

Christine Magerski | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, cmagerski@ffzg.hr

Aida Alagić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, aalagic@ffzg.hr

›Kanonische Menschen‹?

Zum Verhältnis von literarischer Form und Lebensform

1. Literarische Form und Lebensform bei Lukács

Das unbestreitbare Verdienst von Georg Lukács ist es, die Form als eine ebenso ästhetische wie soziale Kategorie markiert zu haben. Hinreichend gewürdigt werden kann dieses Verdienst vielleicht erst heute. Zu Recht bemerkte Judith Butler im Jahr 2010, dass der Formbegriff des frühen Lukács eine Perspektive eröffnet, welche die literaturtheoretischen Debatten nachhaltig durcheinanderzubringen vermag, und dies vor allem wegen des »Ansatz[es] zu einem *historischen* Verständnis von Form«.¹ Die Geschichtlichkeit der Formen komme dabei in zweierlei Hinsicht zum Tragen: Einerseits entstünden Formen, wenn ein gewisses Bedürfnis, die Realität auf eine bestimmte Art und Weise auszudrücken, entsprechenden Druck auf das literarische Schaffen ausübt. Formen, so ist damit auch gesagt, verschwinden wieder, wenn dieser Druck sie nicht länger stützt. Andererseits würden Formen

Novalis formulierte den Imperativ, dass das Leben eines kanonischen Menschen symbolisch sein müsse. Ein von uns gemachter Roman soll das Leben sein. Friedrich Schlegel fügte hinzu, dass jeder gebildete Mensch in seinem Innern einen Roman enthalte, den er aber nicht nötig schreiben müsse. Wer dies dennoch tue, publiziere sich selbst. Aber lässt sich das Leben zum Roman formen? Um diese Frage kreist Georg Lukács' Essayband *Die Seele und die Formen*. Ihm widmet sich der erste Teil des Beitrags. Der zweite Teil versucht eine Antwort, indem er auf den Künstlerroman als das entscheidende Bindeglied zwischen Kunst und Leben verweist. Der abschließende dritte Teil illustriert die Bedeutung des Künstlerromans am Beispiel von Michel Houellebecq's *Karte und Gebiet*.

1 Butler: *Einleitung*, S. 6 (Hervorhebung im Original).

eine besondere Art von Expressivität erlauben und erzeugen, die ohne sie unmöglich wäre. Mit anderen Worten: Formen sind laut Lukács von Menschen gemachte Räume der Begrenzung wie auch der Ermöglichung mit einer jeweils eigenen Genealogie und Logik.

Dies gilt für die literarischen Formen ebenso wie für die Lebensformen. Beide sind Überbegriffe, die jeweils einen Spannungsraum bezeichnen, in dem sich konkurrierende, zumeist in Hierarchien gegliederte Formen begegnen. So befinden sich im symbolischen Raum der Literatur das Gedicht, der Roman, die Tragödie oder auch der Essay, während in der Welt der Lebensformen so divergierende Entwürfe wie Bürger, Arbeiter, Angestellter oder auch Künstler aufeinandertreffen. Dabei kann jede Form in sich noch einmal differenziert und können die Unterformen (bspw. Naturgedicht oder Kleinbürger) nach Genealogie und operativer Logik unterschieden werden. Die Frage ist, in welcher Relation beide Formwelten zueinander stehen. Können Lebensformen die Formen der Literatur beeinflussen und umgekehrt?

Diese Frage liegt dem Essayband *Die Seele und die Formen* zugrunde. In ihm hält Lukács zunächst kategorisch fest, dass es bei den literarischen Formen immer um ein »Ordnen der Dinge«² gehe. Als Ordnung wiederum ist jede Form eine »Stellungnahme« den Dingen und dem Leben gegenüber. So steht die Tragödie für eine strenge Ordnung, während Essay und Roman locker und flexibel sind. Der Essay wie auch der Roman sind die problematischen Formen eines problematischen Zeitalters, was zunächst einmal nur bedeutet, dass die Formen der Kunst und der Lebenswelt die Zeit des Unhinterfragtseins überschritten haben. Zusammen werden sie zu einem (Text)raum der Gestaltung von Lebensformen einschließlich deren Kritik, d.h. zu einem Experimentierfeld, in dem sich lernen lässt, was im Raum der Formen möglich ist – und was nicht. ›Leben lernen‹ könnte diese essayistische Verflechtung von Literatur und Leben überschrieben werden, wobei Lukács selbst von einem »Schema der Erlebnisse« spricht, durch das man »das Leben selbst erleben und gestalten« könne.³

Beide literarische Formen, Roman und Essay, sind die Gestalter eines »eigenen, vollständigen Lebens«, doch begegnen sich mit ihnen in der Textwelt zwei Entwürfe, von denen der Essay insofern privilegiert ist, als er nachzeitig operiert, also mehr sieht als der Roman. Der »Prozeß des Richtens«⁴ basiert auf der doppelten, auf das geschriebene Leben *und* das gelebte Leben

2 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 23.

3 Ebd., S. 32.

4 Ebd., S. 43.

gerichteten Perspektive. Frei von der Furcht vor Biografismus und jenseits aller Zwänge zur Beschränkung allein auf die Texte nahm Lukács beides in den Blick, Literatur- und Lebensformen, und las sie als parallellaufende Versuche, Form und Ordnung in die Buntheit der Ausdrucksmöglichkeiten und in die »ungeordneten Vielfältigkeiten des Lebens«⁵ zu bringen.

Was aber sah Lukács, als er gleichzeitig auf die Lebensformen und Texte so unterschiedlicher Autoren wie Rudolf Kassner, Sören Kierkegaard, Novalis, Theodor Storm, Stefan George, Charles-Louis Philippe, Richard Beer-Hofmann und Paul Ernst blickte? Das Bild ist widersprüchlich: In den kritischen Werken Rudolf Kassners sah er die konsequente Darstellung des gelungenen Lebens, das heißt die Darstellung »der großen symbolischen Aktion des Lebens«.⁶ Doch blieb es bei der Darstellung. Anders Kierkegaard, der der Pflicht nachzukommen versuchte, »nach dichterischen Prinzipien sein Leben zu leben«.⁷ In der Form des »entweder – oder« wird vom dänischen Philosophen und Schriftsteller in der Text- und Lebenswelt der Akt der Entscheidung forciert und die einmal getroffene Entscheidung konsequent bis zum Ende durchgehalten. Das ließe sich als Authentizität und Integrität verstehen und positiv werten. Lukács aber richtet anders und sieht in Kierkegaard den gescheiterten Versuch, leben zu wollen, was sich nicht leben lässt, und folglich eine Tragödie. In der Auseinandersetzung mit dem Vorläufer der Existenzphilosophie wird eine scharfe Grenze zwischen Dichtung und Leben gezogen:

Darum ist unter aller Arten von Leben das Leben des Dichters zu tiefst undichterisch, zu tiefst profil- und gestenlos (Keats sah das zuerst). Denn im Dichter wird bewußt, was das Leben zum Leben macht; der wirkliche Dichter kennt dem Leben gegenüber keine Beschränktheit und sein eigenes Leben betreffend keine Illusion. Darum ist das Leben nur Rohmaterial für den Dichter; nur seine spontan gewalttätigen Hände können Eindeutigkeit aus dem Chaos, Symbole aus den unkörperlichen Erscheinungen herauskneten, können dem tausendfach Verzweigten und Zerfließenden Formen – Grenzen und Bedeutung – verleihen. Darum kommt für den Dichter nie sein eigenes Leben als das zu formende in Betracht.⁸

Formgebung, Grenzziehung und Bedeutung gehören demnach zusammen und werden von Lukács ganz in den Raum der Dichtung verwiesen. Auf der einen Seite ist die zwingend formgebende Literatur und auf der anderen Seite die notwendige Formlosigkeit des Lebens.

5 Ebd., S. 56.

6 Ebd., S. 46.

7 Ebd., S. 60.

8 Ebd., S. 71.

Doch hält Lukács selbst dieses Entweder-oder nicht durch. Die oben angesprochene Faszination eines möglichen Übertretens der Grenzen der Kunst bringt den Maßstab des Richtens ins Wanken, wie sich deutlich in der essayistischen Auseinandersetzung mit der Frühromantik zeigt: Einerseits wird vehement mit jener Denkrichtung abgerechnet, welche die Entgrenzung der Kunst zum Programm erhob. Andererseits wird das ›Ruchlose im Ganzen‹ in einer Form unterstrichen, die aufhorchen lässt. Jena am Ende des achtzehnten Jahrhunderts war für Lukács ein großer, über ganz Deutschland zerstreuter ›literarischer Salon‹; »die Begründung einer neuen literarischen Gruppe auf gesellschaftlicher Basis«.⁹ Was diese Gruppe erstrebte, war »Kultur«,¹⁰ doch hätten die Romantiker dafür noch keinen Begriff gehabt. Gleichwohl aber, so ließe sich Lukács' Wertung der Frühromantik lesen, zielte die Romantik auf eine Kultivierung, ja Kulturalisierung der Umwelt, wie sie um 1900 erneut florierte und heute gesellschaftsprägend ist.¹¹

Die von Lukács klar herausgestellte Frage der Romantiker – »wie kann und muß man heute leben« – hat dann auch nichts an Aktualität verloren. Im Gegenteil, die »Ethik der Genialität«,¹² nach der die Romantiker suchten, kehrt zurück mit den gesamtgesellschaftlichen Imperativen der Kreativität und Singularität.¹³ Die »Wiederverzauberung der Welt«, von Johannes Weiß im Jahr 1986 als »Wiederkehr der Romantik in der gegenwärtigen Kulturkritik« noch vorsichtig mit einem Fragezeichen versehen, erweist sich gegenwärtig als Tatbestand.¹⁴ Um die Aktualität dieser Form der Kulturkritik noch deutlicher zu unterstreichen: Lukács sah in den Trägern der ästhetischen Kultur sowohl »die Apostel der neuen Religion«¹⁵ wie auch die Pioniere eines Kulturprogramms, das »die Kunst erlernbar machen und die Genialität organisieren« wollte.¹⁶ Ersetzt man den aufgeladenen Begriff der Genialität durch die abgeschwächte Variante der Schöpfungs- und Erfindungskraft beziehungsweise die Kraft zur Innovation, so erscheint das

9 Ebd., S. 76.

10 Ebd.

11 Vgl. dazu Andreas Reckwitz, David Roberts, Dirk Baecker u.a. Zur Ausbildung des Formbewusstseins im späten 18. Jahrhundert siehe auch Willems: *Form/Struktur/Gattung*, S. 681. Wörtlich heißt es bei Willems: »Die *Ausbildung des Formbewußtseins* als eines wesentlichen Moments der literarischen Kommunikation ist eine Entwicklung erst des späten 18. Jahrhunderts, nämlich eine Folge der fortschreitenden Ästhetisierung der Literatur im Raum der Aufklärung.«

12 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 77.

13 Vgl. Bauman: *Wir Lebenskünstler*; Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*.

14 Vgl. Weiß: *Wiederverzauberung der Welt?*

15 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 78.

16 Ebd., S. 79. Zur Genese der Kunstreligion siehe die umfangreiche Studie von Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*.

Programm der Romantik – der »Panpoetismus«¹⁷ – heute verwirklicht. Unsere Zeit ist, ganz wie die Romantik, eine »Epoche von starker Sehnsucht nach Kultur«, wie sie ihr Zentrum nur in der Kunst finden kann.¹⁸ Gesteigert zur »Lebenskunst« wird sie von Lukács gewertet als eine »zur Tat gewordene Poesie«, weil hier »aus den innerlichsten und tiefsten Gefühlen der Dichtkunst [...] die Imperative des Lebens« wurden.¹⁹

Aber hieße das nicht, dass eine Entgrenzung der Kunst ins Leben doch möglich ist und das eigene Leben für den Dichter sehr wohl auch als zu formendes in Betracht kommt? Der junge Lukács bleibt unentschieden: Einerseits müsse die Lebenskunst an ihre Grenze stoßen und tat dies bei den Frühromantikern auch. Die Stichworte lauten hier Epigonalisierung der eigenen Jugend und Rückzug in die »ruhigeren Häfen der alten Religionen«.²⁰ Andererseits gäbe es eine Ausnahmeerscheinung, nämlich Novalis, dem als Theoretiker der Lebenskunst auch die romantische Lebensgestaltung gelungen sei. Novalis steht bei Lukács als Beleg für die Möglichkeit, ein harmonisch gefügtes Leben aus der theoretischen Reflexion der Kunst heraus zu formen. »Von allen diesen Suchern nach einer Herrschaft über das Leben ist er der einzige praktische Lebenskünstler«.²¹ Übersehen wird dabei, dass Georg Wilhelm Friedrich von Hardenberg, der sich selbst den klingenden Namen Novalis verlieh und mit ihm den Anspruch eines Neuland Betretenden erhob, keine 30 Jahre alt wurde. Eine Epigonalisierung der Jugend wie auch eine späte Einkehr bei den alten Religionen schloss sich aus. Begrenzt war die Zeit, in der sich Novalis jenem »tragische(n) Dilemma der Kunst und des Lebens« gegenüber sah, wie es, folgt man Lukács, um 1900 bereits zum »Schicksal Jedermanns« geworden war.²² Die Frage, »was darf und was muß aufgegeben werden um der Form willen«,²³ war für den einzig wahren Lebenskünstler nicht von langer Dauer.

Ausgeblendet wird zudem, und dies scheint uns von besonderer Bedeutung, dass nicht allein und vielleicht nicht einmal vornehmlich das kurze Leben des Novalis dazu beitrug, es zur exemplarischen Form gelungener Lebenskunst aufsteigen zu lassen. Objektiviert und kanonisiert wurde die romantische Lebensgestaltung nicht allein durch die zahlreichen, sich der stilisierten Realfigur des Novalis widmenden Biographien, sondern durch

17 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 80.

18 Ebd., S. 81.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 84.

21 Ebd., S. 87.

22 Ebd., S. 129.

23 Ebd., S. 162.

den von Novalis selbst geschriebenen Künstlerroman und seine prototypische Titelgestalt: der Künstler Heinrich von Ofterdingen. Ein Künstlerleben projizierendes Schreiben aus der Hand eines Lebenskünstlers ist dieser Fragment gebliebene Roman; ein Spiel mit der Grenze von Fiktion und Wirklichkeit, bei dem eine Fantasievorstellung zum Drehpunkt wird. Als Heinrich sich im Traum der blauen Blume nähern möchte, von der er im Traum erzählen hörte, verwandelt sich diese in ein zartes Gesicht, während ihn gleichzeitig die Mutter weckt und ihr reales Gesicht neben das Traumgesicht treten lässt. »[Z]u entzückt, um unwillig über diese Störung zu sein«,²⁴ lässt Novalis seinen Titelhelden das Entzücken des Traums mit in die Wirklichkeit nehmen. Träume, Visionen und Utopien, so lehrt Novalis den Leser durch seinen Künstlerroman und sein Leben, sind, weil sie lebensgestaltend wirken können, mehr als Schäume. Heinrich zumindest ist seit dem Traum, ganz wie sein Schöpfer, ein Suchender, von ewiger Sehnsucht nach der ultimativen Form Getriebener.

Ein solcher Suchender, von der Sehnsucht nach Form Getriebener war auch Lukács.²⁵ Darum lenkte er sein Interesse ganz auf den Moment, mit dem eine Erkenntnis zur Tat wird. Erst dieser Moment mache das Leben zu einem guten, weil mit ihm das Denken »das bloß Diskursive der Erkenntnis«²⁶ verlassen hat. Verlässt das Denken den geschützten Raum des Diskursiven und wird zur Tat, so gewinnt das Leben eine Form, das heißt eine intellektuell gedeckte, gewissermaßen zurechnungsfähige Form, die wiederum durch Abgleich mit dem literarischen Dispositiv ihren ethischen Maßstab gewinnt:

Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Eine richtende Kraft, ein Ethisches ist das Gestalten-können und ein Werturteil ist in jedem Gestaltet-sein enthalten. Jede Art der Gestaltung, jede Form der Literatur ist eine Stufe in der Hierarchie der Lebensmöglichkeiten: über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern.²⁷

Die Lebensmöglichkeiten und Lebensäußerungen des modernen Menschen ertragen laut Lukács nurmehr den Roman, verstanden als eine paradoxe Gattung, »deren Form die Formlosigkeit«²⁸ ist. Das Baumansche Bild einer allgegenwärtigen Verflüchtigung bis hin zur Auflösung des Selbst wird von Lukács vorweggenommen und mit der Formenwelt der Literatur relatio-

24 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 15.

25 Hierzu noch immer überaus lesenswert die Studie von Luckhardt: *Aus dem Tempel der Sehnsucht*.

26 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 238.

27 Ebd., S. 232.

28 Ebd., S. 112.

niert.²⁹ Der Roman steht dabei als die wandelbarste, intellektuellste, zuweilen gar mit dem Essay sich verbindende Form der Literatur; eine Form, die mit der flüchtigen, von stetig wandelbaren, intellektuell regen Menschen gemachte (wie durchlittene) Moderne am engsten korreliert.

Gleichwohl aber ist es ein weiter Weg von Lukács' Definition des Romans als stilgebender Form in Zeiten transzendentaler Obdachlosigkeit bis zum Attest Baumanns, dass wir alle, nolens volens, zu Lebenskünstlern geworden sind.³⁰ Wenn die romantische Idee, dass das Leben in einen selbstgeschaffenen Roman verwandelt werden muss, Raum greifen und das Leben der Menschen massenhaft prägen konnte (und kann), so dies auch und nicht zuletzt, weil es innerhalb der Gattung des Romans mit dem Künstlerroman eine Form gibt, die den von Lukács außerhalb der Literatur verorteten Künstler und sein Leben als Figur in die Literatur hineinspielt, damit die Wechselwirkung von Kunst und Leben befeuert und das Modell eines ästhetischen Lebensstils kanonisiert. Sehen wir uns die Logik und die Genese dieser spezifischen literarischen Form genauer an.

2. Der Künstler(roman) als Lebens- und Literaturform

Die eingangs angesprochene Geschichtlichkeit der Formen gilt selbstredend auch für den Künstlerroman. Auch diese Form wäre nicht entstanden, hätte es nicht ein bestimmtes Bedürfnis gegeben, die Realität aus der Perspektive des Künstlers auszudrücken. Auch gibt es dieses Bedürfnis, wie wir im abschließenden Teil unseres Beitrags ausführen werden, bis heute. Die Form ist nicht verschwunden, sondern wird noch immer durch wechselseitige Erwartungshaltungen gestützt, was wiederum bedeutet, dass ein den Künstler und seine Lebenswelt als einzigartigen Stoff behandelndes Narrativ fortlaufend Literaturproduzenten wie auch -rezipienten interessiert. Welche Art von Expressivität aber ist es, die den Künstlerroman auszeichnet, nach welcher Logik operiert die Form und wie verläuft ihre Genealogie?

Zunächst muss daran erinnert werden, dass der Künstlerroman eine Untergattung des Romans und mithin der erfolgreichsten literarischen Form der Moderne ist. Die Produktion und Rezeption von Romanen erfuhren im 18. Jahrhundert einen enormen Aufschwung; eine Entwicklung, die in engem sozial- und mentalitätsgeschichtlichem Zusammenhang mit dem

29 Vgl. Bauman: *Flüchtige Moderne*.

30 Vgl. Bauman: *Wir Lebenskünstler*. Siehe zur schrittweisen Öffnung Baumanns für die Kunst und die Sozialfigur des Künstlers auch Magerski: *Shifting from Business to Art*.

Aufstieg des Bürgertums zu sehen ist. Es ist die Form des Romans, in der das Bürgertum neue Lebensformen und eine eigene Sozialethik erprobte.³¹ Folgt man Viktor Žmegač, einem unmittelbar an den Formbegriff des frühen Lukács anschließenden Literatursoziologen, so entstand die Form des modernen Romans durch die für das bürgerliche Zeitalter symptomatische Problematisierung des Protagonisten.³² Problematisch aber wurden in der bürgerlichen Gesellschaft insbesondere die Kunst und der Künstler, was, folgt man Peter Zima, überhaupt erst den Anstoß zur Genese des Künstlerromans gab.³³ Der Künstler ist demnach der ideale, von Žmegač für die Form des modernen Romans als grundlegend erachtete problematische Protagonist.

Begünstigt wurde diese Entwicklung durch eine zunehmende Individualisierung wie auch durch die Entstehung eines neuen Welt- und Gesellschaftsbildes.³⁴ Mit Thomas Nipperdey lässt sich dieses wie folgt präzisieren: Der Mensch der Moderne wird »selbstständiger und individueller, er wird ›innengeleitet‹; er lebt in größeren Gruppen [...], in der ›Gesellschaft‹ eben, nicht mehr in der Gemeinschaft; er wird im Zeichen von Vernunft und Autonomie und Ich-Bewußtsein reflektierter und darum auch – sentimentaler«. ³⁵ Für das Verhältnis von Kunst und Leben ist dieses Attest von kaum zu überschätzender Bedeutung, denn während die Kunst im Verlauf der so skizzierten Entwicklung immer bürgerlicher wurde, wurde »das Leben kunstdurchdrungener, kunstbestimmter, ästhetischer«. ³⁶ Die damit verbundene starke Aufwertung der Kunst führte einerseits zu einer, wenn auch ambivalenten, Glorifizierung der Künstlerfigur als Verkörperung distinktiver Lebenskunst und andererseits zur Autonomisierung des künstlerischen Produktionsbereichs. Erst mit der Autonomie der Kunst und der Literatur gewannen Künstler und Schriftsteller die Freiheit, gegen jene Bürgerlichkeit zu opponieren, der sie gleichwohl mehrheitlich selbst entstammten und ihre ästhetische Existenz verdankten. Auch blieb die Autonomie eine relative, da die Kunst sich zwar von Hof und Kirche zu lösen vermochte, an deren Stelle aber die Abhängigkeit vom bürgerlichen Kunst- und Buchmarkt trat.

Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch und nicht zuletzt an die Bildungsfunktion, wie sie der Bürger als Rezipient schöngeistiger Li-

31 Burdorf u.a.: *Metzler Literatur Lexikon*, S. 660.

32 Žmegač: *Povijesna poetika romana*, S. 26.

33 Vgl. Zima: *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

34 Vgl. Žmegač: *Povijesna poetika romana*, S. 34.

35 Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, S. 7.

36 Ebd., S. 8.

teratur auch vom Roman einforderte.³⁷ Wenn der Künstlerroman ihr in besonderer Weise gerecht zu werden vermag, so weil er mit der Darstellung kunstdurchdrungenen Lebens und der ihm eigenen Sozialethik eine Form literarisch erprobt, die unmittelbar mit den gewandelten Verhältnissen einer zunehmend individualisierten Gesellschaft harmoniert. Die wechselseitige Durchdringung von Kunst und Leben, wie sie aus dem Verdikt der Frühromantiker spricht, dass jeder gebildete und sich bildende Mensch in seinem Innern einen Roman enthalte, konnte Raum greifen und eine Bildung hin zum ästhetischen Leben mit dem Künstlerroman verklammern. Das Bildungsbürgertum spielt dabei eine zentrale Rolle. Von ihm wurde jener Kanon geprägt und rezipiert, ohne den das Konzept der Bildung nicht zu denken ist und in dem sich seit der Romantik auch die vom Künstlerroman transportierte Idee einer Bildung zum Künstler, d.h. zu einem kanonischen, gänzlich symbolischen Leben findet. Der Künstlerroman fungierte fortan als Bildungsroman und entfaltete vor den Augen des sich lesend bildenden Rezipienten den Entwurf eines romanhaften Lebens.

Dieser Entwurf muss nicht gelingen. Die Geschichte des Künstlerromans ist voll mit Narrativen des Scheiterns, allen voran Goethes *Werther*. Und doch erzählt jeder Künstlerroman von der freiheitlichen Entwicklung des Einzelnen jenseits gesellschaftlicher Zwänge. Gleich ob von Erfolg gekrönt oder gescheitert: Der Künstler als freiheitlicher Gestalter ist die wegweisende Symbol- und Sozialfigur der Moderne.³⁸ Immer geht es um den Willen zur Formung und einen der Kunst abgeschauten Versuch, dem Leben eine ästhetische Gestalt zu geben.³⁹ Dabei gilt gerade für den Künstlerroman, was Lukács dem Bildungsroman zuschreibt: Die Darstellung der Totalität kann als Prozess erfolgen, die Bildung des Künstlers vollzieht sich als Prozess der Formung eines kunstdurchdrungenen Lebens.⁴⁰ Daher ist dem Künstlerroman eine Tendenz zum Biografischen immanent. Der Fokus liegt auf einem bestimmten Individuum und seiner spezifischen Perspektive. Erst auf diese Weise lässt sich laut Lukács die Kontingenz der Außenwelt beschränken und die Selektion konstitutiver, die Prozessualität hin zur Formgebung ermöglichender Elemente fördern.⁴¹ So verstanden, formen der Künstler und sein Narrativ ein Ganzes – ein ›bounded whole‹,

37 Vgl. ebd., S. 10ff., 18 u. 30.

38 Vgl. Ruppert: *Der moderne Künstler* sowie Magerski: *Gelebte Ambivalenz*.

39 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 24.

40 Lukács: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, S. 206.

41 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 76.

das sich in Opposition zur umgebenden Außenwelt konstituiert und durch Exklusion erhalten wird.⁴²

Konfrontiert sieht sich diese Lesart der Literatur- als Sozialgeschichte mit der Geschichte des Künstlerromans, wie sie etwa von Peter Zima entworfen wurde. Folgt man Zima, so war die Weiterentwicklung der Gattung in ihrem Kern bereits angelegt, da sich an dem prekären Status der Kunst in der Gesellschaft nichts änderte. Zwar sei in der Romantik durch den Künstlerroman eher die Projektion einer utopischen Welt dargestellt oder Kritik an den zeitgenössischen Verhältnisse geübt worden.⁴³ Doch finde sich bereits in der Geburtsstunde des Künstlerromans jener Antagonismus zwischen Bürger und Künstler, den die spätmodernen Künstlerromane eines Proust oder Krleža weiterführen konnten, da die Kunst für das marktorientierte Bürgertum zu einem Ornament und einem Statussymbol mit wenig Aussicht auf eine Versöhnung von Kunst und Leben wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es laut Zima zu einer prägnanten Wende, weil das Bildungsbürgertum und die kritischen Intellektuellen verschwanden oder marginalisiert wurden und die Kunst im Zuge zunehmender Differenzierung und Kommerzialisierung in die Randzonen der Wirtschaftsgesellschaft verdrängt wurde.⁴⁴ In der Postmoderne schließlich habe die Kunst dann endgültig ihre ideologische Glaubwürdigkeit verloren; ein Tatbestand, auf den sie überwiegend mit Parodie reagiere.

Was diese Geschichtsschreibung verkennt, ist die tatsächliche, von uns mit Nipperdey betonte wechselseitige Durchdringung von bürgerlicher Kunst und Leben. Ergänzt durch das Bindeglied des Künstlerromans ergibt sich eine Trias von Kunst, Künstlerroman und kunstdurchdrungenem Leben, ohne die weder die gegenwärtige Konjunktur der Kunst noch die umfassende Ästhetisierung der Gesellschaft zu verstehen sind. Der Künstlerroman fungiert in ihr als ein de- wie auch präskriptiver Text bezüglich der Form ästhetischer Lebensgestaltung. Daher müssen der von Zima vorgestellte Kanon ergänzt und die Geschichtsschreibung des Künstlerromans modifiziert werden. Nimmt man etwa Oskar Wilde, so stößt man mit Dorian Gray auf eine Figur, die nicht im Antagonismus zwischen Bürger und Künstler aufgeht, sondern eine ästhetizistische Position einnimmt. In ihr wird die Kunst keineswegs bloß als Ornament betrachtet und durch ihre statussymbolische Funktion vom Bürgertum instrumentalisiert, sondern erhält einen die Lebensführung maßgeblich prägenden Eigenwert. Wildes

42 Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, S. 31.

43 Zima: *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

44 Ebd.

einmalige Position im literarischen Feld der Jahrhundertwende markiert den Anfang eines künstlerischen Selbstverständnisses, das die Autonomisierung der Kunst im kommenden Jahrhundert vorantreiben wird. Sich in Opposition zur hemmenden und durch strenge moralische, soziale und sentimentale Regeln geprägten viktorianischen Literatur formend,⁴⁵ war diese Position eine Rebellion gegen die damalige Bürgerkultur Englands; eine Position, die sich durch Skandal und Provokation behauptete.

Im Gegensatz zu Novalis lässt sich bei Wilde wie auch in dessen Werk, dem *Bildnis des Dorian Gray*, ein Wissen um die Möglichkeit der Formung und Grenzziehung beobachten. Dies bezieht sich sowohl auf den diskursiven wie auch auf den sozialen Raum. Der sich stets um sein ästhetisches Image bemühende Wilde entschied sich für ein symbolisches Verhältnis zur Kunst und Kultur seiner Zeit, das heißt dafür, »as all great Dandies must, to put only his talent into his work, but his genius into his life«.⁴⁶ Dieses aktive Reflektieren und Gestalten der eigenen Lebensform lässt sich auch in Wildes Künstlerroman beobachten, wenn Dorian Gray gerade durch das Kunstwerk – sein Porträt – die Möglichkeit gegeben wird, seine Erscheinung und Lebensführung bewusst zu gestalten. Das Primat des Ästhetischen wird zur höchsten Lebensmaxime gesteigert und gewinnt gegenüber jedweder Ethik deutlich an Wert.⁴⁷ Die Kunst löst sich somit von den Ketten des Moralismus und beginnt, ihre eigenen Regeln und Werte zu etablieren, wobei, wie Žmegač betont, der Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft nicht gebrochen wird, da hinter der ästhetizistischen Provokation der raffinierte Libertinismus bildungsbürgerlicher Schichten steht.⁴⁸

Mit dem Moment der Bewusstwerdung der Formen und der Provokation qua Form antizipiert der modernistische Künstlerroman die Weiterentwicklung seiner selbst. Nicht ohne Grund kreist die Parodie im postmodernen Künstlerroman um das Motiv der verlorenen Glaubwürdigkeit eigener Leistungspotenz. Darauf reagiert, wie im nachfolgenden Kapitel ausführlicher zu zeigen ist, auch Michel Houellebecq mit seinem Roman *Karte und Gebiet*, in dem durch die Künstlerfigur und durch das Fiktionalisieren der eigenen Person die Problematik des postmodernen Künstlerdaseins aufgegriffen und in einem metafiktionalen Spiel hinterfragt wird. An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass die konsequent vollzogene Wende hin zur Kunst und zum Künstler als kreativem Individuum eine nar-

45 Calloway: *Wilde and the Dandyism of the Senses*, S. 37.

46 Ebd., S. 43 u. 52.

47 Vgl. dazu auch Wilde: *The Critic as Artist*, S. 1353.

48 Žmegač: *Književnost i zbilja*, S. 175.

ratologische Wende evoziert. Wie Žmegač überzeugend nachgewiesen hat, bestimmen Lebensformen durchgehend die Erzählformen, weshalb es im bürgerlichen Zeitalter zu einer Popularisierung des auktorialen Erzählers als allwissender Erzählinstanz kommt, die den Erwartungen und Bedürfnissen des (bildungs)bürgerlichen Lesepublikums nach Kohärenz, Überblick und Singularität Rechnung trägt.⁴⁹ Umgekehrt aber bestimmen Erzählformen auch Lebensformen, ja bewirkt die Darstellung eines ästhetische Kohärenz erstrebenden, singulären Lebens auf Seiten der Rezipienten eine derartige Identifikation, dass das alte Prinzip der Mimesis regelrecht auf den Kopf gestellt wird. Unter Berufung auf Oskar Wilde spricht Žmegač dann auch von einer »umgekehrten Mimesis«, bei der die Realität die Kunst nachahmt.⁵⁰

Zu verstehen ist der Begriff der ›umgekehrten Mimesis‹ als Wandlung des Wirklichkeitsbildes unter dem Einfluss der Literatur und der Kunst sowie als Erkennen künstlerischer beziehungsweise literarischer Erscheinungen im Alltag. Dabei wird von Žmegač unterstrichen, dass es nicht um ein wortwörtlich zu verstehendes Phänomen geht, sondern eher um eine Diagnose der Lebensformen, »in denen die Kunsterfahrung primär gegenüber der Naturerfahrung ist«.⁵¹ Genau dies gilt für den Künstler als Protagonisten der individualisierten Moderne. Als Künstlertum gerinnt er zu einer Lebensform mit eigener Sozialethik und folglich zu einer Option, für die man sich entscheiden kann, und dies umso mehr in Zeiten wiederkehrender Romantik. Der Künstlerroman, ganz gleich ob affirmativ, kritisch oder parodistisch, steht für die Möglichkeit, die Welt durch die Augen des Künstlers zu sehen. Daneben und darüber hinaus steht er für eine Selbstbeobachtung der Kunst und Literatur, bei der sich Autor und Gegenstand decken.

Zusammengenommen bildet der Künstlerroman eine von der Moderne privilegierte und besonders leistungsfähige Form, die ihr Entstehen nicht nur dem Bedürfnis verdankt, die Realität auf ästhetische Weise auszudrücken

49 Vgl. ebd., S. 43.

50 Žmegač: *Povijesna poetika romana*, S. 184; Žmegač: *Književnost i zbilja*, S. 43; Žmegač: *Der europäische Roman*, S. 283.

51 Žmegač: *Der europäische Roman*, S. 283. Žmegač untersucht die erzählende Großform vorwiegend anhand von poetologischen Schriften, Kritiken und Deutungen – allesamt verstanden als »Zeugnisse der Besinnung über die Möglichkeiten des Romans«. Mit der Beobachtung der in der Moderne anwachsenden Besinnung über die Möglichkeiten der formlosen Form gerät auch die ›umgekehrte Mimesis‹ in den Blick, von Žmegač verstanden als »ein paradox formulierter Beitrag zu einer Theorie mentaler Traditionen sowie einer Diagnose von Lebensformen«, in denen die Kunstauffassung primär ist. Der Begriff zielt direkt auf das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit und umfasst in Anlehnung an den Ästhetizismus der Jahrhundertwende den Gedanken, dass nicht die Kunst die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit die Kunst nachahmt. Als ästhetische Priorität festgehalten, wird damit eine zentrale Denkfigur der Literatur- und Kunsttheorie auf die moderne Gesellschaft übertragen.

cken, sondern auch dem gesteigerten Bedürfnis, eben diesem ästhetischen Bedürfnis einen literarischen Ausdruck zu verleihen. Die dadurch erzeugte Expressivität ist singulär. Ohne den Künstlerroman gäbe es keine Form der narrativen Reflexion ästhetischen Gestaltenwollens oder, anders formuliert, der Künstlerroman ist die Möglichkeit, die Kunst und den Künstler narrativ zu begleiten, kritisch zu beobachten und mit der sich lesend bildenden Gesellschaft zu verbinden. Sein Potential liegt in der Begrenzung auf den eigenen Wirkungskreis. Der Autor nimmt gewissermaßen die Rolle des teilnehmenden Beobachters ein und verknüpft, gestärkt durch essayistische Momente, die Wirklichkeit und das Sinnbild des Künstlers. Wie man sich dies konkret vorzustellen hat, lässt sich exemplarisch am zeitgenössischen Künstlerroman zeigen.

3. Houellebecqs Künstlerroman *Karte und Gebiet*

Michel Houellebecq muss, denken wir zurück an das Diktum der Romantiker, zu jenen gebildeten und sich bildenden Menschen gezählt werden, die nicht nur in ihrem Innern einen Roman enthalten, sondern diesen auch publizieren. Wer dies tue, so lauteten die Worte Schlegels, der publiziere sich selbst.⁵² Auf *Karte und Gebiet* trifft dies in doppelter Weise zu, da wir es hier nicht nur mit einem realistischen Künstlerroman zu tun haben, sondern auch mit einem Narrativ, in das sich Houellebecq neben den Protagonisten, den fiktiven Künstler Jed Martin, selbst als semi-fiktionalen Autor einschreibt. Beide – Kunst und Literatur – treten im Roman in ein produktives Austauschverhältnis, ihre Geschichten werden miteinander verwoben, ja Künstler und Schriftsteller sind auf dem Weg zu einer Freundschaft, bis der reale Houellebecq an seinem fiktiven Ich literarisch den grausamen Tod des Autors vollführt.

Anders Jed Martin: Seine Geschichte wird von Houellebecq in der Form eines klassischen Bildungs- und Entwicklungsromans erzählt. Der Leser verfolgt die Entwicklung eines jungen kunstinteressierten Mannes zum erfolgreichsten Künstler Frankreichs; ein Weg, der von den holprigen Anfängen im schwer zu beheizenden Atelier in der Pariser Innenstadt über wachsenden Erfolg und Ruhm bis hin zum ausgedehnten, von Elektrozäunen gesicherten Landsitz des zurückgezogenen Künstlers führt. Die beispielhafte Karriere, so will es der Autor, verdankt sich intensiver und eigenwilliger künstlerischer Arbeit, aber auch der Verbindung zum kommerziellen Sektor

52 Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, S. 156.

und – nicht zuletzt – zu einer von Houellebecq selbst vertretenen Literatur. Dabei verhandelt *Karte und Gebiet* (im Original *La Carte et le Territoire*, 2010) eine Vielzahl von Themen der Gegenwartskunst und -gesellschaft, von denen ein jedes eine Einzeldarstellung verdiente. Uns interessiert allein die von der Romantik aufgeworfene und vom jungen Lukács weitergeführte Frage, ob und gegebenenfalls wie der Mensch kanonisch, d.h. sein Leben durchgehend symbolisch werden kann.

Dabei versteht es sich von selbst, dass das Leben des Protagonisten Jed Martin kein von ihm selbst, sondern vom Autor Houellebecq gemachter Roman ist. Doch auch wenn der Autor nicht versäumt, den Leser am Ende seines Künstlerromans darauf hinzuweisen, »dass die von den Romanfiguren zum Ausdruck gebrachten Ansichten nur von ihnen selbst zu verantworten sind; kurz gesagt, dass wir uns im fiktiven Rahmen eines Romans bewegen«,⁵³ so bleibt neben der dem Künstlerroman aus Künstlerhand ohnehin innewohnenden Authentizität die ostentative Einschreibung des Autors als literarische Figur. Daher ist *Karte und Gebiet* nicht allein ein dem fiktiven Martin vom realen Houellebecq gegebener Roman. Vielmehr wird in ihm gezielt mit realistischen und fiktionalen Momenten gespielt, ja wird das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zum zentralen Motiv gesteigert. Allein der Titel weist in diese Richtung, steht *Karte und Gebiet* doch für das Verhältnis von Realität und Symbolisierung. Von diesem Verhältnis heißt es im Roman bei Gelegenheit einer Ausstellung des Protagonisten: »DIE KARTE IST INTERESSANTER ALS DAS GEBIET.«⁵⁴ Aus Sicht der Kunst, so ist damit gesagt, sind die von Menschen gemachten Sinnbilder, die Kunst und die Kultur, interessanter als die Realität und die Natur. Das Prinzip der umgekehrten Mimesis, die Wandlung des Wirklichkeitsbildes unter dem Einfluss der Literatur und der Kunst, lenkt folglich auch den zeitgenössischen Künstlerroman und die von ihm geformten Leben.

Zu ihrer Darstellung stützt sich auch *Karte und Gebiet* auf das Biografische. Der Künstler Jed Martin, ein exemplarischer Vertreter des problematischen Menschen in der bürgerlichen Moderne, stammt aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie und wuchs, da sich die Mutter früh das Leben nahm, vor allem mit dem Vater auf. Der Vater, ein erfolgreicher Architekt, lebt in einem opulenten Haus mit 12 Zimmern, dies allerdings, wegen der das Wohnviertel erfassenden Bevölkerungsmigration, gesichert durch einen Elektrozaun. Seinen Sohn Jed lässt der Vater angesehene Bildungsinstitutionen durchlaufen. Houellebecq schreibt ihm ein umfang-

53 Houellebecq: *Karte und Gebiet*, S. 349.

54 Ebd., S. 64.

reiches Wissen über den Schatz der Weltliteratur (von Plato bis Flaubert) und eine Vertrautheit mit den grundlegenden Dogmen des katholischen Glaubens zu. Insgesamt zeichnet der Schriftsteller eine Künstlerfigur, die den »Eindruck von etwas altmodischem Ernst«⁵⁵ vermittelt. Die Bürger- und Künstlerfiguren des 19. Jahrhunderts finden im Roman somit erneut zueinander. Dies wird noch deutlicher, wenn sich der Sohn des zunehmend isolierten Bildungsbürgertums für den künstlerischen Beruf entscheidet, anfangs an sich und seinem Schaffen zweifelt, dann aber eine nahezu beispiellose Künstlerkarriere absolviert.

Ruhm und Reichtum des Künstlers gründen im Roman auf dem Konzept einer gegenständlichen Darstellung der Welt: Das Sujet der Werke wie auch die Techniken ändern sich, immer aber handelt es sich um gegenständliche Kunst. Bereits mit seiner Bewerbungsmappe für die Pariser Kunstakademie, betitelt *Dreihundert Fotos von Objekten aus dem Eisenwarenladen*, macht Houellebecq deutlich, dass es seiner Künstlerfigur um eine systematische fotografische Wiedergabe der gewerblichen und industriellen Erzeugnisse der Welt und eine Würdigung der menschlichen Arbeit geht. Auch Martins künstlerischer Durchbruch verdankt sich der Abbildung realer, wenngleich medial bereits gebrochener Objekte: Aufnahmen der Autokarten des Großunternehmens Michelin. Wenn die Karten aus der Sicht des Künstlers und seines Galeristen interessanter sind als das Gebiet, und diese Sicht auch dem kunstinteressierten Publikum vermittelt werden kann, so dies, weil die Karten das Produkt einer menschlicher Vermessung der Welt sind, die durch ihre abermalige Abbildung durch die Kunst überhaupt erst in der ihr eigenen Schönheit kenntlich gemacht wird.⁵⁶

Martin selbst reagiert auf den Erfolg eher zurückhaltend und widmet sich nach der Darstellung menschlicher Produkte den hinter ihnen stehenden Menschen. Mit der *Serie einfacher Berufe* wechselt er von der Fotografie zur Malerei und porträtiert in einem Zeitraum von sieben Jahren und in völliger sozialer Isolation Berufsträger wie Pferdemetzger oder auch Schankwirte. In weniger als zwei Jahren erweitert er die Porträts um die *Serie der Unternehmenskompositionen* und schafft zweiundzwanzig großformatige, komplexe Gemälde, auf denen unter anderen sein Vater und Beate Uhse

55 Ebd., S. 38.

56 Die durch die Arbeiten mit den Michelin-Karten hervorgerufene Kooperation von Kunst und Kommerz beflügelt die Karriere Martins und verleiht gleichzeitig Michelin ein ästhetisches Image, mit dem das kommerzielle Großunternehmen näher an seine Kunden und die Öffentlichkeit zu rücken vermag. In einer »win-win-Situation« wirken Kunst, Unternehmen (vertreten von der schönen Russin Olga) und Presse (vertreten von der überaus professionellen Pressefrau Marilyn) zusammen.

dargestellt sind. Die Reihen werden dermaßen erfolgreich, dass Martin zum höchstbezahlten Künstler Frankreichs aufsteigt; ein Superstar der Kunst, von dem nun wiederum zahlreiche andere erfolgreiche und vermögende Figuren der Geschäftswelt porträtiert werden wollen. Seinen Galeristen lässt der Autor einen Rückfall des Kunstmarktes in die Epoche der Hofmalerei des Ancien Regime attestieren.

In das derart literarisch inszenierte Zusammenspiel von spätbürgerlichem Leben und utilitaristischer Kunst tritt der Autor selbst ein und eröffnet ein wahrhaft kaleidoskopisches Maskenspiel. Als literarische Figur betritt mit Houellebecq ein (in Realität und Fiktion) als Provokateur bekannter Starautor die Szene, und dies genau in dem Moment, als sich bezüglich der Gestaltung des Ausstellungskatalogs der *Serie einfacher Berufe* die Frage stellt, wer das Vorwort schreiben sollte. In der Hoffnung, durch den Ruf des Skandalautors die erwünschte internationale Aufmerksamkeit erlangen zu können, verfällt man auf Michel Houellebecq, und es beginnt eine metafiktionale Selbstreflexion, mittels derer die Logik und Dynamik postmoderner Kunst und Literatur narrativ entfaltet werden. Seinen Gipfel erreicht der als Kunst- und Gesellschaftskritik operierende Roman mit dem letzten Bild Martins: ein Künstlerporträt, mit dem er sich wieder der *Serie einfacher Berufe* zuwendet und – das Ziel eines erschöpfenden Bildes des produktiven Sektors der Gesellschaft vor Augen – ein Symbol seiner eigenen Zunft verfertigen will.

Ein einfacher Beruf aber scheint der Künstler nicht zu sein, jedenfalls strauchelt Martin am Bild *Damien Hirst und Jeff Koons teilen den Kunstmarkt unter sich auf* und zerstört dieses in einem Akt jähem Zorns. Konzipiert war das Künstlerporträt als Gegenstück zum Porträt von Bill Gates und Steve Jobs, doch habe er, so Martin zum fiktionalen Houellebecq, Jeff Koons nicht malen können, es sei einfach nicht gegangen. Stattdessen wolle er nun den allgemein als menschenverachtenden Einzelgänger bekannten Schriftsteller porträtieren und sei sicher, dass ihm dies gelingen werde. Mit dem Porträt *Michel Houellebecq, Schriftsteller* zeichnet der Autor des Künstlerromans sich selbst: Vor dem Hintergrund scheinbar endloser Texte erscheint ein wie in Trance arbeitender, von Wut besessener, ja dämonischer Autor mit einer unglaublichen Ausdruckskraft. Das Bild wird, ganz wie Martin erhofft hatte, sein bestes – und letztes. Mit dem Bild korrespondiert im Roman ein Text zur Kunst. Im besagten Vorwort analysiert Houellebecq eingehend die Arbeit Martins und erkennt in ihr eine Einheit: Der Blick des Künstlers sei der Blick des Ethnologen, welcher vom politischen Kommentar unterschieden werden müsse. Beide, realistische Kunst und Literatur, begegnen sich im Roman mit der Absicht, die von Menschen gemachte Welt zu begreifen. Seinem Vater

gegenüber äußert Martin den »Wunsch, mit den Mitteln der Malerei die Mechanismen zu beschreiben, die zum Funktionieren einer Gesellschaft beitragen«. ⁵⁷

Nach dem (fiktiven) Tod sowohl des Autors wie auch des Vaters verliert Martin das Interesse an der Gesellschaft. In einem weitgehend essayistischen Epilog wird vom Rückzug des Künstlers in jener »ideologisch seltsamen Epoche« ⁵⁸ erzählt, in der Westeuropa überzeugt schien, dass das Scheitern des Kapitalismus kurz bevorstehe, sich Ascheschleier über den Geist der Menschen legten und die Ranglisten von *ArtPrice* wöchentlich erstellt wurden. In ihr bricht Martin mit der Malerei und arbeitet, wie sein Vater, in einem von Elektrozäunen gesicherten Refugium an ungewöhnlichen Videogrammen. Während Houellebecq sein fiktives Ich ganz mit dem Erzählen brechen und sich der Natur(lyrik) zuwenden lässt, lässt er den späten Martin stundelange Nahaufnahmen von der Natur wie auch von industriell gefertigten, vornehmlich elektronischen Bauteilen machen. Beide werden mittels einer elaborierten Schnitt- und Beleuchtungstechnik so miteinander verbunden, dass sich dem Auge des Betrachters in langen, hypnotisierenden Ansichten die Überlagerung und letztlich das Erdrücken der industriell gefertigten Gegenstände durch unerbittliche pflanzliche Raster darbietet. Anders als die Foto- und Porträtserien rufen die Videogramme bei den Betrachtern eine Mischung aus Beklemmung und Unbehagen hervor.

Mit der Darstellung des endgültigen Sieges der Vegetation nimmt der Künstler Abschied von einem Dasein, in dem er sich, folgt man seinem Autor, »nie ganz heimisch gefühlt hatte«. ⁵⁹ Die Geschichte Martins endet in einem ebenso resignativen wie romantischen Bild: Keine Idylle, aber das Ende eines langen, überaus produktiven Künstlerlebens, umrankt vom Flor ursprünglicher Natur. So gelesen, ist *Karte und Gebiet* ein klassischer Künstlerroman. Der Protagonist, ein junger Mann bildungsbürgerlicher Herkunft und ganz Individualist, kann verwirklichen, wovon Houellebecq die im Roman versammelte Künstlerschaft weinselig in einem Lied schwärmen lässt:

Ich wäre so gern ein Künstler
Um die Welt neu zu erschaffen
Um Anarchist sein zu können
Um wie ein Millionär zu leben. ⁶⁰

57 Houellebecq: *Karte und Gebiet*, S. 171.

58 Ebd., S. 322.

59 Ebd., S. 347.

60 Ebd., S. 61.

Daher greift ein Verständnis des Romans als reine Parodie ebenso zu kurz wie die Annahme, dass es sich beim Einbinden realer Personen und Elemente ins fiktionale Gewebe allein um eine Popularisierungsstrategie handelt.⁶¹ Vielmehr ist *Karte und Gebiet* ein Künstlerroman, in dem die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit sowohl der zeitgenössischen Kunst wie auch der symbolischen Lebensführung in radikalisierter Form erneut verhandelt wird.

Inwiefern? Denken wir zurück an Lukács' Ausführungen in *Die Seele und die Formen*, so ist zunächst festzuhalten, dass Houellebecq in seinem Roman literarisch vorführt, was Lukács theoretisch zu fassen versuchte. Nicht anders als Kierkegaard lässt der Autor seinen Protagonisten ein Leben ganz nach künstlerischen Prinzipien leben. Vor die Entscheidung gestellt zwischen der schönen Olga und der kompromisslosen Arbeit für seine Kunst, votiert Martin für letztere; ein Akt der Entscheidung, die der isolierte, ganz auf seine Werke fokussierte Künstler konsequent durchhält. Was Kassner in der Textwelt gelang, gelingt auch Houellebecq: die konsequente Darstellung des gelungenen Lebens als symbolisches. Und Houellebecq selbst? Als fiktiver Autor bestätigt er, was Lukács treffend auszuführen wusste, als er dem wirklichen Dichter bescheinigte, dem Leben gegenüber keine Beschränktheit und sein eigenes Leben betreffend keine Illusion zu haben. Das Leben der literarischen Figur des Schriftstellers wirkt in seinem privaten Scheitern und seinen Alkoholexzessen auf den ersten Blick als Bestätigung der Annahme, dass »unter aller Arten von Leben das Leben des Dichters zu tiefst undichterisch, zu tiefst profil- und gestenlos« ist.⁶²

Gleichwohl aber sind es die »spontan gewalttätigen Hände« des realen Dichters Michel Houellebecq, die aus dem Chaos und dem tausendfach Verzweigten und Zerfließenden herauskneten, worum es laut Lukács in Kunst und Leben geht: Symbole, Formen und mithin Grenzen und Bedeutungen. Indem er sich selbst verdoppelt und sich einer ›wahren‹ Künstlerfigur zur Seite stellt, kann Houellebecq beides zur Darstellung bringen, das symbolische Leben und die Illusion desselben. Nicht anders als *Heinrich von Ofterdingen* ist *Karte und Gebiet* ein Künstlerleben projizierendes Schreiben aus der Hand eines Lebenskünstlers, ein Spiel mit der Grenze von Fiktion und Wirklichkeit, Bild und Realität. Mehr noch: Houellebecq macht Ernst mit der möglichen Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben und publiziert mit seinem Roman sich selbst in der Spaltung zwischen symbolischem und realem Wesen. Genau in dieser Zwiespältigkeit besteht die

61 Vgl. Grass: *Houellebecq and the Novel as Site of Epistemic Rebellion*, S. 1.

62 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 71.

Form des Dichters und Künstlers spätestens seit der Romantik. Die malerischen und literarischen Porträts der Künstler und Literaten sind von deren Leben nicht zu trennen, es sei denn mit einem Akt symbolischer Gewalt, wie er von Houellebecq mit dem grausamen Mord am fiktiven Alter Ego inszeniert wird; ein Mord, mit dem der vielbeschriebene ›Tod des Autors‹ im wahrsten Sinne des Wortes zur Fiktion wird.

Dabei thematisiert *Karte und Gebiet* weniger das Verhältnis von Seele und Form als vielmehr das Verhältnis von Seele und Welt. Folgt man der *Theorie des Romans*, so ist der Roman nicht nur durch das Verhältnis von Seele und Welt definiert, sondern definiert dieses Verhältnis auch selbst. Für die Identität von Seele und Welt steht die Romantik, beispielhaft vertreten durch den Roman *Heinrich von Ofterdingen*. Die romantische Essenz der Form ist darin das Buch, in dem Heinrich sein Leben liest. Von ihr zu unterscheiden ist ein durch die Dominanz der Welt geprägter Realismus beziehungsweise ein realistischer Roman, dessen Form, zu denken ist hier an Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, nicht die Identität, sondern die Synthese von Seele und Welt ist. Immer aber, und darin liegt die Pointe, ist die Form im literarischen wie sozialen Sinn die Vermittlung von Karte und Gebiet beziehungsweise Symbol und Welt oder auch Text und Wirklichkeit. Indem Houellebecq die Spannung zwischen Karte und Gebiet zum Thema des Romans macht, steigert er die literarische Selbstreflexion von Form und Inhalt zu einer Reflexion zweiter Ordnung, deren Leistungsfähigkeit an die richtende Form des Essays grenzt.

4. Fazit

Kunst und Leben müssen in der Moderne weder Tragödien noch Hymnen sein. Vielmehr gewinnen sie ihre distinktive Gestalt in der offenen Form des Romans. Dabei ist es, ganz wie Lukács festhielt, die Pluralität von Möglichkeiten und mithin die Entscheidungsproblematik, welche die Form des Romans in der Gattungshierarchie nach oben schiebt. In ihr eingeschlossen floriert der Künstlerroman; eine Form, die sich das tragische Dilemma der Kunst und des Lebens zum Thema macht, mittels der ihr eigenen Prozessualität jedoch dessen tragische Spitze bricht und gelassen von der Suche nach einer Herrschaft über das Leben mit den Mitteln der Kunst erzählt.

Dass der Künstlerroman floriere konnte, ja ein solches Narrativ überhaupt möglich war, verdankt sich der von Lukács weitsichtig formulierten Erkenntnis, dass das Dilemma der Kunst und des Lebens bereits um 1900 zum Schicksal Jedermanns geworden war. Es gab und gibt ein Bedürfnis nach einer spezifischen Form der Expressivität, bei der sich zwischen Kunst

und Leben der Raum des Semi-Fiktionalen und der sozialen Imagination schiebt, wie ihn der zeitgenössische Künstlerroman durch die Literarisierung der Realfigur des Autors exemplarisch vorführt. Dieser Raum – der Grenzbereich und gleichsam die Schnittstelle von (literarischer) Realität und (gesellschaftlicher) Imagination – *ist* die Form des Künstlerromans, mit Lukács zu verstehen als soziale und ästhetische Kategorie. Kurz: Der Künstlerroman ist der Gesellschaftsroman unserer Zeit.

Seine Wirkung ist ebenso appellativ wie kognitiv. Auch auf den Künstlerroman trifft zu, was Lukács im Spätwerk für die ästhetische Wirkung insgesamt sagte: Das Kunstwerk ist sowohl eine Aufforderung an den Rezipienten, eine Entscheidung zu treffen und sein Leben zu ändern, wie auch eine besondere Form der Bewusstwerdung der Kontingenz des Faktischen einschließlich des Aufzeigens von Alternativen.⁶³ Ob es sich bei dieser Doppelfunktion um eine »bemerkenswerte Ambiguität« handelt, wäre zu fragen.⁶⁴ Beide erhofften Wirkungen schließen sich nicht aus. Sieht man, wie Lukács dies tut, in der Kunst einen »Lebenswert« wie den Wald, die Berge, die Menschen oder unsere eigene Seele, »nur komplizierter«, und hinter diesem Wert die »Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung«, so versteht man die Lukács' Schriften durchziehende Suche nach dem »allgemeinen, dem Vorbildschaffenden Leben«.⁶⁵

Der formschaffende Künstler bietet sich als Vorbild zur Kanonisierung an. Seine Lebensform wird ausgezeichnet in einer Gesellschaft, die nicht zuletzt dank der Kunst um ihr eigenes Operieren im Raum möglicher Formen weiß. In einer Zeit, in der beide, die Kunst und ihre Gesellschaft, sich als ›work in progress‹ wissen, greifen die lebendigen Prozesse der Arbeit an ästhetischen und sozialen Formen ineinander. Gestützt auf die romantische Sicht der Welt gingen und gehen symbolisches und reales Leben Hand in Hand, begleitet vom anschwellenden gesamtgesellschaftlichen Imperativ, die formgebende Kraft der Kunst ins Leben zu überführen und aus ihm einen (Künstler-)Roman zu machen. Dass die Darstellung dieses Prozesses auch auf Seiten der Leserschaft überaus erfolgreich ist, selbst von Teilen der Politik empfohlen wird,⁶⁶ bestätigt das faszinierende Zusammenspiel von ästhetischen und sozialen Formbildungsprozessen, hinter das Lukács zeitlebens zu kommen versuchte – und seinem Leben die Form des literarischen Intellektuellen gab.

63 Vgl. Simonis: *Georg Lukács (1885–1971)*.

64 Ebd., S. 51.

65 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 161, 42 u. 49.

66 »Arnaud Montebourg, Minister of Industrial Renewal of France, supports ›Get Caught Reading.« <<http://www.getcaughtreading.eu/arnaud-montebourg-minister-of-industrial-renewal-of-france-supports-get-caught-reading>> (Zugriff: 1.6.2020).

Literaturverzeichnis

- Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. Berlin: Suhrkamp 2003.
- Bauman, Zygmunt: *Wir Lebenskünstler*. Berlin: Suhrkamp 2008.
- Burdorf, Dieter u.a.: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler 2007.
- Butler, Judith: *Einleitung*. In: Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 1–22.
- Calloway, Stephen: *Wilde and the Dandyism of the Senses*. In: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Hg. Peter Raby. New York: Cambridge University Press 1997, S. 34–54.
- Grass, Delphine: *Houellebecq and the Novel as Site of Epistemic Rebellion*. »Opticon 1826« 1 (2016). <https://www.academia.edu/736205/Houellebecq_and_the_Novel_as_Site_of_Epistemic_Rebellion> (Zugriff: 1.10.2020).
- Houellebecq, Michel: *Karte und Gebiet* (E-Buch). Köln: DuMont 2011.
- Levine, Caroline: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2015.
- Luckhardt, Ute: *Aus dem Tempel der Sehnsucht. Georg Simmel und Georg Lukács – Wege in und aus der Moderne*. Butzbach-Griedel: AFRA 1994.
- Lukács, Georg: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Aufbau 1954.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*. Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer 1920.
- Magerski, Christine: *Gelebte Ambivalenz. Die Boheme als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer 2015.
- Magerski, Christine: *Shifting from Business to Art: Zygmunt Bauman and the Intellectual Challenge of Modernity*. »Umjetnost riječi« 62/1 (2018), S. 1–15.
- Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Berlin: Jobst Siedler 1988.
- Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Berlin: Realschulbuchhandlung 1802.
- Novalis: *Werke, Briefe, Dokumente*. Hg. E. Wasmuth. Band 3: Fragmente 2. Heidelberg: L. Schneider 1957.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2000.
- Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hg. Hans Eichner. München u.a.: Ferdinand Schöningh 1967.
- Simonis, Linda: *Georg Lukács (1885–1971)*. In: *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. Hgg. Matías Martínez, Michael Scheffel. München: Beck 2010, S. 33–57.
- Weiß, Johannes: *Wiederverzauberung der Welt? Bemerkungen zur Wiederkehr der Romantik in der gegenwärtigen Kulturkritik*. In: *Kultur-Soziologie. Klassische Texte der neueren deutschen Kultursoziologie*. Hgg. Stephan Moebius, Clemens Albrecht. Wiesbaden: Springer 2014, S. 347–366.
- Wilde, Oscar: *The Critic as Artist*. In: ders.: *The Complete Works of Oscar Wilde* (E-Buch). Hastings: Delphi Classics 2013, Loc. 1295–1355.

- Willems, Gottfried: *Form/Struktur/Gattung*. In: *Fischer Lexikon Literatur*. Hg. Ulfert Ricklefs. Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer 1997, S. 680–703.
- Zima, Peter V.: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen, Basel: A. Francke 2008.
- Žmegač, Viktor: *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga 1982.
- Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer 1990.
- Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske 1991.