

Gutachten zur Dissertation von
Markéta Balcarová
Die Schlange als Reflexionsmittel in
den Künstlertexten der Romantik

Prof. Dr. Manfred Weinberg
DAAD-Langzeitdozent
stellvertretender Institutsleiter

Ústav germánských studií
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova v Praze
Náměstí Jana Palacha 2
11638 Praha 1

Telefon: (+420) 221 619-244
Fax: (+420) 221 619-241
Email: Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz
Homepage: <http://german.ff.cuni.cz>

Prag, 4. Juni 2016

Im ihrer Dissertation vorangestellten deutschsprachigen Abstract resümiert Markéta Balcarová deren Ziele und Ergebnisse wie folgt (Zitat mit Auslassungen):

Die vorliegende Arbeit untersucht die Funktion und Inszenierung des Schlangenmotivs in vier ausgewählten Künstlertexten der deutschen Romantik, in denen das Schlangenmotiv als ein Zeichen verstanden wird, das über die Problematik der künstlerischen Existenz und des Wegs zum Künstlertum reflektiert bzw. über die Problematik des künstlerischen Schaffens selbst. [...] Die Bedeutung des Schlangenmotivs ist vor allem durch die Interaktion der thematisierten Kontexte gegeben, die in den einzelnen Texten jeweils unterschiedlich verläuft. [...] Dank der Möglichkeit der Konnotation mit den Schlangen aus dem Bereich der Bibel und Mythologie wird das literarische Schlangenmotiv zu einem polyvalenten Zeichen, das auch die künstlerische Existenz als polyvalent bzw. ambivalent kennzeichnet. [...] Weil die ausgewählten Texte die Hauptphasen der deutschen Romantik repräsentieren, kann auch eine Entwicklungsdiagnose festgestellt werden – die positiven Merkmale der Schlangenmotive nehmen offensichtlich vom ältesten zum neusten Text ab. [...] Das Schlangenmotiv ist als Reflexionsmittel somit ein Beleg für die Kontinuität und Komplexität der ganzen untersuchten Epoche (S. 6).

Es fällt zunächst auf, dass im Abstract mehrfach von einem ‚Motiv‘ die Rede ist, im Titel der Dissertation jedoch von einem ‚Reflexionsmittel‘, was ja eine durchaus unterschiedliche Perspektivierung des untersuchten Phänomens ist. Im Fortgang der Arbeit erläutert die Vf.in dann ausführlich (und nachvollziehbar) die Probleme, die die Rede von einem ‚literarische Motiv‘ mit sich bringt. Offenbar hat sie sich deshalb für den Begriff ‚Reflexionsmittel‘ entschieden. Im weiteren Fortgang der Arbeit kommt dieser Begriff aber nur noch neunmal vor; dagegen tauchen Worte, die den Bestandteil ‚motiv‘ enthalten auf 101 Seiten (!) – das sind die Hälfte der geschriebenen Seiten – vor und tauchen auf diesen meist gleich mehrfach auf. Was der Titel also aus Ausweg aus dem Problem der ‚Verhandlung‘ eines Motivs nominiert, wird von der Arbeit nicht eingehalten – zuletzt bleibt es eine Studie zu einem literarischen Motiv.

Der ebenfalls in den Titel gesetzte Terminus ‚Künstlertext‘ begegnet in der Arbeit auf insgesamt 17 Seiten (auch hier gelegentlich wieder mehrfach), aber er wird an keiner Stelle der Dissertation wirklich geklärt, sondern schlicht vorausgesetzt. Eine knappe Google-Recherche macht jedoch schon deutlich, dass es sich dabei nicht um einen eingeführten Begriff handelt; jedenfalls nicht für das, was die Vf.in damit meint. Allermeist erscheint er im Netz als auf Texte von bildenden Künstlern bezogen. Auch in dieser Beziehung bleibt also zu konstatieren, dass die vorgelegte Dissertation ihre eigenen Voraus-Setzungen nur unzureichend geklärt hat.

Dies lässt sich alles in allem als durchaus symptomatisch für diese Dissertation nominieren. Ich kann mich an keine der vielen von mir in den letzten Jahren begutachteten Dissertationen erinnern, die sich grundsätzlich so umfassend informiert gezeigt hätte wie diese: Die Vf.in hat die Sekundärliteratur zu ihren Texten sowie die allgemeine Forschungsliteratur offenbar fast ‚flächendeckend‘ zur Kenntnis genommen und hat deren Ergebnisse in fast schon unglaublicher Akribie in ihre Argumentation und vor allem in die Fußnoten eingebaut. In dieser Hinsicht ist die vorgelegte Doktorarbeit schlicht vorbildlich zu nennen! Leider ist die Innovativität des selbst Herausgearbeiteten nicht in gleichem Maße lobenswert.



Ústav germánských studií

Am Ende der Lektüre fragt man sich, was diese Arbeit als Ergebnis vorzuweisen hat, außer dass in einigen – oder müsste man nicht eher sagen: wenigen? – Texten der Romantik, in der die Frage nach der Problematik der Kunst und des Künstlertums eine gewisse Rolle spielt, (in sehr unterschiedlicher Art) von Schlangen erzählt wird und dass man deren Erwähnung mit der großen Vielfalt der Erwähnung von Schlangen in der abendländischen Literaturgeschichte und darüber hinaus ‚umstellen‘ kann. Es gibt vor allem zu denken, dass es die Vf.in noch im ‚Fazit‘ (S. 188ff.) nicht unterlässt, neue (oder schon benannte) Aspekte aus der Sekundärliteratur zu zitieren, was sich als Hinweis darauf verstehen lässt, dass es an resümierbaren Ergebnissen der Dissertation, die über Bisheriges hinausgehen, durchaus mangelt. Um hier aber gleich Missverständnisse zu vermeiden: Die Arbeit wird allen Ansprüchen an eine Dissertation (sprachlich, formal, auch argumentativ) gerecht; aber es gelingt ihr eben kaum, ein eigenes innovatives Ergebnis hervorzubringen, auch wenn dies im Detail im Verlauf des Textes immer wieder behauptet wird. Doch ist dies in einem Durchgang durch die Arbeit zu belegen:

Die ‚Einleitung‘ (S. 9ff.) in ihre Dissertation beginnt Markéta Balcarová mit Überlegungen zu ‚Korpus und Fragestellung‘ (S. 9ff.). Statt das untersuchte Phänomen aber von diesem selbst her, also streng wissenschaftlich zu rechtfertigen, berichtet sie, wie sie zu diesem Thema gekommen ist. Schließlich schlussfolgert sie, dass ‚die Tatsache, dass das Schlangenmotiv in vier prominenten romantischen Künstlertexten an einer prägnanten Stelle in der Struktur des Textes auftaucht bzw. diesen ganzen Text strukturiert, [...] Grund genug [sei], diese Gruppe von Texten näher zu untersuchen‘ (S. 11). Dies ist eine deutlich defensive Rechtfertigung eines Untersuchungsgegenstandes. Nimmt man hinzu, wie viele romantische Texte es gibt (und dass die Erwähnung von Schlangen im *Maler Nolten* tatsächlich marginal ist), müsste man eigentlich zur Schlussfolgerung kommen, dass die Schlange in der Funktion, in der sie in dieser Dissertation untersucht wird, alles andere als ein herausragendes Phänomen vorstellt.

Unter der Voraussetzung der (schon im Abstract) genannten Kriterien nominiert die Vf.in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*, E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*, Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* und Eduard Mörikes *Maler Nolten* als Untersuchungs-Korpus ihrer Arbeit – immerhin tatsächlich vier höchstkanonisierte Texte der Romantik. Die Vf.in führt aus, dass ihre Dissertation von der ‚Voraussetzung aus[geht], dass das Schlangenmotiv ein spezifisches Mittel für die poetische Reflexion über die künstlerische Problematik in den ausgewählten Texten darstellt‘ (S. 14). Hätte dies nicht das Ergebnis der Analysen sein müssen statt, wie hier benannt, ihre Voraussetzung?

Im zweiten Unterkapitel der Einleitung äußert sich die Vf.in zur ‚Methodologie‘ (S. 14ff.) – und schildert wiederum ihre individuelle Suche nach einem geeigneten Zugang. Da sich, wie später noch aufgezeigt wird, die einschlägige Motivforschung als unzulänglicher Rahmen erwiesen hatte, orientiert sie sich an Erwin Panofskys ikonologischer Methodik, die in einem Dreiphasen-Programm gründet: In der ‚vorikonographischen Beschreibung‘ werden Formen oder Darstellungen als primäre oder natürliche Bedeutungsträger (künstlerische Motive) identifiziert; in der ‚ikonographischen Analyse‘ werden Motive und/oder Motivkombinationen (Kompositionen) als sekundäre oder konventionale Bedeutungsträger Themen oder Konzepten zugeordnet; Motive sollen dabei als Bilder, Symbole oder Attribute und Kompositionen als Personifikationen, Allegorien oder Anekdoten identifiziert werden. Im Rahmen der abschließenden ‚ikonologischen Interpretation‘ werden die in den ersten beiden Untersuchungsphasen identifizierten Bildelemente als symbolische Werte erwiesen, denen beispielsweise nationale, epochale, religiöse oder philosophische Prinzipien zugrunde liegen, so dass die Elemente und das gesamte Kunstwerk in einen



Ústav germánských studií

größeren Zusammenhang gestellt werden. Mit der Orientierung an Panofsky gibt die Vf.in ihrer Dissertation eine sehr tragfähige Grundlage, die eine klare Gliederung der Arbeit erlaubt. Sie macht dabei zurecht darauf aufmerksam, dass manches natürlich in der Anwendung auf Texte anzupassen sei – und verwendet dazu unter anderem den von Jiří Doležel übernommenen Begriff der „Textur“. So gliedert sie ihre Kapitel in die jeweiligen Unterkapitel „Einführung“, „Textur“ (entspricht der vorikonographischen Beschreibung) „Kontextherstellung“ (entspricht der ikonographischen Analyse) und „Gesamtdeutung“, die Panofskys ikonologischer Interpretation entsprechen soll. Diese Strukturierung bietet für die Arbeit ein gutes Gerüst, auch wenn sie so manchmal etwas formalistisch gegliedert erscheint.

Nun erst, nachdem sie die von ihr ausgewählte Methode erläutert hat, kommt die Vf.in zur Begründung, warum sie nicht der eigentlich doch naheliegenden „Motivforschung“ gefolgt ist. Wenn Sie dieses Unterkapitel allerdings „Desiderate der literarischen Motivforschung“ (S. 24f.) nennt, meint das ja zuletzt, dass sich die Motivforschung durch dringliche Hinzufügungen doch noch irgendwie retten ließe. Dann fragt man sich aber, warum die Vf.in sich nicht gerade daran versucht hat, was ein weiterer Beleg für eine manchmal mangelnde Konsequenz dieser Arbeit ist. Dabei beschreibt Frau Balcarová das unrettbare Grundanliegen der Motivforschung – nach offenbar langer Auseinandersetzung mit ihr – sehr genau. Kurz gesagt, besteht es darin, dass mit dem Begriff ‚Motiv‘ etwas als streng abgrenzbar behauptet wird, was es im literarischen Text niemals sein kann. Dieses Manko benennt die Vf.in präzise so:

Es wird in den Definitionen also nicht genug betont, wie komplex die textliche Realisierung sein kann im Gegensatz zur harmlosen Benennung des Motivs durch ein Wort oder durch eine Wortverbindung. Mit anderen Worten ausgedrückt: Es wird nirgendwo eingestanden, dass die einfache, inhaltlich orientierte Benennung des Motivs, wie sie auch aus heuristischen Gründen notwendig ist, eine mögliche Komplexität des Motivs nie fassen kann (S. 30).

Demgegenüber führt die Vf.in an, dass ihre Untersuchung für ein „Motivverständnis“ (warum dann aber die Ersetzung des Motivbegriffs im Titel?) plädiere,

das von der in den meisten bestehenden Motiv-Definitionen nicht genug berücksichtigten Komplexität der individuellen Motivrealisierung im Text ausgeht. Die Charakteristika eines Motivs wären etwa folgende: Das Motiv wäre in diesem Sinne eine potenziell komplexe, sich aus der sprachlichen Realisierung eines Textes ergebende, auf der Bedeutungsebene durch eine bestimmte Einheit zusammengehaltene Komponente des Textes, deren Komplexität und Mehrdimensionalität durch verschiedene Faktoren geprägt wird: durch die Art und Weise der sprachlichen Realisierung (Textur); durch die Beziehung dieser Komponente zu anderen Komponenten im Text; durch einen möglichen Bezug der Komponente auf das durch die Tradition bedingte Auftauchen dieser Komponentenart in der Literatur, in der Kunst allgemein, in anderen in Frage kommenden Themen und Konzepten (konventionelle Bedeutung Panofskys) und schließlich durch die Funktion, die die Komponente im Aufbau des Textes ausübt, und durch die Rolle, die die Komponente für die Deutung des Textes spielt (die eigentliche Bedeutung Panofskys). Die schematisierte, in der Regel inhaltlich orientierte Bezeichnung eines Motivs anhand eines oder mehrerer Wörtern ist dabei für die Deutung eines literarischen Motivs notwendig, um über das Motiv in einer Metasprache überhaupt sprechen zu können (34).

Einesteils wird hier also die Benennung *eines* Motivs als notwendig bezeichnet, andererseits als eine „potenziell komplexe, sich aus der sprachlichen Realisierung eines Textes ergebende, auf der Bedeutungsebene durch eine bestimmte Einheit zusammengehaltene Komponente des Textes“. Warum soll das Realisierte nur „potenziell komplex“ sein? Deutlich wird, dass sich die Vf.in zwischen Komplexität und Einheitlichkeit nicht recht zu entscheiden weiß, was sich zum Nachteil der weiteren Ausführungen auswirken wird.



Ústav germánských studií

Den Reigen der untersuchten Texte beginnt die Vf.in mit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (S. 37ff.), den sie als „Diskussionsbeitrag zur frühromantischen Poetik“ (S. 37) zu lesen angibt. Die Einteilung ist die schon benannte: „Einführung“ (S. 37ff.), „Textur“ (S. 46ff.), „Kontextherstellung“ (S. 48ff.) und „Gesamtdeutung“ (S. 58ff.). Wie man sieht, gerät dabei das Kapitel zur „Textur“ sehr kurz. Die „Kontextherstellung“ nominiert dann verschiedene relevante abendländische ‚ Fassungen‘ der im *Ofterdingen* erwähnten Schlange – hier: „Physik und Magnetismus“ (S. 49ff.), „Paradiesschlange“ (S. 52ff.), „Ouroboros“ (S. 54ff.), „Astronomie“ (S. 56ff.), „Der Stab Mose“ (S. 57ff.), „Eherne Schlange“ (S. 58) und „Schlange der Klugheitsallegorie“ (S. 58ff.). In der „Einleitung“ vermerkt die Vf.in die oft schon wahrgenommene Schwierigkeit bei der Analyse des Klingsor-Märchens, in dem die Schlange im *Heinrich von Ofterdingen* erscheint: nämlich den „Wechsel zwischen einer mythologischen Namensgebung und einer allegorischen, eher abstrakten“ (S. 44.). Die Gelehrsamkeit ihrer Ausführungen im Kapitel „Kontextherstellung“ lässt aber fragen, warum sie davon de facto einseitig die allegorische Lektüre favorisiert, da sie ja durch die Darstellung der verschiedenen ‚ Fassungen‘ von Schlangen in der Tradition ‚ Klartext‘ zu einem ansonsten Rätselhaften verspricht. Dieses Gutachten würde zu einer ‚ Gegendissertation‘ von annähernd gleicher Länge, wenn es allen gelegten Spuren nachgehen wollte. Es muss also bei der bloßen Angabe der eröffneten Horizonte bleiben. Da die kundigst ausgeleuchteten Kontexte allerdings sehr divergent sind, ist man gespannt, was die Vf.in damit nun in einer „Gesamtdeutung“ anfangen wird. Gerade diese gelingt ihr dann auch nicht. Man liest, dass die „Textur des Schlangemagnet-Motivs verschiedene, sich ergänzende und gleichzeitig relativierende Kontexte aktualisiert“ (S. 60). Mit den ‚ sich ergänzenden und relativierenden Kontexten‘ aber wird man doch wieder an diese selbst verwiesen; eine „Gesamtdeutung“, die das Verschiedene zur Einheit verschmelze, gelingt nicht – und kann so nicht gelingen. Von daher fragt es sich aber, ob die Vf.in nicht nur den anderen (und ebenso falschen) Weg im Verhältnis zur Motivforschung gewählt hat: Ausführlichst (und noch einmal: beeindruckend informiert) werden allerhand Kontexte aufgerufen, die aber dann eben nicht mehr zu einer Einheit der *spezifischen* Formung im *Ofterdingen* synthetisiert werden können. Während die Motivforschung eine Einheit also nur ungedeckt behauptet und so vor der Vieldeutigkeit des von ihr her zu Beschreibenden in einem literarischen Text notwendig versagt, werden hier sehr viele Horizonte benannt und in ihrer Unterschiedlichkeit vorgeführt, was aber dazu führt, dass diese nicht mehr zur Einheit gebracht werden können. Der spezifische Umgang eines literarischen Textes mit einem Motiv (oder Reflexionsmittel) wird so jedoch wiederum verfehlt. Das zeigt sich auch daran, dass das Schlangen-Motiv als „Zusammenfassung an [sic!] den ganzen Roman bezogen wird“ (S. 66), der allerdings zuvor mit Julia Samwers als „Mandelbrotfraktal“ (S. 60) beschrieben wurde. Mandelbrotfraktale aber widerstehen bekanntlich jeglicher Möglichkeit ihrer Zusammenfassung oder Vereinheitlichung, was dann aber bedeutet, dass dies eben auch auf Roman wie Klingsor-Märchen anzuwenden ist. Aus diesem Dilemma findet das Kapitel zu *Heinrich von Ofterdingen* wie die ganze Dissertation nicht wirklich einen Ausweg.

Es folgt die Analyse von E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (S. 73ff.) – auch hier wieder mit „Einführung“ (S. 73ff.), „Textur“ (S. 77ff.), „Kontextherstellung“ (S. 84ff.) und „Gesamtdeutung“ (S. 107ff.). Die diesmal erschlossenen Kontexte sind „Biblische Paradiesschlange“ (S. 85ff.), „Schlangenlinie“ (S. 89ff.), „Schlange als Hieroglyphe“ (S.95ff.), „Kosmogonische Schlangen“ (S. 99ff.), „Alchemie“ (S. 102ff.) und „Laokoon“ (S. 103ff.) – auch hier muss es wieder bei der Nennung der höchst gründlich ausgeleuchteten Kontexte bleiben. Beim *Goldenen Topf* gilt, dass der Vf.in natürlich durch die Studien von



Ústav germánských studií

Günter Oesterle und Friedrich Kittler schon gründlichst vorgearbeitet worden ist. Allerdings übertrifft sie diese bei weitem in der Zahl der nominierten Kontexte sowie des Umfangs ihrer Betrachtung. Dies macht aber auch noch einmal die Crux dieser Arbeit deutlich: Während Oesterle und Kittler *eine* Dimension in den Blick rücken und diese so ausarbeiten, dass daraus eine für viele Leser tatsächlich atemberaubend neue Interpretation wurde, leuchtet die Vf.in alle möglichen Horizonte resp. Kontexte aus und lässt den Leser zuletzt ratlos zurück, was er denn mit all dem anfangen soll. Denn selbstverständlich gelingt es auch hier nicht, alle diese völlig unterschiedlichen Kontexte am Ende zu einer einheitlichen Gesamtdeutung zusammenzufügen – und so findet sich fast zwangsläufig die banale Quintessenz: „Der Werdegang zum Dichter bzw. der dichterische Prozess an sich werden durch die uns Maßlose gekrümmte Schlangenlinie, die im Endeffekt keine Schlangenlinie mehr ist, als in einer bestimmten Phase schmerzhaft und bedrückend charakterisiert“ (S. 114). Das ist jedenfalls sehr weit entfernt von ‚Aufreißen‘ neuer Interpretationshorizonte.

Als dritten Text liest die Vf.in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*. Die Einteilung ist schon bekannt – hier: „Einführung“ ab S. 121, „Textur“ ab S. 126, „Kontextherstellung“ ab S. 130 und „Gesamtdeutung“ ab S. 138; die ausgeleuchteten Kontexte sind: „Schlangenlinie“ (S. 131ff.), „Biblische Paradiesschlange“ (S. 134ff.), „Frau Welt“ (S. 135f.), „Echidna-Mythos“ (S. 136f.) und die „Offenbarung des Johannes“ (S. 137ff.). Dieses Kapitel kann als das gelungenste der Arbeit bezeichnet werden, was wohl eben mit der besonderen „Textur“ der Novelle zusammenhängt. Nachvollziehbar herausgearbeitet wird jedenfalls, dass Schlangenlinien als ‚Motiv‘ den ganzen Text ‚durchweben‘, um sich dann in einem ‚Schlangengeflecht‘ sozusagen zu materialisieren und durch einen Sturz in den Abgrund (aus dem Text) verabschiedet zu werden. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass auch hier die Legitimierung der untersuchten Kontexte manchmal doch wenig überzeugend ist. Zum Kontext der ‚Frau Welt‘ liest man etwa:

Die in [sic!] die Erde stürzende Schlange, das auf einmal zerfallene mit Gras bewachsene Gemäuer, das noch kurz davor ein herrlicher Palast war, und die Schönheit und erotische Attraktivität der Frau Venus sind jedoch ein ausreichendes Signal für die Inbeziehungsetzung mit der mittelalterlichen Allegorie der Frau Welt (S. 136)

Und zum Echidna-Mythos: „Indem im Text von buntgefleckten Schlangen gesprochen wird, wird die Identifizierung der Venus mit Echidna angeboten, wodurch Venus unbarmherzig als ‚unausringbares‘ Scheusal entziffert wird“ (S. 137). Das ist dann doch eine eher beliebige „Kontextherstellung“. Auch hier gelingt es im Übrigen nicht, die vielen Kontexte zu einer Gesamtdeutung zu ‚fügen‘, wie etwa folgende Anmerkung belegt: „Wie gezeigt werden soll, ist die Thematisierung der künstlerischen Tätigkeit in der Novelle viel komplexer und die Betrachtung des Schlangenmotivs ist ein möglicher Weg, diese Komplexität aufzudecken.“ (S. 139ff.). Was aber bringt es, eine „Komplexität“ aufzudecken, wenn diese sich nicht wieder zu einer wie auch immer gearteten Einheit (und sei eine in sich widersprüchliche) zusammenbringen lässt? Dieses Manko hat seinen Grund aber auch darin, dass sich die Vf.in selbst in der Gesamtdeutung noch zu Exkursen verführen lässt – etwa:

Für das zugespitzte Einsetzen von Schlangenlinien der Hochrenaissance stehen im Text die Bewegungen der Schleier, Gewänder und Locken der Venus, die als sinnlose, um des Selbstwillens eigesetzte Künstelei von Eichendorff verworfen werden. Die Mode der Verwendung der figura serpentinata, mit der die Deformation des Gemalten Hand in Hand geht, findet ihren Höhepunkt am Ende des 16. Jh. (S. 143).

Es folgt eine Abschweifung zu diesem Thema, die – wenn überhaupt – ins Kapitel der Kontextherstellung gehört hätte, nicht aber in das Kapitel einer der Synthese verpflichteten „Gesamtdeutung“. Aber selbst



Ústav germánských studií

wenn diese versucht wird, kommt die Vf.in allzu oft nicht über eher banale Feststellungen hinaus – etwa: „Assoziativ wird hier ein Bild an das andere geknüpft, mal anhand einer bestimmten Verwandtschaft, mal willkürlich“ (S. 147). Und später:

Eichendorff nutzt das Thema der Entwicklung von der Malerei der Renaissance zum Manierismus und dessen Untergang, um metaphorisch eine allgemeinere Aussage über das künstlerische Schaffen auszudrücken. Für ihn gibt es auf jeden Fall hinter jeder nicht sehr stark gekrümmten bzw. vereinzelt gebrauchten Schlangenlinie, die in Das Marmorbild ein Sinnbild für die Tücken der Kunst an sich steht, eine lauernde Schlange. (S. 149)

Das ist eigentlich schon durch die ‚Versuchsanordnung‘ der Dissertation vorgegeben und kein genuines Ergebnis einer interpretatorischen Anstrengung.

Es mag daran liegen, dass die Interpretation des *Maler Nolten* auf das im Wesentlichen geglückte Kapitel zum *Marmorbild* folgt, dass man den Eindruck eines deutlichen Niveauverlusts hat. Allerdings gilt auch ganz einfach, dass das gewählte Verfahren hier an seine Grenzen gerät bzw. genauer: deutlich über diese hinausgetrieben wird. Mörikes *Maler Nolten* umfasst je nach Druckfassung ungefähr 400 Seiten. Davon werden im Grunde 399 7/8 Seiten gelassen ignoriert und nur eine einzige Stelle analysiert: der Anfang des ersten Gedichts („Die Hochzeit“) des in den Roman eingelegten Peregrina-Zyklus: „Aufgeschmückt ist der Freudensaal; / Lichterhell, bunt, in laulicher Sommernacht / Stehet das offene Gartengezelle; / Säulengleich steigen. / Reichlich durchwirkt mit Laubwerk. / Die stolzen Leiber / Sechs gezähmter riesiger Schlangen, / Tragend und stützend das / Leicht gegitterte Dach.“ Die Vf.in rechtfertigt (sich):

Obwohl das Schlangenmotiv in *Maler Nolten* auf den ersten Blick als bloße Dekoration oder Kulisse wirken kann und als ein Randmotiv neben vielen anderen ähnlich eingesetzten Motiven, die eine bestimmte Atmosphäre hervorrufen helfen, ist es als Merkmal und Kennzeichen unentbehrlich, weil es etwas Grundsätzliches über das Romanthema Kunst aussagen hilft. Dass es sich nicht um eine bloße Dekoration und unbedeutende Kulisse handelt, bezeugt die Tatsache, dass in dem Schlangenmotiv (S. 153).

Die Vf.in gibt dann auch noch – wengleich erst einmal in einer Fußnote – zu Protokoll, dass sich durchaus noch öfter (genauer: viermal) das Wort ‚Schlange‘ im Roman finde, „doch diese Schlangen werden hier nicht weiter behandelt, weil sie keineswegs über die künstlerische Problematik im Roman reflektieren (S. 155; auf S. 162f. wird das Ignorieren dieser Schlangen dann noch einmal ausführlicher gerechtfertigt). Auf die gerade mal 9 (!) Zeilen eines eingelegten Gedichts wird hier die gleiche Gliederung angewendet wie auf den *Ofterdingen*, den *Goldenen Topf* oder *Das Marmorbild*, hier: „Einführung“ ab S. 153, „Textur“ ab S. 159, „Kontextherstellung“ ab S. 163, „Gesamtdeutung“ ab S. 168; als Kontexte werden angeboten: „Zoologische Schlange“ (S. 164f.), „Biblische Paradiesschlange“ (S. 165f.) und die „Schlangen der Artemis“ (S. 166). Allen Ernstes wird in der Ausleuchtung des Kontextes „Zoologische Schlange“ von Riesenschlangen geschrieben, „die durch jemanden, der im Gedicht nicht genannt wird, gezähmt wurden und deswegen auch als Säulen fungieren können“ (S. 164), was voraussetzt, dass man die ‚Zähmung‘ tatsächlich wörtlich zu verstehen hätte. Und allen Ernstes wird hier sogar bis zu Zedlers *Grossen vollständigen Universal-Lexikon* ausgegriffen, in dem zu lesen ist:

Die übrigen Theile, so an den Schlangen noch zu bemercken, sind, daß sie einen langen subtilen Rachen haben: und dieweil sie von ungemein grosser Begierde und Freßigkeit sind, und die Speise gleich in den Magen haben wollen, bäumen sie sich auf, und erheben sich mit dem halben Vorderleibe von der Erde, damit nur das Fressen desto eher in den Magen komme (S. 165).

Das reicht als Legitimation eines ‚Kontexts‘ nun wirklich nicht mehr! Man liest weiter:



Ústav germánských studií

Das [sic!] Pavillon überrascht im Gegensatz zu einem antiken Bauwerk sehr wohl, es reizt durch die Mischung vom Baumaterial (Gitter), „Flora und Fauna“ (Schlangen und Laubwerk), durch dessen Zusammenwirken von Bedrohlichkeit und Schutz und durch die erotische Aufladung, die hier aufgrund des Bezugs auf die biblische Paradiesgeschichte erfolgt und durch die die unwiderstehliche Verführungskraft zugleich auf den bevorstehenden Tod hinweist. (S. 183).

Und als Kommentar in der zugehörigen Fußnote:

Von der Verbindung heterogener Elemente in der romantischen Kunst, und konkret von Natur und Kunst, spricht in einer von seinen Vorlesungen A. W. Schlegel. Vgl. S. 178., Anm. 579. Das ganze Hochzeitsgedicht, das den Bereich Natur und Kultur kontrastiert, scheint hiermit als ein rein romantisches Gedicht konzipiert zu sein. (S. 183).

Der nur einmal erwähnte Pavillon wird hier also – noch einmal: allen Ernstes – mit August Wilhelm Schlegels ‚großer‘ Gegenüberstellung von Antike und Romantik zusammengebracht! Resümierend heißt es:

Zugleich ist die Funktion der Schlangen im Rahmen des Gartengezeltes grundlegend, das das Konzept der interessanten, doch „baufälligen“ Romantik darstellt. In dem vorläufigen gezähmten Zustand der Riesenschlangen ist die Vorausdeutung auf das kommende Geschehen verankert: Die gezähmten Schlangen brechen im Rahmen des Romangeschehens schließlich auf beide Künstler los, d. h. sowohl auf Nolten als auch auf Larkens, und die originelle, kühne romantische Kunst stürzt schließlich unter der Wucht der ausschweifenden Phantasie und aufgrund des heterogenen Baumaterials aus biblischen, mythischen und literarischen Versatzstücken zusammen (S. 186).

Dieses Kapitel muss in der Dissertation noch am ehesten als misslungen beschrieben werden. Nicht nur das nunmehr nur noch eine einzige Stelle (und nicht wenigstens ein ‚Motivgeflecht‘) überinterpretiert wird; wichtiger ist noch, dass das die erste Strophe des Hochzeitsgedichts so überdeutlich prägende Gegenüberstellung von Natur und Kultur nur am Rande gestreift wird – und so sogar die Interpretation der herausgepickten Stelle fehlt.

Was den jeweiligen Gesamtdeutungen nicht gelungen ist, gelingt dann zwangsläufig auch im „Fazit“ (S. 188ff.) nicht. Diagnostiziert wird „eine Variantenvielfalt der möglichen Kontextherstellung im Zusammenhang mit einem literarischen Motiv und seinem Umfeld“ (S. 189). Weiter liest man:

Die aufgerufenen Kontexte bzw. ihre einzelnen Schichten fungieren in diesem Sinne als gegenseitige Korrektive bzw. Ergänzungen, die einander bekräftigen, ergänzen, hinterfragen, widersprechen oder aber anders perspektivieren können. Die hergestellten Kontexte bzw. die Aktualisierungen ihrer einzelnen Schichten können sich in einer Motivtextur abwechseln, sie können immer wieder alternierend erscheinen oder alle auf einmal aufgerufen werden. In diesen Fällen bilden sie ein gewisses Mosaik, innerhalb dessen sie miteinander interagieren. Durch dieses Interagieren der Kontexte können zwischen ihnen Interferenzen entstehen, die das literarische Motiv mit einer bestimmten Bedeutung aufladen oder eine Richtung signalisieren, in der dieses Motiv zu verstehen ist. Oder: Die Interferenzen, die sich hier ergeben, kennzeichnen das Motiv als polyvalent und seine Komplexität deutet auf die Komplexität der künstlerischen Existenz und Produktion hin (S. 191).

Das ganze „Fazit“ ist eine einzige Beschwörung von Polyvalenz – und man ist schon froh, darauf nicht auch noch das nichtssagende Wort ‚Hybridität‘ angewendet zu finden. Später liest man:

Die unterschiedlichen Anspielungen können dabei auf eine spielerische, ironisierende, persiflierende u. ä. Art und Weise geschehen. Die Texte nutzen die Kontexte, um sie gegeneinander auszuspielen, um die Charakteristika und Eigenschaften, die durch den jeweiligen Kontext aufgerufen werden, durch eine neue Anspielung zu bekräftigen, zu hinterfragen oder zu invertieren. Die Kontexte können dabei je nach thematischer Zugehörigkeit und je nach Art der Anspielung Kontextcluster bilden und diese können dann auf verschiedenen Ebenen mitei-



Ústav germánských studií

inander agieren. Oder aber es kann auch innerhalb des Aufrufens eines einzigen komplexen Kontextes aufgrund dessen Auffächerung zu einer Interaktion seiner verschiedenen Bedeutungsebenen kommen. Das Spiel mit den Kontexten innerhalb eines Motivs ist variabel und wenn in zwei Schlangenmotiven auf denselben Wissensbereich angespielt wird, können die Schlangenmotive schließlich einen völlig unterschiedlichen Charakter haben (S. 195f.)

All dies ‚spielt‘ nun nur noch auf einer Metaebene, nämlich der der „Möglichkeit der Aktualisierung einer Vielzahl von Kontexten“ (S. 196). War es den „Gesamtdarstellungen“ schon nicht gelungen, die entfaltete und zur Unüberschaubarkeit tendierende Vielfalt der aufgerufenen Kontexte wieder zu einer Einheit der ‚Nutzung‘ der Schlange im jeweiligen Text zusammenzubinden, so kann hier eben auch nur noch resümiert werden, dass alles ungeheuer ‚vielfältig‘ sei. Selbst die nicht verwundernde Diagnose einer auch am Umgang mit den Schlangen erkennbaren Entwicklung innerhalb der romantischen Großepoche bleibt unangemessen vage (und man fragt sich, ob sie auf der Grundlage von gerade mal vier analysierten Texten überhaupt gestellt werden kann):

Die Komplexität des Schlangenmotivs 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 Schlangenmotiv, der diese Kunst versinnbildlicht, eindeutig Sieg davon trägt. (S. 199)

Als letzten Satz liest man;

Diese Untersuchung hat sich trotz der bestehenden Streitpunkte des problematischen Motivbegriffs bedient, weil sich die traditionelle begriffliche Bezeichnung des untersuchten Gegenstands als Motiv von selbst anbietet. Zugleich wirft diese Arbeit die Möglichkeit auf, dass der Motivbegriff aufgrund ähnlich ausgerichteter künftiger motivanalytischer Studien, die soeben die Komplexität der untersuchten traditionell als Motive bezeichneten Konstruktionen eines anderen Typus entdecken, schließlich verabschiedet wird (S. 200f.)

Und die letzte Fußnote erläutert: „Es muss sich nicht um stark kontextuell geprägte Konstruktionen handeln, sondern um andere komplexe Konstruktionen“ (S. 201). Wie nun? Der Motivbegriff bietet sich von selbst an, ist also unumgänglich, und soll doch durch die Fortsetzung des in dieser Arbeit begangenen Weges „verabschiedet“ werden? Dies führt zur oben schon einmal gestellt Diagnose zurück: Markéta Balcarová's Dissertation ist von der richtigen Überzeugung grundiert, dass sich unter den Voraussetzungen der Motivforschung literarische Texte nicht angemessenen interpretieren lassen. Dieses Ungenügen hat sie dazu gebracht, den Begriff des Motivs im Titel ihrer Dissertation durch den des (danach kaum noch auftauchenden) ‚Reflexionsmittels‘ zu ersetzen. In der Arbeit selbst fällt sie dann aber wieder (und dies flächendeckend) in die Rede vom Motiv zurück. Allerdings gibt sie sich durchaus Mühe, die Fehler der Motivforschung gerade nicht zu wiederholen und geht dabei geradewegs dem ‚Gegenteil‘ in die Falle. Während die Motivforschung eine Einheit behaupten muss, die der internen Vielfalt im literarischen Text nicht angemessen sein kann, entfaltet die vorliegende Dissertation eine Vielzahl von Kontexten, die, insofern sie aus einer gründlichen Kenntnis aller einschlägigen Texte rührt, in den „Kontextherstellungen“ zu einer wahren ‚Unendlichkeit‘ entfaltet wird. Diese aber ist dann nicht mehr zu einer auf den Text beziehbaren und als Analyse des Textes zu gestaltenden Einheit zurückzuholen, was zuletzt – so vor allem im „Fazit“ – zu einer bloßen Meta-Diagnose, alles sei eben vielfältig und komplex, führt.

Mit diesem kritischen Resümee sei der Rolle als Opponent Genüge getan. Gegen alle Kritik sei aber hier noch einmal ausdrücklich festgehalten: Die Arbeit ist von einer derartigen Gründlichkeit geprägt, argumentiert im Einzelnen stets präzise und nachvollziehbar und ist sprachlich im Wesentlichen gelungen



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE



Ústav germánských studií

(es wundert allerdings, dass trotz einer Korrektur durch Muttersprachler dann doch noch so viele Fehler stehen geblieben sind), dass es einem nachgerade genau deshalb leid tut, dass all diese unbezweifelbaren Qualitäten der Arbeit nicht dazu genutzt wurden, aus ihnen die Funken einer je innovativen, ganz neues an den gewählten Texten sichtbar machenden Lektüre zu schlagen oder aber die Motivforschung sozusagen endlich vom Kopf auf die Füße zu stellen.

Trotz aller Kritik ist aber völlig unzweifelhaft, dass die Arbeit die Anforderungen, die billigerweise an eine Dissertation zu stellen sind, rundum erfüllt. Ich empfehle sie daher ohne jede Einschränkung zur Verteidigung und füge hinzu, dass es sich in meinen Augen wiederum ohne Einschränkung um eine ‚promovierbare‘ Leistung handelt.

(Prof. Dr. Manfred Weinberg)