

Christa Karpenstein-Eßbach

Universität Mannheim, karpenstein-essbach@uni-mannheim.de

Drama oder Roman

Literatur im Brennpunkt intellektueller Existenz bei Georg Lukács

In Carl Einsteins Stück *Bebuquin. Die Dilettanten des Wunders oder die billige Erstarrnis* von 1906/09 sagt der Maler Heinrich Lippenknabe über das Wort ›Form‹: »Das Wesentliche dieses Wortes ist, daß es mit Nichts alles enthält, aber zugleich mehr ist, als Begriff oder Symbol.« Form ist ein beliebig zu gebrauchender Passepartout, der gegenüber dem, was in eine Form gebracht werden soll, völlig indifferent ist, denn »vor allem aber vermag sie sich mit jedem Organ und Ding zu verbinden; da ihre Verpflichtung an die Gegenstände eine denkbar lose ist, gebietet sie diesen ohne Vergewaltigung.«¹ Die Form ist leer, semantisch und symbolisch, Semantik und Symbolik gehen in der Form zugrunde. In aller Deutlichkeit heißt es später, der Tod ist der »Herr der Form«² – er verwandelt lebendige Bewegung in tödliche Erstarrung. Der Hof von Bedeutungen, der mit Worten wie Formsache, Formalität, formalisieren und formatieren aufgerufen wird,

Die Bedeutung und Problematik von ›Form‹ bei Lukács, vornehmlich in seinen frühen Schriften, wird in drei Hinsichten entfaltet. Der Essayismus wird als eine intellektuelle Aktion verstanden, die auf eine als schwierig empfundene Moderne antwortet (1). Literarische Rede- und Darstellungsweisen sind Ausdruck formgewordenen Lebens, verbunden mit je eigenen Weltdeutungen qua Form, wie sie in Drama und Roman ihre Konturen gewinnen und mit jeweiligen geschichtsphilosophischen Signaturen im Rahmen einer unvollendeten Moderne verknüpft werden (2). Der Aufstieg zur Form, den Lukács im Dreischritt: Drama, Roman, Essay vollzieht, wird schließlich mit Denkipulsen der Postmoderne relationiert und kontrastiert (3).

1 Einstein: *Bebuquin*, S. 15. Zu Einstein s. Eßbach/Karpenstein-Eßbach: *Avantgarde und Kollektivismus bei Carl Einstein*.

2 Ebd., S. 42.

verweist nicht nur in literarischer Hinsicht auf eine Erstarrungsneigung, die an Max Webers Rede vom ›stählernen Gehäuse‹ einer qua Bürokratie durchrationalisierten Gesellschaft erinnert.

Man darf in Georg Lukács einen strikten Antipoden zu eben dieser Auffassung von der Leere und Beliebigkeit der Form sehen, eine Gegenbewegung, die stattdessen auf Erfüllung qua Form gerichtet ist. Die »kürzeste Definition« der Form, so notiert Lukács in *Die Seele und die Formen*, sei: »das einzig Mögliche«, und zu ihr führe »der Weg jedes problematischen Menschen«, »als zu jener Einheit, die das größte Maß an auseinanderstrebenden Kräften an sich binden kann«.³ Die Kraft zur Versöhnung, die hier der Form zugebilligt wird, betrifft nicht allein das Gebiet der Künste, speziell der Literatur mit ihrer für Lukács wesentlichen Bedeutung, sondern zugleich eine im weitesten Sinn ethische Dimension, weil jedes Sinnerlebnis oder jede Einstellung zur Welt als Wertsetzung etwas intellektuell in Form Gebrachtes ist und seine Bedingung an der Möglichkeit der Form haftet. Mit Form ist zweierlei gemeint: zum einen die realisierte Gestaltung eines literarischen Werkes, zum anderen hat Form eine transzendente Implikation.

Im Folgenden geht es zunächst um die Aufladung des Begriffs der Form und dessen Transformation in einen bestimmten Modus der Reflexion: den Essayismus als intellektuelle Aktion. Danach interessieren die Besonderheiten literarischer Redeweisen, wie sie im Drama und im Roman Gestalt annehmen, wie sie als Ausdruck formgewordenen Lebens zu verstehen sind und wie sie mit Weltdeutungen einhergehen. Wir beziehen uns hier in erster Linie auf Schriften des frühen Lukács, möchten aber dennoch bei Gelegenheit eine gewisse Kontinuität des an einer erfüllten Form interessierten Denkens knapp skizzieren. Drittens schließlich soll Lukács' Diagnostik einer Formproblematik der Moderne mit Denkipulsen der Postmoderne relationiert und kontrastiert werden.

1. Essayismus

Lukács stellt den in *Die Seele und die Formen* (1911) versammelten Aufsätzen einen »Brief an Leo Popper« voran, um »Wesen und Form des Essays« zu erläutern und wählt damit eine persönliche Ansprache, in der sich das schreibende Ich von vornherein auf einen anderen bezieht. Das »Zwiegespräch über Lawrence Sterne« mit dem Titel »Reichtum, Chaos und Form« ist gänzlich als Dialog verfasst. Die sokratische Methode des Dialogs und

3 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 50.

ein Verfahren, das Widersprüche aufdeckt und weitertreibt, ohne in einer begrifflich begründeten Antwort zur Ruhe zu kommen – beide bilden den Grund und Rahmen, in dem Essayismus situiert ist, so dass sich der Essayist als »Platoniker« versteht, der »nur durch die Werke der anderen [...] sein eigenes Leben erleben [kann], durch das Verständnis der anderen nähert er sich seinem Selbst«. ⁴ Seine Welt »hat keine Substantialität«, ⁵ sondern besteht in einer intellektuellen Aktion des Dialogs. Es mag sich hier um eine allgemeine Eigenschaft des Essays handeln, der allerdings als eine eigene Gattung wiederum recht schwer zu bestimmen ist, sei es im Blick auf seine Länge, die unbegrenzte Vielfalt seiner Themen, seine Fähigkeit, alle anderen Diskursarten aufzunehmen oder die Oszillation zwischen Philosophie, Wissenschaft und Literatur und seine Einwanderung in andere Gebiete des Aussagens. ⁶ Statt einen Versuch zur Bestimmung des Essays schlechthin zu unternehmen, interessiert hier die Bedeutung, die der essayistischen Aktion für Lukács' Insistenz auf dem Begriff der Form zukommt.

Mit der Unterscheidung zwischen dem *Leben* als bloßer Existenz mit seiner Mischung aus chaotischer Zufälligkeit und sinnfremder Notwendigkeit auf der einen und *dem* Leben in seiner substantiellen Wesentlichkeit auf der anderen Seite markiert Lukács einen Riss, der zur »Lebensstimmung« geworden ist und der die »Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung und Ziel« hervorbringt. ⁷ Es ist dies der Unterschied zwischen einem bloß gelebten Leben und dem erlebten Leben, das einer Lebensführung bedarf, die über das rein Individuelle gewöhnlichen Lebens hinausführt. Die Gewähr hierfür bietet der Bereich der kulturellen Objektivationen, der Werke, genauer: der Kunstwerke und der Literatur. Das Kunstwerk entwächst dem Leben nicht nur in dem Sinne, dass es als hervorgebrachte Objektivation immer auch Elemente einer Zeit in sich enthält, sondern es ist darüber hinaus die eigenartige Gestaltung des Lebens selbst. ⁸ Wenn

4 Ebd., S. 48.

5 Ebd., S. 54.

6 S. hierzu: Schärf: *Geschichte des Essays*; Zima: *Essay/Essayismus*; Braungart/Kauffmann (Hgg.): *Essayismus um 1900*; Müller-Funk: *Erfahrung und Experiment*. Ausführungen zu Lukács finden sich weder bei Schärf noch bei Braungart/Kauffmann, noch bei Müller-Funk, bei Zima hingegen eine kritische Auseinandersetzung (*Essay/Essayismus*, S. 142–148).

7 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 10, 34, 37.

8 Man mag sich hier an Simmels Aufsatz über *Die Tragödie der Kultur* erinnert sehen. Im Unterschied zu Simmel, der betont, dass solche Objektivationen den Menschen fremd gegenüberstehen, gibt es bei Lukács die Intensität erfüllten Formerlebnisses qua Kunstwerken, denn sie ermöglichen die Transzendierung des bloßen Lebens. Auf bemerkenswerte Parallelen zwischen Formulierungen Simmels und etlichen von Lukács in *Die Seele und die Formen* macht aufmerksam: Rammstedt: *Georg Simmels »Henkel-Literatur«*, S. 183ff.

die *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)* mit der gut kantischen Frage »es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?«⁹ beginnt und ausfindig machen will, wie aus einem bloßen Leben ein Mehr werden kann, so liegt die Antwort darin, dass das Werk

als ein System von Erlebnisse inadäquat vermittelnden Schemata [erscheint], das so vollendet in sich abgeschlossen ist, daß seine Wirkung, die als allgemein und notwendig gedacht ist, von nichts anderem als den immanenten Beziehungen seiner Elemente zueinander getragen wird.¹⁰

Solche »Formen der Erlebnisse« sind insofern »inadäquat«, als sie sich von den Mitteilungsprozessen der Erlebniswirklichkeit mit ihrer pragmatischen Funktionalität im empirischen Leben entfernen.¹¹ Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften aus Robert Musils Roman, ist eben nicht unser Nachbar. Das mag bei Figuren wie Medea oder Macbeth noch evidenter sein, aber wenn die Welt und ihre Literatur erst einmal prosaisch geworden sind und vorzugsweise im Roman ihren Platz finden, gewinnt der Hinweis auf diesen Unterschied von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit seine eigene Plausibilität.

Sowohl im schöpferischen wie im rezeptiven Verhalten zeichnen sich Kunstwerke durch einen »Stilisierungsprozeß (aus), der durch Umwandlung der Intention des Erlebnisses von Sein auf Sinn vollzogen werden soll«.¹² Lukács' ästhetische Phänomenologie insistiert auf der »Ablösung des Erlebnisses von seiner Seinsbezogenheit«,¹³ um Sinnerlebnisse vor der Heteronomie bloßen Lebens zu bewahren. Da Werke allein durch Sinnggebung qua Erlebnisschemata (durchaus im Sinne Kants als Ermöglichungsgrund a priori für Anschauungen) möglich sind, ist der Geltungsbereich von Form größer als der des Werks; in der Form liegt das Prinzip der Objektivierung, und an dieser Stelle kommt der Essayist, der auch als Platoniker oder Kritiker bezeichnet wird, ins Spiel. »Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers, sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet [...] Denn hier kann aus dem Endziel der Poesie ein Ausgangspunkt und ein Anfang werden.«¹⁴ In der Dichtung verläuft der Weg vom Schicksal zur Form, für den Essayisten wird umgekehrt »die Form zum Schicksal«, weil er in den Formen »Seelengehalt« und »Lebenssymbole« sieht, um in ihnen

9 Lukács: *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)*, S. 9.

10 Ebd., S. 53.

11 Ebd., S. 49, 13.

12 Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*, S. 58.

13 Ebd., S. 64.

14 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 18.

den »Lebenshintergrund« zu finden, unter dessen Verlust der Essayist leidet.¹⁵ Es handelt sich hier um mehr als eine bloße Kompensationsfunktion des Ästhetischen, denn die sinnerfüllte Form wird dem Essayisten »Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand«.¹⁶

Indem der emphatische Formbegriff aus Literatur das Mehr geformten Lebens herausschlägt, kann Lukács' Essayismus den Anspruch erheben, »jede einzelne Erscheinung zu richten«. Der Essayist »rettet [...] sich aus dem Relativen und Wesenlosen«, er nimmt sich das »Recht zum Gericht«, »aus sich heraus erschafft er seine richtenden Werte«.¹⁷ Der Essay wird zwar in eine ausgesprochene Nähe zu den platonischen Dialogen gerückt, und insofern steht Lukács dem »dialogischen Potenzial des Essays«, das Peter V. Zima als eines seiner Charakteristika hervorhebt,¹⁸ durchaus nahe. Dem kontrastiert ein Tagebucheintrag, in dem es heißt, soviel sei »bereits gewiß: was der andere sagt, brauche ich nicht; ich brauche nur Menschen (und infolge des Obigen kann es nur wenige solche Menschen geben), vor denen ich reden kann.«¹⁹ Man mag dies für eine gelegentliche Stimmungsäußerung halten, der nicht allzu viel Gewicht beizumessen ist. Das stilisierte Streitgespräch zwischen Vincenz und Joachim über Sterne in *Die Seele und die Formen* allerdings läuft auf eine deutliche Finalisierung des Dialogs hinaus. Hier bemerkt zwar Vincenz: »über die seelischen Grundlagen, die den Ausdruck zustande bringen, läßt sich nicht streiten«, doch Joachim, demgegenüber »Vincenz seine Niederlage« fühlt, insistiert auf dem »Werten-können«, der »Ethik«, die in der Form liegt, und fragt: »wer zu uns reden darf«; eben dies muss eine »wichtige und wahre Subjektivität« sein, die »würdig ist, einen Spiegel für alle Strahlen dieser Welt abzugeben«.²⁰ Eine parallele Formulierung begründet die Stellung des Essays: »Ich will kurz sein: wenn man die verschiedenen Formen der Dichtung mit dem vom Prisma gebrochenen Sonnenlicht vergleichen würde, so wären die Schriften der Essayisten die ultravioletten Strahlen.«²¹ Über Literatur schreibend, wird Essayismus zu einer an Fichte erinnernden intellektuellen Tathandlung, ein »spontanes Daseinsprinzip«, in dem »die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Rein-

15 Ebd., S. 16f., 33.

16 Ebd., S. 17.

17 Ebd., S. 34f.

18 Zima: *Essay/Essayismus*, S. 28.

19 Lukács: *Tagebuch 1910/1911*, S. 20.

20 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 297, 321, 318, 301ff.

21 Ebd., S. 15.

heit als seelisches Ereignis«²² ihren Ausdruck findet.²³ Wenn dem Essay (als durchaus schwierig zu bestimmender ›Gattung‹) bescheinigt werden mag, dass er als Denkform den Antipoden zum System bildet,²⁴ so liegt ganz im Unterschied dazu der Fluchtpunkt der essayistischen Aktion bei Lukács im System, auf das, so wird deutlich, nicht nur das Denken des späten Lukács gerichtet ist. Unter der Hand des Essayisten wird aus den Kunstformen eine finale Form geboren – die der »Parerga vor dem System«, die »immanent und unaussprechbar das System und seine Verwachsenheit mit dem lebendigen Leben (enthalten)«.²⁵ Zum Gericht wird der Essay durch das Prisma der Schicksale, der Werke und der Formen anderer.

2. Drama/Roman

In den Schriften der *Heidelberger Ästhetik* hat Lukács seinem Konzept von Form, in der sich eine transhistorisch gültige Wesentlichkeit als Anspruch gestalteten Lebens niederschlägt, eine theoretisch-systematische Kontur verliehen. Mit der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1909/11) und der berühmten *Theorie des Romans* (1914/15) kommt die historische Perspektive ins Spiel, zur Form als einer zeitlosen Kategorie kommt also die Formung hinzu, wie diese »die aus dem Wesen der Form entsprungene Forderung« erfüllt.²⁶ In der *Entwicklungsgeschichte* bestimmt der 24-jährige Lukács das moderne Drama in Referenz auf die Tragödie, in der das Drama »seinen Gipfelpunkt« erreicht.²⁷ Zu seinen wesentlichen Bestandteilen gehören das Ziel einer Massenwirkung mit Allgemeinheitsanspruch; die Zusammengedrängtheit des Geschehens, das grundsätzlich zwischenmenschlicher Art ist, wobei Kampf und Konflikt im Zentrum stehen; der Verzicht auf epische Breite; die unerbittliche Notwendigkeit des Geschehens, dessen Schicksalhaftigkeit der kämpfende Held mit seinen Taten gegenübertritt, um im heroischen Untergang die Größe seiner Tat zu bezeugen. »Das Drama ist die Dichtkunst des Willens, denn das ganze Wesen des Menschen kann sich mit unmittelbarer Energie nur in seinem Willen und in seinen Taten, die durch seinen Willen entstanden sind,

22 Ebd.

23 Zu Lukács' Nähe zu Fichte s. Márkus: *Die Seele und das Leben*, S. 108ff.

24 Zima: *Essay/Essayismus*, S. 18ff. Zu Lukács ebd., S. 142ff.

25 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 38.

26 Lukács: *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 31.

27 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, S. 25.

offenbaren.«²⁸ Bei diesen Formbestimmungen steht die antike Tragödie Pate, mehr noch, sie ist das Modell des Dramatischen – aber deren Einbindung in religiös-kultische Zusammenhänge ist für das moderne Drama ebenso wenig gegeben wie das von den Göttern verhängte Schicksal, gegen das der Held – die Götter anklagend – mit Wille und Tat angeht. Die »dramatische Epoche«, die Lukács in seiner *Entwicklungsgeschichte*, beginnend mit dem 18. Jahrhundert, nachzeichnet, ist denn auch nichts anderes als eine Verfallsgeschichte, und dies im zweifachen Sinne. Zum einen handelt es sich bei der dramatischen Epoche um »die heroische Epoche des Verfalls der Klasse«, nämlich des Bürgertums, für dessen Drama kennzeichnend sei, »daß dieses Problematischwerden das ganze Leben, jede Form des zwischenmenschlichen Lebens durchdringe, daß das ganze Leben dramatisch werde«.²⁹ Zum anderen handelt es sich aber zugleich auch um den Verfall des Dramas selbst, das immer undramatischer, untragischer wird, weil z.B. der Hintergrund, vor dem sich die Handlungen vollziehen, wichtiger wird als die Taten selbst, oder weil nicht mehr nur Leidenschaften aufeinanderprallen, sondern Weltanschauungen.³⁰ Die Geschichte des Verfalls wird doppelt gesichert: klassenanalytisch und literaturästhetisch, und die bürgerliche Gesellschaft bringt es Lukács zufolge nicht einmal zustande, ihren Verfall in einer aner kennenswerten Form repräsentativ zu gestalten. Gegenüber dieser Geschichte insistiert Lukács auf dem »Pathos des Lebens«, dem »Heroismus«, der »Vornehmheit«, dem Tragischen.³¹

Es ist nötig, einige Stationen und Elemente dieser »Entwicklung« knapp zu skizzieren, um die Fortsetzung der Verfallserzählung in der *Theorie des Romans* und ihre Umwendung und Überwindung durch den Essay als ihr vorläufiges Finale begreiflich zu machen. Mit Lessing lässt Lukács das »neue Drama« beginnen, das in diesem Fall, wie etwa *Emilia Galotti*, nicht an die Tragödie heranreicht, weil es sich hier um den »Typ des theoretischen Menschen«, um »das Dogmatischwerden des doktrinären Idealismus des 18. Jahrhunderts« handelt. Angesichts einer nur »abstrakten Moral« kommt es im klassischen Drama zum »Zerbrechen der Ideologie an der Unberechenbarkeit und ewigen Irrationalität der Tatsachen«, zum »Schwachwerden der Ideale« und zum Aufstieg des »Relativismus«, verbunden mit der »Erschütterung der moralischen Grundlagen des moralischen Affekts«.³²

28 Ebd., S. 21f.

29 Ebd., S. 47, 80.

30 Ebd., S. 72f., 77f.

31 Ebd., S. 113f.

32 Ebd., S. 139f., 143, 145.

Wenn man bislang aus guten Gründen geneigt war, im Aufstieg des Bürgertums den Sieg über Feudalismus und Adel zu sehen, erblickt Lukács mit dem Beginn des »neuen Dramas« des Bürgertums die deutlichen Zeichen seines Abstiegs. Das Ende des Adels kommt bei dem als Georg von Lukács geborenen Verfasser der *Entwicklungsgeschichte* nicht vor. Mit Friedrich Hebbels Dramen sieht Lukács dann eine neue Station erreicht: den Beginn einer »modernen Tragödie«, in der die Weltanschauung selbst tragisch, »die tiefsten Dissonanzen des neuen Lebens zur tragischen Vision« geworden sind. Hier kommt zum Ausdruck, was zuvor nur latent war, wenn Hebbel »die Tragödie des Bürgertums, das Zusammenbrechen der bürgerlichen Ehre« schreibt. Aber Hebbels Tragödien, etwa *Maria Magdalena*, sind für Lukács zutiefst undramatisch; nicht nur ist alles »zufällig« und keine ihrer Personen »vollbringt eine einzige Tat«, da sie »zwischen lauter zufälligen und bedeutungslosen Ereignissen aufgerieben« werden, sondern sie entfernen sich auch von den Prinzipien des Dramatischen, da sich ihre Charaktere weitaus mehr durch Erzählungen denn durch Taten exponieren.³³ Die Tragödie wird episch, sie nähert sich dem Leben als weltanschaulich unterfütterter tragischer Erlebnisweise und führt damit auf eben den Weg, den Lukács mit der *Theorie des Romans* einschlägt.

Die Entdramatisierung des Dramas und die Auswanderung der Tragödie aus ihm werden in der *Entwicklungsgeschichte* in verschiedenen Facetten gattungsmäßiger Gemengelage durchgespielt. In weiten Strecken handelt es sich dabei um eine Abrechnung mit dem Naturalismus, und das Urteil fällt letztendlich verheerend aus. Im naturalistischen Drama wird das Schicksal zum bloßen Milieu, dessen drückende Alltäglichkeit den Figuren nicht nur die Kraft zum Handeln nimmt, sondern sie zudem jeder wesentlichen Innerlichkeit beraubt. Damit wird das Drama »episch, es zerfällt, wird zu einer dialogischen Erzählung« (z.B. *Die Familie Selicke* von A. Holz und J. Schlaf oder die Dramen Ibsens und Hauptmanns).³⁴ Zugleich aber diagnostiziert Lukács auch, dass die Dramen »infolge der lyrischen Natur der Stücke immer subjektiver werden«, dass »Situationen« auf die Bühne gebracht werden, in denen allein die »rein subjektiven, lyrischen Erlebnisse« vorkommen.³⁵ Diese zweifache Zersetzung der Form führt nicht nur ästhetisch zum Relativismus, dieser dringt »auch in die Menschen selbst (ein)«, und damit »ist das Drama am Ende«.³⁶ Klassenanalytisch gewendet heißt dies: »Der

33 Ebd., S. 203, 213, 215, 233.

34 Ebd., S. 356ff.

35 Ebd., S. 399, 401.

36 Ebd., S. 381.

Naturalismus ist das vollkommene Ausdrucksmittel der kleinbürgerlichen Ideologie«; er wurde geboren, »um die in der ziellosen, dunklen und vergeblichen Zielsuche sich verzehrenden Sehnsüchte erklingen zu lassen«. ³⁷ Klassenverfall ist Literaturverfall und umgekehrt; was zunächst wie eine Formlehre des Dramas erscheint, wird zur Wert- und Wertungslehre.

So klar das Ziel dieser *Entwicklungsgeschichte* ist, so sehr ist sie von apodiktischen Urteilen durchzogen, deren Plausibilität zuweilen auf schwer nachvollziehbare Weise argumentativ produziert wird. Dies sei an zwei Beispielen knapp skizziert. Über Maeterlincks Dramen heißt es, dass sie sich »dem wahren Dramatischen nähern«, doch »sich von einem ganz anderen Gesichtspunkt her noch mehr davon entfernen«. ³⁸ Dieser Widerspruch wird nun aber nicht an Maeterlincks Dramen expliziert, stattdessen schreibt Lukács über die Ballade und ihren Formcharakter. Danach wird Einiges, was die Ballade ausmacht, Maeterlincks Dramen zugeschrieben, mit dem Ergebnis, dass die Dramen keine ordentlichen Balladen sind (was wir uns schon gedacht hatten), dass sie aber auch keine ordentlichen Dramen sind, weil sie balladeske Züge aufweisen (was wir uns nach den Ausführungen über die Ballade denken müssen). Die Argumentationsfigur ist denkbar einfach: Ein Phänomen A hat sowohl die Eigenschaft b wie die Eigenschaft c und kann deshalb beides nicht ganz sein, es ist etwas Kaputtes daran. Das ist eine durchgängig zu findende Argumentationsweise, die mit ›dialektisch‹ kaum zutreffend beschreibbar sein dürfte. Eine andere betrifft die Insistenz auf dem Verenden des Tragischen im Drama. Über Oscar Wilde heißt es: er »war kein echter Dramatiker«, und zwar mit Bezug auf *Salome*, immerhin ein Stück über die Ermordung Johannes' des Täufers. Es sei in diesem Drama »bei allen Menschen nur soviel ausgedrückt, wie zur Erfüllung ihres Schicksals unbedingt notwendig ist« ³⁹ – woraus sich entnehmen ließe, dass es immerhin nicht episch ist. Seine Gestalten »können sich nicht entwickeln, nur ihr Schicksal geht in Erfüllung« – was so auch für die antike Tragödie gilt, zumal Lukács an anderer Stelle bemerkt, dass ein »Mensch, der sich noch entwickelt, [...] nicht dramatisch sein (kann)«. ⁴⁰ Warum *Salome* »nicht notwendigerweise dramatisch« ist, ⁴¹ bleibt unklar, deutlich wird allein, dass eine der vielen Stationen auf dem Weg zum Ende des Dramas markiert werden muss. Der Leser der Dramengeschichte wird immer wieder Zeuge

37 Ebd., S. 358.

38 Ebd., S. 409.

39 Ebd., S. 430.

40 Ebd., S. 40f.

41 Ebd., S. 432.

einer an Hochmut grenzenden Selbstberauschung ihres Verfassers am Furor der eigenen Werturteile,⁴² um zu dem Ergebnis zu kommen:

Es ist gewiß [...], daß die starke Intellektualisierung und das alles bloß Verinnerlichende der heutigen Zeit den dramatischen Ausdruck erschwert und daß das Alles-Verstehen und die relative Berechtigung alles Feindlichen die Tragödie erschweren.⁴³

Darauf, dass das Leben im vom Tragisch-Dramatischen entleerten Drama keinen Ausdruck mehr finden kann, antwortet *Die Theorie des Romans*. Was im Drama zerstörerisch wirkte, entfaltet sich hier als neue Form, in die gelebtes Leben gebracht wird. Insofern handelt es sich um einen Fortschritt, eine Aufstiegs Geschichte vom Drama zum Roman. Aber dies ist nur die eine Seite. Denn so sehr der Roman auch die Gattung ist, die dem Ausdruck des ins Erlebte gehobenen Lebens der modernen Gesellschaft formal weitaus angemessener ist als das Drama, so sehr legt auch er, wie wir sehen werden, Zeugnis ab von einem Verfall. In eindrucksvollen Worten beginnt die *Theorie des Romans* mit der Evokation des *Griechentums*, das auch hier das eigentliche Vorbild ist. Aber die Welt der Antike ist durch einen nicht zu überwindenden Bruch von der modernen Welt getrennt, und selbst die Philosophie kann diesen Bruch nicht mehr heilen, weil allein die Tatsache, dass es sie als besondere Disziplin gibt, jetzt »ein Symptom des Risses zwischen Innen und Außen, ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat« ist.⁴⁴ Der Roman hat eben das Gleiche verloren wie die Philosophie, poetisch in Anlehnung an die ersten Sätze von Lukács' geschichtsphilosophischem Versuch gesagt: Verloren ist die Verbindung des Sternenhimmels mit dem Ich und den Taten der Menschen, eben jene gerundete Einheit, die Lukács als Totalität bezeichnet. Für die Moderne gilt, ganz im Gegensatz zu den Griechen: »Wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen.«⁴⁵ Das antike Epos ist angesiedelt in einem Weltzustand der Totalität, der moderne Roman hingegen in einer transzendenzlosen prosaischen Welt, die im Kern schon mit der Zeit des Cervantes beginnt. In weiten Strecken erinnert die *Theorie des Romans* an Hegels Ausführungen über den Weg vom Epos zur »bürgerlichen Epopöe« (dem Roman) bis hin zum Ende der

42 Agnes Heller (*Das Zerschellen des Lebens an der Form*, S. 84) schreibt über Lukács: »Der Mensch der Konventionen, der ›das Leben ohne Leben lebende‹ Mensch ist immer *eitel*. Die aus der Welt der Konventionen einsam emporragenden Berggipfel-Menschen [zu denen Lukács gehört, Anm. C. K. E.] sind immer *hochmütig*. Sie sind nicht einer Sache *wegen* hochmütig, nicht ihre soziale Bestimmtheit ist Quelle ihres Hochmuts; der Hochmut ist ihre *Daseinsform*.«

43 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, S. 537.

44 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 22.

45 Ebd., S. 27.

romantischen Kunstform, auf das Hegel mit Gelassenheit blicken konnte, weil danach noch andere Formen des Geistes – Religion und Philosophie – an der Reihe waren.⁴⁶ Bei Lukács findet sich jedoch kaum etwas von dieser hegelianischen Gewissheit.⁴⁷

Diese nicht mehr geschlossene Welt stellt sich für Lukács höchst problematisch dar, denn der verlorenen Totalität korrespondiert jene vielzitierte »transzendente Obdachlosigkeit«,⁴⁸ die das Charakteristikum sowohl der Form des Romans wie der Moderne selbst ist: »Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.«⁴⁹ So erscheinen die Figuren des Romans – Lukács gibt allgemeine Charakteristika, die Referenz auf einzelne Romane bleibt weitgehend ausgespart – als Suchende, die sich im unabschließbaren Prozess des Suchens befinden und bei aller Gesinnung zur Totalität keine Vollendung in ausgebildeter Individualität erreichen können. Da dem suchenden Romanhelden weder Wege noch Ziele, weder evidente Erkenntnis noch ethische Gewissheiten fraglos gegeben sind, können die Taten der Romanfiguren in keine sinnfälligen Zusammenhänge eingebettet werden, sondern stehen ihnen fremd gegenüber. Ihre »Psychologie« bringt es mit sich, dass die Tat, in der sich solche Individualität im fundamentalen Akt zum Ausdruck bringt, letztthin nur der Wahnsinn oder das Verbrechen sein können;⁵⁰ wir können hinzufügen, dass die Unfähigkeit zum oder die Verweigerung des Handelns (»I would prefer not to«, sagt Bartleby in Herman Melvilles Erzählung) auch hierhergehören dürfte.

Es sind zwei Momente, die die Form des Romans geradezu grundsätzlich bestimmen. Auf der einen Seite liegt die Erfahrung einer »Fremdheit zur Außenwelt«, die »in einander vollkommen heterogene Bruchstücke (zerfällt), die nicht einmal isoliert, wie die Abenteuer in ›Don Quixote‹ eine sinnlich selbständige Valenz des Daseins besitzen.«⁵¹ Die Elemente einer

46 Zu den Affinitäten der *Theorie des Romans* zu Hegel s. Karpenstein-Eßbach: *Die Aufhebung des Romans*. Ich greife im Folgenden auf einige Formulierungen dieses Aufsatzes zurück.

47 In ihrer luziden Untersuchung hat Tanja Dembski die Romantheorien von Lukács und Michail Bachtin vergleichend untersucht und gezeigt, dass Bachtin als »konkurrierendes Modell zu Lukács' geschichtsphilosophischer Romantheorie verstanden« werden kann (Dembski: *Paradigmen der Romantheorie*, S. 14). Dort auch ein ausführlicher Forschungsüberblick zur *Theorie des Romans*.

48 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 35.

49 Ebd., S. 53.

50 Ebd., S. 58f.

51 Ebd., S. 121.

solchen Wirklichkeit sind nach ihrer Wertigkeit kaum zu bestimmen, im Gegenteil, »die Abwesenheit des gegenwärtigen Sinnes«, die Fülle einer fragmentierten »bloßen brutalen Stofflichkeit« drohen als »Trivialität«⁵² der empirischen Welt in den Roman einzudringen,⁵³ sodass wertsetzende Selektionen nach dem Prinzip von Wesentlichkeit angesichts der Dehierarchisierung einer fremd gewordenen Welt nicht mehr funktionieren. Wo die Relevanz des Stofflichen fehlt, liegt die Geburtsstunde für den Aufstieg der Form als Sinn. Auf der anderen Seite ist der Roman durch eine unendliche Selbstreflexivität des Subjekts gekennzeichnet, die als »Eigenleben der Innerlichkeit« bestimmt wird.⁵⁴ Dem Ausfall der sinnhaften Ordnung einer Totalität korrespondiert der Einfall einer Subjektivität, die »alles gestalten [will] und gerade deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln [kann]«.⁵⁵ Das Subjekt ist »zum Fragment geworden; nur das Ich ist seiend geblieben, doch auch seine Existenz zerrinnt in der Substanzlosigkeit der selbstgeschaffenen Trümmerwelt«.⁵⁶ Subjektivität ergeht hier gleichsam nur noch als Forderung an ein Ich, das sich in all seinen Abgründen selbst zu entdecken sucht.

Die beiden Momente: »Eigenleben der Innerlichkeit« und »Fremdheit zur Außenwelt« werden allgemeiner mit dem Begriffspaar »problematisches Individuum« und »kontingente Welt« als »einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten« gefasst.⁵⁷ Sie gehen dann auch in die Überlegungen zu einer »Typologie der Romanform« ein, die zwischen zwei Polen aufgespannt wird.⁵⁸ Der eine wird markiert durch einen »abstrakten Idealismus«,⁵⁹ der dem problematischen Individuum nahesteht, der andere durch die Hinwendung zur Außenwelt, die – als kontingente – aber »vollständig atomisiert oder amorph, jedenfalls aber jedes Sinnes bar« ist.⁶⁰ Unter den wenigen tatsächlich genannten Romanen ragt der Bezug auf Goethes *Wilhelm Meister* heraus, der »ästhetisch wie geschichtsphilosophisch zwischen diesen beiden Typen der Gestaltung [steht]: sein Thema ist die Versöhnung des proble-

52 Ebd., S. 55.

53 In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt es über die letzte Kunstform des Romantischen, den Roman, in ihr habe »alles Platz, alle Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse«; und weiter: es »gibt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände« (Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II, S. 221, 235).

54 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 64.

55 Ebd., S. 49.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 76.

58 Ebd., S. 96.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 115.

matischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit«. ⁶¹ Allerdings sieht Lukács hier die Gefahr eines »ironischen Takt[s] der romantischen Wirklichkeitsgestaltung [...], der zu entgehen nur Goethe, und auch ihm nur teilweise, gelungen ist«. ⁶² Man sieht, wie in den Hoffnungen auf eine Vermittlung zwischen Idealismus und Wirklichkeit bzw. auf eine Überwindung der »inadäquaten Beziehung zwischen Seele und Wirklichkeit« ⁶³ Lukács' spätere Vorliebe für die Romane des Realismus aufscheint.

Im Unterschied zu einer Poetik des Romans, die auf je gattungsspezifische Logiken der Dichtung bezogen ist, im Unterschied auch zur Erzählforschung, deren Kategorien auf textinterne Prozeduren des Erzählens Anwendung finden, ⁶⁴ spricht Lukács bezüglich des Romans nicht nur über Literatur oder das Erzählen, sondern generell über die bürgerliche Gesellschaft der Moderne. In geschichtsphilosophischer Orientierung fallen Erfahrung und Begriff der Moderne mit dem Roman in der Moderne zusammen. Das bedeutet nicht, dass der Roman in nur inhaltlicher Hinsicht das Panorama modernen Lebens abbildern würde, vielmehr konvergieren Literatur und Leben als zwei Wirklichkeiten zu einer, die sich, qua »Formschaffen«, in der »Bestätigung des Daseins der Dissonanz« äußert. ⁶⁵ Im Unterschied zu allen anderen Dichtungsarten, in denen die Ethik noch als Garant einer totalitätsaffinen Weltauffassung Voraussetzung von Literatur war, ist im Falle des Romans »das Verhältnis von Ethik und Ästhetik« zum konstitutiven Formelement geworden, ist die »Gesinnung im Gestalten jeder Einzelheit sichtbar«. ⁶⁶ Lukács spricht denn zwar vom Verlust der Totalität, aber nicht vom Verlust der Gesinnung zur Totalität. Diese Gesinnung kann sich aber nicht realisieren, indem sie sich an einen besonderen Inhalt heftet – denn jeder Inhalt steht im Horizont moderner Gesellschaft unter dem Verdikt seiner Kontingenz. Die Zufälligkeit des Wirklichen, die Heterogenität der Empirie und die subjektiven Abgründigkeiten mit ihrem Hunger nach Ganzheit machen eine inhaltliche und zugleich substanziell gesicherte Bindung an einen konkreten Inhalt unmöglich. Für die Gesinnung zur Totalität bleibt allein der Bezug auf Form übrig. Wenn die »Komposition des Romans [...] ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter

61 Ebd., S. 135.

62 Ebd., S. 143.

63 Ebd., S. 144.

64 Einen auch historisch ausgelegten Überblick gibt Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung*. Zum narratologischen Instrumentarium s. Martínéz/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*.

65 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 70.

66 Ebd.

Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik ist«,⁶⁷ so kann sich allein der Wille zur Form behauptend zur Geltung bringen. Nach dem Verfall des Dramas mit seinen zwischenmenschlichen Konflikten hat sich das Moment des Tragischen bei Lukács zum Roman als einer prosaisch gewordenen Tragödie verschoben, die unablässig Zeugnis ablegt vom Kampf zwischen Ich und Welt. Über den Formwillen begreift sich hier die Moderne in der ihr eigenen Totalität – die sie nicht hat.

Gegenüber der unüberwindbaren Dualität, die darin besteht, dass das problematische Subjekt die Welt der Dinge nie recht erreicht und umgekehrt die Welt der Dinge keine normative Objektivität gewinnen kann, wird von Lukács schließlich ein letztes einheitsstiftendes Prinzip in Anschlag gebracht: auf diese spezifische »Zweiheit im Formen« antwortet eine »Einheit der Formung«.⁶⁸ Weitaus mehr als bloßes ästhetisches Gestaltungsmittel, erhält Formung eine geschichtsphilosophische Signatur im Rahmen einer aufgegebenen Vollendung der Moderne. Denn dass die bei Lukács, dem Tragöden wider Willen, als leidvolle Zerrissenheit erfahrene Moderne qua Form transformiert werden soll, wird deutlich, wenn es heißt, dass die »Gefahr, die aus dem abstrakten Grundcharakter des Romans entsteht, bekämpft werden (kann), indem das Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt bewußt und konsequent als letzte Wirklichkeit gesetzt wird«.⁶⁹ Indem der Formcharakter der Moderne und ihres Romans als unabgeschlossen gesetzt wird, wird er zum Referenzraum eines auf Endgültigkeit zielenden Formwillens.

Drama – Ende des Tragischen/der Tragödie – und Roman – Verlust von Transzendenz – stehen im Zeichen einer Verfallsgeschichte. Der Dekadenztheoretiker Lukács verleiht dieser Geschichte eine bemerkenswerte geschichtsphilosophische Unterfütterung: Gegenüber dem Drama ist der Roman die bessere Ausdrucksform des Verfalls. Im *Tagebuch 1910/1911* notiert Lukács unter dem Stichwort Arbeit: »Mein Pessimismus ist empörend frivol: ich fühle jetzt: das Aufspielen des Rückzugs zum Tragischen.«⁷⁰ Für die Suche nach und das Urteil über das jeweils erreichte und am besten zum Ausdruck kommende Stadium des Verfalls bzw. über den »Stand der vollendeten Sündhaftigkeit«⁷¹ ist der Essayist, Platoniker, Kritiker zuständig, der sich aus der »Frivolität« herauswindet. Im *Tagebuch* notiert Lukács an

67 Ebd., S. 83.

68 Ebd., S. 83.

69 Ebd., S. 69.

70 Lukács: *Tagebuch 1910/1911*, S. 10.

71 Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 158.

andere Stelle, er sei »zu den letzten Unterschieden zwischen epischen und dramatischen Formen, zum Kernpunkt des Essays« gelangt.⁷² Es gibt hier eine geschichtsphilosophisch begründete Reihung: »Sicher ist, daß, stünde das Drama an dem einen Ende der Reihe, der Essay am anderen Ende stehen müßte.«⁷³ Nachdem die Philosophie für Lukács keine zureichenden Antworten auf die Problematik der Gegenwart mehr geben kann, wird in der Abfolge von Drama – Roman – Essay der Essayist zum Richter über die Ausdrucksweisen gelebten Lebens und die Erfülltheit der Form. Die Strenge, mit der der spätere Lukács über die Angemessenheit und den Dekadenzgehalt literarischer Ausdrucksweisen und Werke oder über einen bloßen ›Formalismus‹ urteilen wird, ist schon hier kaum zu überhören. Ein Unterschied freilich liegt darin, dass die Strenge des Urteils späterhin auch noch auf der Ebene des politischen Organisationsprinzips der Partei abgesichert wird.

3. Das Trauerspiel der bürgerlichen Gesellschaft

Es dürfte schwer fallen, im Rückgriff auf Lukács ›Form‹ zu einem Universalbegriff zu promovieren. Zum einen ist er als Catch-all-Begriff ebenso wie etwa die Rede von Kommunikation problematisch. Vor allem aber führt der Formbegriff bei Lukács eine Spezifik mit sich, die ihn alles andere als neutral sein lässt und die eingelagert ist in intellektuelle, diskursive und philosophisch-weltanschauliche Dispute und Gemengelagen, die bis hin zum Verständnis von Literatur und literarischer Konzepte reichen. Es ist daran zu erinnern, dass sich der Aufstieg von ›Form‹ zu einem Begriff mit Dignität den Frontstellungen verdankt, in denen die verschiedensten Ismen der literarischen Moderne den traditionellen Ausdrucksweisen der Künste eine Absage erteilten, um die Form zum Problem und zum Gebiet des Experiments zu machen. Lukács gehört in literatur-ästhetischer Hinsicht nicht zu den Avantgardisten; das Einzige, was er mit ihnen teilt, ist die Verachtung der bürgerlichen Gesellschaft, jedenfalls nachdem das als ehemals fortschrittlich qualifizierte Bürgertum in die Phase seiner Dekadenz eingetreten ist.

Seine Ästhetik unterhält auch keine Resonanzen zu einem *L'art pour l'art*, sei es in der Georgeschen Ausprägung eines psychologischen Solipsismus und Impressionismus (so Lukács), sei es in der soziologischen

72 Lukács: *Tagebuch 1910/1911*, S. 21.

73 Lukács: *Die Seele und die Formen*, S. 55.

Variante des *L'art pour l'art* bei Theodor Storm.⁷⁴ An den Aufsätzen zu Storm und George lässt sich beispielhaft die aus der Auffassung der Form resultierende Logik des Sortierens verdeutlichen. Storms »soziologisches« *L'art pour l'art* ist »Handwerkertüchtigkeit«, getragen von einem Ethos der Arbeit, wie es zur Welt des Bürgertums gehört; alles an »Kunstübung« und »Lebensführung« ist hier »gesund, unproblematisch« und geht »der Möglichkeit jeder Tragödie aus dem Wege«.⁷⁵ Während im Fall von Storm »Bürgerlichkeit und *l'art pour l'art*« zusammengehören, sind es im Fall von George *L'art pour l'art* und Anti-Bürgerlichkeit. Wo die Literatur des Einen ihren Sitz im Leben hat, gründet die des Anderen auf dem »Sich-Entfernen vom Leben«, was ihr »etwas tief Aristokratisches« verleiht und durchaus die »intellektuellen Tragödien auszudrücken« erlaubt, doch zeigt sich hier – bei Benn – »Verirrung, nicht aber wohin der Weg geführt hätte«.⁷⁶ Ein- und dasselbe Phänomen – hier die Kunstauffassung des *L'art pour l'art* – wird unterschiedlich mit einzelnen Elementen verknüpft: mit der sozialen Platzierung (bürgerlich – antibürgerlich); mit der Haltung zur Gesellschaft (Nähe – Ferne); mit Lebensauffassungen (gesund – tragisch); mit den beiden Polen von Arbeit oder Muße bzw. Stimmung. Man könnte den Versuch unternehmen, diese verschiedenen Elemente zu einem neuen Schema zu verknüpfen, indem man sie anders gewichtet und anordnet, und man würde so andere Ordnungen des *L'art pour l'art* ausfindig machen, z. B. in der Kombination von Anti-Bürgerlichkeit mit einer Nähe zur Gesellschaft, gezeichnet von einer tragischen Lebensauffassung, bei der der Bezug auf Arbeit im Zentrum steht – denn alle diese Elemente können ja virtuell Bestandteil dieser Kunstauffassung sein. Immer aber würden in jeder Kombination gewisse Elemente fehlen, so, wie auch bei Storm und George immer etwas fehlt.

Solche Defizitdiagnosen treffen dabei nicht die singuläre Gestaltung eines Werks – immerhin gehört Lukács zu denen, die der Literatur eine eminente Hochschätzung entgegenbringen –, sondern die Haltung des Dichters, seine ›Weltanschauung‹. Darüber schreibt und urteilt der Platoniker, Kritiker, Essayist. ›Form‹ ist deshalb alles andere als ein neutraler Begriff. Man könnte, wenn die Formulierung erlaubt ist, von einem unästhetischen Formbegriff sprechen, denn von Interesse ist hier nicht die distanzierende Kraft der ästhetischen Formung, sondern die Authentizität von Lebens-Erlebnissen, wie sie für den Kierkegaard-Leser Lukács mit der existential-

74 Siehe die Essays zu George und Storm in *Die Seele und die Formen*.

75 Ebd., S. 133, 129.

76 Ebd., S. 124, 189, 193, 179.

ontologischen Ausrichtung dieser Formästhetik einhergeht. Künstlerische Verfahrensweisen oder Techniken spielen hier keine wesentliche Rolle, im Gegenteil, im Namen der Form kann bekanntlich der ›Kampf gegen den Formalismus‹ geführt werden. Die Polemik gegen den ›Formalismus‹ gehört zum Grundbestand sich ›materialistisch‹ verstehender Literaturkritiker. Sie beginnt schon früh 1912 mit Plechanows programmatischem Aufsatz *Die Kunst und das gesellschaftliche Leben* (hier gegen den Impressionismus) in Russland, geht dort weiter in der ersten großen Kampagne von 1936 für eine volksnahe realistische Massenkunst, über die Feldzüge des Nationalsozialismus gegen ›entartete‹ Kunst (1937) und ›entartete‹ Musik (1938) bis hin zum »Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur«, wie er laut Beschluss des Zentralkomitees der SED 1951 ausgerufen wurde. Das Muster der Formalismusvorwürfe bleibt sich weitgehend gleich: Formalisten entleeren die Form von Idee und Inhalt; ihre Neigung zur Abstraktion provoziert die Innerlichkeit der Reflexion, eine Fragehaltung (anders formuliert: eine Desorientierung) angesichts des Kunstwerks; sie entfernen sich vom Leben, statt es in einer massentauglichen Weise klar vor Augen zu stellen. So unklar der Formalismus-Begriff selbst auch ist, die Unklarheit hat eine klare Funktion, die darin liegt, ein beliebig benutzbares Instrument der Kritik und Herabsetzung zu sein. ›Formalismus‹ hat, auf Sinn hin befragt, davon zu wenig und wird bloße Spielerei. Lukács, der Theoretiker der Form, war denn auch Zeit seines Lebens kein Parteigänger des ›Formalismus‹.

Kurzum: weder avantgardistisch noch *L'art pour l'art*-affin, noch universal oder strikt ästhetisch, ruht die Vorstellung von Form hier auf Norm, Wert und Sinn und deren Erfüllung; Form ist nicht – wie für die ästhetische Moderne – das Problem, sondern es geht darum, was in ihr zum Ausdruck kommt und worauf die Formreflexion als Lösung antwortet. Die bürgerliche Gesellschaft *als* Trauerspiel findet sich in ihren dekadenten literarischen Ausdrucksformen wieder. Es ist überaus nachvollziehbar, dass das Konzept einer solcherart mit gelebtem Leben erfüllten Literatur bei Lukács schließlich zur Programmatik des Realismus als dem ›Ideal‹ eines wirklichkeitsgesättigten literarischen Schreibens geführt hat, da hier die »Einheit von Wesen und Erscheinung« im dargestellten Lebensausschnitt zutage tritt, weil die bloße Erscheinung der Oberfläche des Wirklichen mit all seinen »Zersetzungen« hin zur Darstellung des »objektiven gesellschaftlichen Zusammenhangs« durchstoßen wird.⁷⁷

77 Lukács: *Es geht um den Realismus*, S. 77. Als wirkliche Realisten gelten z. B. Thomas Mann, Balzac, Dickens, Tolstoi. Zur Diskussion um den Realismus als wiederkehrendes Konzept s.

In dieser existentialistischen Unterfütterung von Form liegen zwei Unhintergebarkeiten: das Problem der Bestimmung des Werts eines Werkes, um das keine Kritik herumkommt; und die Erkenntnis, dass Literatur Ausdruck und Gestaltung seelisch-emotiver Sachverhalte ist. Wie Jan Mukařovský gezeigt hat, fällt die Dominanz der ästhetischen Funktion (die auch im Fall von Kitsch vorliegt) oder die Einhaltung ästhetischer Norm (was schlichtweg Langeweile hervorrufen kann) nicht zusammen mit dem ästhetischen Wert eines Werkes, denn dieser besteht darin, dass sich in einem Werk eine Fülle außerästhetischer Werte, die eine Gesellschaft orientieren, in einer konfliktuösen Kombination versammeln und einander widerstreiten.⁷⁸ Im Leben mag das schwer auszuhalten sein, im Kunstwerk hingegen ist es möglich. Der Mitbegründer des Strukturalismus Mukařovský hat darin jedoch nicht das Indiz für eine grundsätzliche Zerrissenheit der Gesellschaft oder das Zeichen für ein »Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit« gesehen, sondern die distanzierende Kraft einer ästhetischen Reflexion von Wertselbstverständlichkeiten. Im literaturkritischen Urteil liegt immer ein Werturteil beschlossen, das Ethik in Ästhetik inseriert; allerdings ist die Nähe von bzw. der Abstand und die Differenz zwischen Ethik und Ästhetik variabel. Für Lukács gewinnt die platonisch-kritische Herstellung der Nähe zwischen beiden angesichts der Wertantinomien der bürgerlichen Gesellschaft ein besonderes Gewicht, und die Wertethik wird anlässlich des ästhetischen Werts eine geradezu praktische Frage.

Ebenso unhintergebar wie die Wert(ungs)frage bleibt die Verknüpfung von Literatur mit seelischen Tatsachen. Spätestens seit Norbert Elias' Studien zum »Prozeß der Zivilisation« wissen wir um die Verflechtungen von gesellschaftlichen Prozessen mit den Formierungen der Subjekte, ihren Gefühlshaushalten, der Ausbildung von Innerlichkeit, den Bewusstseinsformen und den seelischen Energien von Menschen und darum, dass alle diese psycho-historischen Verfasstheiten von Literatur nicht allein zum Ausdruck gebracht, sondern auch mit formiert werden. Insofern ist ›Seele‹ ein immer gesellschaftlich informiertes Ereignis. Für Lukács gewinnt dies – über Diagnose und Analyse hinaus – eine dramatische Dimension,

Karpenstein-Eßbach: *Ist literarischer Realismus entpolitisiertbar?* Lukács als ›Platoniker‹: dies betrifft denn nicht nur eine gewisse Nähe zum Modus der platonischen Dialoge, sondern weit darüber hinaus die Affinität des ›Realismus‹ zum Mimesis-Begriff Platons und dessen Kritik der ›Trugbilder‹. Lukács selbst war zusammen mit Michail Lifschitz 1940 einer gegen ihn gerichteten Kampagne von Seiten der KP ausgesetzt, weil er – mit konservativer Grundeinstellung und der Ablehnung moderner, avantgardistischer Kunst und Literatur – für eine weniger enge Variante des Realismus eintrat.

78 Mukařovský: *Ästhetische Funktion*.

weil die tatsächlichen Verfasstheiten des Seelenlebens die Entfaltung einer zur Authentizität gesteigerten ›Seele‹ verhindern. In dem Essay *Ästhetische Kultur* von 1913 heißt es:

Mit der Festigkeit der Dinge fand auch die Festigkeit des Ich ein Ende; durch den Verlust der Tatsachen gingen auch die Werte verloren. Nichts ist geblieben, nur die Stimmung, nur die – innerhalb des Einzelmenschen und zwischen den einzelnen Menschen – gleichberechtigten und gleich bedeutsamen Stimmungen.⁷⁹

Das ist auf die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit und ihre die Individuen deformierende Kraft gemünzt. Genau genommen ›ist‹ Seele nicht (wie etwa bei Elias auf historisch je verschiedene Weise), sondern sie muss ›werden‹ – eine Perspektive, die sich vom ›frühen‹ bis zum ›späten‹ Lukács durchhält. Lukács ist hier Entfremdungstheoretiker, auch wenn er später von Verdinglichung spricht.

Kaum ein Leser wird sich Lukács' stilmächtiger und luzider Darstellung der Moderne und des Leidens an ihr entziehen können: einem existentialistisch geprägten Denken, das nach Wegen aus der Moderne und einer Erlösung von ihrer Dekadenz sucht. Seine tragische Imprägnierung bleibt auch im Dreischritt vom Drama über den Roman zum Essay erhalten. Man darf in diesem Dreischritt eine ›große Erzählung‹ sehen. Für die Komödie, die, wie Ralf Simon gezeigt hat, als Verarbeitungsform der Tragödie anzusehen ist,⁸⁰ bleibt hier kein Platz. Legt man, wie Tanja Dembski dies getan hat,⁸¹ die ästhetischen Schriften von Lukács und Michail Bachtin, die überhaupt erst seit den 1960er Jahren im Westen bekannt geworden sind, nebeneinander, so wird vor allem eines deutlich: Von der Bachtin zufolge in die Literatur eingegangenen Tradition des Karnevalesken, von einem Lachen der Menge, das sich einer dogmatischen Ernsthaftigkeit widersetzt und an ihre Stelle die Vielstimmigkeit und das dialogische Wort setzt, kann in Lukács' Literaturverständnis keine Rede sein. In ihm bleibt auch kein Platz für die distanzierende Kraft der Ironie, die, mit Richard Rorty gesagt, ein finales Vokabular scheut.⁸² Bemerkenswerterweise finden wir bei Lukács jedoch

79 Georg Lukács: *Ästhetische Kultur, Esztétikai kultúra* (Budapest 1913), zit. nach: Márkus: *Die Seele und das Leben*, S. 109.

80 Simon schreibt nach seiner »Differenzbestimmung der Komödie zur Tragödie«: »Die Metahandlung der Komödie hat gegenüber der Metasprache der Tragödie neben dem konkreteren Problembezug offensichtlich den Vorteil einer größeren Problemlösungskompetenz.« Entsprechend hebe »die Komödie in ihrer Verfahrensweise die Tragödie in sich auf. Sie therapiert sie« (Simon: *Theorie der Komödie*, S. 54f.). Vergleichbar auch Bernhard Greiner: *Die Tragödie bestätige im Untergang des Ich eine überkommene Sinnordnung oder setze eine neue, während die Komödie sie unterlaufe* (Greiner: *Die Komödie*, S. 7).

81 Dembski: *Paradigmen der Romantheorie*.

82 Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, S. 127ff.

ein ganzes Bündel von Problematisierungen der Moderne, die Resonanzen zum postmodernen Denken enthalten – wenn auch mit unterschiedlichen Folgen, die daraus entwickelt werden. Das Problem einer Totalität, die nicht mehr erreichbar ist, wird im Denken der Postmoderne ebenso zum Gegenstand wie der Aufstieg der Bedeutung von Ästhetik, die Kontingenz des Subjekts nicht weniger als die der gesellschaftlichen Verhältnisse bis hin zum Perspektivismus von Wertsetzungen und Umwertungen.

Wenn man Postmoderne nicht avantgardistisch als Epoche nach der Moderne, sondern treffender als in der Geschichte der Moderne stets mögliche Reflexionsform über eine Abgeschlossenheit von modernen Prozessen begreift, kann man in einer so vergangenen Moderne immer auch postmoderne Figuren entdecken.⁸³ Der Unterschied zu Lukács' Denken, das vom tragischen Leiden an der Moderne mit Hoffnung auf Erlösung von ihm spricht, und einer postmodern informierten Haltung dürfte darin liegen, dass diese – bei vergleichbarer Diagnostik – die Problematik der Moderne entdramatisiert, weil sie um die Fatalität von Strategien, die auf Erlösungen oder Endlösungen setzen, weiß, um sich vom Vollendungsdruck der Moderne zu befreien. »Problematisches Individuum« und »kontingente Welt« sind damit nicht verschwunden, sondern werden in einen Abstand gerückt, den man auch ›ästhetisch vermittelt‹ nennen könnte. Das betrifft schließlich auch den transzendenten Charakter von Form, die bei Lukács als Ermöglichungsgrund von Weltanschauungen fungiert, während sie im Denken der Postmoderne zum Ermöglichungsgrund für Distanzverhältnisse zu ihnen wird.

Literaturverzeichnis

Bauer, Matthias: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.

Braungart, Wolfgang; Kauffmann, Kai (Hgg.): *Essayismus um 1900*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.

Dembksi, Tanja: *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

Einstein, Carl: *Bebuquin*. Hg. Erich Kleinschmidt. Stuttgart: Reclam 2008.

83 Zur Postmoderne als einer Möglichkeit der Kritik in der Moderne s. Lyotard: *Das Undarstellbare*.

- Eßbach, Wolfgang: Karpenstein-Eßbach, Christa: *Avantgarde und Kollektivismus bei Carl Einstein*. In: *Kritikfiguren. Figures de la critique. Festschrift für Gérard Raulet zum 65. Geburtstag*. Hgg. Olivier Agard, Manfred Gangl, Françoise Lartillot, Gilbert Merlio. Frankfurt/M.: Peter Lang 2015, S. 101–121.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: Francke 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 Bde. In: G. W. F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Hgg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Heller, Agnes: *Das Zerschellen des Lebens an der Form: György Lukács und Irma Seidler*. In: *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Hgg. Agnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Sándor Radnóti. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 54–98.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: *Die Aufhebung des Romans in der Möglichkeit eines Ausgangs der Moderne: Hubert Fichte und Paul Wühr*. In: *Moderne/Postmoderne*. Hgg. Jan Alber, Monika Fludernik. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S. 165–182.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: *Ist literarischer Realismus entpolitisiertbar? Historische Stationen einer Idee*. In: *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Hg. Moritz Baßler. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 387–411.
- Liotard, Jean-François: *Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hg. Christine Pries. Weinheim: Beltz 1989, S. 319–347.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel 1911.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1963.
- Lukács, Georg: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. In: *Werke*, Bd. 15. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1981.
- Lukács, Georg: *Es geht um den Realismus*. »Das Wort« 6 (1938), abgedruckt in: *Marxismus und Literatur*. Bd. II. Hg. Fritz J. Raddatz. Reinbek/H.: Rowohlt 1969, S. 60–86.
- Lukács, Georg: *Frühe Schriften zur Ästhetik I. Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)*. In: *Werke*, Bd. 16. Hgg. György Márkus, Frank Benseler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1974.
- Lukács, Georg: *Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. In: *Werke*, Bd. 17. Hg. György Márkus, Frank Benseler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1974.
- Lukács, Georg: *Tagebuch 1910/1911*. Berlin: Brinkmann und Bose 1991.
- Lukács, Georg: *Zur Theorie der Literaturgeschichte*. »Text und Kritik«, Heft 39/40: *Georg Lukács* (1973), S. 24–52.
- Márkus, György: *Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der »Kultur«*. In: *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Hgg. Agnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Sándor Radnóti. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 99–130.
- Martinéz, Matías; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2016.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie 1995.
- Mukařovský, Jan: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*. In: ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 7–112.
- Rammstedt, Otthein: *Georg Simmels »Henkel-Literatur«*. Eine Annäherung an den Essayisten. In: *Essayismus um 1900*. Hgg. Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann. Heidelberg: Winter 2006, S. 177–191.
- Rorty, Richard: *Kontingenzen, Ironie und Solidarität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.

- Schärf, Christian: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Simon, Ralf: *Theorie der Komödie*. In: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hg. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 47–66.
- Zima, Peter V.: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potential des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012.