

seiner Ansicht nach aber nicht aus, dass Karten so etwas wie Lust erzeugen können, der gerade auch Literaten immer wieder erliegen. Es handelt sich dabei freilich nicht um eine vor-symbolische Lust, die im Bereich des Imaginären angesiedelt ist, sondern um eine Lust *am* und *im* Symbolischen selbst – eine Lust am Spiel mit den heterogenen Zeichenordnungen, die das Verbundsystem Karte konstituieren. Die Tatsache, dass das Symbolische der Kartographie Lust zu bereiten vermag, widerlegt laut Stockhammer die noch immer vorherrschende ästhetische Ideologie, die einen unversöhnlichen Gegensatz zwischen dem Mathematischen und dem Poetischen, dem Zählen und dem Erzählen zu konstruieren sucht.

Stockhammers Studie stellt nicht zuletzt auch ein engagiertes Plädoyer gegen eine derartig reduktive Auffassung des Poetischen dar. Wer sich mit der literarischen Repräsentation und Konstruktion von Räumen beschäftigen möchte, wird in absehbarer Zeit an diesem Buch nicht vorbeikommen. Dass es – was in den Kulturwissenschaften leider nur noch selten begegnet – elegant geschrieben ist, trägt zusätzlich dazu bei, seine Lektüre zu einem nicht alltäglichen intellektuellen Vergnügen zu machen.

*Christian Moser*

Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen, Basel (A. Franke) 2008. XV u. 517 S.

Als Peter V. Zima im Januar 2008 sein Vorwort verfaßte, standen der Dax so wie der S&P 500 und der FTSE 100 nahe ihrer historischen Höchststände, nur der CAC 40 erreichte nicht ganz wieder alte Höhen. – Der Neoliberalismus schien trotz aller zyklischer Tiefs noch in Ordnung. Zu diesem Zeitpunkt schrieb Zima, daß die Kunst sich in ein Epiphänomen der Wirtschaft zu verwandeln im Begriff sei. Dieser um die Zukunft der Kunst besorgte Kulturpessimismus ging bei Zima einher mit der Hoffnung, dass »eine eindimensionale, kritikfreie Gesellschaft nicht überlebensfähig ist und daher nicht von Dauer sein kann.« (480) Die bei Azúa, Bernhard oder Ransmayr konstatierte »Selbstisolierung« durch »konsequente Negativität« (480) mache die Kunst zum Ort der Zuflucht für das kritische Denken, aus dem es aber in der Zeit der Krise wieder ausbrechen könne. Ob es sich bei der nur ein Jahr nach Zimas Niederschrift seines Vorwortes eingetretenen Weltwirtschaftskrise um eine solche historische Konstellation handelt, bei der das kritische Denken aus der Kunst wieder hervortreten könne, ist zu bezweifeln. Trotz aller offenbar werdenden fundamentalen Probleme, die systembrecherische Maßnahmen der Staaten nötig zu machen scheinen, zeichnet sich ein tiefgreifender Systemwandel nicht ab. Für eine Analyse der Rolle der Kunst in dieser Krise scheint es zu früh zu sein. Doch wirft sich die Frage auf, welche Art von Krise Zima meinen kann, in der die Kunst wieder eine ideologisch so wichtige Rolle spielen kann wie im 19. Jahrhundert.

Zimas Buch zum europäischen Künstlerroman von der Frühromantik bis zur Postmoderne ist ein Kursbuch des Untergangs: Es handelt vom Verlust der romantischen Hoffnung auf Versöhnung in der Kunst. Es erzählt die Geschichte, wie die Autoren selbst ihren Glauben an die Literatur verlieren und das Ende der Kunst eintritt. Wenn dies auch nicht der Untergang der Kunst schlechthin ist, so ist es doch das Ende der

Kunst im Sinne von Yves Michaud als «gemeinschafts- und geschmacksbildende Instanz, als Utopie oder Kritik» (470). Wenn dem auch die erwähnten Autoren der »konsequenten Negativität« (480) wie die Bewohner eines gallischen Dorfes entgegenstehen, so ist die gesellschaftlich relevante Kunst in der Postmoderne doch eine solche geworden, die sich als Teil eines umfassenden Systems des Merchandisings begreifen läßt. Der Film zum Buch, das Buch zum Film, der Plastikzauberstab, der massenhaft handgeschmiedete Ring, das T-Shirt. – Der letzte, dritte Teil von Zimas Buch zum europäischen Künstlerroman versteht sich als »Epilog über die Zukunft von Literatur und Kunst« und ist ganz der Frage nach dem Ende der Literatur, dem Ende der Kunst, aber auch der nach der Verdrängung der Literaturwissenschaft gewidmet. Damit wird – jenseits aller Trivialisierung der Frage – Hegels These zum Ende der Kunst wieder genauso aktuell wie Adornos Frage nach der »Entkunstung der Kunst« (vgl. 470). Und damit sind auch die geistigen und historischen Ursprünge der von Zima vorgelegten Studie genannt. Die deutsche Frühromantik und Hegel bilden den Ausgangspunkt, an dem eine noch ›heile‹ Welt der Utopie entworfen wird, während der Modernismus, für den Adornos Name stehen kann, als Erbe der Romantik erscheint. Die grundlegenden Positionen werden in den beiden ersten einleitenden Kapiteln bezogen.

Die »Einleitung: Soziologische, ästhetische und poetologische Prolegomena« entwickelt nicht nur historisch, sondern auch methodologisch die Grundlagen der Studie. Hier faßt Zima sein Programm zusammen. Es geht um den Befund, daß Lukács und Marcuse zwar mit dem Bürgertum in revolutionärer Absicht brechen, aber die Kunst weiterhin als bildungsbürgerliche Monstranz vor sich her tragen. Sie sind somit »in postmoderner Retrospektive« Repräsentanten »spätmoderner (modernistischer)« (2) Problematik. »Es ist deshalb an der Zeit, aus dem Bann des Neoplatonismus und Hegelianismus, von dem sich Lukács und Marcuse nie wirklich befreit haben, auszubrechen, um 1. die gesellschaftlichen Ursachen für die Entzweiung von ›Kunst und Leben‹ oder Roman und Gesellschaft ins Blickfeld zu rücken; um 2. zu erfahren, ob es vor der Entzweiung eine Einheit gab, wie sie aussah und wie es zur Entzweiung kam; um 3. schließlich der Frage nachzugehen, weshalb einige postmoderne Künstlerromane die Kunst als obersten Wert nicht mehr gelten lassen, sondern sie spielerisch-parodierend relativieren.« (Ebd.)

Der erste Fragenkomplex wird in der Einleitung zunächst in das Argument zuspitzenden Thesen abgehandelt. Hier werden insbesondere Säkularisierung und Kommerzialisierung im 18. und 19. Jahrhundert als Ursachen für die Zerstörung der Einheit dingfest gemacht, während deren Konzepte anhand von Hegel, Comte und Goethe behandelt werden. Mit Nietzsche und Mallarmé werden »Entzweiung und Apotheose der Kunst« (22) pointiert. Adorno und Marcuse werden als repräsentativ für die Frontstellung der Kunst gegen die Gesellschaft gelesen. Die Postmoderne wird in dieser Einleitung weitgehend ausgespart, da sie ausführlich im zweiten Teil behandelt wird. Das erste Kapitel des ersten Teils setzt dagegen wieder am Anfang an, indem Zima erneut die Romantik betrachtet, um mit Novalis, Eichendorff und Hoffmann noch einmal die Ausgangskonstellation in fiktionalen Texten zu erarbeiten und hier insbesondere mit Lacan eine psychoanalytische Dimension ins Spiel zu bringen. Somit wird das erste Kapitel zu einer Reprise der Einleitung. Das zweite Kapitel springt dann zum Beginn des 20. Jahrhunderts, wo die Spätmoderne in ihrem Verhältnis zur Romantik bei Proust und Joyce gezeigt wird. Die dann folgenden beiden Kapitel – vor allem zu

Krleža, Sartre und Thomas Mann – schließen den ersten Teil zu Utopie, Apotheose und Kritik ab.

Bei der Interpretation der großen Künstlerromane scheut Zima nicht vor biographischer Beweisaufnahme zurück, um psychoanalytische Untermauerung seiner historischen, soziologischen und wirtschaftsgeschichtlichen Interpretationen zu gewinnen. Diese allerdings erlauben auch eine, als »Intermezzo« (175) bezeichnete, Reflektion komparatistischer Methodologie, wenn der Vergleich von Krleža und Sartre zu Überlegungen zum typologischen Vergleich Anlaß geben, dessen Grundlage die These ist, »daß die Ähnlichkeit der beiden Texte aus ähnlichen gesellschaftlichen und sprachlichen (literarischen) Situationen zu erklären ist.« (179) »Die Vorwegnahme bestimmter Probleme, Lösungen und Begriffe durch Krleža oder Unamuno ist kein reiner Zufall, der einer Erklärung auf biographischer Ebene harrt, sondern soziales, kollektives Faktum, das oftmals Schriftsteller oder Schriftstellergruppen (Avantgarden) aus verschiedenen, aber verwandten Kulturen miteinander verbindet.« (180) Die Fruchtbarkeit dieses klassischen Instrumentariums der vergleichenden Literaturwissenschaft wird bei Zima eindrucksvoll vorgeführt. So wird das Kapitel zu Krleža und Sartre mit einem Vergleich zu Kafka und Hamsun auf den Punkt gebracht: Kunst und Gesellschaft stehen sich feindlich gegenüber, »die Kunst [erscheint manchem Modernisten] als einzige Alternative zur Bürgerlichen Existenz [...] – und als vernichtendes Urteil über sie.« (207) Die damit erfolgende Überhöhung der Kunst wird allerdings im letzten Kapitel in Frage gestellt; denn Thomas Manns *Doktor Faustus* ist unter den großen modernistischen Künstlerromanen der einzige, der tragisch endet, »und seine Tragik weist auf die immer prekärer werdende Stellung von Kunst und Künstler in einer Gesellschaft hin, die sich anschickt, die komplementären Begriffe von Subjekt, Werk und Wahrheit grundsätzlich in Frage zu stellen.« (209)

Diese radikale Infragestellung wird im zweiten Teil beschrieben, in dem die »Postmoderne als Parodie, Spiel und Revolte« (271) gegen das modernistische Paradigma gestellt wird. Zima bezeichnet die postmoderne Situation im Blick auf den Künstler als einen Sinn- und Funktionsverlust. Der Künstler ist nicht mehr »Genie, Seher oder Kritiker« (273), sondern produziert einfach nur Kunst. Der Roman wird mehr und mehr als nur ein Teil einer komplexen Vermarktungskette begriffen, »er gedeiht an der Grenze zum kommerzialisierten Medienbetrieb und zwingt Autoren, Konzessionen an die Kulturindustrie zu machen.« (Ebd.) Beispiele dafür, wie der postmoderne Roman auf diesen Bedeutungswandel der Kunst und des Künstlers reagiert, sieht Zima in Butors, Süskinds, Ransmayrs und John Barths Texten. Absichtlich vereinfachend faßt Zima das Verhältnis der postmodernen zu ihren modernen und spätmodernen Vorläufern zusammen: »Sie setzen die moderne Kritik an Religionen, Ideologien, Pseudowissenschaften und mondänen Maskeraden fort, indem sie auf ideologiekritischer Ebene noch einen Schritt weiter gehen, um auch den Kunstbegriff zu reflektieren und kritisch zu zerlegen.« (274) Hierbei lassen sich – Zimas schon 2001 in *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* entwickelter Typologie folgend – mindesten vier Modelle erkennen:

1. Butor und der Nouveau Roman, John Barth und Calvino können für eine »kritisch-experimentelle Postmoderne« (274) stehen, hier werden formale Experimente der Moderne mit anderen Mitteln fortgesetzt.

2. Umberto Eco, Süskind und John Fowles sind Autoren von lesbaren und verfilmbaren Romanen, die jedoch nicht als Unterhaltungsliteratur abgetan werden dürfen, da sie kritische Elemente enthalten.

3. Das dritte Modell läßt sich mit Namen »wie Félix de Azúa, Thomas Bernhard und Christoph Ransmayr (zusammen mit den Theaterstücken von Werner Schwab und Elfriede Jelinek)« (275) charakterisieren. Hier wird eine »auswegslose Revolte gegen die spätkapitalistischen Verhältnisse« (ebd.) geführt. Dieses Modell ist besonders interessant und wird, wie erwähnt, von Zima hervorgehoben, da in ihm die Kunst als kritische Instanz die Zeiten des Wertverlustes überdauert; denn diese postmodernen Autoren kritisieren gerade die von »der Indifferenz (der Austauschbarkeit aller Wertsetzungen)« geprägte Postmoderne selbst, aber eben innerhalb des postmodernen Paradigmas, das kein »jenseits nachmoderner Verhältnisse mehr anpeilt« (ebd.).

4. Das vierte und für die vorliegende Untersuchung nicht relevante Modell ist das einer »ökologischen, feministischen oder ökofeministischen Strömung« (ebd.). Die Literatur innerhalb dieses Modells erlaubt kaum einen Künstlerroman, der etwas anderes wäre als eine Wiederaufnahme spätmoderner oder moderner Ideologien, so daß Zima sie aus seiner Untersuchung ausschließt.

Die besondere Rolle, die die Literatur des dritten Modells für Zima spielt, wird auch daran deutlich, daß er sie als die »andere Postmoderne« von den Romanen der ersten beiden Modelle absetzt. Hier wird sozusagen unter Verlust aller utopischen Momente das spätmoderne Projekt parodistisch fortgesetzt. Dies wird besonders deutlich, wenn Zima Thomas Epples Interpretation von Ransmayrs *Die letzte Welt* kritisiert: Eppler sieht eine Utopie, wo eine Parodie vorliegt. »*Die letzte Welt* reproduziert ein letztes Mal das romantisch-spätmoderne Ideal des vollendeten Meisterwerkes, das den Autor überdauert, *nur um es parodistisch zu negieren.*« (425) Damit steht Ransmayr für Zima in einer Reihe mit Azúa und Bernhard. Er erscheint »als ein revoltierender Autor, der zwar keine spätmodernen Utopien mehr anzubieten hat, sich aber mit der Macht des geschriebenen Wortes *gegen* den fatalen Trend stemmt: um den Untergang trotz aller Untergangsprognosen zu verhindern.« (432) Und dieser Kampf scheint auch der des Verf. selbst zu sein, den er im Feld der Literaturwissenschaft austrägt. Deren Untergang sieht er aufs engste mit der Verwandlung der Literaturwissenschaft in die Kulturwissenschaft verbunden: Die Literaturwissenschaft »mag theoretisch und methodologisch überlegen sein und sich auf einen weitaus besser definierten Objektbereich beziehen; in den Institutionen ist sie ihrer Rivalin hoffnungslos unterlegen, weil sich diese in der akademischen Welt einer steigenden Nachfrage erfreut. Was Zwagermans Protagonist von »Künstlern mit Geld und Künstlern ohne Geld« sagt, gilt auch für Kulturwissenschaftler im allgemeinsten Sinn. Die Paraphrase lautet: »Es gibt keine guten oder schlechten Kulturwissenschaftler mehr. Es gibt Kulturwissenschaftler mit (Drittmittel-)Geld und Kulturwissenschaftler ohne (Drittmittel-)Geld und Kulturwissenschaftler ohne (Drittmittel-)Geld sind eigentlich keine Kulturwissenschaftler.« (458 f.). Den Philologen geht in der heutigen Universitätslandschaft nicht nur ihr Gegenstand verloren, sondern auch »ihr Medium, die Sprache« (459), konstatiert Zima. So liegt in der hoffnungslosen Hoffnung, daß die Kritik ihre Zuflucht in der postmodernen Literatur des dritten Modells findet und in den Zeiten einer sich schon »abzeichnenden Krise« (480) wieder ausbricht, auch die paradoxe Zuversicht des Komparatisten Zima, dessen Arbeit selbst als Widerstand gegen die Kommerzialisierung und den konstatierten Untergang der Kunst erscheinen will. Für den Leser ist die umfangreiche Studie zum

Künstlerroman jedenfalls ein Gewinn, wenn auch Vorgehen und Argumente keineswegs dem aktuellen Paradigma einer kulturwissenschaftlich gewendeten Literaturwissenschaft entsprechen: Doch das ist Teil von Zimas Projekt. Die Romane werden primär als Sprachkunstwerke begriffen, die von der gesellschaftlichen Wirklichkeit Zeugnis ablegen, an deren Schaffung sie aber immer weniger beteiligt zu sein scheinen.

Pascal Nicklas

*50 Klassiker Deutsche Schriftsteller. Von Grimmelshausen bis Grass.* Dargestellt von Joachim Scholl unter Mitarbeit von Klaus Binder. Hildesheim (Gerstenberg) 2007. 255 S.

Mit dem von Joachim Scholl unter Mitarbeit von Klaus Binder verfaßten Band *50 Klassiker Deutsche Schriftsteller* liegt mittlerweile das fünfte Werk der enzyklopädisch angelegten *50 Klassiker*-Reihe aus dem Hause Gerstenberg zum Thema Literatur vor.<sup>13</sup> Die männliche Form des Titels ist dabei durchaus wörtlich zu nehmen. Die etwaige Kritik, daß nur männliche Schriftsteller aufgenommen wurden, wird indes im Vorwort durch die Ankündigung eines eigenen Schriftstellerinnen-Bandes entkräftet (9).<sup>14</sup>

Der Band beginnt mit Grimmelshausen und geht chronologisch nach Lebensdaten fort bis Günter Grass. Es bedarf kaum der Erläuterung, daß man bei einer Begrenzung auf 50 Schriftsteller viele Namen aus knapp 400 Jahren neuerer deutscher Literatur vermissen wird. Umso interessanter dürfte es zu sehen sein, nach welchen Kriterien die Schriftsteller, von denen immerhin knapp die Hälfte dem 20. Jahrhundert zuzuordnen ist,<sup>15</sup> in den Band Eingang gefunden haben. Trotz der deutlichen Schwerpunktsetzung des vorliegenden Bandes auf das 20. Jahrhundert betont der Verf. in der Einleitung, daß es ein wichtiges Auswahlkriterium gewesen sei, nur bereits verstorbene Autoren aufzunehmen, da die Erhebung in den Status eines Klassikers nur aus der zeitlichen Distanz heraus erfolgen könne (9). Einzige Ausnahme hiervon bildet Günter Grass, der auf-

13 Die anderen Bände zur Literatur sind: Barbara Sichtermann u. Joachim Scholl: *50 Klassiker Lyrik. Bedeutende deutsche Gedichte*, Hildesheim 2004; dies.: *50 Klassiker Romane vor 1900. Große Romane aus vier Jahrhunderten*, Hildesheim 2002; ders.: *50 Klassiker Romane des 20. Jahrhunderts. Die wichtigsten Romane der Moderne*. 6., überarb. Aufl., Hildesheim 2007; Norbert Abels: *50 Klassiker Theater. Die wichtigsten Schauspiele von der Antike bis heute*. 2. Aufl., Hildesheim 2004.

14 Daß in der *50 Klassiker*-Reihe illustre und kunstschaaffende Frauen zukurzkommen, kann nicht behauptet werden. Verviesen sei auf die folgenden beiden Bände: Barbara Sichtermann: *50 Klassiker Frauen. Die berühmtesten Frauengestalten*. 5., überarb. Aufl., Hildesheim 2006; Christiana Haberlik u. Ira Diana Mazzoni: *50 Klassiker Künstlerinnen. Malerinnen, Bildhauerinnen und Photographinnen*. 3., überarb. Aufl., Hildesheim 2006.

15 Eine solche paritätische Gewichtung von Autoren bzw. Werken vor und nach 1900 findet sich innerhalb der *50 Klassiker*-Reihe auch bei den beiden Roman-Bänden. Es sei daran erinnert, daß auch in aktuellen siebten Auflage der *Deutschen Literaturgeschichte* aus dem Hause Metzler gute 350 von knapp 700 Seiten der Literatur des 20. Jahrhunderts vorbehalten sind, vgl. Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich u.a. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2008.