus an (vgl. S. 34). Diese ist der emotionale Höhepunkt der Liebesgeschichte und Anspannung zwischen Florio und Bianka. An jener Stelle kann man deutlich sehen, dass der Erzähler Einblick in die Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren hat. Nicht nur Florios Befinden kann er dabei genau beschreiben („Sein Herz war so voll und gepresst und doch so überselig.“). Noch interessanter ist, dass dem Leser plötzlich auch die

⁵⁶Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 81.

Innenperspektive Biankas präsentiert wird; eine Sichtweise, die bis zu diesem Zeitpunkt völlig außen vor geblieben ist:

Man sagt, dass einem Mädchen, wenn sie in einem aus neunerlei Blumen geflochtenen Kranze einschläft, ihr künftiger Bräutigam im Traume erscheine. So eingeschlummert hatte Bianka nach jenem Abend bei den Zelten Florion im Traume gesehen. – Nun war alles Lüge, er war ja so zerstreut, so kalt und fremde! – Sie zerpflückte die trügerischen Blumen, die sie bis jetzt wie einen Brautkranz aufbewahrt. Dann lehnte sie die Stirn an das kalte Geländer und weinte aus Herzensgrunde.

Der erste Satz der obig zitierten Passage ist ein typischer Erzählerkommentar. Es ist eine Aussage, die allgemeine Gültigkeit für sich beansprucht („Man sagt“). Der zweite hingegen ist charakteristisch für einen allwissenden Erzähler. Er zeigt, dass die Erzählerfigur Einblick in Biankas Traumwelt hat und paraphrasiert den Inhalt des Traumes kurz.

Der folgende Abschnitt zwischen den Bindestrichen gibt schlichtweg Biankas Gedanken wortwörtlich und exakt so wieder, wie sie ihr in dem Moment durch den Kopf schießen. Sie sind zwar nicht durch Anführungs- und Schlusszeichen direkt gekennzeichnet, die beiden *Gedanken*striche machen dies jedoch deutlich und trennen den kurzen Einschub vom Rest der Erzählung.

Danach geht es aus der Außenperspektive weiter. Wir erfahren, dass Bianka die Blumen zerpflückt. In der zweiten Hälfte des letzten Satzes wechselt die Sichtweise aber wieder kurz nach innen, denn Bianka „weinte aus Herzensgrunde“. Der Leser hat also erneut Zugang zum Innenleben einer Figur. Diesmal geht es nicht um Träume, sondern um Gefühle. Dass der Einblick, obwohl er nur mit wenigen Worten und kurz erfolgt, nicht nur oberflächlich oder flüchtig ist, beweist aber die Formulierung. Eichendorff setzt an dieser Stelle nicht nur das Wort „Herz“. Vielmehr wählt er bewusst den Begriff „Herzensgrunde“, was eine gewisse Tiefe impliziert und betont.

Ebenfalls zu beachten ist die Tatsache, dass der Erzähler in gewisser Weise durch den Traum Biankas eine Vorausdeutung auf das Ende macht. Er ist also bereits in der Lage, in die Zukunft der Zeitlinie der Geschichte zu blicken, wenn er davon spricht, dass Bianka „ihr künftiger Bräutigam“ im Traum erschienen ist. Man kann als Leser nach dem Ende davon ausgehen, dass sich

diese Prophezeiung letztlich bewahrheiten wird. Zwar wird nirgendwo explizit die Hochzeit zwischen den beiden Liebenden erwähnt, da die Geschichte mit dem Verlassen Luccas endet. Dennoch ist eine Heirat in der Zukunft sehr wahrscheinlich und nach den Konventionen der Zeit der nächste Schritt in der Beziehung. Deutliche Hinweise darauf liefert auch der Text selbst. Florios letzter gesprochener Satz der Novelle ist, als er zu Bianka sagt: „Ich möchte niemals wieder scheiden, wenn Ihr es vergönnt.“ (S. 49) Im Endeffekt ist dies nichts anderes als ein geschickt verpackter Heiratsantrag.

Ein weiterer Erzählerkommentar, den es sich zu betrachten lohnt, ist auch folgende Stelle (S. 27):

Wohl kommt die Tanzmusik, wenn sie auch nicht unser Innerstes erschüttert und umkehrt, recht wie ein Frühling leise und gewaltig über uns, die Töne tasten zauberisch wie die ersten Sommerblicke nach der Tiefe und wecken alle die Lieder, die unten gebunden schliefen, und die Quellen und Blumen und uralte Erinnerungen und das ganze eingefrorene, schwere, stockende Leben wird ein leichter klarer Strom, auf dem das Herz mit rauschenden Wimpeln den langen aufgegebenen Wünschen fröhlich wieder zufährt.

Wenngleich es hier keinen Einblick in Gefühls- oder Gedankenwelt von Figuren der Romanwelt gibt, so tritt der Erzähler in jedem Fall auffällig in Aktion. Er verlässt seine sonst stets im Hintergrund über der Geschichte schwebende Position und wird zu einer direkten Erscheinung. Damit ist er kurz ein Stück weit für den Leser als Entität fassbar, denn mit Begriffen wie „unser Innerstes“ oder „über uns“ bezieht der Erzähler den Leser mit ein. Die Rezipienteninklusion ist ein klassisches Stilmittel der Literatur. Was im Drama durch das Sprechen einer Figur *ad spectatores* realisiert wird, erfolgt in den erzählenden Gattungen durch Erzählerkommentare, die mit allgemeinen Aussagen den Leser mitnehmen und somit eine Verbindung zu diesem herstellen.

Es zeigt sich dabei, dass die Erzählerfigur kurzzeitig ihrer Hauptaufgabe, nämlich der Narration des Plots, beraubt wird. Auf der Handlungsebene passiert in der zitierten Passage absolut nichts Relevantes. Dennoch hat die Stelle eine Funktion. Indem der Erzähler sich über die von ihm erzählte Welt stellt und auf einer höheren Metaebene reflektiert, wird er kurzzeitig zum direkten

Sprachrohr des Dichters. Man kann also sagen, dass in jener kurzen Passage nicht länger der Erzähler zum Leser, sondern Eichendorff selbst spricht. In nicht weniger kunstvollen Worten als in Goethes berühmter Osterpassage im *Faust* werden Schönheit und zauberische Wirkung des Frühlings auf höchstem sprachlich-literarischen Niveau beschrieben und in Szene gesetzt. Der Text transzendiert dabei ein Stück weit die Ebene des Geschriebenen und versucht die Klangelemente des Musischen im Innern des Rezipienten heraufzubeschwören. Die Passage wendet sich mehr an Emotionen und Affekte als an den Intellekt des Lesers.

Die beiden ausführlich betrachteten Textstellen zeigen zwar das theoretisch vorhandene *Potential* des Erzählers, doch de facto wird es im Großteil der Novelle nicht voll ausgeschöpft. Dass Eichendorff dies bewusst und ganz gezielt als Stilmittel einsetzt und welche Auswirkungen das zur Folge hat, soll in den folgenden Abschnitten noch genauer besprochen werden.

3.2.2 Fokalisierung: Stimme und Perspektive

Nachdem zuvor die Erzählerfigur und ihr Verhalten eingehend untersucht wurden, soll es nun als nächstes um das Thema der Fokalisierung gehen. Genettes zwei prägnante Fragen diesbezüglich sind stets „Wer sieht?“ (wobei sehen hier nicht auf die Augen beschränkt ist, sondern grundsätzliche Wahrnehmung meint) und „Wer spricht?“. Versuchen wir diese Fragen für das *Marmorbild* zu beantworten.

Zunächst einmal zur Stimme: Es spricht durchgängig und grundsätzlich nur der Erzähler. Außer ihm gibt es keine andere Sprecher- und Vermittlungsinstanz der erzählten Welt. Natürlich kommen diverse Passagen in direkter Rede vor, in denen andere Figuren sprechen. Dennoch ist es letztlich die Erzählerfigur, die sie *eigentlich* erst sprechen lässt und aus deren Mund man die Worte sozusagen „aus zweiter Hand“ vermittelt bekommt.

Aus wessen Sicht aber wird das Gesprochene dargestellt? Wie bereits angedeutet nutzt der Erzähler seine auktorialen Privilegien nur äußerst selten. Tatsächlich entspricht der überwiegende Großteil der Geschichte Florios Perspektive auf die Romanwelt. Es handelt sich um eine *interne Fokalisierung*,

um eine Mitsicht. Der eigentlich mehr wissende Erzähler enthält dem Leser bewusst sein Plus an Informationen vor und liefert ihm lediglich jene, die auch dem Hauptcharakter der Geschichte zur Verfügung stehen. Dies lässt sich vor allem am Beispiel der Schlusszene sehr gut zeigen:

Florio flieht darin förmlich aus Lucca und trifft auf der Straße auf drei Gestalten, die sich als Pietro, Bianka und Fortunato herausstellen. Der Protagonist erkennt die beiden Männer sofort, hält Bianka jedoch aufgrund seiner geistigen Verwirrung und inneren Aufruhr ebenfalls für einen Mann. Der Erzähler, der natürlich weiß, um wen es sich bei der dritten Person tatsächlich handelt, teilt dem Leser jedoch Florios Perspektive mit, als er schreibt: „Er [=Pietro] wurde von einem Knaben begleitet“ (S. 43).

Erst später, nachdem Fortunato mit dem Lied über den Tempel der Venus etwas zur Aufklärung der ganzen Geschichte um das Marmorbild beigetragen hat und Florio seine Verwirrung überwinden konnte, erkennt der Jüngling seinen Irrtum. Da plötzlich verrät auch der Erzähler „die Wahrheit“, weil sie Florio eben in jenem Moment im Geist aufblitzt. Er schreibt: „Der zierliche Knabe, welcher Pietron begleitete, hatte unterdes [...] das Köpfchen gehoben. – Da erkannte Florio mit Erstaunen Fräulein Bianka.“ (S. 48)

Wenn Florio sich also bei einer Beobachtung im Irrtum oder Zweifel befindet, so schreitet der es besser wissende Erzähler mitnichten ein und korrigiert diesen Zustand. Vielmehr bleibt er weiter unfassbar und unsichtbar im Hintergrund anstatt zu intervenieren und die Dinge richtig zu stellen. Der Leser wird also mit Florios Perspektive meist allein gelassen. Dass diese jedoch nicht immer unproblematisch ist, soll im nächsten Kapitel reflektiert werden.

Lediglich gegen Ende der Geschichte trägt der Erzähler etwas zur Aufklärung einiger Fragen bei, indem er sich tatsächlich selbst kurz einschaltet und zugibt, dass Florios Erlebnis in der vermeintlichen Villa der Venus de facto am selben Weiher stattfand, wo er einige Nächte zuvor vom Marmorbild verzaubert wurde („lag seitwärts der stille Weiher, den er in jener ersten Nacht gesehen“; S. 41).

Die eigentliche Auflösung jedoch erfolgt wieder indirekt, nämlich aus einer Figurenperspektive, denn es ist der Sänger Fortunato, der den Spuk um die Ruinen des alten Tempels offenbart. Der Erzähler selbst stellt lediglich

lapidar fest: „Es war offenbar dieselbe Gegend“ (S. 44). Dies ist eine späte Klarstellung, die im Verlauf der Verführungsepisode eine wichtige Information für den Leser gewesen wäre, die jedoch wieder bewusst vorenthalten wurde, da alles nur aus Florios Perspektive der Mitsicht erzählt wurde.

Doch auch in der darauf folgenden und dann vermeintlich deutlichen Entschlüsselung der Vorgänge durch Fortunato steckt wieder ein Stück weit Verätselung, denn die Vermittlung erfolgt nicht etwa in einem direkten Satz, sondern in einem Lied, also verpackt in ein lyrisches Kleid oder – typisch romantisch – als poetisiertes Fragment der Wahrheit. Dies steht damit ganz klar im Zeichen des Schlegelschen Ideals der Poetisierung der Welt durch eine romantische Universalpoesie.

Der Sänger, der nur eine in die Handlung involvierte Figur ist, macht lediglich Andeutungen und klärt mitnichten in einer berichtenden oder belehrenden Art und Weise, wie das ein auktorialer Erzähler beispielsweise tun könnte, auf. Vielmehr muss sich Florio (und damit auch der Leser, der hier wieder nur dessen Perspektive präsentiert bekommt), mit Fragmenten – wiederum typisch romantisch! – und einzelnen, syntaktisch unzusammenhängenden Worten begnügen.

Wenn Fortunato „Von kühnen Wunderbildern [...] Aus andrem Reich“ spricht, die „Verwirrend durch die Bäume gehn“, die „der Mensch [...] schauernd spüren“ kann und die mit „alte[r] Zaubermacht“ „Ein sehnsuchtsvolles Träumen“ evozieren, dann ist klar, dass es um Florios Geschichte geht und dass es sich nicht nur um ein gewöhnliches Lied handelt. Der Sänger erklärt wie „Frau Venus“ mithilfe der „Frühlingsluft“ und der Macht von „Sirenen“ arglose Jünglinge wie Florio mit „irren Tönen“ in „tiefe Wehmut“ und Verzweiflung stürzt. Er besingt danach aber auch, wie es ihm gelingen konnte, den Jüngling zu retten, wie seine heilige Musik „ein andres Frauenbild“ mit „Kindlein in den Armen“ (Maria) evoziert, welches dabei hilft, „böse Träume“ und „schwülen Zaubers Kluft“ aus Gedanken und Seele zu vertreiben.

Lediglich gegen Ende wird Florios intern fokalisierte Mitsicht auf die Romanwelt ein Stück weit überschritten, indem Fortunato als indirektes Sprachrohr des Erzählers in noch immer verrätselnder Art und Weise einige Dinge klarstellt und die Perspektive des verwirrten Jünglings Florio relativiert und

erweitert, sodass sowohl diesem als auch dem Leser ein Stück weit die Augen geöffnet werden. Im großen überwiegenden Teil der Novelle tritt der Erzähler jedoch fast zur Gänze hinter die Figur des Protagonisten zurück und liefert dem Leser lediglich dessen subjektive Wahrnehmung der erzählten Welt anstatt der eigenen, quasi „allwissenden“, Perspektive.

3.3 Charakterisierung der Hauptfigur

Bevor im nächsten Kapitel in einer abschließenden narratologischen Betrachtung die Zuverlässigkeit der erzählten Welt im *Marmorbild* diskutiert werden kann, soll zuvor noch auf den Protagonisten Florio, durch dessen Sichtweise auf die Romanwelt die Handlung wie schon erwähnt gefiltert oder intern fokalisiert ist, eingegangen werden. Dabei sollen vor allem jene beiden Aspekte, die seine Wahrnehmung und Weltsicht am meisten beeinflussen und bestimmen, im Vordergrund stehen, denn sie haben die Hauptrelevanz für die im Zuge dieser Arbeit untersuchten narratologischen Fragen.

Es handelt sich dabei einerseits um Florios Rolle als typisch romantischer Mensch, der sehr empfindsam ist und mit einer starken Fantasie ausgestattet träumerisch durch das Leben wandelt, andererseits um Florios nicht immer unproblematischen geistigen Zustand, der durch Alkohol, Frühlingsgefühle und dem Liebeszauber der Venus berauscht oftmals einem halluzinatorischen Wahn gleicht.

3.3.1 Florio als empfindsamer Träumer

Betrachten wir Florio zunächst in seiner Funktion als stereotypische romantische Protagonistenfigur. Schon zu Beginn wird er bei seiner Begegnung mit Fortunato als künstlerischer Dilettant dargestellt. Als letzterer nach dem Grund für den Besuch in Lucca fragt, gibt der Jüngling ihm zur Antwort: „Ich habe eigentlich gar keine Geschäfte“ (S. 3). Daraufhin wird er von seinem Gegenüber sofort für einen Dichter gehalten („Nun, so seid ihr sicherlich ein Poet!“), woraufhin Florio einräumt, dass er sich dem Gesang verschrieben hat und es sich dabei auch lediglich um Gelegenheitskunst handelt („Ich habe mich wohl zuweilen in der fröhlichen Sangeskunst versucht“). Was aber

sagt uns dieser erste Eindruck, den wir hier vermittelt bekommen, über die Persönlichkeit des Helden?

In der Vorstellung der Frühromantik ist der romantische Mensch ein empfindsamer Künstler mit tiefsinnigen Gedanken und stark entwickelter Fantasie. Genau in dieses Idealbild setzt Eichendorff seinen Protagonisten, wenn er ihn als dilettantischen Sänger präsentiert. Im Gegensatz zu den den Romantikern verhassten spießigen Philistern, kann Florio als romantischer Mensch darauf verzichten, im grauen Alltag einer profanen und sinnentleerten Arbeitstätigkeit nachgehen zu müssen. Vielmehr kann er frei und ungebunden durch die Welt ziehen. Genau so präsentiert er sich auch Fortunato, als Florio ihm erzählt: „Ich habe [...] das Reisen erwählt“ (S. 4).

Im Wanderermotiv realisiert sich, neben dem des Künstlers, das zweite typisch romantische Menschenbild. Die Sehnsucht nach der Ferne ist geradezu symptomatisch für Helden romantischer Geschichten (vgl. u.a. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*, Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* oder *Der Runenberg*). Wirklich kennzeichnend für die Epoche ist das Wandern deswegen, weil es die Erfüllung der von Schlegel geforderten Entgrenzung bedeutet. Indem der Mensch wandert, überschreitet er Grenzen. Dabei geht es nicht nur um politische Schranken, wenn beispielsweise Florio von Deutschland nach Italien reist. Meist wichtiger sind die zahlreichen neuen und persönlichen Erfahrungen, die dabei gewonnen werden. Das Reisen gehört zum Erwachsenwerden in gewisser Weise dazu.

Außerdem hat man auf langen Wegen viel Zeit zum Nachdenken. Auch Florio nutzt diese Gelegenheit, denn er wird als „träumerischstill vor fröhlichen Gedanken“ (S. 7) oder auch „wie ein träumendes Mädchen“ (S. 12) beschrieben. In diesen beiden unterschiedlichen Aussagen über ein und dieselbe Charaktereigenschaft des Protagonisten wird auch deren Ambivalenz deutlich. Einerseits ist es durchaus positiv und gehört zu den Grundqualitäten eines künstlerischen romantischen Menschen, gedankenvoll und träumerisch zu sein. Andererseits gehen damit auch gewisse Probleme einher, wenn man, aufgrund fehlender Reife und Lebenserfahrung, noch nicht weiß, wie man mit diesen Gaben richtig umgehen muss. Übersteigert führen sie zu Naivität und Dummheit, was der Erzähler wohl mit dem Vergleich mit einem Mädchen

andeuten möchte.

Wenn er später sagt, Florio „gleich[e] einem Nachtwandler“ (S. 18), so ist das zum einen wörtlich zu verstehen, denn er unternimmt tatsächlich einen nächtlichen Ausflug zum Weiher mit dem Marmorbild. Es steht zum anderen aber auch sinnbildlich für den Charakter des Jünglings. Er ist ein Denker, ein Träumer, manchmal sogar ein Anhänger der „schwarzen Romantik“ und Melancholie. Nicht umsonst beschreibt der Erzähler ihn an einer Stelle als „den Gedankenvollen“ (S. 27).

Doch die Maßlosigkeit dieser Gedanken („in tiefe Gedanken versenkt“; S. 40) ist manchmal ein Problem. Florio verliert zunehmend den Bezug zur Realität („fuhr [...] aus dem träumerischen Schauen, in das er versunken stand“; S. 35) und wird von Fortunato daher auch gefragt, in welchen fremden Welten er denn „herumgeschwebt“ (S. 32) ist. Insbesondere in der Beziehung zu Bianka ist das als kritisch anzusehen, denn durch sein Abdriften in die Traumwelt, in die ihn die Venus verführerisch lockt, kann er die „echte“ Liebe zu dem Mädchen, das ihn ebenfalls liebt, nicht ausleben. Das zeigt sich deutlich in Pietros Landhaus, als Florio durch die Doppelgängererscheinung noch immer verwirrt in Fantasienvorstellungen schwelgt: „Florio [fuhr], bei diesem Worte heftig erschreckt, aus seinen Gedanken auf. – Das Mädchen sah ihn verwundert an, und beide schwiegen einen Augenblick still.“ (S. 33)

Eichendorff zeichnet seine Figur sehr scharf in dieser Hinsicht. Er inszeniert Florio als romantischen Künstlermenschen, der, gedankenvoll und mit starker Fantasie ausgestattet, durch die Welt reist und Grenzen überschreitet. Seine Reisen sind nicht nur körperlicher Natur. Auch geistig begibt sich der Jüngling auf Wege, die ihn in fremde Welten führen. Diese Welten jedoch sind, wenn man so will, alternative Realitäten oder Paralleldimensionen, die er sich selbst aufbaut und erschafft und in denen er mehr und mehr zu leben beginnt. Zunächst handelt es sich noch um ganz normale nächtliche Träume, in denen sein Unterbewusstsein die Eindrücke des Tages verarbeitet.

Schon bald kommt er über dieses Stadium hinaus und er beginnt am helllichten Tage zu träumen (möglicherweise ohne, dass er dabei schläft) und in Traumwelten zu wandeln. Die Szene, in der er sich im vermeintlichen Garten der Venus aufhält und ihrem Gesang lauscht, steht exemplarisch für dieses

Verhalten Florios. Auch das Erschaffen des gespenstischen Ritters Donati kann man dazu zählen oder die Statuenbelebung am Ende im Tempel der Venus. Dort sagt der Jüngling, dass er früher niemals gedacht hätte, „dass das alles einmal lebendig werden würde um mich herum“ (S. 39).

Darin lässt sich nun die Funktion dieser Charaktereigenschaft Florios erkennen. Der Protagonist hat es geschafft, allein durch die Kraft seiner Gedanken die Statuen und Bilder um sich herum zu „beleben“. Für ihn sind sie real, für ihn existieren sie tatsächlich und sie sind Grauen erregend, sodass er sich auch wirklich vor ihnen fürchten kann. Florio wird hier zum typischen romantischen Menschen, zum empfindsamen Schöpfergeist, der sich die Welt um sich her selbst schafft und nach den eigenen Gedanken formt. Nichts anderes aber als Fichtes Lehre vom absoluten Ich, das sich sein individuelles Universum durch kreative Schöpfungskraft und die Macht des eigenen Denkens setzt und definiert, vermag ein Kenner der Materie darin zu erkennen.

Florio wird also von Eichendorff als schematische Schablone verwendet, um den Diskurs um Fichtes Philosophie literarisch zu verhandeln. Anhand der Geschichte des naiven Jünglings, der erst am Ende der Novelle wirklich „aufwacht“ und erwachsen wird, vermag der Autor beide Seiten von Fichtes Theorie zu zeigen. Einerseits verdeutlicht Florios Traumwandeln die Grenzenlosigkeit und die unzähligen Möglichkeiten, die einem begabten Individuum dadurch offenstehen. Andererseits wird aber auch das Problem der Gefahr des Verlusts des Realitätsbezugs im anfänglichen Scheitern der Liebesbeziehung zu Bianka thematisiert.

In jedem Fall bleibt aus narratologischer Sicht festzuhalten, dass Florios Perspektive aufgrund seiner träumerischen Art und der oft förmlich übersprudelnden Fantasie nicht unproblematisch ist. Da er selbst meist nicht mehr zwischen Traum und Realität unterscheiden kann, ist das dem Leser in der Folge auch nicht möglich, weil der Erzähler, wie bereits erwähnt, die Handlung und Romanwelt nur in Form einer internen Fokalisierung präsentiert.

3.3.2 Florios geistiger Zustand

Vielmehr noch als Florios typisch romantisch übersteigerte Fantasie ist aber der geistige Zustand des Jünglings ein Problem für die Zuverlässigkeit der Erzählung. Dass die Wahrnehmung der Welt stets sehr stark vom eigenen Gemüts- und Geisteszustand abhängt ist naheliegend. Was aber erfahren wir im Text darüber?

Der Protagonist wird als „junger Edelmann“ und „unschuldig“ eingeführt (S. 3). Später ist von ihm als von einer „jungen blühenden Gestalt“ (S. 6) die Rede. Der Aspekt der Jugend scheint also zentral für Florios Persönlichkeit zu sein. Doch damit einher geht eben ein gewisser Mangel an Reife. Gerade was Frauen angeht ist er noch äußerst unerfahren und ziemlich naiv. So muss ihm der Sänger Fortunato etwa sagen: „Nun wahrhaftig, Ihr seid recht ordentlich verliebt!“ (S. 18). Er selbst jedoch bemerkt das, was für Außenstehende ziemlich offensichtlich ist, nicht. Ebenso entgeht ihm, dass Bianka im Gegenzug auch Gefühle für ihn hegt. Florios Selbstwahrnehmung und die der Welt ist also nicht unbedingt die beste.

Neben der Naivität und einer gewissen „Verblendung“ durch das Verliebtsein ist manchmal schlichtweg der Alkohol Schuld daran, dass er die Dinge nicht mehr klar sehen kann. Als naiver Jüngling kennt er seine Grenzen noch nicht und verträgt das Rauschmittel vermutlich nicht so gut. Gleich in der ersten Festszene, wo Florio Bianka kurz küsst, trinkt er einiges an Alkohol. Der Erzähler erwähnt „Wein“ (S. 6) und einen „Trinkspruch“ (S. 7). Als der Jüngling an der Reihe ist, ein Lied für seine Liebste zu singen und einen Toast auf sie zu erheben, wird das wie folgt beschrieben: „[Florio] stürzte hastig und verwirrt sein Glas hinunter“ (S. 7). Spätestens ab dieser Stelle ist klar, dass er zumindest angetrunken ist.

Prompt erschafft sich Florios blühende Fantasie in der Folge den gespenstischen Ritter Donati (vgl. S. 11). An dieser Stelle muss der Leser diesen noch für durchaus real halten. Im späteren Verlauf der Handlung, spätestens jedoch am Schluss wird aber deutlich, dass es diesen nie gegeben hat und er lediglich ein Hirngespinnst des jungen Mannes ist. Genau in solchen Punkten zeigt sich dann Florios Unzuverlässigkeit. Man kann sich einfach nicht

darauf verlassen, dass die Romanwelt *wirklich* so ist, wie man sie präsentiert bekommt.

Florios Trunkenheit ist kein Einzelfall und sie ist zweifach bedingt. Einerseits tatsächlich durch den Konsum von Alkohol, andererseits ist er im wahrsten Sinne des Wortes von der Liebe trunken, zunächst einmal von der zu Bianka und später durch den Zauber der Venus. So sagt der Erzähler etwa nach der Traumepisode im Garten der Liebesgöttin, Florio sei „wie ein Trunkener“ (S. 23) und das obwohl nirgendwo wirklich Alkohol erwähnt wird. Der Anblick der Venus löste jedoch dieselbe Wirkung aus.

Der finale Übergang in die Traumwelt, in der es kurz vor Schluss zur persönlichen Begegnung mit der Göttin in ihrem Tempel kommt, ist jedoch wieder ein Stück weit durch Alkohol induziert. Bevor Florio mit Donati dorthin aufbricht, heißt es nämlich: „An einem mit Früchten und kühlem Wein besetzten Tische verbrachten sie die schwülen Stunden“ (S. 35). Der Wein scheint eine Art katalytische Wirkung auf den ohnehin schon verrückt spielenden Verstand des Jünglings zu haben und Florio einen noch leichteren Übergang zur fantastischen Traumwelt der Venus zu ermöglichen. Die Ankunft im Tempel der Venus ändert nichts daran. Ganz im Gegenteil berauscht sich der Protagonist am Anblick der Göttin noch weiter: „Florios Blicke schweiften [...] immer mit neuer Trunkenheit wieder zu der schönen Herrin des Schlosses“ (S. 37).

Mit der Venus einhergehend ist auch der letzte Punkt, der Florios Perspektive unzuverlässig macht. Seit der Liebeszauber ihn am Weiher ereilt hat, ist er in hohem Maße verwirrt. „[E]r wusste nun selbst nicht mehr, was er wollte“ (S. 18) sagt der Erzähler kurz danach über ihn. Plötzlich ist alles „zweifelhaft“ (S. 19) und „ganz anders kam ihm alles vor“, er ist die ganze Nacht „umhergeirrt“. In der Folge nimmt Florios Verwirrung immer weiter zu („konnte er sich durchaus nicht klar besinnen“; S. 22). Die Welt wird für ihn zu einem großen und unverständlichen Mysterium („alle Rätsel, die so schwül auf ihm lasteten“; S. 27) ohne dass er selbst etwas davon mitbekommt oder es erkennt („begriff nicht“, „rätselhafte Worte“; S. 31). Die Doppelgängerszene steht exemplarisch für den kritischen Geisteszustand des Jünglings, der sich nur fragt: „Mein Gott! dacht er verwirrt bei sich, wer war denn das?“ (S. 33).

Auch in der finalen Szene mit der Venus heißt es zunächst: „[E]r kam sich auf einmal hier so fremde und wie aus sich selber verwirrt vor“ (S. 40). Es ist die Rede davon, dass der Wind „ihn verwirrend anwehte“. Florio befindet sich auf dem Höhepunkt von Wahn und Verwirrung und nur Fortunatos Musik vermag ihn kurz vor seinem endgültigen Untergang aus all dem zu erretten. Selbst nach der Flucht aus der fatalen Ruine des Tempels wirken die Ereignisse in seinem Geist nach. Noch immer hält er den Ritter Donati für eine reale Person und erkennt ihn nicht als selbst geschaffene Fantasiegestalt: „Ganz verwirrt fragte Florio nach Donati. Der Gärtner aber kannte den Namen nicht und schien den Fragenden für wahnsinnig zu halten“ (S. 42). Erst mit dem Verlassen Luccas und Fortunatos Erklärung zum spukenden Geist der Venus erfährt der junge Edelmann die Wahrheit und kann seinen Verstand in der Folge von Liebeszauber, Wahn und Verwirrung befreien.

Es wurde also deutlich, dass, aufgrund von Florios Jugend und Naivität, den durch Alkohol und Verliebtheit hervorgerufenen Zuständen von „Trunkenheit“ und der geistigen Verwirrung, der Zustand des Protagonisten kritisch ist. Daraus ergibt sich, dass seine Sichtweise auf die Romanwelt im hohen Maße unzuverlässig.

3.4 Narratologische Betrachtungen II

Die Diskrepanz zwischen einer allwissenden, neutralen und objektiven Erzählerfigur, die spricht und die Handlung erzählt, auf der einen Seite und der problematischen Figur des Protagonisten, aus dessen Sicht das Erzählte aber dargestellt wird, auf der anderen Seite ist ein Charakteristikum des *Marmorbilds*. In diesem Kapitel sollen die daraus resultierenden Widersprüchlichkeiten und Verständnisprobleme aufgezeigt werden, um dann die Frage nach der Zuverlässigkeit der erzählten Welt in der Novelle beantworten zu können.

3.4.1 Relativierung der Figurenperspektive

Zunächst soll die in Kap. 3.2.2 angesprochene interne Fokalisierung, also Florios problematische Figurenperspektive, durch die der Leser einen Großteil der Romanwelt präsentiert bekommt, noch etwas genauer betrachtet werden.

Diese Sicht durch die Augen Florios, die den *Großteil* der Erzählung prägt, ist mitnichten allumfassend und absolut.

Interessanterweise macht der Erzähler immer wieder Andeutungen, die dem Leser Hinweise darauf liefern können, dass er die Welt aus der Perspektive einer möglicherweise unzuverlässigen Figur wahrnimmt. Dadurch schafft der Erzähler eine Distanz zwischen sich als erzählender (Genettes *Wer spricht?*) und Florio als erlebender (Genettes *Wer sieht?*) Instanz.

Wie aber wird dies durch den Einsatz konkreter erzählerischer Mittel im Text realisiert? Der Erzähler bedient sich dabei einer Vielzahl kleiner und auf den ersten Blick unscheinbarer sprachlicher Methoden. Zunächst sei auf die Verwendung von Konjunktivformen hingewiesen. Wendungen wie „wäre“, „blühe“, „schlüge“ oder „wollten“ führen, bedingt durch die grammatisch normierte Verwendung des Konjunktivmodus in bestimmten Kontexten (z.B. Wiedergabe von indirekter Rede oder Darstellung ungewisser Zustände), zu einer automatischen Distanz des Erzählers zum Gesagten.

Damit kombiniert werden dann oftmals Phrasen wie „schien ihm“, „war ihm, als“ oder „kam ihm vor wie“. Auch diese betonen stets das *Scheinbare* des Erzählten und relativieren damit automatisch den Wahrnehmungshorizont der sehenden Figur ein Stück weit. Sie sind als Signalwörter für den Leser zu verstehen, denn es sind diese wenigen kleinen und scheinbar für sich unbedeutenden Wörtchen, die darauf hinweisen, dass Florios Perspektive möglicherweise nicht absolut vertrauenswürdig ist.

Betrachten wir hierzu zwei konkrete Textbeispiele etwas genauer. Zunächst soll es um die erste nächtliche Begegnung des Protagonisten am Weiher mit dem Marmorbild gehen (S. 16, kursive Stellen=Hervorhebungen):

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn *ihm kam* jenes Bild wie eine lang gesuchte [...] Geliebte *vor* [...]. 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 [...] durch die schönen Glieder herauf. [...] Als er wieder aufblickte, *schien ihm* auf einmal alles wie verwandelt. [...] [D]as 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.

In dieser kurzen Passage zeigt sich deutlich die Distanz des Erzählers

zum Erzählten und die Relativierung von Florios Figurenperspektive. Die Formulierung „kam ihm vor“ erscheint zweimal, „schien ihm“ oder „schien ihm als“ gleich viermal und mit „schlüge“, „wollten“ und „blühe“ kommen zudem drei Konjunktivformen vor.

Die zweite Passage, an der man ebenfalls diese distanzierende Haltung des Erzählers zu Florios Perspektive gut zeigen kann, ist die Doppelgängerszene während des Maskenballs in Pietros Landhaus (S. 28):

[D]a *glaubte* Florio seine schöne Tänzerin am anderen Ende des Saales noch einmal wiederzusehen. Es war dieselbe Tracht, dieselben Farben des Gewandes, derselbe Haarschmuck. Das schöne Bild *schien* unverwandt auf ihn her-zusehen [...]. Die zierliche Griechin *schien* die Erscheinung nicht zu bemerken [...]. Alles schwärmte in den Garten hinab, [...] auch jenes seltsame Doppelbild war verschwunden.

Im Garten geht die Szene kurz darauf weiter (S. 31):

Das Mondlicht fiel eben wechselnd zwischen den Bäumen auf ihre Gestalt. Da kam *es ihm* auch *vor*, *als sei* sie nun größer, schlanker und edler, als vorhin beim Tanze und am Springbrunnen. [...] Es war die wunderbare Schöne, deren Gesang er in jenem mittagschwülen Garten belauscht. – Aber ihr Gesicht, das der Mond hell beschien, *kam ihm* bleich und regungslos *vor*, fast wie damals das Marmorbild am Weiher.

Auch in diesem Teil zeigt sich der Einsatz des Konjunktivs und von Formulierungen wie „schien“, „war ihm, als“ oder „kam ihm vor“. Einmal mehr nutzt der Erzähler diese sprachlichen Mittel, um dem Leser zu verdeutlichen, dass Florio zwar tatsächlich *glaubt*, diese Dinge vor sich zu haben, das jedoch nicht zwingend der Realität der Romanwelt entsprechen muss.

3.4.2 Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen

Nachdem der Erzähler also Florios Perspektive an bestimmten Stellen, wie eben gezeigt, immer wieder relativiert und in Frage stellt (und sie somit letztlich als unzuverlässig entlarvt), gilt es sich ebenfalls mit der Frage nach seiner eigenen Zuverlässigkeit auseinanderzusetzen.

Wie bereits in Kap. 3.2.1 gezeigt, handelt es sich bei ihm um einen *extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler*, der prinzipiell mit der Allwissen-

heit einer auktorialen Perspektive auf die Romanwelt ausgestattet ist. In dieser Hinsicht erfüllt er geradezu prototypisch die Grundvoraussetzungen für einen zuverlässigen Erzähler. Durch den bewussten Verzicht auf den Einsatz dieser ihm theoretisch zur Verfügung stehenden Mittel zugunsten der problematischen *internen Fokalisierung* aus der Figurenperspektive des Protagonisten Florio (vgl. Kap. 3.2.2 und 3.3) wird diese Zuverlässigkeit wiederum aufgehoben.

Durch das bewusste Zurückhalten von Informationen gegenüber dem Leser bzw. dem Nichtkorrigieren von Fehlinformationen, die Florio in seiner Verwirrung dem Rezipienten vermittelt, wird er selbst zum unzuverlässigen Erzähler. Er macht sich „mitschuldig“ an der Missinformation des Lesers, da er absichtlich die irrigen Ansichten des Jünglings für scheinbar wahr und richtig stehen lässt, damit er gegen Ende sein Mehrwissen und Verständnis durch die Aufklärung der Ereignisse aus Fortunatos Mund demonstrieren kann. Ähnlich wie in einer Kriminalgeschichte, wo normalerweise nicht der Mörder vorweggenommen werden darf, um die Spannung nicht zu zerstören, wartet der Erzähler also bis zur Schlussepisode, in der der Protagonist einigermaßen Klarheit über die Geschehnisse erlangt, mit der Aufklärung.

Den großen restlichen Teil der Novelle über verhält er sich aber unzuverlässig, z.B. indem er die von ihm präsentierte Perspektive Florios immer wieder anzweifelt und relativiert (vgl. Kap. 3.4.1). Weitaus schwerer als das wiegt jedoch das inkonsistente Verhalten des Erzählers. Insbesondere an jenen Stellen, an denen der Übergang zwischen Traumwelt und Realität vollzogen wird, lässt sich dies deutlich zeigen, so z.B. in der ersten kurzen Traumepisode gleich nach Florios Ankunft in Lucca (S. 13f.):

Florio warf sich angekleidet auf das Ruhebett hin, aber er konnte lange nicht schlafen. In seiner von den Bildern des Tages aufgeregten Seele wogte und hallte und sang es noch immer fort. Und wie die Türen im Hause nun immer seltner auf- und zungen [...] da war es ihm, als führe er mit schwanenweißen Segeln einsam auf einem mondbeglänzten Meer. [...] 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.

Besonders zwei Aspekte sind an dieser Stelle bemerkenswert. Einerseits

die schon im vorigen Kapitel erwähnte Relativierung von Florios Perspektive durch den Konjunktiv („führe“) kombiniert mit der Phrase „da war es ihm, als“ und andererseits Anfang und Ende der Traumsequenz. Die Markierung bzw. Nichtmarkierung dieser ist recht auffällig. Während das Ende des Traumes recht abrupt und eindeutig kommt („da wachte er erschrocken auf“) und syntaktisch durch einen Gedankenstrich abgetrennt ist, verhält es sich mit dem Beginn ganz anders. Man kann von einem fließenden Übergang sprechen, der vielleicht auch typisch für den Vorgang des Einschlafens ist, der selten plötzlich kommt, sondern meist eine Art sanftes Hinübergleiten ist.

Wenngleich ein nahtloser Übergang von Traumwelt und Realität in einem solchen Fall rechtfertigen mag, dass diese Grenzüberschreitung von der einen Welt in die andere auch sprachlich angepasst dargestellt wird, indem der Erzähler ausführlich das allmähliche Einkehren von Stille und Ruhe im Haus beschreibt, so liegt darin dennoch eine gewisse Unzuverlässigkeit. Unmittelbar und ohne Vorwarnung befindet man sich inmitten von Florios Fantasie- und Traumwelt. Lediglich das Vorkommen numinoser Fabelwesen wie der Sirenen und der plötzliche Ortswechsel deuten darauf hin, dass der Protagonist bloß träumt und das Erzählte nicht wirklich erlebt.

Die Essenz der Unzuverlässigkeit in obigem Beispiel liegt hauptsächlich in dem Ausdruck „aber er konnte lange nicht schlafen“. Er beinhaltet grundsätzlich zwei Informationen: Erstens, Florio versucht lange Zeit vergeblich einzuschlafen und zweitens, Florio schläft irgendwann doch noch ein. Diese beiden Aspekte sind aber nicht gleichwertig. Die erste Information wird explizit gesagt, während die zweite lediglich implizit in der ersten inkludiert ist bzw. man sie normalerweise aus ihr folgern muss oder kann. Außerdem ist die erste Information relativ genau und *wird im Text auch realisiert*, nämlich indem der Erzähler zwar nicht auf die Sekunde genau angibt, wie lange Florio nicht einschlafen kann, aber dennoch anschaulich schildert wie nach und nach Ruhe im Haus einkehrt und so den längeren Prozess verdeutlicht. Der tatsächliche Moment des Einschlafes wird danach nicht *expressis verbis* vom Erzähler im Text ausgedrückt. Darin liegt gerade die Unzuverlässigkeit, denn der Leser wird zunächst ohne sein Wissen in Florios Traumwelt, in eine Art kurze einschubartige Binnenerzählung, die *medias in res* beginnt,

hineingesogen. Das (im wahrsten Sinne des Wortes) „Erwachen“ des Lesers erfolgt zeitgleich und völlig abrupt mit dem des Protagonisten und ist der nun schon mehrfach erwähnten internen Fokalisierung, also der Mitsicht aus Florios Perspektive, geschuldet, die das *Marmorbild* fast gänzlich durchzieht.

Diese Inkonsistenz, durch die dem Leser die Übergänge zwischen Florios Traumwelt und der Realität, in der er lebt, verschleiert werden, macht einen Großteil der Unzuverlässigkeit des Erzählers aus. An dieser ersten Stelle und Traumepisode ist sie noch nicht gravierend, denn die erzählte Passage ist nur sehr kurz und die Rückkehr in die reale Welt erfolgt rasch. Außerdem haben die numinosen Elemente wie die Sirenen eine gewisse Signalwirkung, da sie eindeutig als Vertreterinnen der Welt des Wunderbaren identifizierbar sind, sodass sich der Leser denken kann, dass er sich in einer Traumwelt befindet.

Doch Florio befindet sich hier auch erst am Anfang einer Entwicklung, die sich fatal auf seinen geistigen Zustand und seine Zurechnungsfähigkeit auswirkt. Noch ist er „nur“ verliebt in Bianka und sieht daher auch ihr Bild in einem Traum. Man kann das quasi als Manifestation seines Unterbewusstseins ansehen. Dieses projiziert sein erotisches Verlangen aber bereits auf die Sirenen, die als mythische Wasserwesen, die mit ihrem Gesang Männer verzaubern und in einen Liebeswahn versetzen können, Dienerinnen der Venus sind und somit zur Domäne und dem Frühlingszauber der Liebesgöttin zu rechnen sind. Das passiert zu einem Zeitpunkt, an dem Florio das fatale Marmorbild noch gar nicht gefunden hat und daher dem verwirrenden Zauber auch nicht verfallen ist. Ganz im Gegenteil, erst das Traumgesicht bewegt den Jüngling dazu, mitten in der Nacht die Herberge zu verlassen, wodurch er in der Folge das Marmorbild am See findet und sich diesem später sogar voll und ganz verschreibt.

Bereits an dieser ersten Stelle, an der Florio sogar noch ziemlich zurechnungsfähig und wesentlich zuverlässiger als später ist, wird das inkonsistente Verhalten des Erzählers, der Übergänge zwischen Traumwelt und Realität nicht deutlich genug kennzeichnet, zu einem ersten Problem für den Leser, da er schon hier feststellen muss, dass er sich nicht immer sicher sein kann, in *welcher* Welt (Traum oder Wirklichkeit) er sich nun gerade befindet, wenn er durch Florios Augen sieht.

Dieses inkonsistente Verhalten des Erzählers zieht sich durch das ganze Werk hindurch. So sagt er an manchen Stellen explizit, wenn Florio einschläft („schlummerte endlich unter den seltsamsten Träumen ein“; S. 17), nur um dann wieder in anderen Momenten von einem urplötzlichen Aufwachen des Protagonisten zu berichten („Am folgenden Morgen, als Florio soeben seine Traumblüten abgeschüttelt“; S. 24), ohne dass vorher klargemacht worden wäre, dass er überhaupt eingeschlafen ist.

Deutlich markierte Traumpassagen, die aber nie tatsächlich erzählt oder zumindest paraphrasiert, sondern lediglich erwähnt werden („In solchem unseligen Brüten und Träumen blieb er den ganzen Tag und die darauf folgende Nacht hindurch.“; S. 43), wechseln sich immer wieder ab mit tatsächlich *erzählten* Träumen, die aber nicht als solche gekennzeichnet werden. Lediglich gegen Ende wird meist durch ein plötzliches Aufwachen klar, dass alles ein Traum war („Ein Rufen aus dem Garten weckte ihn endlich aus seinen Träumen“; S. 32). Unzuverlässig ist dies aber in jedem Fall, denn der Leser fragt sich nicht nur, ob und was genau davon nun wirklich passiert ist, er weiß auch nicht den exakten Beginn der Traumepisode, sodass er anfangen muss, einen Großteil der Geschichte *grundsätzlich* anzuzweifeln oder zumindest kritisch zu hinterfragen.

Interessant ist, dass im Gegensatz zu anderen unzuverlässig erzählten Geschichten, in denen oft mittels einer Beglaubigungsstrategie seitens der Erzählinstanz scheinbare Zuverlässigkeit suggeriert werden soll (vgl. z.B. die einleitenden Worte durch den Herausgeber in Goethes *Werther*), dies im *Marmorbild* in keinsten Weise auch nur versucht wird. Ganz im Gegenteil gibt der Erzähler im Schlussteil (vgl. S. 46) durch Fortunatos Mund⁵⁷ mehr oder weniger offen zu, dass er den Leser im Prinzip die ganze Zeit an der Nase herumgeführt und er ihn etwas zum Narren gehalten hat durch die fast ausschließliche Schilderung der Sichtweise des manchmal schon fast närrischen Protagonisten.

⁵⁷Dass der Sänger Fortunato am Ende als Sprachrohr des Autors (oder zumindest des Erzählers) dient, wurde bereits in Kap. 3.2.1 angesprochen. Die Worte, die aus dem Mund dieser ansonsten im Bezug auf die Erzählung nicht sonderlich privilegierten Figur stammen, werden also eigentlich von einer anderen Stimme gesprochen, wodurch sie an Gewicht und Aussagekraft gewinnen.

Wenn Fortunato davon spricht, dass Florio „durch teuflisches Blendwerk [...] in der entsetzlichsten Täuschung“ verwirrt wurde, so kann man das sinnbildlich auch für das Verhältnis zwischen Leser und Erzählung sehen. Jeder Täuschung und Fehlinformation, der der Jüngling zum Opfer fällt, muss der Rezipient durch die aufgezwungene Perspektive der Mitsicht folgen. Dass am Ende die Aufklärung kommt und gewisse Dinge richtiggestellt werden, ändert aber nichts an der Tatsache, dass der Großteil der Novelle aus den eben genannten Gründen unzuverlässig erzählt ist.

Entscheidend dabei scheint vor allem zu sein, dass die Erzählung stets dann unzuverlässig wird, wenn Elemente des Wunderbaren vorkommen bzw. wenn es einen unmittelbaren Übergang zwischen Traumwelt und Realität gibt. Dieses Verschwimmen der Grenzen als typisch romantisches Phänomen, das mit dem Mittel des unzuverlässigen Erzählens sprachlich umgesetzt wird, soll bei den Betrachtungen im folgenden Kapitel zur Welt des Wunderbaren im *Marmorbild* stets auch eine Rolle spielen.

3.5 Der „Venusbereich“: Die Welt des Wunderbaren im *Marmorbild*

Da die anfangs gestellte Forschungsfrage sich nicht nur auf narratologische Aspekte an sich bezieht, sondern die Verwendung erzählerischer Mittel zur Darstellung von Realitätskonzeptionen untersucht werden sollen, gilt es als nächsten Schritt, textimmanent das Vorkommen von Elementen des Wunderbaren im *Marmorbild* aufzuzeigen und näher zu analysieren. Die Welt des Wunderbaren kann als Gegensphäre zur Alltagswirklichkeit und Realität der Figuren der Romanwelt angesehen werden.

Im Text kann man all diese wunderbaren und magischen Elemente unter dem Begriff des „Venusbereichs“ subsumieren und die Forschung hat dies auch getan. Fred Lönker beschreibt ihn im Nachwort der Reclam-Ausgabe beispielsweise wie folgt: „Er ist der Bereich des Frühlings, der ewig wechselnden Bilder und der Zauberei, also vor allem der Bezirk des bloßen Scheins.“ (S. 68) In den folgenden Kapiteln sollen nun verschiedene Aspekte dieses Venusbereichs im Text nachgewiesen und genauer untersucht werden: Traum-

welten und Schlafmetaphern, Elemente des Gespenstischen, Schaurigen oder Unheimlichen, die wunderbare Wirkung von Nacht und Mondlicht und die Welt der Bilder, Statuenbelebungen und Doppelgänger.

3.5.1 Traumwelten und Schlafmetaphern

In der Traumwelt gelten andere Regeln. Die Naturgesetze, wie wir sie für gewöhnlich kennen, sind nicht zwingend in Kraft. Normalerweise ist eine Traumwelt in der erzählenden Literatur (mit Ausnahme von Märchen und Fantasygeschichten vielleicht) ein in sich geschlossener Raum, der in der Regel nur dann betreten wird, wenn eine Figur tatsächlich träumt.

Diese Variante kommt im *Marmorbild* durchaus vor. Bereits zu Beginn der Novelle hat Florio ja beispielsweise den schon angesprochenen Sirenentraum, der ihn danach dazu bewegt, einen nächtlichen Spaziergang zu machen und der ihn somit letztlich zur Venusstatue am Weiher führt. Neben dieser einzig recht eindeutig und klar als solche erkennbaren Sequenz gibt es im *Marmorbild* aber auch immer wieder, strukturalistisch gesehen, die Elemente Traum und Schlaf. Wie bereits in Kap. 3.1 erwähnt, kann man den zweiten und vierten Teil der Novelle als hauptsächlich der Traumwelt zugehörig ansehen. Sie sind, im Sinne von Fichtes Philosophie, als durch Florios Geisteskraft und Fantasie geschaffene Sphären der Welt des Wunderbaren anzusehen. Da die Elemente Traum und Schlaf oft und an wichtigen Stellen der Handlung vorkommen, lohnt es sich, ihr Vorkommen im Text etwas genauer zu betrachten. Dies soll hier kurz und in chronologischer Reihenfolge geschehen.

Beim ersten Auftritt des Ritters Donati nennt der Erzähler diesen „wie aus einem phantastischen Traume entfloren“ (S. 13). Die Figur gehört also der Traumwelt an und bringt diese ein Stück weit durch ihre Präsenz in Florios „Realität“ mit. Kurze Zeit später singt der Protagonist auf seinem Weg zum Weiher mit dem Marmorbild von „Nachtigallen wie aus Träumen“ (S. 15). Als Florio zur Herberge zurückkehrt, „warf er sich aufs Bett und schlummerte endlich unter den seltsamsten Träumen ein“ (S. 17). Etwas später berichtet der Erzähler über die „schlafende Welt“ und Florios „träumerisch funkelndes Herz“ (S. 19). Es ist die Rede von „den traumhaften Bäumen [...] gleich

eingeschlafenen Sphinxen“ und davon, dass alles „wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien“.

Nach dem Übergang in den Garten der Venus nimmt Florio die Blumen um ihn herum als „traumhaft“ (S. 20) wahr. Ansonsten herrscht dort völlige Stille und nur „hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer“. Das Szenario einer Traumwelt wird weiter aufgebaut durch die Bemerkung des Erzählers, als er sagt, dass der ganze Garten quasi wie ein organisches Etwas träumt („und unten läge nur der Garten [...] und träumte von dem vergangenen Leben“). Kurz darauf bekommt der Jüngling die antike Liebesgöttin zu Gesicht und hinterher „stand [er] in blühende Träume versunken“ (S. 21).

Geschickt baut Eichendorff danach auch noch den Ritter Donati ein, den Florio zunächst schlafend vorfindet („lag ein schlafender Mann“; S. 22). Selbst nachdem der Protagonist ihn weckt, betont der Erzähler, dass Donati sich „noch zwischen Schlaf und Wachen“ befindet. Zum einen fungiert er wieder als Repräsentant der Traum- und Schlafwelt, andererseits ist die Aussage über das langsame Hinübergleiten Donatis von Schlaf zu Wachzustand ein Hinweis darauf, dass Florio sich möglicherweise in einem ähnlichen Zustand befindet. Zumindest wird damit angedeutet, dass die Grenzüberschreitung ein fließender Prozess ist und dass Traumwelt und Realität (im Sinne des romantischen Verständnisses von Universalpoesie) nahtlos ineinander übergehen können. Es ist zudem auch ein Stück weit ein Zeichen von unzuverlässigem Erzählen, denn der Leser kann sich eben nicht wirklich sicher sein, ob und ab wann er mit Florio in die Traumwelt abdriftet.

Mit „Am folgenden Morgen, als Florio soeben seine Traublüten abgeschüttelt [hatte]“ (S. 24) leitet der Erzähler dann das nächste Kapitel ein. Abends dann, als er mit der Venus in Pietros Landhaus spricht, wird ihre Rede als „träumerisch“ (S. 31) beschrieben, doch nur kurze Zeit später reißt ihn ein Geräusch aus der Traumwelt („Ein Rufen aus dem Garten weckte ihn endlich aus seinen Träumen“; S. 32). Kaum ist Florio danach heimgekehrt, legt er sich jedoch sofort ins Bett und versinkt erneut in die Traumwelt („warf sich auf sein Ruhebett hin, wo er [...] in die wunderlichsten Träume versank“; S. 34). Danach erfährt der Leser noch, dass parallel dazu Bianka ebenfalls in

der Traumwelt verweilt, als sie sich an einen Traum erinnert, den sie nach der Begegnung mit Florio hatte („So eingeschlummert hatte Bianka nach jenem Abend bei den Zelten Florion im Traume gesehen“).

Vor Florios Aufbruch mit Donati zum Treffen mit der Venus befindet sich der Protagonist bereits wieder in einem Traumzustand („Florio fuhr bei diesen Worten freudig aus dem träumerischen Schauen, in das er versunken stand“; S. 35). Etwas später wird das Gefolge der Liebesgöttin als „schöne Mädchen, wie aus Mittagsträumen erwachend“ (S. 37) beschrieben. In dem folgenden Gespräch mit der Venus evoziert Florio eine weitere Traummetapher („Die Gräser und Blumen schwankten leise hin und her über mir, als wollten sie seltsame Träume weben“; S. 39), woraufhin die Göttin offenbart, dass sie selbst eigentlich der Traumdomäne entstammt („ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen“). Danach erwähnt der Erzähler wieder die symbolträchtige Nachtigall („hin und her schlug eine Nachtigall“) und erneut „die alten Jugendträume“ (S. 40).

Nach der Flucht aus dem Tempel der Venus und der Rettung durch Fortunatos Musik befindet sich Florio in einem seltsamen Dauerzustand des Träumens, der sowohl tagsüber als auch nachts anhält („In solchem unseligen Brüten und Träumen blieb er den ganzen Tag und die darauf folgende Nacht hindurch“; S. 43). Das abschließende Lied des Sängers, in dem die Geschichte aufgeklärt wird, spielt noch immer mit Traumelementen. „Ein sehnsuchtsvolles Träumen“ (S. 45) und „böse Träume“ (S. 46) werden erwähnt, doch nur, um sie als überwunden zu deklarieren. Florio erwacht endgültig aus der Traumwelt („aus seinen Gedanken erwachend“; S. 47) und macht sich schließlich frei von ihr.

Anhand der angeführten Textbeispiele sollte deutlich geworden sein, dass die Traumwelt (als eine wichtige Manifestation der Welt des Wunderbaren) an zahlreichen Stellen im *Marmorbild* vorkommt und auch massiv und essentiell in den Verlauf der Handlung involviert ist. Ganze Teile oder Szenen der Novelle sind in einer Traumwelt oder zumindest traumähnlichen Sphäre anzusiedeln und auch sonst evoziert der Erzähler immer wieder bewusst mit kleinen Worten oder kurzen Sätzen das Bewusstsein des Lesers dafür, dass

die Welt des Schlafes und der Träume stets nahe für den romantischen Protagonisten Florio ist und ein nahtloses Hinübergleiten für ihn nahezu jederzeit möglich ist.

3.5.2 Das Gespenstische: Horror- und Schauerelemente

Die Begeisterung für Schauerliteratur in Europa, besonders durch die wachsende Popularität der englischen *gothic novels*, machte auch vor Deutschland nicht Halt. Gerade für die Romantiker, die sich viel mit der Nacht, dem Übernatürlichen und Fantastischen beschäftigten, waren die Elemente des Gespenstischen und Schaurigen sehr interessante Themen. Insbesondere in der „Schwarzen Romantik“ erlebte dieses Genre eine Art Hochkonjunktur. Wenngleich das *Marmorbild* auf den ersten Blick wenig mit einer typischen Spuk- oder Gespenstergeschichte gemein hat, so kommen doch vereinzelt gruselige oder schauerliche Szenen vor. Da letztere der Sphäre des Wunderbaren, die Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, zuzuordnen sind, sollen die entsprechenden Textpassagen im folgenden Abschnitt etwas genauer betrachtet werden.

Es lässt sich feststellen, dass die Figur des Ritters Donati der Hauptvertreter des Gespenstischen und Schauerlichen im *Marmorbild* ist⁵⁸. Betrachten wir dazu die Art, wie er in die Geschichte eingeführt wird (S. 11):

Da trat ein hoher schlanker Ritter in reichem Geschmeide, das grünlich-goldene Scheine zwischen die im Winde flackernden Lichter warf, in das Zelt herein. Sein Blick aus tiefen Augenhöhlen war irre flammend, das Gesicht schön aber blass und wüst. Alle dachten bei seinem Erscheinen unwillkürlich schauernd an den stillen Gast in Fortunatos Lied.

Der Wind, die flackernden Lichter, das leichenblasse Aussehen, die fast schon dämonisch flammenden Augen und letztlich noch die Tatsache, dass allen Anwesenden beim Erscheinen Donatis ein Schauer über den Rücken läuft machen deutlich, dass es sich dabei um eine unheimlich-gespenstische Person handelt. Auch der Erzähler bezeichnet ihn kurz nach der Einführung als

⁵⁸Dies ist insofern besonders interessant, weil der Charakter ja ein bloßes Produkt der Fantasie des Protagonisten ist. In der Folge bedeutet das also, dass Eichendorff im Grunde genommen davon ausgeht, dass das Unheimliche und Schauerliche im Geist eines jeden Mensch tief verwurzelt sind.

„der Seltsame“ und „dunkle Gestalt“. Sein Auftreten jedenfalls führt zu einer „ängstliche[n] Störung“ der Festgesellschaft, die sich in der Folge dann rasch trennt.

Nach dem Verschwinden des Ritters wird er durch den frommen Sänger Fortunato nochmals als unheimlich-wunderbares Traum- oder Fantasiewesen entlarvt: „Gott sei Dank [...] dass ihn die Nacht wieder verschlungen hat! Kam er mir doch wahrhaftig vor wie einer von den falben ungestalten Nachtschmetterlingen, die, wie aus einem phantastischen Traume entflohen, durch die Dämmerung schwirren“ (S. 13). Er nennt ihn außerdem „einen Mondscheinjäger, einen Schmachthahn, einen Renommisten in der Melancholie“; kurzum: Donati ist ein typischer Vertreter der Schwarzen Romantik.

Als Florio später im Garten der Venus erneut auf Donati trifft, ist der Ritter selbst in schlafendem Zustand noch unheimlich, denn „seine Mienen schienen im Schlafe sonderbar verändert, er sah fast wie ein Toter aus. Ein heimlicher Schauer überlief Florion bei diesem Anblick.“ (S. 22). Nachdem der Jüngling Donati weckt, erschrickt er noch mehr über diesen, denn „sein erster Blick war so fremd, stier und wild, dass sich Florio ordentlich vor ihm entsetzte“.

Doch nicht nur Donati, sondern auch das marmorne Bild seiner Herrin Venus, das Florio nachts am Weiher sieht, hat etwas Unheimliches an sich (S. 16; Hervorhebungen kursiv):

Der *Mond* sah *seltsam* zwischen Wolken hervor, ein stärkerer *Wind* kräuselte den Weiher in *trübe* Wellen, das Venusbild, so *fürchterlich weiß* und regungslos, sah ihn fast *schreckhaft* mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen *Stille* an. Ein *nie gefühltes Grausen* überfiel da den Jüngling. [...] [D]as *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.

Eichendorff zieht an dieser Stelle alle Register der Schauerliteratur. Es ist eine klassische Szene bei Nacht, mit fahlem Mondlicht, das sich diffus auf dem Wasser spiegelt. Die Kulisse ist still, gespenstisch still. Nur gelegentlich weht ein unheimlicher Wind, der die Bäume rauschen lässt, sodass der Protagonist dies für geisterhafte Stimmen aus dem Jenseits hält. Inmitten dieser Szenerie steht das Marmorbild der Venus, das, obwohl es eigentlich leblos ist, Florio

scheinbar anstarrt und zwar mit entsetzlichem Blick. Ihn erfasst ein „nie gefühltes Grausen“ und er läuft fort. Dabei hat er, wie in einer typischen Szene aus einem Märchen oder Horrorfilm, in seiner Angst das Gefühl, dass die unheimlichen, langen Schatten der Bäume wie mit Krallenhänden nach ihm fassen und ihn ergreifen wollen.

Auch in die heitere Szene des Maskenballs in Pietros Landhaus mischt Eichendorff die Elemente des Unheimlichen und Schauerlichen: „[V]iele waren maskiert und gaben unwillkürlich durch ihre wunderliche Erscheinung dem anmutigen Spiele oft plötzlich eine tiefe, fast schauerliche Bedeutung.“ (S. 26) Und später heißt es weiter: „Die hin und her schweifenden Masken mit ihren veränderten grellen Stimmen und wunderbarem Aufzuge nahmen sich hier in der ungewissen Beleuchtung noch viel seltsamer und fast gespenstisch aus.“ (S. 28). Es ist innerhalb einer solchen Kulisse also wenig verwunderlich, wenn Florio plötzlich heftig erschrickt, als die Venus ihre Maske lüftet und er sich unmittelbar an das bleiche Marmorbild am See zurückerinnert: „Aber ihr Gesicht, das der Mond hell beschien, kam ihm bleich und regungslos vor, fast wie damals das Marmorbild am Weiher“ (S. 31). Als die Liebesgöttin kurz danach Abschied nimmt, blickt er ihr mit „einem heimlichen Grauen“ nach und der Erzähler spricht von einer „seltsame[n] Erscheinung“. Doch auch danach bleibt die Szenerie unheimlich („alle Beleuchtung [war] fast erloschen, nur wenige Lampen flackerten noch ungewiss, wie Irrlichter, im Winde hin und her“; S. 32). Bianka, die weitaus weniger Fantasie hat als Florio, bekräftigt, die unheimliche Wirkung der Umgebung (S. 33):

Seht nur, die Wolken gehn oft so schreckhaft wechselnd über den Himmel, dass man wahnsinnig werden müsste, wenn man lange hinsähe, bald wie ungeheure Mondgebirge mit schwindlichen Abgründen und schrecklichen Zacken, ordentlich wie Gesichter, bald wieder wie Drachen, oft plötzlich lange Hälse ausstreckend, und darunter schießt der Fluss heimlich wie eine goldne Schlange durch das Dunkel, das weiße Haus da drüben sieht aus wie ein stilles Marmorbild.

Ähnlich gespenstisch geht es auch in der finalen Verführungsszene zu, in der Florio mit der Venus allein in ihrem Gemach ist: „Es war nur matt durch einige Kerzen erleuchtet, die von zwei ungeheuren [...] Armen gehalten wurden“ (S. 38). Nach anfänglichem Schwärmen für die verlockende Frau kommen

dem Jüngling aber Zweifel und er beginnt sich vor ihr zu erschrecken („die letzten Worte der Dame [...] beängstigten ihn sonderbar“; S. 40). Das Unheimliche in der Szene nimmt zu, als plötzlich ein Unwetter naht („als sich draußen ein trüber Wind wie von dem herannahenden Gewitter erhob und ihn verwirrend anwehte“). Florio erschrickt sich vor einer Schlange und dann beginnt der Sturm zu wüten:

Das Gewitter schien indes näher zu kommen, der Wind [...] strich pfeifend durch das ganze Haus und drohte die wild hin und her flackernden Kerzen zu verlöschen. Ein langer Blitz erleuchtete soeben das dämmernde Gemach. Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm, als stünde die Dame mit starr geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm. – Mit dem flüchtigen Blitzesscheine jedoch verschwand auch das schreckliche Gesicht wieder wie es entstanden.

Florio, „im Schreck zurücktaumelnd“, berührt danach eine Steinstatue und es kommt zur Szene der Bilderbelebung (vgl. Kap. 3.5.4). Der Jüngling bekommt es nun vollends mit der Angst zu tun („da erfasste ihn ein tödliches Grauen“; S. 41) und ergreift schließlich die Flucht: „Das Grausen überwältigte alle seine Sinne, er stürzte verworren aus dem Zimmer“.

Alle in diesem Kapitel gegebenen Textbeispiele sind jedoch nicht nur Beweise für das Vorkommen von Elementen des Schauerlichen und Wunderbaren. Vielmehr fällt dabei insbesondere einmal mehr die Tatsache auf, dass in den genannten Passagen unzuverlässiges Erzählen vorkommt. Geradezu exemplarisch steht dafür der Ritter Donati, eine Figur, die es nur innerhalb von Florios Fantasie, nicht aber in der „echten“ Romanwelt gibt. Diese Tatsache verschleiert der Erzähler dem Leser nicht nur bis fast zu Schluss, er täuscht ihn auch systematisch, indem er die anderen Figuren auf diese „Geistererscheinung“ reagieren lässt als wäre sie tatsächlich vorhanden. So schimpft beispielsweise der Sänger Fortunato so, wie man über eine reale Person reden würde, über die man sich ärgert. Oder es ist davon die Rede, dass das Auftauchen Donatis die Stimmung auf dem Fest sofort trübt. Wie aber kann das sein, wenn der Ritter nur ein Hirngespinnst Florios ist? Dann kann er wohl kaum den anderen Festgästen die Laune verderben. Genau das behauptet jedoch der Erzähler, wodurch er sich als unzuverlässig entlarvt.

3.5.3 Zauber der Nacht und Magie des Mondlichts

Als nächstes sollen die Elemente „Nacht“ und „Mond“ im *Marmorbild* genauer betrachtet werden. Zunächst sei gesagt, dass man beide dem Venusbereich zuordnen kann. Der Mond ist das Gestirn der Liebenden und es ist meist nachts, wenn sich diese ein heimliches Stelldichein geben. Von daher sind diese literarischen Topoi eng mit der Gestalt der Venus verbunden. Dadurch gehören sie aber auch automatisch der Welt des Wunderbaren an.

Überhaupt ist die Nacht für die Romantiker besonders faszinierend gewesen, nicht nur in der Schwarzen Romantik. So nannte Novalis beispielsweise das Hauptwerk seines lyrischen Schaffens *Hymnen an die Nacht*. Wenn der Sänger Fortunato über Donati als einen „Mondscheinjäger“ (S. 16) und „Renommisten in der Melancholie“ schimpft, dann macht er sich damit genau über dieses typisch romantische Klischee lustig. Im Mondschein zu dichten und melancholische Lieder über Herz- und Seelenschmerz zu schreiben ist vielleicht die prototypische Szenerie, in der man sich im 18. Jahrhundert (und vielleicht heute noch) einen romantischen Künstler vorgestellt hat.

Neben dieser für die Romantik repräsentativen Funktion kommt der Nacht und insbesondere dem Mondlicht im *Marmorbild* noch eine andere, viel wichtigere Rolle zu. Das fahl und silbrig strahlende Himmelsgestirn, als Gegenlicht zur Sonne des Tages, hat eine katalytische Wirkung auf den empfindsamen Protagonisten Florio. Es ist eben meist bei Nacht und im Schein von Lunas Antlitz, wenn der Jüngling kraft der Fantasie seines starken Geistes in die Traum- und Wunderwelten des Venusbereiches übergeht.

Das erste Beispiel für dieses nächtliche Mondlichtsetting ist bereits recht früh in der Novelle, das Ende der abendlichen Festgesellschaft, in der Florio Bianka kennenlernt und auch Donati erstmals auftaucht (S. 12):

Es begann nun ein wunderliches Gewimmel von Wagen, Pferden, Dienern und hohen Windlichtern, die seltsame Scheine auf das nahe Wasser, zwischen die Bäume und die schönen wirrenden Gestalten umherwarfen. Donati erschien in der wilden Beleuchtung noch viel bleicher und schauerlicher als vorher.

Es ist also die Rede von „wunderliche[m] Gewimmel“, ein Hinweis auf die Welt des Wunderbaren. Abermals kommen mit flackernden Lichtern und dem

„seltsame[n] Scheine“ Schauerelemente vor (vgl. Kap. 3.5.2). Die Wirkung des Hauptvertreters des Unheimlichen, des gespenstischen Ritters Donati, wird hier potenziert und massiv verstärkt, denn er wirkt „noch viel bleicher und schauerlicher als vorher“. Der katalytische Effekt der Nacht auf andere Aspekte aus dem Venusbereich ist an dieser Stelle deutlich sichtbar.

Der Unterschied zwischen Tag und Nacht zeigt sich ebenso in einem Kommentar, den der Erzähler abgibt: „Wie sah aber dort nun alles so anders aus!“ (S. 19). Zuvor hatte Florio seine nächtliche Begegnung mit dem Marmorbild am Weiher gehabt. „[I]n der Nacht [hatten ihn die Hütten] unter den traumhaften Bäumen oft gleich eingeschlafenen Sphinxen erschreckt“, doch nun stand „der Mond [...] fern und verblasst am klaren Himmel“ und „[e]r konnte gar nicht begreifen, wie ihn damals hier so seltsame Furcht überfallen konnte“.

Die Domäne der Venus und des Wunderbaren ist eindeutig die Nacht. Wenn der Mond nur bleich und verblasst am hellen Taghimmel steht, dann kann er seine wunderliche Wirkung auf Florio nicht entfalten. Der Jüngling ist im wahrsten Sinne des Wortes in einer anderen Welt, denn dann befindet er sich in der *tatsächlichen* Realität der Romanwelt oder, aus romantischer Sicht, in der öden und biedereren Alltagssphäre der verhassten, philisterhaften Spießbürger. Ohne die zauberische Wirkung von Mondlicht und Nacht vermag der Protagonist nicht in die Welt der Venus zu transzendieren.

Erst später, als unter den „Strahlen der Mittagssonne [...] die ganze Gegend draußen [...] wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien“, gelingt dem Jüngling der erneute Übergang ins Wunderreich der Liebesgöttin. Dann ist (vgl. Kap. 3.5.1) der Schlaf und nicht das nächtliche Mondlicht der entscheidende Auslöser dafür.

Einer der Höhepunkte der Geschichte, der Maskenball in Pietros Landhaus, findet auch nachts statt und die Wirkung des Mondlichts auf Florio zeigt sich in der Szene einmal mehr (S. 26; kursiv=Hervorhebungen):

Es war *völlig dunkel*, als sie draußen ankamen. [...] Große Kastanienbäume standen umher und streckten kühn und *seltsam beleuchtet* ihre *Riesenarme* zwischen den aus den Fenstern dringenden *Scheinen* in die *Nacht* hinaus.

Der Erzähler erwähnt hier bereits zu Beginn explizit die vorherrschende

Dunkelheit, die nur von einigen seltsamen Lichtern durchbrochen wird. Diese verwandeln die Bäume scheinbar in Riesen, in wunderbare Wesen aus einer anderen Welt. Das Setting am Anfang der Szene deutet also bereits darauf hin, dass Florio sich im Laufe des Maskenballs immer mehr im Venusbereich, in der Welt des Wunderbaren verlieren wird. Nach der seltsamen Doppelgänger-szene (vgl. S. 28), begibt sich der Protagonist wieder nach draußen und dort zeigt sich abermals die Wirkung des Mondes (S. 29):

Florio mischte sich nun auch wieder in die bunten Reihen der Spazierengehenden. Manch zierliches Liebeswort schallte da leise durch die laue Luft, der Mondschein hatte mit seinen unsichtbaren Fäden alle die Bilder wie in ein goldnes Liebesnetz verstrickt

Der Mondschein wird hier eindeutig als die Sphäre der Liebenden und der Liebesgöttin Venus inszeniert. Auf wunderbare Weise verbindet das silbrige Licht „mit seinen unsichtbaren Fäden“ die Menschen „in ein goldnes Liebesnetz“. Dies ist quasi eine Spiegelung von Florios eigenem Zustand, denn ihm ergeht es auch nicht anders, ist er doch längst dem Liebeszauber der Venus erlegen. Kurz darauf trifft er die Göttin erneut (S. 31):

Das Mondlicht fiel eben wechselnd zwischen den Bäumen auf ihre Gestalt. Da kam es ihm auch vor, als sei sie nun größer, schlanker und edler, als vorhin beim Tanze und am Springbrunnen.

Wieder zeigen sich hier sowohl die Wirkung des Mondlichts als auch die typische, in Kap. 3.4.1 schon angesprochene, Relativierung der Figurenperspektive. Die Venus wird im Mondlicht transformiert und wächst förmlich, wird „größer, schlanker und edler“ als zuvor in anderem Lichte. Doch wird vom Erzähler ebenfalls betont, dass dies der bloße *Schein* ist, den das Ganze auf Florio hat. Die Erzählung ist an dieser Stelle wieder ein Stück weit unzuverlässig. Figuren- und Erzählerperspektive stehen im Widerspruch zueinander. Nach dem Prinzip der logischen Privilegierung des Erzählers ist zwar klar, dass letzterer wirklich Recht hat; dennoch ist diese Diskrepanz eine auffällige Markierung im Text und der Leser muss die Stelle hinterfragen. Er muss sich Gedanken darüber machen, ob Florios Fantasie, angeregt durch Mondlicht und Nacht, mit ihm durchgeht und dazu führt, dass er sich Dinge

(in diesem Fall die Venus) einbildet oder ob das Ganze doch tatsächlich so in der Welt der Erzählung stattfindet.

Interessant ist, was Bianka über das Mondlicht sagt, weil es deutlich eine andere Perspektive als die Florios aufzeigt. Auf Menschen, die nicht dem Zauber der Venus erlegen sind oder deren jugendliche Fantasie nicht so stark entwickelt ist, hat es eine eher beunruhigende Wirkung (S. 33):

Es ist gar seltsam [...]. Seht nur, die Wolken gehn oft so schreckhaft wechselnd über den Himmel, dass man wahnsinnig weden müsste, wenn man lange hineinsähe, bald wie ungeheure Mondgebirge mit schwindlichen Abgründen und schrecklichen Zacken, ordentlich wie Gesichter, bald wieder wie Drachen

Die Sichtweise des Erzählers wiederum folgt, da die Narration ja auf Florio intern fokalisiert ist, der Perspektive des Hauptcharakters (S. 34):

Die Gegend draußen lag unkenntlich und still wie eine wunderbar verschränkte Hieroglyphe im zauberischen Mondschein. Er [...] warf sich auf sein Ruhebett hin, wo er als wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume versank.

Die Wirkung des Mondlichts zeigt sich hier wieder deutlich. Nicht nur dass sie Florio scheinbar krank macht, sie regt ihn auch zu „wunderlichsten Träumen“ an. Vor allem verwandelt Lunas Schein die Welt in eine „wunderbar verschränkte Hieroglyphe“. Neben der typisch romantischen Vorliebe für das Mystische und Geheimnisvolle, das hierbei zum Ausdruck kommt, ist der Mondschein offensichtlich eine Art Schlüssel, der die Tür in die Welt des Wunderbaren und der Träume öffnet. Das lässt sich in der letzten Szene, in der Florio der Venus in ihrem Tempel begegnet, gut zeigen (S. 37):

Die Nacht hatte indes schon angefangen, zwischen den fliegenden Abendlichtern hinein zu dunkeln, das lustige Schallen im Garten wurde nach und nach zu leisem Liebesgeflüster, der Mondschein legte sich zauberisch über die schönen Bilder.

Auch hier geht es wieder um die Zauberwirkung des Mondlichts und um die Liebe, die ureigenste Domäne der Göttin Venus, die eng damit verbunden zu sein scheint.

3.5.4 Welt der Bilder, Statuenbelebung und Doppelgängermotiv

Ganz nach dem von Schlegel im *Athenäum* postulierten Grundsatz der progressiven Universalpoesie als Ausdruck romantischer Dichtung inszeniert Eichendorff im *Marmorbild* geschickt das Kriterium der Poetisierung der Welt. Alles soll belebt und durch die Kunst und den kreativen Geist beseelt werden. So ist seine komplette Umgebung für einen romantischen Jüngling wie Florio ein großes, organisches Ganzes, eine riesige Welt wandelnder Bilder und belebter Statuen. Diese Bilderflut und Belebung lebloser Objekte durch die Fantasie des Protagonisten gehört eindeutig dem Venusbereich und der Welt des Wunderbaren an, steht doch der Frühling wie kein anderer Aspekt sinnbildlich für die Domäne der Liebesgöttin.

Schon in der Einführungsszene, in der Florio Bianka beim Federballspiel erblickt, wird seine spätere Herzdame als wandelndes Bild, als Personifikation des Frühlings inszeniert („Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren und war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen“; S. 5). Doch nicht nur das liebliche Mädchen, die ganze Umgebung erscheint dem Protagonisten wie ein riesiges Gesamtkunstwerk aus ewig wechselnden Bildern („er schweifte wohl eine Stunde lang allein zwischen den ewigwechselnden Bildern umher“). In dieser Art der Darstellung stecken sowohl das progressive und ständige Wechseln und Wandeln von Schlegels Universalpoesie, als auch das „Poetisieren“ der Welt durch den kreativen Schöpfergeist des genialen oder empfindsamen Individuums.

Diese Inszenierung zeigt sich auch danach, als alles sich zur abendlichen Tischgesellschaft versammelt: „Der leichte Gesang, der nur gaukelnd wie ein Frühlingswind die Oberfläche des Lebens berührte [...] bewegte fröhlich den Kranz heiterer Bilder um die Tafel“ (S. 6f.). Dass es sich bei der Bilderwelt um etwas aus dem Inneren Florios und nicht um die tatsächliche Realität der Erzählung handelt, zeigt sich, als der Jüngling nach dem Fest heimkommt und sich in sein Bett legt: „In seiner von den Bildern des Tages aufgeregten Seele wogte und hallte und sang es noch immer fort“ (S. 13).

Später im Verlauf der Handlung wird die Bilderflut und -belebung aber mehr und mehr in den wunderbaren Venusbereich gerückt. So wird Biankas

Antlitz beispielsweise in das der antiken Liebesgöttin transformiert („hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrliches, wie er es noch nirgend gesehen“; S. 15). Dies ist bei Florios erstem nächtlichen Besuch am Marmorbild ersichtlich (S. 16):

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schließe es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zu Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf.

Neben den typisch romantischen Motiven der Suche nach der Geliebten (zentrale Themen z.B. in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* oder Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*) und der Sehnsucht nach der Blauen Blume (vgl. dazu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*) kommen hier aus dem Venusbereich deutlich die Aspekte Frühling, Nacht, Traum und der Zauber des Bildes hervor. Durch die katalytische Wirkung des Mondlichts und Florios Imaginationskraft erwacht das Bild scheinbar zum Leben.

Dass die, in der Romanwelt tatsächlich existente marmorne Statue der antiken Göttin, sich zu einem in Florios Inneren imaginierten Bild wandelt, dem er in der Folge diverse Attribute zuschreibt, zeigt die Aussage des Erzählers: „Ein tiefes, unbestimmtes Verlangen war von den Erscheinungen der Nacht in seiner Seele zurückgeblieben“ (S. 18). Spätestens ab hier kann man also sagen, dass Florio unter dem Zauberbann der Venus steht und dass seine Fantasie dieses innere Bild der Göttin, die er sehnsüchtig begehrt, immer stärker aufbaut.

Bei jedem weiteren „Zusammentreffen“ mit der imaginierten Geliebten wird diese Beseelung des inneren Bildes, das Florio sich von der Venus geschaffen hat, immer stärker („Das schöne Marmorbild war ja lebend geworden und von seinem Steine in den Frühling hinuntergestiegen“; S. 23). Auf dem Maskenball schließlich, auf dem sich Florio selbst nur noch als wandelndes Bild unter Bildern wahrnimmt („Florio stand noch still geblendet, selber wie ein anmutiges Bild, zwischen den schönen schweifenden Bildern“; S. 26), erreicht diese Fantasie ihren Höhepunkt in der Doppelgängerszene (S. 28):

[D]a glaubte Florio seine schöne Tänzerin am anderen Ende des Saales *noch einmal* wiederzusehen. Es war dieselbe Tracht, dieselben Farben des Gewandes, derselbe Haarschmuck. Das schöne Bild schien unverwandt auf ihn herzusehen [...]. Die zierliche Griechin schien die Erscheinung nicht zu bemerken [...]. Alles schwärmte in den Garten hinab [...], auch jenes seltsame Doppelbild war verschwunden.

Gleich mehrere interessante Dinge, lassen sich an dieser Szene zeigen: Erstens steht die Doppelgängerbegegnung sinnbildlich für den Hauptkonflikt des Plots, denn Florio befindet sich zwischen zwei Frauengestalten, die unterschiedliche Bereiche der Liebe verkörpern. Während Venus für den heidnisch-erotischen und jugendlichen Aspekt steht, ist Florios Zuneigung zu Bianka von anderer Natur, nämlich auf einer höheren, christlich-seelischen Ebene anzusiedeln.

Zweitens wird hier abermals die Diskrepanz in der Wahrnehmung zwischen Florio und Bianka deutlich. Während das Mädchen ihre Doppelgängerin nicht sehen kann (weil sie nur in der Fantasie ihres Liebsten existiert), vermeint Florio sie quicklebendig vor sich zu sehen.

Drittens offenbart sich hier erneut die schon angesprochene Distanzierung des Erzählers vom Erzählten. Florio „glaubte“ die Tänzerin doppelt zu sehen und sie „schien“ zu ihm zu blicken. Gleichzeitig macht sich der Erzähler wieder unzuverlässig, indem er absolute und existenzialistische Aussagen über eine Figur macht, die in der Realität der erzählten Welt gar nicht existiert, wenn er feststellt: „Es war dieselbe Tracht“. Hier fehlt die Relativierung der durch den Protagonisten intern fokalisierten Wahrnehmung und man muss in der Folge von einem Erzählerkommentar ausgehen, der gegenüber den Aussagen von Figuren grundsätzlich privilegiert ist und einen absoluten Wahrheitsanspruch im Bezug auf den Ist-Zustand der erzählten Welt erhebt. Genau dadurch, dass der Erzähler diese narrative Konvention (bewusst) verletzt, erweist er sich als unzuverlässig.

Den letzten dramatischen Höhepunkt dieser Entwicklung im Geiste des Protagonisten, die dazu führt, dass Florio die Welt um sich herum nur noch als eine Fülle wandelnder Bilder wahrnimmt und unbelebte Objekte durch die Kraft seiner Fantasie beseelt und quasi, wie das absolute Ich nach Fichtes Theorie, zum Leben erweckt, stellt die Verführungsszene im privaten Gemach

der Venus dar, in der es zu einer klassischen Statuenbelebung kommt (S. 40f.):

Florio hatte indes, im Schreck zurücktaumelnd, eines von den steinernen Bildern, die an der Wand herumstanden, angestoßen. In demselben Augenblicke begann dasselbe sich zu rühren, die Regung teilte sich schnell den andern mit, und bald erhoben sich alle die Bilder mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle. [...] [A]uch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen grässlich durcheinander zu winden, alle Ritter auf den Wandtapeten sahen auf einmal aus wie er und lachten ihn hämisch an, die beiden Arme, welche die Kerzen hielten, rangen und reckten sich immer länger, als wollte ein ungeheurer Mann aus der Wand sich hervorarbeiten, der Saal füllte sich mehr und mehr, die Flammen des Blitzes warfen grässliche Scheine zwischen die Gestalten, durch deren Gewimmel Florio die steinernen Bilder mit solcher Gewalt auf sich losdringen sah, dass ihm die Haare zu Berge standen.

In dieser Horrorvision Florios wird offenbar, dass der geistige Zustand des Protagonisten an Wahnsinn grenzt. Seine selbst geschaffene Wundersphäre, in der er sich den erotischen Venus-Fantasien hingeben kann, verkehrt sich in ein Albtraumszenario. Die bereits angesprochene Wirkung des Mondlichts entfacht, zusammen mit den Blitzen des draußen tobenden Sturmes, ihre Magie und regt die kreative Energie des Jünglings zu neuen, immer verrückter und kühner werdenden Schöpfungen an.

Neben einem, nicht nur für die Literatur der Romantik, typischen Topos, der mit dem Motiv der Statuenbelebung hier von Eichendorff bedient wird, lässt sich an dieser Stelle, an der das Wunderbare massiv in die Erzählung einbricht, einmal mehr zeigen, wie der Autor dabei bewusst von unzuverlässigem Erzählen Gebrauch macht. Auf's Neue täuscht der Erzähler den Leser an dieser Stelle über den tatsächlichen Ist-Zustand der Romanwelt hinweg, indem er erneut auf die, ansonsten zumindest sporadisch vorkommende Relativierung von Florios Figurenperspektive, gänzlich verzichtet. Keine Wendungen wie „es schien“ oder „es war ihm, als“ kommen vor. Auch wird nicht der Modus des Konjunktiv gebraucht. Vielmehr berichtet der Erzähler von dem Geschehen ganz normal im Indikativ, also so, als würde alles *tatsächlich* so stattfinden. Wie der Leser aber später erfährt, war der ganze Spuk nur ein Hirngespinnst Florios („seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfangen“; S. 48). Das heißt, es wird durch den

Erzähler nicht deutlich genug hervorgehoben, dass sich all das nur in Florios Geist abspielt, dass wir es hier mit der Perspektive einer Figur zu tun haben, die sich mittlerweile hart am Rande der Unzurechnungsfähigkeit befindet.

Zusammenfassen lässt sich sagen, dass, aufgrund der internen Fokalisierung der Erzählung, die Bilder, die dem Leser präsentiert werden, höchst unzuverlässig und problematisch sind. Die Romanwelt setzt sich aus einer Flut von Bildern zusammen, weil die übersteigerte Fantasie des Protagonisten diese überhaupt erst kreiert.

4 Abschlussbericht

4.1 Ergebnisse dieser Arbeit

Zusammenfassend lassen sich die aus den Untersuchungen dieser Arbeit gewonnen Erkenntnisse folgendermaßen festhalten:

Die Geschichte wird von einem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler vermittelt. Diese Figur ist distanziert (im Sinne von nicht direkt personal in die Erzählwelt involviert), anonym und für den Leser nicht greifbar (z.B. keine namentliche Vorstellung) und prinzipiell mit allen Privilegien und Qualitäten eines auktorialen Erzählers („Allwissenheit“, Einblick in Gefühlswelt der Figuren etc.) ausgestattet.

Die Sichtweise auf die Romanwelt differiert aber oft von dieser auktorialen Erzählperspektive, denn zum Großteil wird die Novelle intern fokalisiert in Form einer durch die Augen des Protagonisten gefilterten „Mitsicht“ erzählt. Der Leser erhält trotz des eigentlich vorhandenen Mehrwissens des auktorialen Erzählers nur die begrenzten der Romanfigur zustehenden Informationen mitgeteilt.

Florio ist in vielerlei Hinsicht ein typisch romantischer Held: Er ist jung, gut aussehend, naiv, verliebt, wandert sehnsuchtsvoll durch die Welt, kommt nach Italien, liebt die Kunst und praktiziert diese auch ein Stück weit (wenngleich im eher dilettantischen Stil).

Ebenfalls typisch romantisch ist das Element der Fantasie. Der Protagonist schafft sich, ganz im Sinne von Fichtes Theorie des absoluten Ichs, das sich die Welt selbst setzt, Traumsphären, in denen er nicht nur nachts, sondern manchmal auch am helllichten Tag lebt und wandelt.

Die Welt des Wunderbaren ist allgegenwärtig und eine Neben- oder Parallelwelt zur Alltagswirklichkeit der Normalbürger. Der gespenstische Ritter Donati verkörpert das Element des Unheimlichen und bringt Klischees der Schauergeschichte in die Novelle. Die Aspekte Traum, Nacht, Mondlicht und Frühlingsgefühle, die der Domäne der Liebesgöttin Venus zuzuordnen sind, erfüllen die Erzählung mit einer gewissen Form von Magie, die besonders stark anziehend auf romantische Gemüter wie jenes des Protagonisten wirkt.

Florios Persönlichkeit ist als problematisch einzustufen. Aufgrund seiner Naivität und Verliebtheit sieht er die Dinge nicht mehr klar. Die angesprochene Fantasie übersteigert sich, seine Sinne verwirren sich und gegen Ende ist er dem Wahnsinn nahe, dem er nur knapp entrinnt.

Damit einhergehend lässt sich sagen, dass das *Marmorbild* zum Großteil unzuverlässig erzählt ist. Erstens aufgrund des Erzählers, der zum einen manchmal widersprüchliches Verhalten an den Tag legt, zum anderen dem Leser bewusst Informationen vorenthält und erst gegen Ende einigermaßen zu einer Auflösung beiträgt. Der zweite Punkt ist die unzuverlässige Geisteshaltung und Perspektive des Helden, durch dessen Augen wir die Romanwelt erfahren.

In der Folge verschwimmen Traum und Wirklichkeit nicht nur für Florio, sondern auch für den Leser zunehmend. Vielfach muss man sich fragen, ob man sich nicht plötzlich erneut mit den Gedanken des Protagonisten in traumhafte Sphären begeben hat. Das hin und her Springen zwischen diesen gegensätzlichen Welten ist unmittelbar und wird nur selten deutlich angekündigt. Meist sind die Übergänge fließend und kaum oder gar nicht als solche erkennbar. Selbst in der Retrospektive und durch die vermeintliche „Aufklärung“ am Ende bleiben manche Fragen ungeklärt und wohl auch auf Dauer unbeantwortbar. Oder es gibt zumindest mehrere (gleichwertige) Lesarten mancher Szenen.

Durch den geschickten Einsatz erzähltechnischer Mittel (hauptsächlich dem des unzuverlässigen Erzählens) gelingt es Eichendorff, die von Schlegel geforderte Auflösung der Grenzen zwischen allen Dingen und die Poetisierung der Welt (im *Marmorbild* durch das Fantastische, Traumhafte, Wunderbare und Magische ausgehend vom „Zauber der Venus“) literarisch umzusetzen. Es handelt sich bei der Novelle somit in vielerlei Hinsicht um ein geradezu prototypisch romantisches Werk.

Unzuverlässiges Erzählen eignet sich scheinbar hervorragend dazu, die für die Romantiker so faszinierende Welt des Wunderbaren innerhalb einer normalen und „rationalen“ Romanumgebung darzustellen. Auch ist es ein probates erzählerisches Mittel, um die von Schlegel in seinem Athenäumsfragment geforderte Entgrenzung und Poetisierung der Welt literarisch darzustellen

und dieses sehr abstrakte und theoretische Ideal für den Leser konkret erfahrbar zu machen.

4.2 Anregungen für weitere Forschung

Wie lassen sich die in den hiesigen Untersuchungen gewonnen Erkenntnisse nun in den aktuellen Kontext der germanistischen Forschung integrieren?

Da sich, wie eingangs bereits erwähnt, der wissenschaftliche Diskurs in der Erzähltheorie eher auf die Auseinandersetzung mit modernen oder postmodernen Texte konzentriert, gibt es kaum ähnliche narratologische Untersuchungen zu Werken der Romantik. Überhaupt scheint eine große und systematische Analyse zu sämtlichen kanonischen Werken dieser Epoche noch nicht in Angriff genommen worden zu sein. Genau aber ein solches Vorhaben verspricht interessante Ergebnisse zu Tage zu fördern.

Es ist genereller Konsens in der Forschung, dass der Einfluss von Fichtes *Wissenschaftslehre* und der Schlegelschen Doktrin von der progressiven Universalpoesie auf die Geistes- und Denkhaltung der Romantiker sehr groß gewesen ist. Exakt dieses Gedankengut eines absoluten, schöpferisch-kreativen Ichs, das sich seine Welt kraft seiner Imagination und Fantasie selbst setzt, schwebt in vielen Erzählungen der romantischen Autoren überall entweder unterschwellig mit oder wird sogar bewusst zum zentralen Thema des Plots gemacht.

Wie im *Marmorbild* kann es dann dazu kommen, dass ein Konflikt zwischen der inneren, eigenen Welt des Protagonisten und der äußeren, ihn umgebenden Realität entsteht. Sowohl Christian in Tiecks *Der Runenberg* als auch Anselmus in Hoffmanns *Der goldne Topf* haben ähnliche Probleme mit der Welt des Wunderbaren, die zunehmend in ihren Alltag hineinbricht.

Es wäre für die Zukunft also durchaus interessant, beispielsweise im Zuge weiterer narratologischer Forschung, ähnlich wie in dieser Arbeit zum *Marmorbild*, den Zusammenhang zwischen Realitätskonzeptionen und unzuverlässigem Erzählen zu untersuchen oder sich anderen erzähltheoretischen Fragestellungen zu den beiden genannten Werken zu widmen.

5 Anhang

5.1 Zusammenfassung dieser Arbeit

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, die unterschiedlichen Realitätskonzeptionen, wie sie in der Romantik literarisch von vielen Autoren in ihren Texten verhandelt wurden, zu untersuchen. Exemplarisch wurde dafür Joseph von Eichendorffs vielfach rezipierte und noch heute kanonische Novelle *Das Marmorbild* herangezogen.

Neben der Methode des *close readings*, die sich bei textimmanenten Zugängen stets anbietet, lag das Augenmerk der wissenschaftlichen Untersuchungen maßgeblich auf Aspekten aus dem Gebiet der Narratologie. Insbesondere die Problematik des unzuverlässigen Erzählens rückte dabei in den Hauptfokus. Es sollte gezeigt werden, dass im Text, meist durch die Unzuverlässigkeit der Erzählung bedingt, ein ständiger Übergang zwischen Traumwelt und Realität der Novelle stattfindet.

Neben einigen Zusammenfassungen zum aktuellen Forschungsstand der Erzähltheorie wurden in einem Grundlagenkapitel auch die Theorien des Philosophen Johann Gottlieb Fichte, der mit ihnen maßgeblichen Anteil an der Entwicklung der (Früh)Romantik hatte und Friedrich Schlegels berühmte Definition der romantischen Dichtung als progressive Universalpoesie in den Kreis der Überlegungen einbezogen.

Im darauf folgenden Hauptteil wurden Elemente des Wunderbaren, das Vorkommen von unzuverlässigem Erzählen, der Einfluss von Fichtes Theorie des absoluten Ichs, das sich die Welt selbst setzt und definiert und Anlehnungen an Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie textimmanent im *Marmorbild* aufgezeigt und genauer analysiert.

Das Ergebnis der Arbeit war, dass unzuverlässiges Erzählen sich besonders dafür eignet, die von Fichte und Schlegel maßgeblich beeinflusste Sichtweise der Romantiker auf die Welt literarisch umzusetzen: Wenn die erzählte Welt unzuverlässig ist und man nicht mehr unterscheiden kann zwischen Traumwelt und fiktiver Realität, dann ist die Aufhebung aller Grenzen durch die geistige Kraft des kreativ-schöpferischen, absoluten Ichs gelungen.

5.2 Wissenschaftliches Profil

Persönliche Daten

Name: Robert Roth
Akademischer Grad: Bachelor of Arts (BA)
Staatsangehörigkeit: Deutschland

Schulische Ausbildung

1991–1995 Pestalozzi-Grundschule Zirndorf (Bayern)
1995–2004 Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasium Oberasbach (Bayern)
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife (Abitur)

Universitäre Ausbildung

2004–2007 Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
Studiengang: BA Europastudien
2009–2011 Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Studiengang: BA Germanistik/Anglistik
2011–2013 Universität Wien
Studiengang: BA Deutsche Philologie
Abschlussdatum: 19.07.2013
2013–2015 Universität Wien
Studiengang: MA Deutsche Philologie

Literatur

Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Auflage. Chicago/London, 1983.

Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie: eine Einführung*. 4. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München, 1992.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München, 1994.

Köppe, Tilmann: *Erzähltheorie: eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.

Lanser, Susan Sniader: *The Narrative of Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton, 1981.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Auflage. München: Beck, 2009.

Nünning, Ansgar: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

Safranski, Rüdiger: *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Von der Weltseele*. Hamburg, 1798.

Schlegel, Friedrich von; Eichner, Hans (Hrsg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Band 2, Zürich: Thomas-Verlag, 1967.

Segebrecht, Wulf: Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. In Krimm, Stefan und Wieland Zirbs (Hrsg.): *Wendezeiten*. Acta Hohen-schwangau 1997. München: Bayerischer Schulbuch Verlag, 1997, 119–135.

Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien/Stuttgart, 1955.

Stanzel, Franz K.: Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne. In Klopfer, Rolf und Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart, 1981, 371–383.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 4. Auflage. Göttingen, 1989.