

PETER V. ZIMA, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen und Basel (Francke) 2008, XV + 517 S.

Peter V. Zima, der in Klagenfurt Komparatistik lehrt, hat eine umfangreiche monographische Studie vorgelegt. Der Untertitel des Buches umschreibt einen Zeitraum, dem Zima schon mehrere gewichtige und zum Teil wieder aufgelegte Arbeiten gewidmet hat. Das Buch setzt sich mit einer Romangattung auseinander, die traditionell stoffgeschichtlich untersucht wird: Welche Formen von Kunst, welche Künstlerfiguren kommen in den Romanen vor? Diesen ausgetretenen Weg geht Zima nicht; er öffnet dem Leser vielmehr einen weiten kulturgeschichtlichen, komparatistischen und am Ende sogar zeitkritischen Horizont auf den europäischen Roman. Methodisch verfolgt Zima eine Doppelstrategie: Einerseits lehnt er sich an Überlegungen Lacans an, Romane aus einer Identitätsarbeit zu erklären, die zwischen dem Verharren des erzählenden Subjekts im (mütterlichen) Imaginären und dem Kampf gegen die symbolische Ordnung (des Vaters) aufbricht (vgl. 48f.). Andererseits entwickelt er ein sozialgeschichtliches Modell, wonach Kunst im Zuge eines Säkularisierungsprozesses an die Stelle der Religion getreten und dann in der Gegenwart von den Marktgesetzen unterworfen worden sei. Der Künstlerroman erhalte genau hier seinen Ort, weil er zum einen das Produkt einer Abspaltung des Intellektuellen von der bürgerlichen Gesellschaft sei; weil er zum anderen „ein Gegenbild zur bürgerlichen Welt“ entwerfe und zum dritten dadurch mit sich selbst in Widerspruch gerate; und weil viertens dieser Prozess psychoanalytisch als „Rebellion der Söhne gegen die Väter“ zu deuten sei (9). Die geheime Leitlinie Zimas, auch wenn sie nicht ausdrücklich zitiert wird, ist freilich Adornos ästhetische Theorie (32ff.).

„Die Geschichte des Künstlerromans ist die Geschichte einer Entzweigung“ (1). Zima zeichnet den Weg dieser Entzweigung in seiner Einleitung nach, die bei Schleiermacher, Hegel, Comte und Goethe beginnt und mit Nietzsche und Mallarmé endet, bei denen diese Entzweigung so offenkundig aufbricht, dass schon am Ende des 19. Jahrhunderts aus der „Einheit von Kunst und Gesellschaft“ (12) eine Frontstellung „Kunst gegen Gesellschaft“ geworden ist (32).

Novalis' Romanfragment ›Heinrich von Ofterdingen‹ nimmt Zima deshalb als Ausgangspunkt seiner Romangeschichte, weil hier zum letzten Mal „eine euphorische Darstellung der Einheit von Subjekt und Objekt“ gelungen sei (45). Als These formuliert liest sich das bei Zima so:

Novalis' Romanfragment geht aus einem Verharren des erzählenden Subjekts in dem vom Mutterbild dominierten Imaginären (Lacan) hervor und aus einer komplementären Ablehnung der vom Vater vertretenen symbolischen Ordnung (Lacan), die mit der Ordnung der sich durchsetzenden bürgerlichen Gesellschaft und des anbrechenden Kapitalismus identisch ist. (46)

Für diese These, die im Folgenden am ›Ofterdingen‹ entwickelt wird, sucht Zima gelegentlich Bestätigung „auf biographischer Ebene“ (56) und in der schroffen Entgegensetzung von Novalis' Roman zu Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹: „Künstlerroman und Bildungsroman: Novalis gegen Goethe“ (58). Beides könnte zu kurz gegriffen sein, etwa wenn in Novalis' Romanutopie schon eine „Vorbotin der Spätmoderne“ ausgemacht wird (65) oder wenn sogar Adornos Familienverhältnisse zur Stützung der psychoanalytischen Ausgangsthese (väterliche Welt/Ordnung – mütterliche Welt/Kunst) herhalten müssen, wo es sich vielleicht nur um die trivialisierte Form einer literarischen Erinnerung handelt, nämlich um Goethes bekanntes Gedicht: „Vom Vater hab' ich die Statur, | Des Lebens ernstes Führen, | Von Mütterchen die Frohnatur | Und Lust zu fabuliren“ (Zahme Xenien; 1827).

Eichendorff und Hoffmann leiten über in das 2. Kapitel, das dem „Künstlerroman in der Spätmoderne“ (89) gewidmet ist. Überhaupt betont Zima die „Kontinuität von der Romantik zur Spätmoderne als Modernismus“ (91). Insbesondere die Gegenüberstellung von Joyces ›A Portrait of the Artist as a Young Man‹ – und nicht des ›Ulysses‹ – mit Prousts ›A la recherche du temps perdu‹ soll dies nachweisen. In beiden Texten vermag Zima ganz im Sinne seiner Ausgangsthese übereinstimmend „die Revolte des Künstler-Sohnes, später des kritischen Intellektuellen, gegen das väterliche Bildungsbürgertum“ nachzuweisen (97); „frappierende Ähnlichkeiten“ (106) und vergleichbare Übereinstimmungen findet Zima auch zwischen Prousts ›Jean Santeuil‹ und Joyces ›Stephen Hero‹. Joyces ›A Portrait‹ und Prousts ›Recherche‹ suchen und finden ganz unterschiedliche Auswege aus demselben Dilemma des Künstlerromans in der Spätmoderne – jener in der „Flucht in die Kunst“ (113), dieser als „Utopie des Schreibens“ (124).

Im 3. Kapitel überprüft Zima seine Ausgangsthese an Miroslav Krležas Roman ›Die Rückkehr des Filip Latinovicz‹ von 1932 und Jean-Paul Sartres ›Der Ekel‹ von 1938; Redundanzen der Argumentation können da nicht ausbleiben. Beide Romane (und ihre Autoren) versuchen sich an einer trotzigen Rettung der Kunst, was sich freilich als ambivalent erweist. Krleža, ein international noch kaum erkannter avantgardistischer Autor (174), arbeitet sich dafür an Prousts ›Recherche‹ ab, so dass diese zum „Zerrbild“ gerät (148). Wieder sind es „die vielen frappierenden Ähnlichkeiten“, die diesen Roman mit demjenigen Sartres verbinden (175). Im Sinne von Zimas These muss bei Sartre allerdings ein wenig „rekonstruiert“ werden; so muss z. B. der frühere Roman ›Der Ekel‹ durch die späteren ›Wörter‹ (1964) erklärt werden (184), damit der Nachweis geführt werden kann, Sartre habe in den dreißiger Jahren durchaus noch an die Rettung durch die Kunst geglaubt. Im Rückblick von den ›Wörtern‹ freilich unterzieht Sartre die hoffnungsfrohen Überlegungen der dreißiger Jahre einer schonungslosen Selbstkritik (200).

„Die Reise an den Rand der Kunst“ (209) ist das 4. Kapitel überschrieben, das sich Thomas Manns Altersroman ›Doktor Faustus‹ widmet. Zima liest ihn, der als „einziger unter den großen modernistischen Künstlerromanen“ tragisch endet (209), als Roman der Ambivalenz. Der Begriff der Ambivalenz durchzieht nicht nur die einschlägige Forschungsliteratur bis hin zum Gemeinplatz (210); diese Ambivalenz zeige sich sowohl erzähltechnisch im „zwiespältigen Verhältnis zwischen dem resignierenden *Bildungsbürger* Zeitblom und dem *kritischen Intellektuellen* Leverkühn (212; Hervorhebung original) als auch in einer Wertkrise im Geiste Nietzsches (213). Die „Bloßlegung der ambivalenten Textstruktur“ des ›Doktor Faustus‹ (224) reicht weit, von der ursprünglichen Einheit von Gott und Teufel (215) über den Nachweis „einer karnevalistischen Ambivalenz im Sinne von Bachtin“ (225) bis hin zu dem Wissen, dass – im Unterschied zu vielen anderen Werken der Spätmoderne – der Begriff an sinnentscheidender Stelle im Roman selbst vorkommt (226). Die „Erzählsituation“ des ›Doktor Faustus‹ in das Spannungsverhältnis der Grundthese Zimas einzupassen und sowohl das „soziale Inzest-Verbot“ Leverkühns (234) als auch einen latenten homosexuellen Untergrund des Romans (237) unter den Ambivalenz-Begriff zu subsumieren, wirkt gefährlich; dies gilt auch für die (angebliche) Inhumanität von Leverkühns Musik (242). Zima geht solchen Gefahren aus dem Weg, weil er nah am Text liest, wenn er zeigt, „dass der reale Autor seinem Erzähler Zeitblom näher steht als Leverkühn, der als fiktionale Synthese aus Nietzsche, Wagner, Schönberg, Alban Berg und Adorno eine avantgardistische Ästhetik vertritt, die zwischen dem Formschönen und dem formnegierenden Erhabenen oszilliert.“ (254) Diese Linie, so meint Zima, lasse sich bis auf Mallarmé und Valéry ausziehen (266).

Das 5. Kapitel eröffnet die Postmoderne unter dem Dreiklang „Parodie, Spiel und Revolte“ (271). Zima entwickelt vier literarische Modelle, denen er einzelne Beispiele für Künstlerromane zuordnet. Das erste Modell bezeichnet er als „kritisch-experimentelle Postmoderne“ in der Fortsetzung der „Schreibabenteuer der Spätmoderne“ (274). Dazu zählt er u. a. Michel Butors ›Der Zeitplan‹ von 1956, Sartres ›La Naussée‹ oder Italo Calvinos ›Wenn ein Reisender in einer Winternacht‹ von 1979. Das zweite Modell erfasst Autoren „einer leicht lesbaren Postmoderne, deren Romane immer wieder die mediale Grenze zum Film überschreiten“ (274), wie Patrick Süskinds ›Das Parfüm‹ von 1985, aber auch die Romane von Umberto Eco (›Der Name der Rose‹, 1980) oder John Fowles (›The French Lieutenant's Woman‹, 1969). Zima sieht sie nicht nur als Unterhaltungsromane, sondern durchaus mit sozialkritischem Potential oder im Fall Calvinos mit experimentellem und innovativem Potential (344). Allerdings zeichne sie auch eine „Eindimensionalität als Absage an jede Art der Utopie“ aus (275). Das dritte literarische Modell stellt das Daseinsrecht der Kunst „als Statthalterin einer besseren Welt“ auf „besonders radikale Art“ in Frage. Hierzu zählen Felix de Azúas Bildungsromanparodie ›Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad‹ von 1986, Thomas Bernhards Romane wie ›Der Untergeher‹ von 1983 und Christoph Ransmayrs ›Die letzte Welt‹ von 1988. Diese Romane seien „durch ihr zerstörerisches Aufbegehren einer von der Indifferenz (der Austauschbarkeit aller Wertsetzungen) geprägten Postmoderne“ (275) bestimmt. Das vierte literarische Modell wird durch Romane „einer ökologischen, feministischen oder ökofeministischen Strömung“ wie Marge Piercys ›Woman on the Edge of Time‹ von 1976 oder Ernest Callenbachs ›Ecotopia‹ von 1975 bestimmt (275), was Zima als „ideologische Reaktion“ bezeichnet und aus seinen Untersuchungen aussondert: „Ein Künstlerroman ist in diesem Kontext kaum möglich“ (276).

In vielen Analysen und Schlussfolgerungen dieses zweiten Teils des Buches wird man Zima unwidersprochen folgen wollen, etwa beim Nachweis von Michel Butors ›Portrait de l'artiste en jeune singe‹ von 1967 als Parodie auf Joyces ›A Portrait‹ (290ff.), bei den „animalischen Konnotationen“ in Süskinds ›Parfüm‹ (300) und dessen Romantik-Parodien (vgl. 311) oder ihre radikale Infragestellung (321). Ob Calvinos ›Wenn ein Reisender in einer Winternacht‹ als Künstlerroman einzuordnen sei (345), ist vielleicht weniger von Bedeutung als die Frage, ob es sich hierbei um ein theorieloses oder um ein theorieabweisendes Erzählen handelt (vgl. 360f.). Denn allein das Spiel mit dem Leser, genauer gesagt die Fiktion, der Autor treffe mit seinem Leser zusammen, ist im 20. Jahrhundert keine erzähltechnische Innovation, sondern ein alter Hut, wie E. T. A. Hoffmanns letzte Erzählung ›Des Vettres Eckfenster‹ von 1822 belegt. Und bei Joost Zwagermans ›Gimmick‹ von 1989, zweifellos eine „pikareske“ Parodie des Bildungsromans (369), der sich selbst als „postmodern“ thematisiert (vgl. 374), tut man sich schwer, überhaupt einen Künstlerroman auszumachen: „Möglicherweise ist das Wort ›Gimmick‹ in Zwagermans Roman eine Metapher für die zeitgenössische Kunst schlechthin“ (381).

Die Künstlerromane Felix de Azúas, Thomas Bernhards und Christoph Ransmayrs erfasst Zima in seinem 7. Kapitel als „andere Moderne“ (383), weil sich diese Romane in Parodien der Romangattungen, der „apokalyptischen Visionen“ (385), in der „Negation der sinnerfüllten Geschichte des Einzelsubjekts“ (387) oder im „Wiederholungszwang“ (399) erschöpfen. Hier werde der Geniebegriff nicht bloß parodiert (406), sondern als Vermarktungsstrategie entlarvt. Bernhards ›Der Untergeher‹ gerät in dieser Sicht fast noch mehr als Ransmayrs ›Die letzte Welt‹ geradezu zum Modell postmodernen Erzählens.

Den dritten Teil seines Buches betitelt Zima „Epilog über die Zukunft von Literatur und Kunst“ (435ff.). Er knüpft an die Andeutungen des Vorworts an, in dem die Gefahr

einer „Marginalisierung“ von Kunst und Literatur an die Wand gemalt und die Tendenz der Gegenwartsgesellschaft befürchtet wird, die Kunst zu einem „Epiphänomen der Wirtschaft“ zu machen (XI). Aus dieser Perspektive gerät die Romantik in die Nähe zur Spätmoderne, weil sie deren Problemstellungen, etwa die aufbrechende Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft, schon vorwegnimmt. Bereits hier wie dann in der eigentlichen Spätmoderne verkommt Kunst zum „Ornament und Statussymbol“ (XII); dagegen schreiben nicht erst die Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Mit dem Verschwinden des Bildungsbürgertums im Übergang von der Spätmoderne zur Postmoderne geraten Kunst und Literatur in der Wirtschaftsgesellschaft in die Isolierung. In dieser Postmoderne wird der Künstlerroman zu einer Romangattung, die eigentlich nicht mehr möglich ist und sich daher den Figuren der Parodie, der Selbstverarbeitung der eigenen Neurosen, der Selbstisolierung und der reinen Negation bedienen muss (XIVf.).

Ausgehend von Hegels Überlegungen zum Ende der Kunst erhebt Zima den Künstlerroman zu einem gesellschaftlichen Barometer (440) für eine Entwicklung, die in die „Marginalisierung von Literatur und Literaturwissenschaft“ (456) zu führen scheint. Die Folgen, die Zima ausmalt, haben mit der Untersuchung des Künstlerromans unmittelbar nichts mehr zu tun, wenngleich sie aus dessen Geschichte hervorgehen. Denn die Betrachtung der Geschichte des Künstlerromans zeuge „vom Niedergang einer Gattung, der mit dem der Sprachkunst einhergeht“ (458). Nimmt man die Befunde Zimas ernst, die „Sprechblasensprache der Medien“ (460), die „schrumpfende Leserschaft, die sich anderen Medien zuwendet“ (462), die kulturelle Vereinnahmung der Postmoderne (465) und ihre Trivialisierung in der Kunstindustrie (467), dann stellt sich die Frage nach dem Ende der Kunst tatsächlich neu und anders. Wenn es sich nicht nur um eine „performative Wende“ (474, nach einem Begriff Erika Fischer-Lichtes) der Kunst handelt, sondern um radikalere Vorgänge, nämlich die gleichzeitige Vereinnahmung, Marginalisierung und Vermarktung von Kunst, so dass diese sich letztlich nicht mehr von Werbung unterscheidet (478), dann endet die Kunst, indem sie in einer Form weiterlebt, die sie überflüssig macht. In Zimas Worten: „Kunst, die zählt, war immer kritisch“ (479).

Rolf Selbmann (München)