

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav germánských studií  
Germánské jazyky a literatury

**Markéta Balcarová**

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

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

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

**Teze k disertační práci**

vedoucí práce:  
Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

2016

# Inhaltsverzeichnis

1. Korpuswahl und Fragestellung.....	3
2. Deutungen der einzelnen Schlangenmotive .....	5
2.1 Heinrich von Ofterdingen.....	5
2.2 Der goldne Topf .....	6
2.3 Das Marmorbild .....	8
2.4 Maler Nolten .....	8
3. Ergebnisse .....	9
3.1 Welche Gemeinsamkeiten hat die Behandlung des Schlangenmotivs in den Künstlertexten der ausgewählten Zeitperiode? .....	9
3.2 Warum stellt gerade das Schlangenmotiv in den ausgewählten Künstlertexten ein prägnantes Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik dar?.....	11
3.3 Gibt es eine Tendenz in der Verwertung des Schlangenmotivs von den früheren Texten zu den späteren hin? .....	12
4. Verwendete Literatur.....	16
4.1 Primärliteratur .....	16
4.2 Sekundärliteratur – Auswahl .....	16

# 1. Korpuswahl und Fragestellung

In der vorgelegten Dissertation wird das Schlangenmotiv in vier ausgewählten Texten untersucht, die alle die Problematik der Kunst behandeln und die alle als romantische Texte bezeichnet werden können. Dabei werden alle Texte ausschließlich als Künstlertexte gelesen, weil in ihnen das Schlangenmotiv als ein Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik gedeutet werden soll.<sup>1</sup> Die Privilegierung einer solchen Lektüre ergibt sich aus der exzeptionellen Stellung der Künstlerthematik in den deutschen romantischen Texten allgemein. Die ganze Epoche der Romantik stellt nämlich unter anderem eine ständige Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Kunst und mit der Frage der künstlerischen Existenz dar. Ausgehend von den frühromantischen Fragmenten, die eine traumhafte, ungebundene schöpferische Kraft verherrlichen und den Künstler als Propheten mit weltbewegenden Fähigkeiten präsentieren, reflektiert eine Unzahl romantischer Texte über die Stellung dieser sich stark an die ungebändigte Phantasie und hohe Kreativität orientierenden künstlerischen Produktion. Zu dieser Problematik der Verherrlichung des schaffenden Ichs, die im Zusammenhang mit dem deutschen Idealismus steht, und des sich aus dem Inneren des Ichs frei ergießenden Schaffens äußern sich auch die ausgewählten Künstlertexte. Darüber hinaus kann in ihnen auch die Umsetzung der frühromantischen Postulate bzw. die Aufnahme einiger ihrer Merkmale sowie ihre Kommentierung beobachtet werden. Wenn die Schlange als ein Mittel eingesetzt wird, das die Reflexion zum Thema Kunst vorführt und zugleich als Zeichen einige Charakteristika der romantischen künstlerischen Produktion aufweist, die in den frühromantischen Fragmenten von romantischer Kunst gefordert werden, so ist es auf jeden Fall einer näheren Betrachtung wert.

Das Korpus der Dissertation wurde aufgrund der Lektüre von Texten der deutschen Romantik und aufgrund der Recherche im Projekt Gutenberg DE zusammengestellt und es wird durch vier Texte gebildet. Die Texte werden chronologisch nach Entstehungsjahren in selbstständigen Kapiteln untersucht:

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

Bei der Festlegung des Korpus und des Themas hat sich gezeigt, dass in allen ausgewählten romantischen Künstlertexten das Schlangenmotiv an einer prägnanten Textstelle auftaucht, die jeweils eine Wende im Geschehen kennzeichnet bzw. eine handlungsauslösende Stelle im Text darstellt. Oder das Schlangenmotiv ist sogar eine der Hauptfiguren in dem Text (*Der goldne*

---

<sup>1</sup> Es gibt auch andere Lektüren, die die Texte als Diskussionsbeiträge zu einer anderen Problematik verstehen. So wird beispielsweise *Das Marmorbild* als die Geschichte eines Adoleszenten gelesen, der sich mit seinen regen erotischen Phantasien auseinandersetzen muss. Vgl. BÖHME (1981). *Der goldne Topf* wird als die Geschichte eines Melancholikers gelesen, der schließlich Selbstmord begeht. Vgl. AUHUBER (1986). In *Maler Nolten* wird die künstlerische Problematik als Sublimierung der verdrängten erotischen Triebe klassifiziert, wobei die grundlegende ästhetische Diskussion im Roman in diesem Zweig der Mörike-Forschung unberücksichtigt bleibt. Vgl. z. B. BRUCH (1992).

*Topf*) bzw. es verschmilzt mit dieser (*Das Marmorbild*). Zugleich steht in den Texten das Schlangenmotiv jeweils in Verbindung zu einer Frauenfigur, die als personifizierte Kunst, Muse, Phantasie zu verstehen ist, bzw. das Schlangenmotiv stellt diese Kunst, Muse, Phantasie selbst dar. Aufgrund dieser zwei Tatsachen – der signifikanten Stellung im Text und dem engen Verhältnis zum Thema Kunst – wurde die Hypothese erstellt, dass das Schlangenmotiv in den ausgewählten Primärtexten eine wichtige Rolle spielt und dass es auf irgendwelche Art und Weise die Kunst charakterisiert, über die in dem jeweiligen Text gesprochen wird. Diese Hypothese stand am Anfang der Arbeit und sollte in der Dissertation durch Einzelanalysen der Schlangemotive kritisch überprüft werden.

Die Fragestellung dieser Untersuchung geht zunächst von der oben erwähnten Hypothese aus, dass das Schlangenmotiv ein spezifisches Mittel für die poetische Reflexion über die künstlerische Problematik in den ausgewählten Künstlertexten darstellt.<sup>2</sup> Um diese Hypothese zu überprüfen, werden in der vorgenommenen Arbeit einzelne Spezifika der Gestaltung und der Verwendungsweisen des Schlangenmotivs in den ausgewählten Texten beleuchtet und es werden aufgrund der Einzelanalysen allgemeine Schlussfolgerungen über die Funktion des Schlangenmotivs in romantischen Künstlertexten gezogen. Vor allem werden folgende Fragen beantwortet: Welche Gemeinsamkeiten hat die Behandlung des Schlangenmotivs in den Künstlertexten der ausgewählten Zeitperiode? Warum ist gerade das Schlangenmotiv in den Texten des späten 18. und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als eines der prägnanten Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik aufzufinden? Ist eine Tendenz in der Verwertung des Schlangenmotivs von den früheren Texten zu den späteren hin zu beobachten?

Um die aufgeworfenen Fragen systematisch beantworten zu können, musste eine geeignete Methode der Beschreibung für ein literarisches Motiv entworfen werden, anhand deren vor allem die kontextuelle Aufladung des Schlangenmotivs in dem jeweiligen Text adäquat untersucht werden könnte. Denn was bei dem in literarischen Texten auftauchenden Wort „Schlange“ allgemein auffallend ist, ist sein häufiger Bezug auf die biblische Paradiesschlange. Darüber hinaus sind Schlangen ein fester Bestandteil von Mythologien, Sagen und Märchen, sodass es in literarischen Texten grundsätzlich zu einer vielschichtigen kontextuellen Kodierung des Schlangenmotivs kommen kann. Weil in der literarischen Motivforschung kein akzeptables Beschreibungsschema, bzw. kein bestehendes Beschreibungsschema, das für die Zwecke dieser Dissertation in modifizierter Form gebraucht werden könnte, gefunden wurde, wurde schließlich nicht auf Ansätze literarischer Motivforschung, sondern auf Erwin Panofsky und seine Abhandlungen *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance* (1955) und *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) zurückgegriffen, wo er das Verfahren der ikonographischen Motivanalyse auf Bildern beschreibt. Es entstand ein, durch Panofsky inspiriertes, dreistufiges Beschreibungsschema eines

---

<sup>2</sup> Bei den meisten Texten, d. h. bei *Heinrich von Ofterdingen*, *Der goldne Topf* und *Das Marmorbild*, handelt es sich um Werke, die sich mit der Initiation eines jungen Mannes zum Dichter befassen. Mörikes Roman *Maler Nolten* ist der einzige Text, bei dem die künstlerische Entwicklung eines Malers dargestellt wird.

kontextuell stark aufgeladenen literarischen Motivs, das das Aufdecken der aktualisierten Kontexte und die Beschreibung der Art ihres Zusammenspiels ermöglichte.

## 2. Deutungen der einzelnen Schlangemotive

### 2.1 Heinrich von Ofterdingen

In *Heinrich von Ofterdingen* geschieht die Reflexion über das Künstlertum durch das Schlangemotiv auf eine andere Art und Weise als in den übrigen Primärtexten in der Hinsicht, als das Schlangemotiv nicht direkt die Kunst repräsentiert, über die im Text gesprochen wird, bzw. nicht als ein direktes Attribut einer die Kunst repräsentierenden Figur präsentiert wird. Als prophetisches Zeichen und Wegweiser reflektiert das Schlangemotiv nicht über das Wesen der Kunst bzw. einer bestimmten Kunstvariante, sondern ausschließlich über den Weg zur künstlerischen Existenz und zugleich über den Weg zum Erreichen des idealen Weltzustands, wo auch die Dichtung ihren festen Platz hat.

In dem „Schlangemagnet“, der in dem Text als ein prophetisches Element fungiert, blitzen auf eine assoziative Weise unterschiedliche Kontexte auf, die einander ergänzen, modifizieren und unterminieren und die die Komplexität des Schlangemotivs ausmachen. Damit weisen sie auch auf die Komplexität der dichterischen Problematik hin. Die Basis für die Assoziationen bietet vor allem das Ursprungsmaterial, aus dem die Schlange durch das Zutun der Phantasie, d. h. der Ginnistan-Figur, ebenfalls auf eine assoziative Weise entstanden ist. Denn die längliche Gestalt des Eisensplitters ließ es unter der Einwirkung der Kraft der Phantasie zu einer Schlange werden, die einen länglichen Körper hat. Der metallene Charakter der Schlange, den die Schlange vielleicht gar nicht losgeworden ist, weil sie an einer Stelle als „Kleinod“<sup>3</sup> bezeichnet wird, erlaubt die Assoziationen mit der biblischen ehernen Schlange und mit dem Stab Mose. Am stärksten spielt der Text jedoch auf die biblische Paradiesschlange im Sinne einer sexuellen Verführerin an, weil hier konkrete Anspielungen auf Textstellen von Genesis 3 zu finden sind, und auf das – sowohl in der gängigen mythologischen Bedeutung komplexe als auch in der Alchemie polyvalente – Ouroboros-Symbol, auf das die Schlange in dem Moment hinweist, als sie sich zum Schlangerring schließt.

Das Schlangemotiv prophezeit die Synthese des Getrennten, die Wiederherstellung des gewünschten Paradieszustands und die erlangte dichterische Initiation. Der Weg zu diesem Zustand wird durch das Schlangemotiv zugleich als voll von Hindernissen gekennzeichnet. Doch die Frage nach der Wichtigkeit und Notwendigkeit der Überwindung bestimmter Hindernisse bleibt unbeantwortet, obwohl das Schlangemotiv offensichtlich nach einer Antwort sucht, indem es ein bestimmtes Hindernis, nämlich die sexuelle Vereinigung von Ginnistan und Eros, durch die probeweise Herstellung verschiedener Kontexte zu deuten versucht. Aufgrund einer Reihe von kontextuellen Assoziationen, die sich unabschließbar aneinander ballen und dieses

---

<sup>3</sup> NOVALIS (2006: 127).

Hindernis teilweise im gegensätzlichen Licht erscheinen lassen, d. h. das eine Mal als ein unzulängliches Durchgangsstadium auf dem Weg zum Ziel, das für die Höherentwicklung notwendig ist, und das andere Mal als einen Regress, kann die Deutung des Wegs zum ersehnten Zustand nicht abgeschlossen werden. Das Changieren zwischen unterschiedlichen Kontexten und die ins Endlose reichenden Assoziationen verschiedener „Schlangen-Kontexte“, die das Motiv anbietet, machen es gemeinsam mit seiner Beschaffenheit als Teil (Schwertsplitter) und zugleich Ganzes (Schlange) zum Kürzel eines frühromantischen Fragments, für das typisch ist, dass es eine abgeschlossene, endgültige Aussage nie artikulieren kann und dass es sich dieser lediglich approximativ annähern kann.

## 2.2 Der goldne Topf

In *Der goldne Topf* wird durch die Beschaffenheit der Hauptprotagonistin Serpentina (Schlange, Frau, Schlangenlinie) auf deutsche Kalligraphie, die eine Vorliebe für Schnörkel hat, und auf den zeitgenössischen durch Hogarths *Analysis of Beauty* angeregten Schlangenliniendiskurs allgemein Bezug genommen. Zugleich wird auf die biblische Paradiesschlange in ihrer Zwietracht angespielt, weil im Text das Dilemma der Deutung der alttestamentlichen Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies aufgeworfen wird. Der Text spricht nämlich einerseits den gängigen Deutungsrahmen der negativ konnotierten Paradiesschlange an, der in der sexuellen Verführung des Mannes durch die Schlange/Frau/Schlangenfrau besteht. Andererseits bezieht sich der Text stark auf die neuartigen, seit der Aufklärung häufig vorkommenden positiven Bewertungen der Schlangenrolle, die in der Paradiesschlange eine positive Macht sehen. Diese soll den Menschen in einen Zustand des höheren Daseins führen:

„Aus dieser Darstellung der ersten Menschengeschichte ergibt sich, dass der Ausgang des Menschen aus dem, ihm durch die Vernunft, als erster Aufenthalt seiner Gattung vorgestellten Paradiese nichts anderes, als der Uebergang aus der Rohigkeit eines bloß thierischen Geschöpfs in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instinkts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit gewesen sei.“<sup>4</sup>

Diese neue Existenzform, die durch Vernunft und Freiheit geprägt wird, bedeutet jedoch für den Menschen die Ursache der Entzweiung seines Gemüts, der Mensch fühlt sich seit dem Kosten von dem Baum der Erkenntnis innerlich zerspalten. Die Ambivalenz und Entzweiung des Menschen ist sozusagen ein Tribut für seine intellektuelle Entwicklung. Das Übertreten der Grenze zwischen einem Leben, in dem der Mensch über sein Dasein nicht reflektiert und sich nur um seine körperliche Zufriedenheit kümmert, und einer Existenzweise, in der der Mensch nicht bloß seiner materiellen Befriedigung nachjagt, sondern bei dem andere Werte in den Vordergrund rücken – dies ist der Punkt, in dem sich die neuen Auslegungen der Paradieserzählung mit dem Charakter des werdenden Künstlers Anselmus kreuzen.

Gerade diese ambivalente Bewertung des höheren Zustands, der durch das Kosten der von der Schlange empfohlenen Frucht erlangt wurde und der in einem auf der Vernunft begründeten

---

<sup>4</sup> KANT (1867: 321).

Dasein besteht, korrespondiert mit dem höheren Zustand der poetischen Existenz Anselmus'. Durch die Hingabe an Serpentina trennt sich dieser von der philiströsen Bürgerwelt, die sich nur um die materielle Versorgung bemüht, wie es die Tiere tun und wie es auch der Mensch vor dem Kosten der Frucht im biblischen Paradies tat. Dadurch, dass sich Anselmus von seinen Mitmenschen absetzt, erinnert er an den sich von den Tieren absetzenden Menschen im Garten Eden. Zugleich ist die innere Entzweiung in beiden Fällen da, obwohl es sich in dem Fall der Bibel um die durch das vernünftige Denken verursachten Sorgen handelt und im Fall Anselmus' um die Reflexion über seine künstlerische Absonderung von den Mitmenschen und um das Zweifeln an dem Status seiner höheren Existenz, das sein Umfeld in ihm erregt.

Das Schlangenmotiv, das in *Der goldne Topf* für die künstlerische Existenzweise sowie für Kunst und den künstlerischen Werdegang steht, wird dabei nicht nur durch Serpentina repräsentiert, deren Erscheinungsform von einem niedlichen Schlänglein zur Riesenschlange variiert, sondern auch durch ihre mythische Mutter, d. h. durch die sog. grüne Schlange, und durch die gefährliche Klingelschnur-Riesenschlange. Durch die Variantenvielfalt der Erscheinungsformen Serpentinias, dadurch, dass ihre Mutter eine mythische Figur ist und dass der Text auch eine mögliche Verwandtschaft zwischen Serpentina und der Klingelschnur-Riesenschlange nicht ausschließt, ähnelt Serpentina einer kosmogonischen Schlange, die schaffend und zugleich zerstörerisch ist. Wenn auch die harmlose, reizende Erscheinungsform Serpentinias als kleines Schlänglein oder anmutiges Mädchen überwiegt, kennzeichnen die gefährlichen Momente, in denen der werdende Künstler durch eine Riesenschlange bedroht wird, die künstlerische Existenz als abgründig bzw. den künstlerischen Werdegang als von zu überwindenden gefährlichen Hindernissen durchsetzt. Die Kunst erscheint auch in diesem Text als höchst ambivalent, obwohl die Hingabe an diese dem nichtpoetischen Leben eindeutig vorgezogen wird.

Der Antagonismus der poetischen und unpoetischen Lebensweise wird in *Der goldne Topf* dem Kampf zwischen einer mythischen Schlange und einem mythischen Vogel angeglichen. Die Komplexität eines schon an sich komplexen Kampfes wird dadurch gesteigert, dass beide konträren Sphären jeweils mit Elementen der anderen Sphäre versetzt und dass die einzelnen gegensätzlichen Sphären beinahe ad absurdum auf dieselbe Weise immer wieder zweigeteilt werden. Schließlich kann man kaum von zwei eigenständigen gegeneinander kämpfenden Sphären sprechen, es handelt sich eher um ein Miteinander und Durcheinander als um ein Gegeneinander. Dieses Resultat entspricht jedoch durchaus der Hoffmannschen Poetik, die das Poetische nämlich immer aus der unpoetischen Realität entstehen lässt.

Der Text wirft auch die Existenz der Schlange als Hieroglyphe in der ägyptischen Hieroglyphik und ihre symbolische Funktion in der Alchemie auf. Alle aktualisierten Kontexte dienen dabei zwei Zwecken: Durch die Thematisierung der Schlangenlinie, die die Linie der Schönheit ist, wird Serpentina zur personifizierten Kunst. Die Anspielungen auf die ambivalenten mythologischen Schlangen und auf die rätselhafte biblische Paradiesschlange sowie auf die Schlange als alchemistisches Symbol stellen analogische Sphären dar, die dem Prozess des dichterischen Werdegangs bzw. dem Prozess des dichterischen Schaffens ähnlich sind und die diesen zu

charakterisieren helfen als einen komplexen Vorgang, der mit etlichen Hindernissen verbunden ist.

### **2.3 Das Marmorbild**

In *Das Marmorbild* entwickeln sich die grässlichen Schlangen, die zu der die Kunst repräsentierenden Venus gehören, aus den manieristischen *figurae serpentinae* des Venuskörpers. Die Schlangenlinien, die dem Venuskörper in *Das Marmorbild* nach der manieristischen Art eingeschrieben sind, vervielfältigen sich immer mehr. Sie gewinnen an Dynamik, werden unübersichtlich und werden schließlich zu einer grüngoldenen, sich ringelnden, in den Abgrund stürzenden Schlange und zu grässlichen, sich bäumenden, buntgefleckten, durcheinander windenden an Schlangen erinnernden Blumen. Die sich in den Abgrund stürzende, goldgrüne Schlange ruft Assoziationen mit der listigen Paradiesschlange und mit den Schlangen der Verwesung auf dem Rücken der Frau Welt hervor. Die buntgefleckten Schlangen erinnern wiederum an die bedrohliche Echidna aus der antiken Mythologie. Somit wird auch die Kunst an sich, für die Venus steht, als abgründig und bedrohlich gekennzeichnet. Die schwächere Integrierung des Echidna-Kontextes ist dabei ein hintergründiger Verweis darauf, dass die christliche Herangehensweise an das künstlerische Schaffen, das sich ohne einen spezifischen Zugriff als unermesslich und abgründig entpuppt, nur die zeitgenössische Variante eines Zugriffs auf künstlerische Produktion ist. Der Bezug auf den antiken Echidna-Kontext deutet an, dass es wenigstens in der Vergangenheit eine Alternative zu dem christlichen Standpunkt gab, die das künstlerische Schaffen ermöglichte. Ohne einen religiösen bzw. philosophischen Standpunkt tendiert nämlich das Kunstwerk ein ausschweifendes pseudokünstlerisches Produkt zu werden, das keine tiefgründige Aussage bieten kann.

*Das Marmorbild* bietet eine Doppellektüre: Venus kann im breiteren Sinne sowohl für die Personifizierung der Kunst allgemein, als auch im engeren Sinne für die romantische Kunst gehalten werden. Die letztere Deutungsvariante bietet sich deswegen an, weil der vorgeschlagene Zugriff auf künstlerische Produktion eben derjenige des Christentums ist. In diesem Sinne kann die Zuwendung zur christlichen Herangehensweise an die künstlerische Produktion auch literaturgeschichtlich verortet werden: Im Text würde in diesem Sinne die Abwendung der Spätromantiker von der ausschweifenden dichterischen Produktion und ihre Zuwendung zum christlich orientierten dichterischen Schaffen behandelt.

### **2.4 Maler Nolten**

In *Maler Nolten* wird in dem Schlangenmotiv, wie es der Fall bei vielen anderen Motiven in *Maler Nolten* ist, auf die Bibel (Paradiesschlange) und auf antike Mythologie (Schlangen der Artemis) angespielt. Zugleich haben die Schlangen zoologische Eigenschaften – es handelt sich um (exotische) Riesenschlangen, die gezähmt werden können. Sie sind, ähnlich wie eine Vielzahl anderer kontextuell befrachteter Motive im Roman, ein charakterisierendes Merkmal der Kunst, das die Zigeunerin Elisabeth, die im Roman die dunkle durch ausschweifende Phantasie geprägte romantische Kunst personifiziert, als potenziell gefährlich entlarvt. Zugleich sind sie als Säulen in

einem (orientalischen) Gartenpavillon ein Bestandteil eines reizenden, jedoch „aufälligen“ Kunstkonzeptes, das auf der Ebene des Romangeschehens einem klassizistischen ggfls. einem antiken architektonischen Bauwerk gegenübergestellt wird.

Spezifisch für das Schlangenmotiv im Hochzeitsgedicht in *Maler Nolten* ist vor allem seine doppelte Kodierung. Das Schlangenmotiv trägt nämlich auf zwei völlig unterschiedlichen Ebenen zur Charakterisierung der romantischen Kunst bei. Es stellt jeweils ein Merkmal dar, das die Kunst in einer völlig gegensätzlichen Richtung charakterisiert. Wenn das Schlangenmotiv auf der einen Ebene als eine zu stürzende Säule im Rekurs auf die vorübergehende Zähmheit des gebändigten wilden Tiers und auf die verführerische Paradiesschlange die Kunst als unwiderstehlich und zugleich destruktiv und „aufällig“, d. h. dem Untergang nahe, charakterisiert, so fungiert das Schlangenmotiv auf der anderen Ebene als Attribut von Artemis als eines der Merkmale, die die gegen das Abgründige gerichteten Kräfte innerhalb der romantischen Kunst repräsentieren. Die kontextuelle Kodierung innerhalb dieses einen Motivs geht dabei in zwei gegensätzliche Richtungen und zielt auf zwei unterschiedliche Aussagen ab, wobei die eine Anspielung (und somit die Kennzeichnung der romantischen Kunst als abgründig) den Sieg davon trägt. Nicht zuletzt deswegen, weil der zoologische und biblische Kontext das Schlangenmotiv stärker prägen als die Anspielung auf die antike Göttin Artemis, die sich eher auf periphere Aspekte der Artemis-Ikonographie stützt.

### **3. Ergebnisse**

#### **3.1 Welche Gemeinsamkeiten hat die Behandlung des Schlangenmotivs in den Künstlertexten der ausgewählten Zeitperiode?**

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Untersuchung der einzelnen Schlangenmotive nachgewiesen hat, dass durch das Schlangenmotiv in allen ausgewählten romantischen Künstlertexten über die künstlerische Problematik jeweils auf eine spezifische Weise reflektiert wird. Als ein gemeinsames Charakteristikum der Schlangenmotive gilt deren Komplexität – in dem Schlangenmotiv werden je nach Text auf unterschiedliche Weise bestimmte Kontexte aktualisiert, um die Kunst, eine bestimmte Kunstvariante, die künstlerische Existenz bzw. den künstlerischen Werdegang als komplex zu charakterisieren. Gemeinsam ist allen Schlangenmotiven außerdem die Anspielung auf die biblische Paradiesschlange als Verführerin zum Geschlechtsakt. Offensichtlich wird in den untersuchten Schlangenmotiven, die alle in den ausgewählten Primärtexten in Verbindung mit einer Frauenfigur stehen, die als personifizierte Kunst, Muse oder Phantasie wahrgenommen werden kann und die die Aufmerksamkeit des männlichen Hauptprotagonisten – eines werdenden Künstlers – auf sich zieht, ein prägnanter Bezug auf die biblische Paradiesschlange hergestellt. In dieser Hinsicht wird der Kontext der Verführung der ersten Menschen durch die Schlange (bzw. Adams durch Eva oder durch die mit Eva gleichgesetzte Schlange) aufgerufen, um die Unwiderstehlichkeit zu kennzeichnen, durch die sich bei dem jeweiligen männlichen Protagonisten der Zwang zum künstlerischen Schaffen

auszeichnet, und um zugleich die ausgewählte künstlerische Existenz als gewissermaßen abgründig, d. h. bedrohlich, zu kennzeichnen.

Doch keiner der Texte bleibt bei dieser einen Konnotation stehen und es werden bezüglich des Schlangemotivs auch andere Kontexte aktualisiert. Bezeichnend ist die Verwertung des zeitgenössischen Schlangenlinien-Diskurses, auf den sich zwei der vier Primärtexte beziehen. In *Der goldne Topf* erscheint Serpentina in einer Tiergestalt, in Frauengestalt und als Schlangenlinie. Die Schlangenlinie wird in diesem Text eindeutig positiv konnotiert: Sie ist eine Schönheitslinie, wie sie auch Hogarth in der derzeit populären Schrift *The Analysis of Beauty* auffasst oder wie sie auf manieristischen Bildern des 16. Jahrhunderts bevorzugt wurde, und sie macht die Serpentina-Figur zur personifizierten Kunst. Ihre Erscheinungsform als Schnörkel und krauser Zug bzw. als Schlangenhieroglyphe in den Manuskripten verleiht der Serpentina-Figur vor dem Hintergrund der Tradition der rätselhaften deutschen Kalligraphie und der nur für Einzelgänger zugänglichen altertümlichen Hieroglyphenschriften einen geheimnisvollen Charakter: Die Verbindung mit Serpentina, d. h. der Zugang zur Kunst, ist nur für Auserwählte bestimmt. Durch die positive Bewertung der in die manieristische Richtung in Form von zu Schnörkeln und krausen Zügeln tendierenden Schlangenlinie bekennt sich der Text programmatisch zur manieristischen Kunst.

In *Das Marmorbild* wird soeben das Schlangemotiv kontextuell mit einer Schlangenlinienform in Verbindung gesetzt. Unter dem Rekurs auf Frauenporträts des 16. Jh. wird ganz konkret Bezug auf die manieristische *figura serpentina* genommen, die hier schließlich als überschwänglich und ungebändigt gekennzeichnet wird. Damit wird auch das künstlerische Schaffen als dem Überschwänglichen und Abgründigen anfällig charakterisiert, soweit der Künstler keine bestimmte Herangehensweise bei seinem künstlerischen Schaffen auswählt. Als Vorschlag bietet der Text die Möglichkeit des christlich orientierten künstlerischen Schaffens.

Außer des Bezugs auf die biblische Paradiesschlange in allen vier Texten und auf den zeitgenössischen Schlangenliniendiskurs in zwei der vier Texte besteht ein nächstes gemeinsames Merkmal der untersuchten Schlangemotive in ihrer dynamischen Konstitution, die durch die Möglichkeit der Aufladung des literarischen Schlangemotivs durch unterschiedliche Kontexte gegeben ist: Die biblischen und mythischen Schlangen, auf die angespielt werden kann, partizipieren häufig selber an dynamischen Vorgängen mit prägnanten Handlungslinien – sei es eine Verführung, ein Angriff oder Kampf, eine schaffende oder zerstörerische Handlung. Die Kontextualisierung komplexer dynamischer Handlungsabläufe kennzeichnet auch den künstlerischen Werdegang bzw. den künstlerischen Schaffensprozess als dynamisch und keineswegs reibungslos.

Die Art der Inszenierung sowie die strukturelle Stellung des Schlangemotivs im Textganzen bilden die Voraussetzung für die Möglichkeiten und Bedeutung der kontextuellen Aufladung der einzelnen Schlangemotive. Wenn auch in den Texten das Schlangemotiv jeweils unterschiedlich inszeniert wird, erlaubt die originelle Inszenierung in allen Texten eine vielschichtige kontextuelle Kodierung. In *Heinrich von Ofterdingen* spielt für die vielschichtige

kontextuelle Aufladung des Schlangenmotivs seine Entstehungsgeschichte aus einem metallenen Eisensplitter als Grundlage für unterschiedlichste Assoziationen eine Rolle, sowie seine Wandelbarkeit von einer ausgestreckten Schlange zum Schlangenring. In *Der goldne Topf* kommt es zu einer Reihe von Metamorphosen, Serpentina's Gestalt changiert zwischen Frau, Schlange und Schlangenlinie. Darüber hinaus variiert die tierische Gestalt von einem Schlänglein zu einer Riesenschlange. Dadurch wird in *Der goldne Topf* einerseits die Aufladung des Schlangenmotivs durch unterschiedlichste Kontexte ermöglicht und andererseits erzeugt das Schlangenmotiv in der Handlung Spannung. Als Schlänglein und Mädchen ist Serpentina reizend und anmutig, als Riesenschlange dramatisiert sie das Geschehen. In *Das Marmorbild* trägt die allmähliche Entwicklung der Schlange aus Schlangenlinien zur Spannung der Geschichte bei. Die zunächst unauffälligen Schlangenlinien vermehren sich immer mehr, bis dem Zuschauer bzw. dem Leser die Augen vergehen und bis sich die ins Überschwängliche tendierende Kunst als abgründig entpuppt, indem die Schlangenlinien zu einem Reptil werden. In *Maler Nolten* ist das Schlangenmotiv, das in dem untersuchten Hochzeitsgedicht nur auf einer einzigen Stelle auftaucht, nur scheinbar statisch. Die Zahmheit ist nämlich nur ein vorläufiger Zustand, der einen Ausbruch der Schlangen aus dem Gebändigt-Sein und somit den Zusammensturz des Pavillons impliziert, in dem die gezähmten Schlangen als Säulen fungieren.

### **3.2 Warum stellt gerade das Schlangenmotiv in den ausgewählten Künstlertexten ein prägnantes Reflexionsmittel über die künstlerische Problematik dar?**

In erster Linie spielt für die Wahl des Schlangenmotivs als Reflexionsmittel die Tatsache eine Rolle, dass das Schlangenmotiv eine vielfache kontextuelle Aufladung erlaubt. Gemeint ist vor allem der Bezug auf allgemein bekannte Wissensbereiche, zu denen biblische Schlangen sowie manche Schlangen aus der (antiken) Mythologie, aus dem Sagengut und aus Märchen gehören. Durch die Möglichkeit einer vielfachen kontextuellen Aufladung des Schlangenmotivs im literarischen Text kann das Schlangenmotiv zu einem komplexen Zeichen werden, das auf die Komplexität der künstlerischen Problematik hinweist.

Weil die Kunst, eine bestimmte Kunstvariante, die künstlerische Existenz und der künstlerische Werdegang in allen untersuchten Texten wenigstens als teilweise destruktiv wahrgenommen werden, nutzen alle Texte die Anknüpfung an den bekannten Kontext der biblischen Paradiesschlange, der neben der Abgründigkeit, die der künstlerischen Existenzweise immanent ist, zugleich die Versuchung des zur Kunst neigenden Individuums auszudrücken hilft. Der Grad der Abgründigkeit wird je nach Text durch Anspielung auf andere, positiv konnotierte Kontexte abgeschwächt.

Alle untersuchten Texte stellen den dichterischen Werdegang und den dichterischen Schaffensprozess als dynamisches Geschehen dar. Auch deswegen ist das Schlangenmotiv ein ideales Reflexionsmittel über diese Vorgänge. Die Möglichkeit des Bezugs des Schlangenmotivs als Reflexionsmittel auf eine dynamische Entwicklung ist dabei soeben durch die Möglichkeit

dessen spezifischer kontextueller Aufladung gegeben. Die aufgerufenen Kontexte (d. h. der Bezug auf Schlangen in Mythen und in der Bibel) stehen nämlich oft selbst in Verbindung zu dynamischen Prozessen bzw. sie reflektieren über dynamische Prozesse: Es handelt sich um Geschichten über Entstehung und Untergang, über Tod und Leben, über Entwicklung in einen anderen Zustand etc.

Nicht zuletzt ist das Schlangenmotiv in der Entstehungszeit der Primärtexte deswegen für eine Reflexion über die künstlerische Problematik geeignet, weil es mit dem Schlangenlinienkontext aufgeladen werden kann und weil dadurch der Bezug auf den zeitgenössischen Diskurs zur Schlangenlinie hergestellt wird. Dieser zeigt sich als besonders geeignet für die Reflexion über die Kunst durch das Schlangenmotiv. Denn dadurch, dass die Schlangenlinie in ästhetisch ausgerichteten Abhandlungen zum Prototyp einer ästhetischen Form wird, haftet ihr automatisch eine ästhetische Qualität an. Wenn sie in den literarischen Texten als Bestandteil des Schlangenmotivs eine Rolle spielt, gewinnt auch das Schlangenmotiv automatisch eine ästhetische Dimension und kann dadurch direkt zum Mittel einer ästhetisch-reflexiven Aussage werden bzw. gerade durch die Hervorhebung der Schlangenlinien im Schlangenmotiv kann dieses zur personifizierten Kunst oder Muse werden. Auch andere zeitgenössische Anknüpfungspunkte bieten ein geeignetes Substrat für die Herstellung von Kontexten – der Diskurs zu der positiv aufzufassenden alttestamentlichen Paradiesschlange oder die großen zeitgenössischen theoretischen Werke zur Mythologie.

### **3.3 Gibt es eine Tendenz in der Verwertung des Schlangenmotivs von den früheren Texten zu den späteren hin?**

Wenn man die Primärtexte und die Art der Charakterisierung der künstlerischen Problematik in ihnen in chronologischer Reihenfolge untersucht, fällt auf, dass die Menge der positiven Merkmale, die das jeweilige Schlangenmotiv prägen, von Text zu Text abnimmt. Zugleich ist beachtenswert, dass die letzten beiden Texte als eine Diskussion zur neueren Literatur- bzw. Kunstgeschichte gelesen werden können. Wenn in *Maler Nolten* Elisabeth ohne Vorbehalt als Personifizierung der romantischen Kunst oder auch der „schwarzen“ Romantik verstanden werden kann, die in Opposition zu dem an der Antike orientierten klassizistischen Schaffen steht, so bietet *Das Marmorbild* eine Doppellektüre. Venus kann im breiteren Sinne sowohl für die Personifizierung der Kunst allgemein, als auch im engeren Sinne für eine Repräsentantin der romantischen Kunst gehalten werden. Die letztere Deutungsvariante bietet sich deswegen an, weil der vorgeschlagene Zugriff auf künstlerische Produktion eben derjenige des Christentums ist. In diesem Sinne kann natürlich im Hinblick auf die literaturgeschichtlichen Entwicklungen die Zuwendung zur christlichen Herangehensweise an die künstlerische Produktion literaturgeschichtlich verortet werden: Im Text würde in diesem Sinne die Abwendung der späteren Romantiker von der ausschweifenden dichterischen Produktion und ihre Zuwendung zum christlich orientierten dichterischen Schaffen behandelt. Sowohl *Maler Nolten* als auch *Das Marmorbild* (bzw. eine spezifische Lektüre von *Das Marmorbild*) kennzeichnen also schließlich die romantische Kunst als überwiegend abgründig und destruktiv.

Wenn *Maler Nolten* und *Das Marmorbild* als Diskussionsbeiträge zur literaturgeschichtlichen Entwicklung und mehr oder weniger als ein Abschied von der abgründigen Romantik gelesen werden können, gibt es in *Heinrich von Ofterdingen* und in *Der goldne Topf* keine solche Dimension. Beide Texte behandeln die Problematik des künstlerischen Schaffens und des künstlerischen Werdegangs im Allgemeinen. *Der goldne Topf* kann zwar als ein Bekenntnis zur manieristischen Kunst gelesen werden, doch dieses Bekenntnis zielt auf keine qualitative Bewertung von literaturgeschichtlichen Epochen ab, sondern der Manierismus wird vielmehr als ein Stilmerkmal verstanden. Wenn auch *Heinrich von Ofterdingen* und *Der goldne Topf* nicht wertend auf eine bestimmte Epoche zurückblicken, sind sie doch jeweils als Reflexionen über Kunst vor dem Hintergrund der zeitgenössischen poetologischen Diskussionen zu lesen und können eventuell als Versuche um die – vollständige oder aber eingeschränkte – Umsetzung der frühromantischen Postulate gedeutet werden.

Im Hinblick auf die Lektüre der zwei jüngeren Texte als Diskussionsbeiträge zur literaturgeschichtlichen Entwicklung korrespondiert das Schlangenmotiv mit der gängigen These von der Veränderung der Ästhetik von der Frühromantik her bis zur Spätromantik bzw. zum Biedermeier oder Realismus hin. Diese Veränderung wird in der Forschung eben häufig aufgrund von Analysen unterschiedlicher Künstlertexte und der in ihnen vertretenen Kunstauffassungen vertreten. Die anfängliche Begeisterung über das freie künstlerische Schaffen, die vorbehaltlose Hingabe an die künstlerische Existenz und die Abkoppelung des Künstlers von der Umwelt werden in den späteren Phasen der Romantik allmählich immer kritischer bewertet. Bei einigen Autoren, zu denen auch Eichendorff gehört, wird die Zuwendung zum Christentum als eine kompensierende Lösung des Verlustes eines sicheren Bodens für das künstlerische Schaffen gesehen.

*Heinrich von Ofterdingen* wird in diesem Sinne als ein romantischer Roman gelesen, in dem die romantische Poesie und die romantische Philosophie im Einklang mit den frühromantischen Fragmenten Erfüllung finden sollen.<sup>5</sup> Er selbst hat seinen Roman als eine Verherrlichung der Poesie konzipiert: „Das Ganze soll eine Apotheose der Poësie seyn.“<sup>6</sup> Auch in *Der goldne Topf* wird die phantasiereiche künstlerische Produktion privilegiert, obwohl hier bereits eine Skepsis gegenüber der frühromantischen Überzeugung von der unwälzenden Kraft der Poesie und gegenüber der Möglichkeit der von den Frühromantikern angestrebten Romantisierung der Welt hervorschimmert:

„So unterschiedlich die Poetik des Spätromantikers E. T. A. Hoffmanns von der des Novalis ist, in einem Punkte waren sich Früh- und Spätromantiker einig: daß es Aufgabe der Kunst sei, das Leben zu poetisieren. Dieses Projekt der Poetisierung und Romantisierung meint bei beiden Autoren allerdings etwas Unterschiedliches. Novalis geht es um die wirkliche Transformierung der Welt, um die Umwandlung des alten Äons in einen neuen. Bei Hoffmann meint Poetisierung eher den eskapistischen Sprung aus der

---

<sup>5</sup> Vgl. UERLINGS (1991: 402).

<sup>6</sup> (HO: 215); Zitat aus dem Brief an Ludwig Tieck vom 23. 2. 1800.

Tristesse der Alltagswelt in eine Phantasiewelt, die zwischen zwei Ohren und zwischen zwei Buchdeckeln situiert ist – und nirgends sonst.“<sup>7</sup>

Wenn nach der Deutung von Liebrand bei Hoffmann die Hingabe an die, obwohl nur im Inneren des Künstlers existierende, Phantasiewelt bevorzugt wird, wobei hier zugleich ein Zweifel an der enthusiastischen Apotheose der Dichtkunst bei den Frühromantikern geäußert wird, setzt sich Joseph von Eichendorff nach manchen Interpreten in *Das Marmorbild* kritisch mit der früheren Romantik auseinander, mit den Gefahren einer ungebändigten, absolut gesetzten Phantasie:

„In *Das Marmorbild* – erschienen 1819 – erfährt die Todesverfallenheit und der Untergang der gottfernen, falschen romantischen Dichtung eine radikale Darstellung im Auftreten und Versinken der Venusdame. Der junge Dichter Florio ist nahe daran, ihren Verlockungen zu erliegen und dafür seine Liebe zu Bianca, wiederum einer Gestalt der wahren Dichtung, aufzugeben.“<sup>8</sup>

In Bezug auf *Maler Nolten* deutet Heinrich Reinhardt im ähnlichen Sinne, wie es Otto Eberhardt im Falle Eichendorffs tat, Elisabeth als die Verkörperung der zügellosen, dunklen Phantastik und der einseitigen Romantik:

„In dem Bild der wahnsinnigen, ruhelos und sehnsüchtig wandernden, der Wirklichkeit enthobenen Zigeunerin gestaltet sich der Geist der zügellosen, dunklen Fantastik, der subjektivistisch ausschweifenden Weltfremde, der sich vom begrenzenden Licht des Tages, vom Blick nach aussen abwendet und in die Kräfte der seelischen und ideellen Unterwelt dringt. Elisabeth ist die Verkörperung der einseitigen Romantik. Ihre Beziehung zu Nolten ist damit klar: Sie ist das ganz und allein, was in Nolten seine tiefste und stärkste Anlage bildet.“<sup>9</sup>

Das Schlangemotiv in den einzelnen Primärtexten korrespondiert in seiner jeweiligen Ausgestaltung mit den Grundideen der oben angeführten Beispiele von Deutungen, die die einzelnen Künstlertexte als Stellungnahmen zur Poetologie der Romantik und zur romantischen Kunst allgemein lesen. Auch das Schlangemotiv kann in diesem Sinne als ein Reflexionsmittel über die Poetik bzw. über die dichterischen Werke der früheren Romantikphasen wahrgenommen werden, das die romantische Poetik im Einklang mit der Idee des ganzen Textes verherrlicht (*Heinrich von Ofterdingen*) und sogar zu der bevorzugten frühromantischen Gattung wird – zum Fragment, das die romantische Poetik einschränkend verherrlicht (*Der goldne Topf*), das der als ausschweifend charakterisierten romantischen Dichtung feste Schranken setzt (*Das Marmorbild*) oder die romantische zügellose Kunst und Phantastik eindeutig verabschiedet (*Maler Nolten*). Die Komplexität des Schlangemotivs verändert sich von dem ältesten zum jüngsten Text in dem Sinne, als die positiven Merkmale von dem ältesten zu dem jüngsten Text abnehmen und als das Abgründige in den zwei Texten der späteren Romantik, die als ein Abschied bzw. eine Kritik der zügellosen romantischen Dichtung gelesen werden können, in dem Schlangemotiv, der diese Kunst versinnbildlicht, eindeutig Sieg davon trägt.

---

<sup>7</sup> LIEBRAND (2000: 36f.).

<sup>8</sup> EBERHARDT (2004: 77f.).

<sup>9</sup> REINHARDT (1930: 78).

Doch zugleich kann man in den Gemeinsamkeiten der einzelnen Schlangemotive, die in deren Komplexität und deren komplizierter und vielschichtiger Aufladung durch Kontexte bestehen, ein vereinigendes Element sehen, das die Abstufung der Phasen der Romantik – von der puren Begeisterung für die Hingabe an das Künstlertum bis zu dessen Ablehnung, oder aber von einer immerwährenden unabschließbaren Reflexion der Frühromantiker bis hin zu einer dezidierten, im Verhältnis zur Frühromantik wenig reflektierenden Abrechnung mit der frühen Romantik – gewissermaßen unterläuft. Alle Texte reflektieren nämlich durch das Schlangemotiv über die Kunst auf eine höchst komplexe Weise. Der Abschied von der Romantik, der sich bei den zwei jüngeren Texten als Lektüre bzw. als eine Lektürenvariante anbietet, ist in Wirklichkeit keine strikte Abrechnung mit einer Kunst, die man als Ganzes verabschieden würde. Wenn auch die destruktiven Merkmale dieser Kunst sowohl in *Das Marmorbild* als auch in *Maler Nolten* vorherrschen, wird die Romantik in beiden Fällen ebenfalls durch Merkmale geprägt, die faszinierend sind und die nicht vollständig abgelehnt werden<sup>10</sup> bzw. die dem Destruktiven entgegentreten<sup>11</sup>. Dabei verläuft die Reflexion über die künstlerische Problematik, wie die Untersuchung der Schlangemotive gezeigt hat, auch bei den jüngeren Texten sehr komplex. Diese Tatsache rückt die späteren Texte den früheren näher.

Die Erhebung zur idealen Reflexionsform in *Heinrich von Ofterdingen*, der Einsatz des Motivs als Reflexionsmittel und als Hauptprotagonist in *Der goldne Topf*, die Verwertung dieses Motivs als sich zu einer bestimmten – allgemeinen und zugleich spezifischen – Aussage raffiniert zuspitzendes Element in *Das Marmorbild*, die Aufladung eines scheinbar illustrierenden Motivs durch eine komplexe Diskussion zum Hauptthema des Textes in *Maler Nolten*: Dies sind alle Varianten einer höchst komplexen Reflexion im Rahmen eines Motivs, die alle dem frühromantischen Paradigma gerecht werden, das in literarischen Texten eine Reflexion über den künstlerischen Prozess verlangt. Zugleich zeigen die zwei älteren Texte, vor allem *Heinrich von Ofterdingen*, der in der Forschung traditionell ohne Vorbehalt als Verherrlichung der Dichtung und als Darstellung der unproblematischen Hingabe an die künstlerische Existenz gelesen wird, dass diese Hingabe an Kunst und der dichterische Werdegang nicht so glatt und idealistisch verlaufen, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Alle untersuchten Texte, sogar der frühromantische *Heinrich von Ofterdingen* und die Schlangemotive in ihnen gestehen nämlich zu, dass die Hingabe an das Künstlertum durch abgründige Momente begleitet wird.

---

<sup>10</sup> Das Haar Biancas in *Das Marmorbild* ist lockig wie das Haar der Venus, nur wird hier die geflochtene, gebändigte Frisur vorgezogen.

<sup>11</sup> Der Bezug auf den Artemis-Kontext in *Maler Nolten* repräsentiert eines dieser Merkmale.

## 4. Verwendete Literatur

### 4.1 Primärliteratur

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

HOFFMANN, E. T. A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam, 2008.

MÖRIKE, Eduard. *Maler Nolten*. Stuttgart: Reclam, 2005.

NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam, 2006.

### 4.2 Sekundärliteratur – Auswahl

ASSMANN, Aleida. Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination. In ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan (Hrsg.). *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Fink, 2003, S. 261-280.

AUHUBER, Friedhelm. *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986.

BEHRENDT, Marie. Die Figur der Elisabeth in Eduard Mörikes Roman „Maler Nolten“. In HUBERTHOMA, Erich; ADLER, Ghemela (Hrsg.). *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1986, S. 55-75.

BÖHME, Hartmann. Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In BOHNEN, Klaus u. a. (Hrsg.). *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen, München: Fink, 1981, S. 133-176.

BRUCH, Herbert. *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman „Maler Nolten“*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992.

BUNZEL, Wolfgang. Die Spätromantik. In BUNZEL, Wolfgang (Hrsg.). *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 42-59.

DOEDE, Werner. *Bibliographie der deutschen Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*. Hamburg: Hauswedell, 1958.

EBERHARDT, Otto. *Eichendorffs Erzählungen „Das Schloss Dürande“ und „Die Entführung“ als Beiträge zur Literaturkritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

EGLI, Hans. *Das Schlangensymbol. Geschichte – Märchen – Mythos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

ENGEL, Manfred. E. T. A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantiker – am Beispiel von „Der goldne Topf“. In AUEROCHS, Bernd; PETERSDORFF, Dirk von. *Einheit der Romantik? Zur*

- Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert.* Paderborn u. a.: Schöningh, 2009, S. 43-56.
- FRENZEL, Elisabeth. Vorwort zur I. Auflage. In FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart: Kröner, 2008, S. VII-XVII.
- FRIES, Werner J. Ginnistan und Eros. Ein Beitrag zur Symbolik in „Heinrich von Ofterdingen“. In *Neophilologus*, 1954. 38, S. 23-36.
- GOCKEL, Heinz. Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus. In *Wirkendes Wort*, 1974. 24, S. 46-56.
- GRAEVENITZ, Gerhart von. *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit.* Stuttgart: Metzler, 1987.
- HAAGE, Bernhard Dietrich. *Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus.* Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2000.
- HOCKE, Gustav René. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst.* Hamburg: Rowohlt, 1959.
- HOLLENDER, Christoph. Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur. In GÖSSMANN, Wilhelm; HOLLENDER, Friedrich (Hrsg.). *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung.* Paderborn: Schöningh, 1995, S. 163-232.
- HU, Yihong. *Unterwegs zum Roman. Novalis' Werdegang als Übergang von der Philosophie zur Poesie.* Paderborn u. a.: Schöningh, 2007.
- JAFFÉ, Aniela. *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“.* Hildesheim: Gerstenberg, 1978.
- KANT, Immanuel. Mutmaßlicher Anfang des Menschengeschlechts. In HARTENSTEIN, Gustav (Hrsg.). *Immanuel Kant's sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge.* Bd. 4. Leipzig: Voss, 1867, S. 314-329.
- KARL, Sabine. *Unendliche Frühlingssehnsucht. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk.* Paderborn u. a.: Schöningh, 1996.
- KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibesysteme. 1800-1900.* München: Fink, 2003.
- KITTSTEIN, Ulrich. *Zivilisation und Kunst. Eine Untersuchung zu Eduard Mörikes „Maler Nolten“.* St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2001.
- KAUTE, Brigitte. Paradoxien der Grenzüberschreitung in E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“. In *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2010. 129, Sonderheft, S. 93-108.

- KREMER, Detlef. *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- LIEBRAND, Claudia. Punschrausch und paradis artificiels: E. T. A. Hoffmanns „Der goldne Topf“ als romantisches Kunstmärchen. In ALEXANDER, Vera; FLUDERNIK, Monika (Hrsg.). *Die Romantik*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 33-49.
- LUBKOLL, Christine. „Eine mythische Komposition“ – Aporien der Liebe in Mörikes „Peregrina I-V“. In MAYER, Mathias (Hrsg.). *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart: Reclam, 1999, S. 60-80.
- MATT, Peter von. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien: Hanser, 1989.
- MAURER, Emil. *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München: Fink, 2001.
- OESTERLE, Günter. Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“. In STEINECKE, Hartmut (Hrsg.). *E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, S. 60-96.
- PANOFISKY, Erwin. (2006a). Ikonographie und Ikonologie. In PANOFISKY, Erwin. *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: DuMont, 2006, S. 33-59.
- PANOFISKY, Erwin. (2006b). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In PANOFISKY, Erwin. *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: DuMont, 2006, S. 5-32.
- PFEFFER, Carl Alexander. *Venus und Maria. Eine Eichendorff-Studie als Beitrag zur Wesenserkenntnis des Dichters*. Berlin: Widukind, 1936.
- REINHARDT, Heinrich. *Mörike und sein Roman „Maler Nolten“*. Horgen-Zürich, Leipzig: Verlag der Münster Presse, 1930.
- RODER, Florian. *Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*. Stuttgart: Urachhaus, 1992.
- SCHILLING, Silke. *Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihrer Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Literatur*. Frankfurt a. M.: Materialis, 1984.
- UERLINGS, Herbert. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- WIETHÖLTER, Waltraud. Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In KESSLER, Michael; KOOPMANN, Helmut (Hrsg.). *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6. – 8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen: Stauffenburg, 1989, S. 171-201.