

Zagreber Germanistische Beiträge

2020

RE-READING LUKÁCS

HGG.: ANDREW SIMON GILBERT CHRISTINE MAGERSKI

ISSN 1330-0946
CODEN ZGBEEY
UDK 803.0+830

29

INHALT

FORMÄSTHETIK ALS SOZIALPHILOSOPHIE: RE-READING LUKÁCS

Christine Magerski, Andrew Simon Gilbert

Aesthetics of Form as Social Philosophy: Re-reading Lukács.

Introduction to the Issue 5

Formästhetik als Sozialphilosophie: Re-Reading Lukács. Einleitung zum
Themenschwerpunkt

Andrew Simon Gilbert

Young Lukács as a Crisis Thinker. Subjectivism and the Problem of Form 15

Jiayang Qin

Possibilities. On Lukács' Theory of Genres. 39

Christa Karpenstein-Ebbach

Drama oder Roman. Literatur im Brennpunkt intellektueller Existenz bei
Georg Lukács. 57

Daniel Lopez

The Absolute and the Relative in Lukács and Simmel. 79

Christine Magerski, Aida Alagić

›Kanonische Menschen‹? Zum Verhältnis von literarischer Form
und Lebensform. 103

Mario Domenichelli

Lukács and the Marxist ›Living Art‹ 125

Raffael Hiden

Soziologie der theatralen Formen. Zur Versinnlichung des Sozialen auf
der Bühne. 145

Jan Behrs

Abstieg in die Form. Deutsche Gegenwartsliteratur und das
beschädigte Leben 163

Ivana Perica

Tertium datur. Lukács' Early Aesthetics and Ethics as Mirrored in *Die
Eigenart des Ästhetischen* 183

Konstantinos Kavoulakos
Beyond Form. Lukács's Turn to Revolutionary Praxis 209

David Roberts
The Constitution of Cultural Modernity 229

VARIA

Niketa Stefa
Die Genesis von Hölderlins Begriff der Sprache aus
medientheoretischer Sicht. 245

Eszter Propsz
Das lichte Gefüge. Ein Versuch über die Bildstrategien in Zsuzsa Bánks
Die hellen Tage 267

BESPRECHUNGEN

*Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr. Briefwechsel
1891–1934.* Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin.
Göttingen: Wallstein 2013 289

*Otmar Schissel von Fleschenberg – Bernhard Seuffert. Ein
ungewöhnlicher Gelehrtenbriefwechsel aus der Germanistik am Beginn
des 20. Jahrhunderts.* Hg. Hans Harald Müller unter Mitwirkung von
Cosima Schwarke. Innsbruck: innsbruck university press 2018 297

Diana Hitzke: *Nach der Einsprachigkeit. Slavisch-deutsche Texte
transkulturell.* Berlin: Peter Lang 2019 301

Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien.
Hgg. Hans Richard Brittnacher, Elisabeth K. Paefgen. München: edition
text + kritik 2020 307

ABSTRACTS 313

**FORMÄSTHETIK ALS
SOZIALPHILOSOPHIE:
RE-READING LUKÁCS**

Herausgegeben von Christine Magerski
und Andrew Simon Gilbert, unter
Mitwirkung von Aida Alagić

Andrew Simon Gilbert | La Trobe University (Australia), a.gilbert@latrobe.edu.au

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

Aesthetics of Form as Social Philosophy: Re-reading Lukács

Introduction to the Issue

This volume is dedicated to Georg Lukács' concept of form. The concept itself is understood in the broadest sense as the result of drawing boundaries, which open a framework for communication and social mediation. Form, as Judith Butler (2011) aptly remarked with regard to the scope of the term in the work of the early Lukács, is nothing that is added to the expression, but rather it becomes a condition, a sign and the possibility of its subjective and objective truth. Even more: As Form, according to Lukács, can never be understood outside of its own genesis, the concept becomes the presupposition of a practice of literary and cultural studies which sees itself as the critical reading of the genealogy of forms (Christoph Menke 2018). To such a reading, the volume shows, Lukács not only analyzed the forms of literature, life and the social, but did so with a degree of lucidity unmatched in literary and cultural studies to this day. If the possibilities of the form-genealogical approach remained largely unfollowed, it was because the problem of form highlighted by Lukács was overshadowed by the dogmatism with which he later tried to solve it.

In order to make the formal problem recognizable in its own relevance, the contributions in this volume deal with the work of the Hungarian cultural scientist both systematically and historically. In the interlinking of both perspectives, it becomes clear that Lukács' social philosophy is the almost inevitable consequence of a formal aesthetic, which in turn feeds on the overarching interest in sociocultural order. It is shown that Lukács, triggered by the dwindling of a sociocultural self-evident world, transformed the aesthetic concept of form into an ethically charged problem of form that pervades his entire work – starting with the discussion of literary forms and possible forms of life to the attempt to transcend form by the turn to revolutionary practice.

Andrew Simon Gilbert starts off with a contribution on Lukács as a crisis thinker. He argues that the work of young Lukács can be understood as a far-reaching examination of the ›crisis of subjectivism‹. Read in this way, important continuities between his pre-Marxist and Marxist times can be recognized. Furthermore, it becomes understandable how the positioning of the proletariat as the ›subject-object‹ of history and the development of a crisis diagnosis of bourgeois society enabled Lukács to bring the fruits of his earlier intellectual work under conceptual control. Jiayang Qin's contribution is also devoted to the conceptual mastering of modernism, which Lukács sees as a crisis, revolving around the concept of form. But she is focusing on literature and the question of the possibility of order through genres. Qin takes the concept of ›possibility‹ as the starting point for a detailed examination of Lukács' theory of genres and shows that Lukács added the concept of ›possibility‹ to his studies of aesthetics and genres, especially in his early works; a possibility that is related to the relationship between people, society, works of art and the lost whole. She concentrates on the context of the development of various genres and uses the example of drama to illustrate the role that genres or literary forms played in restoring the lost totality.

Christa Karpenstein-Eßbach starts here and pursues further the existential charge of the literary concept of form. With the decision between a drama or a novel, it is shown in detail that for Lukács literature moves into the focus of intellectual existence. According to Karpenstein-Eßbach, the importance of literature in Lukács' thinking is due to insistence on the concept of form. On the one hand, form is realized in the formal design of works of art. On the other hand, it has a transcendental quality, in the sense that form is what encapsulates the condition of experience and a point of view as well as their communicability. The ethical and rational duty centered by Lukács is also the subject of the contribution by Daniel Lopez. But unlike Karpenstein-Eßbach, Lopez holds the focus on the history of ideas by exploring the concepts of the absolute and the relative. In order to do so, he builds a conceptual dialogue between Lukács and his one-time mentor Georg Simmel arguing that Lukács' philosophy of the 1920s was partly shaped as a metacritique of Simmel's absolute relativism, as expressed in his philosophy of money. Lukács' alternative, however, creates a conceptual mythology that can be diagnosed in Simmel's terms and revoked by his philosophy of life. Going further, Lopez transfers Lukács' concept of practice into the present, de-reifies it and tries to show to what extent the concept of practice can fulfill its ethical and rational duty.

Christine Magerski and Aida Alagić approach the interface between symbolic forms and forms of life more closely and ask whether and if to what extent a canonical life in the sense of the early romantics is possible. By read-

ing Lukács' *Soul and Form* as an intellectual confrontation with the romantic imperative that the life of a canonical person must be symbolic, that is, a novel made by us, they highlight a subgenre rarely discussed by Lukács: the artist's novel. While Lukács saw the link between art and life primarily in the form of essays, the authors point to the special role not only of the novel, but of a special kind of novel which has promoted the dissolution of the boundaries between art and life. The delimitation of art as observed and fostered by Lukács is scrutinized also in the paper of Mario Domenichelli. He goes a major step further and follows Lukács' turn towards a Marxist ›lived art‹. The paper draws a line of continuity that connects Lukács' early work with his later ›official‹ role as a communist intellectual. *Soul and Form* is explicitly not understood as an expression of Lukács' early idealism, but as the first surprising movement in the imminent conversion to a peculiar materialism. Domenichelli argues that although it is true that literature and art fought incessantly for freedom and autonomy from any religious or political function, there is nevertheless a philosophical awareness that forms can be created and, explicitly or implicitly, used as cultural tools to shape individual and collective life.

Raffael Hiden explores the ways in which this shaping may occur. His contribution illustrates the intervention of literary forms in the shaping of individual and social life today by presenting a ›sociology of theatrical forms‹. Such a sociology points to the specific achievement of drama and the stage in being able to visualize the social. Understood in this way, the theater becomes a living sociological space of experience and resonance that expands and further explores the sociology of literary forms designed by Lukács with the momentum of theatrical practice. In terms of the sociology of life, the essay is accentuated insofar as it turns the mostly assumed concept of life into a sociological problem. The theatrical space, as the article shows, becomes an experimental reference point to an as-if world. While Hiden concentrates entirely on the drama, Jan Behrs examines the scope of Lukács' concept of form taking the contemporary novel as an example. *Descent into Form* is the title under which contemporary German literature is examined by Behrs from the perspective of damaged life with theoretical reference to Lukács' early work. He emphasizes that every attempt to update Lukács' concept of form has to face the question of the extent to which souls and forms of the present are embedded in a comparable historical-philosophical situation. To find an answer, the paper refers to the novels by Hubert Fichtes and Heinz Strunk and focuses on two concepts highlighted by Lukács in *Soul and Form*: the concept of bourgeoisie and the concept of sentimentality.

Ivana Perica turns to Lukács' aesthetics in all its breadth and argues that there is a continuity from Lukács' early work right up to his aesthetic magnum

opus – *The Peculiarity of the Aesthetic*. Her paper argues as follows: Lukács' basic assumption is that art is not to be understood as a substitute for individual ethics, but as a vehicle for politics. After the failure of the revolutions that were tried and tested in Central Europe, aesthetics was the form in which Lukács was most often politically active. Yet Lukács opted not for a liberal aesthetic that uses art as a ›placeholder‹ or even a substitute for politics, but for an indissoluble antagonism between a political, activating and an apolitical, passive understanding of art. Konstantinos Kavoulakos follows a similar direction. His contribution is a tailor-made summary of the core ideas of his relevant monograph on Lukács to the topic of the volume. It focuses entirely on that moment of transgression with which the aesthetic opens up to a revolutionary practice. Under the telling title *Beyond Form. Lukács' Turn to Revolutionary Practice* he shows that Lukács was aware of the limits of form in his confrontation with everyday life and revealed them in relation to aesthetic and ethical form. But since neither of the two forms can penetrate into the ordinary life of people and thus lock the individual into a solipsistic relationship to the world, Lukács was already looking for an alternative in a kind of practical mysticism in his pre-Marxist times. The result of this search was the turning point which enabled Lukács to discover a way beyond formalism in revolutionary, transformative practice.

The volume closes with a contribution by David Roberts, which is entirely dedicated to one of Lukács' most eminent pupils: György Markus (1934–2016). Roberts presents Markus' key writings on cultural modernity in detail and reconstructs his theory in such a way that new dimensions of his theory in relation to the tradition of modern cultural criticism become recognizable. What turns out to be new is Markus' rethinking of high culture and of the paradoxical unity of art and science. As the paper makes clear in its in-depth appreciation of his writings, Markus goes beyond Lukács by replacing the totalizing narratives of the cultural crisis with the self-regulating constitution of a cultural society that owes its vitality to the recurring disputes between the Enlightenment and Romanticism.

The editors of the volume thank all contributors for their interest in Georg Lukács. In assembling this volume, we were particularly concerned to show that this interest extends far beyond the German-speaking area, and even beyond the borders of Europe. Hence the whole should be more than the sum of its parts – a volume that tries to prove the topicality of one of the most brilliant intellectuals of the 20th century by means of the struggle for form.

Christine Magerski
Zagreb, 24th of November 2020

Andrew Simon Gilbert
Melbourne, 24th of November 2020

Formästhetik als Sozialphilosophie: Re-Reading Lukács

Einleitung zum Themenschwerpunkt

Der vorliegende Band widmet sich dem Begriff der Form bei Georg Lukács. Verstanden wird dieser im weitesten Sinne als das Resultat von Grenzziehungen, welche den Rahmen für Kommunikation und soziale Vermittlung eröffnen. »Form«, so bemerkte Judith Butler (2011) bezüglich der Reichweite des Begriffs beim frühen Lukács, »ist nichts, was zum Ausdruck hinzutritt, sondern sie wird zur Bedingung, zum Zeichen und zur Möglichkeit von dessen subjektiver und objektiver Wahrheit«. Mehr noch: Form, wie sie nach Lukács nie außerhalb ihrer eigenen Genese verstanden werden kann, ermöglicht überhaupt erst eine literatur- und kulturwissenschaftliche Praxis als kritische Lektüre der Genealogie von Formen (Christoph Menke 2018). Einer solchen Lektüre, so zeigt der Band, hat Lukács die Formen der Literatur, des Lebens und des Sozialen unterzogen, und dies mit einer bis heute in den Literatur- und Kulturwissenschaften unerreichten Luzidität. Wenn die Möglichkeiten des formgenealogischen Ansatzes trotzdem in der Folge weitgehend unausgeschöpft blieben, so dies auch und nicht zuletzt, weil das von Lukács herausgestellte Formproblem durch den Dogmatismus überschattet wird, mit dem er es zu lösen versuchte.

Um das Formproblem und mit ihm das Potential des Lukács'schen Formbegriffs in der ihnen eigenen Relevanz kenntlich zu machen, setzen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes sowohl systematisch wie auch ideengeschichtlich mit dem Werk des ungarischen Kulturwissenschaftlers auseinander. In der Verschränkung beider Perspektiven wird deutlich, dass Lukács' Sozialphilosophie die nahezu zwingende Folge einer Formästhetik ist, welche sich ihrerseits aus dem übergreifenden Interesse an soziokultureller Ordnung speist. Gezeigt wird, dass Lukács, angestoßen durch das Schwinden soziokultureller Selbstverständlichkeiten, den ästhetischen Formbegriff zu einem ethisch aufgeladenen Formproblem transformierte, das sein gesamtes Werk durchzieht – angefangen bei der Diskussion literarischer Formen über mögliche Formen des Lebens bis hin zum Versuch einer Überschreitung der Form in Gestalt revolutionärer Praxis.

Andrew Simon Gilbert macht den Auftakt mit einem Beitrag zu Lukács als Krisendenker. Argumentiert wird, dass die Arbeit des jungen Lukács

als weitreichende Auseinandersetzung mit der ›Krise des Subjektivismus‹ verstanden werden kann. So gelesen, werden wichtige Kontinuitäten zwischen seiner vormarxistischen und marxistischen Zeit erkennbar. Am wichtigsten sei dabei, verständlich zu machen, wie die Positionierung des Proletariats als ›Subjekt-Objekt‹ der Geschichte und die Entwicklung einer Krisendiagnose der bürgerlichen Gesellschaft es Lukács ermöglichten, die Früchte seiner früheren intellektuellen Arbeit unter konzeptionelle Kontrolle zu bringen. Der konzeptionellen, um den Begriff der Form kreisenden Bewältigung der von Lukács als Krise verstandenen Moderne widmet sich auch der Beitrag von Jiayang Qin. Ihr aber geht es um die Literatur und die Frage der Möglichkeit von Ordnung durch Gattungen. Der Beitrag nimmt den Möglichkeitsbegriff zum Ausgangspunkt einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Lukács' Gattungstheorie und zeigt, dass Lukács seinen Studien über Ästhetik und Gattungen, insbesondere in seinen frühen Werken, den Begriff der ›Möglichkeit‹ hinzufügte; einer Möglichkeit, die sich auf das Verhältnis zwischen Menschen, Gesellschaft, Kunstwerken und der verlorenen Gesamtheit bezog. Dabei konzentriert sich der Beitrag auf den Kontext der Entwicklung verschiedener Gattungen und illustriert am Beispiel des Dramas die Rolle, welche die Gattungen beziehungsweise literarischen Formen für die Wiederherstellung der verlorenen Totalität spielten.

Christa Karpenstein-Eßbach setzt hier an und verfolgt die existentielle Aufladung des literarischen Formbegriffs weiter. Mit der Entscheidung zwischen Drama oder Roman, so wird detailliert gezeigt, rückt die Literatur bei Georg Lukács in den Brennpunkt intellektueller Existenz. Die ausgezeichnete Bedeutung der Literatur im Denken Lukács' verdankt sich laut Karpenstein-Eßbach der Insistenz auf dem Begriff der Form, und dies zum einen als realisierte formale Gestaltung im Kunstwerk und zum anderen als transzendente Qualität in dem Sinne, als in ihr die Bedingung für ein Erleben und einen Standpunkt sowie deren Mitteilbarkeit verkapselt ist. Entfaltet wird die Relevanz der Literatur für intellektuelle Tätigkeit in dreierlei Hinsicht: zunächst im Hinblick auf den »Essayismus« als Antwort auf eine Problematik der Moderne, deren Selbstvergewisserungen durch Philosophie oder Theorie als brüchig erfahren werden; zweitens in der Spannung zwischen Drama und Roman als Ausdruck formgewordenen Lebens und, drittens, in den Resonanzen mit und Differenzen zum Denken der Postmoderne. Der von Lukács zentrierten ethischen und rationalen Pflicht widmet sich auch der Beitrag von Daniel Lopez, dies jedoch nicht mit literarischem, sondern ideengeschichtlichem Schwerpunkt. Lopez geht den Begriffen des Absoluten und Relativen nach, indem er einen konzep-

tuellen Dialog zwischen Lukács und seinem ehemaligen Mentor Georg Simmel aufbaut. Argumentiert wird, dass Lukács' Philosophie der 1920er Jahre teilweise als Metakritik von Simmels absolutem Relativismus geformt wurde, wie er sich in dessen *Philosophie des Geldes* ausdrückt. Lukács' Alternative erzeugt jedoch eine konzeptuelle Mythologie, die in Simmel'schen Begriffen diagnostiziert und durch dessen Lebensphilosophie aufgehoben werden kann. Lopez versetzt dagegen das Lukács'sche Konzept der Praxis in die Gegenwart, de-reifiziert es und versucht zu zeigen, inwiefern das Konzept der Praxis seine ethische und rationale Pflicht zu erfüllen vermag.

Christine Magerski und Aida Alagić gehen dichter an die Schnittstelle von symbolischen Formen und Lebensformen heran. Ihr Beitrag liest Lukács' *Die Seele und die Formen* als intellektuelle Auseinandersetzung mit dem romantischen Imperativ, dass das Leben eines kanonischen Menschen symbolisch, das heißt ein von uns gemachter Roman sein müsse. Während Lukács das Bindeglied zwischen Kunst und Leben aber in der Form des Essays sah, verweisen die Autorinnen auf die besondere Rolle des Romans, und hier wiederum des Künstlerromans bei der Entgrenzung der Kunst ins Leben und illustrieren dessen Bedeutung für die Gegenwart am Beispiel von Michel Houellebecq's *Karte und Gebiet*. Die von Lukács mit dem Frühwerk fokussierte Entgrenzung der Kunst verfolgt auch Mario Domenichelli. Doch geht es ihm um deren weitere Entwicklung in Richtung auf eine marxistische ›gelebte Kunst‹. Der Beitrag zeichnet eine Linie der Kontinuität, die Lukács' frühes Werk mit seiner späteren ›offiziellen‹ Rolle als kommunistischer Intellektueller verbindet. *Die Seele und die Formen* wird dabei ausdrücklich nicht als Ausdruck eines frühen Idealismus verstanden, sondern als erste überraschende Bewegung in der bevorstehenden Bekehrung zu einem eigentümlichen Materialismus. Zwar kämpften Literatur und Kunst unablässig um Freiheit und Autonomie von jeder religiösen oder politischen Funktion. Gleichwohl aber bestehe ein philosophisches Bewusstsein dafür, dass Formen geschaffen und, explizit oder implizit, als kulturelle Werkzeuge zur Gestaltung des individuellen und kollektiven Lebens genutzt werden können.

Wie man sich eine solche Intervention literarischer Formen in die Gestaltung des individuellen und sozialen Lebens heute vorzustellen hat, illustriert der Beitrag von Raffael Hiden. Vorgestellt wird eine »Soziologie der theatralen Formen«, welche die spezifische Leistung des Dramas und der Bühne darin sieht, das Soziale versinnlichen zu können. So verstanden, wird das Theater zu einem lebenssoziologischen Erfahrungs- und Resonanzraum, der die von Lukács entworfene Soziologie der literarischen Formen um das Momentum der theatralen Praxis erweitert und weiterdenkt. Lebens-

soziologisch ist der Aufsatz dabei insofern akzentuiert, als er die zumeist vorausgesetzte Begrifflichkeit des Lebens zum soziologischen Problem macht. Der theatrale Raum, so zeigt der Beitrag, wird zumindest anhand von drei Dimensionen zum experimentellen Als-Ob-Weltbezugspunkt, in dem sich das Leben-Form-Prinzip (Simmel) beschauen, erproben und auch gestalten lässt: erstens die unproduktive Verausgabung (Bataille) als ästhetische Umkehr der Perspektiven, zweitens die Bühne des Sozialen als Ausdrucksform des Lebens im Sinne einer Halbverfügbarkeit und, drittens, das Sich-Fortdenken von der unmittelbaren Lebenswelt als Gegenprogramm zur Steigerungs- und Optimierungslogik spätmoderner Gesellschaften. Illustriert werden die theoretischen Annahmen am Beispiel des Diskurstheaters von René Pollesch. Während sich Hiden ganz auf das Drama konzentriert, untersucht Jan Behrs die Reichweite des Lukács'schen Formbegriffs mit Sicht auf den Gegenwartsroman. *Abstieg in die Form* lautet der Titel, unter dem die deutsche Gegenwartsliteratur unter dem Aspekt des beschädigten Lebens mit theoretischem Bezug auf Lukács' Frühwerk untersucht wird. Dabei betont Behrs, dass sich jeder Versuch der Aktualisierung von Lukács' Formbegriff der Frage stellen muss, inwieweit die Seelen und die Formen der Gegenwart in eine vergleichbare geschichtsphilosophische Situation eingebettet sind. Diese Frage will der Beitrag anhand der Literatur über die extrem Marginalisierten der Gesellschaft beantworten und untersucht die Form der Romane von Hubert Fichtes und Heinz Strunk. Im Mittelpunkt stehen zwei von Lukács in *Die Seele und die Formen* hervorgehobene Begriffe: der Begriff der Bürgerlichkeit und der Begriff der Sentimentalität.

Der Beitrag von Ivana Perica wendet sich der Ästhetik Lukács' in ihrer ganzen Breite zu und argumentiert, dass es eine Kontinuität in Lukács' Werk von den vermeintlich ›dogmatischen‹, revolutionär-marxistischen Schriften der 1920er und 1930er Jahre bis zum in den 1950ern entstandenen und 1963 veröffentlichten ästhetischen Opus magnum – *Die Eigenart des Ästhetischen* – gibt. Festgemacht wird diese an der Grundannahme, dass die Kunst nicht als individualethischer Ersatz, sondern als Vehikel der Politik zu verstehen ist. Nach dem Scheitern der in Mitteleuropa erprobten Revolutionen sei die Ästhetik zwar häufig die Form, in der Lukács sich politisch betätigte. Doch optierte Lukács, so zeigt der Beitrag, nicht für eine liberale Ästhetik, die die Kunst als ›Platzhalter‹ oder gar Ersatz für Politik verwendet, sondern für einen unauflösbaren Antagonismus zwischen einem politischen, aktivierenden und einem apolitischen, passiven Kunstverständnis. In eine vergleichbare Richtung zielt auch Konstantinos Kavoulakos, dessen Beitrag eine auf die Themenstellung des Bandes zugeschnittene Zusammenfassung der Kerngedanken seiner einschlägigen

Monographie über Lukács ist. Kavoulakos fokussiert ganz auf jenes Moment der Überschreitung, mit der sich das Ästhetische einer revolutionären Praxis öffnet. Unter dem sprechenden Titel *Jenseits der Form. Lukács's Wende zur revolutionären Praxis* wird gezeigt, dass sich Lukács der Grenzen der Form in seiner Konfrontation mit dem Alltag bewusst war und diese in Bezug auf die ästhetische und ethische Form enthüllte. Keine der beiden Formen vermag in das gewöhnliche Leben der Menschen einzudringen und so das Individuum in eine solipsistische Beziehung zur Welt einzuschließen. Deshalb suchte Lukács bereits in seiner vormarxistischen Zeit nach einer Alternative in einer Art praktischer Mystik. Das Resultat dieser Suche war die Wende, welche es Lukács ermöglichte, einen Weg jenseits des Formalismus in der revolutionären, transformativen Praxis zu entdecken. Genau dieser Weg ist es laut Kavoulakos auch, der Lukács schließlich zu seinem dialektisch-praktischen Verständnis des Marxismus führte.

Abgeschlossen wird der Band mit einem Beitrag von David Roberts, der sich ganz einem der bedeutendsten Schüler von Lukács widmet: György Markus (1934–2016). Roberts stellt die Schlüsselschriften von Markus zur kulturellen Moderne ausführlich vor und rekonstruiert dessen Theorie derart, dass die neuen Dimensionen in Bezug auf die Tradition der modernen Kulturkritik kenntlich werden. Als eigentliches Neues erweist sich dabei das Um- oder Neudenken der Hochkultur, insbesondere der paradoxen Einheit von Kunst und Wissenschaft. Markus, so macht Roberts in seiner eingehenden Würdigung des Weiterdenkens der Lukács'schen Kulturkritik deutlich, geht über den Meister hinaus, indem er die totalisierenden Erzählungen der Kulturkrise durch die selbstregulierende Verfassung einer Kulturgesellschaft ersetzt, die ihre Vitalität den wiederkehrenden Streitigkeiten zwischen Aufklärung und Romantik verdankt.

Die Herausgeber des Bandes danken allen Beiträgern für ihr Interesse an Georg Lukács. Zu zeigen, dass dieses heute weit über den deutschen Sprachraum, ja über die Grenzen Europas hinausreicht, war uns ein besonderes Anliegen. Auch deshalb sollte das Ganze mehr sein als die Summe seiner Teile – ein Band, der anhand des Ringens um die Form die Aktualität eines der brilliantesten Intellektuellen des 20. Jahrhunderts unter Beweis zu stellen sucht.

Christine Magerski
Zagreb, 24. November 2020

Andrew Simon Gilbert
Melbourne, 24. November 2020

Andrew Simon Gilbert | La Trobe University (Australia), a.gilbert@latrobe.edu.au

Young Georg Lukács as a Crisis Thinker

Subjectivism and the Problem of Form

›Crisis‹ was a buzzword among European intellectuals at the turn of the 20th century. A nebulous notion which can indicate both imminent decline and potential renewal, ›crisis‹ at the same time suggests the need for a decision or for a new project. As such, it combines a broad and largely metaphorical semantic repertoire with a perlocutionary sense of urgency and potential culpability.¹ It possesses the communicative power to assign blame and responsibility and thereby justify radical courses of action. Yet it simultaneously serves as a way to attribute problems, uncertainties, and suffering to a generalizing periodization of time, in some sense abstracting them and mitigating our need to attend to the details. One explanation for why crisis became so fashionable a trope in early 20th century Europe was because it was able to draw together a wide range of different and contradictory negative sentiments into a vague consensus about the fallen state of the world.² Using crisis this way

This paper argues that the work of the young Lukács can be read as a wide-ranging mediation on what I am labelling ›the crisis of subjectivism‹. Reading Lukács this way allows us to see important continuities between his pre-Marxist and Marxist period. Most significantly, it allows us to see how positing the proletariat as a ›subject-object‹ of history and developing a crisis diagnosis of bourgeois society, allowed Lukács to bring the fruits of his earlier intellectual labour under conceptual control.

1 Koselleck: *Crisis*; Roitman: *Anti-crisis*.

2 Graf/Föllmer: *The Culture of ›Crisis‹ in the Weimar Republic*; Ringer: *The Decline of the German Mandarins*, pp. 259–260.

can bring highly complex and interconnected events under conceptual control by giving them a common origin and consequence, as well as an apparent beginning and end. This has been the recurrent trope of crisis thinking from the late 18th century up until the recent discourse on the ›Global Financial Crisis‹ of 2008.³ Theories of crisis may therefore serve as complexity-reducing devices which allow us to perform a kind of cognitive ordering that allow us to grasp historical time as a definite, bounded thing.

I think this is unquestionably true for Georg Lukács's famous 1923 essay *Reification and the Consciousness of the Proletariat* (*Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*),⁴ which has since become a touchstone for crisis thinking in much of the Western Marxist tradition. In that essay, the cognitive ordering is performed through a periodization of ›the commodity form‹ which is, for Lukács, the key to unlocking the contradictory logics of capitalist modernity as a totality, while also constituting the original source of crisis for that totality. The crisis is key to disclosing the collective agency of proletariat, who are in turn attributed the agency to transcend a social order grounded in commodification.⁵ Yet what is interesting about the essay is how little Lukács engages with the experiences of inequality and hardship faced by proletarians. This stands in contrast to Marx, whose *Capital* energetically condemns the spiritual and physical degradation of workers wrought by the factory system.⁶ For Lukács, the problem with capitalism seems to be less its class injustices (although he certainly was not blind to them), and far more the impoverishment of philosophy, ethics and culture he thought modernity had engendered. In the 1923 essay, ›crisis‹ is the cognitive ordering device through which a broad range of aporia, which had preoccupied Lukács prior to his membership with the Communist Party, are re-described. Revolution could then become the practical historical solution to the problem of *form*.

This chapter argues that the work of the young Lukács can be read as a wide-ranging mediation on what I am labelling ›the crisis of subjectivism‹. Reading Lukács this way allows us to see important continuities between his pre-Marxist and Marxist period. Most significantly, it allows us to see how positing the proletariat as a ›subject-object‹ of history and developing a crisis diagnosis of bourgeois society, allowed Lukács to bring the fruits of his earlier intellectual labour under conceptual control.

3 Thompson: *The Metamorphosis of a Crisis*, p. 59.

4 Lukács: *Reification and the Class Consciousness of the Proletariat*.

5 See chapter 2 of Gilbert: *The Crisis Paradigm*.

6 Marx: *Capital: A Critique of Political Economy*. Esp. chapter 15.

1. Crisis-consciousness

The ›crisis-consciousness‹ which proliferated around central Europe at the turn of the 20th century turned on a perceived exhaustion of Occidental rationality, and concerns about the relativism, moral decline and decadence of European civilization.⁷ The German idealist tradition had, since Kant, been occupied with the philosophical problem of subjectivism.⁸ This problem, sometimes described as the ›crisis of the Enlightenment‹,⁹ concerned the inability of post-Enlightenment thought to appeal to any enduring standards of truth or value. This threatened a scepticism where all judgements and ethical positions were no more valid than arbitrary choices or opinions. When in Germany, Lukács was immersed in this intellectual tradition via the neo-Kantianism, in which he was trained, and which shaped his outlook considerably. Neo-Kantians saw the philosophical positivism of their time as too closely indebted to the natural sciences, and thereby unable to account for humanistic qualities which could not be known or explained through a natural scientific method alone. In response, they sought to establish the philosophical (conceptual) ground for the human sciences as an independent domain of enquiry. This effort was accompanied by somewhat conservative concerns that modern Europe was becoming a decadent and materialistic culture and was losing its connection with subject-independent ethical and aesthetic values. They were attempting to account for value in a non-material and non-subjective way, which could preserve its integrity from subjective scepticism or psychologism on the one hand, and causal materialism on the other.¹⁰

Two of Lukács's most important mentors of the early 1910s, Georg Simmel and Max Weber, were taking up these problems in sociological and cultural terms. For Weber, rationality had become an ›iron cage‹ which colonized culture and the value sphere and deprived us of any greater sense of purpose than that of material gain, rational efficiency or control. The modern world was ›disenchanted‹, and human individuals struggled to connect meaning or purpose to their worldly activity. Efforts to reawaken spirit and find communion or redemption in political and social causes could only make things worse.¹¹ Simmel described a ›tragedy of culture‹ or

7 Harrison: 1910.

8 Beiser: *German Idealism*.

9 Beiser: *The Romantic Imperative*, p. 45.

10 Beiser: *The German Historicist Tradition*.

11 Weber: *Science as a Vocation*; Weber: *Politics as a Vocation*; Weber: *The Protestant Ethic*.

a ›crisis of culture‹, where cultural forms had taken on lives of their own, directed towards their own ends. The human being as the ultimate end was increasingly eclipsed by the ends of cultural media themselves; like money, social conventions and social organization.¹² Both Weber and Simmel saw only two possible outcomes to this trend: either a resilient and heroic individualism or the total disenchantment and regimentation of modern life.¹³

The young Lukács resisted this fatalism. He was calling for artists to find ways of representing this crisis through their work, seeing in this the possibility for giving form to a new, modern ethos which could again connect individual subjects with a more stable sense of shared human values. If we define ›crisis consciousness‹ as the ability to identify crises and take action,¹⁴ Lukács can be read as attempting to stimulate artists into expressing and disseminating a crisis consciousness aesthetically. Hence, Lukács explored the idea that the representation and examination of the crisis through literature, theatre and painting was crucial in finding the cultural forms through which modernity could find renewal. He particularly queried whether this was just a question of finding the right technique or artistic method, or whether such a cultural revival could only come as a result of a more general ethical turn among society at large.

2. Crisis Reflected into Modern Drama

Lukács's first major published work was a study on the *History of the Modern Drama* (*Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* [1909]). Near the end of his life, he retrospectively summarized its thesis as »modern drama is not just the product of crisis, but crisis expressed in all its elements«. ¹⁵ His approach was to undertake a comparative historical sociology of drama to contrast the new world with an old one and thereby paint modernity as spiritually and ethically barren. Looking at medieval tragedies, Lukács explains how pre-modern forms of art exemplify a »unity« between »men's relations and dependencies«. ¹⁶ That is, they express the spiritual unity of the social and cultural order they are formed in. This has consequences for the performance because within a homogeneous community, theatrical

12 Simmel: *The Concept and Tragedy of Culture*; Simmel: *The Philosophy of Money*; Simmel: *The Crisis of Culture*.

13 Liebersohn: *Fate And Utopia*, p. 191.

14 Milstein: *Thinking Politically about Crisis*, p. 143.

15 Lukács: *Record of a Life*, pp. 149–150.

16 Lukács: *The Sociology of Modern Drama*, p. 153.

performances can relate to the audience in an immediate way. The audience is able to experience themselves as a trans-subjective mass and lose themselves in the event. The modern world – and modern theatre – has lost this capacity. According to Lukács, the ability of theatre to convey clear and potent narratives to ecstatic audiences is inhibited by the dissonance and differentiation of modern life.

Lukács employs sociological explanations inspired by Simmel and Marx to elaborate: Technological know-how in the pre-modern world was passed on through the interpersonal relations between masters and apprentices. These roles gave the individual the opportunity to express themselves via their labour, allowing work to function as a means for fulfilment and personal development. It also reaffirmed their rootedness in a community, as they performed a clear functional role which benefited the collective. Lukács argues that morality in such a context must become oriented toward reinforcing constraint, as individuals each performed functionally necessary interdependent roles within an integrated social totality. However, this was not a stifling conformism, as on »all occasions [individuals had] the opportunity to inject [...] personality into the order of things«¹⁷ through their deeds. The ›totality‹ here indicates an idealized past where everyone's social role is mutually confirmed, and through participation in this functional order, one's identity finds both its expression and its confirmation.

The modern world, by contrast, is stuck in a paradox between uniformity and extreme individualism.¹⁸ Modern capitalist society brings bureaucracy, technology, industrialism, and new forms of education which are all subject to uniform objective standards. Lukács calls this process ›thingification‹ or ›reification‹ (›Versachlichung‹), and it blocks the passage of subjectivity expression into the world of objects.¹⁹ Modern society extinguishes individual human peculiarities as they become inefficiencies which only contaminate the mechanised system. Any human meaning of productive activity evaporates as everything becomes solely determined by the imperatives of capital accumulation and mechanized efficiency: »An objective abstraction, capital, becomes the true productive agent in capitalist economy, and it scarcely has an organic relation with the personality of its accidental owner; indeed, personality may often become superfluous [...].«²⁰ Against this growing uniformity and standardization of the object world,

17 Ibid., pp. 153–154.

18 Ibid., p. 152.

19 Harrison: *1910*, p. 106.

20 Lukács: *The Sociology of Modern Drama*, p. 153.

through which the human subject is denied objective expression, modern cultural values become oriented toward liberation and escape. Social bonds and communal ties come to be seen as burdens and limits on the individual will. Work no longer provides any satisfaction as it is dictated by impersonal forces and is performed only for survival. This change from the pre-modern to the modern can be observed in modern drama:

In summary: where the tragedy was previously brought on by the particular direction taken by the will, the mere act of willing suffices to induce it in the new tragedy. [...] [S]urvival as an individual, the integrity of individuality, becomes the vital centre of [modern] drama. Indeed the bare fact of Being begins to turn tragic.²¹

The tragedy of the modern individual is not that they failed to constrain their hubris and incurred the wrath of the fates, but rather the opposite: It is being there in the first place. It is being unable to find escape or release from a hostile, mechanical world of humanity's own making. The preservation of personality becomes the primary concern of the modern subject, who is forced to internalize their struggles. This finds representation in the dramatization of complex conflicts and misunderstandings between inner convictions and competing ideologies.

Lukács's diagnosis of modern drama – and by extension, modern life as a whole – is that it tragically represents »the fact that realization of personality will be achieved only at the price of suppressing the personalities of others«.²² Modern individuals cannot achieve mutual recognition because the modern world forces them to objectify each other as vessels for the realization of their will. Moreover, they fail to find mutually recognizable cultural objects or actions through which they can reach any common ground.

Lukács argues that this poses an aesthetic problem for the dramatic form. Drama, which is performed on a stage and in front of an audience, must take place through the interaction of characters with each other, and with and through their common world. However, if modern individuals share no commonly recognizable values or standards, and if the world of objects they inhabit is determined by hostile external forces, achieving any reliable content for drama becomes doubtful. The »lack of a vital centre of life«, obstructs the ability of dramatists to find any shared sense of meaning with an audience, through which dramatic actions can become intelligible.²³ In response, the source of mutual intelligibility can only become the fracture and discord of modern alienation itself. Only in this way can we find

21 Ibid., p. 154.

22 Ibid., p. 160.

23 Hartley: *Georg Lukács and the Disintegration of Dramatic Form*.

a background which we all share in common and in reference to which our utterances and actions can be comprehensible to one and other. For Lukács, the fate of modern drama rests on its ability to successfully render the tragedy of modernity into common consciousness through the dramatic form.

My reading of Lukács's position is that he is calling upon art to aestheticize the lived experience of what would come to be called ›the crisis of modernity‹, thereby giving a recognizable and unified expression to the shared circumstances of modern individuals. Through this aestheticization of loneliness and isolation, individuals are able to regain a sense of communion; they are able to see themselves in each other. Crisis becomes a cultural form that artists must take up and render into artistic expression in order to connect to their audience in a meaningful way. The disenchantment which follows the decline of religion and community is answered by a reawakening, where we all recognise that we share this spiritual wasteland together. The pre-modern totality of a functional and enchanted communal order is replaced by a modern totality of generalized diremption and disintegration. Lukács is encouraging us to think of modernity as marked by crisis, not because he wants to celebrate and exacerbate the discord as later modernist movements would, but because he thinks that sharing the experience of crisis contains the only possibility for our collective redemption.

3. The Longing for Form

Similar themes are found in *Soul and Form* (*Die Seele und die Formen* [1910]), which consists of a selection of Lukács's early literary criticism. The personnel Lukács chooses to discuss in the essays include some obscure and marginal figures. However, what is of interest is not the specifics of Lukács's literary criticism, or the works in question, but the way he uses criticism to flesh out a conceptual apparatus which can perform crisis diagnosis. In other words, I am reading *Soul and Form* as a preliminary attempt to construct a crisis paradigm with which he can read and judge modern works of art as failing on cultural terms. As Lukács explains in his introductory essay, he is searching for a way to articulate the problem of form, or the absence of form in modern culture; and he explains why the essay, as a form itself, is uniquely suited to this task. His hope is that by establishing the longing for form through his essayistic criticism, and by clarifying the aims of those artists who also share this longing, he will prompt a rediscovery of the problem of form which will illuminate the absent centre of modern life. Even though Lukács does not describe his problem as a crisis at this point,

his approach is typical of crisis thinking: By knowing about the crisis of form, we are obliged to pursue the problem of form as an ethical priority. In crisis, what matters most or what is most essential is the thrust into the foreground of consciousness, and what is a distraction, or an illusion can be abandoned. Lukács thereby evaluates the artistic merit of works on the basis of whether they take crisis seriously or not. This will become clearer in the next subsection on his criticism of impressionism.

Lukács's central claims in *Soul and Form* revolve around three concepts: ›soul‹, ›form‹ and ›life‹.²⁴ Rather than recalling Lukács's enigmatic and baroque descriptions of these concepts, I will attempt to define them in clearer terms. This, it may be justifiably argued, does not do justice to the subtlety of Lukács's text. However, for the purposes of this thesis, a straightforward explanation will allow us to better see the structure of Lukács argument, and therefore permit a clearer view of his development of a crisis paradigm.

›Soul‹ consists of the judgements, emotions and dispositions which individuals have. The problem of subjectivism arises when the contents of the soul are deemed insecure and arbitrary. The subject lacks any means by which they can assess the contents of their soul, or another soul, as valid or invalid. Judgements therefore seem like individual choices which could just as easily be otherwise. In the classical Kantian scheme, the inner realm of subjective judgement, the soul, confronts an external world of factual and causal objects. However, the ability of the soul to judge the content of that external world is in doubt. The question is posed: What makes my judgements valid? This is intensified in a modern society where there are a plurality of individual perspectives and individual judgements, without a necessary ethical centre to which all can refer.

As Lukács asserts, ›form‹ was unproblematic in the pre-modern world because it was implicit in the religions, cosmologies, and communal relations which people accepted without question. These served as the standards against which individual judgements could be validated. However, in a modern world, where religion, cosmology and communities are undermined by the causal rationality of the natural sciences, and the scepticism of Enlightenment reason, such a source of validity is now absent. Individual judgements are irrelevant to physical forces, which happen whether people want them to or not. Lukács often refers to form as a Platonist idea, and celebrates Plato, »the greatest essayist who ever lived or wrote«,²⁵ for his

24 Márkus: *Life and the Soul*, pp. 4–6.

25 Lukács: *Soul and Form*, p. 13 (»den größten Essayisten, der je gelebt und geschrieben hat«, *Die Seele und die Formen*, p. 38).

›form-giving‹ and his clear understanding of the problem. This makes explicit the transcendental connotations behind Lukács's conception of form.

›Form‹, in Lukács's view, is supposed to function as the medium by which soul finds meaning in life. Life consists of the content of our experiences, what we perceive throughout interaction with the world. Viewed scientifically, life is an aggregate of facts about things. For Lukács, this is an impoverished perspective on life which denies its human significance. The longing for form consists of a search for the enduring source of value by which soul can know whether its judgements about things or actions in the world are valid.²⁶ Another way to describe the absence of form in more contemporary terms is as a ›crisis of meaning‹. A life without form has no sense of a ground or a centre with which to connect the various strands together.

This is the most profound meaning of form: to lead to a great moment of silence, to mould the directionless, precipitous, many-coloured stream of life as though all its haste were only for the sake of such moments. Written works differ from each other for no other reason than that the abysses can be reached by many paths, and that our questions always arise out of a new astonishment. Forms are natural necessities for no other reason than that there is only one path leading to the abyss from any one place. A question, with life all around it; a silence, with a rustling, a noise, a music, a universal singing all round it: that is form.²⁷

In his early work, Lukács sees form as a cultural or ethical problem. It also has strong artistic connotations, as artistic forms, but Lukács does not always define it in such a limited way. Form is the background structures of our understanding and expectations; what we share in common and appeal to when communicating or expressing ourselves, and which Lukács thinks should be coherent and unify us with our worldly existence.

One way of reading an overall thesis into *Soul and Form* is to say that Lukács holds that art must articulate a sense of crisis if it is going to be both intelligible and meaningful to a modern audience. In his essays, he celebrates the works of authors and artists who are able to find beauty and significance in the harshness of the modern world, thereby representing the absence of the problem, and opening up the possibility of new forms. At

26 Ibid., p. 173.

27 Ibid., p. 114 (»Und der tiefste Sinn der Formen ist dieser: hinführen zum großen Augenblick eines großen Verstummens und die ziellos dahinschießende Buntheit des Lebens so zu gestalten, als eile sie nur um solcher Augenblicke willen. Und nur weil man die Abgründe von vielerlei Aufstiege erreichen kann, weil unsere Fragen aus immer anderem Erstaunen auftauchen, nur darum sind die Schriftwerke auch verschieden. Und weil aus einer Gegend doch nur ein Weg zum Gipfel führt, nur darum sind die Formen Naturnotwendigkeiten. Eine Frage und um sie herum das Leben; ein Verschweigen und ringsherum und davor und dahinter das Rauschen, das Lärmen, die Musik, der Allgesang: das ist die Form.«, *Die Seele und die Formen*, p. 160).

the same time, he condemns those artistic trends, such as impressionism, which prettify and soften modernity for the consuming audience. In the pre-war European society, which celebrated scientific advances as progress, and frequently mistook scientific achievements for cultural and ethical ones, the inability of such art to relate people and their world in a meaningful way becomes articulated by Lukács and his contemporaries as a cultural crisis. Lukács sees his role in this to explain to artists what they are doing, to clarify philosophically what they are groping for aesthetically, in order to clarify the problems that modern culture faces and awaken a longing for the great aesthetic.²⁸

Within *Soul and Form*, Lukács surveys a number of different strategies for giving form to life. An essay on Kierkegaard describes his leap into an authentic relation with God, the purity of which is ultimately dissolved under the pressure of other people's conflicting interpretations – his former lover's – as well as the poisonous psychology of self-doubt. The lesson of this is that all individualistic attempts to arbitrarily create form as an act of one's will become a futile battle against the contingency of social existence.²⁹ An essay on Theodor Storm shows Lukács romanticizing early modern small-town Puritan Burghers, as a last vestige of genuine communal life.³⁰ He observes Storm within this environment, as a poet and storyteller who is a fully integrated member of the social fabric. This gave Storm's writing a coherence and simplicity where each individual life convincingly works as an »element of that whole from which a great epic shall one day be made«. ³¹ After admiring the ethically assured and stoically resilient characters which Storm portrays, Lukács laments that they are now relics of a lost world. He therefore rejects the fantasy of a romantic return to rural simplicity as naive.

Lukács reserves his praise for artists like Stefan George, Charles-Louis Philippe and Richard Beer-Hofmann who turn the absence of a totalizing worldview into the basis of their work, thereby approaching form in a modern context. While George and Philippe both bring out the subtlety and intimacy of modern social contact, Beer-Hofmann shows the fragility of modern self-absorption through his characters' encounters with death. Likewise, in the essay *The Metaphysics of Tragedy* (*Metaphysik der*

28 Ibid., pp. 17–18.

29 Ibid., p. 36.

30 Ibid., pp. 62–63.

31 Ibid., p. 65 (»als ob alles Einzelne nur eine Ballade oder ein Balladenfragment wäre, ein Element jener Materie, aus welcher dereinst ein großes Epos entstehen soll«, *Die Seele und die Formen*, p. 102).

Tragödie),³² Lukács discusses the neoclassical dramatist Paul Ernst, who attempts to return to a more austere and Sophoclean style of tragic drama. For Ernst, tragedy was always about encountering the transcendental a priori limits of a life or a personality, or »a categorical imperative of greatness and self-perfection«,³³ as Lukács puts it. Tragedy conveys to us timeless truths concerning the interrelation of freedom and necessity, the inevitability of death, the imperative toward realizing self-perfection; disclosing existential limits which ground our subjectivity.³⁴ Through tragedy »the soul becomes conscious of itself because it is thus limited, and only because and insofar as it is limited«. ³⁵ However, to convey this tragedy requires great individuals to carry out their actions to the very end with a single-minded purposiveness and determination. It is only when observing the actions of exemplary and uncompromising individuals that existential limits become apparent. The modern world relativizes, historicizes and democratizes great individuals away, and in doing so threatens to dissolve the possibility of there being such tragic heroes at all.

4. The Poverty of Aesthetic Culture

In two essays from 1910 called *Aesthetic Culture* and *The Parting of the Ways*, Lukács provides some clear diagnostic statements describing cultural decline. He argues that modern culture has been overcome by passive optimism, evident in the impoverished products of many contemporary trends in art. His immediate targets are the impressionists, whom he accuses of responding to the loss of form by essentially accommodating themselves to it. He sees such arts as self-consciously spurning any integration within a wider system of meaning or ethics and focusing instead on the transitory suspension of reality for pleasing aesthetic effect. This, he suggests, shows that the bourgeoisie are no longer even concerned with articulating a worldview in any coherent way, and are instead satisfied with debased and superficial experiences. For Lukács, these works are symptomatic of the

32 Lukács: *The Metaphysics of Tragedy*.

33 Ibid., pp. 197–198 (»zu einem kategorischen Imperativ der Größe und der Selbstvollendung«, *Die Seele und die Formen*, p. 233).

34 Goldmann: *The Early Writings of Georg Lukács*; Marr: *Theory and Practice in the Dramas of Paul Ernst*.

35 Lukács: *Soul and Form*, pp. 197–198 (»zum Selbstbewußtsein Erwachen der Seele: sie ist, weil sie begrenzt ist; ist nur, weil und insofern sie begrenzt ist«, *Die Seele und die Formen*, p. 217).

crisis, and from the position of his crisis narrative, he is able to judge them as aesthetic failures.

This trend, according to Lukács, had become the cultural centre of bourgeois society. He puts things in simple terms; the task of culture should be to provide stable guidance for »life-problems«. ³⁶ However, modern culture had either become confused with scientific progress or degraded into consumerism. A strong culture, grounded in a metaphysics of form, can reveal to the individual where they fit into the totality, and what their individual fate is. This needs to be something of objective necessity, something binding and certain, and not a mere subjective disposition or inclination, which will always be prone to change and vulnerable to scepticism. ³⁷ The pathology of modern culture, or the pathological lack of culture, pertains to its subjectivism and historical relativism, which rejects the permanence of everything: »With the end of the solidity of things the solidity of the ego also ceased to exist; and the loss of facts meant the loss of values.« ³⁸ Everything in the modern world becomes merely perspectival. All values are held individually and are therefore arbitrarily and incidentally posited. Nothing seems to matter.

This cultural pathology is exemplified, according to Lukács, in forms of impressionism, which become »the art of surfaces; surfaces behind which there is nothing, surfaces which signify nothing«. ³⁹ Lukács sees in impressionism nothing but a facile satisfaction of momentary desires which absorbs the audience in immediate sensations and pleasures. It is an art form of convenience, as it demands no struggle, no effort and no obligation. It constructs joyful and comforting images or atmospheres, which the consumer can simply take or leave at their leisure. An aestheticism such as this offers no challenge to the status-quo, and no secure grounds for affirming human values, and therefore slides easily into its place within the division of labour of a bureaucratized and rationalized society. The aesthete becomes another professional among the many, whose particular specialization is the manipulation of aesthetic effects and the creation of moods for consumption by the bourgeois intelligentsia. ⁴⁰

As Kadarkay suggests, ⁴¹ Lukács's criticisms of impressionism are ungenerous. He subjects it to both the demanding and specific requirements of his

36 Lukács: *Aesthetic Culture*, p. 376.

37 *Ibid.*, pp. 377–378.

38 Lukács: *The Parting of the Ways*, p. 168.

39 *Ibid.*, p. 169.

40 Lukács: *Aesthetic Culture*, p. 372.

41 See Lukács: *The Parting of the Ways*, p. 173.

theory of culture, as well as to his austere dislike for all things ornamental and prettifying. He also does not acknowledge the possibility that impressionism itself may contain value of its own as an aesthetic response to the ugliness and uniformity of urban industrialism. Instead, he sees it as serving little more than a momentary escapism for its pacified bourgeois consumers. However, what Lukács's argument about impressionism touches on, which will later become a guiding preoccupation for critical theory, is the sense of powerlessness and fatalism associated with the relativization of value. Here he anticipates much of the Frankfurt School's later condemnation of a trivial and uniform culture industry which serves only the satisfaction of desires and the pursuit of novelty, and which abandons the pursuit of loftier cultural ends. What concerns Lukács perhaps most of all is the way the serious problems of his age, as he sees them, have become belittled by this culture, so that they now seem outdated. The aesthete may reject all demands for a greater and more enduring sense of significance and as metaphysical delusions or even lies; they may insist fatalistically that »everything is equally false and differences can only exist in the composition«; and by this gesture the crisis of culture can even seem to be negated: »The feeling of eternal tragedy offers absolution for every frivolity.«⁴² For Lukács, though, this is a defeatist stance and a vicious circle. By refusing to see things as a crisis they can only drive the pathology deeper. It is like passively awaiting the Last Judgement with the blind confidence that »everybody will be found light«.

Lukács even briefly nods at the redemptive possibilities of proletarian revolution, not as an expression of his political sympathies, but as a call for a ›healthy persecution‹ which could provoke a reaction of cultural re-awakening:

That hope is that the barbarians come and tear apart all excessive refinements with their crude hands; that persecution might serve to sort and select [...]; that when a culture hates and opposes art, nevertheless art grows deeper. [...] By sweeping everything peripheral away, it might lead us back to the truly essential [...].⁴³

The idea seems to be that proletarian resistance to bourgeois society could amplify the crisis and throw light on the essence of the problem (the absence of form), thus obliging the abandonment of prettifying distractions. However, he concludes that this is unlikely to occur as socialism does not have the necessary mythic power that Christianity once had, and its culture only reproduces that of the bourgeoisie. He sees the socialist movement as, in

42 Lukács: *Aesthetic Culture*, p. 372, 375.

43 *Ibid.*, p. 373.

its own way, ensnared within the same mechanized bureaucratic bourgeois world that it wants to escape from.

His final hope is that the tragedy of solitude endemic to the modern world can serve as the impetus for new forms of genuinely tragic art, as solitude itself becomes the common medium which art fixes upon. At this point his position comes closest to those of Simmel and Weber, who were not crisis thinkers in the sense that they did not think that exposure to the failure of form could stimulate a cultural reawakening. Instead they only acknowledged individual, ameliorative solutions. As Lukács remarks: »[...] [T]he most important heroism, the heroism of forming oneself, grows from this solitude, just as the desire for, the possibility and reality of redemption grew from the knowledge of original sin. [...] Man can attain this redemption only by himself [...].«⁴⁴

5. The Novel as Signal of Despair

The Theory of the Novel (*Die Theorie des Romans*, 1914–15) is an important work because it marks Lukács's transition out of self-identified Platonism and into a historico-philosophical narrative. In Hegelian fashion, Lukács announces that philosophy itself is the symptom of a historical rift between inner world of the subject and external objectivity. It is »a sign of the essential difference between the self and the world, the incongruence of soul and deed [...]. Happy ages have no philosophy [...].«⁴⁵ The chaos and contingency of life and the dead abstraction of form are not fixed metaphysical truths, but historical circumstances. Lukács's understanding of the crisis changes from a modern failure to countenance the essential limits of life, to a philosophy of history – a narrative of humanity's long fall from grace. The crisis this suggests is of an alienated life within a present that awaits future redemption.

Lukács compares the form of Homeric Greece, exemplified in the *Iliad* and *Odyssey*, to their modern equivalents, the novel. Homer shows us a homogeneous world of ready-made, coherent meaning.⁴⁶ Every action within the Homeric epic is imbued with a sense of purpose. Each deflection of a sword's blow, each slip of a foot, each move of the body finds itself purposefully integrated within an ancient cosmology. As nothing occurs acciden-

44 Ibid., p. 372.

45 Ibid., p. 29 (»[...] ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat. Deshalb haben die seligen Zeiten keine Philosophie [...].«, *Die Theorie des Romans*, p. 21).

46 Ibid., p. 32.

tally and nothing belies explanation, the subject is not essentially different from the world of objects. They share their being within what Hegel had called the ›ethical substance‹ (›Sittlichkeit‹) of ancient life. Each individual's activity is continuous with others'. They relate to each other within a clear and understandable whole. For the epic hero, »a long road lies before him, but within him there is no abyss«. ⁴⁷ In an integrated world, problems encountered are only ever problems of distance, never of qualitative difference.

In his *Aesthetics* Hegel argues that the classical era represented the highest achievement of beauty because it managed to give expression to a harmonious fusion between the empirical external world and ›spirit‹ – the shared cultural world of concepts and ideas. It achieved this through anthropomorphism, by investing every external event with human intentionality. Thus, the world of external nature appears as a conflict of will between human beings and anthropomorphic gods. There is an interpenetration of spirit and nature, and the meaning of every event becomes externally transparent. ⁴⁸ The classical epic can provide an answer to the question of »how [...] life [can] become essential«. ⁴⁹

The ancient ethical substance, where the morality of human relations was a priori understood and unproblematic, could, for Hegel, be compared favourably against the rigid, conventional and formalized morality of bourgeois modernity. However, there was no prospect of, nor desire to turn back the clock. Ancient ethical life was unenlightened and unaware of itself, and the sense of communal meaning it engendered was naively received, merely as unreflexive common-sense. It »consists precisely in immovably sticking to what is right and in abstaining from any movement, any undermining, and any reduction«. ⁵⁰ In contrast, any future ethical substance in an enlightened and sceptical modernity is possible only as a self-conscious and rational achievement; as a recognition of, and reconciliation with, complexity and ambiguity.

The extensive totality of the ancient world became problematic because it limited freedom to what can be achieved through external action, and hence did not allow room for reflection upon the significance of actions.

47 Ibid., p. 33 (»es liegt ein weiter Weg vor ihm, aber kein Abgrund in ihm«, Lukács: *Die Theorie des Romans*, p. 25).

48 Hegel: *Aesthetics*: p. 431.

49 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 35 (»wie kann das Leben wesentlich werden«, Lukács: *Die Theorie des Romans*, p. 27).

50 Hegel: *The Phenomenology of Spirit*, p. 251 (»besteht eben darin, unverrückt in dem fest zu beharren, was das Rechte ist, und sich alles Bewegens, Rüttelns und Zurückführens desselben zu enthalten«, *Phänomenologie des Geistes*, p. 308–309).

Meaning is pre-given, and there is no space to challenge it. These limits of classical art come to a head in the dramas of Greek tragedy, where in Hegel's typification, characters embodying ethical precept find themselves either at odds with others of contradictory ethics or with actuality. In the case of Sophocles's *Antigone*, Hegel's most famous example, Antigone comes to embody the old or divine pathos of family and myth, as opposed to Creon who embodies the new ethics of public order and the practical rationality and legitimacy of man-made political structures. The tragic consequences of each character one-sidedly following their interests is meant to demonstrate eternal justice; fateful and almost sacrificial retribution for their failure to harmonize interests. The tragedy itself functions as a reconciliation of conflict through the mutual destruction of protagonists, and a return to undisturbed harmony.

However, the need for tragic outcomes to restore the immanence of essence suggests essence is losing its self-evidence.⁵¹ It attempts to reconcile the growing gap between being and essence by positing it as the intensive totality of an individual fate. However, it is a short step from this to the philosophy of Plato, where pathos is abstracted and formalised as ›ought‹ and countered against the ›is‹ of life. This is heightened further by the emergence of Christianity, which ontologizes the ›is‹ of Earthly life as something beneath the purity of heaven, the latter being where everything is as it should be. The only way we can achieve heavenly purity is through a leap into faith. Perseverance of doubt and demands for evidence is seen as a trait of a poor character in Christian doctrine; you can never know, you can only believe. To the Christian, the object of spirit (God) is unknowable. We therefore turn inwards, to an examination of the self as a source of faith alone that must overcome scepticism, akin to Hegel's ›unhappy consciousness‹.⁵²

Lukács uses this to contrast the classical world, where »great epic writing gives form to the extensive totality of life, [while] drama to the intensive totality of essence«, to the modern world where the individual appears at odds with their world, struggling to reconcile their longing for meaning.⁵³ Hegel describes romantic art as that which attempts to give representation to this inward struggle. The object becomes the spiritual beauty of the subject being represented. This is different from the more institutional ethical

51 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 35–37.

52 Hegel: *The Phenomenology of Spirit*, p. 281 (›unglückliches Bewußtsein«, *Phänomenologie des Geistes*, p. 375).

53 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 46, 54 (›Die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit.«, *Die Theorie des Romans*, p. 37, 40).

commitments of the protagonists of classical tragedy, as the substance of the romantic personality is not measured by the validity of the ethic they are prescribed to, but in the strength of their particular character; though both their commitment to duty and their resolve.⁵⁴ The connection art has to a substantive and divine totality is increasingly severed, with God, especially after the Reformation, now consigned to the abstract beyond while art is preoccupied with exploring the integrity of particular human individuals.

For Lukács, these conditions make true epics impossible, as the epic works through the revelation of a well-rounded all-embracing universe. For modern subjects, the world appears as contingent, incoherent and arbitrary. Their art consists of a struggle for inner meaning to find its expression in objects. This entails a choice: Either, it can proceed by narrowing its object to the point where the work can encompass it, thus creating an artificially limited, yet meaningful, world. This is the strategy of drama which, as we saw, becomes problematic once the shared pathos of the audience loses its force and the objective actions of protagonists themselves appear increasingly arbitrary and meaningless and symptomatic of the very loss it is attempting to overcome.⁵⁵ Or art can accept the impossibility of giving form to the fullness of life and become explicit about the inability to achieve the total work. This is the strategy of the novel, which for Lukács is the definitive form for modernity, as it attempts to give meaningful expression to the transcendental homelessness of the modern condition: »Every form is the resolution of the fundamental dissonance of existence, every form restores the absurd to its proper place as the vehicle, the necessary condition of meaning.«⁵⁶

Like the epic, the novel works *extensively*, by situating itself as an aspect of an existence that reaches beyond its own limits. This is in contrast with drama that works *intensively* by creating its own enclosed world in which every action can be internally related.⁵⁷ Yet the historical reality means that »the objective structure of the world of the novel shows a heterogeneous totality, regulated only by regulative ideas, whose meaning is prescribed but not given.«⁵⁸ For the novel, there is no a priori meaning to the world.

54 Hegel: *Aesthetics*, p. 553.

55 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 61.

56 Ibid., p. 128 (»Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins, eine Welt, in der das Widersinnige an seine richtige Stelle gerückt, als Träger, als notwendige Bedingung des Sinnes erscheint.«, *Die Theorie des Romans*, p. 52).

57 Ibid., pp. 50–54.

58 Ibid., p. 128 (»Die objektive Struktur der Romanwelt zeigt eine heterogene, nur von regulativen Ideen geregelte Totalität, deren Sinn nur aufgegeben, aber nicht gegeben ist.«, *Die Theorie des Romans*, p. 114).

Hegel had argued that while modernity came at the cost of losing the heights of beauty represented by the symphony of meaning and existence in classical art, this loss was ultimately liberating. Modern artists are free from the fetters of representing an inscribed religious or mythical order and the human mind is now free to explore »the infinity of its feelings and situations«. ⁵⁹ This means we can go beyond reproducing an integrated pre-given totality and express the unrealised potential of »everything in which man as such is capable of being at home«. ⁶⁰ While the prospects of exceptional art were dim – a sort of groping around in the dark – the freedom this entailed was worth it.

Lukács shared Hegel's view of art as a transcendental homecoming. However, he is somewhat less optimistic. For him, the loss of great art comes as no liberation at all. Rather it is a source of greater angst. Without any intrinsic structure to the world, the human individual is only left with the raw material of the self to work with. What the novel indicates is a twofold irony: It is the hopelessness of the struggle of form against its historical reality, and at the same time, it is the hopelessness of any attempt to abandon reality and construct it anew: ⁶¹

The novel is the epic of a world that has been abandoned by God. The novel's hero psychology is demonic; the objectivity of the novel is mature man's knowledge that meaning can never quite penetrate reality, but that, without meaning, reality would disintegrate into the nothingness of inessentiality. ⁶²

The expression of soul into form depends on its historical context in a twofold way. The soul must develop within a historical moment conducive to its reflection; it must be realistic about its ambitions. Moreover, the objective circumstances must be conducive to it; the soul must have the tools of expression at its disposal. ⁶³ In modernity, freedom from religious or mythical doctrine means ideals are free to develop to their fullest extent, as Hegel had declared. However, the conditions for actualization are absent, with the modern soul being trapped by rationalization, where the purposes

59 Hegel: *Aesthetics*, p. 607 (»die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen«, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, p. 238).

60 Hegel: *Aesthetics*, p. 607 (»alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat«, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, p. 238).

61 Lukács: *The Theory of the Novel*, pp. 85–86.

62 Ibid., p. 88 (»Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt; die Psychologie des Romanhelden ist das Dämonische; die Objektivität des Romans die männlich reife Einsicht, daß der Sinn die Wirklichkeit niemals ganz zu durchdringen vermag, daß aber diese ohne ihn ins Nichts der Wesenlosigkeit zerfallen würde [...]«, *Die Theorie des Romans*, p. 77).

63 Ibid., p. 92.

of actions are determined by the objective imperatives of the machine or the strictures of social convention. The novel is the quintessential modern form in the truest sense, as it is defined by a contextual impossibility of achieving transcendental harmony. The structure of the novel corresponds with the structure of its time.⁶⁴

Lukács then offers a typology of strategies of the novel, categorized either by a definition of the soul as too narrow or as too broad in its relation to the world. In the first case, described as ›abstract idealism‹, alienation is seen as a purely external problem, with the interior of the self remaining a simple, harmonious unity. This is to pose the outside world as little more than a series of challenges that the outgoing, striving individual must meet.⁶⁵ It is the narrative of the adventurer, who never stops to contemplate their inner integrity, but confronts the entire world, seeing it as »bewitched by evil demons and that the spell can be broken, and reality can be redeemed either by finding the magic password or by courageously fighting the evil forces«. ⁶⁶ Unlike the epic hero, modern adventurers are not guided along by fates or gods, but instead face the world completely alone, as isolated individuals. They fulfil their own singular destiny within a fragmentary, hostile world of natural forces and petrified human conventions.

The best representative of this is contained in *Don Quixote*, which, Lukács insists, must be understood as a product of its historical juncture: the breakup of the medieval worldview and the loss of Chivalric culture. Cervantes makes a mockery of the ›trivial‹ medieval epic by turning its world – a world of honour, duty and heroism ordained by God – into the delusions of a madman.⁶⁷ In the battle against the external world, *Don Quixote* simply refashions it into whatever fits his vision. Cervantes's moment as a time of transition means the hero never has to confront the truth of his delusions, but Lukács claims that this is something that cannot be afforded to works of later modernity.

The other type of novel, defined by an overly expansive soul, Lukács describes as ›romanticism of disillusionment‹. This is significant because it emerges in the 19th century, once God is well and truly dead, and begins to problematize the integrity of the soul itself, rather than its relationship with action. In this type, alienation has been driven deeper; from the struggle to

64 Ibid., p. 93.

65 Ibid., pp. 97–99.

66 Ibid., p. 97 (»das von bösen Dämonen vollbracht, durch das Finden des lösenden Wortes oder durch das mutige Bekämpfen der Zaubermächte zur Entzauberung und Erlösung geführt werden kann«, *Die Theorie des Romans*, p. 83).

67 Ibid., p.101.

express the inner sense of significance in external objects, to the struggle to find any coherence and transparency of the inner world with itself. The protagonist of this type of novel must wrestle with their inner demons, as they confront themselves in a psychological drama. It marks the replacement of the »sensuously meaningful story by psychological analysis«; a rationalistic interrogation of the self.⁶⁸ Individualism has reached its apogee. The novel is no longer an abstract idealism, as the subject's inner world is no longer the bearer of some transcendental generality. Now it is entirely particular and perspectival. In the 20th century, everything is psychological.

Lukács considers the work of Tolstoy as an attempt to overcome the limitations of the novel, particularly the character of Levin in *Anna Karenina*. Levin attempts to escape the meaninglessness of bourgeois cultural conventionality by looking for fulfilment in the rhythms of nature. However, this is soon revealed as paradoxical, as it is only from the perspective of human culture that the need for this move can be conceived of and therefore carried out. The character becomes aware of his inability to retreat into an idyllic and naive peasant life and must instead reconcile himself with his bourgeois existence and responsibilities and its entwinement with those of others.⁶⁹ For Lukács, Tolstoy fails because he centres his holism on nature rather than in forms of culture.

Lukács ends by suggesting Dostoyevsky may offer the solution. It is in Dostoyevsky's characters, who eschew life lived according to convention, and live as if moved by a divine inner calling, that Lukács sees redemption in modernity. In this way, Lukács claims Dostoyevsky has gone beyond the novel, to a new form that is higher and more fully realized. Yet his dialectic still insists that the realisation of this is not something bought about by the work itself; we must resist the urge to see works of art as superseding each other along a path of linear aesthetic progression. Dostoyevsky is not a negation of the novel into a higher form; if he is anything, he is a signal of potential things to come: »Art can never be the agent of such a transformation: the great epic is a form bound to the historical moment, and any attempt to depict the utopian as existent can only end in destroying the form, not in creating reality.«⁷⁰

68 Ibid., p. 113 (»der Ersatz der sinnlich gestalteten Fabel durch psychologische Analyse«, *Die Theorie des Romans*, p. 99).

69 Ibid., p. 147.

70 Ibid., p. 152 (»Aber diese Wandlung kann niemals von der Kunst aus vollzogen werden: die große Epik ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form und jeder Versuch, das Utopische als seiend zu gestalten, endet nur formzerstörend, aber nicht wirklichkeitsschaffend.«, *Die Theorie des Romans*, p. 137).

6. Conclusion

In a letter he wrote to a friend during 1913, Lukács states that »Germany today is not in possession of a profound and fruitful ›Weltanschauung‹ that would encompass and embrace both the artist and the public«. ⁷¹ In this paper, we have traced this general sentiment of metaphysical homelessness to demonstrate how it echoes as a leitmotif throughout young Lukács's writing. It is a sentiment that becomes, especially after the First World War, collapsible by many thinkers under the master-category of ›crisis‹ and thereby registered as *the* problem faced by modernity. ⁷² This also becomes a lynchpin of Lukács's Marxism. In *History and Class Consciousness*, the cultural and ethical alienation that Lukács sought representation of were written up as symptoms of a society that was ordered through the commodity-form. The »contemplative stance« ⁷³ of the bourgeois mind-set captures this circumstance – especially the subjectivation of judgement – while historicizing it as the pathology of a particular social class whose world-historical time had passed. ›Crisis‹ performs as a diagnosis of this condition, and a springboard that spurs the proletariat out of it via revolutionary action. ⁷⁴ This achieves what art never could. Hence, any appreciation of Lukács's early Marxism should begin with an understanding of his prior thinking, as the turn to Bolshevism constituted an effort to bring the enigmas of his young thought under conceptual control.

References

- Beiser, Frederick C.: *The German Historicist Tradition*. Oxford: Oxford University Press 2011.
- Beiser, Frederick C.: *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2002.
- Beiser, Frederick C.: *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2003.
- Gilbert, Andrew Simon: *The Crisis Paradigm: Description and Prescription in Social and Political Theory*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.

71 Lukács: *Selected Correspondence, 1902–1920*, pp. 217–218.

72 See esp. Valéry: *The Crisis of the Mind*, p. 23.

73 Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 98 (»kontemplative Haltung«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 264).

74 Gilbert: *The Crisis Paradigm*.

- Goldmann, Lucien: *The Early Writings of Georg Lukács*. »TriQuarterly« 9 (1967), pp. 165–81.
- Graf, Rüdiger; Föllmer, Moritz: *The Culture of »Crisis« in the Weimar Republic*. Trans. Austin Harrington. »Thesis Eleven« 111 (2012), pp. 36–47.
- Harrison, Thomas J.: *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley, CA: University of California Press 1996.
- Hartley, Catherine: *Georg Lukács and the Disintegration of Dramatic Form: The Tragedy of Modernity*. »Thesis Eleven« 24 (1989), pp. 112–31.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Trans. T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press 1975 (G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke*, Vol. 14. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *The Phenomenology of Spirit*. Trans. Terry Pinkard. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018 (G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Stuttgart: Philip Reclam jun. 1987).
- Koselleck, Reinhart: *Crisis*. Trans. Michaela W. Richter. »Journal of the History of Ideas« 67/2 (2006), pp. 357–400.
- Liebersohn, Harry: *Fate and Utopia in German Sociology 1870–1923*. Cambridge: MIT Press 1989.
- Lukács, Georg: *Aesthetic Culture*. Trans. Rita Keresztesi-Treat. »The Yale Journal of Criticism« 11/2 (1998), pp. 365–379.
- Lukács, Georg: *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Trans. Rodney Livingstone. London: Merlin Press 1971 (G. Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein – Studien über marxistische Dialektik*. In: G. Lukács: *Werke. Frühschriften II*, Vol. 2. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1977).
- Lukács, Georg: *The Parting of the Ways*. In: *The Lukács Reader*. Ed. Árpád Kadarkay. London: Wiley 1995, pp. 167–173.
- Lukács, Georg: *Record of a Life: An Autobiographical Sketch*. Ed. István Eörsi. London: Verso 1983.
- Lukács, Georg: *Reification and the Class Consciousness of the Proletariat*. In: G. Lukács: *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Trans. Rodney Livingstone. London: Merlin Press 1971, pp. 83–222.
- Lukács, Georg: *Selected Correspondence, 1902–1920*. Ed. Judith Marcus, Zoltan Tar. New York: Columbia University Press 1986.
- Lukács, Georg: *The Sociology of Modern Drama*. Trans. Lee Baxandall. »The Tulane Drama Review« 9/4 (1965), pp. 146–170.
- Lukács, Georg: *Soul and Form*. Trans. Anna Bostock. London: Merlin Press 1974 (G. Lukács: *Die Seele und die Formen*. Bielefeld: Aisthesis 2011).
- Lukács, Georg: *The Theory of the Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trans. Anna Bostock. London: Merlin Press 1971 (G. Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Sonderausg., 9. Aufl. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1984).
- Márkus, György: *Life and the Soul: The Young Lukács and the Problem of Culture*. In: *Lukács Revalued*. Ed. Agnes Heller. Oxford: Blackwell 1983, pp. 1–26.
- Marr, Weaver M.: *Theory and Practice in the Dramas of Paul Ernst*. Ph.D. Thesis, Indiana University 1956.
- Marx, Karl: *Capital: A Critique of Political Economy*. Trans. Ben Fowkes. London: Penguin 1990.

- Milstein, Brian: *Thinking Politically About Crisis: A Pragmatist Perspective*. »European Journal of Political Theory« 14/2 (2015), pp. 141–160.
- Ringer, Fritz K.: *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890–1933*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1990.
- Roitman, Janet L.: *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press 2014.
- Simmel, Georg: *The Concept and Tragedy of Culture*. In: *Simmel on Culture: Selected Writings*. Ed. David Frisby, Mike Featherstone. London: SAGE 1997, pp. 55–75.
- Simmel, Georg: *The Crisis of Culture*. In: *Simmel on Culture: Selected Writings*. Ed. David Frisby, Mike Featherstone. London: SAGE 1997, pp. 90–100.
- Simmel, Georg: *The Philosophy of Money*. Trans. David Frisby. London: Routledge 2004.
- Thompson, John B.: *The Metamorphosis of a Crisis*. In: *Aftermath: The Cultures of the Economic Crisis*. Ed. Manuel Castells, João Caraça, Gustavo Cardoso. Oxford: Oxford University Press 2012, pp. 58–75.
- Valery, Paul: *The Crisis of the Mind*. In: *The Outlook for Intelligence*. Ed. Jackson Mathews. New York: Harper & Row 1962, pp. 23–36.
- Weber, Max: *Politics as a Vocation*. In: *From Max Weber: Essays in Sociology*. Ed. C. Wright Mills, H. H. Gerth. New York: Oxford University Press 1946, pp. 77–128.
- Weber, Max: *The Protestant Ethic: Spirit of Capitalism*. Trans. Talcott Parsons. New York: Charles Scribner & Sons 1958.
- Weber, Max: *Science as a Vocation*. In: *From Max Weber: Essays in Sociology*. Ed. C. Wright Mills, H. H. Gerth. New York: Oxford University Press 1946, pp. 129–156.

Jiayang Qin | Sichuān Dàxué (Sichuan University, P.R. of China), francesca@163.com

Possibilities

On Lukács' Theory of Genres*

Let us start with a contemporary Chinese advertisement. »Anything is possible« is the slogan of the worldwide famous Chinese sport brand Li Ning. Many people remember this advertisement precisely because of this absolute statement, and they can even see their favorite sport stars wearing uniforms of this brand at the Olympic games. But whether people, as they are watching sports games or exercising, think about the possibility of the realization of the ›Olympic spirit‹, is unknown. They never consider the essentiality and importance of the spirit behind every type of sports game.

A study of the possibility of a spirit or a phenomenon requires deep research into its background, prerequisites, form and audience. Only if a possibility is generally confirmed or stated, can the existence of an object become qualified and legitimated. Moreover, the purpose of studying ›possibility‹ is not only to collect static information about the background of certain processes at

›Possibility‹ is the prerequisite for the existence of an object. The study of ›possibility‹ is a consideration of its historical-philosophical background, cultural context and subjective issues. In his studies (especially in his works prior to 1918), Lukács discussed the ›possibility‹ of aesthetics and different genres of art, concerning the relationship between people, society, artworks and the lost totality. This article starts from ›possibility‹ in the works of Lukács, concentrates on the context of the development of different genres, and primarily draws on the example of drama in order to interpret and explain the role genres played in offering the solution to the break-up of the totality.

* With the Support of the Key Project of China Social Science Fund: »Bibliography and Research on Eastern European Marxist Aesthetics« (15ZDB022).

a given time in history, but also to anticipate prospective futures, regardless of whether these futures will be realized or gradually vanish over the course of time. Lukács mentions ›Möglichkeit‹ (›possibility‹) at the beginning of his *History of the Modern Drama*,¹ in *Soul and Form (Die Seele und die Formen)* and even in *History and Class Consciousness (Geschichte und Klassenbewusstsein)*, in order to propose a resolution to the alienation of modern life and inquire into the truth of the historical-philosophical origin of everything. In other words, this is a study of ›possibility‹ or of possible prerequisites for the existence of genres and the legitimacy of ideas that Lukács worked on. In the discussion of young Lukács, there are two types of ›possibilities‹. Although Lukács did not clearly define them, his discussions on ›possibility‹ developed in accordance with metaphysical and historical-philosophical methodologies in his early works. One of them is the socio-historical ›possibility‹, which concentrates on the social-historical background of form, and the other is the internal ›possibility‹ of a specific artwork or a genre, which is also considered as content opposite to form. These two spheres are connected to each other but respectively characterized by their origin and function in the context of modern aesthetics.

1. What Makes ›Possibility‹ Possible?

To begin with, ›possibility‹ plays the role of indication for people who have the willingness, curiosity or even doubts about a phenomenon or an object. It already exists but is not mature and stable enough or else nobody would ever discuss the legitimacy of indicating possibilities. As we know, the more vivid and stronger an object is, the more criticism it is likely to receive because it is a much more conspicuous target than others. From this perspective, the study of ›possibility‹ is a symbol of the vitality of an object and also evidence of the controversies it faces. However, according to the Marxist view of contradiction, controversy or contradiction is actually considered to be the driving force of completion and perfection. In this way, we can conclude that ›possibility‹ proposed by Lukács allows access to his perfect aesthetics, or by extension, his theory of totality. ›Possibility‹ here includes existing situations in the social-historical background and those in the theory of artistic genres. In addition to that, of vital importance to

1 First publication in Hungarian 1911; Germ. translation: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1981). Since the text still has not been translated into English, in the following text I quote from the German edition.

his studies are the conditions in which ›possibility‹ can exist because the existence of ›possibility‹ can change with the conditions of its background.

Although the young Lukács did not convert to Marxism completely, his ideas shared much of same logic of historical materialism. Lukács did not clearly use terms such as social-historical background, but his thinking about the inner quality of art, genre, and also aesthetics, basically depends on historical materialism. Ever since his preoccupation with drama in his early years, Lukács' scholarship drew upon social events, issues and everyday life. Maybe he did not intend to perform a Marxist analysis, but his Marxist-like sociology has been an important part of his enduring influence.

Later Lukács began thinking about the world people lived in by resorting to another genre in order to try to find another vehicle for the people's wish for life, future as well as an exit out of traditional life. This genre was the essay.² Compared to drama and the epic, the essay is a more fragmented system of meaning. Lukács situates it in the context of its historical development. In the heyday of the essay, the world was facing modernity – a new order coming into being. One half of modernity consists of art and the other half of the eternal and immovable. Under such circumstances, the essay is lighter in form and looser in content, which is not only the reflection of the temporary nature of the world but also a means of everyday stress release for people who can enjoy a world of freedom, beauty and imagination in this manner.

Needless to say, Lukács' critique of the form of the novel has a more specific background – World War I. Lukács hated this war and suffered mentally from it. He wrote *The Theory of the Novel* (*Die Theorie des Romans*, 1916), tracing the development of the novel back to ancient Greece and dreaming of the twinkling stars in the azure sky. He wanted a new order for this world, which he set forth in the book. The novel is a symbol of disordered life and fiction is an important quality and characteristic of the novel as well: »But fiction has enabled us not merely to imagine things, but to do so collectively.«³ The meaning and social value of the novel consist in arousing the people's imagination and steering it towards a wish for a new world. It is another way of shaping life, which also works on broadening the people's imagination of their life and world. If real life depresses people, they lose all opportunity to change it when they lose their imagination. This is the most significant purpose of the novel.

2 See Lukács: *Soul and Form*.

3 Harari: *Sapiens*, p. 27.

If we can see that Lukács is a man with a very conscientious heart, caring and thinking a lot about everyday life, historical materialism is obviously present in his thought. Some scholars attribute more importance to the social, cultural and even political value of his aesthetics and art theory, consequently neglecting his theory of art as a theory in its own right. His basic study of genres of art is a great contribution to the field of aesthetics and offers clarification and interpretations of the prerequisites for social, historical and political studies. Because of Lukács' fame, there is no lack of focus on his theories of genres of art, especially his theory of the essay and the novel. But the purpose of this focus is never art itself. More often than not, his work is used to situate genres in their respective socio-historical reality.

It is well known that Lukács started the study of drama with a strong theoretical and practical foundation dating back to his high-school years, when he wrote comments on drama and set up a small avant-garde theater group called the Thalia Society, always considered to have been his most brilliant time for drama studies and practice.⁴ Although he did not agree with the motto ›Art for art's sake‹, this is a good explanation for his early art theory and aesthetics.

These works reveal the inner characteristics and value of his early theory. Before focusing on his work on drama, taking essay and novel into consideration could be a good start. *Soul and Form* (1911) was published several years prior to *The Theory of the Novel* (1916), but it already concentrates on the gap between the human psychological sphere and the real world; a common issue during and after World War I.⁵ There was no form in real life. People could only appeal to art and artworks in order to summon a solid totality and the realization of their dreams. Hence, art took on the responsibility of shaping life. The forms of art can be seen as forms of everyday life, which is also what Lukács considered necessary for an escape out of the world of alienation. In so doing, Lukács wrote nine works and made an additional attempt of putting forward another genre – that of the essay. He wanted to examine whether the essay – a genre between the epic and the novel – could exist as a vehicle for implicit possibilities of totality, and what the prerequisite for its existence could be.⁶ Moreover, he also wanted to find out whether or not the essay was a viable alternative to the novel and whether it was more appropriate for the needs of the historical moment:

4 Kadarkay: *Georg Lukács*.

5 Harrison: 1910.

6 The essay has characteristics similar to those of the epic and the novel, but there are also differences. Lukács tried to clarify the general characteristics and specialities of essay and examine whether the essay is capable of forming a totality of everyday life for people.

It was of this possibility of the essay that I wanted to speak to you here, of the nature and form of these ›intellectual poems‹ [...]. The point at issue was only the possibility, only the question of whether the road upon which this book attempts to travel is really a road.⁷

Lukács admired ancient Greece because he approved of the sequence and laws in its artworks: »[P]oetry has laws, prose has none.«⁸ But he also made a compromise that provided evidence of what he did not approve of. The essay as a form is a compromise between the epic and the novel, and also a compromise between people and their world.

The essay represents a particular period of time with its unique ideology. There is no reason for the denial of its emergence: »Facts are always there and everything is always contained in facts, but every epoch needs its own Greece, its own Middle Ages and its own Renaissance.«⁹ The emergence of the essay as a form is a fact, but only people at the time of its emergence could understand its meaning. That is why essay is not highly praised but just valued as a kind of incomplete transition from the epic to the novel. And because people pursued everyday life, and simultaneously objected to its constraints, they hoped for a path to another type of life, which was presented in essays on art. Platonism is quite free but lacking in real material foundation. The poem is also considered homeless, but it actually depends upon real life, which is not the same as what exists today and what is truly ideal. From this perspective, Lukács seems to dismiss the essay and the novel in order to emphasize the importance of poetry. Yet, he sees in each of them their significance for their epoch. It is not the genre's fault. It is because of their time and the social-historical background.

After illustrating the relationship between these genres and their background, the study on drama is logically easier to present. Although the study *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* has been well received, it is still relatively unfamiliar in anglophone and Chinese literatures because there are only German and Hungarian versions.¹⁰ It has not yet been fully translated into English or Chinese. Hence, more investigations and interpretations of this work are necessary that are accessible to Chinese readers.

7 Lukács: *Soul and Form*, p. 18 (»Nur von dieser Möglichkeit des Essays wollte ich hier zu Dir sprechen, vom Wesen und von der Form dieser ›intellektuellen Gedichte‹ [...]. Nur von Möglichkeit war hier die Rede, nur von der Frage, ob der Weg, den dieses Buch zu gehen versucht, wirklich ein Weg ist [...].«, *Die Seele und die Formen*, p. 44).

8 Ibid., p. 20 (»[D]ie Posie hat Gesetze, die Prosa keine.«, *Die Seele und die Formen*, p. 47).

9 Ibid., p. 13 (»Tatsachen sind immer da und immer ist alles in ihnen enthalten, doch jedes Zeitalter bedarf anderer Griechen, eines anderen Mittelalters und einer anderen Renaissance.«, *Die Seele und die Formen*, p. 37).

10 See Hartley: *Georg Lukács*.

A deeper understanding of this book is urgent in the understanding of the aesthetic system of young Lukács.

Lukács' drama theory is more valid in the field of pure art theory. Art is comparatively more emotional than other categories of scientific fields. That is to say, art theory contains more concepts related to feelings, thoughts, emotions and also ideology. These elements seem unseen and abstract but they are powerful in influencing the audience. It is not rational to summarize or to abstract some rules or orders which are predominant in drama because the best way, or more precisely, the only way to receive drama is from the general meaning of the plot, through the sense of group or collective experience; to experience the whole structure on a basis dating back to the period when people felt like they belonged to a totality defined by a shared religious feeling:

Die inhaltliche Ursache dieser Forderung ist, daß in der Masse ein gewisser Ausgleich zwischen den einzelnen Menschen zustande kommt (solange das Massengefühl andauert) und nachdem das abstrakte Denken am meisten und deshalb zutiefst isoliert individuell in allen ist, kann es am wenigsten eine Rolle spielen.¹¹

This portrait guarantees a different but complete world of drama because every attempt to acquire reasons or abstractions from drama is actually a protection of drama. And:

ergänzen wir das noch damit, daß in allen starken Massengefühlen in kleinerem oder größerem Maße die Elemente des religiösen Gefühls vorhanden sind: der Mystizismus, das Überwiegen der Gefühlselemente, die Gleichgültigkeit gegenüber logischen Argumenten, die Ungeduld, der Fanatismus der Anbetung und des Hasses usw.¹²

This, too, provides evidence of the religious origin of artworks, especially drama. That is to say, it is because nobody could totally understand drama through rational-logical generalization that the truth of drama would be preserved as these attempts finally fail in vain. Only an emotional reception could lead to an aesthetic recognition and appreciation. And it is also because of the emotional method that aesthetics and art are easily manipulated by subjectivity.

Furthermore, Lukács claims that the world of drama is a closed system, which is different from other genres. The end of a drama leads us back into the world of the drama itself. The development of drama and its atmosphere is similar to a snake biting its own tail. This is the shape of the most obvious form of drama. The end of the plot is supposed to lead all its logic

11 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, p. 18.

12 Ibid.

and sensation back into the story, similar to a loop. Drama is not permitted to develop its system further because its own task is to form a circle and to meet the beckoning of destiny. As drama is received through emotional understanding and aesthetic reception, this closed system is filled with untouched and unseen content. The shell distinguishing drama from the outside world is its form. On the one hand, this form realizes the existence of drama because it is its form that makes drama different from other genres and everyday life. On the other hand, form protects the totality and solidity of the world conjured in drama because the truth and meaning of drama cannot go anywhere except to the origin of its own narration.

Not to forget that the material of a drama is basically taken from everyday life. This is one of the prerequisites for its stylization. A successful drama demonstrates qualities of a group or the masses and arouses the people's consciousness and the collective unconscious. Stylization shows substantial characteristics that are intrinsic. Forms of fetishism cover the appearance of these characteristics and are intended to stop them from being discovered. From this point of view, it is obvious that the function of stylization is not only to reveal the truth and essence of an object but also to function as a weapon against alienation and fetishism. To clarify this further: »Es ist allgemein bekannt, daß das Drama die Dichtkunst des Willens ist, daß ein Mensch und sein Schicksal nur durch die Anspannung seines Willens dramatisch werden kann.«¹³ Since drama is a genre between narrative literature and performative art, it has the feature of both literature and sculpture but is neither in essence. The differences and different impacts are fully interpreted in Lessing's *Laocoon*. However, as it is not the primary issue in the function of drama according to Lukács, no further interpretation is needed. The closeness and stylization that defend against alienation are one of the most significant functions here.

2. The Essence of ›Possibility‹

›Essence‹ is the essential substance which determines the existence of something recognizable or noticeable. ›Possibility‹ guarantees the legitimacy of existence. Essence should on the one hand protect the quality of an object by stopping the interior portraits from being influenced and even changed by exterior power or force, and on the other hand render the object unique

13 Ibid., p. 21.

and distinct. Form, in Lukács' theory, undertakes this responsibility and stands out in his research and interpretation of ›possibility‹.

Lukács tackled the idea of form many times in his different works. In his analysis of the possibility of different genres, he primarily notes the function of totality of forms of artworks. He keeps inquiring whether the existence of different art and aesthetic forms is possible. If so, how could it happen and to what extent could it be possible? And what is ›possibility‹, and would it change with the transformation of the world or the present situation? In the beginning of *Soul and Form*, Lukács poses the question: »whether such works can give rise to a new unity, a book [...], whether there is something in them that makes them a new literary form of its own, and whether the principle that makes them such is the same in each other«. ¹⁴ The essay is a genre that arises in a fragmented world striving for a solid totality. Although it faces more problems and crises, it does exist for social-historical reasons.

From the historical-philosophical perspective, the essay originates from the context of everyday life. However, »[i]t is the question whether such a unity is possible«. ¹⁵ Whether the essay is possible or legitimate as a form or a unity needs more investigation, as does the question of the essay's role in the development of history and change of temporal life. As Lukács considers the novel a new form of the epic, compared with poetry, it is a more realistic representation of everyday life despite its fictional character. Lukács was always chasing the possibility of unity arising from the essay and the novel instead of the epic. With this conception and target in mind, *Soul and Form* is not only a study with the purpose of representing his early theoretical research of aesthetics, art, life and the ideal but also an obvious reflection of his choice of life and his purpose in all that he was doing in his early twenties and what he insisted on doing from this point forward. To put it shortly, Lukács survived but wanted to transform life by looking for or creating and forming a world of totality.

Lukács was influenced by Søren Kierkegaard, both by his philosophy and his lifestyle, and they even made the same decision when their ideal was blocked by true love and a close relationship. Both of them chose to give their personal life up and continue chasing their dreams and ideal worlds. Kierkegaard even purposefully described himself as a seducer who might think of showing his ambiguity or just calmly letting out the truth. His so-

14 Lukács: *Soul and Form*: p. 1 (»[...] kann aus ihnen eine neue Einheit, ein Buch entstehen? [...] ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden und ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist«, *Die Seele und die Formen*, p. 23).

15 Ibid. (»eine wichtigere, allgemeinere Frage steht vor uns: die der Möglichkeit einer solchen Einheit«, *Die Seele und die Formen*, p. 23).

called ideal was mostly considered a mask for his ›evil‹ heart, so that his actual soul could hardly be reached from behind the created ambiguity. It was not known that it was just purposely used to hide his real intentions; that this was a method by which his ideal would come true. And the reason why Lukács also chose this path was not only necessity but the non-consciousness of people and society in his historical period.

Before giving an exact definition of ›possibility‹, we should first mention other studies on form. Only when the issue of form is solved properly is it possible to interpret ›possibility‹ correctly. Because form is the manifestation of shaping life, for Lukács, it acquires ontological theoretical value and leads his studies from concrete theory to general recognitions. This form is different from the idea and definition of form in Russian Formalism but Lukács learned from its theoretical logic and this allowed him to discover the value of form. Form is not his final purpose but an inevitable process in the pursuit of his ideal. He concentrated on form only because he was eager for more insights into soul. It was as if he wanted to form a unity on the basis of his studies of different genres. And he also hoped this unity could help people and the world obtain an ideal totality. He was trying and testing whether this was at all possible. Form is important because it is a shell to protect the soul and also the only path towards soul. It is not wise to compare the importance of soul and form. It is better to consider them as an integrated system.

Form is not solid. It changes or probably finally disappears with the changes to the conditions of content, or in a word, soul. It is well known that, according to Lukács, content is changeable but restricted by the social-historical situation.¹⁶ By contrast, form comes into being transcendently, which is what guarantees the people's understanding and reception. However, its realization changes with the external situation. This is a dialectical and mutual relationship between form and soul and this relationship is inevitable for the existence of form. Form is inherently and essentially different from its content, so if the intrinsic function of the form dissolves, it no longer exists. In this way, it is not soul but form which is independent, albeit it relies closely on soul. Those who think of form as value or a symbol, which unconditionally distinguishes itself from anything else, adhere to a rigid formalism.

After the history of development of form and content is clearly explained, it is easier to reach the essence of possibility – form. Form is a symbol which names its content. Every artwork has a trademark that dis-

16 See Markus: *The Soul and Life*.

tinguishes it from others or there would be no differentiation of categories or genres. Form also draws a line between its content and everyday life, from which it is derived. This trademark comes from real life as well and restricts itself to a sealed system. As it has to stay clear from everyday life on the one hand and contain the elements of everyday life on the other, form becomes highly abstract. It is a representation of everyday life and it is also a symbol of something different from everyday life.

Lukács shaped life, so all his wishes were injected in form. ›Possibility‹ is nothing but form. And the realization of form is complicated but basically depends on the historical-philosophical background. Although he had not yet converted to Marxism, what Lukács was meditating on is very well within the method and ideology of Marxism. He spared no effort to research the conditions of the existence of form.

3. ›Possibility‹ of Totality

Bourgeois life in the eighteenth century was greatly influenced by the idea of controlling the world. Although the people in this period have influenced the subsequent development of society, their values and the characteristics of their actions are cancelled out because of their unconsciousness and lack of subjectivity. It seems as if the people as a whole were split between their actions and society. It would not be appropriate to state that the bourgeois society did not make any effort to regain totality in life, and just enjoyed a life of fragmentation instead but their works actually lead them to a paradox. They were in fact acting as an object. They considered nature as an absolute opposition and tried to use the rules of nature to fulfill their wishes. However, they used to their advantage only a small part of the rules of nature or the rules they made up. They still had to follow the rules of nature. Moreover, they were unable to make any differences in nature, but were influenced by it. To put it shortly, the bourgeois society wanted to take advantage of the rules of nature but also to be controlled by those rules. They initially thought of changing the world but in the end they only changed themselves.

The life of the bourgeois society became complicated and troublesome. The totality at that time was not the characteristic of life but just a dream. As drama developed with a historical background and a unique system of expression, standing for a group of people and their collective wishes, it became one of the most representative genres in the inquiring of the lost totality: »Die Totalität und den Reichtum des Lebens kann das Drama nur

rein formal ausdrücken.«¹⁷ Lukács made it clear that form preserved the dramatic world and led to totality. Plots and characters in a drama are not the real world at all and neither are they the total world. Everything in a drama is just abstracted content, which comes from everyday life, and is sorted out and processed by the author according to his emotion, sensation and his intention. The plot of a drama has to follow the rules of portraying nobility, especially in tragedies. This structure of dramatic content is formative. There is no change in the conception, design and the development of the story. Because of its structural uniqueness, the content of drama also has an ontological value. And content with a solid structure can also be seen as a steady form, which is an intrinsic feature of drama. Hence, drama portrays a complete system and sticks to totality by its unique form, both externally and internally.

In drama, it is impossible to reach every aspect of life and show it to audiences and readers. So, a good solution is to repeatedly emphasize similar elements. These elements should have a lot in common and possess values of the same category and can therefore form a shared significance. This should be the most important skill for developing a successful drama. Moreover, the form of drama should be complete, safe and locked, in order to store and protect these elements and sustain a complete dramatic world. When audiences enter this world, they will become temporarily disconnected from the external existence of their reception. And it is form which sunders the world in drama and everyday life, keeping the story only within the dramatic system. This stops the imagination of the audience and readers from leaving the dramatic system and returning to their real life on the basis of observing their everyday life experiences. Drama is by no means different from everyday life. Further development or an open ending are possible for a dramatic system and totality. An audience does not need to relate the dramatic story to the real world because there may not be any real connections between them. All they are supposed to do is to follow the author's hint and reach his original intention according to the dramatic logic. They just need to walk from the so-called beginning of the whole story and make a circle to the so-called ending, which is actually the beginning from which they started. The purpose of this structure is to prevent the audience from continuing to think and imagine after they had finished watching the play and returned to their everyday life.

The reception of drama is possible because its form is part of the ›Weltanschauung‹, which gives the people their shared cultural outlook

17 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, p. 29.

or ideology. However, stylization also comes from the ›Weltanschauung‹. Form helps to construct drama and it seems as if drama was an existence completely separate from life, in which form plays a role of a safeguard or a feature distinguishing it from life. If form is a kind of ›equipment‹, which leads drama to universality and totality, stylization connects internal elements into homogeneous qualities or values. The influence of ›Weltanschauung‹ is stealthy and undetectable. It takes root in the people's minds throughout their growing up, results in their ideological outlook and reflects their social-historical knowledge, which comes through in their attitude and thinking. However, stylization in the end proves to be a phase of individualization. Although this process reveals and manifests values that are absent from modern life, these concentrations on the contrary lead to more specific and concrete attention. From the perspective of drama, stylization simplifies the classification of drama from different styles, the quantification in the reception of drama is harmful in the sense of aesthetics. And these dispersive points aggravate fragmentation.

Now, the paradox of form is revealed. On the one hand, form is repeatedly demonstrated as a closed shell, which is hard and hermetically sealed. On the other hand, if form was totally isolated or secluded in order to guard its characteristics, it would no longer exist. Although Lukács claims its high value, form is not always the only solution. Lukács also did not appeal to form. In *Soul and Form*, he puts forward the concept of gesture, which has attracted a substantial degree of attention in this field: »A gesture is nothing more than a movement which clearly expresses something unambiguous.«¹⁸ It seems that gesture is a conservative concept. But »form is the only way of expressing the absolute in life; a gesture is the only thing which is perfect within itself, the only reality which is more than mere possibility.«¹⁹ The Chinese translation highlights its particularity and richness of meaning but not the dynamic implications. Lukács used this word to criticize Kierkegaard's attitude towards his choice of lifestyle. Gesture is a complete, developing and dynamic system but lacking in enough enduring substance for its real existence.

Lukács points out that modern drama is not the same as classical drama, which is derived from religion. Modern drama is a drama of the bourgeois

18 Lukács: *Soul and Form*, p. 28 (»Die Geste ist nur jene Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt [...].«, *Die Seele und die Formen*, p. 56).

19 Ibid. (»die Form [ist] der einzige Weg des Absoluten im Leben; die Geste ist das einzige, was in sich selbst vollendet ist, ein Wirkliches und mehr als bloße Möglichkeit«, *Die Seele und die Formen*, p. 56).

and eventually leads to religion.²⁰ This statement represents his argument about modern life but is unable to explain modern drama as a genre. When going back to the very beginning of the discussion of the possibility of its existence, the certainty and necessity of its existence are powerful evidence that the author can express himself only through modern drama and the audience can only see a complete and perfect world through modern drama. This can be interpreted as Lukács being religion-oriented because modern drama is not only drama, but also a belief or home for the people's lost soul. This relation resembles more what religion was to people in earlier times. But more accurately, this is just because drama has the function of arousing public awareness. Since drama does not need to pursue beautiful expression and literary grace, it is more straightforward in expressing the content it is supposed to show. Hence, this is one of the reasons for its popularity as a genre in the modern times.

When comparing modern to the pre-modern life, fragmentation is one of the primary impressions of modernity. Under this condition, »it appears that drama is in danger of ending in modernity.«²¹ Because

for modern bourgeois society there could be no more of damning judgement than this: implicitly, the lesson of this history of the disintegration of dramatic form is that the only chance for the rebirth of a theatrical culture lies in the historical transformation of this society.²²

No change can happen spontaneously. Any seemingly separate change definitely has a cause and an effect. On the way to acquiring totality, little theater came into being. In comparison to normal theater, little theater was first known for its small size. When most dramas chased fashion, advertising and commercial effect, little theater followed its own path to form a total theater world, although in small scale. However, the success of little theater did not last long. Because of the restrictions in the number of audience and its scale, the totality little theater could acquire was limited. It seemed to construe a new form of totality in dramatic world which greatly influenced the misdirected drama, but gradually went in a wrong direction as well. The more developed little theater was, the more individual the group became. And as a result, little theater actually helped the fragmentation of modern times in a different way, albeit unwillingly.

After the attempts of the epic and drama all faced crisis, Lukács considered other genres. The essay and the novel do not have this function because

20 See Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, p. 54.

21 Rigby: *Transgressions of the Feminine*, p. 19.

22 Ibid.

these two genres are not received only through emotion but additionally by narration, stories and sometimes social innuendo. The additional functions make these genres more charismatic but also more dispersed in content and reception. The essay and novel can also lead to totality, but in an indirect way. The efforts drama has made and the influences in the transformation of modern drama help the proceeding of modernity. It seems as if the world is going forward, but actually, it is also the same as with the key feature – a snake is biting its tail. People are all going back but in the opposite direction.

4. Three Related Considerations in Drama – ›Weltanschauung‹, Stylization and Culture

Russian Formalism developed the concept of literariness, which notably represents their standpoint on form. It has to be admitted that literariness opens a door for literary theory and theory of form but its absoluteness and one-sidedness make this statement controversial. Form is not the quality or essence, which makes something what it is. Form is, more precisely, a constraint, a solid foundation and a remarkable symbol. Stylization is the first step in the process of developing the structure or narration in drama. In this step, form plays the role of the bottom line. This is the main idea of formalism. For Lukács, form alone is not significant. It contains both form and content.

Form is derived from the ideology of the people and exists immanently; it can be timeless and unlimited by space. People from different periods and regions have the ability to understand an artwork not because of the content but the comparatively immanent existence. Content can change, and form changes further. Content is by all means influenced or restricted by its social-historical background, so when times change, people in different time periods or regions with different cultures have difficulty in catching the idea of it. It is the same with ›Weltanschauung‹. ›Weltanschauung‹ is now normally considered to be formed by the social-historical background, but Lukács considered it unchangeable.²³ Although some scholars consider the idea of Lukács to be that of subjective idealism because of his inheritance of transcendental theory, the totality in everyday life cannot be reached without these ideas. That is to say, something eternal should exist to serve as a junction of every fragment separated from the development of modernity.

23 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, p. 29.

However, ›Weltanschauung‹ alone is not functional enough to make up for the rupture. Culture should be put forward not only to declare its function but also to state its sphere, which is bigger than that of ›Weltanschauung‹. If ›Weltanschauung‹ is a junction like a dot, culture knots the fragments and forms the face of totality. Style contains a general sense of value shared by most people or it shows characteristics with regularities that people all consider in the same way. It means reaching the people's common sense and providing opportunities to dispel the tendencies of individualism. The same emotion or thought would link people again and form a total world because of their similarities in ideology. Moreover, the key connection of the possibility of stylization lies in culture. In this sense, culture, ›Weltanschauung‹ and stylization are closely related to each other and function on the basis of each other. These three elements together form a solid triangle and help bring about totality. The ›Weltanschauung‹ is permanent and immanent, which is comparatively absolutely unchangeable and stable. It appears as form. Culture is the basis of stylization. The beginning and ending of stylization all come from similar culture or cultural customs.

In drama, dialogue plays the role of context in which people experience these three elements to the fullest. However, as dialogue is also a secret and personal aspect in the expression of drama, it also faces some individual self-modifications, which may somehow influence the totality in drama. That is to say, actors may modify the dialogue on the stage impromptu and audiences would understand the dialogue due to their own experience and knowledge. For the audience, there are two ways to receive an artwork. They can either imagine themselves as different characters in the story and receive it from the perspective of an insider or they stand outside of the whole narration and observe the story as an outsider. Different stand-points decide their diverse attitudes and psychological experiences, and this is the same with authors when they are creating dramas. Drama points to itself and whatever is received by the audience arises from its interior world. This characteristic of course realizes drama structurally but brings about some content-related problems. If dialogue is controlled to some extent by the actors on the stage, the performance of the actors and the actresses is not totally under the characters' control. They can intentionally or unintentionally slightly alter some of the expressions, thus changing the total meaning. This phenomenon improves to some degree after the separation of drama and theater through the appearance of book drama. But the readers' interpretation is also biased sometimes because of indirect contact. If people are unable to watch a drama personally in a theater, their psychological involvement is less than that which is acquired directly from

the stage performance. They can only add their imagination or everyday experiences to complete the whole scene of the story. In this way, although people can still accept the drama, the closed system is probably gradually destroyed because the sealed system is no longer locked but compromised by the reader's everyday life.

Modern drama faced an even greater crisis. Since it is bourgeois, modern drama is more easily manipulated by its social-historical background. And as theater or stage gradually disappear, interpretations become even more subjective. With the developments and changes to the form of drama, it is even harder for drama to exist as a genre. It may be replaced by literature or architecture. Furthermore, with the increasingly clearer class differentiation, drama has to meet the wishes and favors of different class audiences. Drama then faces a split in itself. That is to say, drama is materialized. It is not an independent genre, which was used to overcome the material world any longer. It is at last judged and circumscribed by this world. In other words, it loses its own battle and even faces the danger of dying out.

The experience of the development of drama influenced Lukács in his studies of art theory and aesthetics. He attached great importance to drama and valued the influence of its social-historical background. It is people and their ideology that count. Art is actually a field of human beings. Unlike science, art is mostly shaped by the people's ideology and their psychological condition. It is also closely connected to the moment when an artwork or a study starts and the time period during which the object of the study is in gestation. In modern times, in bourgeois life, change and breakage are common phenomena. So, the crisis of drama is nothing special but rather follows the main trend and basic definition of modernity: alienation and reification. The closer drama is, the faster it becomes separated. Just like Lukács says in the preface of his *The Theory of the Novel*: »The better, the worse.«²⁴ The completeness and closeness of drama make drama successful, but it is also because of this quality that drama goes into its terminal phase.

Lukács is the kind of philosopher who lived in his own philosophical system and spared no effort in realizing his philosophy. He was very familiar with form, so form here is not just an object he was studying. It is also his method. He discusses form for the sake of soul. He wrote *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* but his purpose is not drama at all but the literary form of drama and the nature of modernity. And also, he seemed to concentrate on genres and worked just for a pure art theory but he actually wanted to find the totality, which was lacking but dramatically needed.

24 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 10 (»Je besser, desto schlimmer.«, *Die Theorie des Romans*, p. 5).

Lukács provided a hint by saying »ob es ein modernes Drama gibt«. ²⁵ He posed the question of its existence or maybe denied it. He hoped there would be a modern drama but he also did not really care about the existence of this genre. He had an even greater mind, to have a deeper understanding of the world, with a critical eye.

References

- Harari, Yuval Noah: *Sapiens. A Brief History of Humankind*. Taipei: published in agreement with The Deborah Harris Agency, Jerusalem and The Grayhawk Agency 2012.
- Harrison, Thomas: *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1996.
- Hartley, Catherine: *Georg Lukács and the Disintegration of Dramatic Form: The Tragedy of Modernity*. »Thesis Eleven« 24 (1989), pp. 112–131.
- Kadarkay, Arpad: *Georg Lukács. Life, Thought, and Politics*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell Inc 1911.
- Lukács, Georg: *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1972.
- Lukács, Georg: *Soul and Form*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1974 (*Die Seele und die Formen. Essays*. Bielefeld: Aisthesis 2011).
- Lukács, Georg: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1981.
- Lukács, Georg: *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. London: The Merlin Press 1971 (*Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1984).
- Markus, Georg: *The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture*. »Telos« 24 (1989), pp. 95–115.
- Rigby, Catherine E.: *Transgressions of the Feminine*. Heidelberg: Universitätsverlag 1996.

25 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, p. 9.

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 weiterrückt, 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 Stimmungsausäußerung 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, letzthin 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 transzendentalen 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 Ausganges 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.
- Martínéz, 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: *Kontingenz, 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.

Daniel Andrés López | La Trobe University (Australia), d.lopez@latrobe.edu.au

The Absolute and the Relative in Lukács and Simmel

1. Lukács and Simmel, a Century Later

As the once-bitter disputes within and between 20th-century Marxist theory have receded into the gallery of historical images of spirit, the distance of time has allowed us to see beyond the shallow and often uncharitable reception of Lukács's work.¹ Indeed, his philosophy has been brought back to life, although not necessarily as a unitary whole or even a succession of coherent positions. Rather, as readers have discovered new conceptual structures, aporias, occluded connections and historical meanings, Lukács's life work – via the mediation of sensitive and thoroughgoing scholarship – has proven capable of generating new truth.

The most significant contributions – by Andrew Feenberg, Konstantinos Kavoulakos and Richard Westerman – have read Lukács's pre-Marxist and 1920s works in light of his contemporary neo-Kantian philosophical influences in order to recover his own philosophy of praxis,

This chapter builds on the author's earlier Hegelian critique of Lukács's philosophy of praxis by construing a conceptual dialogue between Lukács and his one-time mentor, Georg Simmel. It is argued that Lukács's philosophy in the 1920s was partially formed as a metacritique of Simmel's absolute relativism, as expressed in *The Philosophy of Money*. However, Lukács's alternative generates a conceptual mythology that can be diagnosed in Simmelian terms and sublated by the philosophy of life outlined in *The View of Life*. By situating it in the present, this may de-reify Lukács's concept of praxis, allowing it to satisfy its ethical and rational duty.

1 For a critical resumé of the 20th-century reception of Lukács, see López: *Lukács*, pp. 1–46.

of course articulated in the manner they find most coherent.² My own work – primarily *Lukács: Praxis and the Absolute* – has taken a different path by immanently reconstructing the conceptual structure of Lukács's philosophy of praxis, to radicalise his Hegelian inheritance. In this manner, I identified what I regard to be the central aporia (or, in his own language, conceptual mythology) in Lukács's 1920s work. By driving his concept of praxis to its limit, I claim to have effected an overcoming of Lukács, in which the one-sided truth of his implicitly speculative philosophy can be preserved only by a conscious shift to the standpoint of speculative (which is to say, Hegelian) philosophy proper.³

This chapter extends upon my earlier argument by way of Lukács's one-time mentor, Georg Simmel. Lukács's debt to the neo-Kantian social theorist and philosopher has not been explored in anywhere near the same detail as Lukács's debt to Marx, Hegel or to other neo-Kantians. Although Simmel's influence is generally noted in passing, critics commonly restrict their comments to a brief summary of Simmel's understanding of the »forms of objectification« and Lukács's critique thereof, which placed the commodity, understood in Marxian terms, at the centre of the social totality, instead of money or other heuristics.⁴ This is no doubt partly due to Lukács's own fairly hostile evaluation of Simmel and perhaps also because Simmel has generally been received as a sociologist, and is rarely considered a philosopher in his own right.

This contribution cannot rectify this omission wholly. Instead, I will construe a conceptual dialogue between Lukács and Simmel, in order to demonstrate that the deepest philosophical problems Lukács considered in *History and Class Consciousness* were framed in partial opposition to what he viewed as the antinomic and contemplative meaning of Simmel's thought. My method will not be philological: investigating the lineage of a given term or problematic is not the royal road to conceptual truth, especially when dealing with philosophers who brought their own subjective cultivation and convictions to bear on shared historical-intellectual problems, and who were not as strict with terminology as they might have imagined. Instead, I will highlight conceptual affinities while also proposing the point where Simmel and Lukács parted company. This will begin with a discussion of Simmel's doctrine of absolute relativism, as outlined in *The Philosophy*

2 Feenberg: *The Philosophy of Praxis*; Kavoulakos: *Lukács's Philosophy of Praxis*; Westerman: *Lukács's Phenomenology of Capitalism*.

3 The most concise summary of this standpoint is to be found in Rose: *From Speculative to Dialectical Thinking*.

4 See Kavoulakos: *What is Reification in Georg Lukács's Early Marxist Work?*

of *Money*. Following a short evaluation of Lukács's explicit, quite critical comments about Simmel, it will be demonstrated that a highly Simmelian problematic – namely, the opposition between absolute and relative truth – deeply informs Lukács's famous essay, *The Antinomies of Bourgeois Thought*.

Lukács rejected relativism, which ultimately reduces logic to aesthetics and renders the movement of history as a succession of incomparable yet qualitatively distinct value-paradigms. But he equally rejected absolute idealism, which he claimed erects a schematic logical-conceptual whole that is necessarily divorced from history and is, therefore, ultimately meaningless and still. As I have argued elsewhere, Lukács overcame these antinomies with a philosophically informed and politically radical concept of praxis that was supposed to unite logic (a dialectically-ordered conceptual totality) and genesis (the conceptual movement of history).⁵ The proletariat, its party and the workers' state were the bearers of this concept of praxis – and Lukács hoped that their self-conscious, practical and transformative intervention into history would, for the first time, create a society in which new contents could be grasped by a democratic, collective consciousness by virtue of its ongoing de-reification of the forms of social objectivity. This is to say, while Lukács wished to preserve the truth-claims of Hegel's absolute, he wished to divest them of their philosophical form and invest them instead in a collective revolutionary agency. This was the key to his overcoming of the contemplative, Kantian structure of bourgeois thought – Simmel included – with a de-sublimated, Marxist version of Hegel's absolute knowing.

Ethically speaking, Lukács's philosophy of praxis sought to chart a path between the reified, individualised »contemplative stance«⁶ endemic to bourgeois society, and a way of life through which the individual might reconcile with the universal, without being obliterated by it or subsuming it under their particularity. That is, Lukács sought a polity that could sustain reconciliation between subject and object. As I have argued, his solution broke down, revealing itself to be a conceptual mythology.⁷ This, paradoxically, pushes Lukács's philosophy – albeit unknowingly – back to a tragic, theological standpoint he had already encountered in *Soul and Form*. This was equally an intellectual stance and style of life analysed by Simmel, described in *The Philosophy of Money* as the »sanguine enthusiast«⁸ and

5 López: Lukács. *The Antinomies of Bourgeois Philosophy*.

6 Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 89 (»contemplative Haltung«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, pp. 264).

7 See López: Lukács. *Praxis and the Absolute*, Ch. 9.

8 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 275 (»sanguinischer Enthusiast«, *Philosophie des Geldes*, p. 264).

in his essay *The Conflict of Modern Culture*, in more radical form, as the »ascetic saint«.⁹ As Lukács knew well, the essentially romantic disposition underlying the sanguine enthusiast and the ascetic saint denotes a form of the contemplative stance which obliterates the object under messianically overextended subjectivity. For this reason, it makes impossible any true interrelation between means and ends or between self and other, rendering the goal of ethical action tragic. This, in turn, posits truth dualistically: on the one hand as an inaccessible, transcendent whole that is unknowable, and on the other, as an irrational, aesthetic and ultimately faith-driven subjective conviction. An estranged ›ought‹ always betrays what ›is‹. While Lukács himself escaped the cul-de-sac in which his 1920s philosophy found itself by way of a turn to orthodoxy in the 1930s, this accusation – if upheld – implicates his philosophy of praxis in a fatal ethical and logical self-contradiction. This also, I believe, demonstrates the immanent limit of all praxis-oriented Marxism.

However, rather than repeating this critique of Lukács, this chapter will instead propose a *Simmelian* alternative to the antinomic structure of Lukács's philosophy of praxis. While groundwork exists in Simmel's earlier writings, this will be drawn primarily from his final work, *The View of Life*, in which he proposes to overcome the bifurcated modern standpoint with a philosophy of life. It will be suggested that this solution has a broadly speculative (in the Hegelian sense) structure as it overcomes the dualisms of life not by predicting (or agitating for) a new form of life that may restore the fragmentary to wholeness. Rather, Simmel proposes a sphere of self-reflective knowledge – philosophy – that can provide a vantagepoint from which to traverse, analyse and reconcile the antinomies of modern life and thought. As a *philosophical* vantagepoint, the speculative standpoint is contemplative and individual – but this certainly does not forbid the speculative philosopher from intervention into the world of from joining and shaping collective projects, should that be her or his proclivity. What this standpoint does promise, however, is practice of knowing whereby we may learn to traverse what Bloch evocatively called »das Dunkel des gelebten Augenblicks«.¹⁰ In more Hegelian terminology, this figure of thought has grasped the finitude and non-being of every being, both real and conceptual, and has understood that the passing over of every discreet thing into another is its negation and equally the movement of the true infinite. As Hegel writes:

9 Simmel: *The Conflict of Modern Culture*, p. 64.

10 See Bloch's review of Lukács' *Actuality and Utopia*, printed in Moir: *The Archimedean Point*, p. 22.

[T]he truth of the finite is rather its *ideality*. [...] This ideality of the finite is the chief proposition of philosophy, and every true philosophy is for that reason *idealism*. The only thing that matters is not to take as the infinite what is at once made into something particular and finite in the determination of it.¹¹

For a Lukácsian philosopher of praxis to inhabit this standpoint, they must divest praxis of the burden of absolute knowledge and instead cultivate the philosophical practice of absolute knowing. This may liberate praxis, as well as the philosopher, from a subjectively overdetermined, antinomic and ultimately tragic irrationalism which transforms praxis into an *ought*, or, an infinitely distant truth towards which we dutifully strive. If the acting consciousness – the philosopher of praxis – can forgive and accept forgiveness from the judging consciousness – the speculative philosopher – there a self-reflexive spiritual knowledge may appear, namely, speculative Marxism.¹² In conclusion, I will propose a few further consequences that follow for Lukácsian Marxism, and for Marxist philosophy in general, should this speculative, Simmelian proposal hold.

2. Simmel's Absolute Relativism

From the references to Simmel in *History and Class Consciousness*, it seems clear that Lukács regarded *The Philosophy of Money* as the definitive statement of Simmel's philosophy. This is also where Simmel outlines his most comprehensive account of absolute relativism, his own philosophical position, at least prior to ›Lebensanschauung‹.¹³ Methodologically, *The Philosophy of Money* combines philosophy and aesthetics. As Simmel explains in the 1907 Preface, philosophy, is more fundamental than the particular sciences because it moves fluidly from concepts to the »totality of life«.¹⁴ This movement between the abstract and the concrete suits money, a unique social object that universally equates qualitative values. Simmel explained the role of aesthetics in his methodology, noting that the

great advantage of art over philosophy is that it sets itself a single, narrowly defined problem every time: a person, a landscape, a mood. Every extension of one of these to

11 Hegel: *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Part I: Science of Logic*, §. 95.

12 Gillian Rose called first for a speculative Marxism. This chapter seeks to contribute to that project. See Rose: *Hegel Contra Sociology*, pp. 223–226.

13 This should not be taken to imply that Simmel's position prior to ›Lebensanschauung‹ is unchanging or that other works, for example, *Schopenhauer and Nietzsche*, do not add important details to the picture.

14 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 53 (›Totalität des Lebens«, *Philosophie des Geldes*, p. VIII).

the general, every addition of bold touches of feeling for the world is made to appear as an enrichment, a gift, an undeserved benefit.¹⁵

This is how Simmel justifies his decision to nominate money as an ideal structure, or a heuristic, with which to illuminate the whole. Philosophy holds the implicit arbitrariness of his heuristic at bay with the infinite reciprocity of reasonable scrutiny. The result is a *conceptual genesis* of money.¹⁶ As an aside, this is worth noting given the centrality Lukács accords to conceptual genesis, as the historical dimension of dialectical thought.¹⁷

Subsequently, in the first, analytic, section, Simmel builds an ideal anthropology of value in order to elucidate its subsequent genesis, eventually objectified in money. Initially, value is a spatial relation between people and things that is not reducible to either pole. Without people, no object is valuable and the value something holds for one person is only a part, at best, of its full value. In addition to this, value has a temporal dimension: To value something, we imagine a future in which the valued object is possessed and enjoyed.¹⁸ Yet as the object of desire is obtained and consumed, the future becomes the past and new desires are born, giving rise to new acts of valuation. So, while value cannot be extricated from these poles, between subjects and object or past and future, it is a »third term, an ideal concept which enters into the duality but is not exhausted by it.«¹⁹ Value is born in and helps us to define this tension, and this is what gives value a metaphysical or ideal quality.

Exchange is the practice that creates value: »By being exchanged, each object acquires a practical realization and measure of its value through the other object.«²⁰ This holds even when an exchange seems gratuitously unequal. Nevertheless, as acts of exchange proliferate, the objective standards they produce are embodied in standardized values and eventually, money, which represents value in a formally universal manner, that is, numerically. Indeed, as Simmel argues, »money is the reification of exchange among peo-

15 Ibid., pp. 55–56 (»Der ungeheure Vorteil der Kunst gegenüber der Philosophie ist, daß sie sich jedesmal ein einzelnes, engumschriebenes Problem setzt; einen Menschen, eine Landschaft, eine Stimmung – und nun jede Erweiterung desselben zum Allgemeinen, jede Hinzufügung großer Züge des Weltfühlers, wie eine Bereicherung, Geschenk, gleichsam wie eine unverdiente Beglückung empfinden läßt.«, *Philosophie des Geldes*, p. VIII).

16 Ibid., p. 54 (*Philosophie des Geldes*, p. VII).

17 Cf Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 141. For a further discussion of Lukács's concept of genesis, see López: *Lukács. The Antinomies of Bourgeois Philosophy*.

18 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 74 (*Philosophie des Geldes*, p. 19).

19 Ibid., p. 70 (»[...] sie ist vielmehr ein Drittes, Ideelles, das zwar in jene Zweiheit eingeht, aber nicht in ihr aufgeht.«, *Philosophie des Geldes*, p. 14).

20 Ibid., p. 81 (»Denn indem sie gegeneinander ausgetauscht werden, gewinnt jeder die praktische Verwirklichung und das Maß seines Wertes an dem anderen.«, *Philosophie des Geldes*, p. 28).

ple, and the embodiment of pure function«. ²¹ Of course, many other social practices separate themselves from their human origins: communication, for instance, is objectified in language. But money is special because of its indifference. While language is tied with cultures and nations, money is a uniquely abstract universal mediator.

Although he identifies exchange as a fundamental human capacity, Simmel is careful to avoid making *exhaustive* claims about human nature. Because he sees money (and underlying it, exchange) as ultimately founded on a subjective valuation made between people, there is no need to defend an ontological substrate from which they derive their objectivity or to see them as expressions of an inner essence, like labour. ²² Insofar as an epistemological standpoint is needed, Simmel's approach gives ontological primacy to the present: Because modernity has perfected money, it is possible to posit a trans-historical anthropology of exchange while also using it to illuminate modern culture, as Simmel does in essays like *Metropolis and Mental Life* or *The Adventurer*. ²³ His is also a historicist approach. As a monetary societies extend the »teleological chain« – the distance between means and ends – by way of long trade networks, credit and other mechanisms, money transforms the way we perceive time on a grand scale, giving us an enhanced ability to plan, trade, to save and to invest. ²⁴ This extends our capacity to represent the past and the future in non-mythological or non-theological terms. ²⁵ This is also a perfect example of Simmel's metacritical sociological method: His chosen heuristic makes it possible to historically relativise the immediacy of the prevalent forms of social objectivity.

Simmel did not glorify the monetary economy; many of his comments are redolent of Lukács's own, humanistic critique of the fragmenting logic of reification. ²⁶ He did, however, prefer to avoid explicit politically interventionist diagnoses. Philosophically, Simmel's approach fit with the fashion of German neo-Kantian academia which, having been burned by the 19th-century quest for first premises, instead declined to inquire as to their epistemological foundations or the truth of the whole. ²⁷ Nevertheless,

21 Ibid., p. 185 (»Die Doppelnatur des Geldes [...] gründet sich darauf, daß es nur in der Hypostasierung, gleichsam in der Fleischwerdung einer reinen Funktion, des Tausches unter Menschen, besteht.«, *Philosophie des Geldes*, p. 162).

22 For this reason, Simmel rejects the Marxian labour theory of value (ibid., pp. 444–445).

23 Simmel: *Metropolis and Mental Life*, pp. 174–185; Simmel: *The Adventurer*, pp. 190–197.

24 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 223 (*Philosophie des Geldes*, p. 202).

25 Ibid., p. 227 (*Philosophie des Geldes*, p. 206).

26 Ibid., p. 249.

27 Ibid., p. 108.

his defence of absolute relativism speaks to a growing crisis of meaning. Not content with limiting himself to partial inquiries, he is notable among his generation of anti-positivist sociologists both for his attention to the absolute, as a figure of thought, and his effort to ground his philosophical account in social theory and history. While freely admitting the ultimate baselessness of his philosophy of money, Simmel observed that even partial and modest truths presuppose greater and more essential truths. For even a limited statement to be true, it must rely on an infinite series of dependent assumptions and statements. And yet, if one truth is discovered to be false, the critical reason that proved the point sticks around afterwards, presupposing itself to be true, albeit negatively.

This metaphor resembles the economy: A totality of true statements is truer than one, in the same way as an economy is greater than the sum of the transactions that create it. Or, alternately, if one currency collapses, exchange as such is not implicated – and so, if critique is the last truth standing once all others have collapsed, it implies that critique is the ultimate, contentless truth. Thus, we are given two apparent dead ends: the elusive foundation of truth, on the one hand, and the unknowable totality of truth on the other. To begin with the latter, while we might posit that the totality of truths is superior to separate truths, this totality is unknowable: To render it as a mathematical whole, the sum total of extant truths, renders it as static and dooms it to supersession. The search for foundations, on the other hand, is too quick – every new candidate is superseded quickly by the newest, least dogmatic concept on the intellectual market. Philosophically speaking, the first path leads to dogmatism and the second to relativism. Both, however, regard »truth [as] a relative concept like weight«. ²⁸ Neither can escape the nihilistic conclusion that every truth is untrue.

Simmel also rejected pragmatic solutions to this dilemma, which propose that instead of searching for true answers, we should search for useful ones. After all, usefulness must be measured against some other ends. For example, to assess claims in terms of what is useful for life assumes the necessity of life. But as Simmel notes the »existence of real life is not necessary in terms of any law; it would not contradict any logical or natural law if nothing existed«. ²⁹ Instead, Simmel proposed his own method – namely, positing heuristics that are admitted to contain an element of falsehood but

28 Ibid., p. 111 (»[...] wie die Materienmassen es vermöge der Schwere tun; gleich dieser ist die Wahrheit dann ein Verhältnisbegriff«, *Philosophie des Geldes*, p. 68).

29 Ibid., p. 116 (»Daß überhaupt eine Wirklichkeit da ist, wird durch kein Gesetz notwendig gemacht, keinem logischen oder Naturgesetze wäre widersprochen, wenn es überhaupt kein Dasein gäbe.«, *Philosophie des Geldes*, p. 73).

that facilitate the growth of knowledge through different successive (and potentially simultaneous) investigations.

This strategy has advantages. For one, it allows for paradigm shifts. Similarly, a moment of certainty (required in order to establish a new heuristic) is permitted critically, thereby guarding against dogmatism. Foundational assumptions are allowed domicile insofar as they pay rent by delivering knowledge. Still, relativism »shows that it is vain to consider any one of these viewpoints as definitive«; every certainty will eventually be evicted from the house of science.³⁰ His conclusion is that »truth is valid, not in spite of its relativity but precisely on account of it«.³¹ Thus, the goal of truth transforms into the process of inquiring after truth – and whether one is satisfied with this no longer depends on an external standard, but whether one can be reconciled with the impermanence of truth. At least, Simmel consoled himself, this cultivates an openness to the extremes of life: »Then again it seems more admirable, and indeed the very challenge of life, to experience joy and sorrow, strength and weakness, virtue and sin as a living unity, each one being a condition of the other, each sacred and consecrating the other.«³² Yet the question is raised: Why seek the truth if it is infinitely distant? The tragedy of Simmel's philosophy, in these years, was that he made the mind the object of its own inquiry, realising that the individual's quest for truth would inevitably fail, revealing itself to be as perniciously circular as the movement of objective truth.³³ In the 1910s, Simmel found no way out of this ever-expanding circle of finite knowledge.

3. Lukács's Marxian Metacritique of Simmel

The particulars of Lukács's relationship with Simmel are fairly well known. During the 1910s, Lukács attended Simmel's lectures in Berlin and formed an intellectual friendship with him, internalising his outlook to a large extent. The elder Lukács described his manuscript on the *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* as espousing a »truly [...] Simmelian philosophy«.³⁴

30 Ibid., p. 118 (»Die Geschichte des Denkens zeigt es als vergeblich, einen dieser Standpunkte als den definitiven gewinnen zu wollen [...]«, *Philosophie des Geldes*, p. 74).

31 Ibid., p. 123 (»Dort gilt die Wahrheit, trotzdem sie relativ ist, hier gerade, weil sie es ist.«, *Philosophie des Geldes*, p. 82).

32 Ibid. (»Und dann wieder erscheint es einem als *die* Größe, ja *die* eigentliche Aufgabe, Lust und Leid, Kraft und Schwäche, Tugend und Sünde als *e i n e* Lebenseinheit zu fühlen, eines *die* Bedingung des anderen, jedes Weihend und geweiht.«, *Philosophie des Geldes*, p. 75, Hervorhebung D. A. L.).

33 Ibid., p. 125.

34 Lukács: *Selected Correspondence, 1902–1920*, p. 14.

Simmel himself seemingly corroborated this assessment in a 1909 letter, in which he enthusiastically endorsed Lukács's methodology, despite politely declining to critically review the manuscript.³⁵ Indeed, Lukács's essays in *Soul and Form* grapple further with the distinctly Simmelian tension between form and life, albeit in a far more personal and immersive fashion that eschewed Simmel's urbane, sociological value neutrality.³⁶ At the same time, however, as early as 1906, Lukács expressed private hesitations about what he experienced as the »weightless and sterile« atmosphere he encountered in Simmel's milieu.³⁷ Simmel's support for the First World War placed further distance between him and Lukács. Given the latter's ethically charged decision to join the Hungarian Communist Party in 1918, as well as the ethical concerns of Lukács's early Marxist writing, it is doubtless that he felt a duty to explain the connection between Simmel's conservative stance and his philosophical outlook. As Löwy recounts, as Lukács grasped the »imperialist nature of the war«, he renewed his interest in Marx, seen this time through »Hegelian rather than Simmelian spectacles«.³⁸

Thus in his 1918 obituary of Simmel, Lukács described him as the philosopher of impressionism and as possessing a »methodological pluralism« that while »holding firm to the absoluteness of every [categorical] positing«, was hostile to any point of view that would »embrace the totality of life«.³⁹ These critical comments are extended in *History and Class Consciousness*, where Lukács accuses Simmel of having produced an intellectually reified view of capitalist social relations, granting agency and power to bourgeois forms of objectivity and thus debarring the possibility of a praxis that may reshape the world consciously. This, he asserts, condemns Simmel to go no »further than a description«, with the consequence that his »»deepening« of the problem runs in circles around the eternal manifestations of reification«.⁴⁰ Later in the book, Lukács argues that this traps Simmel within antinomies that cannot be overcome, but only wrenched further apart, thus debarring him from grasping the key mediation that might overcome reification (the praxis of the proletariat) and effectively abolishing history.

35 Ibid., p. 93.

36 Lukács: *Die Seele und die Formen*; Yoon Sun Lee has explored the persistence of the Simmelian antinomy between form and life, as it occurs throughout Lukács's whole career. See Sun Lee: *Temporalized Invariance*.

37 Gluck: *Georg Lukács and his Generation*, p. 147.

38 Löwy: *Georg Lukács*, p. 123.

39 Lukács: *Georg Simmel*, pp. 146–148.

40 Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 95 (»Sie kommen aber damit über die bloße Beschreibung nicht hinaus und ihre »Vertiefung« des Problems dreht sich im Kreise um die äußerliche Erscheinungsformen der Verdinglichung.«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 270).

And even if this antinomy [between subject and object] assumes increasingly refined forms in later times so that it even makes its appearance in the shape of historicism, of historical relativism, this does not affect the basic problem, the abolition of history, in the slightest.⁴¹

I have discussed the debt that Lukács's concept of reification owes to Simmel elsewhere.⁴² Rather, what I wish to point out here is that the dialectical-historical progression of concepts that Lukács discerns in classical German Idealism, in the section of *History and Class Consciousness's* central essay entitled *The Antinomies of Bourgeois Thought*, grapples with precisely the same problematic that concerned Simmel in the sections of *The Philosophy of Money* summarised above. As I have undertaken a critical reading of this material elsewhere, I absolve myself of the necessity to reconstruct this remarkable essay once more.⁴³ What matters, however, are the key conceptual transformations that Lukács identifies, what they share with Simmel and where they diverge. Firstly, Lukács proposes that German Idealism began with the founding conviction that we have made the objective world and consequently, that it may be known rationally, in its totality.⁴⁴ This is a grander claim than Simmel's more modest conceptual genesis. Still, Simmel does posit an originary social practice – exchange – from which value emerges. It is simply more modest and self-critical. Lukács explains this difference in historical terms, proposing that classical German Idealism emerged in the twilight of the bourgeoisie's heroic age. Consequently, it had not given up on the universalism of reason, unlike the more cynical or demoralised neo-Kantian philosophers with whom Lukács had broken, Simmel included.

The antinomies that Simmel outlines in his account of relativism, Lukács identifies via Kant. He argues that the demand to universalise reason drives towards two contradictory extremes: the whole (or the totality), which concerns the ultimate objects of knowledge and the part (the thing in itself), which constitutes the ground of knowledge.⁴⁵ A little later, he reframes this problem as the tension between the form of reason and its irrational contents. Like Lukács, Simmel, as we have seen, declined to hypostatise either side, refusing to attribute truth to either a formal, mathematical totality or to abandon the question of truth by delimiting a partial sphere of rationality

41 Ibid., pp. 156–157 (»Und wenn diese Antinomie auch in späteren Zeiten immer verfeinertere Formen annimmt, ja sogar als Historismus, als historischer Relativismus auftritt, so ändert dies an dem Grundproblem selbst, an der Aufhebung der Geschichte gar nichts.«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 340).

42 López: *Lukács: Praxis and the Absolute*, Chs. 1 and 2.

43 See *ibid.*, Ch. 8, and López: *Lukács. The Antinomies of Bourgeois Philosophy*.

44 Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 112 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 288).

45 *Ibid.*, p. 115 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 291).

from its irrational substratum. Lukács overcomes this impasse by turning to Fichte who, in his account, radicalised practical reason, nominating the ordinary ethical act of the ego as constitutive of objectivity.⁴⁶ Simmel, too, considered this Fichtean approach. He wrote:

And finally, to take a more comprehensive view: modern idealism produces the world from the Ego. The mind creates the world – the only world that we can discuss and that is real for us – according to its receptivity and its ability to construct forms. But on the other hand, this world is also the original source of the mind. [...] Considered historically, the mind with all its form and contents is a product of the world – of the same world which is in turn a product of the mind because it is a world of representations.⁴⁷

Lukács would have agreed with Simmel when the latter said that if »these two genetic possibilities are rigidly conceptualized they result in a disturbing contradiction«.⁴⁸

However, the two begin to diverge in the way they overcome this dilemma. Lukács, having derived a principle of creative human activity by way of Schiller, turns ultimately to Hegel, who elevated the basic antinomy in question to what Lukács regards as its highest philosophical expression, the opposition between »genesis« and »logic«.⁴⁹ In this formulation, genesis takes a different meaning to that which Simmel accords it: In Lukács's Hegelian account, genesis denotes the conceptuality of history as it moves rationally, albeit in estrangement from its human origins. Logic refers to an ordered and dialectical conceptual totality, in which terms are dynamized and deeply interrelated.⁵⁰ The dynamization of logical categories strains towards history, while the inner rationality of history strains towards logic. Yet, the contradiction between these two terms threatens to ruin both sides. Without dialectical logic, the genesis of history cannot be understood rationally, thus leaving us with a historical relativism that abolishes history in the flux of qualitatively distinct but irrational contents. And without grasping the historical genesis of the present, dialectical logic freezes over and becomes

46 Ibid., pp. 123–124 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, pp. 301–302).

47 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 119 (»Und endlich, noch weiter ausgreifend: der neuzeitliche Idealismus leitet die Welt aus dem Ich ab, die Seele erschafft, gemäß ihren Rezeptivitäten und produktiven Formungskräften die Welt, die einzige, von der wir sprechen können und die für uns real ist. Andererseits aber ist diese Welt doch der Ursprung der Seele. [...] Wenn wir historisch denken, so ist die Seele, mit all ihren Formen und Inhalten, ein Produkt der Welt – eben dieser Welt, die doch, weil sie eine vorgestellte ist, zugleich ein Produkt der Seele ist.«, *Philosophie des Geldes*, p. 77).

48 Ibid.

49 The famous final chapter of *Die Phenomenologie des Geistes* on Absolute Knowledge vindicates Lukács's interpretation of the centrality of these terms in Hegelian philosophy. See Hegel: *Die Phenomenologie des Geistes*, §§. 804–808.

50 López: Lukács. *The Antinomies of Bourgeois Philosophy*, pp. 121–124.

schematic. So, Lukács famously nominated the praxis of the proletariat as the mediation between these two philosophical opposites, as the real-world principle whereby the opposition between the absolute and the relative could be overcome for good. Simmel's strategy is markedly more modest. He asserts that the »disturbing contradiction« between ego and world can be avoided »if they are regarded as heuristic principles which stand in a relationship of alteration and interaction«. ⁵¹ Lukács, to the contrary, in his critique of Schiller, firmly rejected the aesthetic foundation upon which all heuristic devices, including Simmel's, rested. He argued that any philosophy with aesthetics at its base either risks aestheticizing the world (and annihilating action) or mythologising creation, and thus conceding fatally to irrationalism. ⁵² Given the extent to which Lukács, in his pre-Marxist years, had internalised Simmel's methodology which, it seems clear that this position represents a break with his former teacher.

In *The Philosophy of Money*, Simmel does not defend an uncritical relativism: rather, his is an *absolute* relativism. He gives the relative its due, proposing that truth emerges in the relationship between representations that can only be realised as an infinite construction whose conclusion can never be known. ⁵³ In specifying the absolute truth as a whole that cannot be known, he effects a transition between the relative and the absolute – by way of a passing mention of Spinoza:

[O]nly through the continuous dissolution of any rigid separateness into interaction do we approach the functional unity of all elements of the universe, in which the significance of each element affects everything else. Consequently, relativism is closer than one is inclined to think to its extreme opposite – Spinoza's philosophy – with its all-embracing *substantia sive Deus*. This absolute, which has no other content than the universal concept of being, includes in its unity everything that exists. All particular continuities and substantialities, all second-order absolutes, are so completely merged in that single absolute that one might say: all the contents of the world view have become relatives in a monism such as Spinoza's. The all-embracing substance, the only absolute that remains, can now be disregarded without thereby affecting the content of reality – the expropriator will now be expropriated, as Marx says of a process that is similar in form – and nothing remains but the relativistic dissolution of things into relations and processes. ⁵⁴

- 51 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 119 (»beängstigenden Widerspruch. [...] wenn jede als ein heuristisches Prinzip gilt, das mit der anderen in dem Verhältnis von Wechselwirkung und gegenseitigem Sich-Ablösen steht«, *Philosophie des Geldes*, p. 77).
- 52 Lukács: *History and Class Consciousness*, pp. 139–140 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, pp. 319–320).
- 53 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 119 (*Philosophie des Geldes*, p. 71).
- 54 *Ibid.*, pp. 125–126 (»Eher liegt es in Wirklichkeit umgekehrt: durch die ins Unendliche hin fortgesetzte Auflösung jedes starren Fürsichseins in Wechselwirkungen nähern wir uns überhaupt erst jener funktionellen Einheit aller Weltelemente, in der die Bedeutsamkeit eines jeden auf jedes andere überstrahlt. Darum steht der Relativismus auch seinem extremen Gegensatz, dem

Strictly speaking, then, Simmel defends a conception of the absolute as an *unknowable nothing* that is posited by the infinite reciprocity of reason, as it works through various contents. And on this basis, he believes it possible to cast it aside, or perhaps, to leave it as an object of mystical contemplation.

This does not please Lukács. In words redolent of his critique of Simmel, noted above, he suggests that all relativism conceals the »the dogmatic position of those thinkers who likewise offered to explain the world from premises they did not consciously acknowledge and which, therefore, they adopted uncritically«. Lukács then argues:

For, from the standpoint of both logic and method, the »systematic location« of the absolute is to be found just where the apparent [conceptual] movement stops. The absolute is nothing but the fixation of thought, it is the projection into myth of the intellectual failure to understand reality concretely as a historical process. [...] And as long as the absolute survives in a system (even unconsciously) it will prove logically stronger than all attempts at relativism. For it represents the highest principle of thought attainable in an undialectical universe, in a world of ossified things and a logical world of ossified concepts. What these relativists are doing is to take the present philosophy of man with its social and historical limits and to allow these to ossify into an »eternal« limit [...] Actuated either by doubt or despair they thus stand revealed as a *decadent version* of the very rationalism or religiosity they mean to oppose. Hence they may sometimes be a not unimportant *symptom* of the inner weakness of the society which produced the rationalism they are »combating«. But they are significant only as symptoms. It is always the culture they assail, the culture of the class that has not yet been broken, that embodies the authentic spiritual values.⁵⁵

Spinozismus mit seiner allumfassenden substantia sive Deus, näher als man glauben möchte. Dieses Absolute, das keinen anderen Inhalt hat als den Allgemeinbegriff des Seins überhaupt, schließt demnach in seine Einheit alles ein, was überhaupt ist. Die einzelnen Dinge können nun allerdings kein Sein für sich mehr haben, wenn alles Sein seiner Realität nach schon in jene göttliche Substanz ebenso vereinheitlicht worden ist, wie es seinem abstrakten Begriff nach, eben als Seiendes überhaupt, eine Einheit bildet. Alle singulären Beständigkeiten und Substantialitäten, alle Absolutheiten zweiter Ordnung sind nun so vollständig in jene eine aufgegangen, daß man direkt sagen kann: in einem Monismus, wie dem Spinozischen, sind die sämtlichen Inhalte des Weltbildes zu Relativitäten geworden. Die umfassende Substanz, das allein übrig gebliebene Absolute, kann nun, ohne daß die Wirklichkeiten inhaltlich alteriert würden, außer Betracht gesetzt werden – die Expropriateurin wird expropriert, wie Marx einen formal gleichen Prozeß beschreibt – und es bleibt tatsächlich die relativistische Aufgelöstheit der Dinge in Beziehungen und Prozesse übrig.«, *Philosophie des Geldes*, pp. 84–85).

- 55 Lukács: *History and Class Consciousness*, pp. 187–188 (»Denn der Punkt, der dem Aufhören der Scheinbewegung in diesen Systemen logisch-methodisch entspricht, ist eben der »systematische Ort« des Absoluten. Das Absolute ist nichts anderes als die gedankliche Fixierung, die mythologisierend positive Wendung der Unfähigkeit des Denkens, die Wirklichkeit konkret als geschichtlichen Prozeß zu begreifen. [...] Und solange das Absolute im System (wenn auch unbewußt) mitgedacht ist, muß es den Relativierungsversuchen gegenüber das logisch stärkere Prinzip bleiben. Denn es vertritt das höchste Denkprinzip, das auf undialektischem Boden, in der Seinswelt der starren Dinge und der logischen Welt der starren Begriffe erreichbar ist; [...]. Denn diese Relativisten tun nichts anderes, als die gegenwärtige gesellschaftlich-geschichtlich gegebene Schranke der Weltauffassung des Menschen in die Form einer biologischen, pragmatistischen usw. »ewigen« Schranke erstarren zu lassen. Auf diese Weise sind sie nichts mehr als

When presented alongside Simmel's defence of absolute relativism, and with Lukács's critique of Simmel's culturally focused impressionism in mind, it seems clear that these lines were intended as much for Lukács's former teacher as anyone. Even Lukács's slip into moralising language – attributing relativism to doubt or despair and seeing it as a decadent, transitional product of culture in decline – brings to mind his early feelings of estrangement from Simmel's milieu and from Central European intellectual culture generally.

4. Simmel's rejoinder

Being and becoming are the most general, formal, and inclusive formulations of the basic dualism that patterns all human beings: all great philosophy is engaged in founding a new reconciliation between them, or a new way of giving decisive primacy to one over the other.⁵⁶

Lukács's philosophy culminated with praxis. This he understood in political terms, as the unity between the theory and practice of the proletarian movement, culminating in a decision, freely made by the proletariat (through the mediation of a revolutionary party and workers' councils), to make an insurrection and to remake the world.⁵⁷ This praxis, for Lukács, was supposed to overcome the unconscious, dead weight of the past – as embodied in reified institutions and social relations – as well as the reified future of utopianism, which projects the ethical structure of bourgeois society, in idealised form, into the future. Praxis was to do this by converging on the present – in the blink of an eye, as he described it in *A Defence of History and Class Consciousness*.⁵⁸ And once there, praxis would knowingly create the new, finally uniting genesis with logic, in a process of continual mediation undertaken by an emancipated humanity. As he wrote, in a moment of almost religious excess:

eine sich in der Form von Zweifel, Verzweiflung usw. ausdrückende *Dekadenzerscheinung* jenes Rationalismus oder jener Religiosität, denen sie zweifelnd gegenüberstehen. Sie sind deshalb – zuweilen – ein geschichtlich nicht unwichtiges *Symptom* dafür, daß jenes gesellschaftliche Sein, auf dessen Boden der von ihnen ›bekämpfte‹ Rationalismus usw. entstand, bereits innerlich problematisch geworden ist. Sie sind aber nur als solche Symptome bedeutsam. Die wirklichen geistigen Werte hat ihnen gegenüber stets die von ihnen bekämpfte Kultur, die Kultur der noch ungebrochenen Klasse repräsentiert.«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 374, emphasis in the original).

56 Simmel: *Schopenhauer and Nietzsche*, pp. 176–177.

57 For more on Lukács's philosophical discussion of Lenin's revolutionary realpolitik, see López: *Lukács: Praxis and the Absolute*, Chs. 5–7.

58 Lukács: *A Defence of History and Class Consciousness*, p. 55.

As long as man concentrates his interest contemplatively upon the past *or* future, both ossify into an alien existence. [...] Man must be able to comprehend the present as a becoming. He can do this by seeing in it the tendencies out of whose dialectical opposition he can *make* the future. Only when he does this will the present be a process of becoming, that belongs to *him*. Only he who is willing and whose mission it is to create the future can see the present in its concrete truth.⁵⁹

Simmel also wished to locate truth in the present. In *The Philosophy of Money*, he defended the present as the only basis for knowledge of the past:

No matter how many transformations and quantitative changes are required, the present, which is the indispensable key to the past, can itself be understood only through the past; and the past, which alone can help us to understand the present, is accessible only through the perceptions and sensibilities of the present.⁶⁰

Simmel's present was, however, quite different from Lukács's, notwithstanding the fact that only five years intervened between the former's death and the publication of *History and Class Consciousness*. Insofar as Simmel took an ›inward road‹ in order to resolve the antinomies he wrestled with, he did not discover it in the experience of reification endured by the proletariat in the work day, as Lukács did. Rather, Simmel encountered it via an analysis of the extremes of modern culture. In the essay *The Conflict of Modern Culture*, he diagnosed the ground of these antinomies as the tension between form and life:

What we are is, it is true, spontaneous life, with its equally spontaneous, unanalysable sense of being, vitality and purposiveness, but what we have is only its particular form at any one time, which, as I have stressed above, proves from the moment of its creation to be part of quite a different order of things. [...] This paradox becomes more acute, more apparently insoluble, to the degree that the inner being which we can only call life tout court asserts its formless vitality, while at the same time inflexible, independent forms claim timeless legitimacy and invite us to accept them as the true meaning and value of our lives – that is the paradox is intensified, perhaps, to the degree to which culture progresses.⁶¹

- 59 Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 204, emphasis in the original (»Solange der Mensch sein Interesse – anschauend kontemplativ – auf Vergangenheit *oder* Zukunft richtet, erstarren beide zu einem fremden Sein [...]. Erst wenn der Mensch die Gegenwart als Werden zu erfassen fähig ist, indem er in ihr jene Tendenzen erkennt, aus deren dialektischem Gegensatz er die Zukunft zu *schaffen* fähig ist, wird die Gegenwart, die Gegenwart als Werden, zu *seiner* Gegenwart. Nur wer die Zukunft herbeizuführen berufen und gewillt ist, kann die konkrete Wahrheit der Gegenwart sehen.«, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, p. 392, emphasis in the original).
- 60 Simmel: *The Philosophy of Money*, p. 119 (»Wie viele Umbildungen und Quantitätsänderungen auch dazu erforderlich seien, jedenfalls ist die Gegenwart, die uns der unentbehrliche Schlüssel für die Vergangenheit ist, doch nur durch diese selbst verständlich, und die Vergangenheit, die allein uns die Gegenwart verstehen läßt, ohne die Anschauungen und Fühlbarkeiten eben dieser Gegenwart überhaupt nicht zugänglich.«, *Philosophie des Geldes*, p. 76).
- 61 Simmel: *The Conflict of Modern Culture*, pp. 89–90 (»Wir sind zwar das Leben unmittelbar und damit ist ebenso unmittelbar ein nicht weiter beschreibliches Gefühl von Dasein, Kraft,

Prior to the First World War, and in its early years, Simmel did not discern an intellectual pathway out of the tension between form and life. He instead proposed two lifestyles or character types that radicalise either side of the antinomy. The ascetic saint radicalises an ideal of life, as whole and flourishing, against a culture whose forms have hypertrophied to the point where they cannot sustain a meaningful life. The ascetic saint is thus a nihilistic revolutionary who takes aim at a culture as a whole in the name of a perfect, absolutely meaningful future. The opposite type is the specialist fanatic. Although quite aware of the sickness of their culture and its diminished ability to cultivate life, the specialist fanatic defends the cultural forms that sustain their own fragmented specialisation by designating a particular enemy. In so doing, the call for the regeneration of a specific national culture. This type thus idealises a previous golden age and promises that it will be reborn if the sickness of culture is purged.⁶²

While the former type corresponds more closely to the left – and to Lukács – the latter corresponds to the right and is a prototype for reactionary or fascist irrationalism. Nevertheless, both types share a central contradiction: Both locate the truth of culture and life in a transcendent future. Thus, they transform the present into a pernicious chasm of meaninglessness that must be bridged by violence: revolutionary violence, in the former and reactionary terror in the latter. Lukács's philosophy of praxis falls into precisely the same chasm. Because the model for his concept of praxis was drawn from the Russian Revolution, he fetishized a moment of praxis that had already slipped away by 1923. Yet, the immediate purpose of *History and Class Consciousness* was political, namely, to arm the proletarian movement with a theory adequate to reviving this praxis in Western Europe. This relies on the promised return of revolutionary praxis. And yet, because Lukács would have the concept of praxis bear the weight of absolute knowing, the absence of praxis (or, more correctly, the incompleteness and blindness of praxis) in the present in fact imprisoned his philosophy of praxis in a nostalgic-messianic nihilism. This was a more radical nihilism than Simmel's earlier absolute relativism, to be sure. However, it is also a more dogmatic

Richtung verbunden; aber wir haben es nur an einer jeweiligen Form, die, wie ich schon betonte, im Augenblick ihres Auftretens sich einer ganz anderen Ordnung angehörig zeigt [...]. Dieser Widerspruch wird krasser und scheint unversöhnlicher in dem Maße, in dem jene Innerlichkeit, die wir nur Leben schlechthin nennen können, sich in ihrer ungeformten Stärke geltend macht, in dem andererseits die Formen sich in ihrem starren Eigenbestand, ihrer Forderung unverjährbarer Rechte als der eigentliche Sinn oder Wert unserer Existenz anbieten, vielleicht also in dem Maße, in dem die Kultur gewachsen ist.«, *Der Konflikt der modernen Kultur*, pp. 45–46).

62 Simmel: *The Concept and Tragedy of Culture*, p. 64.

nihilism. By dismissing the absolute as constitutively not-knowable in *The Philosophy of Money*, Simmel authored what might be described as a philosophy of finitude: if the absolute is infinitely distant, all that is left is the self-negating movement of finite contents through themselves. In nominating money (or later, culture) as an ultimately aesthetic heuristic, Simmel acknowledged the incompleteness and ultimate groundlessness of his philosophy. Lukács, on the other hand, elevated one finite contents – the praxis of October 1917 – to the status of an infinite. In this manner, he tasked praxis with the overcoming of the antinomies of bourgeois thought and with the conscious creation of the new – heroic tasks, even for a triumphant socialist revolution. Yet this obscured the element of violence in the October Revolution and the decision of a sovereign, Lenin, that initiated it under a mythologisation of the consciousness of the proletariat. It may well be said that Lukács selected praxis for his heuristic. Yet, he did so on an absolute basis, and thus made of it a political theology: He erected a model of past praxis as an ›ought‹ over and against the situation he saw around him, in the 1920s. To be sure, he paid close attention to the concrete mediations of practical politics. Nevertheless, as Hegel argued, religion »is any elevation of the finite to the infinite, when the infinite is conceived as a definitive form of life«.⁶³

The problem, then, is not with the contents of Lukács's philosophy of praxis (namely, his specific views and philosophical, sociological or political concepts) but with its *form*. It is a philosophy in the Hegelian sense insofar as it has the absolute as its substance and insofar as it rejects finite, relative being as something ultimate and absolute. Yet because Lukács did not regard his philosophy of praxis philosophically, that is, because he saw philosophy as something to be overcome by the higher truth of political praxis, he did not reflect the philosophical form of his philosophy. He was trapped, then, in what Hegel called representative thought. And insofar as Lukács covertly fetishized a particular, finite contents, he did not carry the principle of philosophy to its conclusion. Thus, Hegel would have regarded his infinite as a spurious one:

It is only the spurious infinite which is the beyond, because it is only the negation of the finite posited as real – as such it is the abstract, first negation; determined only as negative, the affirmation of determinate being is lacking in it; the spurious infinite, held fast as only negative is even supposed to be not there, is supposed to be unattainable. However, to be thus unattainable is not its grandeur but its defect, which is at bottom the result of

63 Hegel: *Fragment of a System (1800)*, p. 317.

holding fast to the finite as such as a merely affirmative being. It is what is untrue that is unattainable and such an infinite must be seen as a falsity.⁶⁴

In *The View of Life*, Simmel overcame this problem.⁶⁵ »Life as Transcendence«, the first chapter, proposes a concept of life that can overcome the hypostatisation of the past and the future. Simmel identifies the ground for this movement as life itself, which exists in an absolute present:

As long as past, present, and future are separated with conceptual precision, time is unreal, because only the temporally unextended (i.e., the atemporal present) moment is real. But life is the unique mode of existence for whose actuality this separation do not hold [...] Time is real only for life alone.⁶⁶

Because time destroys all values, all values are transient and finite. And yet, the notion of an absolute present, partly informed by Nietzsche's eternal return, allows us to recover the infinite quality of value: if past and future are grasped as polyvalent perspectives born of the present, values can be known as infinite. To posit the finitude of one set of values is simply to tear them down in favour of another; the passing away of the finite is equally the creation of the new.

By holding fast to qualities amidst their falling away, life also demonstrates its power to establish and transcend all boundaries. Simmel means this in a simple sense, namely, that life needs separations and divisions: larger, smaller, behind, in front, here, there, food, not-food, safe, unsafe. Humans, however, possess an additional capacity to reflect on the boundaries we create. By even naming a boundary, we already concede that we are beyond it. So, for every finite measure we propose, we state in principle that we can exceed it, if only negatively. This, of course, is close to the position that Simmel expressed in *The Philosophy of Money*. Now, however, he goes one step further, stating that we »deny the boundary the moment we know its one-sidedness, without ceasing thereby to stand within it«.⁶⁷ The prize of this insight is the philosophical knowledge that the infinite is both external *and* our own possession and creation: it emerges within the movement through finite contents. Thus, our souls combine infinite and finite, becoming and being: »With every exertion of the will in the here and now, we demonstrate that a threshold between ›now‹ and the ›future‹ is just not real, and that as soon as we assume such a threshold, we stand at once

64 Hegel: *The Science of Logic*, p. 149.

65 This is not to assert that Simmel became a late convert to Hegelian philosophy. To fully consider this possibility, a much more detailed, Hegelian reading of *The View of Life* would be necessary.

66 Simmel: *The View of Life*, p. 8.

67 *Ibid.*, p. 5.

on this side and on the other side of it.«⁶⁸ So, Simmel overcame relativism by understanding that the power of negativity at its core is *our* power and a necessary precondition for everything valuable: »By virtue of our highest, self-transcending consciousness at any given moment, we are the absolute above our relativity.«⁶⁹

This does not deny that acts of valuation, necessary for life, can freeze over and tyrannize life. Insofar as we do not recognize our own activity or thought in an act of valuation, it can become transcendent and metaphysical. And when objectified in external structures (say, the economy, academia, the Church, the state), practices which generate values become reified and blindly self-perpetuating. Yet the advantage of Simmel's final perspective is not that it promises a final overcoming of all estrangement. Rather, his philosophy of life can sustain what is qualitative about each overarching value (say, beauty, truth, divinity, justice) without reducing them to each other – or worse, to indifference. In this manner, Simmel builds a conceptual universe that can sustain totalities of meaning, religious, aesthetic, technical, political, while allowing them to flourish concurrently, conflicting, coexisting and cross-pollinating, while resisting the impulse to collapse them into each other. While these worlds of meaning contribute to and draw from the absolute in their turn, insofar as they claim to exclusively possess or fully know the absolute, they produce a life-denying after-world and implicitly negate themselves.⁷⁰ When this insight is applied to Lukács's philosophy of praxis, it means that the concept of praxis – which promises a revaluation of political values – can be encountered in light of both its finitude *and* its ability to produce the new, that is, to evoke the infinite as it creates a future in the negation of the past – all in the blink of an eye. If this can be done without fetishizing praxis as a finitized infinite, then genuinely radically transformative political praxis may be possible. If this conceptual possibility became actual, it would signify the formation of a polity in which the acting and judging consciousness may forgive each other.

During and after the 1920s, Lukács condemned Simmel's argument as an example of irrationalist ›Lebensphilosophie‹.⁷¹ Yet, Simmel's viewpoint is capable of saving the ethical and anti-formalistic, de-reifying impulse of philosophy of praxis. Simmel writes:

68 Ibid., p. 17.

69 Ibid.

70 Ibid.

71 Cf. Lukács: *The Destruction of Reason* (Germ. *Die Zerstörung der Vernunft*).

Everything varying, or by definition unique, or gliding in the continuity of life without assignable boundaries; everything that eludes any subordination under a preexisting law and likewise eludes conceptual sublimation to a universal law – all this now finds an Ought over it, because the latter itself is a life and retains its continuing form. And indeed because the demand does not confront life as a rigid once-and-for-all, everything we have ever done and everything we have ever been obligated to is the condition under which our ethical ideal life rises to the crest of what is currently obligated. Just as each pulse-beat of a living being is determined by all its past pulse-beats, likewise nothing can be lost in this process, which makes not only the act but also the Ought of every moment into the heir and the bearer of responsibility of all that we have ever been, done, and been obligated to. Thus is finally completed the differentiation – the freeing, so to speak – of the elements of whose amalgamation in Kant's ethics these pages have so often spoken: that only the actual, but not the ideal-normative, can be individual, and only the universal, not the individual, can be lawful – these are the linkages whose undoing has been accomplished on this long path, so that the linkage of individuality and lawfulness could be accomplished.⁷²

Philosophy of praxis erects an »Ought« over and against the present – and locates the truth of this ought in a past that is recollected. Yet, the recollection was that of an individual philosopher – Georg Lukács – whose political conviction was deeply subjective *and* profoundly ethical. And insofar as this was the case, he spoke not for a universal, but for an individual; specifically, an individual who lived under a self-imposed, non-actual ideal-normative concept. The desublimation of the concept of praxis – which was here accomplished by way of Simmel's philosophy of life – dissolves its mythical form, revealing the individual articulation of the philosopher. In so doing, it prepares the individual to take responsibility for his actions and to live ethically without subsuming life under an ought and to participate in and contribute to a universal law. This was, in fact, the ultimate goal of Lukács's philosophy of praxis.

5. Conclusion

A number of incidental observations flow from this argument. Firstly, if it is true that a speculative standpoint can be derived from Lukács and Simmel, and more broadly, by way of the antinomies of neo-Kantian fin de siècle philosophy, then Lukács's pessimistic historicization of bourgeois philosophy is further undermined. This is not, of course, to say that all eras or cultures within modernity can generate speculative philosophy. But it *does* assert that philosophy did not come to an end with Hegel. From this it flows that Marx and Marxism did *not* put an end to or complete philosophy, effecting a turn towards historical, social or political knowledge in its place. Rather,

72 Simmel: *The View of Life*, p. 154.

philosophy is vouchsafed a continued role as a sphere of reflective knowledge that may cultivate actors who can practice a thinking that reconciles between the antinomies that structure social being. Secondly, if indeed Simmel developed a speculative standpoint, he did so without relying, at least in his published writing, extensively on Hegel's own philosophical system. Indeed, his articulation of the speculative standpoint is quite distinct from Hegel's: it is less systematising, less certain about the immanent logic of history and rather more expressionist. A full comparison of Simmel's philosophy of life with Hegel's system would no doubt raise further differences – and likely contradictions. Yet, presuming that Simmel's final position is indeed speculative (and, for that matter, presuming that Lukács's position is *implicitly* speculative) then the particularities and achievements of their philosophies must represent a synthesis between their own, finite, human particularities and the historical period whose truth they both incompletely, yet profoundly, expressed. Absolute knowing, after all, is not synonymous with the absolute. It is the practice of philosophy and does not demand the repetition of the same form or contents, as though this were possible at all. Seen in this manner, a diversity of pathways into speculative thought and the possibility of different articulations of it enriches the cultural wealth of spirit while rewarding the successful philosopher with the joy of having produced something both universally true *and* irreducibly particular. To make a contribution like this is to win a kind of eternal life that flourishes not in an afterworld, but in the minds of living people: So long as we discern new insights in Lukács and Simmel's work, their legacy will never lapse into flat self-identity, but will instead generate diversity within unity.

This implies a third observation, a hypothesis. In a culture that produces antinomic or dialectical thought, there are multiple pathways to a speculative standpoint. If true, it is good news indeed for Hegelians. No longer need it be their infinite duty to reconstruct the system of their teacher – unless, of course, that is what they desire. Rather, we can encounter and make the new. On a broader level, the more that the social totality is capable of generating speculative knowledge, the greater chance humanity has of knowing itself in its imperfection and finitude, and in so doing, approaching the true infinite. Finally, if it is possible to elevate Lukács's thought to the status of philosophy proper, then a broader promise is issued for Marxism as a whole. In the aftermath of the failure of every one of its major currents, if Marxism confesses to having idolised this or that finite contents, as a theoretical culture situated within modernity, the socialist movement may grasp the form of the true infinite and rise to philosophy proper, thus sustaining a freer, more rational and *more radical* praxis. So, Simmel's final gift to Lukács

may well be a gift for Marxist philosophy as a whole: a contribution to the reformation of Marxism for which Gillian Rose called and a step towards founding a Marxian *absolute idealism*.

References

- Feenberg, Andrew: *The Philosophy of Praxis*. London: Verso 2014.
- Gluck, Mary: *Georg Lukács and his Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1991.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Fragment of a System (1800)*. In: Hegel: *Early Theological Writings*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, pp. 309–320.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *The Science of Logic*. New York: Routledge 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Part I: Science of Logic*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2015.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *The Phenomenology of Spirit*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2018.
- Kavoulakos, Konstantinos: *Lukács's Philosophy of Praxis*. London: Bloomsbury Academic 2018.
- Kavoulakos, Konstantinos: *What is Reification in Georg Lukács's Early Marxist Work?* »Thesis Eleven« 157 (April 2020), pp. 44–46.
- López, Daniel: *Lukács. Praxis and the Absolute*. Leiden: Brill 2019.
- López, Daniel: *Lukács. The Antinomies of Bourgeois Philosophy and the Absolute*. »Thesis Eleven« 157 (April 2020), pp. 110–132.
- Löwy, Michael: *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*. London: Verso 1979.
- Lukács, Georg: *History and Class Consciousness*. London: MIT Press 1972 (*Geschichte und Klassenbewußtsein*. In: Georg Lukács: *Frühschriften II*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1977).
- Lukács, Georg: *Selected Correspondence, 1902–1920*. New York: Columbia University Press 1986.
- Lukács, Georg: *Georg Simmel*. »Theory, Culture and Society« 8/3 (1991), pp. 145–150.
- Lukács, Georg: *A Defence of History and Class Consciousness*. London: Verso 2002.
- Lukács, Georg: *Soul and Form*. New York: Columbia University Press 2010 (*Die Seele und die Formen*. Bielefeld: Aisthesis 2011).
- Lukács, Georg: *The Destruction of Reason*. New Delhi: Akar Books 2016.
- Moir, Cat: *The Archimedean point: Consciousness, Praxis, and the Present in Lukács and Bloch*. »Thesis Eleven« 157 (April 2020), pp. 3–23.
- Rose, Gillian: *Hegel Contra Sociology*. London: Verso 2009.
- Rose, Gillian: *From Speculative to Dialectical Thinking: Hegel and Adorno*. In: G. Rose: *Judaism and Modernity*. London: Verso 2017, pp. 75–86.
- Simmel, Georg: *The Adventurer*. In: *Georg Simmel – On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press 1971, pp. 187–198.
- Simmel, Georg: *Schopenhauer and Nietzsche*. Chicago: University of Illinois Press 1991.
- Simmel, Georg: *Metropolis and Mental Life*. In: *Simmel on Culture*. Ed. David Frisby. London: Sage 1997, pp. 174–186.
- Simmel, Georg: *The Concept and Tragedy of Culture*. In: *Simmel on Culture*. Ed. David Frisby. London: Sage 1997, pp. 55–74.

- Simmel, Georg: *The Conflict of Modern Culture*. In: *Simmel on Culture*. Ed. David Frisby. London: Sage 1997, pp. 75–89 (*Der Konflikt der modernen Kultur*. München, Leipzig: Von Duncker & Humblot 1918).
- Simmel, Georg: *The Philosophy of Money*. Oxford: Taylor and Francis 2011 (*Philosophie des Geldes*. G. Simmel: *Gesammelte Werke*, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot 1958).
- Simmel, Georg: *The View of Life. Four Metaphysical Essays with Journal Aphorisms*. Chicago, London: Chicago University Press 2015.
- Sun Lee, Yoon: *Temporalized Invariance: Lukács and the Work of Form*. In: *Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature*. Eds. Timothy Bewes, Timothy Hall. London: Bloomsbury 2011, pp. 17–35.
- Westerman, Richard: *Lukács's Phenomenology of Capitalism*. Cham: Palgrave Macmillan 2019.

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 floriieren 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.

Mario Domenichelli

Università degli Studi di Firenze, mario.domenichelli@unifi.it

Lukács and the Marxist ›Living Art‹

1. Idealism and Materialism in Young Lukács: ›The Ruling Ideas of the Ruling Class‹

On 11 November 1958, T. W. Adorno published a thirty-page essay entitled *Extorted Reconciliation* (*Erpresste Versöhnung*) on Lukács' 1957 *The Meaning of Contemporary Realism* (*Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus*), which was later published again in *Notes to Literature* (*Noten zur Literatur*). It was an ideological war essay, a brilliant albeit somehow typical intellectual product of that phase of the Cold War period which began in 1955 with the remilitarization of West Germany as a new NATO Member and the politically symmetric creation of the Warsaw Pact. In addition to that, the previously unpublished *The Essay as Form* (*Der Essay als Form*), opening Adorno's *Notes to Literature*, is also about Lukács. It discusses Lukács' juvenile and indeed extraordinary book, *Soul and Form* (*Die Seele und die Formen*). Adorno's ›compte rendu‹ makes us understand Lukács' huge relevance both as a philosopher and literary theorist in the late fifties. *The Essay as Form* is a kind of

This essay draws a line of continuity linking Lukács' early work to his later ›official‹ role as a communist intellectual. *Soul and Form* (*Die Seele und die Formen*) is not read as an expression of Lukács' early idealism. Rather, the book bears witness to a much more complex vision. *Soul and Form* may be read as the first surprising movement in Lukács' impending conversion to his peculiar materialism. Literature and art ceaselessly struggle for freedom and autonomy from any, either religious or political, function. Yet at the same time, there is a philosophical awareness that forms can be created, and indeed used, as cultural tools to shape both individual and collective lives.

general introduction to *Notes to Literature* through the analysis of Lukács' letter to Leo Popper, which under the title *On the Nature and Form of the Essay* (*Über Form und Wesen des Essays*) introduces *Soul and Form*, Lukács' 1911 astounding exordium as a literary theorist.

On the Nature and Form of the Essay seems to be ages away from the role of the Marxist intellectual Lukács began to assume some ten years later with his 1920 *The Theory of the Novel* (*Die Theorie des Romans*) and *History and Class Consciousness* (*Geschichte und Klassbewusstsein*). Yet, as I will try to show, *On the Nature and Form of the Essay* is not that far from its author's later political Marxist role and persona. *On the Nature and Form of the Essay*, for aught we can see, indeed has a high revolutionary potential. Published in 1911, this essay defines a kind of ideological perspective not very far from Gramsci's contributions to ›cultural hegemony‹ as a fundamental political notion first mentioned by him in October 1926 and fully developed in the 30s.¹ Of course, there are also differences. Gramsci's approach is definitely and pragmatically political, and mainly concerned with the sort of pact between the administrators of power and those being administered. The pact refers to an agreement on values and principles based on what Gramsci calls the ›exercise of power‹, grounded in cultural hegemony. Young Lukács too seems to be interested in what we may define as the power of words, the political relevance of culture and the relationship between words and the life-fashioning power of culture. In both cases, the main question seems to be the very ›form‹ of life or, in Lukács' own formulation, the destiny-shaping function of words. This essay intends to show some curious, unknown, yet powerful revolutionary provisions of spirit in *Soul and Form*, written in the Antebellum, eight years before Lukács' ›conversion‹ to Marxism in 1919.²

According to Adorno, the real reasons behind Lukács' persistent relevance in literary and philosophical studies in the late 50s, after Stalin's death, are to be looked for in *Soul and Form*. This book is indeed very far from the later Lukács, dangling, both in Stalin's time and thereafter, between Party orthodoxy on the one side and loyalty to his own ideas on the other. We have no doubt as to the relevance of Lukács' early production, which, as far as we can see, is not to be considered in any real contrast with Lukács' later production in his Moscow years, especially during the period Karl Schögl labels as the years of ›terror and dream‹.³ This title refers to Stalin's time

1 See Höbel/Gruppi: *Il concetto di egemonia in Gramsci*; Gerratana: *Stato, partito, strumenti e Istituti dell'egemonia nei »Quaderni del carcere«*; Fortini: *Saggi ed Epigrammi (Lukács in Italia)*, pp. 194–222; Lukács *Giovane: »L'anima e le forme«* – *Introduzione*, pp. 234–273).

2 Formally announced in *Taktik und Ethik* in 1919 (collected in *Frühschriften II*).

3 Schögl: *Terror und Traum*.

culminating in the paranoid nightmare of the three Moscow trials 1936–1938 against Leon Trotsky and his supposed followers Grigory Zinovev, Karl Radek, Sergey Platonov, Nikolai Bukharin and Alexei Rykov. Against such a political and ideological backdrop, I intend to draw a line of continuity in Lukács' philosophical production. I intend to link his indeed brilliant early works to his almost official role of the communist intellectual, which Lukács prudently practiced in later years as a political art of survival during the Stalin age and afterwards, up until his death in 1971, some twenty years before the end of the Soviet regime and the Soviet Union.

Let us begin by taking into consideration *Soul and Form*. Lukács' 1911 extraordinary juvenile work is not to be read simply as an expression of his early idealism. The book indeed bears witness to some other, much more complicated, ideological and political vision. In some sense, as we shall see, *Soul and Form* is the first step in Lukács' impending conversion to materialism, yet with the idea of literature and art ceaselessly struggling for freedom and autonomy from either religious or political functions. It seems to me that, in that book, there is a background idea left unexpressed. Language, words, discourse or, in short, ›forms‹ can be either implicitly or explicitly used as cultural-revolutionary tools employed in shaping new ways of thinking, a new mentality and, consequently, a new mankind with a new destiny fashioned by new ideas. These ideas are the expression of the ideological transformation of the working class into a new ›ruling class‹, according to what can be read in Marx and Engel's *The Communist Manifesto*: »What else does the history of ideas prove, than that intellectual production changes its character in proportion as material production is changed? The ruling ideas of each age have ever been the ideas of its ruling class.«⁴ In any given society, ruling ideas can only be the ideas of the ruling class. This must also mean that any class conquering power also conquers the power of re-forming the world, giving it a new shape: »The communist revolution is the most radical rupture with traditional property relations; no wonder that its development involves the most radical rupture with traditional ideas.«⁵

4 Marx/Engels: *The Communist Manifesto*, p. 55 (»Was beweist die Geschichte der Ideen anders, als daß die geistige Produktion sich mit der materiellen umgestaltet? Die herrschenden Ideen einer Zeit waren stets nur die Ideen der herrschenden Klasse.«, *Manifest der Kommunistischen Partei*, p. 62).

5 *Ibid.*, p. 57 (»Die kommunistische Revolution ist das radikalste Brechen mit den überlieferten Eigentumsverhältnissen; kein Wunder, daß in ihrem Entwicklungsgange am radikalsten mit den überlieferten Ideen gebrochen wird.«, *Manifest der kommunistischen Partei*, p. 64).

All this undoubtedly appears to be in contrast with Lukács' hypothesis of art ceaselessly struggling for its own liberation in the last chapter of *Aesthetics I* (*Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*).⁶ What is at stake in this book is the independence of art from any other kind of human activity. One might say that Lukács' theoretical standpoint in 1963 was obviously distant from what he had thought some fifty years before, in 1911. It was also distant from what Lukács indeed did represent with his life-long political engagement as a Marxist intellectual. His never denied theoretical position is well known. Art is the ›Widerspiegelung‹ (reflection) of human society at a certain date, in a certain place. Art represents and, hence, fashions or gives form to man's destiny. Therefore, art must also shape and show its own struggle in order to free itself both from its own ancient link with religion and its more contemporary link with politics. Art can absolve its real task only by being unconditioned, free and true to itself. However, in materialism, loyalty to the Party does matter. Ideas are the very tools as well as the expression of a new, changing world. Ideas change the world materially, in the sense that materialism itself sees and therefore culturally shapes the world through the elaboration of a materialistic system of thought. This is the most important revolutionary tool in the shaping of a new time, a new order of things and a new human model; the model, that is, of a new humanity. Young Lukács' world to come, his communist utopia,⁷ was to be shaped by a total cultural revolution both preparing and, at the same time, accomplishing the advent of a new model of human being. This new model was meant to fashion man's destiny, hopes, and fears through what one might call the ›mirror of art‹. However, the mirror of art does not only shape the world as it was, it also shapes a new world in a new time yet to come. In its own struggle for liberation, the mirror of art reflects all human struggles for freedom. The question we are dealing with must also entail a full discussion of young Lukács' aesthetic ideology. Chez Lukács, criticism and literature are one and the same thing, as is clear in *On the Nature and Form of the Essay*. In this letter to Leo Popper, criticism and literature do converge in the idea that any kind of literary activity is ›Widerspiegelung‹ – Lukács' technical aesthetic term, naming the mirroring of social reality in a Marxist perspective. ›Widerspiegelung‹ is also one of the key notions of Lukács' later years, e.g. in his 1962/63 *Aesthetics*, in which it denotes the

6 Lukács: *Ästhetik I*, Ch. XVI, pp. 1427–1429.

7 We are referring in particular to *Taktik und Ethik*, »written before the dictatorship of the Proletariat«, as Lukács writes in note 1 of the essay, published in *Early Writings II* (*Frühschriften II*). On Lukács and utopia see Paolo Manganaro's still important introduction to the Italian translation of *Frühschriften* (*Scritti politici giovanili 1919–1968*).

mirroring of social reality from the perspective of the ›Befreiung‹ (liberation) of art. Art is and must be absolute and free from any social, utilitarian bond, which may also mean that art must struggle for its own freedom, thus unveiling in its own ›Widerspiegelung‹ of that struggle, the human ›Befreiung‹. Intellectual work – literature and criticism – hence has to deal with a kind of representation that may be, indeed must be, the ›Widerspiegelung‹ of the human struggle for ›Befreiung‹. As a matter of fact, all this has to deal strictly with the production of ideas and the way the world may be represented. The main aesthetic question revolves around the fact that these ideas of ›the ruling ideas‹ (in Marxian terms) are no less than a way of shaping the world, i.e. of shaping the audience's vision of the world. This must also imply influencing, if not, at least potentially, the very shaping of the way of thinking of the audience, and thus the shaping of their ›Weltanschauung‹, their very vision of the world. In other terms, the question may somehow entail the perception of social reality one finds, for instance, in Trotsky's revolutionary utopia based on Marx and Engels' principle clearly defined in the *Manifesto*: »The ruling ideas of each age have ever been the ideas of its ruling class.« That is the fundamental notion of all political power, based primarily on cultural revolution and fashioning of mass consensus through the creation of what Gramsci called ›cultural hegemony‹, the construction of which is the first precondition for the advent of the new world.⁸ Yet, to Trotsky this seems to be a false, deceitful perspective, based on some idealistic point of view:

The Idealists and their almost deaf and blind disciples, the Russian subjectivists, thought that mind and critical reason moved the world, or, in other words, that the intelligentsia had the task of creating the new world. As a matter of fact, in history, the mind always limps after reality.⁹

In Trotsky's reasoning, as well as in every other more or less orthodox Marxist perspective, cultural change is the consequence of political change, even though, from a dialectical point of view it would be much easier to say the opposite, which is what we find again in *Literature and the October Revolution*: »The proletariat's task, after conquering power, is to get hold of the cultural apparatus formerly in the hands of industry, schools, publishers, printing industry, theaters etc. By means of that, the proletariat must find their way to culture.«¹⁰ This might seem in striking contrast to Gramsci's

8 On Gramsci and cultural hegemony see Gramsci: *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* and also Laclau/Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy*; Cerardi: *Gramsci e la costruzione dell'egemonia*; Crehan: *Gramsci*; Schinello: *Tutta la nostra intelligenza*. For Gramsci's texts see: Gramsci: *Quaderni dal carcere*; esp. index entry »Egemonia«.

9 Trotsky: *Literature and Revolution*.

10 Ibid.

point of view characterized by his idea of the absolute revolutionary necessity not of seizing the bourgeois cultural apparatus, but of building a new apparatus he calls ›cultural hegemony‹. Cultural hegemony is the proletariat's first political need from the point of view of ›Ideologiekritik‹. Cultural hegemony is the very fundament and first shaping principle in the creation of the proletarian public, collective opinion and a new collective mind in the new reality brought about by any new proletarian regime. Proletarians must find their way to culture or, better yet, to a renewal of culture, as the very condition of revolutionary success and the warranty of permanence of any revolutionary regime, which simply reverses the perspective: »The ruling ideas of each age have ever been the ideas of its ruling class« must also mean that the ideas of the (new) ruling class fashion the common mind, the common perception of reality and vision of the world, which, in a way, also means that what is being fashioned is the new social world itself.

Gramsci's first revolutionary principle, the fashioning of a new cultural hegemony as a common proletarian idea of the social world, is clearly based on Marx and Engel's *Manifesto*, together with a materialistic standpoint according to which society and destinies, are shaped by the dominant ideas of the ruling class. This, in Gramsci's terms, corresponds to the re-shaping of the social world to be produced by the new revolutionary ›ruling class‹. Is this a perspective somehow to be found in Lukács? Certainly not, one ought to answer, considering the last, definitive chapter of *Aesthetics I* on the liberation of art from any subjection to religion and politics. However, as we have been trying to say, in its struggle for liberation art also quintessentially represents all human struggles for freedom.

2. Cultural Revolution: The New media and Cultural Hegemony. Idealism, Materialism and Destiny Shaping

Gramsci and Lukács met neither in Vienna nor in Moscow, where both of them lived in the period between 1922 and 1924. Of course, they knew about each another. Both lived in a risky time of great changes and both took an active part in the shaping of a new European political perspective following the October revolution. However, it is even more curious that neither of them took any notice of the technical cultural revolution going on in their modernity with the new media. Neither Gramsci nor Lukács ever realized the political importance of the new film industry or the radio. Both were under strict political state control in fascist Italy and Nazi Germany, as well as in Stalin's Russia, where radio and cinema indeed were new powerful means for the creation of cultural hegemony and the shaping of what came

to be called mass mind.¹¹ The creation of Cinecittà in fascist Italy, using cinema, together with the radio as the most powerful propaganda instrument; Goebbels' cultural policy in Germany, with the ›Volksempfänger‹ or the low-cost radio set,¹² and again: the cinema, radio and visual culture in Stalin's Russia¹³ – all this tells us something important about these powerful means of mass mind control through the creation and handling of cultural hegemony and mass consensus. This may have little importance for Lukács' cultural theory as he never shows any interest in propaganda, mass media, mass information and mass consent. Astonishingly enough, Gramsci too never discusses the new media and their political importance in the creation of cultural hegemony through the minds of those whom Gramsci calls ›organic intellectuals‹, at the service of the proletariat and the revolution. In Gramsci's theory, the very place for the construction of cultural hegemony is the school. Gramsci never considers the relevance of cinema and radio in the creation, shaping, and handling of mass mind consent in the interbellum period in Stalin's Russia, in Hitler's Germany and in Mussolini's Italy. It is clear that radio and film industry were also important in the U.S. and that Hollywood's power was impressively displayed in Europe after the end of World War II, when a myriad of American films was exported to Europe.

In the introductory chapter of *Soul and Form*, we find an interesting reflection on literature and life:

All writings represent the world in the symbolic terms of a destiny-relationship; everywhere, the problem of destiny determines the problem of form. This unity, this coexistence is so strong that neither element ever occurs without the other; here again a separation is possible only by way of abstraction. Therefore the separation which I am trying to accomplish here appears, in practice, merely as a shift of emphasis: poetry receives its profile and its form from destiny, and form in poetry appears always only as destiny; but in the works of the essayists form becomes destiny, it is the destiny-creating principle.¹⁴

Therefore, according to Lukács' perspective, in literature, more generally in writing, the world and its progress in time are constantly represented in the

- 11 On Gramsci, cultural hegemony and mass-mind control, see Filippini: *Using Gramsci*.
- 12 On cinema in Nazi Germany see Traub: *Der Film als politisches Machtmittel*; Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*; Spiker: *Film und Kapital*.
- 13 Kenez: *The Birth of the Propaganda State*; Taylor: *Film Propaganda*; Piretto: *Gli occhi di Stalin*.
- 14 Lukács: *Soul and Form*, p. 23, emphasis in the original (»Jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Schicksalsbeziehung dar; das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form. Diese Einheit, diese Koexistenz ist so stark, daß das eine Element nie ohne das andere auftritt und eine Trennung ist auch hier nur in der Abstraktion möglich. Die Scheidung also, die ich hier zu vollziehen versuche, scheint praktisch nur ein Unterschied der Betonung zu sein: die Dichtung enthält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften der Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip.«, *Die Seele und die Formen*, p. 30).

symbolic terms of some destiny-shaping effect, with the problem of destiny determining the problem of form or vice-versa – with form determining destiny, and destiny being shaped by ideas and ideas and words consequently affecting and shaping practical life. However, this is not what one finds in Lukács' theoretical approach. To Lukács, literature, art, be it as it may, are the social world's ›Widerspiegelung‹.¹⁵ Literature is no tool to be used in order to change the world; literature, and art, simply reflect the world. To Lukács, this is the warranty of art's purity and an indispensable feature in keeping art clean or, so to speak, keeping it free, from any worldly trade, aim or influence. However, *On the Nature and Form of the Essay* seems to postulate some kind of unavoidable symmetric destiny effect. If destiny is strictly linked to form in literature and literature is a destiny-shaping activity, then literature and art in general must be life-fashioning activities. The shape of life – the life-form, determined by words and ideas – is indeed the very basic principle in the creation of either common consent or common dissent, as the very fundament of what Gramsci calls cultural hegemony.¹⁶ Lukács never really faces this kind of problem. His position is very clearly defined once for all in the chapter on cinema in *Aesthetics I*, where he discusses and strongly disagrees with Benjamin's idea of the vanishing of the ›aura‹ of the work of art in the age of mechanical reproduction.¹⁷ The destiny of the ›aura‹ is obviously linked to the conditions of fruition of the work of art and, thus, to the technology of its diffusion in late modernity or virtually endless post-modernity. The vanishing of the ›aura‹ is due to what we may call the virtually endless multiplication of the original ›Kunstwerk‹ (work of art), the uniqueness of which is hence being erased. Of course, especially in late modernity, ›entre deux guerres‹, the question of ›aura‹ is strictly linked to the discussion of cultural hegemony as the key question about the creation of consensus as the necessary precondition for the creation and administration of political power. Lukács simply avoids any discussion of this point. He is not interested in the political use of art works or, better still, he is against any political use of art works.

- 15 The notion of ›Widerspiegelung‹ to be found in Engels, not in Marx, must come from Lenin (Lenin: *Materialismus und Empiriokritizismus*, pp. 56–57, 164–165, 171–173, 182–184, 201–202, 288–289). See also Holz: *Dialektik und Widerspiegelung*; see also Rockmore: *Lukács fra Marx e marxismo*.
- 16 On Gramsci's idea of hegemony see Gruppi: *Il concetto di egemonia in Gramsci*; Fiori: *Gramsci, Togliatti, Stalin*; Cerardi: *Gramsci e la costruzione dell'egemonia*. On Gramsci and Lukács, see Alessandrini: *La rivoluzione estetica di Antonio Gramsci e György Lukács*.
- 17 Lukács: *Ästhetik I*. On ›aura‹ see: Benjamin: *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

The constantly given concurrence of form and destiny in literature – according to Lukács in his epistula to Leo Popper – necessarily entails that neither can ever occur without the other. Here again, in Lukács' perspective, a separation between them is only possible by way of abstraction:

Therefore the separation I am trying to accomplish here appears, in practice, merely as a shift of emphasis; poetry receives its profile and its form from destiny, and form in poetry always appears only as destiny; yet, in a writer's work, the essay form becomes destiny, it is the destiny-creating principle. This difference means the following: destiny lifts things up outside the world of things, accentuating the essential ones and eliminating the inessential; but form sets limits around a substance which otherwise would dissolve like air in the All. In other words, destiny comes from the same source as everything else, it is a thing among things, whereas form – seen as something finished, i.e. from the outside – defines the limits of the immaterial. Because the destiny which orders things is flesh of their flesh and blood of their blood, destiny is not to be found in the writings of the essayist. For destiny, once stripped of its uniqueness and accidental development in time, is just as airy and immaterial as all the rest of the incorporeal matter of these writings, and is no more capable of giving them form than they themselves possess any natural inclination or possibility of condensing themselves into form.¹⁸

It seems to me that this statement contains every either conscious or unconscious implication of Lukács' complex literary perspective. The ›destiny‹ in question here does not refer to any lived life; it refers instead to life's form in literature and, thus, to the literary shaping of destiny either in poetry, for instance, or in critical writing. However, in poetry, i.e. in verse writing, as Lukács has it in his letter to Leo Popper, destiny is form, and form is the end, nay, it is the aim itself of poetry, which also means it is poetry's destiny, that is to say poetry's definitive destiny-figure. Thus conversely, in Lukács, form must become destiny and form, indeed, must be the destiny-creating principle. This, in a way, would also seem to precisely define the scope, and clear-cut borderlines of both literature and literary science, as well as the nature of their connection with the living world being thus given its form.

However, not only in the years of the first mass-media revolution, in 1920s and 1930s, but also in a broader time perspective, the literary, artistic

18 Lukács: *Soul and Form*, p. 23 (»Und dieser Unterschied bedeutet folgendes: das Schicksal hebt Dinge aus der Welt der Dinge hervor, betont die gewichtigen und scheidet die unwesentlichen aus; die Formen aber umgrenzen einen Stoff, der sich sonst luftartig im All auflösen würde. Das Schicksal kommt also von dort, woher alles andere kommt, als Ding unter die Dinge, während die Form – als etwas Fertiges angesehen, von außen also – dem Wesensfremden die Grenzen bestimmt. Weil das Schicksal, das die Dinge ordnet, Fleisch von ihrem Fleisch und Blut aus ihrem Blute ist, darum gibt es kein Schicksal in den Schriften der Essayisten. Denn das Schicksal, seiner Einmaligkeit und Zufälligkeit entblößt, ist gerade so luftig immateriell, wie jeder andere körperlose Stoff dieser Schriften; kann ihnen also gerade so wenig eine Form geben, wie sie selbst jeder natürlichen Neigung und Möglichkeit einer Verdichtung zur Form entbehren.«, *Die Seele und die Formen*, pp. 30–31).

form/shape-creating principle being evoked seems to have some broader political application, as the power to shape society in the time to come. Indeed, this is the very principle on which the construction of cultural hegemony and mass-consent is based, offering the intellectual, the artist, a wide, and indeed pragmatic application field. Clearly enough, Lukács' perspective may be easily turned upside-down to say that art and literature – by giving form to destiny in a literary sense, as it were – can also shape and give form to human lives, behaviours, ways of thinking, expectations, wishes, hopes, fears and, yes, opinions. They are, of course, just words, yet they do concretely shape fictional destinies and, thus, also offer themselves as potential life-fashioning cultural patterns. This is the main question when one discusses cultural hegemony as the *conditio sine qua non* and very fundament of any political regime.

3. The Revolutionary Living Art

All this may seem close enough to the kind of revolutionary utopia such as the mass expectational perspective we find in Trotsky's writings. What takes its utopian shape in Trotsky's writings is the human spirit; the very fulfilment of the materialist revolution is a deep spiritual change in the human mind. It is a trans-evaluation of all values and a radical renewal of human identity through total self-awareness. This is what we can read in *The Art of the Revolution*, in the conclusion of which we find the idea or the dream of a new revolutionary kind of *ars vivendi*. It is a revolutionary ›*téchne tou biou*‹ exactly focused on *επιμέλεια εαυτού* (as in Plato's *Alcibiades I*), yet a new kind of ›*cura sui*‹, self-discipline through which any human subject can fully master him/herself, thus becoming a new kind of superman/woman. This is not to be understood in the Nietzschean sense of the triumph of some kind of bourgeois individualism. One might rather say that it is the triumph of Marxian collectivism as the final achievement of total self-consciousness. »Man«, Trotsky writes in the chapter »Revolutionary and Socialist Art« of his *Literature and Revolution*, »will make it his purpose to master his own feelings, [...] to create a higher social biologic type, or, if you please, a superman«. Hence, through Lukács and Trotsky, we find ourselves captured in Gramsci's reasoning on cultural hegemony to be interpreted as the shaping tool of the new revolutionary human being. Cultural hegemony may be defined as the whole of notions and ideas to be taught and spread in a given society in order to define and control value systems, as well as ethic, social and political principles. Cultural hegemony

is both an ideological construct and a mental discipline to be learned, exercised and used in order to fashion a new human model. This is the base of a new society, with new, both personal and collective expectations, grounded in life-construction as the shaping of life-form; the shaping, that is, of both personal and collective destinies.

The revolution must change the idea of the world; ideas must change the world. This is to be done materially, in the sense that materialism shapes the new world culturally, and all this through the elaboration of a materialistic system of thought, to be considered as the most important revolutionary tool, fashioning a new time, a new order of things and a new collective model of human being; the model of a new humanity. This reasoning about ideas of the world, destiny and form as the very destiny-creating principle is also what we consider Lukács' aesthetic, literary path to the formulation of the relationship between the world of ideas and the world to be shaped materially by a total cultural revolution. This is inscribed in Lukács' early insistence on intellectual guidance in his juvenile essays on the revolution and the revolutionary role of intellectuals in *Early Writings II: On the Question of Organization of the Intellectuals (Frühschriften II: Zur Organisationsfrage der Intellektuellen)*.¹⁹ As a matter of fact, almost the entire book is comprised of essays on the revolutionary function of ›intellectual workers‹. The question we are dealing with entails a full discussion on Lukács' totalizing idea that criticism and literature are two modes of the same intellectual activity. They must be more than mere ›Widerspiegelung‹: Lukács' aesthetic principium primum, and sole definition of any literary product, according to which literature is the reflection, the mirroring of social reality. In *On Nature and Form of the Essay*, both literature and criticism are not only forms mirroring forms, but can also create forms, re-forming the world, and differently fashioning new destinies.

4. Re-presentation and ›Widerspiegelung‹

In a Marxist orthodox perspective, involving the working class first of all, ›Widerspiegelung‹ as the aesthetic principium primum must entail not only the imitation but, somehow, also the shaping or the cultural re-shaping of the world's image, the material reshaping of the world in the minds and expectations of people and, thus, also in social reality. Yet, in Lukács' 1962 *Aesthetik I*, the function of all arts is not and cannot be any re-shaping of the

19 Lukács: *Zur Organisationsfrage der Intellektuellen*; Lukács: *Zur Frage des Bildungsarbeit*.

world, together with time and life. The function of art is what Lukács calls ›Widerspiegelung‹, which is his aesthetic key-word, primarily referring, or so it would seem, not to any provocation of any change in the future, but to the realistic mirroring of social reality in the present. This would imply that literature, art and culture cannot play any primary revolutionary role in social change. However, we know that intellectual work, literature, criticism and political writing has to deal with a certain kind of representation that may turn out not to be only the mirroring or ›Widerspiegelung‹ of reality, but also a contribution to the world's transformation. Which is to say that Lukács' ›Widerspiegelung‹ may also refer to a changing society, with the aesthetic reflection considered not only as the re-presentation of the actual present world, but also as the evocation of the future being longed for and planned to be shaped and built as history. Hence, ›Widerspiegelung‹ might refer exactly to the fashioning of destiny through what Lukács calls ›form‹. As a matter of fact, this is in strict connection with the production of ideas and also connected to the way the world may be or is to be represented. Representation is the very form of the memory of the past conceived both as the preparation of the present world and the paradoxical reminiscent representation of *historia futura*. From this perspective, dominant ideas are nothing other than a way of shaping every collective vision of the world, which must also somehow imply the intention of influencing or directly shaping the way of thinking. In other words, the question posed may somehow entail the vision of the world one can find in Trotsky's revolutionary utopia. This somewhat out-of-tune Nietzschean suggestion is the utopian seal through which the revolutionary project bringing about the revolutionary transmutation of the human being is the full achievement of what we may call the Marxist revolutionary ›living art‹.

Be it as it may, Trotsky's oddly idealistic architecture of utopia is based on the fundamental idea that the human world has always been shaped by images, words and ideas. This recalls Antonio Gramsci's all-involving formulation of the necessity of the construction of cultural hegemony as the main and basic re-foundation revolutionary principle, without which no power can establish itself. In a Marxian sense, the basic social struggle is not a struggle for freedom – it is the struggle for power, with proletarian power necessarily replacing bourgeois power and proletarian cultural hegemony replacing bourgeois hegemony. This is clearly shown in Stalin's use of propaganda as the main instrument of the creation of consensus. Art, literature and the printing industry were involved in the creation of the new world and the early mass-media new age, with the radio and film industry used as new political tools in the fashioning of mass consensus in

fascist Italy, Nazi Germany as well as in Stalin's Soviet Union. A last powerful example to be mentioned is the invasion of American films in Europe after World War II.²⁰ Consent-creating tools were, and still are, important in any kind of regime; yet, almost none of the important intellectuals in Europe ›entre-deux guerres‹ seem to have been fully aware of this. Not even Gramsci seems to have ever fully realized the new political importance of those he calls *organic* intellectuals in the early mass-media age. He never seems to have fully realized the all-permeating role to be played by the new media, and by what in the early media-modernity the Russians called the intelligentsia. To Gramsci, in any case, we owe the sociological, and political definition of organic intellectuals²¹ as a category of subjects working in the fields of communication and education (schools, newspapers, the press, radio, theatre, cinema as the new mass-consensus-creating tools, as well as television, and later, of course, in our present, the new reality-creation nature of the Internet, as the very technical base of any given power).

5. Cultural Hegemony, Propaganda, Autonomy: Form as Destiny

Men of power in the interbellum period, such as Stalin for instance, but also Hitler, Mussolini, Churchill, Roosevelt had wide-open eyes. They saw the political importance of propaganda and knew the huge power of the new media, as shown by Stalin's attention to radio and film and the importance of cinema and the radio in fascist Italy and in Hitler's Germany.²² Stalin was also well aware of the importance of writers as is shown by what happened to Bulgakov, who experienced tremendous difficulties with the regime and wanted to expatriate, when, on 18 April 1930, he received the famous phone-call from Stalin and consequently decided to stay.²³

For the title of his book *Engineers of the Soul* (*Ingenieurs van de Ziel*), Frank Westerman takes Stalin's cultural label-sentence pronounced at a meeting of intellectuals at Gorky's place, on 26 October 1932, during Stalin's cruel repression of the Kulaki's protest in Ukraine, coinciding with the 1936–1938 Moscow trials against Trotskyists. There were writers such as Mikhail Alexandrovich Sholokhov (*Quietly Flows the Don*, 1925–32), Alexander Fadeev (*Defeat 1927*; *The Last of the Udegel*, 1927) and Fyodor

20 Merziger: *Americanised, Europeanised or Nationalized*.

21 Gramsci: *Quaderni del carcere*, Vol. III, pp. 1550–1551.

22 Gerd: *Nationalistische Filmpolitik*; Spiker: *Film und Kapital*; Argentieri: *Locchio del regime*; Brunetta: *Cinema italiano tra le due guerre*; Taylor: *Film Propaganda*.

23 See Chudakowa: *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, Chapter ›Stalin benefattore‹.

Gladkov (*Cement*, 1925), all of them close enough to the Party's (i.e. Stalin's) official point of view, with the obvious absence of other politically out-of-tune writers and poets such as Boris Pasternak, Mikhail Bulgakov, Osip Mandelstam, Anna Achmatova. On that occasion Stalin is reported to have said: »Our tanks are useless if the souls of those driving them are made of clay. This is why I say that the production of souls is more important than the production of tanks [...], and I raise my glass to you writers, because you are the engineers of the soul.«²⁴ In Lukács' *Aesthetic I*, one, not surprisingly, finds in Chapter X, paragraph VI, dedicated to *The Struggle for Art's Liberation* (*Der Befreiungskampf der Kunst*), a long analytical passage on Stalin's 1932 toast at Gorky's place. It is an important passage in which Lukács' theoretical standpoint of the absolute nature of art is defined once for all, together with other standpoints of Lukács' indeed surprising definition of Stalin's ideological aesthetic perspective as ›bürgerlich‹ (in Lukács' own term). Stalin's whole idea of art, according to Lukács, is utilitarian since all art is to be used mechanically in order to modify the human soul and better the way it serves – from Stalin's perspective – practical, social and political ends. Quite consequently, Lukács writes that art is being deprived of its universality and its plurisignification.²⁵ Indeed, one might object that Lukács' idea of literary, cultural, ideological criticism as limitless, universal, multilateral and absolutely free might also sound as a sort of common-place idea in a bourgeois system of values. Thus, paragraph III of Chapter 10 (part VI of the discussion on mimesis) – at the end of the first volume of Lukács' *Aesthetics*, clearly prepares the conclusion of the whole work in Chapter XVI of the second volume: *The Struggle for Art's Liberation*.²⁶ In that chapter, Lukács' reasoning on the relationship between art and religion is based entirely on the aesthetically all-including idea of ›Widerspiegelung‹. Thus, in Lukács' conclusive discussion on the liberation of art, still in connection with *Soul and Form*, the all-connecting threads and passe-partout concepts of his reasoning are brought together.

6. Destiny, Form and Living Art

In *Soul and Form*, there is a recurrent mention of *ars vivendi*, the Platonic *τέχνη του βίου*, life-craft, proceeding from *επιμέλεια εαυτού* or *cura sui*, self-care, also known in Foucault as ›soin de soi‹, the teaching of which is the aim

24 Ibid., p. 34.

25 Lukács: *Ästhetik I*, p. 803.

26 *Der Befreiungskampf der Kunst* (ibid., Vol. 2: *Die Eigenart des Ästhetischen* 2, pp. 675–872).

of any philosophy. The subject's self-fashioning through self-government is the *conditio sine qua non* for the government of others. One may indeed say that the real subject of Lukács' book is what Foucault much later calls the technology of the self or self-government, the only means by which can one learn how to rule the others.²⁷ This is the real hidden, perhaps somehow unknowing subject of *Soul and Form*. This is also our main concern here since the question we are discussing is exactly the power of words on life or the way in which words can affect life and become, so to speak, flesh:

Life is nothing, work is all. Life is mere accident; work is necessity itself. [...] To some, one direction is the goal, the other the danger; one is the compass, the other the desert; one the work, the other the life. Between Life and Work a deadly struggle is being fought for a victory joining the two opposing camps [...].²⁸

In Chapter III, *The Foundering of Form against Life* (on Søren Kierkegaard and Regine Olsen), we find a formidable incipit, involving the value of form in life, and thus the life-shaping ›aesthetic‹ question of destiny:

What is the life-value of a gesture? Or, to put it another way, what is the value of form in life, the life-creating, life-enhancing value of form? A gesture is nothing more than a movement which clearly expresses something unambiguous. Form is the only way of expressing the absolute in life.²⁹

On Novalis and romanticism we find the most precise reference to life-craft: »The Romantic art of living was poetry as action; they transformed the deepest and most inward laws of poetic art into imperatives from life.«³⁰

Destiny, as it were, is what extracts things from their thingness by accentuating their essential traits while eliminating the inessential. Destiny thus becomes form, and form sets limits around a substance which would otherwise dissolve. Destiny is the agency shaping time (life) and addressing time (life) to an end. Therefore, form or the artistic principle must also shape

27 All this obviously enough recalls Michel Foucault's long research on *ἐπιμέλεια εαυτοῦ* in *Le gouvernement des vivants, L'herméneutique du sujet, Le gouvernement de soi et des autres, Le souci de soi*.

28 Lukács: *Soul and Form*, p. 44 (»Das Leben ist nichts, das Werk ist alles, das Leben ist lauter Zufall und das Werk ist die Notwendigkeit selbst. [...] Für solche Menschen bildet die eine Richtung das Ziel und die andere die Gefahr, die eine den Kompaß, die andere die Wildnis, die eine das Werk, die andere das Leben. Und Kampf auf Leben und Tod wütet zwischen beiden um den Sieg [...].«, *Die Seele und die Formen*, pp. 48–49).

29 Ibid. (»Der Lebenswert einer Geste. Anders gesagt: der Wert der Form im Leben, der lebensschaffende, lebenssteigernde Wert der Formen. Die Geste ist nur jene Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt, die Form der einzige Weg des Absoluten im Leben.«, *Die Seele und die Formen*, p. 56).

30 *Soul and Form*, p. 66 (»Die Lebenskunst der Romantik ist eine zur Tat gewordene Poesie; aus dem innerlichsten und tiefsten Gesetzen der Dichtkunst wurden hier die Imperative des Lebens.«, *Die Seele und die Formen*, p. 107).

history as a struggle for some determined social good or to some end on the base of another principle: power, freedom, justice, and/or, strategically, the affirmation of a group, or a class of subjects. Clearly enough Lukács, in this perspective, may seem to assume an idealistic point of view, and, indeed, idealism in Lukács is a permanent intellectual temptation. The question of ›form‹ in the works of such an important Marxist theorist as Lukács must involve the political question of propaganda and ideology as the tools to be used in order to shape social reality politically. As we can read in the *Communist Manifesto*, the »ruling ideas in all ages have always been the ideas of the ruling class«. Stalin was undoubtedly in line with Marx and Engel's *Manifesto*, in which the revolutionary relevance of ideas and culture are clearly affirmed. The leading ideas of any given age are the ideas of the ruling class and the ruling class, of course, in the *Manifesto*, must be the proletariat, i.e. the working class. This is also why writers must be the ›engineers of the human soul‹, and art – somehow unexpectedly – must be or become what we may define a life-prescription activity, i.e. an orthodox, ›revolutionary‹, exemplary communist activity.

What is being evoked here is the dream of a new life being shaped by the collective ideas of the new revolutionary ruling class. In what Gramsci calls the proletarian cultural hegemony, writers must become ›organic‹ intellectuals. As such they are to be entrusted with the function of shaping new revolutionary souls and destinies. Therefore, literature, literary criticism and all performing arts, cinema and the radio are meant to become revolutionary tools to be used in order to shape a different human reality and a new time of a new both individual and collective life.

Lukács' 1911 *Soul and Form* is grounded in two basic concepts, ›form‹ and ›destiny‹, or destiny as the very form of experience. It is the same kind of idea we also find in reading Leon Trotsky's Chapter VI on proletarian culture and art in *Literature and Revolution*, a series of articles published in 1913–14. In this book, we find the idea that the task of new proletarian culture is the shaping, in literature, of a new political struggle and, indeed, of a new revolutionary living art. The conclusion of Chapter VIII of *Literature and Revolution* is focused exactly on ›the art of the revolution‹ and the establishment of a socialist state and a new socialist way of life. In Trotsky's description of the transformation of man according to the new socialist living art, for example, we seem to find something similar to what Plotinus described as the sculpture of the self.³¹ The question we are dealing with is the transformation of ›téchne tou biou‹ into ›téchne

31 *Enneades*, I, 6.9.

politiké (ars politica). From Plato's point of view in *Alcibiades I*, ›téchne politiké (the art of politics) is one and the same thing with ›téchne tou biou (life-craft).

The question of either literary or political discourse form shaping life and destiny is the subject of *On the Nature and Form of the Essay* apropos literature as a destiny-shaping activity. Form, as Lukács writes, is destiny – and destiny, as the very form of any given life, can be shaped either by external given conditions, or by man's will. Yet form is primarily defined either by words or images as sensible collective memory traces. The preservation and interpretation of those traces is part of the task intellectuals, poets and artists are entrusted with in view of the fashioning influence their version of the past and present can have on the collective future. As we know, Lukács did not share that idea. He would probably also disagree with Gramsci's idea of ›organic‹ intellectuals and artists as builders of cultural-hegemony consensus apparatuses as the very necessary foundation both for the preparation and stabilization of the revolution, even though in young Lukács' *Early Writings II* (*Frühschriften II*), the revolutionary role of the intellectual is a kind of ›fil rouge‹ knitting together all the reasoning of the book.

Despite the fact that Lukács and Gramsci met neither in Vienna in the early twenties nor later in Moscow, Lukács' early concern for the role and function of the intellectual recalls Gramsci's own concern for the guiding role of the intellectual in the workers' movement. Of course, this was a subject à l'ordre du jour in the early revolutionary days, as shown, for instance, by Sylvia Pankhurst's article *Education of the masses*, probably first published in »Workers Dreadnought«, and re-printed as a »Dreadnought Pamphlet« in 1918. Form – in young Lukács – is destiny and destiny is the very form of any given life. Human destiny is not simply what happens; destiny refers to both the personal and the collective meaning of what happens. This is part of the task intellectuals are entrusted with in view of the shaping influence their version of the past can have on the collective future. Thus, intellectuals – Stalin's ›engineers of the soul‹ – can also be described as the ›shapers‹ of collective class identities. In *Early Writings II*, the introductory question is about the guiding political role of ›intellectual workers‹ deciding the practical direction to be taken by the workers' movement. Gramsci probably had no opportunity to read Lukács' contributions, which, however, can show us that the problem being posed was already being discussed in the early revolutionary period. Gramsci's discourse on the role of the ›organic‹ intellectual, after all, faces the same questions posed by young Lukács in *Soul and Form* on what we may define the socio-political architecture and nature and political function of intellectual and artistic work re-fashioning

the world through words, and, in *Early Writings II*, on intellectual guidance and political organization, shaping collective destiny,³² lest we forget...

References

- Adorno, Theodor W.: *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press 2019 (*Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1958).
- Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*. München: Hauser 1969.
- Alessandrini, Emiliano: *La rivoluzione estetica di Antonio Gramsci e György Lukács*. Padua: Prato 2011.
- Argentieri, Mino: *Lochio del regime, informazione e propaganda nel fascismo*. Florence: Vallecchi 1979.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* [1955]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, pp. 136–169.
- Brunetta, Gian Piero: *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Milan: Mursia 1975.
- Cerardi, Cosimo: *Gramsci e la costruzione dell'egemonia*. Milan: La mongolfiera 2001.
- Chudakowa, Marietta: *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*. Trans. C. Zanghetti. Bologna: Odoja 2003.
- Crehan, Kate: *Gramsci, Culture and Anthropology*. London: Pluto Press 2002.
- Engels, Friedrich; Marx, Karl: *The Communist Manifesto*. Oxford: Oxford University Press 1992 (*Manifest der kommunistischen Partei/Manifesto del partito Comunista*. Trans. Antonio Labriola. Milan: Mursia 1973).
- Filippini, Michelle: *Using Gramsci*. London: Pluto Press 2017.
- Fiori, Giuseppe: *Gramsci, Togliatti, Stalin*. Bari: Laterza 1991.
- Fortini, Franco: *Saggi ed Epigrammi*. Ed. Luca Lenzini. Milan: Mondadori 2003.
- Foucault, Michel: *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982–1983*. Paris: Editions de Seuil, Gallimard 2008.
- Foucault, Michel: *Le gouvernement des vivants. Cours au Collège de France (1979–1980)*. Paris: Editions de Seuil, Gallimard 2012.
- Foucault, Michel: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)*. Paris: Editions de Seuil, Gallimard 2001.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité, III. Le souci de soi*. Paris: Gallimard 1984.
- Gerratana, Valentino: *Stato, partito, strumenti e istituti dell'egemonia nei »Quaderni del carcere«*. In: *Egemonia Stato partito in Gramsci*. Eds. Biagio De Giovanni, Valerio Gerratana, Leonardo Paggi. Rome: Editori Riuniti 1977.
- Gramsci, Antonio: *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Ed. Valentino Gerratana. Rome: Editori riuniti 1991.
- Gramsci, Antonio: *Quaderni dal carcere, I–IV*. Ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi 1971.
- Gruppi, Luciano: *Il concetto di egemonia in Gramsci*. Rome: Editori riuniti 1972.
- Höbel, Alexander; Gruppi, Luciano: *Il concetto di egemonia in Gramsci*. Rome: Editori Riuniti 1972.

32 On Lukács, Gramsci and the Frankfurt School, see Kilminster: *Praxis and Method*.

- Holz, Hans Heinz: *Dialektik und Widerspiegelung*. Köln: Pahl Rugenstein 1983.
- Kenez, Peter: *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*. Cambridge: Cambridge University Press 1975.
- Kilminster, Richard: *Praxis and Method. A Sociological Dialogue with Lukács, Gramsci and the Early Frankfurt School*. London: Routledge 2014.
- Laclau, Ernest; Mouffe, Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso 1985.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: *Materialismus und Empirio-kritizismus*. W. I. Lenin: *Werke*, Bd. 14. Berlin: Dietz 1975.
- Lukács, Georg: *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*. G. Lukács: *Werke*, Bd 11–12. Neuwied, Berlin-Spandau: Luchterhand 1963.
- Lukács, Georg: *Frühschriften II*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967 (*Scritti politici giovanili 1919–1968*. Trans. Paolo Manganaro, Micolao Merker. Bari: Laterza 1972).
- Lukács, Georg: *Soul and Form*. Eds. John T. Sanders, Katie Terezakis. New York: Columbia University Press 2010 (*Die Seele und die Formen*. Berlin: E. Fleischel 1911).
- Lukács, Georg: *Zur Frage des Bildungsarbeit*. »Jugend-Internationale« II/7 (1921), pp. 181–182.
- Lukács, Georg: *Zur Organisationsfrage der Intellektuellen*. »Kommunismus« I/3 (1920), pp. 14–18.
- Merziger, Patrick: *Americanised, Europeanised or nationalized. The Film Industry in Europe under the influence of Hollywood 1927–1968*. In: *Made in Europe. The Production of Popular Culture in the Twentieth Century*. Ed. Klaus Nathaus. Abingdon, New York: Routledge 2014, pp. 57–77.
- Piretto, Gian Piero: *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale nell'era staliniana*. Milan: Cortina, 2010.
- Rockmore, Tom: *Lukács fra Marx e marxismo* [from: *Karl Marx. Rivisitazioni e prospettive*. Milano: Mimesis 2005]. <<https://gyorgylukacs.wordpress.com/2015/11/17/lukacs-fra-marx-e-marxismo>>.
- Schinello, Salvatore: *Tutta la nostra intelligenza, il concetto di egemonia in Gramsci*. Milan: GOG 2017.
- Schlögel, Karl: *Terror und Traum*. München: Hanser 2016.
- Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Volker Spiess 1975.
- Taylor, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm 1979.
- Traub, Hans: *Der Film als politisches Machtmittel*. München: Münchener Druck- und Verlagshaus 1933.
- Trotsky, Leon: *Literature and Revolution*. Trans. Rose Strunsky. <https://www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm>.
- Westerman, Frank: *Ingenieurs van de ziel*. Amsterdam: Atlas 2002 (*Ingegneri di anime*. Milan: Feltrinelli 2006).

Raffael Hiden

Paris-Lodron-Universität Salzburg, raffael.hiden@sbg.ac.at

Soziologie der theatralen Formen

Zur Versinnlichung des Sozialen auf der Bühne

»Kann man ehrlich sein dem Leben gegenüber und seine Geschehnisse ins Dichterische stilisieren?«

Georg Lukács

Im Anschluss an Kants Transzendentalphilosophie profiliert Georg Simmel drei soziologische ›a priori‹ (die sich entlang von Rollen, Individualitäten und Strukturen konstituieren), um diejenigen Bewusstseinsmechanismen zu beschreiben, die als Konstituentien menschliche Sozialität zuallererst ermöglichen. Dadurch wird die (notwendige) Relation zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt insofern modifiziert, als die elementaren Ermöglichungsbedingungen sozialer Interaktionsprozesse transzendental an die subjektiven Bewusstseinsformen gekoppelt werden. Gesellschaft ist dann gerade deshalb möglich, weil die »subjektive Vorstellung des Vergesellschaftungsprozesses«¹ die Individuen dazu anleitet, sich in einem sozialen Raum der Kontingenz, des permanenten

Der Beitrag skizziert Grundlinien einer Soziologie der theatralen Formen, indem soziologische Gegenwartsdiagnosen mit aktuellen theatralen Praxen verknüpft werden. Dabei soll eine spezifische Wechselbeziehung (keine Homologie) zwischen Gesellschaft und Theater exemplifiziert werden, die als ›ästhetisch-subversive Praxis‹ aufzufassen ist. Entsprechend der Idee einer ›umgekehrten Mimesis‹ (V. Žmegač) verschränken sich Theater und Gesellschaft zu wissenspoetologischen Wirklichkeitsdeutungen; soziologische und theatrale Formen bringen somit auf interdependente Weise ›Wirklichkeiten‹ hervor, deren Untersuchung sich eine zukünftige Soziologie der theatralen Formen zu widmen hat. Milo Raus Theaterprojekte bieten dafür eine erste methodologische Skizze.

1 Fitz: *Vom Nutzen und Nachteil der Soziologie für das Leben*, S. 225.

Wandels und einer fundamentalen Pluralität durch dauerhafte Formen der Wechselwirkung zu orientieren. Bewusstseinsvorgänge sind es, die über typisierte Wahrnehmungsformen einen Konnex herstellen zwischen subjektivem Erleben und objektiven Sinnordnungen und Sozialität stets im relationalen Beziehungsgeflecht konturieren. Auch wenn die Simmel'sche Akzentuierung nicht mit der sozialphänomenologischen Lebensweltanalyse gleichzusetzen ist und diese insbesondere durch die lebenssoziologische Fundierung des Leben-Form-Problems übersteigt, genügt hier der Befund, dass die Verarbeitung von Wahrnehmungen stets durch sozialkulturelle Prägungen des Bewusstseins hergestellt werden.

In diesem Beitrag sind diese drei soziologischen ›a priori‹ als Grundbedingungen des Sozialen anzusehen – als Gelingensbedingungen von Gesellschaft überhaupt –, die dementsprechend sowohl den gemeinsamen Erfahrungshorizont des Alltags als auch den Verstehensprozess theatraler Praktiken konfigurieren. Wenn ein Schauspieler im Theater eine Figur darstellt, dann versteht das Publikum diesen Vorgang auf der Grundlage der strukturellen Analogbildung des Bühnengeschehens mit lebensrelevanten Denk-, Wissens- und Handlungsschemata.² Gerade diese Mechanismen erlauben eine wirksame, auf Formen basierende Verständigung im Alltag wie auf der Bühne. Dabei werden die sich konstituierenden Übergänge zu Schwellenbereichen zwischen Kunst und Leben, zwischen ›als-ob‹ und ›ist‹, die jedoch nicht in Opposition zueinander treten, sondern vielmehr ein komplementäres Verhältnis entfalten. Wenngleich die Konstitution von Intersubjektivität in beiden Feldern durchaus im analogen Sinne zu verstehen ist und mit der Idee der ›Widerspiegelung‹³ korrespondiert, soll diese Akzentuierung durch einen ästhetischen Raum des Möglichen im Sinne eines Spielraums mit den gesellschaftlichen Formen reaktualisiert und am Fallbeispiel des zeitgenössischen Theaters dargelegt werden. Außer Zweifel steht zudem, dass der in diesem Beitrag entworfene Dialog weder in einem transhistorischen noch in einem globalen Gestus formuliert ist, sondern stets in lokalen und spezifisch verortbaren Verbindungslinien soziologischer und theatraler Praxen dargelegt bzw. analysiert werden muss; denn natürlich gibt es ebenso wenig *die* Soziologie wie *das* Theater, sondern stets spezifische Strömungen und Spielformen davon.

2 Selbstverständlich werden hierbei postdramatische und postdramaturgische Konzepte zur Auflösung von Figur und Person als hybride AkteurInnen außer Acht gelassen. Elfriede Jelineks Schauspieltheorie geht beispielweise von einer irreduziblen Vermischung von Figur und Person aus usw., im Rahmen dieser Arbeit jedoch sollten zunächst nur die Konstitutionsbedingungen von Intersubjektivitätsverhältnissen durch die theatralen Praxen von Relevanz sein.

3 Vgl. Lukács: *Kunst und objektive Wahrheit*, S. 5–46.

Der folgende Beitrag erörtert in drei Argumentationsschritten die Herstellungsmodi und Vermittlungsinstanzen von Wirklichkeiten an der Schnittstelle von soziologischer und ästhetisch-theatraler Anverwandlung von Welt. Dabei soll die These plausibel gemacht werden, dass die soziologische, über (pflicht-, zweck- und -normorientierte) Typisierungen vermittelte Gegenwarts- und Wirklichkeitsverständigung durch eine ästhetische Praxeologie an subversivem Profil gewinnt und dadurch entscheidende Impulse für die Konstitution des Neuen eröffnet. Demzufolge werden 1. zentrale Überlegungen von Praxistheorien der Reproduktion (Bourdieu) rekapituliert, um auf der Basis einer kritischen Diskussion dieser Prämissen den Blick auf die Spuren des Neuen zu verschieben und 2. den Boden für eine theatrale Praxis an der Schnittstelle von literarischer Form und Lebensform und damit von Soziologie der literarischen Formen und Sozialphilosophie bzw. Lebenssoziologie (im Anschluss an Lukács) aufzubereiten, um 3. für das kritische Potential einer Hybridisierung von Lebenspraxis und ästhetischer Praxeologie argumentieren zu können.

1. Zur soziologischen Praxeologie der Wirklichkeit: Intentionalitäten

Praxistheorien brechen mit sozialtheoretischen Traditionen insofern, als sie den Handlungsbegriff modellieren und somit den praktischen Vollzug direkt als »Verankerung in Körpern und in Artefakten«⁴ akzentuieren. Weder aggregieren sich diskrete, isolierte Einzelhandlungen dabei zu einem übergreifenden Handlungszusammenhang (methodologischer Individualismus) noch orientiert sich das Handeln an normativen Standards und der Befolgung damit einhergehender Regeln (›homo sociologicus‹). Sozialität entfaltet sich vielmehr durch immer wiederkehrende ›know how‹-Muster, als praxisrelevante Routinen, die »Beziehungen über Zeit und Raum hinweg stabilisier[en]«.⁵ Von ›ongoing accomplishment‹ (Garfinkel) oder ›tacit knowing‹ sprechen in diesem Zusammenhang auch ethnomethodologische Forschungen, um weniger eine spezifische Wissensart als vielmehr ein vollzugsorientiertes und vorthoretisches Können zu profilieren. »Als Praxis wird also nur etwas bezeichnet, das in einem bestimmten Sinne *wiederholt* und *gewohnheitsmäßig* ausgeführt wird.«⁶ In diesem Sinne entfaltet sich

4 Reckwitz: *Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken*, S. 40.

5 Giddens: *Die Konstitution der Gesellschaft*, S. 45.

6 Jaeggi: *Kritik der Lebensformen*, S. 96. Hervorhebungen i. O.

eine Logik der Praxis, die ihre Stabilität über einen repetitiven Charakter gewinnt. Die AkteurInnen fühlen sich »wie Fische im Wasser«,⁷ verfügen eben auch im reflexiven Bezug auf die eigenen Handlungsweisen über keinen exklusiven Zugang zu deren Verständnis. Diese Empraxis (Bühler) konstituiert sich *in* der Materialität sozialer Praktiken und entzieht sich insofern sowohl einer rationalisierten als auch intellektualistischen Überformung. Elementar hierfür ist der Befund, »daß [sic] wir mehr wissen, als wir zu sagen«.⁸

Auch wenn sich die Differenzen sogenannter Praxistheorien nicht vereinheitlichen lassen, kulminieren diese doch im Anspruch, einen wissensabhängigen Handlungsbegriff durch einen routinemäßigen Vollzugscharakter des Tuns auszuweiten. Zu problematisieren ist dabei zweifelsohne, inwiefern die *Konstitution des Neuen* im Rahmen dieser Praktiken verständlich gemacht werden kann. Wiederholungspraktiken stellen nämlich im Vollzug stets Modifikationen und Respezifizierungen ihrer selbst her, was jedoch in der bloßen Explikation »identische[r] Wiederholungspraktiken«⁹ nicht berücksichtigt wird und daher als »zentrales theoretisches Problem der Praxistheorie«¹⁰ auszuweisen ist.

Für den hier relevanten Anwendungsbereich der Kunstsoziologie bietet zweifelsohne Pierre Bourdieus Akzentuierung des literarischen Feldes als Kampfzone, als permanenter Kampf um Anerkennung wertvolle Grundüberlegungen. Das Neue wird dabei stets im Kontinuum der bestehenden Formen angesiedelt, das heißt der sich öffnende Möglichkeitsraum ist gerade durch die vorhandenen aber *noch* nicht diskursiv in Erscheinung getretenen blinden Flecken bestimmt; dieses Mögliche hat vielmehr virtuellen Charakter und wird (erst) durch die lebendige Auseinandersetzung – im homologischen Sinne von internen und externen Faktoren – bewegt. Denn »Kunstwerke schließen immer an die legitimen Debatten des Feldes an«.¹¹ Der Raum des Möglichen ist ein »durch kollektive Arbeit angehäuften[s] Erbe« [...]; »einerseits Menge wahrscheinlicher Zwänge und andererseits Menge möglicher Nutzungen«.¹²

Gerade die hier skizzierte Paradoxie wird in diesem Artikel als übergreifende Denkfigur ausgewiesen, die darzulegen vermag, inwiefern das Werden des Neuen gerade durch die Teilnahme an bewährten Formen

7 Bourdieu/Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, S. 161.

8 Polanyi: *Das implizite Wissen*, S. 14.

9 Moebius: *Handlung und Praxis*, S. 72.

10 Schäfer: *Praxis als Wiederholung*, S. 137.

11 Schumacher: *Bourdieu's Kunstsoziologie*, S. 161.

12 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 372.

entsteht. Judith Butler hat diese Überlegungen beispielsweise im Rahmen ihres performativitätstheoretischen Subjektivationsmodells ausformuliert: »Die Handlungsfähigkeit des Subjekts erscheint als Wirkung seiner Unterordnung.«¹³ Im unmittelbaren Anschluss daran wollen wir neue Bedingungen einer über Typisierungen operierenden Soziologie perspektivieren, die sich als Möglichkeitssoziologie umreißen lässt und ihr Profil aus den Übergängen zwischen Wissenschaft und Kunst generiert.

1.1. Ästhetische Dimensionierung von Sozialität

Die Explikation von Transitionsmomenten in sozialen Praktiken kann über eine affekttheoretische Grundierung des Sozialen hergestellt werden. Affekte sind dabei die elementaren Voraussetzungen praxisrelevanter Aktivität, »da jede soziale Ordnung [...] notwendig eine spezifische affektuelle Ordnung darstellt.«¹⁴ Auch ein Blick auf das zeitdiagnostische Panorama der Gesellschaftstheorie offenbart demzufolge eine affektive Grundierung im modernen Weltverhältnis, die als Prozesse der »unablässigen Reichweitenvergrößerung«¹⁵ auszuweisen sind. Als soziokulturelles Korrelat zu ökonomischen Entwicklungstendenzen der Spätmoderne entsteht dadurch zusehends »der Wunsch und das Begehren, Welt *verfügbar* zu machen.«¹⁶ Gerade durch diese gegenwartsdiagnostischen Befunde ergeben sich mannigfaltige Konsequenzen für gegenwärtige Subjektivierungs- und Lebensformen, die zwar nicht unmittelbar aus diesen folgen, jedoch zumindest von einem »moralischen Subtext«¹⁷ begleitet werden und das soziale Gefüge insofern nicht *nur* abbilden, sondern mitunter auch hervorbringen bzw. perpetuieren.

Doch bereits in diesen Befunden sind Residuen der *in* diesen vorcodierten Formen enthaltenen Variationsmöglichkeiten enthalten, die das Werden des gesellschaftlichen Wandels nur unter einer routinemäßigen, reproduzierenden Perspektive in den Blick bekommen oder eben im Sinne eines Krisenmanagements begreifen. Über die Analyse und Diagnose zeitgenössischer Lebensformen hinausgehend gilt es vielmehr, eine Soziologie mit ästhetischen Instrumentarien auszugestalten, die für Neukonfigurationen des Sozialen im emphatischen Sinne aufmerksam ist: Durch eine möglichkeitssoziologische Profilierung retheoretisiert und

13 Butler: *Psyche der Macht*, S. 16.

14 Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis*, S. 166.

15 Rosa: *Unverfügbarkeit*, S. 14.

16 Ebd., S. 8. Hervorhebung i. O.

17 Bude: *Auf der Suche nach einer öffentlichen Soziologie*, S. 379.

erweitert sie dadurch die Perspektiven über die ›Reproduktionslogiken sozialer Ordnungen‹ (Beck) hinaus.¹⁸ Gerade diese Übergänge lassen sich durch mikrologische Bewegungen in sozialen Figurationen als Tausend Plateaus (Deleuze/Guattari) begreifen, die insbesondere durch ästhetische Praktiken im Theater evoziert werden. Die Performativität im Theater wird dadurch zum lebenssoziologischen Erfahrungs- und Resonanzraum sozialphilosophischer Probleme,¹⁹ eben weil das Schauspiel imstande ist, soziales Leben jenseits identifikatorischen Denkens zu versinnlichen; Modulationen, Variationen und Alternativen auf bestehende Subjektvierungs- und Lebensformen sind es dann, die durch die ästhetische Dimensionserweiterung des Sozialen das klassische Vokabular der Soziologie des ›homo oeconomicus‹ bzw. ›homo sociologicus‹ problematisieren. Der soziologische Fokus auf soziale Integration und soziale Ordnung wird dahingehend spezifiziert, dass »die Kultur der Moderne gerade nicht durch einsinnige Rationalisierungs- und Differenzierungsprozesse gekennzeichnet ist.«²⁰

Auch wenn dynamische Stabilisierungen praxissoziologisch berücksichtigt werden, geschieht dies stets unter der Prämisse der Krisenbewältigung; wenn diese Praktiken nämlich als überkommen disqualifiziert werden und diese demnach durch die Konstitution von etwas Neuem interpoliert werden, dann geschieht dieser Transformationsprozess ›ex post facto‹, d.h. aus einem reflexiven Bezugskontext. Gerade an diesem Punkt jedoch müssen sich Praxistheorien, die ihren Fokus auf reproduzierende Routinen legen (Bourdieu), mit dem Problem auseinandersetzen, ungenügende Vermittlungsmodi bereitzustellen, wenn es um die Frage geht, *inwiefern* Transgressionen oder allgemein das *Werden* von Übergängen zustande kommt. Das »Routinemodell des Handelns«²¹ entspricht dem konventionellen Fluss der Dinge, während subversive Verhandlungen die Praxis des Ent-sprechens von Routinen intensivieren.

18 Pierre Hadot konstatiert dieses Problem auch der modernen Philosophie, wenn er unter Rückgriff auf die antike Philosophie als Lebenskunst feststellt »daß zwischen der philosophischen Theorie und dem Philosophieren als praktischem Handeln ein Abgrund klafft« (Hadot: *Philosophie als Lebensform*, S. 168).

19 Hierbei denke ich zum Beispiel an das Theater von René Pollesch oder auch die philosophische Variante des britisch-irischen Theaterduos Dead Centre, um dafür nur eine erste Andeutung zu liefern.

20 Reckwitz: *Elemente einer Soziologie des Ästhetischen*, S. 272.

21 Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, S. 619.

2. Zur theatralen Praxis der Sinnlichkeit: Intensitäten

Im Anschluss an das skizzierte Problem der Reproduktionstheorien sozialer Praktiken möchte ich dafür argumentieren, affektive Intensitätssteigerungen als transgressive oder subversive Transformationselemente des Neuen *in* sozialen Praktiken zu profilieren. Dieses »Modell transgressiver Praktiken«²² entfaltet sich performativ auf ästhetischer Ebene, ist demnach nicht auf rationale Beweggründe rückführbar; keine mentalistischen Handlungsentwürfe, nicht Intentionen, sondern vielmehr *Intensitäten* sind überhaupt erst die Bedingungen der Möglichkeit von Neuem im ästhetischen Rahmen. Während narrativierte Handlungen sich an den symbolisch vermittelten Typisierungen orientieren, lenkt eine affekttheoretische Grundierung von Sozialität die Aufmerksamkeit auch auf vor-prädikative Momente. Ästhesiologische Organisationen von Praxisformen vollziehen sich durch ein »intuitives Verständnis des Gegenüber«,²³ quasi auf einem ›Verstehen erster Ordnung‹, d.h. einer Verarbeitung der sinnlichen Wahrnehmung vor der kulturalisierten Wahr-Nehmung.²⁴ Diese Perspektivierung ermöglicht direkte Anschlüsse an Georg Simmels ›Spielarten des Sozialen‹ und an Andreas Reckwitz' ›ästhetische Praxis‹ und zeigt zugleich eine basale Kontinuität des Ästhetischen in der Geschichte des soziologischen Denkens auf. »Intensitäten [beziehen sich demnach] auf das Werden der Subjekte, sogar auf deren De-Subjektivierungen, Ent-Personalisierungen und Transgressionen«.²⁵ Sie akzentuieren die Perspektive auf das ästhetische Entstehen, auf die sinnliche Dimension des Erfahrens selbst, die schlussendlich als Weltbeziehungsform der ›Halbverfügbarkeit‹²⁶ zu deuten ist. Diese changiert an der Nische zwischen Verfügbarkeit und Erreichbarkeit von Dingen, Gegenständen, Menschen usw.; halbverfügbar ist eine Lebensform und Weltbeziehung, die auch eine Suche nach phänomenaler Erscheinungsvielfalt jenseits begrifflicher Kategorisierungen als ambitioniert erachtet. Während die Konstitution von Subjektivierungsformen ihren Fokus auf habitualisierte, immer wiederkehrende Muster im Handeln von AkteurInnen legt, ist der die Formen irritierende und schließlich subversive Kunst hingegen immanent, die Polyvalenz und Ambiguität des Lebens zu fördern und vor identifikatorischen Vereinnahmungen zu schützen. Gerade

22 Reckwitz: *Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken*, S. 51.

23 Fischer: *Simmels Sinn der Sinne*, S. 430.

24 Denn die »Identsetzung von Wahrnehmung und ihre spezifische Art der [...] Verarbeitung muss strikt differenziert werden« (Staubmann: *Ästhetik – Aisthetik – Emotionen*, S. 11).

25 Seyfert: *Lebenssoziologie – eine intensive Wissenschaft*, S. 392.

26 Rosa: *Unverfügbarkeit*, S. 64.

in spätmodernen Gesellschaften hat Kunst keine evaluative Funktion – im Sinne einer Bewertung und Kritik des Schönen –, besonders performative Kunstformen folgen vielmehr einer aktivierenden und transitorischen Praxis, die Variationen im Wirklichkeitsverhältnis freisetzen können.

Paradigmatisch verhandelt wird dieses Potential wohl auch besonders in Peter Handkes Theater, der sein Œuvre als ästhetische Praxis im Sinne einer »Erschütterung *durch* Schönheit«²⁷ profiliert; Schönheit wird demzufolge nicht bloß erfahren oder epistemologisch durchdrungen, sondern durch widerständig-ästhetische Praktiken im Bereich des Klassifizierten, der Formen und Gattungen hergestellt. Handke formuliert paradigmatisch eine ästhetische Praxeologie aus, »in der Lebens-, Anschauungs- und Schreibformen«²⁸ konvergieren. Handke geht es demzufolge um den unmittelbaren Schutz vor der verallgemeinerten, typisierten Vereinnahmung des Singulären bzw. Individuellen, und diesen Schutzschirm vermag die künstlerische Praxis zu spannen – um es noch einmal zu komprimieren: Die Formen des Sozialen werden durch ästhetische Praxisformen rekonfiguriert, wodurch neue Formen des Lebens, neue Formen des Sehens und Erfahrens von Welt eröffnet werden.

An dieser Stelle kreuzen sich Sozialphilosophie und Formästhetik im Anspruch, gesellschaftliche Realitäten nicht abzubilden, sondern ästhetisch zu (re-)konfigurieren oder zumindest an der Formung jenseits geformter Formen teilzuhaben. Im direkten Anschluss an Georg Lukács' dialektisch-mimetischer These der ›Widerspiegelung‹²⁹ von Wirklichkeit im kontinuierlichen Fluss zwischen subjektivem Bewusstsein und objektiver Wirklichkeit soll die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Formen deutlich gemacht werden, die schlussendlich über die ästhetische Dimensionierung von Sozialität konturiert wird. Anhand des hier diskutierten Wirkungsfeldes von ›Theater und Soziologie‹ wird ein *komplementäres* Verhältnis zueinander deutlich; keine Soziologie *als* Theater und auch kein Theater *als* Soziologie, sondern vielmehr ein gemeinsames Wirkungsfeld.³⁰ Didier Eribon hat diesen Anspruch bereits für die soziologische Praxis dargelegt, wenn er für diese reklamiert, dass »[n]ur ein epistemologischer Bruch mit den spontanen Denk- und Selbstwahrnehmungsweisen der Individuen [es]

27 Handke: *Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*. Hervorhebung i. O.

28 Michler: *Teilnahme*, S. 118.

29 Vgl. Lukács: *Kunst und objektive Wahrheit*, S. 5–46.

30 Didier Eribon streicht dieses Komplementärverhältnis besonders heraus, wenn er darlegt: »Meine Befunde erlangen ihren Sinn, wenn sie mit literarischen und theoretischen Texten in Resonanz treten, die sich mit ähnlichen Problemen befasst haben.« (Eribon: *Gesellschaft als Urteil*, S. 11).

ermöglicht [...], die Systematik der sozialen Reproduktion und freiwilligen Selbstexklusion [...] zu verstehen«.³¹

2.1. Sinnliche Dimensionierung des Theatralen

Theatrale Praktiken sind allgemein charakterisiert durch die Ko-Präsenz zwischen Publikum und SchauspielerInnen, einen Als-Ob-Modus des Spiels und einer grundlegenden Ästhetik des Performativen (Fischer-Lichte), die als konstitutive Bausteine einen lebenssoziologischen Erfahrungs- und Resonanzraum gestalten. Ein »ästhetischer Schein«³² ist es, der trotz eines »durchschauten Widerspruch[s]«³³ direkte Resonanzen in den Sinnprovinzen der AkteurInnen hervorruft und somit dennoch reale Wirkungen in deren lebensweltlichen Arrangements freisetzt. Hartmut Rosa hat diese Übergangszone zwischen Leben und Kunst am Beispiel des Theaters bereits selbst dargelegt, wie er in einem Interview festhält:

Die Idee des Unverfügbaren ist im Theater immer mit im Spiel. Man will sich nichts verfügbar machen, sondern erwartet, dass sich ein Resonanzdraht aufspannt, dass einen das, was man dort sieht auf nicht vorhersehbare Weise affiziert. Insofern sind die Bedingungen für die Entwicklung einer Resonanzbeziehung im Theater sehr gut.³⁴

Das nur der Kunstform des Theaters Vorbehaltene scheint es demgemäß zu sein, aus dem Versinnlichen eines objektiven Inhalts (Drama als Text und Stoff) durch das »subjektive Lebendigmachen«³⁵ eine lebensverändernde Kraft zu schöpfen.³⁶ Einerseits werden dadurch psychohygienische Mechanismen im Sinne einer Katharsis aktiviert: »Was real unerträglich wäre, wird den Individuen durch den fiktiven Charakter eines ›als ob‹ erträglich gemacht.«³⁷ Andererseits eröffnen sich auch konkrete Erweiterungen der Spielformen des Sozialen (Simmel), die gerade darin bestehen, mit bestehenden Subjektivierungs- und Lebensformen zu spielen und diese dadurch umzuwerten. Während der empirische Kontext der Lebenswelt über habitualisierte Denk-, Wahrnehmungs-, Handlungsschemata orga-

31 Eribon: *Rückkehr nach Reims*, S. 45.

32 Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 106.

33 Ebd.

34 Eilers/Wangemann: *Theater der Zeit*, S. 22f.

35 Simmel: *Zur Philosophie des Schauspielers*, S. 118.

36 S. hierzu auch die Theorie des Theaters von Friedrich Hildebrand von Einsiedel: »Die *Schauspielkunst* ist die Anwendung geistiger und körperlicher Kräfte, vermittelt welcher der Schauspieler eine dramatische Dichtung durch seine Person *versinnlicht* und *belebt*, um selbige, durch *Pantomime* und *Sprache*, zu einer *theatralischen* Darstellung zu machen.« (Einsiedel: *Grundlinien zur Theorie der Schauspielkunst*, S. 178).

37 Pfaller: *Zweite Welten*, S. 155.

nisiert ist, erlaubt es die ästhetische Praxeologie des Theaters, subversive Transformationen der soziologischen Wirklichkeitsdeutung voranzutreiben. »Dieses ›Werden‹ ist keine einfache oder kontinuierliche Sache, sondern eine ruhelose Praxis der Wiederholung mit all ihren Risiken.«³⁸

Insbesondere in einem Zeitalter der permanenten Selbstinszenierung der eigenen Person, deren »Regierungsprogramm«³⁹ in den handlungsleitenden Imperativen der Flexibilität, Kreativität und Eigenverantwortung bzw. in der idealtypischen Subjektivierungsform des unternehmerischen Selbst (Bröckling 2007) kulminieren, erlaubt die hier vorgeschlagene ästhetische Praxeologie die Etablierung neuer Perspektiven auf diese eingeübten Lebensformen. Wenn sich das Leben vorwiegend durch »theatralische Selbstdarstellung, marktgerechte Zurichtung der eigenen Person, ›Self fashioning‹, Existenzkosmetik, Kunst der Lebensbehübschung, Identitätsbildung als Schaufensterdekoration«⁴⁰ kennzeichnet, dann tauschen wir in unseren sozialen Kontexten nur noch Formen aus, keine Individualitäten. »Folglich begegne das sozial handelnde Individuum den ›Anderen‹ nie wie es gerade erscheine, sondern immer ›als ob‹ er genau dem sozialen Typus entsprechen würde, der sich aus den allgemeinen Eigenschaften seiner sozialen Rolle und seiner besonderen Charakterzüge zusammensetze.«⁴¹ Diese Umwertung der Werte (Nietzsche) oder Umformung der Weltperspektive im Einklang mit Variationsoptionen der eigenen Persönlichkeit – dies lässt sich über eine ästhetische Praxeologie an der Schnittstelle zwischen theatralem Versinnlichen und soziologischem Verwirklichen einleiten.

3. Lebenspraxis und theatrale Praxis

An einer Stelle in Max Frischs Prosawerk *Stiller* hält der Ich-Erzähler fest: »Ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit.«⁴² Zum Ausdruck gebracht wird dabei die prinzipielle Unmöglichkeit der propositionalen Repräsentation von Erfahrungen, die sich jenseits rationalisierter und typisierter Wissensbestände vollziehen. Diese atmosphärischen Entgrenzungen der Formen des Sozialen werden im deskriptiv-analytischen Anspruch der Soziologie als ›Wirklichkeitswissenschaft‹ (Weber/Freyer) nicht berücksichtigt und sollen daher im komplementären Sinne über theatrale Praktiken in den

38 Butler: *Psyche der Macht*, S. 33ff.

39 Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 7.

40 Prisching: *Das Selbst. Die Maske. Der Bluff*, S. 119.

41 Fitti: *Vom Nutzen und Nachteil der Soziologie für das Leben*, S. 226.

42 Frisch: *Stiller*, S. 84.

Kanon des soziologischen Denkens überführt werden.⁴³ Theatrale Praktiken formen sich entlang der Dimensionen a) körperliche Ko-Präsenz von AkteurInnen und Publikum, in einem b) kollektiv geteilten Erfahrungsraum der Emergenz und bewirken dadurch in der Produktion von Präsenz c) Modulationen als Korrespondenzen von Realitäten und Fiktionalisierung im lebensweltlichen Kontext. Über diese Implementierung transformiert sich das Erkenntnisinteresse der Soziologie hin zu einer ›Möglichkeitswissenschaft‹, die Denk- und Handlungsformen in *Konstellationen* akzentuiert. Diese formen »Faktoren, von denen man vorerst allerdings nur hypothetisch sprechen könne«⁴⁴ und bilden die Grundlage dafür, sich in neuen Mischverhältnissen und Interaktionen zu assoziieren. Die Aufgabe und Performanz der Soziologie besteht nun darin, Umformungen und Rekonfigurationen von habitualisierten Denk-, Handlungs-, Wahrnehmungsschemata über theatrale Praktiken zu organisieren. In Analogie zum operativen Vorgehen empirischer Sozialwissenschaften, die ja selbst performativ Sozialität erzeugen bzw. ›abbilden‹, soll es im Rahmen einer möglichkeitssoziologischen Akzentuierung darum gehen, die dadurch konstruierten Formen des Abbildens mit ästhetisch-theatralen Formen zu problematisieren und durch eine Praxis der Resignifikation (Butler) zu konturieren.

Dieses Streben nach einer Hybridisierung von Soziologie und Literatur wird aktuell besonders von Didier Eribon angestrebt, der in dieser Differenz eine künstlich gezogene Grenze vermutet und dementsprechend argumentiert, »dass die Selbstanalyse, wenn sie die Herrschaftsmechanismen ans Licht bringen will, nur eine Sozioanalyse sein kann«.⁴⁵ Die autobiografische Suche nach sich selbst mündet dabei notwendigerweise in der Sichtbarmachung der eigenen Position im gesellschaftlichen Gefüge und bietet zudem die Möglichkeit der kollektiven bzw. projektiven Einschreibung. In dieser Lesart weisen Soziologien einen emanzipatorischen Charakter auf, indem sie nämlich in den AkteurInnen Variationen auf das Selbstverständliche und Unhinterfragte freisetzen und offenbaren, dass die »gesellschaftliche Wirklichkeit viele Bedeutungsschichten hat«.⁴⁶ Der dadurch eingeleitete Effekt besteht also darin, geformte Sinnattributionen vor der Marginalisierung des

43 Als Beispiel für solch eine normengeleitete Akzentuierung des Sozialen sei exemplarisch auf eine Formulierung in einem Lehrbuch verwiesen, das das zentrale Anliegen der Soziologie in folgendem Anspruch verortet: »Verhaltensgleichförmigkeiten im Zusammenleben von Menschen durch zwischenmenschlich geltende, soziale Normen zu erklären« (Morel: *Die Soziologie und die Soziologien*, S. 384).

44 Weber: *Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, S. 174.

45 Eribon: *Grundlagen eines kritischen Denkens*, S. 155.

46 Berger: *Einladung zur Soziologie*, S. 32.

Einzelnen zu bewahren. Aktivierend und gestaltend wirken die AkteurInnen dann in ihren diskursiven Formationen, im Sinne eines Befreiungsaktes von internalisierten bzw. inkorporierten Weltaneignungslogiken. Zwischen theatraler Praxis und Lebenspraxis bildet sich somit eine *Passage* aus, eine Wechselwirkung und Vermittlungsinstanz, deren Potential auch Milo Rau an der Schnittstelle zwischen Repräsentation und Fiktionalisierung als ›Reenactment‹ verortet:

Ich finde den Begriff Simulacrum für Reenactments sehr zutreffend [...] Reenactments sind, in erster Linie, kein Produkt, sondern eine Praktologie, ein Versuch, eine Kunstpraxis zu finden, die sich der Unmöglichkeit der Darstellung von Wirklichkeit ganz aussetzt – und zwar, indem der ursprünglichste Kunstakt überhaupt, also das Darstellen von Etwas, das geschehen ist, wiederholt und in Szene gesetzt wird.⁴⁷

Wenn »Wirkliches selbst am Ort seiner künstlerischen Darstellung auftritt«,⁴⁸ verschieben sich die vorgelagerten Parameter der Wirklichkeitsdeutung und deren konventionelle Grenzen. Die AkteurInnen entwerfen dann Möglichkeitshorizonte jenseits symbolischer Ordnungen und entsagen sich insofern dem unhinterfragten Fluss der scheinbar selbstverständlichen Welt. David Lodge schreibt in seinem Roman *Deaf Sentence*: »We live in discourse as fish live in water.«⁴⁹ Der hier angedachte Übergang zwischen Leben und Kunst eröffnet ein Sich-Fortdenken und Sich-Wegbewegen von der darin zum Ausdruck gebrachten unreflektierten Übernahme vorhandener Subjektivierungs- und Lebensformen: Wir können in neue Gewässer aufbrechen, gar eine terra incognita⁵⁰ bewohnen.

Indes ist auf eine elementare Differenz im rezeptionsästhetischen Sinne einzugehen, die Karl Heinz Bohrer im Anschluss an Friedrich Nietzsche aktuell vorschlägt; das Publikum im Theater scheidet sich demnach idealtypisch in zwei Stränge. Einerseits der nach Repräsentation bzw. außerästhetischer Referenz suchende Zuschauer, andererseits der sich nach Kontingenzerfahrung sehnende oder schlichtweg ästhetische Zuschauer.

Nietzsche hat vom »Kunstzauber« gesprochen und diesen schließlich aus der Struktur des »Wunders« erklärt, das über den »ästhetischen Zuschauer« komme im Unterschied zum gewöhnlichen Zuschauer, der vor allem im psychologischen und historischen Handlungsablauf interessiert sei.⁵¹

47 Rau: *Globaler Realismus*, S. 32.

48 Pfaller: *Zweite Welten*, S. 192.

49 Lodge: *Deaf Sentence*, S. 32.

50 »Denn das Eigentliche des Neuen, d.h. die Differenz, liegt darin, Kräfte im Denken zu erwecken, die weder heute noch morgen der Rekognition zugehören, Mächte eines ganz anderen Modells, in einer niemals wiedererkannten oder wiedererkennbaren terra incognita.« (Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 177).

51 Bohrer: *Mit Dolchen sprechen*, S. 16.

Für unseren Zusammenhang ist naturgemäß die erste Kategorie die entscheidende, transformiert sie doch die ›dionysischen‹ Dimensionen des Augenblicklichen und Plötzlichen als Praxen des Erscheinens mit lebenspraktischen Implikationen. Geradezu paradigmatisch wird hier die möglichkeitssoziologische, als ästhetisch operierende *Verhandlung* von Formen durch eine Skepsis gegenüber der repräsentierenden Idee ausgedrückt: Das, was sich hierbei ästhetisch verlebendigt, ist nicht im epistemischen Sinne kategorisierbar; ›das Offene schauen‹, um es mit Hölderlin zu sagen, unterwandert den theoretischen Blick zugunsten eines ästhetischen Erscheinens. Das Werden entfaltet sich über ästhetisch-theatrale Praktiken, »neue Sichtweisen auf die Welt [werden] durch ästhetische Argumente«⁵² eröffnet.

In der Tendenz zur ›Weltreichweitenvergrößerung‹⁵³ gehen allerdings fundamentale Offenheiten im Sinne einer perzeptiven Ambiguität⁵⁴ verloren, der »Umgang mit den vielfältigen Wahrheiten einer uneindeutigen Welt«⁵⁵ wird auf eindimensionale Modi der Weltanverwandlung reduziert. Demgegenüber widersagt ein *experimenteller Pluralismus als Lebensform* »externen normativen Maßstäben«⁵⁶ und verankert in der immanenten Kritik des Lebens ein transformatives Potential über soziale Praktiken. Der Trias Wirklichkeit – Theater – Soziologie wird daher über die Annahme von ›Multiple identities‹ (Mead) gegenübergetreten, die die deskriptiven Erkenntnisansprüche möglichkeitssoziologisch transzendieren. Wir haben es dann nicht nur mit einer soziologischen Ästhetik zu tun, sondern vielmehr mit einer Ästhetik der Soziologie, die direkt an Pierre Hadots Philosophie als Lebensform und Michel Foucaults lebensphilosophische Vorstellung einer Ästhetik der Existenz anschließt: »Das Hauptziel besteht heute zweifellos nicht darin, herauszufinden, sondern abzulehnen, was wir sind. Wir müssen uns vorstellen und konstruieren, was wir sein könnten.«⁵⁷

4. Fazit und Ausblick

»Die Moderne steht in der Gefahr, *die Welt nicht mehr zu hören* und sich eben darum auch selbst nicht mehr zu spüren, so lautet das Fazit meiner

52 Bohrer: *Das Erscheinen des Dionysos*, S. 348.

53 Rosa: *Unverfügbarkeit*, S. 16.

54 »Psychologie und Phänomenologie reden heute von *perzeptiver Ambiguität* als der Möglichkeit, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten, um die Welt in einer Frische der Möglichkeiten zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsgeschaffenen Festlegung liegt.« (Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 50).

55 Bauer: *Die Vereindeutigung der Welt*, S. 12.

56 Jaeggi: *Kritik der Lebensformen*, S. 283f.

57 Foucault: *Ästhetik der Existenz*, S. 91.

eigenen Soziologie der modernen Weltbeziehung«,⁵⁸ resümiert Hartmut Rosa sein resonanztheoretisches Projekt. Dieser Beitrag muss den Feinheiten und Details dieses Theorieprojekts nicht gänzlich folgen, wenngleich die elementare Einsicht geteilt wird, dass die Praxis des soziologischen Denkens auch stets spezifische Formen des Sozialen performativ hervorbringt und somit unmittelbare Konsequenzen auf das Werden von Lebensformen in Gegenwartsgesellschaften hat. In einer von Weltkontingenz (Luhmann) durchtränkten Wirklichkeit, stehen Leben und der soziologische Diskurs über dieses Leben nicht in Opposition zueinander, sondern konstituieren vielmehr ein notwendiges Kontinuum wechselseitiger Interdependenzen. Insofern erweist sich eine informierte Analogiebildung zwischen soziologischer und theatraler Wirklichkeitsdeutung gerade im Hinblick auf ihre komplementären Wirkungen förderlich. Disziplin- bzw. wissenschaftsgeschichtlich evident ist ohnehin, dass oftmals literarische Einsichten soziologische Perspektiven vorweggenommen haben.⁵⁹ Exemplarisch verweist auch Bourdieu auf diese Wahlverwandtschaften, wenn er konstatiert, dass »das literarische Werk manchmal mehr sogar über die soziale Welt aussagen kann als so manche vorgeblich wissenschaftliche Schrift«. ⁶⁰ Diese Einsicht sollte insbesondere in wissenspoetologischer Hinsicht akzentuiert werden, wenn dadurch einsichtig wird, dass Soziologien (in ihrem empirischen Abbilden des Wirklichen) selbst Performative konstituieren und sich ebendiese (vorwiegend) literarische Praxis gerade durch eine Soziologie der theatralen Formen (hier am Fallbeispiel Milo Rau umrissen) erweitern lässt, denn: »Die Sozialwissenschaften erlangen ihre Bedeutung nicht, indem sie versuchen, die Zukunft auf Grundlage von Beobachtungen der Vergangenheit vorherzusagen, sondern weil sie an den Prozessen teilhaben (wollen), die diese Zukunft erschaffen.«⁶¹

Darin liegt das Potential, das eine »[ä]sthetische Praxis als Emanzipation vom zweckrationalen Handeln«⁶² akzentuiert; im kontemplativen Anschauen wird die Zweck-Mittel-Logik mit der Idee von Zweckfreiheit kontrastiert; routinisierte, inkorporierte und regelgeleitete Praktiken sind dann (zumindest) durch eine ästhetische Praxis grundiert bzw. begleiten diese. Ästhetische und nicht-ästhetische Dimensionen des Wahrnehmens, Erlebens und Erfahrens sind dabei nicht als Dualismen zu denken, sondern

58 Rosa: *Unverfügbarkeit*, S. 34. Hervorhebung i. O.

59 Vgl. Lepenies: *Die drei Kulturen*.

60 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 66.

61 Gergen/Gergen: *Performative Sozialwissenschaft*, S. 364.

62 Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis*, S. 44.

als interdependente Generatoren menschlicher Welten. Gerade diese Bedeutungserweiterung figuriert »[d]ie Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz«⁶³ aus. Ästhetische Verlebendigungen des Geformten, »das freie Spiel, das weder Referenten noch Regeln kennt«,⁶⁴ sind dabei als mikrologische Transformationspotentiale aufzufassen, die Variationen von Formen profilieren.

In diesen versinnlichten Arrangements – vielleicht sind es die letzten Nischen, die nicht vom identifikatorischem Denken vereinnahmt worden sind –, genügt sich die Sinnlichkeit selbst, entkoppelt diese von der unmittelbaren Sinnattribution und *schützt* sich dadurch vor der universalisierenden Vereinnahmung der Formen. Formästhetische Phänomene konstituieren sich dabei stets durch unterwerfende Teilnahmen an eben diesen Formen, die wiederum zum Inhalt ästhetischer Praktiken werden; die Inhalte sind es dann auch, die die Formen wandeln, da sie neue Bedingungen der Möglichkeit, die Dinge zu sehen, sowohl grundieren als auch intensivieren. Das ist die Schnittstelle, an der die Verknüpfung von Formästhetik als Sozialphilosophie plausibel wird und von der bereits Georg Simmels Lebenssoziologie geprägt ist: »Mit diesem Widerspruch ist das Leben behaftet, dass es nur in Formen unterkommen kann und doch in Formen nicht unterkommen kann, eine jede also, die es gebildet hat, überlangt und zerbricht.«⁶⁵

Die hier skizzierten ästhetisch-theatralen Praktiken umreißen eine nicht-mimetische Form von Realismus, in dem Realismus selbst als eine Form von Praxis stilisiert wird. Bezugnehmend auf Nietzsches Dionysische geht es dabei besonders um das Hervorrücken und Sichtbarmachen einer »absoluten Gegenwart«: Die Formen des Sozialen werden im Kontext theatraler Praktiken durch eine »Plötzlichkeitssemantik«⁶⁶ ästhetisch intensiviert. Und diese Intensivierung ist als Variation der Wahrnehmung aufzufassen, die stets affektiv – nicht subjektiv – verhandelt wird: »Intensiv ist, was sich der Kategorisierung entzieht und sich nicht reduzieren lässt.«⁶⁷

In der Konsequenz ergeben sich daraus auch weitere Problemfelder hinsichtlich der Repräsentation bzw. des Referenzrahmens künstlerisch-ästhetischer Prozesse. Denn der formsoziologische Primat als »eigentliche [...] soziale Kategorie«⁶⁸ und wesentliche analytische Transformationsdimension, berechtigt zur Umkehrung der Frage, ob nicht »die Kunst die

63 Lukács: *Ästhetik*, S. 812.

64 Iser: *Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen*, S. 192.

65 Simmel: *Lebensanschauung*, S. 29.

66 Bohrer: *Das Erscheinen des Dionysos*, S. 151.

67 Garcia: *Das intensive Leben – eine moderne Obsession*, S. 78.

68 Magerski: *Schule machen*, S. 199.

Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit die Kunst nachahmt.«⁶⁹ Die These von der »umgekehrten Mimesis«⁷⁰ ist dabei gerade an der Schnittstelle zwischen soziologischer Zeitdiagnostik und künstlerischen Ausdrucksformen von Relevanz, denn der »Akt der Wert- und Funktionszuschreibung als gesellschaftlich-kulturelle Leistung«⁷¹ wird gegenwärtig zu einem bestimmenden Medium der soziokulturellen Selbstverständigung von Gesellschaften. Eine zeitdiagnostisch operierende Soziologie tritt demnach nicht als alleiniges Leitmedium gesellschaftlicher Selbstreflexion auf, sondern kann gerade über den Austausch mit theatralen Praktiken bereichert werden und dadurch auch neue Formen von Öffentlichkeit initiieren: »Das Theater lädt die Soziologie zu einem Dialog darüber ein, wie die Leute ihre gesellschaftliches Sein verstehen: was sie empört, was sie beunruhigt, was sie erhoffen, womit sie nicht klarkommen, wie sie über die Runden kommen.«⁷²

Damit wäre der Ausblick auf eine gegenseitige Befruchtung von soziologischer und theatraler Praxis eingeleitet, die das Theater im soziologischen Kontext nicht (mehr) nur als symbolisch wirksame Leitmetapher (Goffman) für die Dechiffrierung sozialer Interaktionen⁷³ ansieht oder sich für die Funktionalität der Sozialform des Theaters⁷⁴ interessiert, sondern auch als *ästhetisch-subversive Praktik des Widerstandes* zu profilieren weiß; ein zunehmend bedeutsames Element für den Dialog von Gesellschaften mit und über sich selbst – ein Realismus als performative Form sozialer Praxis.

Literaturverzeichnis

- Baecker, Dirk: *Wozu Theater?* Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Bauer, Thomas: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt.* Stuttgart: Reclam 2018.
- Berger, Peter: *Einladung zur Soziologie. Eine humanistische Perspektive.* München: List 1971.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loic J. D.: *Reflexive Anthropologie.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.

69 Ebd., S. 217.

70 Žmegač: *Der europäische Roman*, S. 283.

71 Karpenstein-Eßbach/Magerski: *Literatursoziologie*, S. 214.

72 Bude: *Das Theater als Raum öffentlicher Soziologie*, S. 374.

73 S. hierzu paradigmatisch: Rapp: *Handeln und Zuschauen*.

74 Vgl. Baecker: *Wozu Theater?*

- Bohrer, Karl Heinz: *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Bude, Heinz: *Das Theater als Ort öffentlicher Soziologie*. In: *Öffentliche Soziologie. Wissenschaft im Dialog mit der Gesellschaft*. Hgg. Brigitte Aulenbacher et al. Frankfurt/M.: Campus 2017, S. 370–376.
- Bude, Heinz: *Auf der Suche nach einer öffentlichen Soziologie. Ein Kommentar zu Michael Burawoy von Heinz Bude*. In: »Soziale Welt« 56 (2005), S. 375–380.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink 1992.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Eilers, Dorte Lena; Wangemann, Jutta (Hgg.): *Theater der Zeit: Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*. In: »Arbeitsbuch« 7/8 (2017).
- Einsiedel, Friedrich Hildebrand von: *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*. In: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hgg. Christopher Balme, Klaus Lazarowicz. Stuttgart: Reclam 2012, S. 175–182.
- Eribon, Didier: *Rückkehr nach Reims*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Eribon, Didier: *Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege*. Übers. v. Tobias Haberkorn. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Eribon, Didier: *Grundlagen eines kritischen Denkens*. Übers. v. Oliver Precht. Wien, Berlin: Turia + Kant 2018.
- Fischer, Joachim: *Simmels Sinn der Sinne. Zum vital turn der Soziologie*. In: *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*. Hgg. Katharina Hanna Göbel, Sophia Prinz. Bielefeld: transcript 2015, S. 423–441.
- Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Frisch, Max: *Stiller*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
- Garcia, Tristan: *Das intensive Leben – eine moderne Obsession*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Gergen, Mary M.; Gergen, Kenneth J.: *Performative Sozialwissenschaft*. In: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Hgg. Günter Mey, Katja Mruck. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 358–366.
- Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt/M., New York: Campus 1995.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*. Übers. v. Ilsetraut Hadot u. Christiane Marsch. Berlin: Mathias Gatzka 1991.
- Iser, Wolfgang: *Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen*. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hgg. Joachim Küpper, Christoph Menke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 176–202.
- Jaeggi, Rahel: *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Karpenstein-Eßbach; Magerski, Christine: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer VS 2019.
- Lepénies, Wolf: *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Frankfurt/M.: Fischer 2002 [1985].
- Lukács, Georg: *Ästhetik. Teil 1: Die Eigenart des Ästhetischen*. 1. Halbband. In: ders.: *Werke*, Bd. 11. Neuwied: Luchterhand 1963.
- Lukács, Georg: *Kunst und objektive Wahrheit*. In: ders.: *Probleme des Realismus*. Berlin: Aufbau-Verlag 1955, S. 5–46.

- Magerski, Christine: *Schule machen. Zur Geschichte und Aktualität der Literatursoziologie*. In: »Zagreber Germanistische Beiträge« 24 (2015), S. 193–220.
- Michler, Werner: *Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke*. In: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hgg. Klaus Amann, Fabjan Hafner, Karl Wagner. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2006, S. 117–135.
- Moebius, Stephan: *Handlung und Praxis: Konturen einer poststrukturalistischen Praxis-theorie*. In: *Poststrukturalistische Sozialwissenschaft*. Hgg. Stephan Moebius, Andreas Reckwitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 58–74.
- Morel, Julius: *Die Soziologie und die Soziologien*. In: *Soziologische Theorie. Abriss der Ansätze ihrer Hauptvertreter*. Hgg. Julius Morel et al. Oldenburg: De Gruyter 2015, S. 381–406.
- Pfaller, Robert: *Zweite Welten. Und andere Lebenselixiere*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Prisching, Manfred: *Das Selbst. Die Maske. Der Bluff. Über die Inszenierung der eigenen Person*. Wien, Graz, Klagenfurt: Molden 2009.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1973.
- Rau, Milo: *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*. Berlin: Verbrecher 2018.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- Reckwitz, Andreas: *Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler*. In: *Doing Culture. Zum Begriff der Praxis in der gegenwärtigen soziologischen Theorie*. Hgg. Karl H. Hörning, Julia Reuter. Bielefeld: transcript 2004, S. 40–52.
- Reckwitz, Andreas: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript 2016.
- Reckwitz, Andreas: *Elemente einer Soziologie des Ästhetischen. Die soziologische Marginalisierung und die Rückkehr des Ästhetischen*. In: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Hg. Andreas Reckwitz. Bielefeld: transcript 2010, S. 259–280.
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Wien, Salzburg: Residenz 2018.
- Schäfer, Hilmar: *Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung*. In: *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Hg. Hilmar Schäfer. Bielefeld: transcript 2016, S. 137–162.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Seyfert, Robert: *Lebenssoziologie – eine intensive Wissenschaft*. In: *Soziologien des Lebens. Überschreitung – Differenz – Kritik*. Hgg. Heike Delitz, Frithjof Nungesser, Robert Seyfert. Bielefeld: transcript 2018, S. 373–408.
- Simmel, Georg: *Zur Philosophie des Schauspielers*. In: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Hg. Ingo Meyer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 111–139.
- Simmel, Georg: *Lebensanschauung. Vier Metaphysische Kapitel*. Breslau: o.V. 2012.
- Staubmann, Helmut: *Ästhetik – Aisthetik – Emotionen. Soziologische Essays*. Konstanz: UVK 2008.
- Trilling, Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1989.
- Weber, Max: *Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*. In: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Mohr (Siebeck) 1968, S. 146–214.
- Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Niemeyer 1991.

Jan Behrs | Northwestern University (Evanston/USA), janbehrs@gmx.de

Abstieg in die Form Deutsche Gegenwartsliteratur und das beschädigte Leben

Eine Schwierigkeit, die zwangsläufig auftaucht, wenn man sich mit der Aktualisierbarkeit von Georg Lukács' früherer Literaturtheorie befasst, ist die Tatsache, dass diese Theorie von ihrem Autor selbst recht konkret an eine bestimmte historische Situation gebunden wird: Lukács stilisiert sich insbesondere in der Sammlung *Die Seele und die Formen* als Zeitzeuge, der aus seiner Gegenwart auf die jüngere Vergangenheit zurückblickt und den seitdem erlittenen Verlust der Totalität betrauert. Gerade wenn man den Gebrauchswert des frühen Lukács für die Gegenwart darin bestimmt, dass er den Formbegriff historisiert, wie Judith Butler das in ihrem Versuch einer Wiederbelebung tut,¹ stellt die Zeitgebundenheit von *Die Seele und die Formen* ein Problem dar: Ist die verdienstvolle Dynamisierung der Form, die Lukács unternimmt, fest an die Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gebunden, also an eine Epoche, der ohnehin die Fähigkeit zugeschrieben wird, Form zu thematisieren und im Medium der Literatur zu problematisieren?² Oder kann seine Methode

In Lukács' Frühwerk ist der Begriff der Form sehr konkret an die ästhetische Verlusterfahrung des modernen Menschen um 1900 geknüpft, und jeder Versuch einer Aktualisierung hängt an der Frage, inwieweit Lukács' Methode überhaupt auf die Gegenwart angewandt werden kann. Der Beitrag führt eine solche Anwendung durch, indem er zwei Kernbegriffe aus *Die Seele und die Formen*, Bürgerlichkeit und Sentimentalität, auf drei ›Kiezromane‹ bezieht: Schamonis *Große Freiheit*, Strunks *Der goldene Handschuh* und Fichtes *Die Palette* beschäftigen sich alle mit den extrem Marginalisierten der Gesellschaft, und die Frage ist, ob Lukács' Kategorien bei der Beschreibung der jeweils gewählten Form hilfreich sind.

1 Butler: *Introduction*, S. 4ff.

2 Vgl. z.B. Magerski/Karpenstein-Eßbach: *Literatursoziologie*, S. 84f.

von ihrem Herkunftskontext abgelöst und auf andere Epochen angewendet werden? Um dies zu prüfen, werde ich im Folgenden versuchen, neben dem Formbegriff zwei weitere Kernkonzepte aus *Die Seele und die Formen* zu extrahieren und versuchsweise in den Mittelpunkt einer Analyse zu stellen. Konkret geht es um die Frage, ob und wie Lukács' Konzeptionen von ›Bürgerlichkeit‹ und ›Sehnsucht‹, die in den Essays über Theodor Storm und Charles-Louis Philippe entwickelt werden und stark an das Literatursystem des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gebunden sind, für die Interpretation von (deutscher) Gegenwartsliteratur (und, in einem Exkurs, der 1960er Jahre) nutzbar gemacht werden können.

Nach einer Einführung (1), in der die beiden Begriffe im Kontext des Storm- und des Philippe-Essays untersucht werden, beschäftige ich mich mit drei Romanen, die sich auf jeweils eigene Weise mit den Grenzen des Bürgertums befassen: Rocko Schamonis *Große Freiheit* (2), Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* (3) und Hubert Fichtes *Die Palette* (4). Die Beschränkung auf diese Texte erfolgt aus praktischen Gründen und ist – wie jede derartige Auswahl – angreifbar. Ich hoffe jedoch zeigen zu können, dass die drei Romane erstens (durch Schauplatz, intertextuelle Querverweise und die Zugehörigkeit zum Genre des ›Kiezromans‹) ausreichend miteinander verbunden sind, um gemeinsam untersucht zu werden, und zweitens jeweils spezifische Perspektiven auf die Bourgeoisie und ihr Außen einnehmen, die eine Anwendung von Lukács' Terminologie sinnvoll und plausibel machen.

1. Einführung

1.1. Die Literatur und das Bürgerliche

Innerhalb der Sammlung *Die Seele und die Formen* entwickelt Lukács das Konzept ›Bürgerlichkeit‹ am ausführlichsten im Essay über Theodor Storm. Bei diesem Autor sieht er eine idealtypische Einheit von bürgerlichem Leben und bürgerlichem Werk verwirklicht: »Niemals war etwas problematisch in diesem Leben«,³ heißt es, schwungvoll verallgemeinernd, über Storms Biografie, und aus dieser Eigenschaft des Dichters ergibt sich eine analoge Eigenschaft seines Werks: »Seine Bürgerleute schreiten noch sicher einher, fühlen sich und das bürgerliche Wesen ihres Daseins noch nicht als Problem.«⁴ Diese Übereinstimmung zwischen Autor und Werk, auf die

3 Lukács: *Seele*, S. 252.

4 Ebd., S. 256.

Lukács mit der nostalgischen »Sehnsucht der komplizierten Menschen« zurückblickt,⁵ ermöglicht die literarische Größe des Werks. In Storms Gedichten und Novellen werden Stimmung und Geschlossenheit durch soziale und moralische Homogenität ermöglicht und alle Unterschiede nivelliert: »Es gibt zwar auch in seiner Welt Menschen, die ein ganz anderes Leben leben, doch selbst diese stehen nicht in einem ausgesprochenen Gegensatz zu seiner typischen Menschenart.«⁶ Erst durch diese Beschränkung auf ein einheitliches soziales Milieu wird eine erhebliche Leistung der bürgerlichen Kunst Storms möglich, nämlich die Herstellung von Totalität: Zumindes annäherungsweise sieht Lukács bei ihm ein ungeheuer anspruchsvolles Programm verwirklicht, und zwar das einer »Symphonie [...], die [...] unmittelbar aus der Gesamtheit der Menschen und der Ereignisse zusammenklingt; als ob alles Einzelne nur eine Ballade oder ein Balladenfragment wäre, ein Element jener Materie, aus welcher dereinst ein großes Epos entstehen soll, das große Epos des Bürgertums.«⁷

Von solchen musikalischen Höheflügen ist nichts mehr zu spüren, wenn der Begriff ›Bürgertum‹⁸ mehr als hundert Jahre später in die Literaturdebatten zurückkehrt.⁹ In seiner 2014 in der »Zeit« publizierten Polemik *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!*, die unmittelbar nach Erscheinen von zahlreichen Debattenbeiträgen in diversen deutschsprachigen Medien auf eine weitgehend zustimmende Rezeption stieß, enthält sich der Journalist und Lektor Florian Kessler jeglicher hoffnungsvollen Prophezeiungen,

5 Ebd., S. 248.

6 Ebd., S. 262.

7 Ebd., S. 259.

8 Es ist offensichtlich, dass mit ›Bürgertum‹ im 21. Jh. nicht das Gleiche gemeint ist wie bei Lukács. Hier ist nicht der richtige Ort, um die wissenschaftliche Diskussion über die Wandlungen des Begriffs und über seine Brauchbarkeit für die Gegenwart aufzugreifen oder auch nur zu referieren – zweifellos ist aber bei der Behauptung von historischen Ähnlichkeitsbeziehungen Vorsicht geboten, insbesondere bei einem derart aufgeladenen Begriff. Auf der anderen Seite wäre es aber auch falsch, jegliche Verbindung zwischen Bürgertum bei Lukács und seiner polemischen Verwendung heute von vorneherein abzulehnen. Hilfreich erscheint mir die Terminologie von Manfred Hettling, der für die Zeit vor 1945 von einem »kollektiven Akteur ›Bürgertum‹« spricht, für die Zeit danach jedoch von einem »seit dem 18. Jahrhundert entwickelte[n] und immer wieder veränderte[n] Kulturmuster ›Bürgerlichkeit‹« (Hettling: *Bürgerlichkeit*, S. 13). Das »Kulturmuster ›Bürgerlichkeit‹«, das im Folgenden untersucht wird und das im frühen 21. Jh. in einer Krise zu sein scheint, könnte sich also auf den »kollektiven Akteur ›Bürgertum‹« des 19. Jh.s, zu dem beispielsweise Theodor Storm gehört, beziehen, ohne mit diesem identisch oder komplett aus diesem herleitbar zu sein. Beide finden jedenfalls ihren Niederschlag im Kommunikationsmedium Literatur.

9 Der im Folgenden vorgestellte Text ist selbstredend nicht der erste, der im literarischen Feld der Bundesrepublik Bürgerlichkeit thematisiert, und er ist gleichermaßen nicht der erste Beitrag, der mangelnde ›Welthaltigkeit‹ der Literatur kritisiert. Er steht hier stellvertretend für einen größeren Diskurs.

und sein Blick auf die Literatur der Gegenwart ist düster: »Noch nie hat sich Konformismus [...] so ausgezahlt wie heute.«¹⁰ Der laut Kessler maßgebliche Grund für diese Misere ist jedoch mit Lukács' Analyse 100 Jahre zuvor durchaus verwandt: Während es sich im Fall von Theodor Storm um eine Doppelexistenz als Inhaber eines bürgerlichen Berufs und Nebenschriftsteller handelt, die die Bürgerlichkeit seiner Literatur garantiert, sieht Kessler die Gegenwartsliteratur von Institutionen dominiert, die gleichermaßen für soziale Einheitlichkeit sorgen, indem sie sicherstellen, dass SchriftstellerInnen gerade nicht auf einen solchen Nebenberuf angewiesen sind. Konkret sind dies universitäre Schreibschulen wie etwa die in Leipzig und Hildesheim, die ihre AbsolventInnen (zu denen Kessler gehört) zum marktgängigen Schreiben trainieren, ihnen dabei aber jegliche Diversität austreiben,¹¹ und die ebenfalls vom bürgerlichen Habitus¹² geprägte »Konstellation von Großagenten, Großverlagen und Großhändlern«,¹³ die als Gatekeeper dafür sorgen, dass die Homogenität des Literaturbetriebs nicht von Nichtzugehörigen gestört wird:

Wer heute als Autor erfolgreich sein will, der muss in diese Kreise eintreten. Mit innerhalb des vergangenen Jahrzehnts rapide gewachsener Wahrscheinlichkeit gehört er zu einer ganz bestimmten In-crowd [...]. Er ist Teil eines informellen Geflechts, das sich vor allem dadurch definiert, dass die allermeisten Schreibenden niemals andocken können.¹⁴

Kesslers Gegenwartsdiagnose zielt also vor allem auf die Exklusionsmechanismen ab, die den »schichtenspezifischen Horizont« der Gegenwartsliteratur ermöglichen,¹⁵ während Lukács mit der Nostalgie des Spätgeborenen auf das durch soziale Einheitlichkeit ermöglichte Potenzial der Literatur zurückblickt. Während Storm der erste rein bürgerliche Autor

10 Kessler: *Arztsohn*.

11 Zum Thema Schreibschulen bzw. US-amerikanischen »writing programs« ist mittlerweile viel publiziert worden. Das Standardwerk aus jüngerer Zeit bleibt die zu Recht vielzitierte und -diskutierte Studie von McGurl: *Program*. Die Diskussion beginnt aber zumindest in den USA schon wesentlich früher: In dem anspruchsvollen und facettenreichen Diskussionsband von Engle u.a.: *Teaching* finden sich viele der Beobachtungen McGurls vorweggenommen.

12 Eine der Schwächen von Kesslers Polemik ist es, dass sie keine Definition von Bürgerlichkeit im 21. Jh. unternimmt. Während in Lukács' Storm-Essay der enge Zusammenhang von gesellschaftlicher Position und schichtspezifischer Ideologie als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, ist diese Geläufigkeit in der Gegenwart nicht mehr vorhanden (s.o. Anm. 8). Kesslers Argumentation ist überwiegend anekdotisch und sucht die Bürgerlichkeit vor allem in der Herkunft der Schreibenden – die titelgebenden Arztsöhne und Professorentöchter – sowie in einem nur angedeuteten gemeinsamen Lebensstil unter »letztlich neofeudalen Bedingungen« (Kessler: *Arztsohn*).

13 Kessler: *Arztsohn*.

14 Ebd.

15 Stahl: *Wer schreibt*.

ist, ist die Bürgerlichkeit der Literatur in Kesslers Gegenwart ein Problem geworden und muss deswegen dringend aufgebrochen werden. Beide Analysen haben die Einsicht in die soziale Determiniertheit des Literatursystems gemeinsam. Das zutiefst bürgerliche System ist einerseits de facto alternativlos: »Literatur wird in Deutschland von Menschen produziert, vermarktet und rezipiert, die aus gut situierten Verhältnissen stammen«, wie es in einem die Thesen Kesslers weiter zuspitzenden Debattenbeitrag von Enno Stahl heißt.¹⁶ Andererseits führt dies notwendigerweise zu einer extremen Verengung des Blickwinkels, was Stoffe und Formen der Literatur angeht: »[W]ie hätte jemand, der als Bürger geboren wurde, auf den Gedanken verfallen können, daß man auch anders als bürgerlich leben könne?«, fragt Lukács.¹⁷

1.2. Die Literatur und das Unbürgerliche

Da in beiden untersuchten Entwürfen das Bürgerliche als Totalität auftritt, drängt sich die Frage auf, welcher Raum jeweils für das Komplementärphänomen zur Verfügung steht: Wie wird innerhalb einer komplett bürgerlichen Literatur das Unbürgerliche gedacht? Anders als man bei einem späteren sozialistischen Theoretiker erwarten könnte, ist der Gegenbegriff zur Bürgerlichkeit Storms in *Die Seele und die Formen* nicht das Proletariat, sondern die Kleinbürgerlichkeit, die Lukács in den Romanen Charles-Louis Philippes findet und in dem Essay beschreibt.¹⁸ Philippes Figuren zeichnen sich durch extreme Armut aus – »[d]ie Armut ist der Hintergrund all dieser Bücher«, und sie ist die »Mutter der Sehnsucht«,¹⁹ welche im Mittelpunkt der Argumentation steht. Sehnsüchtig sind Philippes Romanfiguren zum einen als Liebende, zum anderen – und das macht ihre Besonderheit aus – als Angehörige der Unterschicht:

Die Menschen sehnen sich aus der Armut heraus, nach ein wenig Freiheit und Sonnenschein, nach etwas unklar Großartigem, was schon in ihren Träumen das lieblich kleine Format ihrer Welt hat, was man nur mit dem Wort »Leben« umschreiben könnte und was in der sachlichen Geradheit ihrer Sprache ein wenig Geld oder eine höhere Stellung heißt. Doch diese Sehnsucht ist unerfüllbar – sie ist eine wahre Sehnsucht.²⁰

16 Ebd.

17 Lukács: *Seele*, S. 248.

18 Aus dem Kontext von Lukács' Äußerungen geht hervor, dass er den Begriff ›Kleinbürgertum‹ nicht etwa im Sinne eines ›neuen Mittelstands‹ verwendet – da der Begriff ›Proletariat‹ in seinem Essay komplett fehlt, kennzeichnet ›Kleinbürgertum‹ die unterste Gesellschaftsschicht, die bei Philippe oft, aber nicht immer, in einem kleinstädtischen Ambiente auftritt.

19 Beide Zitate: Lukács: *Seele*, S. 248

20 Ebd.

Die soziale Situation von Philippes Protagonistinnen und Protagonisten wird von Lukács – analog zu seiner Analyse Storms, in der die gefestigte Bürgerlichkeit der Figuren Storms Texte definiert – als Grundbestandteil der literarischen Form verstanden. Sehnsucht interessiert ihn als das scheinbar Formlose,²¹ und entsprechend ist er darum bemüht, in Philippes Romanen mit ihren doppelt sehnsüchtigen Figuren eine spezifische Form zu bestimmen und so dem »paradox of a sentimental form«²² näherzukommen. Zu diesem Zweck stellt er zunächst eine Dichotomie zwischen der Binnenkommunikation innerhalb der Unterschicht auf der einen Seite und der Position dieser Unterschicht in der Gesamtgesellschaft auf der anderen Seite her: »[R]ein, harmonisch, ohne inneren Mißklang sind seine idyllischen Szenen. Aber die grausame Härte des Äußeren ist ihre ständige Voraussetzung, ihr ewiger unveränderter Hintergrund – sehr oft sogar ihr Erzeuger. Die Armut ist dieses Äußere.«²³ Mit anderen Worten gibt die Erfahrung der wirtschaftlichen Not Philippes Romanen eine eigene Form, die sie von der Form anderer Texte unterscheidet. Diese Form wird im Folgenden in eine diachrone Reihe von Werken gestellt, die »ganz dem wirklichen, weitesten und tiefsten Begriff der Idylle« entsprechen²⁴ und zu denen. Dantes *Vita Nuova*, Goethes *Werther* und Hölderlins *Hyperion* gehören – der kanonische Rang dieser Werke macht deutlich, dass der Essay nicht die Abwertung von Armutsliteratur durch einen privilegierten Leser betreibt. Philippes Literatur beweist sich in den Augen des Essayisten durch den Balanceakt zwischen Form und Sentimentalität: »Die Sehnsucht ist immer sentimental«, aber andererseits ist auch die »Form [...] eine Überwindung der Sentimentalität«,²⁵ und Philippes Romanen gelingt es, beides zu vereinen: Das harte Los seiner Figuren kann nicht ohne Sentimentalität und Rührung geschildert werden, aber am Ende werden diese »zur Form erlöst«.²⁶

Genauso wie die Polemik Kesslers über eine bürgerliche Monokultur in der Literatur in freilich gebrochener Weise die Storm-Interpretation von Lukács widerspiegelt, sind in der Gegenwartsliteratur Texte zu finden, die wie die Philippes diese Monokultur verlassen und ihre Form aus dem Kontrast von Sehnsucht und der »grausamen Härte des Äußeren«²⁷ gewinnen wollen. Kessler thematisiert sie in seiner Streitschrift nicht, weil es ihm

21 Vgl. ebd., S. 284.

22 Butler: *Introduction*, S. 14.

23 Lukács: *Seele*, S. 295.

24 Ebd., S. 297.

25 Ebd., S. 296.

26 Ebd., S. 299.

27 Ebd., S. 295.

gerade um die unheilvolle Einförmigkeit der Literatur geht, aber wenn es um das analytische Potenzial von Lukács' Kategorien für die Gegenwartsliteratur geht, ist die Frage nach der Form des Unbürgerlichen relevant. Aus der nicht kleinen Gruppe von solchen Texten²⁸ greife ich im Folgenden eine Untergruppe heraus, die man in Ermangelung einer besseren Bezeichnung als ›Kiez-Roman‹ bezeichnen könnte: Texte, die für ein bürgerliches Publikum das Hamburger Rotlichtmilieu und die dort anzutreffenden, mehr oder weniger dezidiert antibürgerlichen Lebensformen in den Blick nehmen. Diese Gruppe ist groß und scheinbar stereotyp genug, dass sie bereits feuilletonistische Gegenreaktionen provoziert hat: Im Januar 2019 kritisiert Moritz Herrmann im Hamburger Lokalteil der ›Zeit‹ solche Texte aus einer doppelten lokalpatriotischen und literaturkritischen Perspektive und bemängelt, die Beschränkung auf das »maximale[] Elendspanorama« der Reeperbahn werde einerseits der Vielfältigkeit Hamburgs nicht gerecht, andererseits sei sie zu einem literarischen Klischee verkommen, sodass sich eine »diffuse Ermüdung« einstelle.²⁹ Herrmanns Argumentation ist wie die Kesslers fünf Jahre zuvor literatursoziologisch: Während letzterer die soziale Einförmigkeit des Literaturbetriebs anprangert, kritisiert ersterer, dass ebenjener Betrieb eine einförmige Literatur produziert, und zwar interessanterweise eine, die durch die Abbildung des Antibürgerlichen im weiterhin bürgerlichen literarischen Feld reüssieren will: »Am Ende ist das nur Bequemlichkeitsliteratur. Vermeintlich er- und aufregend, aber tatsächlich allzu bieder und brav im schlecht bemäntelten Ansatz, Bestenlisten zu erstürmen.«³⁰ Man muss die – nicht besonders detailliert begründete – Kritik nicht übernehmen, um diese Diagnose aufschlussreich zu finden: Offenbar hat sich in der Gegenwartsliteratur eine tendenziell stereotype (und kommerziell erfolgreiche) Sprechweise etabliert, mit der das ›Juste Milieu‹ über die sozialen Schichten unterhalb seiner selbst spricht.

28 Neben den hier im Folgenden behandelten Texten gibt es eine ganze Reihe von anderen AutorInnen und Werken, die sich auf jeweils sehr unterschiedliche Weise mit den Unterprivilegierten der Gesellschaft befassen und zum Teil erhebliche Aufmerksamkeit im deutschsprachigen Literaturbetrieb erfahren haben. Dazu zählen der auch international erfolgreiche literarische Bericht *Saisonarbeit* von Heike Geißler, Anke Stelling's unlängst mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Roman *Schäfchen im Trockenen*, Katharina Hackers *Die Habenichtse*, die Werke von Feridun Zaimoglu und Clemens Meyer sowie die im deutschen Feuilleton intensiv rezipierten französischen Romane von Édouard Louis und Annie Ernaux, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

29 Herrmann: *Nachts*.

30 Ebd.

2. Der anständige Zuhälter: *Große Freiheit*

Der erste hier zu untersuchende Roman, Rocko Schamonis *Große Freiheit*, erschien Anfang 2019, und die Pressereaktionen auf ihn zeigen recht einhellig dieselbe Ermüdung von der Kiezliteratur, die auch Herrmanns Kritik antrieb: Die Rezensentin der »Süddeutschen Zeitung« liest den Roman als »Gegenentwurf« zu einer überdisziplinierten Gesellschaft, findet aber genau das »kitschig« und »langweilig«,³¹ während »Spiegel Online« einen »nostalgieseligen Realismus« diagnostiziert, dem es nicht gelingt, »am Mythos zu kratzen«, sodass der Roman ein »biederer Mythenverstärker« bleibt.³² Was der Kritik derart übel aufstößt, ist die unbeirrbar positive Positivität von Schamonis Buch, in dem die Lebensgeschichte seines Protagonisten Willi Köhler als weitgehend problemfreie Entwicklung zu mehr persönlicher Unabhängigkeit erzählt wird. Die provozierende Harmlosigkeit kann als ein Versuch interpretiert werden, der Leserschaft den Zugang zur Unterseite der bürgerlichen Gesellschaft zu erleichtern: Schamonis Willi (der auf einem lokal berühmten Zuhälter und Sexkinobetreiber gleichen Namens basiert, mit dem der Autor Interviews geführt hatte) betritt die Szene in den 1960er Jahren als naiver Provinzling, der zunächst mit Prostitution und Pornografie wenig anfangen kann, aber schnell die Vorteile erkennt, die ihm das Leben jenseits der bürgerlichen Gesellschaft bietet. Seine persönliche Philosophie, ausformuliert am Ende des Romans, ist dabei für Leserinnen und Leser außerhalb des Rotlichtmilieus komplett anschlussfähig, weil sie die im Roman durchaus thematisierten Probleme von materieller Armut, sexueller Ausbeutung, Behördenwillkür und dergleichen hinter einem liberalen, von jedem Klassenstandpunkt bereinigten Programm verbirgt:

Ich will selbst über mich und mein Leben bestimmen können. Aufstehen, wann ich will. Zu Bett gehen, wann ich will. Schlafen, mit wem ich will. Trinken und essen, was ich will. Lesen, was ich will. Arbeiten, was und wann und mit wem ich will. [...] Ich will frei sein.³³

Dass die Darstellung des Nichtbürgerlichen bei Schamoni die Züge einer Idylle annimmt, hat neben diesem Herunterbrechen des Milieus auf allgemeinverträgliche Ideologeme einen weiteren Grund in einer Art Sozialpartnerschaft zwischen Mittel- und Unterschicht, die die sozialen Gegensätze anerkennt und die Dichotomie zwischen NormalbürgerIn und KiezbewohnerIn als Einrichtung zum beiderseitigen transaktionalen Vorteil interpretiert. Am Beispiel des nicht ganz regelkonformen Glücksspiels kann

31 Knödler: *Legende*.

32 Müntefering: *Beat*.

33 Schamoni: *Freiheit*, S. 286f.

Wollis Mentor mit dem Hinweis auf diese Sozialpartnerschaft den Vorgang entkandalisieren:

Er [...] nickt in Richtung des Spielertisches, wo gerade ein großer Haufen Geld seinen Besitzer wechselt. »Schau dir mal den Typen da vorne an. Der geht seiner ganz normalen bürgerlichen Arbeit nach, sein ganzes Leben lang, tagein, tagaus dasselbe: Schicht, Familie, Doppelhaushälfte in Rahlstedt. Und das bisschen Fett, das dabei überbleibt, das will er gerne anlegen in seinen Traum vom großen Leben. Und genau an dem Punkt kommen wir ins Spiel. Denn wir können ihm all das geben, wonach er sich sehnt, weil wir all das besitzen: Freiheit, Abenteuer, Sex, Gefahr.«³⁴

Die Gegensätze zwischen Oben und Unten werden also durchaus anerkannt, aber ökonomisch als Transaktion zwischen dem spießbürgerlichen Rahlstedt und dem subkulturellen St. Pauli produktiv gemacht. Hinzu kommt der zeitliche Abstand des Romans zum Geschilderten, der es den LeserInnen ermöglicht, den Plot als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Modernisierung zu lesen: Zwar hat Wollis durchaus mit verklemmten Bürokraten und konservativen Klerikern zu kämpfen, die ihren bürgerlichen Lebensstil vor den Versuchungen des Sperrbezirks – in erster Linie die freiere Sexualität und die Abwesenheit einer protestantischen Arbeitsmoral – schützen wollen, aber die BewohnerInnen von St. Pauli eint die Einsicht, dass es sich dabei um letzte Abwehrkämpfe handelt: »Das sind die Geister der alten Zeit. [...] Die Ewiggestrigen. Wir müssen die alle abschütteln, wenn wir die Freiheit wollen.«³⁵ Ein besonders konkretes Beispiel für diese fortschrittsorientierte Perspektive findet sich auf musikalischer Ebene: Mit den seinerzeit auf der Großen Freiheit aufspielenden Beatles benennt der Roman eine Band, die im Erzählkosmos der Sechziger noch als skandalös gelten kann (und auch von Wollis zunächst verkannt wird), aber mittlerweile für alle gesellschaftlichen Schichten kanonfähig und unkontrovers ist, und ihre Laufbahn fungiert als Schablone für die Entwicklung der gesamten Gesellschaft. Da der Roman recht früh im Leben seines Protagonisten endet und Fortsetzungen bereits angekündigt sind, bleibt abzuwarten, wie diese Modernisierungserzählung fortgeführt wird – fest steht, dass der reale Wollis Köhler mit seiner später kultivierten Mischung von Halbwelt- und Intellektuellenhabitus eine geeignete Figur ist, um eine solche Annäherung zwischen Rotlichtmilieu und (Bildungs-)Bürgertum durchzuführen.³⁶

34 Ebd., S. 89f.

35 Ebd., S. 243.

36 Wie es in der Besprechung einer Schamoni-Veranstaltung über Köhler etwas ungläubig in der »Welt« heißt, kamen »[s]ogar Schriftsteller [...] in sein Bordell«, das somit als ideal heterotopischer Ort zur Verwischung von Feldgrenzen erscheint und von Schamoni in den kommenden Fortsetzungen so inszeniert werden dürfte (Pofalla: *Schriftsteller*). Zur Selbstdarstellung Köhlers als unorthodoxer Grenzgänger vgl. auch den Dokumentarfilm *Wollis Paradies* (D 2008, Regie Gerd Kroske).

Durch diese drei Techniken – die Absolutsetzung einer liberalen Freiheitsideologie, die Annahme einer bürgerlich-antibürgerlichen Sozialpartnerschaft und das ›Grand récit‹ der gesellschaftlichen Modernisierung – wird es dem Roman möglich, die von Lukács beschriebene »grausame Härte des Äußeren« zu relativieren, ohne dabei auf »idyllische Szenen« im Inneren³⁷ zu verzichten. Was Lukács an Philippe schätzt, nämlich die Nutzbarmachung des brutalen Gegensatzes von Innen und Außen, kann freilich bei Schamoni nur eingeschränkt Form werden: Weil die Dichotomie von bürgerlichem und antibürgerlichem Leben in der *Großen Freiheit* nur vorgetäuscht ist, steht die innere Harmonie der Kiezgesellschaft unter Klischeeverdacht. Wenn der Protagonist Wolli »zu nett« und der Roman daher zu »anständig« ist, um ansprechend zu sein,³⁸ scheint es, als ob Schamoni einen Storm-Roman im Philippe-Gewand geschrieben hat: auf den ersten Blick mit viel Raum für die Sehnsüchte seiner Figuren, aber letztlich ohne Konzept dafür, »daß man auch anders als bürgerlich leben könne«.³⁹

3. »Am Ende schwarz«: *Der goldene Handschuh*

Dass Literatur sich ins St. Pauli der 1960er und 1970er begeben und im dortigen Milieu etwas anderes als erbauliche Selbstverwirklichungsfantasien finden kann, beweist ein Roman, mit dem jener von Schamoni oft in Zusammenhang gebracht wird: Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* aus dem Jahr 2016. Dass beide Autoren häufig kollaborieren, vor allem im Comedy-Trio »Studio Braun«, ist vielleicht nicht hinreichend, um ihre Romane gegeneinander auszuspielen, wie es das Feuilleton gelegentlich tut. Aus literatursoziologischer Sicht scheint es aber immerhin bemerkenswert, dass sowohl Strunk als auch Schamoni ursprünglich aus anderen Szenen mit weniger hochkulturellem Habitus (Popmusik und Comedy) kommen und sich in den letzten Jahren den Zugang zum literarischen Feld erarbeitet, aber gleichzeitig einige habituelle Merkmale aus ihren Herkunftsfeldern beibehalten haben.⁴⁰ Dieses Grenzgängertum wäre ausführlicher zu untersuchen, als Arbeitshypothese jedoch kann davon ausgegangen werden, dass die ungewöhnliche Verortung im literarischen Feld, die dem von Kessler

37 S.o. Anm. 23.

38 Pofalla: *Zuhälter*.

39 S.o. Anm. 17.

40 Hiermit meine ich die Benutzung von leicht als solche zu erkennenden Pseudonymen, die Vermeidung von großschriftstellerischer Gravitas in Interviews und Lesungen, den Aktivismus für die Satirepartei *DIE PARTEI* und dergleichen.

angeprangerten Typus des großbürgerlichen Schriftstellers geradezu programmatisch entgegengesetzt scheint, die Akzeptanz von unbürgerlichen Stoffen beim Publikum erleichtern kann: Autoren wie Strunk und Schamoni bürgen mit ihrer eigenen Außenseiterposition im literarischen Feld für die Authentizität ihrer Texte.⁴¹

Authentizität ist in der Tat im *Goldenen Handschuh* eine ostentativ herausgestellte Tugend: Noch vor Beginn des Romans bedankt sich Strunk in einem Paratext beim »Staatsarchiv Hamburg, das mir die bis dato unter Verschluss befindlichen Akten zum Fall Honka zugänglich gemacht hat.«⁴² Nicht nur hat also intensive Recherche stattgefunden, vielmehr existiert bereits ein ›Fall Honka‹, der aber durch die Einbeziehung exklusiven Materials neu beleuchtet wird. Der Roman setzt sich damit explizit in ein konfrontatives Verhältnis zu einem Vorgängerdiskurs, nämlich der seit 1975 insbesondere in den Boulevardmedien ausgebreiteten Real-Life-Horrorgeschichte um den Serienmörder Fritz Honka, der seine Opfer im untersten Segment der Hamburger Gesellschaft, unter den AlkoholikerInnen, Kriegstraumatisierten und Gelegenheitsprostituierten in der titelgebenden Bar »Zum goldenen Handschuh«⁴³ fand. Besagter Diskurs zeichnete sich durch zwei Charakteristika aus: Zum einen versteht die Presse Honka als Produkt seiner sozialen Umgebung, die für die LeserInnen in den schwärzesten Farben geschildert wird. Das gilt besonders für die Kaschemmen auf dem Hamburger Berg, von wo aus die »Toten Seelen von St. Pauli« – so der Titel einer über etliche Ausgaben gestreckten Reportage der »Bild«-Zeitung – aus nackter Not mit dem Mörder mitgehen. Der Täter und seine durch extreme Verderbtheit gekennzeichneten Opfer gehen eine schockierende Symbiose ein, und dies stellt – als zweites Charakteristikum der Berichterstattung – auch

41 Stellvertretend für viele ähnlich lautende Formulierungen in den Rezensionen des Romans stehe hier ein längeres Zitat aus der von Sabine Vogel für die »Frankfurter Rundschau« (Vogel: *Frauenmörder*): »Heinz Strunk hat nicht nur Honkas Geschichte aus den 1970ern penibel recherchiert, er hing auch selbst am Tresen des ›Handschuh‹, studierte das Ensemble aus abgehalfterten Loddeln, großmäuligen Verlierern und furzenden ›Tripperschicksen‹, er kennt die ›Verschimmelten‹ aus dem Hinterraum und die ›am lebendigen Leib verrottenden‹ Huren. Als ordentlich teilnehmender Beobachter probierte er sogar Honkas favorisiertes ›Vernichtungstrränk‹ Fako, eine Mischung aus Fanta und Korn« – eine Rechercheleistung, so darf man den Subtext der Rezension ergänzen, die einem konventionelleren Vertreter des Literaturbetriebs nicht hätte gelingen können. In den Rezensionen zu Hubert Fichtes *Palette* (dokumentiert in Beckermann: *Fichte*) finden sich etliche fast identische Formulierungen.

42 Strunk: *Handschuh*, Titelei.

43 Zur besseren Unterscheidung wird im Folgenden der »Goldene Handschuh« in Anführungszeichen gesetzt, wenn es sich um die Kneipe handelt, während der Werktitel *Der goldene Handschuh* kursiv erscheint. Im Kapitel zu Hubert Fichtes Roman *Die Palette*, der seinen Titel ebenfalls mit einer Kneipe teilt, verfare ich genauso.

für ordentliche Bürger außerhalb des Milieus eine Bedrohung dar. Am Beispiel des Ehemanns einer der ermordeten Frauen gestaltet die »Bild« diese Bedrohung zu einer nicht eben plausiblen, aber deswegen umso direkter in den ideologischen Kern treffenden Umwertung aller Werte:

Von der Mordkommission befragt, wann er seine Frau das letzte Mal gesehen habe, erinnerte sich Beuschel:

»Das war am Freitag, dem 2. August 1974. Wir waren in einem Lokal [...] neben dem ›Goldenen Handschuh‹ [...]. Ich mußte mal kurz auf die Toilette, und als ich wiederkam, war sie weg ...«

Am nächsten Morgen entdeckte er sie im ›Goldenen Handschuh‹ [...]. Der Ehemann rüttelte sie wach. »Laß mich in Ruhe ...« knurrte Anna. Einige Penner mischten sich ein. »Was willst du von der Frau? Laß sie in Ruhe! Was heißt hier ›Ehemann?«

Thomas Beuschel ging [...], und der Mann mit der Nachtwächtermütze setzte sich zu der Schlafenden: Honka.⁴⁴

Erst in der Kombination mit dem scheinbar unvermittelt einsetzenden Verfall und Untergang der Ehefrau (und mit ihr der Institution Ehe) entfaltet das soziale Schreckensszenario, das die Boulevardmedien entwerfen, seine Wirkung: Neben Honka, seinerseits Produkt seiner sozialen Umstände, tritt das Milieu von St. Pauli, das respektable Mitglieder der Gesellschaft zu »scheinoten Wermutleichen«⁴⁵ macht, die »in einem Zustand totaler Apathie«⁴⁶ auf ihren Mörder warten.

Von dieser Folie einer reißerischen und paternalistischen Berichterstattung hat sich Strunks Roman abzusetzen, und er tut dies im Wesentlichen in zweifacher Weise: Zum einen durch die (hier nicht weiter untersuchte) Einbeziehung einer wohlhabenden, aber nicht minder verderbten Honoratiorenfamilie, die das moralische Gefälle zwischen den Klassen nivelliert: Es gibt im *Goldenen Handschuh* keine gefährdete Unschuld, keine moralische Korruption der Mittel- durch die Unterschicht, sondern lediglich unterschiedliche Ausprägungen sittlicher Verwahrlosung, die nur für die Privilegierten ohne Konsequenzen bleibt.

Die zweite von Strunk ergriffene Maßnahme, die den Roman trotz aller vorhandenen Drastik davor bewahrt, in eine Pornografie des Elends abzugleiten, ist der Fokus auf die Sehnsüchte der Bar-BesucherInnen. Täter wie Opfer eint die Unzufriedenheit mit ihrer beschädigten Existenz und der intensive, wenn auch unkonkrete, Wunsch nach einem besseren Leben. Honka, der »kleine, schiefe Mann mit dem eingedrückten Gesicht«,⁴⁷ wird

44 Tremper: *Honka*, Ausgabe vom 7.8.1975, S. 20.

45 Ebd., Ausgabe vom 2.8.1975, S. 10.

46 Ebd., Ausgabe vom 5.8.1975, S. 16.

47 Strunk: *Handschuh*, S. 15.

mit einem im Folgenden dann nur noch variierten Bekenntnis eingeführt: »...Ich kannte ma eine, die hab ich geliebt. Irgendwann war sie weg, aber ich weiß, dass sie wiederkommt...«⁴⁸ Neben dieser amourösen Sehnsucht betrifft das »katastrophale[] Glücksverlangen«⁴⁹ der »Handschuh«-Besucher auch den Bereich des Sozialen: Als Honka in der Mitte des Romans einmal kurzzeitig Arbeit findet, verbindet sich dieser Erfolg sofort mit weitreichenden Hoffnungen:

Er gehört jetzt nicht mehr zum Abschaum, dem Bodensatz, zu den Aussätzigen und Verlorenen, Elenden, Alkoholikern, Tagedieben, Verbrechern, er geht vielmehr einer sinnvollen Tätigkeit, von der Gesellschaft hochangesehenen Arbeit nach, mehr noch, einer *Aufgabe*, die seine ganze Hingabe, Disziplin und Fleiß erfordern wird. Nie wieder Schmutz, Lärm, Kälte, Erniedrigungen, Schläge, Schikane, den Körper ruinierende Arbeit unter widrigsten Umständen. Weg aus St. Pauli!⁵⁰

Dass dieses Programm im Grunde nur die Erwartung einer minimalen sozialen Teilhabe ist, ändert nichts daran, dass es in der fiktionalen Welt des Romans nicht eingelöst werden kann: Die Gesellschaft außerhalb von St. Pauli hat keinen Bedarf an Honkas »Hingabe«, und sein Alkoholismus sowie diverse soziale Demütigungen lassen ihn schnell wieder zurück ins Milieu rutschen, wo es ihm ergeht wie den anderen Kneipenbesuchern: »Die Leude, die hier sitzen, warten. Seit zwanzich, dreißich Jahren tun sie nix als warten. Und davon sind sie schwarz geworden, das stimmt nämlich, dass man vom Warten schwarz wird. Erst grau, dann braun, und am Ende schwarz.«⁵¹ Vor diesem monochromen Hintergrund, der es an Härte und Drastik nicht fehlen lässt, sind es dann die Sehnsüchte der Wartenden, die dem Roman Kontrast geben. Neben Figurenreden wie den bereits zitierten benutzt Strunk besonders ein Mittel, um diesen Kontrast anzuzeigen: Die Wünsche und Ideale der »Handschuh«-BesucherInnen kommen nicht nur in ihren eigenen Worten zum Ausdruck, sondern auch und vor allem in den Texten der Schlager, die inner- und außerhalb der Kneipe ständig laufen:

Du sollst nicht weinen,
Wenn ich einmal von dir gehen muss.
Oh, denk nicht dran, noch ist der Tag so weit.
Auch morgen wird die Sonne wieder scheinen
Für dich und mich, genauso schön wie heut.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 39.

50 Ebd., S. 108.

51 Ebd., S. 172.

Genau gerade nicht. Nichts. Nie. Fiete kratzt mit den Fingernägeln das Etikett von einer leeren Bierflasche herunter und verteilt die Papierfitzelchen vor sich auf dem Tresen.⁵²

Die mangelnde Verbindung zwischen der Sonne im Liedtext und der Schwärze der Umgebung wird also den ProtagonistInnen durchaus bewusst, aber die Schlager grundieren dennoch ihre Wunschproduktion, bis der Alkohol der Sentimentalität ein Ende setzt: »Fiete legt ›Es geht eine Träne auf Reisen‹ auf. Seine Augen sind glasig vor Rührung, so schön findet er das Lied. [...] Siebenmal legt Fiete die Träne auf, beim achten Mal stolpert er und kracht auf eine Schrankkante.«⁵³ Hier ergibt sich eine Verbindung zu Lukács' Bemerkungen über Theodor Storm: Wo das Endziel der bürgerlichen Literaturproduktion – von Bürgern, über Bürger, für ein bürgerliches Publikum – die Komposition einer »Symphonie [ist], die [...] unmittelbar aus der Gesamtheit der Menschen und der Ereignisse zusammenklingt«,⁵⁴ muss sich die Unterschicht mit für sie angefertigten Produkten der Kulturindustrie zufriedengeben, weil sie ihre Sehnsüchte nicht selbst zum Ausdruck bringen kann. Aus dem Kontrast zwischen Schlager und Realität entsteht die Sehnsucht der Kneipengäste, und aus dem Kontrast zwischen der Trivialität der »traumlose[n] Kunst fürs Volk«⁵⁵ und den komplexeren Ausdrucksmöglichkeiten der bürgerlichen Kunst entstehen die Kritik und die Form des Romans. Dass Strunk dabei den vermeintlich primitiven Geschmack Honkas und seiner Opfer nicht denunziert, sondern als Teil eines größeren Verblendungszusammenhangs versteht, macht die Verbindung zu Lukács' Ausführungen über die kleinbürgerliche Sentimentalität ergiebig: Anders als bei Philippe, bei dem die Hoffnungen und Wünsche der Figuren dazu beitragen, die Armut als Bestandteil der Form des Romans ästhetisch zu integrieren, gibt es bei Strunk nicht einmal mehr einen authentischen Ausdruck der Sehnsucht. Die trotzdem notwendige ästhetische Schließung des Romans erreicht er, indem er das von der sensationslüsternen Presse verbreitete Narrativ einer Bedrohung des sozialen Gefüges durch eine verkommene Minderheit umdreht und stattdessen eine von oben bis unten moralisch verwahrloste Welt entwirft. Während die Sehnsüchte der ProtagonistInnen bei Schamoni keiner Übersetzung für die bürgerliche Leserschaft bedürfen, weil sie im Kern grundbürgerlich sind, und bei Philippe über den Umweg der Form für den privilegierteren Leser Lukács anschlussfähig werden, geht *Der goldenen Handschuh* einen Schritt weiter,

52 Ebd., S. 27.

53 Ebd., S. 33.

54 S.o. Anm. 7.

55 Horkheimer/Adorno: *Dialektik*, S. 146.

indem er nicht nur die Unbarmherzigkeit der äußeren Umstände, sondern auch die zerstörerische Wirkung dieser Umstände auf die Wunschproduktion der ProtagonistInnen zeigt. Die Idylle ist auf diese Weise komplett aus dem beschädigten Leben verbannt und tritt nur noch als Wiedergänger in der trivialisierten Form des Schlagers auf.

4. Eine andere Jukebox: *Die Palette*

In den bisher untersuchten Kiezromanen stehen Musik und Gesellschaftsbild in einem Entsprechungsverhältnis: Der Soundtrack von *Große Freiheit* wird von den Beatles bestritten, die als seinerzeit moralische Empörung auslösende Verführer der Jugend, heute aber denkbar unkontroverse Konsensband stellvertretend für den gesamtgesellschaftlichen Fortschritt stehen, den Schamoni auf St. Pauli vorbereitet sieht. *Der goldene Handschuh* hingegen mutet seinen LeserInnen Musik zu, die mutmaßlich außerhalb ihrer Hörgewohnheiten liegt, und entlarvt mit ihrer Hilfe einen kulturindustriellen Mechanismus, der den Erniedrigten und Beleidigten der Gesellschaft zum Ausdruck ihrer Sehnsüchte lediglich triviale Emotionsbausteine vorsetzt. Beide musikalischen Programme lassen sich auf einen Urtext des Genres Kiezroman zurückführen, der hier abschließend (nur unter diesem Gesichtspunkt) kurz betrachtet werden soll: Hubert Fichtes Roman *Die Palette* von 1968,⁵⁶ der in gewisser Hinsicht den heutigen Boom der St.-Pauli-Literatur erst ermöglicht hat, indem er die sozialen und kulturellen Unterwelten der Stadt aufgewertet und literaturfähig gemacht hat. Die literarische Frontstellung ist dabei erstaunlich ähnlich wie die des *Goldenen Handschuhs* fast 50 Jahre später: Auch Fichtes Roman beschäftigt sich mit einer Kneipe, die dank reißerischer Presseberichterstattung im Ruf steht, die Mittelschicht zu verderben, und profiliert sich als emphatischere, komplexere und dadurch gerechtere⁵⁷ Auseinander-

56 Die Verbindungen der *Palette* zu den bisher behandelten Romanen sind zahlreich: Bei Schamoni taucht Fichte, dessen Interviewband *Wolli Indiensfahrer* (1978) einen wichtigen Prätext für *Große Freiheit* darstellt, als Romanfigur und die Kneipe »Palette« als Schauplatz auf. Strunk verwendet in seinem Romane keine derart direkten intertextuellen Bezüge, aber auch für ihn ist *Die Palette* als Pionierwerk einer literarischen Erschließung der (Hamburger) Subkultur, das zudem eine Kneipe in den Mittelpunkt stellt, einschlägig. Auch Fichtes Interviewband mit dem ›Ledermann‹ Hans Eppendorfer (*Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, 1976) hat mit dem *Goldenen Handschuh* einige Überschneidungen: nicht nur die Beschäftigung mit einem berüchtigten Mörder, sondern auch das Bestreben, der reißerischen Berichterstattung in der Presse ein dem jeweiligen Milieu gegenüber einfühlsameres Narrativ entgegenzusetzen.

57 Fichtes und Strunks Romane, die beide in einem Spannungsverhältnis zu einem nicht-literarischen Vorgängerdiskurs stehen, erinnern in dieser Hinsicht an Michel Foucaults Überlegungen

setzung mit diesem Ort.⁵⁸ Anders als bei Strunk, der auf Vermittelbarkeit zugunsten der ästhetischen Schließung verzichtet, und bei Schamoni, der die Unterschiede zwischen Rahlstedt und St. Pauli, zwischen Reihenhaus-siedlung und Rotlichtmilieu harmonisiert und dadurch nivelliert, stellt Fichte die Vermischung von (sozialen und ästhetischen) Ebenen und damit die ständige Grenzüberschreitung zwischen ›high‹ and ›low‹ heraus.⁵⁹ Dies findet seinen Niederschlag in der Form des Romans: Er verfügt über einen Protagonisten namens Jäcki, der immer wieder in die Heterotopie der »Palette« hinabsteigt⁶⁰ und offensichtlich große Ähnlichkeit mit dem Autor Fichte hat, aber daneben »drängelt [sich] eine weitere Figur in den Text. [...] Ihr Auftauchen wird so unelegant inszeniert, daß es uns Leser alarmieren muß.«⁶¹ Dieser namenlose Ich-Erzähler ist Jäcki zu ähnlich, um einen erzählerischen Mehrwert zu erzielen, aber durch diese absichtliche Verkomplizierung lenkt der Roman die Aufmerksamkeit auf seinen eigenen sozialen Standort: Schon Jäcki allein sitzt in der »Palette« zwischen den Stühlen, indem er einerseits nach einigem Zögern von den Stammgästen akzeptiert wird, andererseits aber als privilegierter Beobachter niemals wirklich Teil des Beobachteten werden kann. Der Ich-Erzähler konkretisiert dieses Problem, indem er seine eigene soziale Situation als Autor eines ›High-Brow‹-Literaturverlags ins Spiel bringt:

Drei Jahre sitz ich jetzt dran.

Ledig [der Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, J.B.] leiht mir im Monat so viel, wie Loddler [einer der Palettengäste, J.B.] im Hafen fest verdient. Dafür spare ich den Weg, denn ich kann es in Heimarbeit machen, und ich bin ein freier Schriftsteller in der Freien und Hansestadt Hamburg und habe einen Bart und einen bunten Schlips und ein violettes Hemd und werde beneidet um die 3 mal 12 mal achthundert Miesen [...].⁶²

Es findet also eine gewisse Annäherung an das Milieu statt, wie das der Tradition der Bohème entspricht,⁶³ aber aufgrund der sozialen Unterschiede keine Verschmelzung mit ihm. Fichtes Roman ist der einzige der drei hier untersuchten, der eine derartige Positionsbestimmung vornimmt,

zum »Leben der infamen Menschen« (Foucault: *Leben*), laut denen der Literatur der Neuzeit bei der Beschreibung und Erschließung des ›Infamen‹ eine besondere Rolle zukommt.

58 Mehr zu diesem Thema in Behrs: *Anerkannt*. Zum Lokal vgl. Bandel/Hempel/Janßen: *Palette*.

59 Zu den Beziehungen zwischen den Grenzverwischungen bei Fichte und dem ›Omnivorismus‹ der Pop-Literatur vgl. Behrs: *Halbhalbe*; dort auch weitere Literaturangaben.

60 Der Satz »Jäcki geht vier Stufen herunter« wird im Roman sozusagen leitmotivisch verwendet und auch als Kapitelüberschrift eingesetzt (Fichte: *Palette*, S. 7).

61 Teichert: *Herzschlag*, S. 136.

62 Fichte: *Palette*, S. 234f.

63 Vgl. Kreuzer: *Bohème*, sowie Magerski: *Gelebte Ambivalenz*. Zur Anwendbarkeit des Begriffs ›Bohème‹ auf die Literatur der 1960er und 1970er Jahre vgl. ebd., S. 212ff.

und er benötigt die komplizierte Form einer verdoppelten Erzählinstanz, um seinen literatursoziologischen Standort auszudrücken: Ein (mehr oder weniger) privilegierter Schriftsteller schreibt über eine unterprivilegierte Welt. Schamonis *Große Freiheit* und Strunks *Goldener Handschuh* kommen ohne eine solche Selbstverortung aus. Bezeichnenderweise stammt die oben angeführte selbstreflexive Passage aus dem vielzitierten letzten Kapitel des Romans, in dem die Grenze zwischen dem Autor und seinen Figuren nicht nur anerkannt, sondern gleichzeitig auch überwunden wird, *und zwar* während einer Lesung des Autors aus dem unfertigen Roman im »Star-Club« in St. Pauli: »Einen Gammler wollen sie der langen Haare wegen nicht reinlassen. Weil ich der Dichter bin und an der Kasse bescheid sage, lassen sie ihn doch rein.«⁶⁴ Dass die Lesung, die am 2. Oktober 1966 auch real stattfand und seitdem als Pioniertat der Eventwertung von Literatur Bestandteil der Fichte-Legende geworden ist,⁶⁵ ausgerechnet am ehemaligen Auftrittsort der Beatles abgehalten wurde, ist Teil von Fichtes literarischem Programm: »Ich möchte auch mal die fünf Beatles sein:/ – Hier ist mein Sound. Ich steh vor euch. Das mach ich./ Zweitausend Menschen. Auf St. Pauli, die nie sonst ein Buch in die Hand nehmen.«⁶⁶

Die auch im Feuilleton wohlwollend rezipierte Annäherung zwischen Musik und Literatur im »Star-Club« ist notwendigerweise auch eine Annäherung zwischen sozialen Milieus,⁶⁷ aber anders als bei Schamonis Beatles-Aneignung bedeutet das nicht die Auslöschung der einen Seite durch die andere. Fichte erhebt das Nebeneinander des scheinbar Unzusammengehörigen zum Formprinzip, was sich auch musikalisch widerspiegelt: In der »Palette« erklingen keine Beatles, dafür aber »Mädchen«, die »über Liibäh, Liibäh« singen, »Elvis und Cliffy [...] und Freddy«, aber auch »Bachwischwaschi« und Smetana.⁶⁸ Diese Vermischung von Stilen wird vom Klassik-Aficionado Jäcki, der nicht auf die Jazz-Version von Bach à la Jacques Loussier angewiesen wäre, wohlwollend zur Kenntnis genommen: Der Soundtrack der »Palette« macht deutlich, dass hier kein homogenes Milieu versammelt ist, sondern eine sozial wie habituell gemischte Gesell-

64 Fichte: *Palette*, S. 237.

65 Die Lesung mitsamt der begleitenden Musik liegt auf CD vor (Fichte: *Beat und Prosa*).

66 Fichte: *Palette*, S. 237.

67 Vgl. z.B. die folgende enthusiastische Besprechung (Dieter E. Zimmer: *Fichte und Beat. Dichterlesung ohne Verlegenheit*, »Die Zeit« (7.10.1966), zit. nach Beckermann: *Fichte*, S. 29–31, hier S. 30): »Hier [...] erschlug der Beat die Prosa nicht; beide [...] machten gemeinsame Sache, sie dementierten das angebliche Schisma zwischen der Sub-, der Pop-Kultur, die ihre Kleidung und Sprache und Umgangsformen hat, und der seriösen, der höheren, der dunkel gekleideten ›eigentlichen‹ Kultur.«

68 Alle Zitate Fichte: *Palette*, S. 60f.

schaft, die Schlager (wie im *Goldenen Handschuh*) und Rock 'n' Roll (wie auf Schamonis *Großer Freiheit*) gleichermaßen aushalten kann. Während sich die anderen beiden Romane jeweils auf eine Seite der Unterscheidung zwischen oben und unten schlagen (und deswegen auch ihre eigene Position nicht explizit problematisieren müssen), zelebriert *Die Palette* die Koexistenz verschiedener, unter anderem durch Musik ausgedrückten Habitusformen. Diese bewusste Verweigerung einer sozialen und habituellen Festlegung schlägt sich auch in der Form des Romans nieder, der zum Katalogartigen, Unverbundenen neigt und anders als seine Nachfolger stets kurz davor zu stehen scheint, in eine Aneinanderreihung disparater Szenen zu zerfallen.

5. Schluss

Wie anfangs erwähnt und bei der Lektüre von *Die Seele und die Formen* unübersehbar, schreibt Lukács seine Essays mit Blick auf die konkrete (literar-)historische Situation des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Wenn er deswegen mit Nostalgie auf die Symphonie des bürgerlichen Lebens blickt, die Theodor Storm zumindest ansatzweise in seinen Novellen verwirklicht, und in den Romanen Charles-Louis Philipppes einen gangbaren Weg angelegt sieht, aus der Sentimentalität der Armen große Kunst zu machen, wäre es vermessen, diese Konstellationen in identischer Form in der Gegenwartsliteratur wiederfinden zu wollen. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet ein Gedanke aus Lukács' Buch über *Ästhetische Kultur* von 1913: »Das Wesen der Kunst ist [...] die Bewältigung von Widerständen, Einheit-Schaffen aus Auseinanderstrebendem, aus einander bis dahin und außerhalb der Kunst ewig und zutiefst Fremdem.«⁶⁹ Solche Versuche, trotz einer als existenziell empfundenen Zerklüftung künstlerische Einheit und formale Schließung herzustellen, ließen sich dann auch in der Literatur der Gegenwart beobachten. Die Kluft besteht im hier untersuchten Fall zwischen dem Konzept der Bürgerlichkeit auf der einen Seite und dem demonstrativ Unbürgerlichen auf der anderen. Beide finden sich sowohl in Lukács' Essays als auch im literarischen Feld der Gegenwart, wenngleich in jeweils unterschiedlicher Ausprägung: Auch das 21. Jahrhundert kennt eine sozial uniforme Literatur à la Storm, aber deren Bürgerlichkeit ist zu einem Problem geworden, dessen sich der Literaturbetrieb durch Ausflüge nach unten zu entledigen versucht. Trotz dieser völlig anderen Ausgangslage zeigt sich, dass nicht nur das oben zitierte Konzept der Einheit schaffenden

69 Lukács: *Ästhetische Kultur*, S. 426.

Kunst, sondern auch Lukács' konkretere Überlegungen zur künstlerischen Form der Armut weiterhin anschlussfähig sind: Sowohl Rocko Schamonis *Große Freiheit* als auch Heinz Strunks *Goldener Handschuh* ›bewältigen‹ die erheblichen sozialen Widersprüche, denen sie sich widmen, zu einer Form (wobei allerdings im ersten Fall die KritikerInnen nicht von dieser überzeugt sind), und in beiden Fällen ist diese Form eng an die Sehnsüchte der nichtbürgerlichen ProtagonistInnen gebunden. Dies gilt auch für Hubert Fichtes *Palette*, allerdings mit einem bezeichnenden Unterschied: Durch sein Bemühen, die Differenzen zwischen den in der Heterotopie der »Palette« aufeinandertreffenden Kulturen nicht zu glätten, und sein gleichzeitiges Beharren auf der ständigen Reflexion der eigenen Position nimmt der Roman notwendigerweise eine avantgardistische, ›schwierige‹ Form an, die der Formlosigkeit scheinbar recht nahe kommt. Dementsprechend verfügt er auch über den anspruchsvollsten Soundtrack, der das bei Lukács beschworene symphonische ›Zusammenklingen‹ des Bürgertums durch eine kaum mehr gebändigte, aber letztlich doch gerade noch formal eingefangene Vielfalt ersetzt.

Literaturverzeichnis

- Bandel, Jan-Frederik; Hempel, Lasse Ole; Janßen, Theo: *Palette revisited. Eine Kneipe und ein Roman*. Hamburg: Nautilus 2005.
- Beckermann, Thomas (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Fischer 1985.
- Behrs, Jan: *Anerkannt oder kleingehackt? Einige Spezifika literarischer Anerkennung am Beispiel von Hubert Fichtes Roman Die Palette*. In: *Literatur und Anerkennung. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Hgg. Andrea Albrecht, Moritz Schramm, Tilman Venzl. Zürich: Lit 2017, S. 367–385.
- Behrs, Jan: *Halbhalbe, verdoppelt. Raumordnung und Habitusbildung in Hubert Fichtes Roman Die Palette (1968)*. In: *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Hgg. Ingo Irsigler, Ole Petras, Christoph Rauen. Göttingen: V+R unipress 2019, S. 35–49.
- Butler, Judith: *Introduction*. In: György Lukács: *Soul & Form*. Übers. Anna Bostock. Hgg. John T. Sanders, Katie Terezakis. New York: Columbia UP 2010, S. 1–15.
- Engle, Paul u.a.: *Teaching Creative Writing*. Washington DC: Library of Congress 1974.
- Fichte, Hubert: *Beat und Prosa. Live im Star-Club, Hamburg 1966*. Hg. Klaus Sander. Wyk auf Föhr: Supposé 2004.
- Fichte, Hubert: *Die Palette. Roman*. Reinbek/H.: Rowohlt 1970 [erstmal 1968].
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*. Hg. Walter Seitter. Berlin: Merve 2001 [erstmal 1977].
- Herrmann, Moritz: *Nachts um halb eins*. »Die Zeit« (27.1.2019). <<https://www.zeit.de/hamburg/2019-01/reeperbahn-strasse-hamburg-partyeile-rotlichtviertel-sinnbild/komplettansicht>> (Zugriff: 31.5.2019).

- Hettling, Manfred: *Bürgerlichkeit im Nachkriegsdeutschland*. In: *Bürgertum nach 1945*. Hgg. M. H., Bernd Ulrich. Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 7–37.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: T. W. A.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 3, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Kessler, Florian: *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!* »Die Zeit« (16.1.2014). <<https://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Knödler, Janne: *Ende Legende* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Süddeutsche Zeitung« (28.2.2019). <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rocko-schamoni-wolli-koehler-hamburg-1.4346004>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Kreuzer, Helmut: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2000 [erstmalig 1968].
- Lukács, Georg: *Ästhetische Kultur*. In: ders.: *Werke*. Bd. 1: 1902–1918. Hgg. Zsuzsa Bognár, Werner Jung, Antonia Opitz. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 409–471.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. In: ders.: *Werke*. Bd. 1: 1902–1918. Hgg. Zsuzsa Bognár, Werner Jung, Antonia Opitz. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 195–366.
- Magerski, Christine: *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer VS 2015.
- Magerski, Christine; Karpenstein-Eißbach, Christa: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer VS 2019.
- McGurl, Mark: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, London: Harvard UP 2009.
- Müntefering, Marcus: *Beat folgt auf Bums – und doch fehlt der Wumms* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Spiegel Online« (20.2.2019). <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rocko-schamoni-ueber-die-reeperbahn-in-grosse-freiheit-seinem-roman-a-1252919.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Pofalla, Boris: *Sogar Schriftsteller kamen in sein Bordell*. »Die Welt« (20.4.2018). <<https://www.welt.de/kultur/article175652381/Wolli-Indienfahrer-In-sein-Bordell-kamen-sogar-Schriftsteller.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Pofalla, Boris: *Zuhälter sind auch nur Menschen* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Die Welt« (25.2.2019). <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article189326547/Rocko-Schamonis-St-Pauli-Roman-Grosse-Freiheit.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Schamoni, Rocko: *Große Freiheit. Roman*. München: Hanser 2019.
- Stahl, Enno: *Wer schreibt, der bleibt. Zeig mir, aus welcher Klasse du kommst, und ich sage dir, wie erfolgreich du als SchriftstellerIn sein kannst*. »die tageszeitung« (23.1.2014), S. 12.
- Strunk, Heinz: *Der goldene Handschuh. Roman*. Reinbek/H.: Rowohlt 2016.
- Teichert, Torsten: »Herzschlag aussen«. *Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte*. Frankfurt/M.: Fischer 1987.
- Tremper, Will: *Honka und die Toten Seelen von St. Pauli*. »Bild« (Hamburg), mehrere Ausgaben, August 1975.
- Vogel, Sabine: *Frauenmörder Honka bis zur Ekelgrenze* [Rez. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*]. »Frankfurter Rundschau« (14.3.2016). <<https://www.fr.de/kultur/literatur/frauenmoerder-honka-ekelgrenze-11627480.html>> (Zugriff: 31.5.2019).

Ivana Perica

Ludwig-Maximilians-Universität München, ivana.perica@lrz.uni-muenchen.de

Tertium datur

Lukács' Early Aesthetics and Ethics as Mirrored in *Die Eigenart des Ästhetischen*

1. »Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas«

Several prominent concepts from Lukács' late *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963) can already, at least embrionically, be forefelt in his early studies *Soul and Form* (1910/1911) and *The Theory of the Novel* (1915/1920). This proposition, propped up by Judith Butler's recent remark that »it is clear that many of the same problems about language, form, social totality, and transformative communication continue throughout his life«,¹ takes its lead from an assertion put forward by Michael Löwy decades ago (1976), namely that »the ideology of a given writer can be understood only in relation to his thought *as a whole*« and that »his thought must in turn be inserted into the *world view* that provides its structure of meaning«. ² These observations, the validity of which is in Lukács' case as obvious as it is commonly ignored, resound with the crucial question whether Lukács' »earlier works proved to be

Considering common compartmentalizations of Lukács' work into the early, mature, and late phase, the article explores elements that speak to what critics regard as a ›continuity thesis‹. Against possible assumptions on the prevalence of form in his early work and the dominance of the aesthetics of content in the later phases, the article explores the dialectical relationship of form and content, which comes to represent a leitmotif in Lukács' work as a whole. Here, the early specificity of form does not consist of its domination over content but in the inability of the aesthetic to tackle the social problems of a modernity in which art and life part ways.

1 Butler: *Introduction*, p. 2.

2 Löwy: *Georg Lukács*, p. 11.

fully comprehensible only in the light of the later ones«. ³ Before continuing in the footsteps of these suggestive remarks, let me point to one which is ingrained as a severe misapprehension of the individual stages of Lukács' intellectual and political development; a misapprehension that comes to underpin even Butler's otherwise accurate and updated *Introduction*. In her foreword, Butler correctly suggests that »the early emphasis on form might be said to refute the stark opposition between subjective and objective modes of experience upon which [Lukács'] later criticism relies«. ⁴ Granted that Butler does make the pertinent remark that Lukács' »later« studies present »a change of emphasis« rather than a »self-repudiation«, ⁵ she nevertheless references to Lukács' works from around 1930 as »later criticism«. At another point, she also refers to his criticism of experimental writing as put forth in the 1950s. This seemingly unproblematic limitation of the »later« Lukács to his »politically controversial« aesthetics implicitly restages an ingrained yet commonly unnoticed disregard of Lukács' late ontological and aesthetic opus magnum. Fredric Jameson also reminds that Lukács' work is commonly divided into »early Lukács«, »the later theoretician of realism«, and the »final Lukács«. ⁶ In contrast to Butler, he does take into account the final phase, yet he also mentions that this phase is usually construed in terms of a »return to the beginning«, and that it is often implied that this return, undertaken »from a Marxist point of view«, testifies to »the failure and the vanity of the whole enterprise«. ⁷ It goes without saying that the latter assertion, as critically referenced by Jameson, refers first and foremost to Lukács' radical years. Against assertions such as these and other possible platitudes, I demonstrate several aspects that not only endorse Jameson's thesis on Lukács' work as a »progressive exploration and enlargement of a single complex of problems«, ⁸ but also help to illuminate the specific character of this progression and enlargement.

Taking the lead of his doctoral thesis from Thomas Metscher's estimation that Lukács' »späte Ästhetik ist, von wenigen verdienstvollen Ausnahmen [...] abgesehen, ein nicht rezipiertes Werk«, ⁹ Daniel Göcht sets out to

3 Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 163.

4 Butler: *Introduction*, p. 3.

5 Ibid.

6 Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 163.

7 Ibid., p. 163, 162, 163.

8 Ibid.

9 *Ein ungelesenes, unbekanntes Meisterwerk des 20. Jahrhunderts. Gespräch mit Thomas Metscher*. In: *Georg Lukács und 1968. Eine Spurensuche*. Ed. Rüdiger Dannemann. Bielefeld: Aisthesis 2009, pp. 149–156, here 153. Qtd. in Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 9.

demonstrate that attentive readings of *Die Eigenart des Ästhetischen* may also shed a new light on the very beginnings of Lukács' aesthetic preoccupations. In support of this, I posit that an updated assessment of *Die Eigenart* enables us to also revalue the work of the ›middle‹ – or ›later‹¹⁰ or ›mature‹¹¹ – Lukács, which often casts him as a normativistic, propagandistic, and ›dogmatic‹¹² thinker. In other words, both Lukács' early and mature aesthetics should be read as preliminaries and a prolegomenon to his final, extensive aesthetic theory that simultaneously credits art for its form-related specificity and social autonomy *and* acknowledges the indispensability of its content-related commentary and commitment in particular historical times and social spaces. The interest in the specificity of the aesthetic is not exclusively a concern of late Lukács, but it is doggedly consistent throughout all his creative phases – both his early and late work but arguably his politically charged writings from the late 1920s and 1930s as well. However, as militant revolutionary and, thereafter, state-socialist Soviet politics was reluctant to accept integrative approaches,¹³ it was not before *Die Eigenart* that Lukács managed to consolidate his Marxist and materialist stance on literature as a vehicle for ›a deeper probing of the real world‹¹⁴ with an interest in ›die philosophische Begründung der ästhetischen Setzungsart, die Ableitung der spezifischen Kategorie der Ästhetik [und] ihre Abgrenzung von anderen Gebieten‹.¹⁵ In what follows, my aim in drawing on Lukács' early work is to comparatively review his late aesthetics not as an arguably resumptive liberal philosophy¹⁶ but as a theoretical completion of the ›aesthetics of content‹ (›Inhaltsästhetik‹) that was originally endorsed in his mature years, and for which the work from the early years serves as a preliminary phase.

My integrative assessment of Lukács' early, mature, and late aesthetics hopes to shed light on the continuity of his attempts at finding a dialectical synthesis to the age-old rift between form and content, art and life, the self and society (inner life and outside world), freedom and oppression,

10 Butler: *Introduction*, p. 3.

11 Arato/Breines: *Young Lukács*, p. 221.

12 Adorno: *Reconciliation under Duress*, p. 154 (*Erpreßte Versöhnung*, p. 255).

13 Lukács' subsequent attempts at developing a Popular Front strategy *avant la lettre* were stifled (cf. Rees: *Introduction*, pp. 32–35; Jay: *Marxism and Totality*, p. 103).

14 Lukács: *Realism in the Balance*, p. 37 (›ein tieferes Erforschen der Wirklichkeit‹, *Es geht um den Realismus*, p. 322).

15 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 7 (brackets in the original).

16 For the ›liberal‹ traits of Lukács' aesthetics, as well as for the links he establishes between Marx and classical German aesthetics, or Marxism and bourgeois humanism, cf. Jay: *Marxism and Totality*, pp. 301–302.

modernism and realism, capitalism and Bolshevism.¹⁷ Yet these consistent strivings for mediation should not be understood in terms of a search for reconciliatory interim solutions but rather as a working out of the dialectical synthesis in the proper meaning of a »third and real solution«¹⁸ to the above mentioned, virtually false dilemmas; a solution that in Lukács' case was not possible before socialism had been achieved. Finally, his perseverance in socialist perspectives for liberation also in light of socialism's historical defeats was what has rendered his late aesthetics unintelligible to the aesthetic thought designed in conditions of Cold War capitalism and haunted by fundamental contradictions of committed art resulting therefrom.¹⁹

The line of my argument leads from the widely accepted opinion that Lukács' early aesthetics gestured towards the necessity to act against alienation, over an account of his revolutionary contributions to the struggle for the liberation of humankind (expressed in terms of politics as well as aesthetics), towards his late retake and reworking of issues that were occupying him throughout the earlier stages of critical activity. The apodictic assumptions that underpin Lukács' aesthetics and politics as a whole are as follows: First, human beings are social animals that create their own history. They are active not only through their work and labor but also through their cognitive, epistemological, and anthropological construal of the world they participate in and create through their social interaction. Second, as the opaque system of capitalist production renders individual attempts at understanding social reality impossible, it is only by means of strict epistemological procedures (provided first and foremost by scientific socialism) that social reality can be comprehended in its totality.

One major failure of bourgeois ideology – including philosophy, political economy, and the practices of quotidian life – has been the misapprehension of this totality. For Lukács, »what is false is not so much the content of classical middle-class philosophy as its *form*«,²⁰ meaning that the bourgeois methodology isolated particular problems emerging in specific political and social constellations, without being able to grasp their historical and social dimension or to offer systemic critiques. Carriers of ideology intuitively worked against the understanding of the overall formal dimension of the phenomena in question and were, as a consequence, even

17 Cf. *ibid.*, p. 308.

18 Lukács: *The Young Hegel*, p. 521.

19 As regards other reasons for this unintelligibility, especially with respect to his understanding of totality and the revolutionary role of the proletariat, cf. Hartley: *Politics of Style*, pp. 173–177.

20 Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 183; cf. Bernstein: *The Philosophy of the Novel*, pp. 11–12, 68–69.

hostile to changing them in any essential way. Third, one fundamental claim of Lukács' aesthetics is that art, which is an epistemological domain strictly separated from science and in that respect »specific« (eigenartig),²¹ makes an important contribution to the emancipatory progress of humankind inasmuch as it reflects the human world in its own, *evocative* way.²² It is primarily in this evocative sense that »every art is realistic«.²³ Simultaneously, by means of employing art's specific forms and procedures (calibrated according to the system of art's own presuppositions, rules, and material conditions), individual artworks not only reflect the human world, but are also able to impact this world and alter it. Thereof consists art's not only strictly aesthetic but also its implicit social, ethical, and political commitment and, unambiguously, the possible link between Lukács' *Die Eigenart* and his early and mature aesthetics.

2. »Early«, »Mature«, and »Late« Lukács

The aforementioned tripartite compartmentalization of Lukács' opus in his early, mature, and final or late phase is also bound to suggest that his mature and late aesthetics of content – alongside the motto »Das determinierende Prinzip ist der Inhalt«²⁴ – stand out as irreconcilable with his early philological and philosophical interests in literary forms. This enforced yet common contrasting of the presumptively purely aesthetic concerns with the subsequent conversion to revolutionary contents, in whose backwash art should commit itself, falls short of one decisive dimension of form that continues to reverberate within all of Lukács' theoretical endeavors. In his early work, the form is, namely, revealed not only as an asset of literary genres, or as a formal dimension of particular artworks, or even as »the essence of whatever has to be said«,²⁵ but already as a way of mastering life: The bourgeois subject masters life by means of a willing subordination to the rules that establish and uphold rather uneventful and tedious everyday

21 On the differences and common goals of art and science, cf. Lukács: *Soul and Form*, p. 18 (*Die Seele und die Formen*, p. 7); otherwise Lukács: *Die Eigenart* I, p. 483.

22 Lukács: *Die Eigenart* I, p. 704.

23 In the most general sense, every art is realistic (Lukács: *Die Eigenart* II, p. 804) because it unavoidably – under the condition that it is art – represents the tendencies of its particular historical time and social place.

24 Lukács: *Die Eigenart* I, p. 412.

25 Lukács: *Soul and Form*, p. 166 (»[D]ie Form ist eine so weit verdichtete Essenz alles zu Sagenden, daß wir nur mehr die Verdichtung herausfühlen, und kaum mehr, wovon sie die Verdichtung ist.«, *Die Seele und die Formen*, p. 307).

life. This controlled and controlling life requires »cutting down the conduct of one's life to a strictly and narrowly bourgeois measure«,²⁶ with its heroes abiding by »[t]he things which befall them, not the things they do.«²⁷ By contrast, the modern artist and philosopher, insurmountably opposed to this »bourgeois way of life«,²⁸ uses the form as a refuge from forfeited life.²⁹ In this sense, the aesthetic form is employed as an intervention into the order of quotidian, compromise-oriented life management. It is already here that the ethical and potentially political problem of Lukács' early work arises: His interest in aesthetic forms emerged, in fact, as a manifestation of an »attempt to come to grips with the contradictions of the aesthetic and ethical modes of life within a collapsing social world.«³⁰ Read in this vein, Lukács' early cultural criticism not only presaged the diagnosis of *History and Class Consciousness* (1923) – the loss of totality, visible in the obfuscation of the insight into reality and a semi-religious, contemplative attitude toward products of human creativity and social interrelations – but also laid the groundwork for his lifelong insistence on the imperative of an ›ought‹. Initially voiced in the ideological framework of German phenomenology and individualist psychology, this imperative was soon substantiated with a political, specifically revolutionary rationale. After the watershed that occurred with *The Theory of the Novel* and shifted his »tragic world view«³¹ towards a principle or even an imperative of hope,³² throughout all of his phases Lukács sustained his allegiance with the maxim: »Du mußt dein Leben ändern!«³³ The final formulation of this ›ought‹ or ›Du-mußt‹ principle is submitted in *Die Eigenart des Ästhetischen* and reads as follows:

Auch das idyllischste Lied oder das einfachste Stilleben drückt in einem bestimmten Sinn ein Sollen aus; es richtet sich an den Menschen des Alltags mit der Aufforderung, jene

26 Ibid., p. 74 (»das Niederschrauben der Lebensführung auf das Maß des streng Bürgerlichen«, *Die Seele und die Formen*, p. 122).

27 Ibid., p. 84 (»Das, was ihnen widerfährt — nicht das, was sie tun«, *Die Seele und die Formen*, p. 143).

28 Ibid., p. 74 (»Bourgeoisdasein«, *Die Seele und die Formen*, p. 123).

29 For the difference between the categories of ›life‹ and ›living‹, cf. Crow (*Form and the Unification of Aesthetics and Ethics*, pp. 164–165): »The categories of ›life‹ and ›living‹ signify that a distinction is to be made between the bare fact of personal existence and the form or value through which life becomes meaningful. ›Living‹ is an expression of the life of the soul which is objectified in artistic forms.«

30 Ibid., p. 163.

31 Löwy: *Georg Lukács*, p. 97.

32 Ibid., p. 109. For Lukács' later criticism of this tragic stance (and especially of Georg Simmel), cf. Jay: *Marxism and Totality*, pp. 107–108.

33 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 779.

Einheit und Höhe, die im Werk verwirklicht erscheint, ebenfalls zu erreichen. Es ist das Sollen jeden erfüllten Lebens.³⁴

Although this did not seem so from the perspective of 1911, the ideological analyses of *History and Class Consciousness* were merely one step away from the cultural criticism deployed in *Soul and Form*. The step that came in between was *The Theory of the Novel*, of which Jay M. Bernstein, who made an unequivocal case for interpreting Lukács' »pre-Marxist theory of the novel from the perspective of his Marxist social theory«,³⁵ said that there we already »have the rudiments of a Marxist theory of the novel«. ³⁶ Clearly, in *Soul and Form* Lukács was not yet able to argue against a »metaphysische[] Überspannung der Selbstständigkeit«³⁷ of the sphere of art. Nevertheless, although he was far from explicitly stating that art arises »aus der breiten Basis des Alltagslebens«³⁸ and that its results, in the end, flow back again to everyday life (which again renders the independency of the sphere of art merely »relative«),³⁹ the analyses in *Soul and Form* registered a »zeitpsychologisch«⁴⁰ crisis and discussed art and literature in close exchange with society. They also evinced the realistic »Grundfaktum«⁴¹ of the indispensable material origins of the quotidian aesthetic sensible: »historical feelings were for them [bourgeois writers] life-feelings«. ⁴² Simultaneously, art as human praxis was understood not as a historically and socially unencumbered phenomenon of universal artistic value but unambiguously

34 Ibid., pp. 481–482. Cf. the related romantic imperative in *Soul and Form*: »It is the ancient dream of a golden age. But their golden age is not a refuge in a past that has been lost forever, only to be glimpsed from time to time in beautiful old legends – it is a goal whose attainment is the central duty of everyone.« (p. 65) (»Es ist der uralte Traum von einem goldenen Zeitalter. Doch ihr goldenes Zeitalter ist kein ewig verlorener Hort vergangener Zeiten, der nur noch in schönen Märchen manchmal spukt, es ist das Ziel, dessen Erreichen jedermanns Lebenspflicht ist.«, *Die Seele und die Formen*, p. 104)

35 Bernstein: *The Philosophy of the Novel*, p. viii; cf. p. 42.

36 Ibid., p. x. Bernstein concurs with Fredric Jameson, who in *The Theory of the Novel* discerns elements of a »shift from a metaphysical to a historical view of the world that will be ratified by Lukács' conversion to Marxism« (Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 182). Jameson also posits that »if Lukács became a Communist, it was precisely because the problems of narration raised in the *Theory of the Novel* required a Marxist framework to be thought through to their logical conclusion« (ibid.).

37 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 489.

38 Ibid., p. 488.

39 Ibid., cf. pp. 483–484.

40 Lukács: *Die Seele und die Formen*, p. 136.

41 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 488.

42 Lukács: *Soul and Form*, p. 81 (»[Das heißt,] daß bei ihnen die historischen Empfindungen zu Lebensgefühlen, zu praktisch wirksamen Lebensfaktoren geworden waren [...].«, *Die Seele und die Formen*, p. 137).

also as a materialization of a particular historical subject: »In their works, the bourgeois way of life assumes historic stature.«⁴³

What is usually referenced to as Lukács' pre-Marxist romantic anti-capitalism⁴⁴ was not an individual inclination but a hallmark of a generation; an aesthetic reaction to the loss of totality as a mourned ›Obdach‹.⁴⁵ Once the shelter from the incertitude of modern life disappeared and »the river beds, now dry beyond all hope, have marked forever the face of the earth«,⁴⁶ the concept of *totality* came to represent the forsaken certainty and an almost pantheist identity with the whole – humanity, genus, lifeworld.⁴⁷ It is with respect to the idea of totality, I recur, that the early problem of form, which gestured towards problems of ethics, prefigured not only Lukács' soon conversion to Marxism, but opened up a set of conceptual configurations that were readopted in his late aesthetics. Within this framework, *Die Eigenart* emerges as a critical resumption of the early problems of ethics and their integration in the setting of political and aesthetic solutions that Lukács subsequently proposed and agreed to in the post-revolutionary decades. Here, it is the viewpoint of specifically socialist totality that proves to be determining: If the early ethical problem – crystallized in the question »how can life become essence«,⁴⁸ become meaningful (›wesenhaft‹)⁴⁹ – was doomed to remain unresolved, in the subsequent decades it was the perspective of socialism that allowed for solutions to this typically modern conundrum. In 1953, when he was already working on his aesthetic ›grande œuvre de synthèse‹,⁵⁰ particular episodes of the magnificent project of establishing socialism may have seemed flawed, but for Lukács this did not diminish socialism's historical and global significance. In *Die Eigenart*'s final chapter (›Der Befreiungskampf der Kunst‹),⁵¹ he conceded that building socialism was by no means an easy task:

Darin steckt die von uns dargestellte Schwierigkeit: im Sozialismus, in der sozialistischen Kultur jene Kraft aufzuzeigen, die imstande ist, diesen Befreiungskampf siegreich zu Ende zu führen. [...] Die Frage, in der unsere Betrachtungen kulminieren, ist die einer welthistorischen Perspektive. [...] Für uns kommt es auf die Perspektive der Gesamtentwicklung an [...].⁵²

43 Ibid. (›In ihren Werken wird das Bürgertum historisch.«, *Die Seele und die Formen*, p. 138)

44 Löwy: *Georg Lukács*, p. 97; Jay: *Marxism and Totality*, p. 85; Rees: *Introduction*, p. 4; Butler: *Introduction*, p. 1.

45 Cf. Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 41; Lukács: *Die Theorie des Romans*, p. 32.

46 Ibid., p. 38 (›[D]ie hoffnungslos ausgetrockneten Strombetten haben das Antlitz der Welt für immer zerklüftet.«, *Die Theorie des Romans*, p. 30).

47 On totality as Lukács' continuous obsession, cf. Jay: *Marxism and Totality*, pp. 301–302.

48 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 30.

49 Lukács: *Die Theorie des Romans*, p. 22, 27.

50 Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 49, cf. p. 35; cf. Lukács: *Die Eigenart I*, p. 25.

51 Lukács: *Die Eigenart II*, pp. 648–835.

52 Ibid., p. 833.

3. Irreconcilable Counterparts: Early Aesthetics and Ethics

Although with the benefit of hindsight one can entertain a claim that in his early years Lukács already acted as a »revolutionary without a revolution«,⁵³ it is glaringly apparent that the only viable path for him in the pre-1918 period was the aesthetic one. As John Rees suggests in his *Introduction* to the new edition of the essay *Tailism and the Dialectic* (1926/2000), in this period there was hope that »[p]erhaps brief moments of artistic experience might overcome the alienation from modern political forms«. ⁵⁴ Yet the considered aesthetic solutions were not possible precisely because the problems were defined from the standpoint of aesthetics exclusively. That said, the whole project of *Soul and Form* rose and fell due to its limitation to aesthetic approaches. Even if the respective essays did not delimit themselves to aesthetic matters (as if this were possible in the first place), but already systematically touched upon ethical issues – upon matters of ›soul‹ rather than those of ›form‹ exclusively – the fallacious stance of an ›either-art-or-life‹ aesthetics precluded both interpersonal ethics and collective politics and thus served as both the outset and the endpoint of analysis.⁵⁵ As for our contemporary problems, the significance of *Soul and Form* lies precisely in its »suggestion that aesthetics alone fails to provide analogues for personal, social and, especially, political life«⁵⁶ – which is a suggestion that is insufficiently acclaimed in belabored discourses on what in common parlance is called the ›politics of aesthetics‹ (e.g., in the laudatory reception of Jacques Ranciere).⁵⁷ In contrast to *Soul and Form*'s negative diagnoses, *Die Eigenart* unambiguously acclaimed ethics as the final criterion:

Überhaupt ist die Ethik das eigentliche Gebiet für den realen Entscheidungskampf zwischen Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, für die reale aufhebend-aufbewahrende Umgestaltung der menschlichen Partikularität. Eine endgültige Antwort auf die hier auftauchenden Probleme kann also nur in einer Ethik gegeben werden.⁵⁸

At the core of both *The Theory of the Novel* and *Soul and Form* stands a belief that in modernity, art and life necessarily part ways; their fusion

53 Arato/Breines: *Young Lukács*, pp. 3–12. For a critical assessment of such a »linear continuity of Lukács' moves from aesthetics to ethics to politics«, cf. Crow: *Form and the Unification of Aesthetics and Ethics*, pp. 161–162.

54 Rees: *Introduction*, p. 4.

55 Cf. *ibid.* On the »standpoint of art«, cf. Lukács: *Soul and Form*, p. 99.

56 Crow: *Form and the Unification of Aesthetics and Ethics*, p. 176.

57 For critical voices, cf. Sonderegger: *Neue Formen der Organisierung*; Ventura: *Gegen Kunsttheorie*; Perica: *Aisthesis verorten*.

58 Lukács: *Die Eigenart* II, p. 800. Ethics reappears as decisive for the so-called »vermittelnde Mitte« not only in aesthetics but also in law theory. Cf. *Die Eigenart* II, p. 201.

either leads to a violent reconciliation (annihilation of art through forms of compromised ordinariness) or to a likewise violent artistic renunciation of the forms of quotidian life. If the first option is made at the price of the aforementioned »cutting down the conduct of one's life to a strictly and narrowly bourgeois measure«,⁵⁹ the second decision is made for the sake of a real, that is, »honest« (»ehrlich«)⁶⁰ life. In *Soul and Form's* essay on »the seducer«, Søren Kierkegaard, and »the jilted girl«,⁶¹ his fiancée Regine Olsen,⁶² we encounter an opposition of the »merely relative« and the »absolute«⁶³ life – an opposition that leans against the logic of an irresolvable »either-or«. This binary logic reemerges on many later occasions, for instance in the opposition of »man« and »troll«,⁶⁴ or in the distinction between »Kern« and »Schale«.⁶⁵ With the risk of preempting myself, allow me to remark that although my claim on the synthetic procedures of *Die Eigenart des Ästhetischen* suggests a dismissal of this either-or logic that constituted the liberal Lukács to the same extent as the Marxist Lukács, the real significance of *Die Eigenart* lies in a by no means paradoxical maintaining of the »either-or« logic and a simultaneous transmission of this logic onto another level of argumentation, as well as in a substantiation of this logic on a less political and rather profoundly anthropological basis.

There is, however, a dimension that sets *Soul and Form* apart from all Lukács' later works.⁶⁶ If *The Theory of the Novel* recognized art (literature) as potentially successful on its way towards a revolutionary transformation of the quotidian, fragmented »whole man« (»ganzer Mensch«) towards the utterly human »man as a whole« (»Mensch ganz«),⁶⁷ in *Soul and Form* it was blatantly obvious that »there is no point in-between«.⁶⁸ In this regard, Kierkegaard's high-handed position was admittedly only romantic and sentimental.⁶⁹ This

59 Lukács: *Soul and Form*, p. 74 (*Die Seele und die Formen*, p. 122).

60 Ibid., p. 45 (*Die Seele und die Formen*, p. 64).

61 Ibid., p. 47 (»der Verführer und das verlassene Mädchen«, *Die Seele und die Formen*, p. 68).

62 »The Foundering of Form Against Life: Søren Kierkegaard and Regine Olsen«, *ibid.*, pp. 44–58 (»Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen«, *Die Seele und die Formen*, pp. 61–90).

63 Ibid., p. 47 (*Die Seele und die Formen*, p. 69).

64 The opposition stems from Henrik Ibsen's play *Peer Gynt*, with the troll abiding by the motto »Troll, sei dir selbst genug« (Lukács: *Die Eigenart* II, p. 381).

65 Cf. the chapter »Der Mensch als Kern oder Schale« (Lukács: *Die Eigenart* I, pp. 740–764).

66 For a comprehensive elaboration on the »specificity« of the *Specificity of the Aesthetic* in the context of Lukács' work as a whole, cf. Johnson: *Die Eigenart des Ästhetischen*.

67 Cf. the chapter »Homogenes Medium, der ganze Mensch und der »Mensch ganz«« (*ibid.*, pp. 606–635).

68 Löwy: *Georg Lukács*, p. 102.

69 Lukács: *Soul and Form*, p. 51 (*Die Seele und die Formen*, p. 77).

brings Kierkegaard close to Novalis and the circle of German poets around the journal »Athäneum«,⁷⁰ of whom Lukács maintained that »[t]he actual reality of life vanished before their eyes and was replaced by another reality, the reality of poetry, of pure psyche. They created a homogeneous, organic world unified within itself and identified it with the real world.«⁷¹ What Lukács claimed about the Romantic generation is applicable also to the romantic anti-capitalism of his own intellectual and social belonging: A retreat into aesthetic discussions functioned not only as a signal of the loss of reality, but was also by the same token inscribed in the very social condition of the autonomy of art in capitalist modernity; and it was only at the price of losing the precise relation of art and life that the erecting of a coherent and organic world of art and poetry became possible.⁷² Therefore, although in *Soul and Form* one cannot ignore the presence of a »Spannung zwischen Fülle des Möglichen und Bestimmtheit des Wirklichen«,⁷³ of a »Verhältnis zwischen rationalem Erfassen und der irrationalen Hingabe«,⁷⁴ or of an irreconcilable rift between Eckhardtian *vita activa* and *vita contemplativa*,⁷⁵ one also cannot determine any indicator of a synthetic junction of these opposites.

The irreconcilability of the two constituents of an opposition, of thesis and antithesis, is the decisive theoretical procedure in *Soul and Form*: »The difference is whether the life-problems of a particular life arise in the form of an either/or, or whether ›as well as‹ is the proper formula when the split appears.«⁷⁶ For Kierkegaard, the decision was to create life according to

70 Cf. the essay »On the Romantic Philosophy of Life: Novalis«, *ibid.*, p. 59–72 (»Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis«, *Die Seele und die Formen*, pp. 91–119).

71 *Ibid.*, p. 67 (»Die tatsächliche Realität des Lebens entschwand vor ihren Blicken und wurde von einer anderen, von der poetischen, der rein seelischen ersetzt. Sie schufen eine homogene, in sich einheitliche und organische Welt und identifizierten diese mit der tatsächlichen.«, *Die Seele und die Formen*, p. 109).

72 In *The Theory of the Novel*, one reads a claim on Novalis that is by the same token applicable to young Lukács' historical time and ideological and social space: »His reality is so much weighed down by the earthly gravity of idealessness, his transcendent world is so airy, so vapid, because it stems too directly from the philosophico-postulative sphere of pure abstraction, that the two are unable to unite in a living totality.« (p. 140) (»Die Wirklichkeit ist allzu behaftet und beladen von der Erdschwere ihrer Ideenverlassenheit, und die transzendente Welt ist zu luftig und inhaltslos wegen ihrer allzu direkten Abstammung aus der philosophisch-postulativen Sphäre des abstrakten Überhaupt, als daß sie sich zur Gestaltung einer lebendigen Totalität organisch vereinigen könnten.«, *Die Theorie des Romans*, p. 125)

73 Largier: *Zeit der Möglichkeit*, p. 12.

74 *Ibid.*, p. 13.

75 *Ibid.*, p. 24, 81.

76 Lukács: *Soul and Form*, p. 47 (»Dies ist der Unterschied, ob die Lebensprobleme in der Form von ›entweder – oder:‹ aufgeworfen sind, oder ob ›sowohl als auch:‹ der wirkliche Ausdruck dafür ist, wenn sich die Wege einmal zu verzweigen scheinen.«, *Die Seele und die Formen*, p. 69).

the principles of honesty, that is, of art. No reconciliation (let alone ›under duress‹) and no ›petty compromises‹⁷⁷ were conceivable. Although one can forefeel the strictness and radicalism of Lukács' later political and ideological solutions to social problems, here it was art and only art that offered ›salvation from loneliness and chaos‹.⁷⁸ Thus, the fundamental principle of Lukács' early aesthetics – according to which only ›the form of individual life‹⁷⁹ was able to ›embrace the totality of life‹⁸⁰ – was captured in a deadlock: The poet's life form remained relentless in light of the quotidian obstinacy of the bourgeois forms of life; and vice versa, the life content was too resistant to be subdued to the design of an art form. As a consequence, the aesthetic proved to be unable to seize life and render it meaningful. In contrast to the subsequent period, when it became clear that the embraced revolutionary politics, alongside its aesthetics, was viable only and exclusively when it acted as the ›servant of ethics‹,⁸¹ in *Soul and Form* no such ranking is discernible.

In *The Theory of the Novel*, however, the estimation of art's distance from society altered. Here, the novel was claimed to mimetically reflect the ethical problems of the epoch; simultaneously, thanks to a specifically human intellectual objectification (*Vergegenständlichung*) it was also rendered capable of intervening in its own time and space. After the identity of the individual and the whole had ceased to hold sway over humanity and as it could not, under any circumstances, be regained, it was only the novel – ›essentially an epic form of the very impossibility of epic‹⁸² – that could attempt a contribution to the search for the forlorn total experience. This should not be understood as a resurrection of paradise lost but as a modern, updated production of a non-transcendent, this-worldly home (›diesseitige[] Heimat‹).⁸³ Therefore, if it is understood that *Soul and Form* ›culminate[d] in the revelation of the failure of form and the inadequacy of its aesthetic expression to represent life‹,⁸⁴ it is in *The Theory of the Novel* that the novelistic form obtained its proper Lukácsian ›ethical significance‹:⁸⁵ ›This aesthetic problem, however, is at root an ethical one, and its artistic solution therefore presupposes, in

77 Ibid., p. 48 (›flache[] Kompromisse‹, *Die Seele und die Formen*, p. 71).

78 Ibid., p. 67 (›die Rettung aus der Einsamkeit und aus dem Chaos‹, *Die Seele und die Formen*, p. 108).

79 Crow: *Form and the Unification of Aesthetics and Ethics*, p. 176.

80 Ibid.

81 Löwy: *Georg Lukács*, p. 127.

82 Bivens: *Epic and Exile*, p. 10.

83 Lukács: *Die Theorie des Romans*, p. 117.

84 Crow: *Form and the Unification of Aesthetics and Ethics*, p. 171.

85 Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 173; cf. Löwy: *Georg Lukács*, p. 99.

accordance with the formal laws of the novel, that a solution has been found to the ethical problem.«⁸⁶ This solution – and this is the turning point in Lukács' argumentation – already implies the imperative that a »rounded correction of reality be translated into actions«.⁸⁷ Yet although the critical potential for ethical and political intervention begins to emerge here, this does not mean (and for Lukács would never mean) that the novel alone can offer feasible solutions to the overall problems detected: »To create, by purely artistic means, a reality which corresponds to this dream world, or at least is more adequate to it than the existing one, is only an illusory solution.«⁸⁸ The novel merely contains and preserves a seemingly lost relation to totality, moreover, it literally »thinks in terms of totality«.⁸⁹ Nevertheless, in the same way as the central character of the novel is rendered problematic⁹⁰ and in the same way as the aforementioned »actions« are feasible merely as actions that »prove the individual's right to self-sufficiency«,⁹¹ so does totality in the novel emerge not as a political or community project but as a problem.⁹² For instance, Lukács was explicit about the fact that the modern novel of education designs a hero who »accommodates himself to society by resigning himself to accept its life forms«.⁹³ Thus, the novel exhibits a man whose accommodation in the given world is

neither a protest against it nor an affirmation of it, only an understanding and experiencing of it which tries to be fair to both sides and which ascribes the soul's inability

- 86 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 115 (»Dieses ästhetische Problem ist jedoch in seinen letzten Wurzeln ein ethisches; seine künstlerische Lösung hat deshalb – den Formgesetzen des Romans entsprechend – das Überwinden der ethischen Problematik, die es verursacht, zur Voraussetzung.«, *Die Theorie des Romans*, p. 101). Lukács returns to this appreciation of *The Theory of the Novel* in the preface of *Die Eigenart des Ästhetischen* (I, p. 25): »Schon die ›Theorie des Romans‹, entstanden im ersten Kriegsjahr, richtet sich mehr auf geschichtsphilosophische Probleme, für welche die ästhetischen nur Symptome, Signale sein sollten. Dann traten Ethik, Geschichte, Ökonomie immer stärker in den Mittelpunkt meiner Interessen. Ich wurde Marxist, und das Jahrzehnt meiner aktiven politischen Tätigkeit ist zugleich die Periode einer inneren Auseinandersetzung mit dem Marxismus, die seiner wirklichen Aneignung.«
- 87 Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 115 (»[...] kann diese abgeschlossene Korrektur der Wirklichkeit sich in Taten umsetzen [...]«, *Die Theorie des Romans*, p. 101).
- 88 Ibid. (»Das rein künstlerische Schaffen einer Wirklichkeit, die dieser Traumwelt entspricht oder ihr wenigstens angemessener ist als die tatsächlich vorgefundene, ist nur eine scheinbare Lösung.«, *Die Theorie des Romans*, p. 101)
- 89 Ibid., p. 56 (»[...] Gesinnung zur Totalität hat«, *Die Theorie des Romans*, p. 44).
- 90 Ibid., p. 136 (*Die Theorie des Romans*, p. 147).
- 91 Ibid., p. 115 (»das Recht des Individuums auf diese Selbstherrlichkeit«, *Die Theorie des Romans*, p. 120).
- 92 Ibid., p. 56 (*Die Theorie des Romans*, p. 44).
- 93 Ibid., p. 136 (»das Sichabfinden mit der Gesellschaft im resignierten Aufsichnehmen ihrer Lebensformen«, *Die Theorie des Romans*, p. 147).

to fulfil itself in the world not only to the inessential nature of the world but also to the feebleness of the soul.⁹⁴

And so it came about that only after the final conclusions of *The Theory of the Novel* had been drawn, the »frontier between literature and politics, aesthetics and revolution«⁹⁵ could take its course. Henceforth, it was not aesthetics but politics that was assigned the duty to liberate the world, and it was unreservedly determined by ethics as its leading principle.⁹⁶ The notoriously secondary status of literature resulting hereof nurtured accusations that for Lukács, literature ostensibly served as a mere ancilla of politics; his contemporary warnings that art and literature cease to be autonomous domains as soon as they are used as plain ideological tools or illustrations of social and political contents continue to be ignored in these accusations.⁹⁷ In contrast to this difficult international reputation, Lukács warned against the »net of contradictions« (»Fangnetz der Widersprüche«)⁹⁸ early on: he claimed that artworks can – and are in fact obliged to – avoid the erroneous opposition between »pure art« (or »Formvollendung«) and »tendency«.⁹⁹ This claim was to reemerge in his late aesthetics in terms of a more straightforward claim on the social commitment of artworks only and exclusively as autonomous artifacts. That said, in his perspective, the political ›uses‹ of literature can be pondered upon only under the condition that literature acts *as* literature. The reason why Lukács continues to be cast as a dogmatic thinker is that it was not until his late – and unread – *Die Eigenart* that he succeeded in elaborating on the specificity of this *as* and to find it in art's typically human *evocation*, as well as in the synthetic procedures provided by its so-called homogenous medium, which is defined as follows:

Ein homogenes Medium im Sinne der Ästhetik kann nur gebildet werden, wenn das anfängliche Einengen der Widerspiegelung der Wirklichkeit und das, was durch diesen spezifischen Sinn wahrnehmbar ist, nur ein Mittel dazu bildet, einen zugleich spezifischen

94 Ibid. (»[...] weder ein Protest dagegen noch seine Bejahung: nur ein verstehendes Erleben; ein Erleben, das gegen beide Seiten gerecht zu werden bestrebt ist und das in dem Sich-nicht-auswirken-Können der Seele in der Welt nicht nur die Wesenlosigkeit dieser, sondern auch die innere Schwäche jener erblickt.«, *Die Theorie des Romans*, p. 148)

95 Löwy: *Georg Lukács*, p. 111.

96 This applies to Lukács' political activism as well. He even »sought to analyze Bolshevism as if he were still answering the old problem of how a person can behave ethically in a totally sinful world« (Rees: *Introduction*, p. 9). In the course of the post-revolutionary discussions in the Third International, this turned out to be a stumbling block that compelled Lukács to exert self-criticism. Cf. Lukács: *Tailism and the Dialectic*.

97 Cf., for instance, a remark by Juliane Rebentisch, namely that Lukács' »model reduces the function of art to illustrating vividly what has already been understood« (*Realism Today*, p. 248).

98 Lukács: *Tendenz oder Parteilichkeit?*, p. 17.

99 Ibid., p. 15.

und totalen Aspekt der Welt in der so entstandenen neuartigen Weise abzubilden und sinnbildlich festzuhalten. [...] Das homogene Medium ist deshalb nur in seiner ersten Unmittelbarkeit ein bloß formales Prinzip.¹⁰⁰

It follows that for the pursuit of a ›continuity thesis‹ – deployed not only by a series of theoreticians such as Andrew Arato, Werner Jung, Gyorgy Marcus, or Pauline Johnson,¹⁰¹ but asserted also by Lukács himself¹⁰² – the term ›romantic anti-capitalism‹ does not suffice as a qualification that could consolidate Lukács' early cultural criticism with the subsequent stages of his intellectual development. Concomitantly, to insist on *form* as a red thread in Lukács' long work would underexpose the form's dialectical relationship with the content, without which no form would be thinkable in the first place. Although statements such as »the essay has a form which separates it, with the rigor of a law, from all other art forms«¹⁰³ may support a formalistic reading of *Soul and Form*, what relates these essays to all of Lukács' later theoretical interventions is not just a formal account of art forms but more especially the interest in an integrative *form-content unity*. As adumbrated above, ›form‹ indeed appears first in the dimension of an ethics of the self, i.e., in the sense of mastering life. Secondly, it is discussed in its materialistic relation to the content, precisely as a form that »is not added on to expression, but becomes its condition, the sign and possibility of its subjective and objective truth«.¹⁰⁴ These early properties of the form reappear in *Die Eigenart des Ästhetischen* in an almost unaltered guise; the form adjoins with the content in a way that »die ästhetische Form [...] stets die Form eines bestimmten Inhalts ist«.¹⁰⁵ However, in *Die Eigenart*, this mediating form-content-unity carries wider social significance, which in *Soul and Form* proves to be inexistent. Here, I believe that *Die Eigenart's* social extension of form-content-unity can be inter-

100 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 611.

101 Cf. Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, pp. 33–50.

102 Lukács: *Gelebtes Denken*, p. 132: »Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas. Ich glaube, in meiner Entwicklung gibt es keine anorganischen Elemente.«

103 The full quote reads as follows: »I speak here of criticism as a form of art, I do so in the name of order (i.e., *almost purely symbolically and non-essentially*), and solely on the strength of my feeling that the essay has a form which separates it, with the rigor of a law, from all other art forms. I want to try to define the essay as strictly as is possible, precisely by describing it as an art form.« (Lukács: *Soul and Form*, p. 17, emphasis I. P.) (»Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung (also fast rein symbolisch und uneigentlich); nur aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie überhaupt möglich zu isolieren eben dadurch, daß ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne.«, *Die Seele und die Formen*, p. 5)

104 Butler: *Introduction*, p. 2.

105 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 758.

preted as a reverberation of his early ›formalistic‹ interests – a reverberation that is, however, unthinkable without taking into account the inherited assets of Lukács' subsequent turn to Marxism and revolutionary politics.

4. Synthetic Procedures in *Die Eigenart des Ästhetischen*

Placing his arguments at a critical distance from mechanistic understandings of reflection theory, in *Die Eigenart* Lukács reached out for the dialectical method of negation of negation: There, the condemnation of liberal aesthetics, typical for the interwar cultural left, was rectified with a stance in support of those strings of the liberal tradition that provided socialist art with dimensions which warrant its status as art, without however compromising it with subjectivism, fatalism, and magical or allegorical interpretations of reality. By doing so, Lukács safeguarded the aesthetic against the utilitarian demands on committed and revolutionary art that tended to subject the aesthetic realm to a political tooling:

Und in verständlicher Opposition dagegen wurde nun in verschiedenen Richtungen, von der vulgären Tendenzkunst und der sogenannten ›littérature engagée‹ bis zur Auffassung vieler Theoretiker der sozialistischen Parteilichkeit, sehr zum Schaden des Verständnisses dessen, was an der Kunst wirklich künstlerisch ist, das relativ Berechtigte der Interesslosigkeit als Moment im ästhetischen Gesamtprozeß einfach eliminiert.¹⁰⁶

Although it may seem to the inexperienced eye that Lukács thus repudiated his own earlier positions, he in fact reinforced a synthetic procedure that ripened as early as in *History and Class Consciousness* – a synthesis of politics and ethics he was compelled to dismiss after scathing criticism from the critics of the Third International.¹⁰⁷ A similar attempt at synthesis and its subsequent dismissal was to an extent restaged after the appearance of his 1928 »Blum-Theses«, originally a political program proposed to the Hungarian Communist Party, which turned out to be as »premature«¹⁰⁸ as the theoretical step forward from 1923.

If these synthetic procedures were strongly rejected by the Third International, they were, in different ways and for different reasons, also largely ignored by the adherents of Lukács' revival in the 1960s: The specifically aesthetic procedures of synthesis, as elaborated in *Die Eigenart des Ästhetischen*, remained below the radar of international socialist intellectual forces that were primarily interested in the political treatise *History and*

106 Ibid., p. 616.

107 Cf. Lukács: *Tailism and the Dialectic*.

108 Rees: *Introduction*, p. 30.

Class Consciousness. One of the reasons for a shift of focus away from a systemically thought-through Marxist aesthetics was that in the 1960s the idea of art that could dutifully make its own contribution to the liberation of humankind was radically abandoned, which was a side effect of the dismissal of the classical concept of political revolution in favor of an aesthetically marked subversion. Namely, Western intellectuals had already become accustomed to the stance that »art under capitalism is art under capitalism«¹⁰⁹ and considered alternatives, if not as entirely impossible, as necessarily entertaining a harrowing series of paradoxes. In return, »[t]he end of political illusions [...] retroactively shed light on the end of aesthetic illusions«.¹¹⁰ So it came about that while Lukács in the socialist East enjoyed the status of a tolerated persona non grata, in the capitalist West, apart from valuable exceptions, he was also being read only selectively.¹¹¹

In his late aesthetics, Lukács argued against a Manichean opposition of form and content (or, expressed in his early terminology, of ›form‹ and ›soul‹) because it adheres to a system of »false extremes«.¹¹² As remarked above, Lukács' thinking in dichotomies was, in fact, never marked by sheer exclusivism: Even if in *Soul and Form* the »Horizont der Vermittlung«¹¹³ was rendered hopelessly inaccessible and any attempt at mediation discarded as futile, in the treatise on the essay¹¹⁴ we, in fact, encounter adumbrations that recently have been recognized as a »Suspendierung sowohl der Enthebung ins Allgemeine wie auch der Absorption durch das Besondere«.¹¹⁵ Simultaneously, it would be false to assume that the early interest in forms outweighed the importance of contents, or that in the subsequent decades this constellation abruptly changed. What changed in time was not the question of primacy

109 Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-garde*, p. 224.

110 Rockhill: *Radical history*, p. 97. Cf. Arato/Breines: *Young Lukács*, pp. 224–225; Anderson: *Considerations on Western Marxism*, p. 7, 9.

111 It should be recalled that among those who shaped Western Marxism, Lukács was the only one to make the unique decision of migrating eastward (Jay: *Marxism and Totality*, p. 5). For a background on the reservations held about Lukács in postwar capitalist societies, cf. Jameson's *Reflections in Conclusion* (esp. pp. 202–203) and, unavoidably, Perry Anderson's canonic script on Western Marxism. Cf. also another related claim by Jameson: »[...] Only it is easy to see why Western thinkers have on the whole preferred the concept of alienation: the latter permits the diagnosis of an evidently fallen and degraded reality without demanding of the mind any reciprocal attempt to imagine a state in which man no longer is alienated.« (*The Case for Georg Lukács*, p. 164)

112 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 489, cf. p. 743.

113 Largier: *Zeit der Möglichkeit*, p. 24.

114 Cf. the chapter »On the Nature and Form of the Essay. A Letter to Leo Popper« (Lukács: *Soul and Form*, pp. 16–34; »Ein Brief an Leo Popper«, *Die Seele und die Formen*, pp. 3–39).

115 Largier: *Zeit der Möglichkeit*, p. 11.

of form over content, or vice versa, but the mutual tropical relationship of form and content as constituents of the same dialectic form-content unity. To repeat, it is not only in *Die Eigenart*, which is here construed as providing synthetic answers to the ethic and aesthetic problems articulated in *Soul and Form* and *The Theory of the Novel*, that this dialectical unity of content and form is apparent; it is already assumed in the early work:

All writings represent the world in the symbolic terms of a destiny-relationship; everywhere, the problem of destiny determines the problem of form. This unity, this coexistence is so strong that neither element ever occurs without the other; here again a separation is possible only by way of abstraction.¹¹⁶

However, if in *Die Eigenart* Lukács explored the modalities of fusion and the mutual interaction of contents and forms, in *Soul and Form* he conducted only their analytical secession. The reason why *Soul and Form* seemingly privileged forms over contents was dictated by its focus on »the nature and form of the essay« and not, for instance, on the novel in its relation to the epic on the one side and the novella on the other. It is due to the artistic character of the essay that the duty of a critic is not exploring destinies but first and foremost exploring the forms these destinies are coated in: »The critic is one who glimpses destiny in forms: whose most profound experience is the soul-content which forms indirectly and unconsciously conceal within themselves.«¹¹⁷

Besides the interest in the form-oriented métier of a critic, *Soul and Form* unmistakably contains a conceptual draft of what Lukács later theorized as the »homogeneous medium«. The moment when the critic discerns contents behind forms, i.e., when in the reception process contents emerge transmitted through forms, was qualified as a reward for the intent activity of the essayist. Two pertinent citations from the »Letter to Leo Popper« testify to this unifying mediation of contents through their forms:

Therefore the separation which I am trying to accomplish here appears, in practice, merely as a shift of emphasis: poetry receives its profile and its form from destiny, and form in poetry appears always only as destiny [...].¹¹⁸

116 Lukács: *Soul and Form*, p. 23 (»Jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Schicksalsbeziehung dar; das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form. Diese Einheit, diese Koexistenz ist so stark, daß das eine Element nie ohne das andere auftritt und eine Trennung ist auch hier nur in der Abstraktion möglich.«, *Die Seele und die Formen*, p. 16).

117 Ibid. (»Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen.«, *Die Seele und die Formen*, p. 17)

118 Ibid. (»Die Scheidung also, die ich hier zu vollziehen versuche, scheint praktisch nur ein Unterschied der Betonung zu sein: die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal [...].«, *Die Seele und die Formen*, p. 16)

The critic's moment of destiny, therefore, is that moment at which things become forms – the moment when all feelings and experiences on the near or the far side of form receive form, are melted down and condensed into form. It is the mystical moment of union between the outer and the inner, between soul and form.¹¹⁹

Although these quotes could never be subsumed under the motto »Das determinierende Prinzip ist der Inhalt«, which along with Karl Marx' saying »Sie wissen es nicht, aber sie tun es« serves as a conceptual backbone of *Die Eigenart des Ästhetischen*, they nevertheless already forefeel the substance of Lukács' qualification of content as the determining principle of the aesthetic, captured in the following sequel to *Die Eigenart's* motto:

Das determinierende Prinzip ist der Inhalt. Die künstlerische Form entsteht als das Mittel, einen gesellschaftlich notwendigen Inhalt so auszudrücken, daß eine – ebenfalls ein gesellschaftliches Bedürfnis bildende – konkrete und allgemeine evokative Wirkung entstehe.¹²⁰

It is against the background of these complementary quotes from *Soul and Form* and *Die Eigenart* that I acknowledge Butler's remark on form as not merely an expression but already a condition, sign, and possibility of content.¹²¹ However, her assertion has to be completed by Göcht's conclusion on the preponderance of the content as displayed in the latter citation. Göcht concludes, »[d]ie Form ist immer nur die Form eines bestimmten Inhalts und kann logisch nicht von ihm getrennt werden«.¹²²

Die Eigenart's unique position in Lukács' opus as a whole is based on the following: Its most pertinent synthetic procedure concerns the dialectical relationship of the form-content unity as applying by the same token to ›souls and forms‹ in poetry and to the overall relationship of art and society. Namely, the dialectical form-content unity has multiple valences and regards the formal dimensions of literary and artistic genres to the same extent as the overall sociological and even ontological relationship of art and society. As for the latter dimension, it should be noticed that whereas, on the one hand, specifically aesthetic procedures (theorized by Lukács in terms of the ›homogenous medium‹) guarantee art's social distinctiveness, on the other hand, it cannot be expected that art assumes responsibility for

119 Ibid., p. 24 (»Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form.«, *Die Seele und die Formen*, pp. 17–18).

120 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 412.

121 Butler: *Introduction*, p. 2.

122 Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 230.

the political liberation or scientific enlightenment of humankind: This is the core of the aforementioned stance against a »metaphysische[] Überspannung der Selbstständigkeit«¹²³ of both art, science, and ethics. In the final analysis, the social commitment (sozialer Auftrag) of the aesthetic consists of its anthropological and social-philosophical significance that proves to be as substantial as the politics proper, which, however, does not imply the conclusion that aesthetics may act in place of politics. Besides this homology and the simultaneous unexchangeability of politics and aesthetics, the only opposition that remains constant throughout all of Lukács' works is the one between the ›whole man‹ and the ›man as a whole‹, the opposition that displays a Hegelian dialectics »of the concrete and the abstract«¹²⁴ and is, as such, tackled from the standpoint of both anthropology and psychology as well as from the standpoint of social theory. The moment in which Lukács' aesthetics of form-content unity emerges as social philosophy is precisely the point where the formal procedures of the ›homogenous medium‹ obtain their social significance:

Jedes homogene Medium entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, die für sie objektiv gegebene Welt, die zugleich die Welt ihrer Freuden und Leiden, vor allem aber die Welt ihrer Tätigkeit, des Ausbaus ihres eigenen Innenlebens und ihrer Wirklichkeitsbewältigung ist, von einem bestimmten, wesentlichen Gesichtspunkt aus näher und konkreter, intensiver und tiefer, umfassender und detaillierter zu ergreifen, als dies für das Alltagsleben möglich ist [...].¹²⁵

The quote can be exemplified as follows: The *formal*, tropological function of the form's relation to its other – the content – is both of an antonymic and of a metonymic kind: Although both sides strive for independency, the form is always in proximity to, in fact dependent on, the content, while the content is in turn in continuous need of a form. Now, if we attest to this formal dimension of the form-content unity, the question arises as to what is the *content* of this unity of opposites – and this is not in the sense of mundane Inhalt but in terms of its meaning or significance, of Gehalt.¹²⁶ Whereas from the standpoint of *Soul and Form* this question proved to be unanswerable, even unintelligible, and whereas in *The Theory of the Novel* its solution already, if only timidly, began to emerge, from *Die Eigenart's* integrative viewpoint it finally became comprehensible that the specifically aesthetic Gehalt consists of overcoming particularity and duality and thus, as Göcht summarizes it, of »laying ground for the enforcement of

123 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 489.

124 Jameson: *The Case for Georg Lukács*, p. 163; cf. Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 217.

125 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 630.

126 Cf. *ibid.*, p. 735.

real this-worldliness«. ¹²⁷ In contrast to *The Theory of the Novel*, where it was merely suggested that the novel could make up for the lost totality, *Die Eigenart* was explicit about the necessity of social commitment of all art, not only of the novel. Here, Lukács unambiguously argued that to achieve this-worldliness, a reconciliation between the formal and content-related side of artwork was mandatory:

Der Befreiungskampf der Kunst ist also – welthistorisch betrachtet – ein Ringen darum, daß der soziale Auftrag der Gesellschaft an sie jene glückliche Mitte zwischen allgemeiner Bestimmtheit des Gehalts und freier Beweglichkeit in der Formgebung erhalte, durch die erst die Kunst ihre Mission als Selbstbewußtsein der Menschengattung erfüllen kann. ¹²⁸

On successful eliciting of this felicitous middle ground (»glückliche Mitte«) depends not only the quality of artwork but also the quest for the specifically aesthetic liberation of humankind.

The aforementioned emancipatory goal can be achieved not by semi-religious or moral sermons, also not by pedagogic aims and methods ¹²⁹ but by a specifically aesthetic exchange of an »either-or« for the »as well as«. *Die Eigenart des Ästhetischen* is abundant with tropes of mediation that overcome the binary logic by instituting a third position, which does not lie in-between but comes thereafter, as a synthesis of »one« and »two«. The same applies to the dialectics of autonomy and engagement or of disinterestedness and »Parteilichkeit«. ¹³⁰ Only by means of a mediation between assumed extremes, which is a mediation prepared and developed by art exclusively, can the transgression from the quotidian, fragmented »whole man« towards the utterly human »man as a whole« take place, can the only real duality – the one of the abstract and the concrete – be played out dia-

127 »Grundlagen der Durchsetzung wirklicher Diesseitigkeit« (Göcht: *Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 212). Cf. Lukács: *Die Eigenart* I, p. 21; Lukács: *Die Eigenart* II, p. 815, 822.

128 Lukács: *Die Eigenart* II, p. 719.

129 Already *The Theory of the Novel* entertained a critique of plain literary pedagogy. When speaking of »the danger of a subjectivity which is not exemplary, which has not become a symbol, and which is bound to destroy the epic form«, Lukács mentioned the modern novels of education that endow everything »with the fatal, irrelevant and petty character of the merely private; it remains a mere aspect, making the absence of a totality the more painfully obvious as it constantly claims to create one. The overwhelming majority of modern »novels of education« have completely failed to avoid this pitfall.« (Lukács: *The Theory of the Novel*, p. 137) (»[...] die Gefahr einer nicht vorbildlichen, nicht zum Symbol gewordenen Subjektivität, die die epische Form sprengen muß. [...] Und diese Subjektivität ist unaufhebbarer als die des erzählenden Tones: sie gibt allem Dargestellten – selbst wenn die technische Gestaltung aufs vollendetste objektiviert ist – den fatalen, belanglosen und kleinlichen Charakter des bloß Privaten; es bleibt ein Aspekt, der um so unangenehmer die Totalität vermissen läßt, weil er in jedem Moment mit dem Anspruch eine solche zu gestalten, auftritt. Der weitaus größte Teil der modernen Erziehungsromane ist dieser Gefahr rettungslos verfallen.«, *Die Theorie des Romans*, pp. 148–149)

130 Cf. above, Lukács: *Die Eigenart* I, p. 616.

lectically. Now, for the sake of a shift towards the final section of the article, let me conclude this section with perhaps the most apposite statement for the present problem, as found in the chapter »Homogenes Medium, der ganze Mensch und der ›Mensch ganz‹«:¹³¹

Das Tertium datur [...] darf aber keine eklektische »Mitte« sein, sondern soll die dialektische Einheit von Inhalt und Form (bei Beibehalten der Priorität des Inhalts in der Bestimmung der Form als die eines konkreten Inhalts, bei ihrer Anerkennung als unmittelbarer Träger der ästhetischen Evokation etc.) in all ihrer Kompliziertheit festhalten und begrifflich formulieren. Wenn nun in der analysierenden Darlegung dies zuweilen nur auf Umwegen über – methodologisch – gesonderte Inhalt- und Formkomponenten möglich ist, so bedeutet dies nicht die geringste Konzession an die soeben verworfene Eklektik einer hier nicht existierenden »Mitte«, denn in jeder getrennten Betrachtung sind diese dialektischen Verflochtenheiten immanent mitgedacht.¹³²

5. Tertium datur

The final, hitherto insufficiently explored issue regards the question why Lukács arrived, or was able to arrive, at the synthetic solutions proposed in his late aesthetics. In conclusion, it should be remembered that Lukács' account of art in modernity complies with other influential contributions to this discussion, according to which »works of art, including literary ones, point to a practice from which they abstain: the creation of a just life«.¹³³ Yet he also argues that art is by its own means not only capable but even obliged to intervene in the world: »Die Dichtung ist zugleich Entdeckung des Lebenskerns und Kritik des Lebens.«; »Die Kunst ist ihrem Wesen nach stets eigene Gegenkraft solcher Entartungstendenzen, stets das Vorbild für den Aufstand wider deren Einflüsse, das Ideal einer inneren Gesundheit.«¹³⁴ Notwithstanding this acknowledgment of art's critical potential – which actually complies with Theodor W. Adorno's statement – »Even in the most sublimated work of art there is a hidden ›it should be otherwise‹.«¹³⁵ – an important disconcerting element in Lukács' appreciation of art in its relation to politics stems from his refusal to adulate accounts of art as the bearer of a »promise of *total revolutionary praxis*«.¹³⁶ Such accounts, however, seemingly

131 Ibid., pp. 606–635; cf. also above, note 67.

132 Ibid., p. 613.

133 Bernstein: *The Philosophy of the Novel*, p. 228.

134 Lukács: *Die Eigenart I*, p. 740, p. 743. Cf. also the aforementioned imperative of the ›ought‹ or ›Sollen‹ (ibid., pp. 481–482).

135 Adorno: *Commitment*, p. 194 (»Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein ›Es soll anders sein‹.«, *Engagement*, p. 429).

136 Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-garde*, p. 61, emphasis J. R.

revolutionary, are indeed an asset of liberal art politics that simultaneously grant literature its revolutionary ambitions and deny it the power to turn these into practice. The claim of art's »radical passivity«,¹³⁷ namely that in modernity art came to represent a mere placeholder for absent politics, »a stand-in for an absent politics«,¹³⁸ is valid under the condition that modernity be equated with liberalism, both as philosophy and as political economy. This is precisely what Adorno implicitly confesses to when he submits, »[t]his is not a time for political art, but politics has migrated into autonomous art, and nowhere more so than where it seems to be politically dead.«¹³⁹ For this reason, Bernstein is right in claiming that to comprehend modern art presupposes grasping the kind of politics that is responsible for the withdrawal of politics from art. He makes a straightforward claim that »[w]ithout a genealogy of liberalism, a genealogy that would give historical substance to the fabled suppression of the political [...], politics bereaved remains an abstraction.«¹⁴⁰ The origin of Lukács' aesthetics after his Marxist turn is exactly as summarized by Bernstein: without a genealogy and critique of liberalism, which assigns art to its own autonomous and socially detached sphere, the social inability of art remains camouflaged and unrecognized. Furthermore, Bernstein claims that »the ›we‹ that would sustain political judgement and praxis has disappeared from direct view« and has literally »gone underground«; as a result, it »appears only through the theoretical tracing of the fate that has rendered us strangers to one another.«¹⁴¹ This is another pertinent point put forward by Lukács himself, namely that the social commitment of art ought to consist first and foremost of a critique of the isolation and atomization of individuals who in modernity become unable to elevate themselves on levels higher than their own particular, private interests.¹⁴² Finally, being unable to act in place of a lost or failed revolution, or to instigate a new one, art can, however – and this is where the ›late‹ Lukács joins in with the ›mature‹ one – assist political revolutions or act under their auspices. Again, this is granted under the condition that art acts as art, that is, by procedures that embody the ›specificity of the aesthetic‹.

137 Wall: *Radical Passivity*.

138 Bernstein: *The Fate of Art*, p. 269.

139 Adorno: *Commitment*, p. 194 (»An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen [...].«, *Engagement*, p. 430).

140 Bernstein: *The Fate of Art*, p. 268.

141 *Ibid.*, p. 273.

142 For an early note on this atomization, cf. Lukács: *Soul and Form*, p. 106 (*Die Seele und die Formen*, pp. 188–189).

When Lukács in the 1920s and 1930s classified art and literature as supporters and conveyors of organized revolutionary politics, this was a practical implementation of his analytical insight that any intervention into reality from the exclusive »standpoint of art«¹⁴³ was doomed to miscarriage. Therefore, rather than reading the texts from his ›mature‹ phase as programmatic scripts of authoritarian, let alone totalitarian cultural politics,¹⁴⁴ one should recognize, first, Lukács' stance on the homologous relationship between art and revolution, and second, his insistence that it is vital for art and revolution to operate by distinctively different means and to follow their system-specific duties. Thus, the emancipation of humankind is accomplished by a two-level operation: by political (collective) revolution and simultaneously by the aesthetic creation of the ›man as a whole‹. To confuse one with the other would mean failing both revolution and art. Obviously, although it is agreed that aesthetics was often »the form in which he talked politics«,¹⁴⁵ Lukács' understanding of the relationship between art and politics was of a conspicuously different tropical character than the related reflections that similarly drew on art's modern right to its own autonomy and specificity. The essential difference between Lukács' socialist aesthetics and the theoretizations of »art under capitalism«¹⁴⁶ consists of their diverging relationship towards politics: For Lukács, aesthetics serves not as a placeholder for politics but as its companion; it does not gesture towards a just world by means of a rhetorical stance of *pars pro toto* but acknowledges and even assists politics in its struggle for the liberation of humankind. Yet what applies to the individual subject applies to the same extent to the aesthetic: »on no account must [it] ever become a mere instrument«.¹⁴⁷

References

Adorno, Theodor W.: *Commitment*. In: Ernst Bloch et al.: *Aesthetics and Politics* [1977]. Trans. Rodney Livingstone. London: Verso 1980, pp. 177–195 (*Engagement*. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, pp. 409–430).

143 Ibid., p. 99 (»Standpunkt der Kunst«, *Die Seele und die Formen*, p. 175).

144 Göcht (*Mimesis – Subjektivität – Realismus*, p. 199) refers to articles by Henning (*Katharsis der Moderne*) and Fohrmann (*Über analoge und diskrete Kommunikation*). For ›totalitarian‹ interpretative frameworks in the post-socialist era, cf. Bronner: *Lukács and the Dialectic*, p. 13.

145 Bronner: *Lukács and the Dialectic*, p. 25.

146 Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-garde*, p. 224.

147 Löwy: *Georg Lukács*, p. 127.

- Adorno, Theodor W.: *Erpreßte Versöhnung*. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, pp. 251–280 (*Reconciliation under Duress*. In: Ernst Bloch et al.: *Aesthetics and Politics* [1977]. Trans. Rodney Livingstone. London: Verso 1980, pp. 151–176).
- Anderson, Perry: *Considerations on Western Marxism* [1976]. London, New York: Verso 1989.
- Arato, Andrew; Breines, Paul: *Young Lukács and the Origins of Western Marxism*. New York: The Seabury Press 1979.
- Bernstein, Jay M.: *The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Bernstein, Jay M.: *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press 1993.
- Bivens, Hunter: *Epic and Exile: Novels of the German Popular Front, 1933–1945*. Evanston, IL: Northwestern UP 2015.
- Bronner, Stephen Eric: *Lukács and the Dialectic: Contributions to a Theory of Practice*. In: *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*. Ed. Michael J. Thompson. London, New York: Continuum 2011, pp. 13–32.
- Butler, Judith: *Introduction*. In: Georg Lukács: *Soul and Form*. 1910/1911. Eds. John T. Sanders, Katie Terezakis. New York: Columbia UP 2010, pp. 1–15.
- Crow, Dennis: *Form and the Unification of Aesthetics and Ethics in Lukács' Soul and Forms*. »New German Critique« 15 (1978), pp. 159–177.
- Fohrmann, Jürgen: *Über analoge und diskrete Kommunikation. Georg Lukács, der Erste Weltkrieg und die Theorie des Romans*. In: *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1930*. Eds. Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann. München, Paderborn: Fink 2008, pp. 111–126.
- Göcht, Daniel: *Mimesis – Subjektivität – Realismus. Eine kritisch-systematische Rekonstruktion der materialistischen Theorie der Kunst in Georg Lukács' Die Eigenart des Ästhetischen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.
- Hartley, Daniel: *Politics of Style. Towards a Marxist Poetics*. Leiden, Boston: Brill 2016.
- Henning, Anke: *Katharsis der Moderne*. In: *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Eds. Martin Vöhler, Dirck Linck. Berlin et al.: De Gruyter 2009, pp. 139–173.
- Jameson, Fredric: *The Case for Georg Lukács*. In: *Jameson: Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* [1971]. Princeton, New Jersey: Princeton UP 1974, pp. 160–205.
- Jameson, Fredric: *Reflections in Conclusion*. In: Ernst Bloch et al.: *Aesthetics and Politics* [1977]. Trans. Rodney Livingstone. London: Verso 1980, pp. 196–213.
- Jay, Martin: *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1984.
- Johnson, Pauline: *Die Eigenart des Ästhetischen (The Specificity of the Aesthetic)*. In: P. Johnson: *Marxist Aesthetics. The Foundations within Everyday Life for an Emancipated Consciousness*. London et al.: Routledge, Kegan Paul 1984, pp. 34–46.
- Largier, Niklaus: *Zeit der Möglichkeit. Robert Musil, Georg Lukács und die Kunst des Essays*. Hannover: Wehrhahn 2016.
- Löwy, Michael: *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*. London: NLB 1979.
- Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963]. 2 vols. Berlin, Weimar: Aufbau 1987.
- Lukács, Georg: *Erzählen oder Beschreiben?* [1936]. In: *Georg Lukács Werke*. Vol. 4. *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, pp. 197–242.

- Lukács, Georg: *Es geht um den Realismus* [1938]. In: *Georg Lukács Werke*. Vol. 4. *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, pp. 313–343 (*Realism in the Balance*. In: Ernst Bloch et al.: *Aesthetics and Politics* [1977]. Trans. Rodney Livingstone. London: Verso 1980, pp. 28–59).
- Lukács, Georg: *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Trans. Hans-Henning Paetzke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlin: Egon Fleischel & co. 1911 (*Soul and Form* [1910/1911]. Eds. John T. Sanders, Katie Terezakis. New York: Columbia UP 2010).
- Lukács, Georg: *Tailism and the Dialectic*. In: Lukács: *A Defence of History and Class Consciousness. Tailism and the Dialectic*. Trans. Esther Leslie. London, New York: Verso 2000, pp. 45–149.
- Lukács, Georg: *Tendenz oder Parteilichkeit? »Die Linkskurve«* 4.6 (1932), pp. 13–21.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer 1920 (*The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature* [1915/1920]. Trans. Anna Bostock. Cambridge, MA: The MIT Press 1971).
- Lukács, Georg: *The Young Hegel. Studies in the Relations between Dialectics and Economics*. Trans. Rodney Livingstone. London: Merlin Press 1975.
- Perica, Ivana: *Aisthesis verworren – Rancière's ästhetische Evolution oder: literarische Szenen eines politischen Konflikts*. In: *Jacques Rancière und die Literatur*. Eds. Erik M. Vogt, Michael Manfé. Wien, Berlin: Turia + Kant 2020, pp. 40–63.
- Rebentisch, Juliane: *Realism Today. Art, Politics, and the Critique of Representation*. In: *Thinking – Resisting – Reading the Political*. Eds. Annela Esch-van Kan, Philipp Schulte, Stephan Packard. Zurich: Diaphanes 2013, pp. 245–261.
- Rees, John: *Introduction*. In: *Georg Lukács: A Defence of History and Class Consciousness. Tailism and the Dialectic*. Trans. Esther Leslie. London, New York: Verso 2000, pp. 1–38.
- Roberts, John: *Revolutionary Time and the Avant-garde*. London: Verso 2015.
- Rockhill, Gabriel: *Radical History & the Politics of Art*. New York: Columbia UP 2014.
- Sonderegger, Ruth: *Neue Formen der Organisation. Kunst und Politik nach Jacques Rancière*. In: *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Ed. Cornelia Klinger. Berlin: De Gruyter 2014, pp. 285–302.
- Ventura, Holger Kube: *Gegen Kunsttheorie. Zur Frage nach dem politischen Charakter von Kunst*. In: *Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Eds. Leonhard Emmerling, Ines Kleesattel. Bielefeld: Transcript 2016, pp. 199–210.
- Wall, Thomas Carl: *Radical Passivity: Lévinas, Blanchot, and Agamben*. New York: Suny Press 1999.

Konstantinos Kavoulakos | Aristotle University of Thessaloniki, kavoulakos@edlit.auth.gr

Beyond Form Lukács's Turn to Revolutionary Praxis

It is widely acknowledged that the concept of form occupies a central position and constitutes a focal point in Georg Lukács's early pre-Marxist work.¹ The essays of the collection *Die Seele und die Formen* (1911) rely upon a diagnosis of the problematic character of modern culture as it is reflected in the formal problems of modern art. In its opposition to the formlessness of modern art caused by modern world view relativism, form appears »as the expression of an absolute, which is essentially located beyond the things and is inherently fulfilled, complete and unified«. Thus, the form represents the bourgeois reaction to the crisis and negativity (the »problematic« character) of modern society.² Lukács's only utopia in *Die Seele und die Formen* is the utopia of form in the strict sense of the ›artistic form‹ (and not of an alleged wider »utopische Kultur«).³

The concept of form occupies a central position in Georg Lukács's early aestheticist work. Nevertheless, Lukács was aware of the limits of form in its confrontation with everyday life. In his critical appraisal, he revealed these limits in regard to aesthetic and ethical form. Neither can penetrate the ordinary life of men and they, thus, entrap the individual in a solipsistic relation to the world. In his pre-Marxist period, Lukács searched for an alternative in a kind of practical mysticism. This turn allowed him to discover a path beyond formalism in revolutionary, transformative praxis. This is the very path that finally led him to his dialectical-practical understanding of Marxism.

1 This contribution is a slightly reworked compilation of parts of the author's study *Georg Lukács's Philosophy of Praxis. From Neo-Kantianism to Marxism* (London/New York: Bloombury 2018).

2 See Asor Rosa: *Der junge Lukács*, pp. 97–98.

3 As claimed, e. g., in Grauer: *Die entzauberte Welt*, pp. 36–38.

As has been correctly pointed out, in his early work Lukács moves in the direction of a strict aestheticism.⁴

However, what has not been equally stressed in the relevant literature is how critical Lukács's notion of form was. Although Lukács eagerly participated in the quest for form that represented a wider trend among bourgeois intellectuals of that time, he clearly discerned the limits of the power of form in its confrontation with everyday life and established social institutions. Such limitations are firstly revealed through a critique of the aesthetic form that constitutes the basis of the utopian reality represented by the work of art. Lukács's critique reveals the art's incapability of penetrating the common life of men and its total isolation from everyday practice (see section 1). Secondly, the critique of form pertains to the limitations of an ethical formation of life, which tends to entrap the individual in the solipsistic consistency of mind (see section 2). During his pre-Marxist period, Lukács shifted his attention towards searching for a way out of formalism by turning to practice in the framework of a mystical ethics (see section 3). This turn allowed him to discover a path beyond formalism in revolutionary, transformative praxis (see section 4). This is the very path that finally led him to his dialectical-practical understanding of Marxism.

1. Aesthetic Utopian Reality and Its Critique

Lukács's early essay on Kierkegaard from *Die Seele und die Formen* is based on the opposition of everyday life and form. In this essay, he explained why an unambiguous, utopian unity of form and content is not possible in life, but only in the field of art.⁵ In a similar way, in his essay on *Die Metaphysik der Tragödie* from the same volume, Lukács described life as »anarchy of light and dark«, a formless sequence of experiences without inner necessity, which excludes anything unequivocal, complete and absolute that would represent »true life«. ⁶ Thus, the tragic conflict between the »regular accidentality«⁷ of »ordinary life«⁸ and the »real necessity« of the essential

4 Dannemann: *Ursprünge*, p. 44. On this strong aestheticist tendency of the young Lukács see Kavoulakos: *Kritik*; Kavoulakos: *Literatur und Utopie*.

5 Cf. Lukács: *Soul and Form*, p. 56 (*Die Seele und die Formen*, pp. 86–87).

6 Cf. *ibid.*, pp. 175–176 (»Anarchie des Helldunkels«, »Das Leben«, *Die Seele und die Formen*, pp. 327–329).

7 *Ibid.*, p. 191 (»gesetzmäßige Zufälligkeit«, *Die Seele und die Formen*, p. 359).

8 *Ibid.*, p. 180 (»gewöhnliches Leben«, *Die Seele und die Formen*, p. 337).

or »lively life«⁹ cannot be practically resolved in the empirical world – it can only be represented through the integrated form in art, especially in the tragic drama.

The aestheticism that is characteristic of Lukács's early period finds its theoretical foundation in his first great *Ästhetik* he worked on in Heidelberg. Lukács developed his aesthetic theory within the frame of the neo-Kantian advocacy of the autonomy of aesthetics against other value-spheres. As a result, his theory strongly criticized every tendency to a metaphysical interpretation of aesthetics.¹⁰

In the first version of the *Ästhetik* on which Lukács worked between 1912 and 1914, the work of art is presented as the *realization* of a kind of ›coincidentia oppositorum‹, which thus represents the unity of value and experience, form and content, the universal-transindividual and the particular-individual. In this sense, art is the fulfillment of the human desire for unity of the most individual with the universal. Consequently, for men, works of art represent »a world of fulfillment«.¹¹ By claiming that the formations of aesthetics have a *symbolical* character, Lukács adopted a fundamental pair of concepts of the wider current of romantic aesthetics. However, he altered its meaning in such a way that the »symbol« is understood as »the overall structure of the work of art«.¹² At the same time, he explicitly rejected the connection between the concept of the symbol and the problems of metaphysics, to which classical German aesthetic idealism related it.¹³

In opposition to the allegorically constituted formations (e.g. in the field of ethics), the symbol achieves the reciprocal adjustment of form and content, so that they appear as inseparable and, at the same time, distinctive elements, not reducible to each other. The relation between form and content structurally resembles their ›interpenetration‹. Thus, the work of art constitutes a utopian reality with the traits of independency, closeness, totality and infinity.¹⁴

For Lukács, the quasi divine nature of the work of art as a utopian reality is due to the fact that its formation is guided by a fundamental »standpoint« or »world-view«, on the basis of which its material is selected and the essen-

9 Ibid., p. 180 (»wirkliche Notwendigkeit«, »lebendiges Leben«, *Die Seele und die Formen*, p. 336).

10 For an overview of Lukács's early aesthetic theory, see: Kavoulakos: *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie*, pp. 83–118, 203–238.

11 Lukács: *Heidelberger Philosophie*, pp. 54–55, translation K. K. In the original: »Welt der Erfüllung«.

12 Hoeschen: *Das ›Dostojewski-Projekt*, p. 175.

13 See *ibid.*, pp. 176–182.

14 Cf. Lukács: *Heidelberger Philosophie*, pp. 87–88.

tial is separated from the inessential – something impossible in everyday experienced reality. Through the procedure of constitutive ignorance of the elements that do not harmonize with the guiding »standpoint« the work reaches its internal homogenization.¹⁵ The characteristic independence and completeness of the work of art, its »free floating« above every particular experienced reality is due to precisely this »constitutive homogeneity« of its elements, the fact that they are all permeated by the form so as to constitute a »homogeneous formation«, i.e. an »internally complete system«.¹⁶

In the second version of his *Ästhetik*, on which he worked between 1916 and 1918, Lukács describes this independency of the work of art on the basis of the »symbolic and formal«, aesthetic concept of »microcosm«.¹⁷ The work of art »is an integrated, complete and self-contained totality«,¹⁸ it is a

microcosm, the cosmic character of which [...] is revealed in the fact that all that is possible in respect of its constitutive principles matures in it as reality, [in the fact] that the categories ›possible‹, ›real‹ and ›necessary‹ lose their distinctive meaning in it through their complete identification.¹⁹

Lukács describes the totalization achieved by the work of art through another remark: »[T]he problem of the thing in itself cannot be posed in aesthetics«, as »the world of aesthetic forms does not emerge out of chaos, [...] their ›production‹ does not draw upon the chaos«.²⁰ In this view, the aesthetic sphere is not opposed to chaos, but to the »absolute nothing«, since what is not posited within the work of art is merely inexistent for it.²¹ On the contrary, what is contained in the work of art is embraced by a form, which

15 Cf. *ibid.*, p. 83, 85, translation K. K. In the original: »Standpunkt«.

16 All quotes from *ibid.*, pp. 57–58, translation K. K. In the original: »das Freischwebende«, »konstitutive Homogenität«, »homogenen Gebildes«, »abgeschlossenes und immanent vollendetes System«.

17 Cf. Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, pp. 110–111, translation K. K. In the original: »symbolisch und formell«, »Mikrokosmos«.

18 *Ibid.*, p. 110, translation K. K. In the original: »in sich abgeschlossene, vollendete und selbstgenügsame Totalität«.

19 *Ibid.*, p. 100, translation K. K. In the original: »Mikrokosmos, dessen kosmischer Charakter [...] sich darin offenbart, daß alles, was von seinen konstitutiven Prinzipien aus möglich ist, in ihm zur Wirklichkeit reift, daß die Kategorien ›möglich‹, ›wirklich‹ und ›notwendig‹ in ihm den Sinn ihrer Unterscheidbarkeit durch vollendetes Identischwerden verlieren.«

20 *Ibid.*, p. 59, translation K. K. In the original: »daß das Ding-an-sich-Problem in der Ästhetik nicht aufwerfbar ist, daß die Welt der ästhetischen Formen sich nicht vom Chaos abhebt, daß ihr ›erzeugen‹ nicht auf das Chaos zurückgreift.«

21 Cf. *ibid.*, p. 61, translation K. K. In the original: »absolutes Nichts«.

has become the »form of a concrete content, i.e. it does not only elevate it on the level of validity, but it becomes hereinafter inseparable from it.«²²

In his early *Ästhetik*, Lukács explained that the principle of the »primacy of content« over the form, the demand for a »materially authentic« (materialecht) – i.e. materially adjusted – form, in other words, the postulate of overcoming the »abstract transcendence of form must itself bring the concept of form close to the aesthetic element«²³ and away from both, the allegorical formations of ethics and the formlessness of everyday life.

In fact, in the *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912–1914), Lukács explicated the structure of the aesthetic sphere in terms of the necessary chasm between the subjectivity of experience and the objectivity of the work of art as the realization of artistic form.²⁴ This chasm renders the communicative function of art impossible, according to which the artist purportedly discloses an experience of his to other subjects who receive and understand it. Thus, in the field of art the inadequacy between the communicative form and the experiential content that permeates human communication in general is simply repeated.

Nevertheless, the symbolic constitution of the work of art, to which I have referred above, could lead to the wrong conclusion that it represents the *most appropriate means for constituting trans-subjective validity* and, moreover, for conceptualizing the highest, metaphysical unity of the world. Of course, such a conjecture would automatically lead to an infringement of the Kantian autonomy of the work of art and to its mythologization. In the *Heidelberger Philosophie der Kunst*, this rejectable version of aesthetic philosophy is connected with the »expressive theory« (Ausdruckstheorie) of art.²⁵

As such cases Lukács considers Schelling's²⁶ and Hegel's²⁷ theories of art, to whose critique he dedicates long analyses in the chapter of the *Heidelberger Ästhetik* (1916–1918), characteristically entitled »Die transcendente

22 Ibid., p. 60, translation K. K. In the original: »Dadurch, daß die Form die des bestimmten Inhalts geworden ist, was soviel bedeutet, daß sie diesen Inhalt nicht nur zur Geltung erhebt, sondern von ihm nunmehr unabtrennbar wird [...]«.

23 Ibid., p. 172, translation K. K. In the original: »der Inhalt einen bestimmten Primat [...] besitzt«, »Eine solche Überwindung der abstrakten Transcendenz der Form muß schon an und für sich den Formbegriff dem Ästhetischen nahebringen«.

24 Cf. Wirkus: *Dialektik*, pp. 107–108.

25 See the first chapter of the *Heidelberger Philosophie der Kunst* with the characteristic title »Art as ›expression‹ [Germ. »Kunst als ›Ausdruck‹] and the forms of notification of experienced reality« (Lukács: *Heidelberger Philosophie*, pp. 9–41).

26 Cf. *ibid.*, p. 16, 36.

27 Cf. *ibid.*, p. 36.

Dialektik der Schönheitsidee.«²⁸ It is remarkable that in his Marxist opus magnum, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), Lukács continues to consider the »truly critical, not metaphysically hypostatized artistic view of the world«²⁹ as the main opponent of the mythologizing interpretation of the principle of art, referring indeed to his essay on the relation of subject and object in aesthetics.³⁰

Whereas, as we saw above, for the critical approach art represents a world of fulfillment of man's longings, this does not entail the reduction of the distance between the work of art and the man of everyday experienced reality. As Lukács explained in his *Ästhetik*, despite its self-completion and self-containment, the work of art is finally nothing but the scheme of every possible misunderstanding, since its symbolic nature is only the other side of the fact that it cannot have the communicative function of transmitting experiential contents.³¹

In the *Heidelberger Philosophie der Kunst*, the idea of the misunderstanding of art nourishes Lukács's view on the tragedy of the artist, i.e. the view that artists finally remain without redemption and »more speechless [...] than everyday men who are trapped in themselves«, in spite of their attempt to express their most personal and individual experiences in a universal way.³² Thus, the deep »longing for community and unity with the others«,³³ for »overcoming isolation«,³⁴ cannot find a true solution in art. Despite the ›coincidentia oppositorum‹ within the work of art, the relation

28 See Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, pp. 133–224.

29 See Lukács: *History and Class Consciousness*, p. 215, n. 53 (»die wirklich kritische, nicht metaphysisch hypostasierte, künstlerische Auffassung der Welt«, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, p. 154, n. 2). When Lukács describes the principle of art as the »creation of a concrete totality that springs from a conception of form which is precisely oriented towards the concrete content« (ibid., p. 137; »das Schaffen einer konkreten Totalität infolge einer Konzeption der Form, die gerade auf die konkrete Inhaltlichkeit ihres materiellen Substrats gerichtet ist«, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, p. 151), while synoptically rejecting Schelling's intellectual-mythologizing method (cf. ibid., p. 215, n. 52 and 53; *Geschichte und Klassenbewusstsein*, pp. 154–155, n. 1 and 2) and making critical comments on the aesthetics of early German romanticism (cf. ibid., p. 215, n. 53; *Geschichte und Klassenbewusstsein*, pp. 154–155, n. 2), he simply repeats the conclusion of the sharp critique of the philosophical tendencies towards a metaphysical interpretation of the aesthetic principle he had formulated in his early *Aesthetic*.

30 See Lukács: *Subjekt-Objekt-Beziehung*. This essay is identical to the third chapter of the *Heidelberger Ästhetik* (see Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, pp. 91–132).

31 Cf. Hoeschen: *Das ›Dostojewski-Projekt*, p. 183, 188.

32 Lukács: *Heidelberger Philosophie*, p. 80, translation K. K. In the original: »daß sie stummer, unausgesprochener bleiben als die in sich eingesperrten Menschen des gewöhnlichen Lebens«.

33 Ibid., p. 15, translation K. K. In the original: »tieferen Sehnsucht nach Gemeinschaft und Einheit miteinander«.

34 Ibid., p. 35, translation K. K. In the original: »Aufhebung der Isoliertheit«.

between art and ordinary empirical reality is finally »tragic«, given the fact that in art the »misunderstanding« that reigns in every communicative notification appears as »necessary, constitutive and, because of that, fruitful and blooming«.³⁵

As has been aptly noted, »art transcends the alienation of life without abolishing it«, since it cannot »get rid of the inadequacy of interhuman communication which tends to isolate individuals«.³⁶ We find the very same idea of an insuperable inadequacy in the *Heidelberger Ästhetik*, where Lukács describes the constitution of the normative subject of aesthetics in terms of the concept of pure experience, i.e. the specifically aesthetic-normative behavior of the subject vis-à-vis the aesthetic object,³⁷ in which the normative subjectivity turns to the meaning, the value, without »losing its immediacy, its experiential character, its totality as an experiencing subject«.³⁸ However, an abyss separates the pure experience of the internally homogenized, aesthetic »man ›wholly« (Mensch »ganz«) from the ordinary experience of the heterogeneous »whole man« (›ganzer Mensch«) of experienced reality.³⁹

As has been noted in the relevant secondary bibliography, whereas from Lukács's peculiar neo-Kantian point of view the work of art can be regarded as a »theodicy that can give meaning to the dissonance, the irrationality of reality« by representing the complete unity of form and content, it nonetheless leaves »the subjects excluded from redemption«, a fact that defines its »luciferian traits«.⁴⁰ Indeed, the homogenization of the experiential abilities of man »wholly« is internally linked with the luciferian (›luciferisch«) character of art,⁴¹ i.e. with the misleading constitution of a utopian world that leaves the real, alienated world intact.⁴²

35 Ibid, p. 74, translation K. K. In the original: »notwendig, konstitutiv und infolgedessen fruchtbar und blühend«.

36 Márkus: *Soul and Life*, p. 106.

37 See Hoeschen: *Das ›Dostojewski-Projekt*, p. 195.

38 Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, p. 57, translation K. K. In the original: »darf dabei aber ihre Unmittelbarkeit, ihre Erlebnishaftigkeit, ihre Totalität als erlebendes Subjekt doch nicht verlieren«.

39 Cf. *ibid.*, p. 58. As Lukács explains, the »man ›wholly« means [...] a reduction of man's experiential possibilities to completely determined, and in this determination, homogenized, inner organs of the reception of the world«, through which »a world built in relation to those organs, internally formed into a totality, can come to life fulfilled in his experience« (›Der Mensch ›ganz« bedeutet dann eine Reduktion der Erlebnismöglichkeiten des Menschen auf ganz bestimmte und in dieser Bestimmtheit homogen gewordene innere Organe der Aufnahme der Welt [...], durch welche Reduktion eine in Bezug auf diese Organe aufgebaute, innerlich zur Totalität gefügte Welt in seinem Erlebnis erfüllt aufleben kann.«, *ibid.*, p. 100, translation K. K.).

40 Weisser: *Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie*, p. 170.

41 Lukács refers to the »luciferian« character of art at the end of the chapter on *Subjekt-Objekt-Beziehung* (cf. *ibid.*, p. 132).

42 See Čačinovič-Puhovski: *Lukács*, p. 65.

2. Lukács's Early Critique of Ethics

Already in his pre-Marxist period, Lukács repeatedly showed the limits of rationalist ethical philosophy. His critique can be summarized as follows: Even if ethics can internally transform the subject according to its formal standards, on the level of ethical praxis the alienation of the subjective forms from the merely given external reality of experience reaches its highest point. By definition the ethical subject has a contingent relation to the empirical world, which has the power to completely frustrate the purest ethical intents. This problem emerges in Lukács's early inquiries into different variations on the same basic theme, namely the insuperable opposition between the forms and life.

Firstly, in the essay on Kierkegaard from the collection *Die Seele und die Formen*, Lukács discusses Kierkegaard's »honest« and »heroic« attempt »to create forms from life«, »to live what cannot be lived«. ⁴³ Kierkegaard's gesture of appearing as a seducer by which he terminated his relationship with the much younger Regine Olsen is interpreted as »a movement which clearly expresses something unambiguous«. ⁴⁴ However, this ethical impulse towards the formation of life could only founder against the polysemous chaos of psychological experiences and opposing motives, the »most insubstantial [...] of all kingdoms [...], the kingdom of psychology«. ⁴⁵ The continually changing and chaotic character of psychic life does not allow for the unambiguous connection of a signifier or a sign to a specific experience. Thus, the intersubjective validity of actions and/or communicative forms is undermined. The form cannot impose itself on the chaotic material of empirical life; it can blossom only in the field of art, where the »material«, i. e. human psychology, is determined ad hoc by the artist. ⁴⁶

Secondly, similar reflections can be found in the essay *Von der Armut im Geiste* (1912). Here Lukács does not content himself with showing the necessary foundering of form against life, but also harshly critiques ethical formation itself. The ethical work, i.e. the realization of duty, expresses what is clear, which nevertheless presupposes »that everything that had tied it to the earth is cut away«. ⁴⁷ In fact, the constitution of the universal norms

43 Lukács: *Soul and Form*, p. 56 (»Formen schaffen aus dem Leben [...] leben, was man nicht leben kann«, *Die Seele und die Formen*, p. 88).

44 Ibid., p. 44 (»jene Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt«, *Die Seele und die Formen*, p. 63).

45 Ibid., p. 56 (»und unter allen Reichen [...] das im Innersten Bodenlose [...] das Reich der Psychologie«, *Die Seele und die Formen*, p. 86).

46 Cf. *ibid.* (*Die Seele und die Formen*, pp. 86–87).

47 Lukács: *On Poverty of the Spirit*, p. 210 (*Von der Armut am Geiste*, p. 83).

of an ethics of the Kantian type demands abstracting from all content of empirical life. For most people fulfilling their duty may then represent the »only possible exaltation of their lives«,⁴⁸ but at the expense of blocking authentic human communication caused by the alienation of ethical form from the content of life. The »ethical work« is thus »a bridge that separates; a bridge upon which we go back and forth, always coming upon ourselves and never meeting one another«. ⁴⁹ Indeed, in his notes from this period Lukács referred to the inhuman character of Kantian ethics.⁵⁰

Finally, Lukács offers a more elaborate version of his early critique of ethics in his neo-Kantian *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Here, the ethical sphere appears to be constituted through its separation from the so-called experienced reality of the subject, to which ethics must consequently return to actively intervene. According to Lukács, in opposition to the symbolic character of aesthetic formations ethics shows an *allegorical constitution*. As allegorical one should understand the inadequacy between the significance and the content which it organizes, i. e. the contingent and arbitrary relation between form and material. Thus, ethics

presupposes an alien and heterogeneous external world and a psychic reality that are confronted with its subject, the ethical-purified will, and it will be right to consider as inexistent anything that cannot be thought of as clearly opposite or as a mute obstacle to ethical action. For experience, however, all these will be present, and as they will – for experience – be inseparably mixed with the ethically precious and the ethically malefic, the ethical formations appear in experienced reality as inadequate, as external, in other words, as allegoric.⁵¹

As Lukács explains, the problem of ethics described in this quote does not pertain to the opposition between ethical norms and man's natural inclinations, but to the inertia of elements of life that, while remaining untouched by ethical decision, retain an indeterminate number of links with the subject and its life. Thus, the allegorical relation between the pure ethical form and the material of everyday life is a relation of total indifference and alienation.⁵²

48 Ibid., pp. 203–204 (*Von der Armut am Geiste*, p. 71).

49 Ibid., p. 204 (*Von der Armut am Geiste*, pp. 71–72).

50 Lukács: *Heidelberger Notizen*, p. 60.

51 Lukács: *Heidelberger Philosophie*, p. 86, translation K. K. In the original: »Diese setzt zwar eine ihrem Subjekt, dem ethisch-reingewordenen Willen, fremd und heterogen gegenüberstehende Außenwelt und seelische Wirklichkeit voraus, und wird mit vollem Recht alles, was nicht als dem ethischen Tun klar widerstrebend oder es dumpf hemmend gedacht werden kann, als nicht seiend betrachten. Für das Erleben aber wird all dies doch da sein, und da es – für das Erleben – mit dem ethisch Wertvollen und Wertfeindlichen unzerlegbar vermischt ist, erscheinen die ethischen Formungen in der Erlebniswirklichkeit als dieser unangemessen, äußerlich, mit einem Wort als allegorisch.«

52 Cf. *ibid.*, pp. 85–86.

As in the case of the aesthetic sphere, the similar alienating consequences of ethical formalism are also criticised in *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

In fact, in concordance with his early views, in the section of the Reification essay on Fichte, Lukács briefly analyses how the inadequacy of form and content that characterizes the structure of the formal-rational relation of man and the world in general is repeated in the field of formalist ethical practice. As he points out, in Kant freedom is transformed into a ›point of view‹, from which the actions of the subject are considered. These same actions appear from another point of view, that of theoretical reason, as products of subjectively independent, objective laws. Thus, the dualism of freedom and necessity is reproduced on a higher level and this separation of the two principles is conveyed to the subject splitting it into phenomenon and noumenon.

Consequently, Kantian ethics relies on the pure rational form, while its content depends on a world of phenomena that is alien to it.⁵³ Ethics is, thus, obliged to find its content ready-made in the merely given reality.⁵⁴ A true way out of the vicissitudes of ethical formalism would presuppose the discovery of the »essence of the practical« that »consists in sublating *that indifference of form towards content*«. ⁵⁵ The distinctive characteristic of such a practical behavior is the fact that, instead of reproducing the given, it turns towards *changing the world*: »[T]he principle of the practical as the principle of changing the reality must be tailored to the concrete, material substratum of action, so as to affect it through its activation«. ⁵⁶ At any rate, this demand apparently lies beyond the scope of ethical practice.

3. Beyond Form: Lukács's Practical Mysticism

Clearly discerning the insuperable dualism of the ethical formation of the world, Lukács searched for a solution. He distinguished the first ethic, the ethic of rational forms, from a mystical second ethic. The first ethic includes the »authentic ethic«, i. e. the subjective ethics of the Kantian type,⁵⁷ as well as the Hegelian ethics of ethical life (*Sittlichkeitsethik*), i.e. the ethics of »rights

53 Cf. Lukács: *History and Class Consciousness*, pp. 124–125 (*Geschichte und Klassebewusstsein*, pp. 137–138).

54 Ibid., p. 125 (*Geschichte und Klassebewusstsein*, p. 138).

55 Ibid. p. 126 (»das Wesen des Praktischen darin besteht: *die Gleichgültigkeit der Form dem Inhalt gegenüber* [...] aufzuheben«, *Geschichte und Klassebewusstsein*, p. 139).

56 Ibid. (»Das Prinzip des Praktischen als Prinzip des Veränderns der Wirklichkeit muß deshalb auf das konkrete, materielle Substrat des Handelns zugeschnitten sein, um infolge seines Inkrafttretens auf dieses in solcher Weise einwirken zu können.«, *History and Class Consciousness*, p. 139).

57 Cf. Lukács: *On Poverty of Spirit*, p. 210 (*Von der Armut am Geiste*, p. 83).

and duties that are derived from an ethically internalized institution«.⁵⁸ In opposition to these two versions of ethical formation, the mystical »second ethic« totally overrides ethical forms. Even though it does not totally abolish them, it retains an »absolute priority«⁵⁹ over them.

For this »metaphysical ethics«⁶⁰ it becomes possible what for the first ethic is impossible: overcoming solipsism. The second ethic paves the way for authentic communication in the sense of a direct, unmediated contact of the souls. Therefore, it is characterized as the ethics of »soul-reality«, i.e. of that utopian situation which the young Lukács had planned to indirectly treat through the »formal analysis« of Dostoevsky's works.⁶¹ Lukács never wrote this book apart from its introduction, which he published in 1916 under the title *Die Theorie des Romans*. Relying on his notes for this book, it can be assumed that Lukács aspired to show that Dostoevsky can be read as the representative of a »new world« beyond the »age of absolute sinfulness«.⁶² Dostoevsky's new world is precisely the utopian world of soul-reality.

In his short book on Béla Balázs of 1918⁶³ Lukács clarifies the significance of Dostoevsky's utopia of »soul-reality as the authentic reality«,⁶⁴ delimiting it against the merely contingent, conventional-social engagement of man:

[P]ositing soul-reality as the only reality means a radical shift in man's sociological stance: on the level of soul-reality all these bonds through which soul was normally bound to its social position, class, origin, etc., are separated from it and in their place new, concrete relations between soul and soul are put. The discovery of this world was Dostoevsky's great achievement.⁶⁵

In Dostoevsky Lukács finds a world free of sociological and psychological determinations that keep human souls bound to meaningless, social-cultural »formations of the objective spirit«.⁶⁶ He finds a world without the solipsism of ordinary psychic life and without that of the ethics of duty. This world

58 Lukács's letter to Paul Ernst (on 4 May 1915), in: Lukács: *Selected Correspondence*, p. 248 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

59 Ibid.

60 Which Lukács announced in a letter to Paul Ernst, in March 1915, in: *ibid.*, p. 244 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 345).

61 Lukács: *Theory of the Novel*, p. 152 (*Theorie des Romans*, p. 168).

62 As Lukács calls the modern epoch of Western civilization, using a category of Fichte's philosophy of history (cf. Lukács: *Theory of the Novel*, pp. 152–153; »neue Welt«, »Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit«, *Theorie des Romans*, pp. 167–168).

63 *Balázs Béla és akiknek nem kell*. The part of the text that interests us here was translated into German under the title »Béla Balázs: Tödliche Jugend« (see Lukács: *Béla Balázs*).

64 *Ibid.*, p. 154.

65 *Ibid.*, p. 156.

66 Lukács's letter to Paul Ernst (4 May 1915), in: Lukács: *Selected Correspondence*, p. 247 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

no longer depends on the power of the »bridge that separates«,⁶⁷ on the power of the ethical-practical (normative or conventional) form, which is totally overridden. In his eyes, the persons in Dostoevsky's novels are »nude concrete souls« due to a mystical »abolition of every form«.⁶⁸

However, in opposition to Eastern mysticism, in which the abolition of forms and the unification with the divine simultaneously entails the abolition of the concrete, finite relations between the souls, in Dostoevsky's world overcoming forms and approaching the »non-social, non-empirical level of the soul's arrival to itself« coincides with »a connection between people that is equally concrete with the empirical one; it is precisely [...] an authentic ›living life‹, because it is the immediately experienced connection of concrete souls with the absolute«.⁶⁹

The ›living life‹ represents the world of the realized ›second ethic‹. In this respect, the second ethic corresponds to a ›paracletic‹ (parakletisch) ethics of ›goodness‹. As has been noted, this is a »communitarian ethics of personality«,⁷⁰ in which every man's way to his own soul passes through his relation with the others. According to Lukács's typology of solidarity found in his notes on Dostoevsky, Russian solidarity – the model of his paracletic ethics – means that »the other is my brother; when I find myself, by finding myself, I find him«.⁷¹

In Lukács's notes on Dostoevsky, it becomes apparent that the second ethic stands in absolute opposition to the first ethic of the »formations of the objective spirit«, i.e. the ethic that makes them »thing-like and metaphysical«. However, given the fact that »only the soul can possess metaphysical reality«, the question is posed, what must be done when the duties imposed by the social formations oppose the »imperatives of the soul«.⁷² Then, every concession to the authority of the formations is a »deadly sin against the spirit«. It is the sin »of German thought since Hegel's time: offering metaphysical consecration to every power«.⁷³

The aim of Lukács's ethics was not to eliminate social formations in a society of immediate brotherhood, as a frequent critique contends.⁷⁴ Its aim was rather to change the relation of man to the institutions, to change the hierarchical order between the »rights and duties« stemming from the

67 Lukács: *On Poverty of Spirit*, p. 204 (*Von der Armut am Geiste*, p. 71).

68 Lukács: *Béla Balázs*, p. 156.

69 *Ibid.*, p. 157.

70 Fehér: *Scheideweg*, p. 311; Beiersdörfer: *Max Weber*, p. 83.

71 Lukács: *Dostojewski*, p. 181.

72 All quotes from: Lukács: *Selected Correspondence*, p. 248 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

73 Lukács's letter to Paul Ernst (14 April 1915), in: *ibid.*, p. 246 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 349).

74 Cf., e.g., Arato/Breines: *Young Lukács*, pp. 70–71; Bermbach: *Aufhebung*.

institutions and the essential issues of the »soul« that always have priority.⁷⁵ Certainly, at the time of the First World War and the subsequent enormous increase in the power of oppressive institutions, the idea of their de-fetishization seemed particularly timely.⁷⁶

Lukács also recognized that in these conditions it had no meaning to merely suggest a utopian ethics as the solution to world problems. The utopian vision of a new community could at most function as a »mystical doctrine of community as a reflection of redemption«.⁷⁷ As soon as one acknowledges that »there is no immediate health of the spirit«,⁷⁸ the question of how to find an appropriate treatment must be posed.⁷⁹ From this question a further version of second ethics emerges. It is the ethics of a »new man«, of the »Russian revolutionary who is sacrificed in the Christian way«.⁸⁰ According to Michael Löwy, this is a variation of the Russian mysticism of the community that takes on the form of an »authentic atheism«: »The most interesting point here is that the highest expression of such mystical atheism is seen in the *Russian terrorist*«.⁸¹

Hence, Lukács poses the »ethical problem of terrorism«⁸² and its »peculiar dialectical complications«.⁸³ In terrorist action, we have »a new form of appearance of the old conflict between the first [...] and the second ethics« that calls for a new ethico-philosophical comprehension: Out of love for humanity, the »political man, the revolutionary« turns against the »jehovistic« formations – as Lukács calls the fetishized social institutions of the Greek-Western world –, in this case against the state, aiming to abolish it. However, for ethical reasons emanating from the higher second ethic, he is compelled to infringe the prohibition of murder: »Here the soul must be sacrificed in order to save the soul: One must become a cruel *Realpolitiker* out of a mystical ethic and has to violate the absolute commandment: ›Thou shalt not kill«.⁸⁴

75 Cf. Lukács: *Selected Correspondence*, p. 248 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

76 Cf. Lukács's letter to Paul Ernst (14 April 1915), in: Lukács: *Selected Correspondence*, p. 246 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 349). During that time, Lukács strongly opposed chauvinism and militarism. In his letter to Ernst (4 May 1915) he characteristically noted that he considers »the modern practice of general conscription to be the vilest slavery that has ever existed« (ibid.; *Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

77 Lukács: *Dostojewski*, p. 182.

78 Ibid., p. 173.

79 Dannemann: *Prinzip*, p. 195.

80 Fehér: *Scheideweg*, p. 308.

81 Löwy: *Georg Lukács*, p. 119.

82 Lukács: *Selected Correspondence*, p. 245 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 348).

83 Ibid., p. 248 (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

84 All quotes from ibid. (*Briefwechsel 1902–1917*, p. 352).

Next to the »paracletic« a »luciferic« (luciferisch) variant of the second ethic emerges.⁸⁵ The »dialectical complication« that occurs in it refers to the tragedy of revolutionary action, to the sacrifice of the soul (»sacrificio del' anima«)⁸⁶ of the revolutionary, who is obliged to carry the burden of the guilt for acts of violence he performs for the sake of humanity. For, »[i]f the external shaping of the world has an ethical meaning«, then the problem of »ethical transcendence, political action« is posed.⁸⁷ But »one cannot act without sin (but even not acting is an act = sin)«. ⁸⁸ Therefore, sin is unavoidable, since the revolutionary is conscious of his responsibility for the pains of all others.⁸⁹ His choice retains all of its tragic character, given the fact that the luciferic second ethic does not rely upon an abstract ethical demand for subversive action that would make his responsibility for concrete persons a secondary issue.

In any case, Lukács knew that his luciferic second ethic revealed a significant inadequacy: It was not able to offer directions, nor credible roads to social change. As Dannemann notes, Lukács's ethic could not solve »the problem he had posed for himself, to reconcile the soul and the formations in a homogenous immediacy«. ⁹⁰ Neither paracletic goodness that remains within the inwardness of soul-reality nor the tragic activism of revolutionary goodness can achieve the harmonization of the subject with objectivity – they end up reproducing the »ubiquitous dualism between internal and external world«. ⁹¹

Lukács's notes include only two hints at a possible solution to this problem that foreshadow his subsequent intellectual development. Firstly, he transcribes a quote from the introduction to the *Critique of Hegel's Philosophy of Right* (1843–1844), in which Marx alludes to the truly revolutionary atheism and comments on it positively as »Russian Feuerbachism«, referring to the necessary »program: disillusion« that will make man turn from religion to his own powers.⁹² Secondly, he points to a way of transcending the unavoidable restrictions of ethico-philosophical reflection by noting

85 Cf. Lukács: *Dostojewski*, p. 176.

86 *Ibid.*, p. 65.

87 *Ibid.*, p. 129.

88 *Ibid.*, p. 130.

89 Beiersdörfer highlighted the fact that this description of the »tragic« choice of the terrorist is unintelligible without involving Weber's notion of the ethic of responsibility (cf. Beiersdörfer: *Max Weber*, pp. 88–96).

90 Dannemann: *Prinzip*, pp. 196–197.

91 *Ibid.*, p. 197.

92 Lukács: *Dostojewski*, pp. 79–80, 128.

that the knowledge of the »true structure of objective spirit« depends on the philosophy of history: »here lies the significance of Marx«. ⁹³

4. Lukács's Turn to Revolutionary Praxis

In the years that followed the publication of *The Theory of the Novel* (1916), Lukács continued to discuss the problems of his second ethic in the »Sunday circle« he formed at the end of 1915. ⁹⁴ However, his public interventions in 1918 were confined to the frame of »progressive politics« with neo-Kantian fundamentals. This holds true for his »Contribution to a Discussion on Conservative and Progressive Idealism«, which he presented at a public discussion on progressive politics, organized by the Society of Social Sciences, in March and April 1918, in Budapest, ⁹⁵ as well as for his article *Bolshevism as a Moral Problem* (1918), which he published shortly before joining the Communist Party. In this article, he explicitly distanced himself from revolutionary action, arguing that it is humanly impossible to foresee all the ethical consequences of a violation of the rules of democratic politics. Thus, the revolutionary tactic for changing the world compels the individual to confront an »insoluble ethical problem« since it relies on the »metaphysical assumption that good can issue from evil«. ⁹⁶

Lukács's vacillation ended at the end of 1918, when he became a member of the newly founded Hungarian Communist Party. This shift ceases to seem so »sudden« ⁹⁷ if one takes into account that, in his notes on Dostoevsky, Lukács had already located the possibility of a mediation between revolutionary action and reality. In fact, following his note on the historico-philosophical knowledge of the objective spirit I alluded to at the end of the previous section, Lukács integrated revolutionary action and its tragedy into the wider framework of a *new concept of objectivity*, thus suggesting a new solution to the problem of human alienation.

Shortly after his engagement with the Communist Party, in the first months of 1919, Lukács developed relevant reflections in his essay *Tactics*

93 Ibid., p. 90.

94 On the »Sunday circle«, see particularly: Karádi: *Einleitung*, pp. 16–17; Bendl: *Zwischen Heirat*, pp. 36–37.

95 For the Hungarian Society of Social Sciences and its activity, cf. Kettler: *Culture*, pp. 41–47. For Lukács's intervention in this specific discussion, cf. Karádi: *Einleitung*, p. 19.

96 Lukács: *Bolshevism*, p. 220 (*Bolschewismus*, p. 33).

97 As was characterized by Anna Lesznai, a close friend of Lukács from the »Sunday circle«, in a private discussion with David Kettler (cf. Kettler: *Culture*, p. 69).

and Ethics.⁹⁸ Very briefly, here for the first time, Lukács introduces the concept of ›class consciousness‹ as that form of knowledge of the historical process in the framework of which »the subject and the known object are homogeneous in respect to their essence«. ⁹⁹ The so-called »historico-philosophical consciousness« is a kind of *practical knowledge* that pertains to the *tendencies* of class struggle, i.e. to the objective possibility of establishing an emancipated society.¹⁰⁰ Indeed, it is constituted on the basis of the Hegelian dialectic and has, thus, a holistic character.¹⁰¹ Whatever the inadequacies in the dialectical constitution of Lukács's early understanding of the historico-philosophical consciousness might be,¹⁰² it is clear that in the first months of 1919, he had already started to work out the basic idea of the theory of class consciousness he would develop in the following years.

However, in *Tactics and Ethics* the continuity to Lukács's early reflections on the ethical dilemmas of revolutionary action is apparent. In spite of the weight ascribed to the mediating historico-philosophical consciousness for choosing the right political engagement, Lukács equally emphasizes the question on the relation of »conscience« and the »sense of responsibility« of the individual with »the problem of the tactically correct collective action«. For Lukács, these two levels are closely interwoven, as taking the individual responsibility for the realization of the objectively possible utopian goal can be avoided no longer, »once the purely ethically motivated action of the individual brings him into the field of politics«. Then, »its objective (historico-philosophical) correctness«¹⁰³ must be judged on the basis of class consciousness that »must raise itself above the level of its merely real facticity and reflect its world-historical mission and the consciousness of its responsibility«. ¹⁰⁴

In view of the historico-philosophical consciousness, no one can avoid taking the responsibility for a possible new world, neither the one who is for the revolution nor the one who is for the perpetuation of the existing regime. Therefore, Lukács notes that moral conscience is confronted with the demand that the individual »must act as if the changing of the world's destiny

98 This text was initially published as a brochure of the commissariat of education (in which Lukács held the position of deputy commissar of the people) in May 1919, about two months after the proclamation of the Hungarian Soviet Republic on the March 21 of the same year.

99 Lukács: *Tactics*, p. 15, n. 2 (*Taktik*, p. 58, n. 2).

100 Cf. *ibid.*, pp. 9–10 (*Taktik*, p. 51–52).

101 Cf. *ibid.*, pp. 19–24 (*Taktik*, pp. 63–64, 66–68, 70).

102 Commentators detect a one-sided emphasis on the voluntarist dimension of social change in Lukács's first Marxist texts. Cf. e. g. Schmidt: *Concrete Totality*, pp. 17–18; Arato/Breines: *Young Lukács*, pp. 85–88; Löwy: *Georg Lukács*, pp. 148–149, 173–174.

103 All quotes from: Lukács: *Tactics*, p. 7 (*Taktik*, p. 49).

104 *Ibid.*, p. 9 (*Taktik*, p. 51).

depended on his action or inaction«. ¹⁰⁵ Here, it is not difficult to recognize reflections formulated in the notes on Dostoevsky on the responsibility of everyone for all others, from which the revolutionary is not exempted, nor is it the social-democratic proponent of a gradual social change that would amount to the continuation of barbarism for an indefinite period of time. ¹⁰⁶

By taking recourse on class consciousness, Lukács reverses the »ethic of responsibility« we met in *Bolshevism as a Moral Problem*. The behavior that realizes imperatives derived from the historico-philosophical consciousness is now responsible and not the one that persists with abstract, universal duties within a given social-historical context. In the terminology of the notes on Dostoevsky, one could say that in the conflict between the first and the second ethic the primacy belongs to the latter. ¹⁰⁷ Nevertheless, this does not mean that the use of violence is really »justified« on the level of the *individual ethical conscience* of the revolutionary. On the contrary, as is also the case in the »luciferic second ethic« of the terrorist, in the communist political engagement the individual confronts an authentically *tragic dilemma* to which it is compelled to answer through the sacrifice of its moral conscience for the sake of realizing the objectively possible, collective goal. ¹⁰⁸

Such reflections of the *individual moral decision* of the revolutionary were rapidly displaced by that part of the theory which already played the role of the mediating third between the ethical subject and reality: the theory of class consciousness. What remains from Lukács's early mystical ethics In *History and Class Consciousness* is only the conviction that the solution to the problem of alienation cannot be theoretical but only practical, in the sense of practically changing the social formations and man's relation to them. Only now, the issue is no longer about the individual, but the collective praxis; the only one that allows the possibility of a harmonization of subject and object, form and content, freedom and necessity. The mystical ethics has now been replaced by a theory of the conscious political practice of self-determination of a collective subject.

105 Ibid., p. 8 (*Taktik*, p. 50).

106 Cf. ibid. (*Taktik*, p. 50).

107 In his recollections from the time of the Soviet Republic, József Lengyel notes that, in the hotel in which the members of the revolutionary government stayed, the group around Lukács was known as the »ethicists«, who had long discussions – with references to Dostoevsky and Hebbel's *Judith* – on the idea that the communists' mission, like Judas, is to carry the sins of the world to save it from evil (cf. Lengyel: *Visegráder*, pp. 244–246; also: Kettler: *Culture*, pp. 75–76).

108 Cf. Lukács: *Tactics*, pp. 10–11 (*Taktik*, p. 53).

5. Conclusion: A New Concept of Form

With his turn to Marxism, Lukács definitely realized the inadequacy of *all* ethico-philosophical attempts to solve the problem of the indifference of social formations and conventions towards the individual subject. A radical philosophy of praxis would need another notion of practice, beyond individual ethical practice. The solution Lukács searched for lies beyond the problems raised in *Tactics and Ethics*; however in a direction that had already been opened up by this text: The dualism of ought and being can be overcome only through a holistic theory of social-historical reality in unity with a practice that »is in essence the penetration and transformation of reality«. ¹⁰⁹ This dual, theoretical and practical penetration of reality cannot be achieved by the individual subject, but only by »a subject which is itself a totality«. ¹¹⁰ This subject is the class.

Espousing the standpoint of class in matters of knowledge and practice presupposes a theory that stands in lively interaction with the ›historical-dialectical process‹. It is exactly this meeting of theory and history which is represented, according to Lukács, by Marx's conceptualization of man as »simultaneously the subject and object of the socio-historical process«, of man »as a social being«. ¹¹¹ This notion of historical materialism that being is the »hitherto unconscious product of human activity« ¹¹² is itself a historical product: It became possible for the first time in the capitalist epoch, when the postulate of the formal equality of men destroyed the previous ›natural‹ social bonds and, above all, gave birth to a new social class, the proletariat. ¹¹³ As Lukács notes elsewhere, »the proletariat is the first, and until now, the *only* subject in the course of history for which this perception is valid«. ¹¹⁴ Obviously, for Lukács after 1918, the holistic theory of *history and class consciousness*, tentatively crystallized in *History and Class Consciousness*, ¹¹⁵ was supposed to offer the resolution of the difficulties of the notion of form he had searched for in his pre-Marxist period.

109 Lukács: *History*, p. 39 (»ihrem Wesen nach ein Durchdringen, ein Verwandeln der Wirklichkeit«, *Geschichte*, p. 51).

110 Ibid. (»ein Subjekt, das selbst Totalität ist«, *Geschichte*, p. 51).

111 Ibid., p. 19 (»gleichzeitiges [...] Subjekt und Objekt des gesellschaftlich-geschichtlichen Geschehen. [...] als Gesellschaftswesen«, *Geschichte*, p. 33).

112 Ibid. (»bisher freilich unbewußtes Produkt menschlicher Tätigkeit«, *Geschichte*, p. 33).

113 Cf. *ibid.*, pp. 19–20 (*Geschichte*, pp. 33–34).

114 Lukács: *Talism*, p. 53 (*Chvostismus*, p. 11).

115 For a thorough reconstruction of it, see: Kavoulakos: *Georg Lukács's Philosophy*.

References

- Arato, Andrew; Breines, Paul: *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*. London: Pluto Press 1979.
- Asor Rosa, Alberto: *Der junge Lukács – Theoretiker der bürgerlichen Kunst*. In: *Lehrstück Lukács*. Ed. Jutta Matzner. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, pp. 65–111.
- Beiersdörfer, Kurt: *Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von verstehender Soziologie und westlichem Marxismus*. Frankfurt/M., New York: Campus 1986.
- Bendl, Julia: *Zwischen Heirat und Habilitation in Heidelberg*. *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 1 (1997), pp. 17–45.
- Bermbach, Udo: *Die Aufhebung der Politik durch revolutionäre Philosophie. Überlegungen zu einigen frühen Schriften von Georg Lukács*. In: *Georg Lukács. Kultur-Politik-Ontologie*. Eds. Udo Bermbach, Günter Trautmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, pp. 156–176.
- Čačinovič-Puhovski, Nadežda: *Lukács in Heidelberg*. In: *Georg Lukács, ersehnte Totalität*. Eds. Gvozden Flego, Wolfdietrich Schmied-Kowarzik. Bochum: Germinal 1986, pp. 61–68.
- Dannemann, Rüdiger: *Das Prinzip Verdinglichung. Studie zur Philosophie Georg Lukács'*. Frankfurt/M.: Sendler Verlag 1987.
- Dannemann, Rüdiger: *Ursprünge radikalen Philosophierens beim frühen Lukács. Chaos des Lebens und Metaphysik der Formen*. »Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft« 10–11 (2007), pp. 41–55.
- Fehér, Ferenc: *Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*. In: *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Eds. Agnes Heller et al. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, pp. 241–327.
- Grauer, Michael: *Die entzauberte Welt. Tragik und Dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács*. Königstein: Anton Hein 1985.
- Hoeschen, Andreas: *Das »Dostojewski«-Projekt. Lukács' neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Max Niemeyer 1999.
- Karádi, Éva: *Einleitung*. In: *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Eds. Éva Karádi, Erzsébet Vezér. Frankfurt/M.: Sendler 1985, pp. 7–27.
- Kavoulakos, Konstantinos: *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie. Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014.
- Kavoulakos, Konstantinos: *Kritik der modernen Kultur und tragische Weltanschauung. Zu Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«*. »Zeitschrift für Kulturphilosophie« 8/1 (2014), pp. 121–135.
- Kavoulakos, Konstantinos: *Ästhetizistische Kulturkritik. Literatur und Utopie in Lukács' »Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas«*. »Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft« 14–15 (2015), pp. 211–231.
- Kavoulakos, Konstantinos: *Georg Lukács's Philosophy of Praxis. From Neo-Kantianism to Marxism*. London, New York: Bloombury 2018.
- Kettler, David: *Culture and Revolution. Lukács in the Hungarian Revolution of 1918–1919*. »Telos« 10 (1971), pp. 35–92.
- Lengyel, József: *Visegráder Strasse*. Berlin: Dietz 1959.
- Löwy, Michael: *Georg Lukács – From Romanticism to Bolshevism*. London: NLB 1979.
- Lukács, Georg von: *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik*. »Logos« VII (1917/1918), pp. 1–39.

- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer 1920.
- Lukács, Georg: *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge, MA.: MIT Press 1971 (Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik 1923).
- Lukács, Georg: *Tactics and Ethics*. In: Lukács, Georg: *Tactics and Ethics: Political Writings 1919–1929*. Ed. Rodney Livingstone. Trans. Michael McColgan. London: NLB 1973, pp. 3–36.
- Lukács, Georg: *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914) (Georg Lukács Werke. Vol. 16)*. Eds. György Márkus; Frank Benseler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1974.
- Lukács, Georg: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918) (Georg Lukács Werke. Vol. 17)*. Eds. György Márkus; Frank Benseler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1975.
- Lukács, Georg: *Der Bolschewismus als moralisches Problem (1918)*. In: Lukács, Georg: *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze I*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1975, pp. 27–33.
- Lukács, Georg: *Taktik und Ethik (1919)*. In: Lukács, Georg: *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze I*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1975, pp. 43–84.
- Lukács, Georg: *The Theory of the Novel. A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trans. Anna Bostock. London: Merlin Press 1978.
- Lukács, Georg: *Béla Balázs: Tödliche Jugend*. In: *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Ed. Éva Karádi; Erzsébet Vezér. Frankfurt/M.: Sandler 1985, pp. 154–158 (*Balázs Béla és akiknek nem kell*. Gyoma: Kner 1918).
- Lukács, Georg: *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. Ed. J. C. Nyíri. Budapest: Akadémiai Kiadó 1985.
- Lukács, Georg: *Selected Correspondence 1902–1920*. Eds. and trans. Judith Marcus; Zoltán Tar. Budapest: Corvina Kiadó, 1986 (Lukács, Georg: *Briefwechsel 1902–1917*. Eds. Éva Karádi; Éva Fekete. Stuttgart: Metzler 1982).
- Lukács, Georg: *Chvostismus und Dialektik*. Ed. László Illés. Budapest: Áron 1996.
- Lukács, Georg: *Bolshevism as an Ethical Problem*. In: *The Lukács Reader*. Ed. Arpad Kadaray. Oxford, Cambridge, MA: Blackwell 1995, pp. 216–221.
- Lukács, Georg: *Heidelberger Notizen (1910–1913). Eine Textauswahl*. Ed. Béla Bacsó. Budapest: Akadémiai Kiadó 1997.
- Lukács, Georg, *Tailism and the Dialectic. A Defence of ›History and Class Consciousness‹*. Trans. Esther Leslie. London, New York: Verso 2000.
- Lukács, Georg: *Soul and Form*. Trans. Anna Bostock. Eds. John T. Sanders; Katie Terezakis. New York: Columbia University Press 2010 (*Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1911).
- Lukács, Georg: *On Poverty of Spirit. A Conversation and a Letter*. In: Lukács, Georg: *Soul and Form*. New York: Columbia University Press 2010, pp. 201–214 (*Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief*, »Neue Blätter« II/5–6 (1912), pp. 67–92).
- Márkus, György: *The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture*. »Telos« 32 (1977), pp. 95–115.
- Schmidt, James: *The Concrete Totality and Lukács' Concept of Proletarian Bildung*. »Telos« 21 (1975), pp. 2–40.
- Weisser, Elisabeth: *Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie*. Bonn, Berlin: Bouvier 1992.
- Wirkus, Bernd: *Zur Dialektik der Aufklärung in der Ästhetik. Struktur- und Methodenprobleme der Ästhetik Georg Lukács'*. PhD diss. Cologne: Faculty of Philosophy, University of Cologne 1975.

David Roberts | Monash University (Australia), david.gjandh.roberts@gmail.com

The Constitution of Cultural Modernity

I.

The ›single idea‹ of culture, the problem of culture that Georg Lukács bequeathed to his Budapest pupils was one that Ferenc Feher, Agnes Heller and György Márkus were to address in different ways after their break with the ruling Soviet orthodoxy in Hungary and their emigration to Australia. The problem of culture, more exactly, the question of Enlightenment and culture became the primary focus of Márkus's work in Sydney. His theorization of modern culture as tied to the open articulation of the antinomies of modernity had as its immediate presupposition Márkus's seminal contribution in Budapest to the renewal of critical theory: *Marxism and Anthropology. The Concept of »Human Essence« in the Philosophy of Marx* (1978), followed by the further elucidation of the concept of human essence in terms of the paradigm of production in the late seventies. In *Marxism and Anthropology*, Márkus argued that Marx conceives species-essence as intersubjectivity, understood as the historically produced social totality that is the product of human labour and its teleological relation to

The essay situates György Markus's key writings on cultural modernity in relation to Kant and Hegel's conception of modern society as a society that knows itself as culture. The reconstruction of Markus's theory has the function of identifying new dimensions of his theory in relation to the tradition of modern cultural critique. Markus's rethinking of high culture in terms of the paradoxical unity of the arts and the sciences is central to his revision of this tradition. He replaces the totalizing narratives of the crisis of culture by the self-regulating constitution of a society of culture, which owes its vitality to the recurrent disputes between the Enlightenment and Romanticism.

nature. The world that is given to humans is an already existing, historically produced objectivity, reproduced and changed through the process of appropriation that presupposes the selection of ends and means. Appropriation is therefore an open, undetermined process by which human essence – the human capacity to be, in Marx's words, a ›universal and therefore free being‹ (*Estranged Labour*) – can unfold in and through social development. Once Marx's historically open conception of human essence is grasped, the mechanistic understanding of historical determinism is demolished and, as Márkus will go on to show in his acute analysis of Marx's practical-social rationality, the paradigm of production must be understood as a project that articulates human essence as a principally unlimited tendency for progress. Or more exactly, precisely qua project the paradigm of production is only one among competing historical alternatives in relation to social development. *Marxism and Anthropology* thus lays the groundwork in the 1960s for the ever more radical revisionism that culminates in the joint critique of the Soviet system of power in *Dictatorship Over Needs* by Feher, Heller and Márkus (1983) and in Márkus's elucidation of the paradigm of production in Marx. It is not by chance that *Life and the Soul: The Young Lukács and the Problem of Culture* is the one essay from Márkus's Budapest years that is included in the most important collection of his Australian essays, *Culture, Science, Society* (2011). It forms the bridge between the legacy of Lukács and the enduring theme of Western Marxism – the crisis of culture in modernity – and the main concern of Márkus's work in Australia.

To understand the questions that Márkus's post-Marxist theory of cultural modernity seeks to answer, we need to go back to Lukács's pre-Marxist search for answers to the problem of culture in modernity. *Life and Soul: The Young Lukács and the Problem of Culture* is pivotal here. As indicated, the essay looks back to the ›single idea‹ of Lukács and Western Marxism – the problem of culture – and points forward to the ›single idea‹ of Márkus's work from the early 1980s on: what he was to call ›the constitution of cultural modernity‹.¹ The Lukácsian problem of culture is transformed in Márkus into the paradoxical unity of culture. The problem of culture, so central to Lukács and Western Marxism, derives, however, from the paradoxes inherent in the Enlightenment conception of culture that were given their fundamental, foundational expression in Kant and Hegel.

The opposing conceptions of culture in Hegel and Kant – the philosophical-historical and the metaphysical – define the parameters of Lukács's problem of culture. If culture signified for Lukács the form that unifies all

1 Márkus: *Culture, Science, Society. The Constitution of Cultural Modernity*.

dimensions of life into a totality and if only in such an authentic totality can art and philosophy cease to be alienated from life, the deciding question of culture is this: Is a life free of alienation possible? »The issue«, in Márkus's words, »is whether the conditions of the age in which he [Lukács] lived was an expression of the existential and ontological tragedy of culture or of a historical crisis from which recovery was possible.«² Ontological tragedy or historical crisis? Lukács's first answer was historical in the form of the comparison between classical tragedy and modern drama in *History of Modern Drama (Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* [1909]) and between Greek and Christian epic and the modern novel in *The Theory of the Novel (Die Theorie des Romans* [1916]), which was originally intended as the introduction to a study of Dostoevsky and his adumbration of a utopia of authentic life beyond alienation. Lukács's contrast between the organic totality of authentic culture and the fallen world of god-forsaken modernity demonstrates the historical reversal of the relationship between life and culture, life and the work of art. Authentic culture gave meaning to the work of art and in turn art gave the highest expression to the totality of life. In the condition of modern alienation, however, the artwork becomes the surrogate for the lost totality of the past. And as such it has a double role. On the one hand, it is called to give meaning here and now to alienated life by objectifying and giving form to the split between soul and world, individual and society, inner values and external institutions. On the other hand, as the highest exemplification of totality the artwork becomes the redemptive other that points to the possibility of a world beyond alienation. The affinities to Nietzsche's critique of modern culture are evident. *The Theory of the Novel* parallels Nietzsche's *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. Dostoevsky embodied for the young Lukács the redemptive promise, as did Wagner for the young Nietzsche, of a coming age of authentic culture. The existential truth of the artwork as the utopia of authentic life for the young Lukács or as the defetishizing objectivation of the ›generic‹ forms of human activity in the late *Specificity of the Aesthetic (Eigenart des Ästhetischen* [1963]) reveal the underlying continuity of Lukács's pre-Marxist and Marxist thinking about the place and function of art in social life.

It was the young Hegelian Lukács who was so important for Adorno and Benjamin (but also for Bakhtin's own Dostoevsky book, *Problems of the Novel*), not the unknown Lukács of the Heidelberg manuscripts on aesthetics, written between 1912 and 1918, abandoned by Lukács and not

2 Ibid., p. 527.

published until 1974, edited by György Márkus.³ The motivation of the Heidelberg manuscripts remained the crisis of modern culture, but the deciding question was now Kantian: Works of art exist, how are they possible? This question replaces the Hegelian narrative of the loss of authentic culture with the question of the transcendental, that is, systemic, conditions of possibility of the work of art. It meant the acceptance of the ontological tragedy of culture, the acceptance that works of art, like all great cultural objectifications, can transcend alienation, but they cannot abolish it.⁴ Ironically this metaphysical resignation, which confirmed the impossibility of authentic culture and could only be compensated by the retreat to the ›redeeming power of form‹,⁵ opened up fruitful theoretical possibilities cast aside by Lukács in 1918, which were to find their continuation in Márkus's own theory of cultural modernity.

The presuppositions of Márkus's theory of modern society as the society that knows itself as culture are given in Kant and Hegel's interpretation of enlightened society. Despite their fundamental differences, Kant and Hegel in Márkus's reading share a common sense of the practical limits of Enlightenment. Kant's optimism regarding the existence of a public capable of enlightening itself rested on the conviction that freedom of thought went hand in hand with freedom of trade, specifically a free book market. The public's preference for novels and romances rather than ideas meant, however, that the commercialization of literature had betrayed the ends of Enlightenment.⁶ Kant's optimism was defeated by the gulf between his understanding of the *autonomy* of the public sphere, defined by the normative roles of author and reader, and the actual interests of authors, readers and thus of publishers. The *virtuous* circle of the public sphere is shadowed by the *vicious* circle of private interest: Adorno's analysis of the ›culture industry‹ spells out the dialectic of enlightenment in modern society that is unable to bridge the gulf between the Enlightenment as social-historical project and its practical realisation.⁷

In the essay *The Hegelian Conception of Culture*, Márkus reconstructs Hegel's understanding of cultural modernity as the end result of the world-historical process of the growth in self-consciousness, the process that Hegel called ›Bildung‹, which covers both collective and individual

3 Lukács: *Frühe Schriften zur Ästhetik*, 2 Vol.

4 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 537.

5 *Ibid.*, p. 534.

6 *Ibid.*, p. 394–396.

7 Adorno: *Culture and Administration*.

cultivation. Culture conceived as ›Bildung‹ reflects Hegel's commitment to the fundamental idea of the Enlightenment, »the emancipation of rational and self-determining individuality, for whom the cultivation of reason and will is a value-in-itself«. ⁸ But Hegel's autonomous individual, like Kant's self-enlightening public, is a postulate, confined in practice to the few. Even though modernity is the epoch of ›Bildung‹ that knows itself as culture, recognizes its institutions as those created and sustained by human activities, it is nevertheless challenged to effectively realize the reciprocity of individual cultivation and the general culture of society⁹ that had once been the accomplishment and actuality of historical, that is, traditional, cultures. Hegel's dialectic of Enlightenment arises from the two causes that go to the heart of ›the problem of culture‹, which so resonated in cultural critique from the Romantics to Nietzsche and Heidegger, Simmel and Weber, and Western Marxism. The one cause lies with the progress of Spirit to self-consciousness, the other in the division of labour and the differentiation of the social totality together with the resultant growth in complexity: The one expresses and reflects the historical process of the dissolution of spiritual unity, the other expresses and reflects the historical process of ever-increasing alienation.

The loss of a spiritual home haunted the nineteenth century and beyond. It turned secularization into the religion of the loss of religion, the religion of mourning for the lost totality of culture. Hegel's concern, lay, however, not with the cultural pessimism of the few but with the socio-cultural gulf that had opened up between the educated elite and the mass of the population, brought about by the decline of religion and shared beliefs. Hegel shared Kant's doubts as to the possibility of a self-determining public. Of the three historical forms of the absolute and the divine – art, religion, philosophy – only philosophy could now meet the highest needs of enlightened society. Self-enlightenment remained, however, the privilege and preserve of the few now that religion had lost its socially binding power. For Márkus, the outcome is a deeply paradoxical conception of modernity:

The only society that makes progress into its own inherent principle, and thereby ends ›history‹ can progress only on the basis of a *dead* cultural tradition, a tradition which its development robbed of spiritual creativity and forced into a merely private sphere.¹⁰

Modernity's destruction of all cultural traditional is epitomized by the *museum*, the bourgeoisie's monument to Hegel's paradox of progress. The cultural treasures of the museum make manifest the spiritual impoverishment of

8 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 407.

9 *Ibid.*, p. 408–409.

10 *Ibid.*, p. 413.

modern individuals, emancipated from traditional bonds. This emancipation signifies for Márkus »the progressive emptying of the individual from all substantive contents and aims« as the alienating consequence of »the progressive transformation of each sphere of the institutional order into an autonomous mechanism which, driven by its objective logic, makes more and more narrow, rigid, and impersonal requirements and demands upon the individual«. ¹¹

It is at this point – the transformation of substance into function (to borrow Ernst Cassirer's title) – that we must pause. Márkus's reconstruction of the contradictions of cultural modernity, exemplified in Kant and Hegel's recognition of the dialectic of Enlightenment, seems to pose impossible obstacles to any possible solution to the ›single thought‹ of culture of the young Lukács and in Western Marxism. And this is indeed the case, there is no ›solution‹ to the problem of culture when it is conceived in post-Hegelian terms of historical disenchantment. Lukács himself recognised the theoretical impasse when he turned from Hegel back to Kant in his Heidelberg writings on aesthetics between 1912 and 1918. And despite the fact that Lukács had not abandoned his search for an *absolute* answer to the problem of culture, the central place that the *work* of art takes in the *Heidelberg Philosophy of Art*¹² and the *Heidelberg Aesthetics*¹³ provides the crucial stepping stone to Márkus's theory of the high culture of modernity.

II.

Lukács absolutized the work of art as an aesthetic totality of experience, captured in the unity of objective form and subjective spontaneity, comparable to Schelling's ›deduction of the art work‹ in his early *System of Transcendental Idealism* (*System des transzendentalen Idealismus*) as the absolute coincidence of subject and object, the conscious and the unconscious. In the earlier *Heidelberg Philosophy of Art*, the work is grasped as the solution to the fundamental contradictions of life in that it presents qua aesthetic totality the a priori of all actual experience. In the *Heidelberg Aesthetics*, however, the Kantian question of the conditions of possibility of works of art, as distinct from the fact that works of art exist, can be answered only in the form of a paradoxical absolute, as befits Lukács's own description of the

11 Ibid., p. 407.

12 Lukács: *Frühe Schriften zur Ästhetik 1. Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)*. Hereafter cited as *Heidelberger Philosophie der Kunst*.

13 Lukács: *Frühe Schriften zur Ästhetik 2. Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. Hereafter cited as *Heidelberger Ästhetik*.

intention of his *aesthetics* as a reverent ›negative theology‹.¹⁴ The condition of the work's possibility resides in the pre-established harmony of form and content. The immanent validity of the work, based on the closed system of the internal relations of its constituent elements, makes it the *sole* source of value in the aesthetic sphere. Precisely this absolute transcendence of the work in relation to both *empirical* authors and recipients determines the *normativity* of production and reception, objectified in the work. The normative relationship between Author, Work, and Recipient, subsumed in the absolute transcendence of the work, presents what we might call the ›absolute‹ schema of Márkus's own triad of Author, Work and Recipient. Lukács's answer to the Kantian question needs to be ›de-theologized‹ before it can be appropriated, before the turn from Hegel to Kant can be completed. The final step concerns the Lukácsian concept of ›form‹. As Márkus points out, the concept of form is more comprehensive than that of the ›work‹:

For Lukács, form designates all the functions connected with the creation of meaning. It enables the multiplicity of facts, events and all the other elements of life to be arranged into *meaningful* structures, *organised patterns of meaning*. (Accordingly, form is related not only to the sphere of ›absolute spirit‹ but also to that of ›objective spirit‹.)¹⁵

Lukács's concept of form is general enough to encompass and designate not only the congruence of life and works in authentic culture but also the internal principle of objectivation and validity particular to the modern differentiated spheres of the constitution of meaning. In the first chapter of the *Heidelberg Aesthetics*, Lukács defines his own position as a rejection of Hegel's reduction of all forms of transcendental constitution to one single logical type in favour of the plurality and autonomy of the separate spheres.¹⁶ If the aesthetic validity of the work of art is still for Lukács absolute, it does not mean, however, as we have seen, that the work of art can abolish alienation. Thus, whether Lukács turns to Hegel or to Kant they only confirm the problem of culture in modernity and hence his own aesthetics and the aesthetic theory of Benjamin and Adorno as negative theology.

The final step from Hegelian substance to (neo-)Kantian function remains to be taken. Between Lukács and Márkus's theory of cultural modernity stands Ernst Cassirer's studies in the conditions of intersubjective validity in the natural and the cultural sciences.¹⁷ Although Cassirer expanded his early work on epistemological problems in modern philosophy

14 Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, p. 274 (Germ. ›negative Theologie‹).

15 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 535, emphasis in the original.

16 *Ibid.*, p. 235.

17 See the discussion of Cassirer and his ›path-breaking‹ Substanzbegriff: *ibid.*, p. 499–520.

and sciences¹⁸ to a general philosophy of symbolic forms covering the arts and the sciences (1923–1929), his crucial contribution for our purposes lies in his functional theory of objectivity, which resides *not* in the *work itself*, that is, not in the work's immanent system of relations, but in the *system of relations* within which the work is itself possible. This functional system of relations in the arts, humanities and sciences constitutes the conditions of production in the high culture of modernity, whose products have for Márkus the following features in common – objectivation, innovation, dematerialisation, and autonomy.¹⁹ The work as *ideal object*, that is, as a dematerialized complex of meaning, is for Márkus ›autotelic‹, valuable in itself, ›autonomous‹, independent of external subordination, and ›autochthonous‹, determined by its own internal logic regulated by the normative values of the sphere. These normative values are themselves products of a functional theory of objectivity that requires recognition of the historical relativity of norms. As Cassirer writes:

That we [in science] find only a *relative* stopping point, that we therefore have to treat the *categories*, under which we consider the historical process itself, themselves as variable and capable of change, is obviously correct: but this kind of relativity does not indicate the limits but rather the particular life of cognition.²⁰

Cassirer's defence and justification of ›the particular life of cognition‹ is specifically modern, it describes the modern system of culture as one for which historical change, categorical relativity and open-endedness are constitutive. Lukács's conundrum of historicity and timelessness in the artwork that he could only resolve metaphysically²¹ is resolved with Cassirer into the empirical functioning of the cultural and the natural sciences, which derive their intersubjective validity in the case of science by reference to the universal laws of nature and in the case of culture through the possibility of universal meaning that transcends the time-bound nature of cultural creations through the open-ended historical process of reception and re-interpretation. Cassirer's systematization of Kant's two realms of reason and imagination in *The Logic of the Cultural Sciences (Zur Logik der Kulturwissenschaften* [1942]) forms the epistemological background

18 Cassirer: *Das Erkenntnisproblem*.

19 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 22.

20 Cassirer: *Das Erkenntnisproblem*, p. 16, emphasis in the original, trans. D. R. (»Daß wir in ihr [der Wissenschaft] immer nur einen *relativen* Stützpunkt finden, daß wir somit die *Kategorien*, unter denen wir den geschichtlichen Prozeß betrachten, selbst veränderlich und wandlungsfähig erhalten müssen, ist freilich richtig; aber diese Art der Relativität bezeichnet nicht die Schranke, sondern das eigentliche Leben der Erkenntnis.«)

21 Lukács: *Heidelberger Philosophie der Kunst*, p. 151–232.

to Márkus's theory of cultural modernity. The two key essays here are *A Society of Culture: The Constitution of Cultural Modernity* (1994)²² and *The Paradoxical Unity of Culture: The Arts and the Sciences* (2003).²³

The two dimensions of Márkus's theory are 1) the *structure* of validity that is common to the arts and the sciences and allows us to speak of their paradoxical unity and 2) the *historicity* qua project of the high culture of modernity. I leave the discussion of the historicity of ›classical‹ cultural modernity to Part III as it involves the question of the relationship between classical modern and contemporary global modernity, in order to focus here on the unifying conceptual scheme that enables Márkus to articulate the basic similarities and the fundamental differences between the two domains of the arts and the sciences. He calls this scheme the ›cultural relation‹ that embraces the three functional roles of Author-Work-Recipient, each of which is defined by the normative expectations and requirements of the role.

These normative roles, however, do not prescriptively determine the actual character of these practices, nor the effective evaluative criteria of their results. They are (in Kantian terminology) not of constitutive, but only of regulative character. They only indicate delimiting conditions that ought to be met if something is to be regarded as pertaining to the general realm and to a particular domain of culture.²⁴

This normativity regulates not only what belongs to the respective domains but equally who has the right to participate. The high, as opposed to the low, culture of modernity is not open to everyone.

Márkus's regulative framework is minimal but it delivers a great deal precisely by refraining from solving ›the problem of culture‹. The paradoxical unity of culture is underpinned by this *methodological abstention*, which replaces the grand narratives of the crisis of culture in modernity by the self-regulating constitution of a society of culture. Against the whole German tradition of cultural critique, Márkus defends with Cassirer the Kantian conception of the high culture of modernity as the successor to Hegel's Absolute Spirit. He *legitimizes* the ›particular life of cognition‹ of this culture and thereby modernity in its own right against the negations of the legitimacy of modernity explicit or implicit in the cultural pessimism of critical theory in the wide sense.

1. Márkus refuses the narratives of the tragedy of culture, the death of art, which all in their different ways rewrite the Hegelian enlightenment of art in terms of the deadly hostility of science to art. Whether we speak

22 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 15–35.

23 *Ibid.*, p. 59–80.

24 *Ibid.*, p. 61.

of Socratic enlightenment (Nietzsche), alienation and reification (Lukács), disenchantment (Weber), rationalisation (Adorno) or Heidegger's ›Gestell‹, the progress of the sciences and knowledge is presented as the nemesis of art.

2. The antithetically destructive relationship between the arts and sciences is replaced by the complementarity of the two domains, which is understood as essential to the ongoing vitality and reproduction of high culture. Driven by the ever renewed disputes between the two main ideological programmes of the moderns, Enlightenment and Romanticism, the project of cultural modernity necessarily takes on the general character of critique, constantly tempted, however, to totalizing conclusions that deny the legitimacy of modernity.²⁵ Márkus's insistence on the paradoxical unity of culture as the condition of its functioning is directed precisely at the fatal illusions and consequences of all such simultaneously totalizing and one-sided critiques that claim to overcome the antinomies of the modern condition or that in denouncing the dialectic of enlightenment fall victim to the dialectic of romanticism.²⁶

3. The autonomy of the arts and the sciences as self-regulating domains, separated from direct social functions, insulates normativity from all overriding external demands at the same time as it makes normativity a function of the evolving and changing historical system. Márkus's account is thus in no way tied to a terminal vision of modernity and the decadence of its culture. There are no gods, old or new, waiting to save us. Rather, the high culture of modernity is a historical phenomenon that is classical because it came closest to realizing the Kantian conception of modern society as a society of culture. Its historical limits indicate the remit of Márkus's theory but not the limits of the evolving and changing cultural creativity and self-understanding of modern society. If this was not the interest or focus of Márkus's published writings on culture (even though he had long worked on a comparative analysis of theories of mass culture), they do contain highly relevant pointers towards theorizing contemporary culture.

III.

Márkus's reconciliation of normative structure and historical system is itself, however, historical. His theory describes the high culture of

25 Ibid., p. 74–80.

26 See Roberts/Murphy: *Dialectic of Romanticism*.

classical (European) modernity from the late eighteenth century to the end of the Second World War. The two key distinctions of his theory are that between the arts and the sciences and that between high and low culture. As we have seen, the vitality and capacity for self-reproduction that defined high culture came from the productive tension between and essential complementarity of the two domains of the arts and sciences. There was no such productive complementarity, however, between the spheres of high and low culture, produced and reproduced primarily by the segmentation and commodification of the market for cultural goods. But in both respects the culture of classical modernity was built around processes of differentiation, normative in relation to the arts and sciences, economic in relation to the separate interests of recipients of high and low culture. This basic structure of differentiation still applies to contemporary culture, but it no longer plays the defining role that it did for modern culture. The arts and the sciences still constitute separate domains, they still retain their normative criteria, even though they can no longer police and autonomously determine their borders as they once could. This erosion of borders points to the new forms of de-differentiating dynamics reshaping contemporary culture that are tied up with the penetration of the life world by aestheticization and scientization. We could say that the paradoxical unity of high culture has dis/appeared into the diffused ubiquity of scientific and aesthetic attitudes.

Science and the scientific attitude have provided the dominant ideology of modernity since the Enlightenment. The social effects in the form of the rationalization of the workplace and the bureaucratization of organizations have taken on a new competitive intensity since the Second World War and the progressive universalization of the developmental model of the nation-state. The same processes of competitive rationalization are at work in the aesthetic colonization of the life world in relation to products and consumers. This operative complementarity only becomes culturally interesting, however, when this dual penetration of work and leisure takes on a new quality through the inter-penetration of aestheticization and scientization to produce possibilities of *creative* hybridization that mirror and are mirrored in the inter-penetration of high and low culture. To sum up these introductory comments: The paradoxical unity of high culture has been transformed into the paradoxical unity of high and low culture – a unity, defined not by the complementarity of the differentiated spheres of the arts and sciences but by their inter-penetration as it is reflected in contemporary culture on the level of both content and form. As regards content, I am thinking here of the importance of science-fiction for crit-

ical reflection on science and technology, as regards form I am thinking of the appropriation of the creative possibilities of technology in the arts.

The causes of the disintegration of the high culture of modernity are manifold, but they can be summed up in terms of the erosion of the normative criteria of its two domains from both internal and external reasons. In *A Society of Culture* Márkus lists some of the key factors that have made the classical conception of high culture inapplicable to contemporary practices. *De-objectivation* undoes the idea of the work as a self-subsisting ideal object, dissolving it into unlimited data in the sciences or into ephemeral event or happening in art; *rematerialization* reduces the work as a meaning-complex to a series of self-referential operations in science or to an object in art that foregrounds the material media of communication. In relation to the author, *novelty* is divorced from the creative subject, who disappears into the multiple authorship of scientific papers or whose death is proclaimed in art. In relation to reception, Márkus stresses the loss of autochthony and the consequent vitiating of the formal normative autonomy of the two domains, which he illustrates by reference to the effective suspension of the intersubjective validation of research results in the sciences under the pressure of the costs of verification and the interests of external funding.²⁷ Although the modern arts have always been dependent on the art market and old and new forms of patronage, it is clear that the normative distinction between aesthetic and market criteria has largely lost its purchase. All these factors are negative indices of the decline and dissolution of the high culture of modernity. Nevertheless, despite the importance of the external influences of money and power at work here, we need to recognize that the internal processes dissolving the boundaries of high culture express the dynamics of historical change inherent in the Enlightenment conception of culture.

Emblematic of these changes is the transformation of the status of the artwork. In Lukács and Márkus, the work occupies the central place as the synthesis of production and reception. Modern aesthetic theory is the theory of the *work* of art as thing, as discrete object, and of works of *art* as the sole province of theory. The original meaning of aesthetics as referring to sensuous perception was thus narrowed down to the normative criteria of judgment that served to determine the borders of art proper from the crafts, handiwork, design and decoration or ›Kitsch‹. Aesthetic theory in this sense went hand in hand with the modern differentiation of the arts as a separate domain. The dis/appearance of the aesthetic sphere into aesthetization of the lifeworld is reflected in the dis/appearance of the artwork

27 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 30–32.

into ambient happening, event, performance. Both are symptomatic of a fundamental process of de-differentiation that calls for a recovery of the original meaning of aesthetics as sensuous perception. This is the gist of Gernot Böhme's argument for a new aesthetics that responds to aesthetization and that has as its focus the production of atmospheric aura as opposed to auratic artworks.²⁸

The works of cultural modernity are premised on the idea of originality, just as the idea of originality presupposes the existence of a tradition from which the new work departs. Conceived in terms of originality, tradition takes on two fundamental characteristics: It is a living tradition but one whose compass is constantly expanding. For the moderns, the aesthetic legacy has become a readily accessible source for recipients and an imaginative resource for artists, progressively incorporating the arts of the past in all their variety and forms.²⁹ As Márkus writes in *The Paradoxical Unity of Culture*, whether one understands this expansion of aesthetic tradition as a sign of the »incredible openness« or of the »insatiable cultural imperialism« of the moderns:

The history of modern art is also that of the recovery and absorption of forgotten or alien pasts – and this process is still going on. [...] Tradition now lacks what it was always meant to be – a binding force for contemporary practice. But as the *power* of tradition dissipates, its *weight* constantly increases.³⁰

Márkus sums up this dialectic of historicization together with the corresponding double transgression of the boundaries of art as follows:

This acceleration and radicalisation of the production of novelty, however, only contributes to the expansion of the musealised tradition, which spurs it on. As the temporal distance between the outdated old and the radically new becomes ever shorter, the life-span of the new, in which it counts as novel, of contemporary relevance, diminishes too. The more radical the novelty the more rapidly it becomes musealised. The more artistic practice seems to approximate to the state of permanent revolution, the more the art work of the future turns immediately into the artwork of the past.³¹

Contemporary art does not exist in isolation, it is part of a global market for art and entertainment, which in turn is part of a global consumer market for tangible and intangible goods, animated by advertising, an event- and experience-culture, and tourism. The global art and entertainment industries, the culture and creative industries have comprehensively refashioned the cultural institutions of Western modernity – museums, galleries, opera

28 Böhme: *Atmosphäre*.

29 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 66.

30 Ibid.

31 Ibid.

houses, concert halls (along with universities) into commercial enterprises. Warhol was perhaps the first to have recognized that the two distinct functions of the museum and the department store were on the way to the paradoxical unity that has been consummated in the contemporary museum. It is no surprise that museums have achieved their greatest public success over recent years with the staging of exhibitions of fashion, which register the spectacle of the contemporary as the ›eternal return of the new‹. In turn digitalization has subsumed the genres of modernity – drama, novel, film, video games, information, news – in the one universal medium streamed into the home or mobile phone. The World Wide Web makes the art, architecture, literature of the world available. Malraux's imaginary museum of world art has become virtual reality in the cloud.

Can we still speak of contemporary culture as a Kantian project? I would like to suggest that the answer is yes, that despite the striking discontinuities the continuities are more significant and that we can indeed speak of an extrapolation of Márkus's theory of cultural modernity. Modern and contemporary culture share the dialectical relationship with traditional culture that Márkus describes in *Antinomies of Culture*:

[...] [F]rom the viewpoint of the broad concept of culture, modern society appears as essentially deficient. But at the same time – and from the perspective of this very same concept – modernity takes on the character of the paradigmatic or ›most fully developed‹ culture because it is the culture which self-reflexively knows itself *as* culture. By recognizing all others as equal cultures, cultural modernity posits itself as more equal than others. It is its very particularity – that is, its self-reflexive character – that makes it universal: the recognition of other societies as ›cultures‹ confers on it the task and the right to assimilate/acquire/take into possession their ›cultural achievements‹ – of course, what it qualifies as such.³²

This ›right‹ and this ›task‹ have now been taken over by the community of nations, who recognize, as indicated above, their common responsibility to preserve the natural and cultural heritage of mankind. It is a mark of the ongoing de-colonizing phase of globalization set in train by the Second World War, opening the way to the co-evolution of world society and the nation-state.

Since 1945, some 140 new nation-states have been established, constructed by *external* cultural processes, which provide the global models for implementation of rationalized modernization (constitution, citizenship, educational system etc.), which the old civilizational patterns, religions and even fundamentalist rejections of universalistic modernization cannot resist and must adapt to. So, globalization and nation-states go together as

32 Ibid., p. 642.

the contemporary *post-civilizational* form of world society,³³ in which rationalized modernity, according to John Meyer and John Boli, has become the »universalistic and inordinately successful form of the earlier Western religious and post-religious system«:

The elites of world society share the belief that salvation lies in rationalized structures grounded in scientific and technological knowledge. The new religious elites are the professionals, researchers, scientists, and intellectuals who write secularized and unconditionally universalistic versions of the salvation story [...] This belief is worldwide and structures the organization of social life almost everywhere.³⁴

In one significant respect, however, there is a marked break between the modern and the contemporary. For Márkus, the intellectual was the prime carrier of the ideas of the Enlightenment and of the modern conception of society as culture. This is no longer the case. Intellectuals and modern intellectual culture have been pushed aside by the »the new religious elites« of world society now that the projects of Enlightenment and Romanticism have increasingly lost their relevance for »a very specific, a single group of social actors: the intellectuals«.³⁵ Here Márkus has in mind the »specialists« in cultural critique. It was they who »spearheaded the feuding projects of Enlightenment and Romanticism«.³⁶ Today they are no longer needed. Their role has been taken over by the genuine experts: »the managers and PR persons of various cultural institutions and media, and their patrons and allies in social and political establishments«.³⁷ Does this mean the end of what Márkus calls the often uneasy but persistent connection between culture and critique in modernity? Is rationalized modernity the conclusion rather than the continuation of the project of Enlightenment? Or were Márkus's intellectuals the last to be secularized in the present post-civilizational form of world society, based on the new sacred texts of the gospel of scientific-technological salvation that announces a new global technological civilization? These are not questions that I can answer. I can say, however, that Márkus's theory of cultural modernity forms a legacy that surely has a role to play in the analysis of the paradoxes of global contemporary culture.

33 Redner: *Beyond Civilization*.

34 Meyer et al.: *World Society and the Nation-State*, p. 174.

35 Márkus: *Culture, Science, Society*, p. 652–653.

36 Ibid.

37 Ibid.

References

- Adorno, Theodor W.: *Culture and Administration*. In: *The Culture Industry*. Ed. J. M. Bernstein. London: Routledge 1991.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2013.
- Cassirer, Ernst: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Vol. 1. Berlin: Cassirer 1906.
- Cassirer, Ernst: *The Logic of the Cultural Sciences*. New Haven: Yale University Press 2000.
- Fehér, Ferenc; Heller, Agnes; György, Márkus: *Dictatorship over Needs*. Oxford: Blackwell 1983.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Mit einer Einleitung von Judith Butler. Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Lukács, Georg: *Frühe Schriften zur Ästhetik 1. Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)*. In: *Werke*, Vol. 16. Ed. György Markus. Neuwied: Luchterhand 1974.
- Lukács, Georg: *Frühe Schriften zur Ästhetik 2. Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. In: *Werke*, Vol. 17. Ed. György Markus. Neuwied: Luchterhand 1974.
- Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied: Luchterhand 1963.
- Márkus, György: *Culture, Science, Society. The Constitution of Cultural Modernity*. Leiden: Brill 2011.
- Márkus, György: *Marxism and Anthropology. The Concept of »Human Essence« in the Philosophy of Marx*. Assen: Van Gorcum 1978.
- Meyer, John W.; Boli, John; Thomas, George M.; Ramirez, Francisco O.: *World Society and the Nation-State*. »American Journal of Sociology« 103/1 (1997), pp. 144–181.
- Redner, Harry: *Beyond Civilization. Society, Culture, and the Individual in the Age of Globalization*. New Brunswick: Transaction 2013.
- Roberts, David; Murphy, Peter: *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. London: Continuum 2004.

VARIA

Niketa Stefa | Pontificia Università Urbaniana, niketa.stefa@gmail.com

Die Genesis von Hölderlins Begriff der Sprache aus mediengeschichtlicher Sicht

Ziel dieser Untersuchung ist es, Hölderlins Begriff der Sprache in den verschiedenen Etappen seiner Genese zu eruieren: Vom höchsten Sprachgrund als Ahnung des Artikulationsprozesses der Sprache, als Schwelle zwischen Oralität und Literalität, zur subjektiven, dem anderen nicht vermittelten Laut-Sinneinheitsbildung der Wörter, zum performativen Akt des Nennens, der durch die dichterische Medialität der Allgemeinheit zuteilwird, zur Befestigung dieses Aktes durch die Gesetzlichkeit der Schrift, die das Bezeichnete für Dritte auch in anderen Kontexten erkennbar und wiederbelebbar macht, zur Brechung dieser Befestigung in unbedeutende Zeichen, in Spuren der Schrift, bis zur Versteinerung dieser Spuren in selbstgenügsamen Wörtern.

Die Entfaltung dieser reichen Genese der Sprache erfolgt methodologisch durch die Verknüpfung einer logisch-philosophischen Begründung mit einer konkreten Darstellung der Texthinweise, quer durch das ganze Werk Hölderlins. Darauf bauen dann mediengeschichtliche Hinweise auf, die Hölderlins Begriff der Sprache an den Begriff der Sprache unserer Zeit annähern.

In diesem Aufsatz soll die Genese des Sprachbegriffs in Hölderlins Werk und ihr Bezug zur Geschichte der Medien eruieren werden. Das frühe Stadium der Sprachentwicklung ist die rein lautliche Worteinigkeit. Darauf folgt deren Fassung im geistig Inneren. Die Befreiung von dieser hin zu einer allgemeinen Deutung der Worteinigkeit geschieht durch eine begeisterte Sprache, die die Schrift kommunizierbar macht und sie gleichzeitig der Gefahr aussetzt, den ursprünglichen Sinn der Worte zu vergessen. Darauf reagiert Hölderlin mit einer Erkenntnis des Status quo der modernen Sprache, oder mit einer Befestigung der begeisterten Sprache durch die Gesetzlichkeit der Schrift, oder mit einer Reduzierung der Signifikate.

1. Der höchste Sprachgrund

Ist die Sprache nicht, wie die Erkenntniß von der die Rede war, und von der gesagt wurde daß in ihr, als Einheit das Einige enthalten sei, und umgekehrt?¹

In der Mittelbarkeit von Sprache und Erkenntnis ist das unmittelbare Einige enthalten, und umgekehrt: das unnennbare Einige besteht aus der Ahnung, benannt und erkannt zu werden. Die Sagbarkeit und die Erkenntlichkeit sind die Bedingung dafür, dass das Einige sich artikuliere, so wie das Fassen in Begriffen und Worten in der Einigkeit begründet ist. Diesen poetologischen Leitgedanken des Entwurfs *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* trägt auch der Gesang *Der Mutter Erde*, der ebenfalls um 1800 verfasst wurde:

Noch ehe Bäche rauschten von den Bergen
Und Hain' und Städte blüheten an den Strömen,
So hat er [der heilige Vater] donnernd schon
Geschaffen ein reines Gesez,
Und reine Laute gegründet.²

Vor der Zerteilung des Kosmos in seinen konstituierenden Elementen und vor der Bildung der städtischen Kultur, gibt es »ein reines Gesez« und »reine Laute«. ³ Was meint Hölderlin mit diesen Termini?

Das reine Gesetz, wird Hölderlin später im Pindarischen Fragment *Das Höchste* erklären, sei »die strenge Mittelbarkeit«, der »höchste Erkenntnisgrund«. ⁴ In einem anderen Pindarischen Fragment *Vom Delphin* taucht der terminologische Rekurs auf »Gesang und reine Stimme« ⁵ auf. Gesetz, Gesang als höchster Erkenntnisgrund und reine Laute, Stimme als höchster Sprachgrund sind gleich ursprünglich und daher innig verbunden. Einerseits sind sie im »unaussprechlichen« Einigen begründet – daher die Betonung auf »höchsten« Erkenntnis- und Sprachgrund –, andererseits vermitteln sie Erkenntnis und Sprache. Diese Position macht aus ihnen eine Ahnung sowohl des unnennbaren Einigen als auch des Bewusstwerdens und des Nennens.

1 *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* In: Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe* (in der Folge zit. als FHA) XIV, S. 318 / Hölderlin: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe* (in der Folge zit. als StA) IV, S. 260.

2 *Der Mutter Erde*, StA II, 1, S. 124, V. 26–30.

3 Über weitere Belege für den Begriff »reine Laute« in Hölderlins Werk und deren entsprechende Erläuterung vgl. Stefa: *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, S. 147f.

4 *Das Höchste*, FHA XV, S. 355 (StA V, S. 285).

5 *Vom Delphin*, FHA XV, S. 353 (StA V, S. 284).

In dieser Position befinden sich bekanntlich die alten Griechen, weil sie eine Ahnung haben sowohl des Nicht-Aussprechens des Einigen als auch der Artikulation des Einigen im Leben der Gemeinschaft. Die Athener stellen ›reine Laute‹ dar, indem sie im Einklang mit dem Kosmos sind.

Aus medienhistorischer Sicht steht die altgriechische Kultur an der Schwelle zwischen Oralität und Literalität. Die homerischen Epen, die Hölderlin verehrt und »als individuelle ästhetische Erfahrung erlebt«,⁶ lassen sich einerseits als eine ›Folge der Literalität‹ fassen und »andererseits gehören sie in jene übergreifende Kultur performativer Mündlichkeit [...], die auch nach der Einführung der Schrift noch längere Zeit in wesentlichen Zügen erhalten blieb.«⁷ Diese Zweiheit Mündlichkeit-Schriftlichkeit wohnt der altgriechischen Schrift selbst inne seit der Übernahme des phönizischen Alphabets. In der Tat führt die Einschließung der Vokale in das griechische Alphabet zu einer Transformation der Klänge in sichtbare Form und mit dieser abstrakten Zerlegung in räumliche Komponenten auch zu einer Schärfung des analytischen Denkens.⁸ Dennoch besteht diese Literalität der altgriechischen Schrift nicht aus einem bloßen Kontext aus Wörtern, sondern ist in die wirkliche Komplexität des Lebens eingetaucht. Der solip-sistische Vorgang der Literalität wurde demgemäß bei den alten Griechen noch nicht interiorisiert. Ihre Literalität lebt von der gegenwärtigen Kommunikation der Gemeinschaft: »Das Erbe der Mündlichkeit blieb die ganze Ant. hindurch insofern wirksam, als laut gelesen wurde: Der Leser inszenierte dann gleichsam für sich selbst eine mündliche Kommunikationssituation.«⁹ Während eine interiorisierte Schrift und der Druck isolieren, verwandelt das gesprochene Wort und die noch nicht interiorisierte Schrift die Individuen in zusammengehörende Gruppen.

Die Faszination für das Schwellenmodell der altgriechischen Sprache zwischen Oralität und Literalität bezeugen Hölderlins *Hyperions Vorfassungen*:

Den Einen, dem wir huldigen, nennen wir nicht; ob er gleich uns nah ist, wie wir uns selbst sind, wir sprechen ihn nicht aus. Ihn feiert kein Tag; kein Tempel ist ihm angemessen; der Einklang unserer Geister, und ihr unendlich Wachstum feiert ihn allein.¹⁰

In der altgriechischen Sprachkultur fehlt es an einer namentlichen Objektivierung, weil das zu bezeichnete Eine dem Nennenden innerlich ist. Der Nennende und das Eine sind eine Einheit, ein »Einklang«.

6 Sotera: *Homer in der deutschen Literatur*, S. 359.

7 Rösler: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, S. 206.

8 Vgl. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, S. 92–94.

9 Rösler: *Schriftlichkeit-Mündlichkeit*, Sp. 241.

10 *Hyperions Jugend*, FHA X, S. 227 (StA III, S. 224).

Aus der Perspektive des modernen Nennenden aber, der nicht mehr im pantheistischen Einklang mit dem Einen steht, ist es nicht unmöglich, die Einheit des Nennenden vom unnennbaren Einen zu trennen. Das, was den alten Griechen eine unmögliche Teilung schien, ist für den modernen Menschen nur eine Teilung, die noch nicht vorhanden ist, die aber dann tatsächlich Realität werden kann und soll.

Wenn die ›reinen Laute‹ für die alten Griechen auszusprechende Namen sind, in dem Sinne, dass der Grund der Namen im Dunklen liegt, scheinen sie für den modernen Menschen unaussprechlicher, dunkler (»die Helden aber,/die haben [...] dich die Liebe genannt,/oder sie <haben> dunklere Namen dir, Erde, gegeben«).¹¹ Wieso genügen den modernen Helden die heiligen Namen, wie z.B. der Name »Liebe«, nicht mehr, sondern sie brauchen »dunklere Namen«, um die »Erde«, die eigene Welt, zu bezeichnen?

Dem entfernten Blick der modernen Nennenden, die die Ganzheit zwischen Wesen und Wesensbezeichnung nicht mehr erleben, erscheinen die heiligen Namen Griechenlands umso wertvoller, deshalb die Steigerung in »dunklere«, heiligere, »fernahnende«¹² Namen. In einer Zeit, in der ›heilige Namen fehlen‹¹³ ist es durchaus richtig, dass Hölderlin die ursprünglichen dunklen Namen gemäß ihrer verlorenen Existenz auch bezeichnet.

2. Die individuelle Zeichen-Sinn-Einheit

Die heiligen Namen können aus ihrer gegebenen »geistigsinnlichen« Einigkeit nur dann hervortreten, wenn sie wirklich genannt werden, wenn die Entgegensetzung zwischen Geist, Bedeutung und Laut, Zeichen bis zur »sprechendsten Äußerung«¹⁴ ausgespielt wird. Diese Entgegensetzung¹⁵ ereignet sich im frühen Stadium der Sprachgenese nur deskriptiv. Zunächst gibt es die »Begebenheiten, Thatsachen«,¹⁶ denen dann »die Persönlichkeit, die Selbstständigkeit, die gegenseitige Beschränkung, das negative gleiche Nebeneinanderseyn der intellectualen Verhältnisse«¹⁷ folgt, d.h. den beschriebenen Worteinheiten von Zeichen und Sinn folgt deren Zerlegung

11 *Der Mutter Erde*, StA II, 2, S. 683.

12 *Sonst nemlich, Vater Zeus...*, StA II, 1, S. 227, V. 26.

13 *Heimkunft*, StA II, 1, S. 99, V. 101.

14 *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...*, FHA XIV, S. 364 (StA IV, S. 270).

15 Über die Genese des Zusammenspiels zwischen Sprache und Sinn vgl. Stefa: *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, S. 152–154.

16 *Fragment philosophischer Briefe*, FHA XIV, S. 49 (StA IV, S. 280).

17 *Ebd.*, FHA XIV, S. 48 (StA IV, S. 280).

bloß im Geist. Zeichen und Sinn verselbständigen sich, sodass sie sich nur innerlich im Geist begegnen können: »ihm vom eignen Wort/Der Busen bebt«. ¹⁸ Die Verbindung Zeichen–Sinn hat ihre Gültigkeit nur im Subjektiven und kann daher dem anderen nicht vermittelt werden. Der Bezeichnende spricht die ursprüngliche Lautsinneinigkeit im Besonderen, aber noch nicht im Allgemeinen aus. Soweit die Lautsinneinigkeit an der Erinnerung des Einzelnen und an dem bloß harmonischen Rhythmus des »Gesangs« hängen bleibt, kann sie dementsprechend auch kein allgemeingültiges »geistigsinnliches« Wort werden:

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht!
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille lernt' ich
Da Diotima den Sinn mir heilte.¹⁹

Die hier unterstrichenen Personal- und Possessivpronomen der ersten Person lassen deutlich erkennen, dass die Verlautbarung des Namens von Diotima ein verinnerlichtes Ereignis für den Autor ist. In dieser Phase der Produktion Hölderlins, bei seinem Ringen mit der Trennung von Diotima (Homburg 1798–1800), wird die lebendige Laut-Zeichen-Sinn-Einigkeit, der bewusst heilige Namen, noch vorwiegend vom Rhythmus getragen und der Sinn nur in einer besonderen Deutung miteinbezogen, so als ob der Name Diotima für uns nicht lesbar wäre sondern nur für den Autor.

Mediengeschichtlich kann diese Begegnung zwischen Zeichen und Sinn als individuelles Ereignis des Nennens als ein Akt des individuellen Lesens gedeutet werden. Bekanntlich war es Aristoteles, der die Entwicklung (spätes 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.) von der mündlichen Lautsinneinheit und deren Rezeption beim kollektiven Zuhören zur Zeichensinneinheit und deren Rezeption beim individuellen Lesen vertritt.²⁰ Als Konsequenz der Schriftlichkeit und deren Rezeption im stillen Lesen entwickelte sich in Griechenland eine neue, kritische Einstellung zur Vergangenheit, »woraus Geschichtsschreibung und Philosophie erwachsen« sind.²¹

18 *Empedokles, Zweite Fassung*, FHA XIII, S. 819, V. 81–82 (StA IV, S. 21, V. 81–82).

19 *Geh unter, schöne Sonne...*, StA I, S. 314, Z. 5–8. Vgl. die wertvolle Auslegung der Oden von Binder: *Hölderlin-Aufsätze*, S. 47–75.

20 Rösler: *Schriftlichkeit-Mündlichkeit*, Sp. 242.

21 Dies ist die berühmte von Jack Goody und Ian Watt vertretene These (*The Consequences of Literacy*, S. 27–68), die Wolfgang Rösler übernimmt (Rösler: *Schriftlichkeit-Mündlichkeit*, Sp. 245–246). Hier sollte man jedoch die Geschichte des Lesens in ihrer weiteren Entwicklung vor Augen haben, denn das stille Lesen wird erst im 10. Jahrhundert zu einer Gewohnheit. Vor der berühmten Überraschung- und Bewunderungsaussage Augustinus' über das stille Lesen Ambrosius' sind frühere Aussagen westlicher Literatur weniger verlässlich (Manguel: *Una storia della lettura*, S. 47). Gerade dieser individuelle Akt des Lesens verleiht den Worten ein eigenes

3. Das performative Wort

Die mediengeschichtliche Voraussetzung dafür, dass der Schriftinhalt nicht in einer persönlichen Deutung erschlossen wird, ist die Entwicklung des individuellen stummen Lesens (woraus sich das kritische philosophische Denken entwickelt hat) zu einem allgemein kommunizierbaren Prozess.

Eine erste sichere Aussage über die Zusammenkunft von stillem, individuellem und lautem, intersubjektivem Lesen liefert Augustinus in der Schilderung seiner stillen Lektüre einer Passage vom *Brief an die Römer*, 13. 13 und der nochmaligen Lektüre derselben Passage von seinem Freund Alypius, der, um die Offenlegung des Textes mit Augustinus zu teilen, laut liest.²² Diese Zusammenkunft geschieht aber eher unbewusst, denn für Augustinus bleibt das Lesen eine mündliche Tätigkeit.

Eine ganz andere Bedeutung hat für Hölderlin diese Zusammenkunft von individuellem und allgemeinem Lesen. Hölderlin ist sich nicht nur dieser Zusammenkunft bewusst, sondern er hat sich bei der Gründung seiner ›poetischen Monatsschrift‹ »Iduna« darüber Gedanken gemacht, wie der poetische Geist durch die reale Erfahrung von poetischen ›Tönen« »in anderen« aktiviert werden kann, um dadurch einem stumm gelesenen Text ein eigenes Leben zu verleihen. Hölderlins Vorhaben, eine populäre Einführung in seine Poetologie zu entwerfen, entspricht die parallele Gegenüberstellung – in seinem für »Iduna« geplanten Aufsatz *Über die verschiedenen Arten, zu dichten* – von drei Arten menschlicher Charaktere (der natürliche Mensch, der heroische Mensch und der idealische Mensch) und den drei klassischen Dichtungsgattungen Epik, Tragik, Lyrik. Ebenso entspricht dem Vorhaben die Übereinkunft von der »Bestimmung des Menschen überhaupt«²³ und der »Bestimmung aller und jeder Poësie« in seinem Fragment *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* Dieses In-einem-Begreifen von Dichtung und Mensch verweist auf Hölderlins Anliegen, seine Poetologie auf eine konkrete Aufführungspraxis stützen zu wollen, um sie dadurch verständlich, zugänglich für die Leser und von ihnen sogar reproduzierbar zu machen. Das sollte das Merkmal sein, das seine Zeitschrift »Iduna« von den anderen Zeitschriften, insbesondere gegen das »Athenäum« der Brüder Schlegel, abhebt.²⁴

inneres Leben, sodass Augustinus diesen Akt als eine „Erholung des Geistes“ (Augustinus: *Confessiones*, VI, 3, S. 215) schildert.

22 Augustinus: *Confessiones*, VIII, 29–30, S. 361–363.

23 *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*, FHA XIV, S. 320 (StA IV, S. 263).

24 Frischmann: *Hölderlin und die Frühromantik*, S. 108.

Liest man aber den Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* im *Stuttgarter Foliobuch*, entstanden 1800, gegen Ende des Homburger Aufenthaltes Hölderlins, so springt deutlich ins Auge, dass der Autor hier »nicht mehr im gleichen Maße um Popularität bemüht«²⁵ ist wie beim Verfassen der Journal-Aufsätze, vielleicht weil in der Zwischenzeit sein Journal-Projekt vom Scheitern überschattet ist. Dennoch lohnt es sich, die komplizierte Argumentationsweise dieses Entwurfs zu verfolgen, um die Übergänge in der Sprachgenese poetologisch zu fundieren. Hier ist interessant, wie Hölderlin den Übergang von einer individuellen zu einer allgemeinen Zeichen-Sinn-Beziehung durchdacht hat. Den Ausgang aus dem vereinzelt Deutungsprozess als Folge des individuellen Lesens findet Hölderlin beim Ausspielen der Beziehung zwischen Zeichen, »Stoff« und Sinn, »Geist« in einem »durchgängigen Widerstreit«.²⁶ Das »Streben nach Materialität«, das »Streben [...] nach Trennung«,²⁷ enthalten im Sprachgrund, soll nicht in seiner Idealität bleiben, sondern soll zu einer wirklichen Trennung gelangen. Gerade hier liegt der springende Punkt, der die poetische Logik die philosophische Logik übertreffen lässt und damit den Übergang schafft von einer geistigen Zeichen-Sinn-Einheit als Resultat eines individuellen Lesensaktes, die der Philosophie zugrunde liegt, zu einer allgemeinen und konkreten Zeichen-Sinn-Einheit, die die Poesie charakterisieren soll.

Mit der genaueren Terminologie von *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* ausgedrückt, bedeutet dies, dass der Sprachgrund nicht »nur im Wechsel der Formen«, nicht »nur in der Art« seines »Fortstrebens« realisiert wird, wie eine harmonisch entgegengesetzte Zeichen-Sinn-Einheit, sondern er wird auch »im Grunde seines Fortstrebens«, im »Wechsel der Stimmungen« realisiert. Erst durch die Entgegensetzung »dem Gehalt nach, das heißt, den Organen nach« in denen der Sprachgrund begriffen wird, ist der Sprachgrund im Ganzen »als fortstrebendes und nach dem Geseze des Fortstrebens nur als Leben überhaupt vorhanden«.²⁸ Auf diese Weise übertrifft Hölderlin Fichtes Konzept des durch eine formale Entgegensetzung erbrachten reflexiven Fortschreitens. Erst das poetische Organ macht »alle Entgegensetzung möglich«,²⁹ denn es ist nicht bloß »mit verschiedenen Bestimmungen« versehen, sondern es ist selbst »verschieden«,³⁰ d.h. es hat

25 Franz: *Theoretische Schriften*, S. 241.

26 *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*, FHA XIV, S. 309 (StA IV, S. 249).

27 *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...*, FHA XIV, S. 371 (StA IV, S. 269).

28 Ebd., FHA XIV, S. 308 (StA IV, S. 248).

29 Ebd.: FHA XIV, S. 309 (StA IV, S. 248).

30 Vgl. Grimm: ›*Vollendung im Wechsel*‹, S. 166, Anm. 52.

eine eigene »Selbstbestimmung«.³¹ Das poetische Organ präsentiert sich mit einer eigenen Prägung, die die innere geistige Zeichensinneinheit in Bewegung bringt und lebendig macht. Das poetische Organ wirkt folglich als eine Öffnung gegenüber der Schließung des idealischen Subjektivismus, als ein befreiender erschütternder Aufruf. So schreibt Hölderlin im Hymnus *Wie wenn am Feiertage...*, der wie der Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* zum *Stuttgarter Foliobuch* gehört:

Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
 Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.
 Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten
 Und über die Götter des Abends und Oriens ist,
 Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht,
 Und hoch vom Äther bis zum Abgrund nieder
 Nach festem Gesetze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,
 Fühlt neu die Begeisterung sich,
 Die Allerschaffende, wieder.³²

Der »Waffenklang« der Sprache hat einen performativen Charakter: Sobald er erklingt, weckt er die Natur und den Dichter zum Fühlen der begeisterten Schöpfung. Indem erkanntes Zeichen und Wortereignis zusammenfallen (»was ich sah, das Heilige sei mein Wort«),³³ gleitet die Ebene der Schrift in die Ebene des Klangs über. Die unartikulierten Klänge eines stummen Textes werden zum »Waffenklang«, d.h. zum poetischen Rhythmus entzündet, so dass der Textgehalt gefühlt und erkannt wird. Dem vollklingenden »Jetzt« der Hymne entspricht im Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* der lebendige »Hauptmoment« einer gelungenen Vermittlung des poetischen Geistes: Der Dichter reicht »dem Volk ins Lied/Gehüllt die himmlische Gaabe«.³⁴

Das bedeutet zweierlei: Einerseits wird die ›ins Lied gehüllte‹ Botschaft dem Volk gereicht und damit unabhängig, autonom gemacht. Durch die dichterische Medialität, die die moderne Kunst ausmacht, dringt eine Autonomie, eine Schriftlichkeit in die Laut-Sinn-Einheit der Sprache vor und rückt die Sprache in ihrer Laut-Sinn-Einheit von der Möglichkeit einer Befragung und Anfechtung immer mehr ab.

Andererseits wird die himmlische Gabe vom Volk erkannt und gefühlt, eben weil ›ins Lied gehüllt‹. Erst das Lied, die Wirklichkeit einer rhythmischen Ordnung, ermöglicht Verständnis und Deutung der Botschaft. In

31 Vgl. ebd., S. 172–173.

32 *Wie wenn am Feiertage...*, StA II, 1, S. 118, V. 19–27.

33 Heidegger sieht in diesem vielzitierten Vers „das Ereignis des Heiligen“ (*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, S. 76–77).

34 *Wie wenn am Feiertage...*, StA II, 1, S. 120, V. 59–60.

der Tat hat die Hymne eine pindarische triadische Gliederung und Formen, die die Lautsinneinigkeit der mündlich tradierten altgriechischen Kunst wiedererklingen lassen.³⁵ So fließt der Rhythmus der gesprochenen Sprache, der der altgriechischen Kunst den Grundton gibt, in den Aufbau einer geschriebenen, modernen und abendländischen Kunst ein, belebt sie und macht sie fühlbar und erkennbar. Es scheint also, dass im Rhythmus der Hymne *Wie wenn am Feiertage...* die Brücke zwischen altgriechischem Grundton der Kunst und modern-hesperischem Grundton der Kunst Wirklichkeit geworden ist.

Mediengeschichtlich betrachtet bedeutet dies, dass der Ausweg aus dem inneren stillen Lesen eines geschriebenen Textes, und implizit aus der philosophischen Reflexion, zur öffentlichen Äußerungsformen, in der Presse, in der politischen Aussprache, in Theateraufführungen etc., in einer begeisterten Sprache stattfindet, die für die altgriechische Kunst charakteristisch war. Die Anwendung einer begeisterten Sprache macht den geschriebenen Text kommunizierbar und öffnet ihn für neue Gestaltungen.

Hölderlins begeisterte Sprache kann sich aber nur deswegen ›jetzt‹ realisieren, weil im Werdegang der Zeit begriffen. Nichts also erinnert an die dingliche Ruhe, die medienhistorisch vor allem dem gedruckten Wort zukommt.³⁶ Die begeisterte Sprache der Hymne unterliegt der Unbeständigkeit der Bezeichnung. Diese Fragilität ist in der Überflüssigkeit, in der Lebendigkeit der Sprache selbst impliziert. Je konkreter und vielartiger die Bezeichnung einer ursprünglichen Worteinigkeit wird, desto fragiler wird diese Einheit, bis ihr ursprünglicher Sinn ins Vergessen gerät und dann für immer verloren geht.

Die Sprachgenese ist ein unumkehrbarer Prozess und ist daher mit irreparablen Verlusten verbunden. Der Verlust ist symptomatisch für jeden Übergang in der Sprachgenese: Wie »die Herausbildung der griechischen Schriftkultur unter anderem eine blühende, hochentwickelte mündliche Dichtung, ohne die es die Epen Homers, Ilias und Odyssee, nicht gegeben hätte [, zerstörte]«, so gehen in der Herausbildung einer aufklärerischen modernen Kultur zur Zeit Hölderlins die Verweise zur altgriechischen mündlichen Kultur verloren, ebenso wie heute »Standards, die sich in einer Buchkultur ausgeprägt haben, sich in einer Bildschirnkultur schwerlich bewahren [lassen]«.³⁷

35 Der moderne, hesperische Grundton kommt den anderen um 1800 übersetzten Oden Pindars nahe, die die griechische Wortfolge und Lautung ganz treu wiedergeben. Vgl. Böschstein: *Übersetzungen*, S. 275–278.

36 Ong: *Oralität und Literalität*, S. 78.

37 Rösler: *Kulturelle Revolutionen in Antike und Gegenwart*, S. 111.

4. Schreiben

Die Antwort Hölderlins auf die Verluste in der Sprachgenese fällt in seinen Schriften differenziert aus, nicht nur werkgenetisch betrachtet, sondern auch in zeitgleich entstandenen Schriften. Einerseits fordert er in seinen Sophokles-Anmerkungen eine Wiedergutmachung des Verlustes der Laut-Zeichen-Sinneinigkeit durch die die lebendige Rede befestigenden Gesetze der Schrift, die die Poesie »zur *μηχανή* der Alten«³⁸ erheben sollten, wobei hier der Akzent auf Gesetzlichkeit der Schrift und nicht auf Literalität überhaupt wie bei dem Übergang von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit bei den Altgriechen liegt. Durch die Gesetze kann die »Verfahrungsart [der Poësie] berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden«³⁹ und damit zur Erfahrung eines Dritten werden. Zu diesem Zweck soll die Gesetzlichkeit, die der Rede unerkannt innewohnt, verschriftlicht werden, d.h. aus dem Unbewussten ins Bewusstsein steigen. Zwar benutzt man grammatische Regeln, wenn man spricht, aber man ist sich dieser Regeln nicht bewusst und dementsprechend benennt man sie nicht. Die Gesetzlichkeit, die Hölderlin den »Rhythmus im höheren Sinn«,⁴⁰ »das kalkulable Gesetz« nennt, kann aus dem Unbewussten ins Bewusstsein steigen, wenn sie das Schreiben selbst konstituiert. Gesetzlichkeit und Schreiben sind untrennbar: Schreibend wird man sich der Gesetze, die jede sinnvolle Rede tragen, bewusst; und vice versa, ohne die »besonders sicheren und charakteristischen Prinzipien und Schranken«⁴¹ sollte man nicht schreiben, und auf keinen Fall Poesie. Weil die Gesetze die Beziehung zwischen Sinn und Zeichen festhalten, ist es möglich beim Schreiben diese Beziehung zu erkennen und zu fühlen. Während in der antiken Dichtung die Beziehung zwischen Sinn und Zeichen dem Bewusstsein noch äußerlich war, was die Klage Platons mit sich zog (»[...] die Leute im Vertrauen auf das Schriftstück von außen sich werden erinnern lassen, durch fremde Zeichen, nicht von innen heraus durch Selbstbesinnen«),⁴² ist sie in der modernen abendländischen Dichtung dem Bewusstsein innerlich. Daher erklärt sich, warum Hölderlin diese Dichtung einen »geistigeren Körper«⁴³ bezeichnet. Die modernen Dichtungsformen

38 Anmerkungen zum *Ödipus*, FHA XVI, S. 249 (StA V, S. 195).

39 Ebd.

40 Anmerkungen zur *Antigonä*, FHA XVI, S. 411 (StA V, S. 265).

41 Anmerkungen zum *Ödipus*, FHA XVI, S. 249 (StA V, S. 195).

42 Platon: *Phaidros*, S. 103.

43 Anmerkungen zum *Antigonä*, FHA XVI, S. 417 (StA V, S. 269).

stammen aus einer »festen« »Meinung«,⁴⁴ der Vernunftform der Darstellung. Diese bildete sich als Vollzug des Übergangs von der Oralität, in der die Beziehung zwischen Vernunftform und Zeichen abtrennbar ist, zur Schrift, in der diese Beziehung durch die Gesetze in »alle Momente« festgesetzt ist. Aufgrund dieses vollzogenen Übergangs ist sie nicht so sehr nach ihrer »wilden Entstehung«,⁴⁵ also nach ihrem Anfang, orientiert, so wie die Meinung in der »griechischeren« Zeit.⁴⁶ Die Kunstwerke des modernen Abendlands sind nicht so sehr nach dem Verstehen der Entstehung der Darstellung ausgerichtet, sondern vielmehr nach ihrem Ziel, nach dem Festhalten, nach dem Fühlen und der ›lebendigen Zueignung‹⁴⁷ des Geistes ihrer Zeit,⁴⁸ eben weil die Ausgangskondition der Moderne das Vergessen, die Gefühllosigkeit und die Entfremdung ist.

Bevor Hölderlin zu diesen klaren poetologischen Ansichten in den Sophokles-Anmerkungen (1803) gelangt, hat er bereits in seinem *Hyperion* (1798), dem Briefroman par excellence, das Schreiben als eine Bedingung der Ausdrucksmöglichkeit der Moderne dargestellt, einerseits in Abhebung zur unmittelbaren sprachlichen Kommunikation, der allzu großen Nähe, die die altgriechische Kultur kennzeichnen, und andererseits in Entgegnung zur zerstörten Kommunikation in der modernen Gesellschaft. Dass das Schreiben sowohl einen Gegenpol zu einer allzu engen Vereinigung als auch eine Reaktion auf die modernen Bedingungen der sprachlosen Getrenntheit markiert, hat bereits Hansjörg Bay in seiner Untersuchung zum *Hyperion* gezeigt, genauer am Beispiel vom Stern-»Zeichen zwischen mir und dir«, das Diotima und Hyperion bei ihrer Verabschiedung einsetzen.⁴⁹ Die Einsetzung des Sternzeichens, das die Vereinigung der Liebenden in ihrer Getrenntheit bezeugt, bedeutet die Einsetzung der schriftlichen Kommunikation zwischen den beiden und kennzeichnet das Dasein Hyperions als das eines schreibenden Überlebenden. Das Schreiben erweist sich für Hyperion als Überlebensprozess und gleichzeitig als Sinnstiftung des eigenen Lebens.

Anders aber als im selbstbestimmenden poetischen Organ der poetologischen Entwürfe, in der begeisterten Sprache der Hymnen und in der Konstitution der Schriftlichkeit durch die Gesetzlichkeit in den Sophokles-Anmerkungen, hängt in dieser frühen Phase der Produktion Hölderlins über das Schreiben noch der Schatten, der Tod des lebendigen oralen Wortes als

44 Ebd., FHA XVI, S. 419 (StA V, S. 270).

45 Ebd.

46 Ebd., FHA XVI, S. 418 (StA V, S. 269–270).

47 Ebd., FHA XVI, S. 419–421 (StA V, S. 270–271).

48 Vgl. ebd., FHA XVI, S. 421/StA V, S. 272.

49 Bay: ›Das Zeichen zwischen mir und dir‹, S. 222f.

platonischer Begriff der Schrift. Was aus den begeisterten Reden eines Helden übrig bleibt, »ist Asche«. ⁵⁰ Selbst die Briefe, die im Erinnerungsprozess eine Zufluchtsstätte für Hyperion werden und ihm »von allen Seeligkeiten die seeligste [Diotima] aus dem Grabe beschwören«, ⁵¹ haben einst gerade sie zum Tode geführt. In diesem Zusammenhang wurde auf den 27. Brief hingewiesen, in dem Diotima das eigene Grab prophezeit. ⁵² Zum Grab hat Hyperion Diotima durch den Übergang von der lebendigen Rhetorik der Liebe zur Verschriftlichung der Liebesreden geführt. Vom Grab beschwört er sie herauf, gleichermaßen schreibend.

Dieselbe zweifache Funktion zwischen Tötung und Auferstehung der lebendigen Sprache hat das Schreiben in den *Nachtgesängen*, entstanden um 1803, als Bearbeitungen von früheren Gedichten. So weist der Tod des gesprochenen Wortes im berühmten Nachtgesang *Hälfte des Lebens* auf die »Blumen« der Rhetorik, »flores orationis«, hin und dies sogar rhythmisch: Der akephale Pherekrateus »Und Schatten der Erde« »steht parallel zum gleich rhythmisierten fünften Vers der ersten Strophe »Und trunken von Küssen« und verweist auf die Oralität, auf das gesprochene Wort«. ⁵³ Im Unterschied zum Briefroman steht das gesprochene Wort hier zwar in den visuellen Zeichen eingemauert, erfroren (»Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt.«), aber die Verschriftlichung ist die Bedingung für eine »trunkene« Dichtung. Erst die Erstarrung der Rede zum »Schatten der Erde« – »Erde als Anagramm von Rede«, ⁵⁴ – ermöglicht, dass das Eigenrhythmische des gesprochenen Wortes in einer Vereinigung von Raum und Zeit zustande kommt. Die Reden der Dichter kann Hölderlin beschwören, in dem er das Auslöschung der Sprache in der Getrenntheit, der Abwesenheit der Moderne, worauf die Schriftlichkeit beruht, erkennt. Hölderlin hat diese Erkenntnis der modernen Bedingungen der abendländischen Kultur aus seiner Frankreich- und Regensburg-Reise gewonnen: Er kommt »erfahrener« ⁵⁵ in seine Heimat Nürtingen zurück. Gerade diese Erkenntnis lässt die Nachtgesänge durch »die Schwerkraft, die in nüchternem Besinnen liegt«, nicht »in die Höhe fallen«, ⁵⁶ wie die begeisterten Hymnen, sondern »taucht« die Nachtgesänge in einen Status quo des Nicht-mehr der altgriechischen Laut-Zeichen-Sinneinheit und des Noch-nicht der Erfüllung in der modernen Zeit einer eigenen »vaterländischen« Sprache.

50 *Hyperion*, FHA XI, I, Nr. 8, S. 626 (StA III, I, Nr. 8, S. 41).

51 Ebd., FHA XI, II, Nr. 28, S. 665 (StA III, II, Nr. 28, S. 69).

52 Vgl. Groddeck: »Hörst Du«, S. 182.

53 Previšić: *Hölderlins Rhythmus*, S. 131.

54 Ebd.

55 *Der Wanderer*, StA II, 83, Z. 102.

56 *Reflexion*, StA IV, S. 233.

In der Verfassungszeit der *Nachtgesänge* (1803) versucht Hölderlin jedoch auch, sich dezidierter und originell dem Verlust der altgriechischen Worteinheit gegenüberzustellen. Aus der Wahrnehmung, dass die Zeichen ›sprachlos‹ stehen, dass der Verlust der Bindung der Schrift an die Rede mit der Gefühllosigkeit, Schmerzlosigkeit des modernen Menschen droht, wird die Schriftlichkeit zur Möglichkeit einer neuen lebendigen Sprache, einer Sprache die ›sich zur Erde neiget‹, zur ›Zeit‹, zur menschlichen Geschichte, zum Vaterland. Es ist eine Sprache, die nicht mehr zum ursprünglichen zeitlosen Einheitsgrund zurückstrebt und auch nicht bloß als Anagramm der Erstarrung der Rede im Status quo der modernen Getrenntheit verharrt, sondern, im Einklang mit den poetologischen Überlegungen in den Sophokles-Anmerkungen, sich »entschiedener zur Erde«⁵⁷ wendet, mit dem Ziel, neu zu ertönen:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
[...]
Wenn aber sich
Zur Erde neiget der Beste, eigen wird dann
Lebendiges, denn
 und es findet eine Heimath
Der Geist. Einer
Kann täglich
 und die Schrift tönt
und es tönet das Blatt.⁵⁸

Dieser Anspruch an die Schrift, das Lebendige eigen zu machen, betrifft nicht nur die großen sogenannten vaterländischen Gesänge, sondern auch Revisionen von früheren Gesängen. Während Hölderlin im Sommer 1800 schreibt:

Und du mein Haus, und ihr Gespielen,
Bäume des Hügels, ihr wohlbekanntnen!

Wie lang ist's, o wie lange! Des Kindes Ruh'
Ist hin, und hin ist Jugend und Lieb' und Lust,⁵⁹

so revidiert er im Jahr 1803 diese Verse wie folgt:

Und du mein Haus, wo Felder mich und
Heilige Schriften noch auferzogen!

Wie lang ists her, wie lange! Die Alten sind
Dahin und draußen starben die Völker auch,⁶⁰

57 *Anmerkungen zur Antigonä*, FHA XVI, S. 418 (StA V, S. 269).

58 *Mnemosyne*, *Zweite Fassung*, StA II, 2, S. 820–821.

59 *Rückkehr in die Heimath*, StA II, 1, S. 29, V. 7–10.

60 *Rückkehr in die Heimath*, StA II, 2, S. 440, V. 7–10.

Als Geborgenheitsort treten hier die Schriften neben die Natur und verwandeln ein individuelles Erlebnis, wie das der eigenen Kindheit und Jugend, zu einem allgemeinen, zu dem der Alten und der Völker. Die Revision des Gesangs verwandelt einen fragilen Erlebnisraum in die Schrift als einen sicheren und universalen Raum.

Parallel dazu gipfeln die Sophokles-Anmerkungen im Vorziehen der vaterländischen Schriftformen, die die Reproduktion des poetischen Geistes allzeitlich und in der Allgemeinheit festhalten. Altgriechische Modelle der Einheit des Unterschiedenen und individuelle Transzendentalpoesie genügen Hölderlin immer weniger. Die Erinnerung an die ursprünglichen harmonischen Verhältnisse verlangt nach neuer Gegenwart und Lebendigkeit. Da bahnt sich eine Aktualisierung und Verallgemeinerung des poetischen Geistes an. Wie soll eine vaterländische Sprache das leisten? Am Beispiel der Tragödie hat Hölderlin gezeigt, dass

eine vaterländische mag, [...] mehr tödtendfactisches, als tödlichfactisches Wort seyn; nicht eigentlich mit Mord oder Tod endigen, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden, sondern [...] so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet

und dass »die gefährliche Form, in den Auftritten, [...] nach unserer Zeit und Vorstellungsart, unmittelbarer [in dem Sinne ausgehet], indem es den geistigeren Körper ergreift.«⁶¹

Eine vaterländische moderne Sprache zerlegt, ›tötet‹ das zu Deutende so, dass sie es nicht sinnlich, plastisch ergreift, sondern geistlich und klanglich. Das moderne poetische Wort soll aus dem Mund und nicht aus der Gestik des Körpers kommen, genauer es soll »aus begeistertem Munde« kommen, d.h. eine begeisterte Sprache hervorbringen. Dies betrifft den Autor, aber viel mehr noch den Empfänger des poetischen modernen Wortes. Hölderlin stellt sich und überhaupt den modernen Dichter der Herausforderung, die Lebendigkeit der Mündlichkeit in die vaterländische Dichtungsart einfließen zu lassen, um auch im Rezipienten eine Begeisterung hervorzurufen, sodass die Sprache als verallgemeinerter Prozess erfolgt. Damit werden die Hauptmängel der Schrift – nach Platons Behauptung: ihre Unfähigkeit zu antworten, denn ein geschriebener Text sagt, wenn man ihn befragt, immer das gleiche, und ihre Unfähigkeit, sich auf die Individualität des jeweiligen Lesers einzustellen – zu einem Vorteil der abendländischen Schrift gewandelt.

61 *Anmerkungen zur Antigönä*, FHA XVI, S. 417–418 (StA V, S. 269–270).

Denn im Vergleich zur bloßen Oralität und zur bloßen Schriftlichkeit der altgriechischen Kunstformen, die höchstens das Verständnis des Zuhörers oder Lesers anstreben, vermögen die vaterländischen Kunstformen Oralität und Schriftlichkeit so zu verbinden, dass die Sprache zu einem Prozess wird, an dem der Autor auch die Anderen beteiligt. Bei dieser Beteiligung wird nicht nur das analytische Denken beansprucht, aufgrund des Fehlens eines extratextuellen Kontextes, d.h. beim Versuch der Verständigung – zwischen dem Autor, der ohne einen wirklichen Zuhörer auskommt, und dem Leser, der keine konkrete Vorstellung vom Schreibenden hat. Beide, der Schreibende und der Lesende, müssen »alle möglichen Verständnisweisen einkalkulieren«. ⁶² Das könnte der altgriechischen Dichtung oder einer beliebigen modernen Schrift, der es darum geht, bloß verstanden zu werden, genügen; einer modernen Dichtung genügt das jedoch nicht. Die Kommunikation zwischen Schreibendem und Leser ist an das Hervorbringen einer poetischen Sprache gebunden, denn nur diese kann alle ihre Vermögen verwandeln: »Vorstellung und Empfindung und Raisonement«. ⁶³ Bereits in den *Fragmenten der philosophischen Briefe* avisierte Hölderlin, im Gefolge von Herders Ausdruckstheorie, den Ausbau des Menschen in seiner Ganzheit von Sinnen, Phantasien und Verstand, Vernunft. In der Wirklichkeit der sprachlichen Verwandlung nimmt daher »ein Empfindungssystem, der ganze Mensch« ⁶⁴ Gestalt an, so dass es nicht mehr möglich ist, das kreative Vermögen des Schreibens vom empfindenden Vermögen des Rezipierens zu trennen. Die Trennung zwischen Schreibendem und Rezipierenden fällt weg: Der Rezipierende einer Kunstschrift wird zum Schreibenden, indem er die Kunstschrift zur Sprache kommen lässt, nachdem er sie begriffen, frei gedeutet und gefühlt hat, und der Schreibende wird zum Rezipierenden, indem er in den Text hinein empfindet und ihn aus verschiedenen Leseperspektiven versteht. Ohne das empfindende und deutende Rezeptionsvermögen des Schreibenden selbst wäre der Text nicht wahrhaftig:

Jedes Gedicht, so auch das tragische aus poëtischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt, und überhaupt nichts verstanden und belebt werden kann, wenn wir nicht das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff übertragen können. ⁶⁵

62 Vgl. Ong: *Oralität und Literalität*, S. 105.

63 *Anmerkungen zur Antigonä*, FHA XVI, S. 411 (StA V, S. 265).

64 *Anmerkungen zum Ödipus*, FHA XVI, S. 250 (StA V, S. 196).

65 *Grund zum Empedokles*, FHA XIII, S. 868 (StA IV, S. 150).

Nur auf dieser Wahrheit bauend kann eine Dichtung vom Empfänger verstanden und in der Empfindung und Deutung belebt werden. Demgemäß hat Hölderlin sein Leben lang »dichterisch«⁶⁶ im Prozess der Sprache »gewohnt«.

5. Das Zeichen = 0

In der späten Phase wird Hölderlins dichterisches Wohnen zu einem Wohnen »an Treppen« oder »[a]m Wasser« (»Will einer wohnen, / So sei es an Treppen, / Und wo ein Häuslein hinabhängt / Am Wasser halte dich auf.«),⁶⁷ d.h. Hölderlin entbindet sich von dem Anspruch, Herr über das eigene Werk zu sein und das Schreiben für ein angemessenes Darstellen von Signifikaten zu halten. Er reduziert diese immer mehr, verfährt katalektisch, bis er vollständig aufhört, auf ein bestimmtes Signifikat zu verweisen: Das Signifikat wird sowohl von seinem »sinnlicheren Körper«,⁶⁸ d.h. von seiner Fassung entleibt, als auch in seiner geistigen einheitlichen Vorstellung abgebrochen: »Das Zeichen [wird] an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt.«⁶⁹

Während im Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* die Aufeinanderfolge der Vorstellungen die »Identität der Begeisterung«, den »göttlichen Moment«⁷⁰ erbrachte, so ist dieser Moment in der spätesten Dichtung nur als tragische Unterbrechung in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Sinnbildungen möglich. Eine Klimax eines einheitlichen Sinnes »kann im Gedichte nicht leben und bleiben«,⁷¹ d.h. sie kann weder in der Schrift fixiert, noch im Selbstbewusstsein des Gedeuteten gelebt werden. Sie ist gerade in einem Null-Zeichen, im verweigerten Signifikanten gegenwärtig. Hölderlins späteste Schriften beruhen auf einem Paradox: Sie lassen aus der Unvollständigkeit, aus der Fragmentierung der Darstellung des Bezeichneten das Bezeichnete »unendlicher Deutung voll«⁷² erscheinen. Bei einer Äußerung des Sprachgrundes in schwachen, abstrakten Zeichen erhält der Sprachgrund »eine fast Neugestalt des konkreten Lebens«.⁷³ In solchen Nullzeichen, in die der höchste Sprachgrund eingegangen ist, kann

66 *In lieblicher Bläue...*, StA II, 1, S. 372, V. 19.

67 *Der Adler*, StA II, 1, S. 230, V. 27–30.

68 *Anmerkungen zur Antigonä*, FHA XVI, S. 417 (StA V, S. 269).

69 *Die Bedeutung der Tragödien*, FHA XIV, S. 383 (StA IV, S. 274).

70 *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*, FHA XIV, S. 311 (StA IV, S. 251).

71 *Buonaparte*, FHA V, S. 418 (StA I, 1, S. 239, V. 9).

72 *Sonst nemlich, Vater Zevs...*, StA II, 1, S. 226, V. 8.

73 Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, S. 115.

das vielgeartete Leben aus verschiedenen Blickwinkeln gesehen werden. Aus der absoluten Brechung der Einheit vom Bezeichneten und Bezeichnenden rührt demnach die Potentialität der Bildung jeden Sinnes her. Hölderlin gestaltet dies rhythmisch im Strömen der Sprache aus ihrer zäsuralen Unterbrechung und graphisch im Heranwachsen des einheitlichen Haupttextes aus dem in wenigen Versen reduzierten Randtext.⁷⁴ Gerade der nahe Blick auf die Zäsur, als poetologisch-rhythmisch-graphischer Ausdruck der Dürftigkeit des modernen Menschen, stattet Hölderlins späte Dichtung mit der weiten Sicht eines Adlers aus:

auf beiden Seiten
Den Fittig spannend mit gespaltenem Rücken überschwingt er
Die Alpen zulezt und sieht die vielgearteten Länder.⁷⁵

Der ›gespaltene Rücken‹, der Hölderlins spätes Werk hält, mag zwar keine immediate Begeisterung beim Leser bewirken – eigentlich wird auf eine Wirkungskunst ausdrücklich verzichtet –, dennoch ist es ein solches Werk, das den Leser fordert, eine eigene Sicht zu bilden. Der Leser steht nicht vor einem fertigen Sinn-Gestalt-Gefüge des Gedichts, das er nur zu erfassen hat. Das offene Gefüge der späten Gedichte Hölderlins bewegt den Leser dazu, seine Sinnbildung, sein Deutungsvermögen und seine Urteilskraft zu entfalten, und zwar so, dass er das Sinn-Gestalt-Gefüge selbst neu erdichten, deuten und beurteilen kann. So betrachtet, erschließt sich das Sinn-Gestalt-Gefüge erst beim Lesen, sowie das Lesen nur bei einem solchen nicht fertig gegebenen Gefüge als unabschließbarer Prozess begründet wird.

Mediengeschichtlich rückt das als Palimpsest und als Kaleidoskop gebaute Hölderlinsche späte Gedicht dem avantgardistischen Montage-Text und dem zeitgenössischen Puzzle-Text⁷⁶ nahe. In diesem Sinne findet das Hölderlinsche Gedicht im Leser einen neuen Anfang: »Daß einer/Bleibt im Anfang«.⁷⁷

74 Über die Gestaltung der Zäsur im späten Werk Hölderlins vgl. Stefa: *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*, S. 241–243.

75 *Germanien*, StA II, 2, S. 739, V. 46–48.

76 Es gibt eine zeitgenössische Dichtung, die nicht nur als Puzzle gestaltet ist, – z.B. das interaktiv virtuelle jüngste Spiel ›Puzzling Poetry‹ aus den Niederlanden, – sondern sich auch als Puzzle versteht. Es ist eine Art von Dichtung, die aus der Kommunikation, aus dem Sich-erkundenlassen besteht. Dies setzt eine radikale Freiheit als Bedingungsmöglichkeit der dichterischen Kommunikation voraus, die sich im Prozess des Lesens durchsetzt: die Freiheit des Autors, durch die Rekonstruktion des Textes sich selbst neu zu entdecken, und die Freiheit des Lesers, von der Autorschaft des Textes Abstand zu nehmen und dem eigenen Ich zu begegnen. Ein Beispiel: Der Gedichtband von Marco Giannino trägt nicht nur den Titel *Puzzle*, sondern erhebt das Puzzle zum Weltanschauungsprinzip.

77 *Patmos*, StA II, 1, S. 181, V. 148–149.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*. In: *Über Hölderlin*. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt/M.: Insel 1970, S. 339–378.
- Augustinus, Aurelius: *Confessiones. Bekenntnisse*. Übers. Wilhelm Thimme. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2004.
- Bay, Hansjörg: ›Das Zeichen zwischen mir und dir‹. *Schriftlichkeit und Moderne im ›Hyperion‹*. »Hölderlin-Jahrbuch« 34 (2004–5), S. 215–245.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, 1. Hg. Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 9–21.
- Binder, Wolfgang: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt/M.: Insel 1970.
- Böschenstein, Bernhard: *Übersetzungen*. In: *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Johan Kreuzer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 275–278.
- Fornaro, Sotera: *Homer in der deutschen Literatur*. In: *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Antonios Rengakos, Bernhard Zimmermann. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 358–370.
- Franz, Michael: *Theoretische Schriften*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Johan Kreuzer. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 224–246.
- Frey, Hans-Jost: *Hölderlins Marginalisierung der Sprache*. »Der Prokurist« 12 (1993), S. 9–29.
- Frischmann, Bärbel: *Hölderlin und die Frühromantik*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Johan Kreuzer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 107–116.
- Goody, Jack; Watt, Ian: *The Consequences of Literacy*. In: *Literacy in Traditional Societies*. Hg. Jack Goody. Cambridge: Cambridge Press 1968, S. 27–68.
- Grimm, Sieglinde: »Vollendung im Wechsel«. *Hölderlins Verfahrensweise des poetischen Geistes als poetologische Antwort auf Fichtes Subjektphilosophie*. Tübingen, Basel: Francke 1997.
- Groddeck, Wolfram: »Hörst Du? Hörst Du? Diotimas Grab!« *Zur Aporie der Schriftlichkeit in den ›Hyperion‹-Briefen*. In: *Expeditionen in Hölderlins Roman*. Hg. Hansjörg Bay. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 176–189.
- Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. 6. Aufl. Hg. F.-W. von Herrmann. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1996.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. 18 Bde. Hg. D. E. Sattler. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, Roter Stern 1976f. (zit. als FHA).
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. 8 Bände in 15 Teilbänden. Hgg. F. Beißner, A. Beck. Stuttgart: Cotta/Kohlhammer 1943–1985 (zit. als StA).
- Manguel, Alberto: *Una storia della lettura*. Übers. Gianni Guadalupi. Milano: Feltrinelli 2009.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Übers. Wolfgang Schömel. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- Platon: *Phaidros*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. II. 2. Aufl. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2004, S. 29–110.
- Previšić, Boris: *Hölderlins Rhythmus*. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2008.
- Rösler, Wolfgang: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. In: *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Antonios Rengakos, Bernhard Zimmermann. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler: 2011, S. 201–213.
- Rösler, Wolfgang: *Kulturelle Revolutionen in Antike und Gegenwart: Die Genese der griechischen Schriftkultur und der Anbruch des elektronischen Zeitalters*. »Gymnasium« 108 (2001), S. 97–112.

- Rösler, Wolfgang: *Schriftlichkeit – Mündlichkeit*. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 11. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2001, Sp. 241–246.
- Rösler, Wolfgang: *Books and Literacy*. In: *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. Hgg. G. Boys-Stones, B. Graziosi, Ph. Vasunia. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 432–441.
- Rösler, Wolfgang: *Lauter und stilles Lesen im antiken Griechenland*. In: *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*. Hgg. W. Ernst, F. Kittler. München: Wilhelm Fink 2006, S. 65–72.
- Stefa, Niketa: *Die Entgegensetzung in Hölderlins Poetologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Szondi, Peter: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Eszter Propsz | Szegedi Tudományegyetem, propsz@jgypk.u-szeged.hu

Das lichte Gefüge

Ein Versuch über die Bildstrategien in Zsuzsa Bánks *Die hellen Tage*

Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

R. M. Rilke

1. Erkenntnisinteresse: Eine Bild- und Sinnordnung

Den Texten der als Kind ungarischer Eltern in Deutschland geborenen, zweisprachig aufgewachsenen deutschen Autorin Zsuzsa Bánk ist eine Verunsicherung inhärent: Die Unbehaustheit ihrer Figuren dient der kritischen Hinterfragung beruhigender Wohlbehaustheits-Vorstellungen. Die Unbehaustheit ist auch für den zweiten Roman der Autorin, *Die hellen Tage*,¹ ein zentrales Problem, das die Figuren versuchen, durch Bilder zu bewältigen. Ziel der Arbeit ist die Untersuchung dieser Bild-Mühen der Figuren: ihrer Strategien, wie durch Bilder Realitätsbezüge geschaffen werden, wie mit Bildkrisen und Bildverlust umgegangen, wie durch Bilder ein tragendes Beziehungsgefüge erstellt wird. Weiterhin gilt es,

Der vorliegende Aufsatz versucht, Strategien in Zsuzsa Bánks Roman *Die hellen Tage* aufzudecken, mit denen die Figuren durch Bilder eine tragfähige sinngebende Ordnung für sich konstruieren. ›Bild‹ wird dabei als ein strukturiertes und strukturierendes, auch visuell vermitteltes Schema verstanden, das als orientierendes Muster für Denken, Fühlen und Handeln dient. Der Begriff soll die vier großen Kräfte der Strukturierung bzw. Ordnungsstiftung (Wahrnehmen, Denken, Fühlen und Handeln) in ihrer engen Verschränkung zeigen.

1 Bánk: *Die hellen Tage*.

auch die Bildpraxis des Erzählens zu untersuchen, mit der eine der Figuren die Bildpraxen der anderen re-konstruiert.

Die Erzählung stellt eine gebrechliche Frau mit krisenerprobten Bild-Ressourcen und subversiver Bild-Kraft in den Fokus: Évi, eine Ungarin, die 1956 mit ihrem Partner in den Westen flieht und nach langem unstemem Herumziehen am Rande einer deutschen Provinzstadt ihr Zuhause findet. Mit dem Erzählen wird (mentale) Repräsentation komplexer Realität als ein Verfahren dargestellt, in dem das Licht Bilder spendet und in dem mittels eines lichtempfindlichen Mediums Bilder geschaffen und gespeichert werden – der Roman *Die hellen Tage* praktiziert Heliografie.² Das Ziel des Erzählens scheint die Einprägung einer Strahlung zu sein, das Festhalten des Lichtes, das durch Évi widerscheint und vieles beleuchtet. Évi, deren Bestreben es ist, wie später zitiert werden wird, die hellen Tage zu behalten, ist m.E. das Bild-Zentrum der textuellen Gemeinschaft, in der jedes Mitglied mit ihr in einem ›lichten Gefüge‹³ leben möchte. Im Folgenden soll die innere Ordnung dieses Gefüges ausgearbeitet werden.

Die besagte Ordnung werde ich als relativ dauerhaftes, jedoch formbares (plastisches) Ergebnis von Strukturierung re-konstruieren, als Herausbildung eines Bedeutungszusammenhanges – durch Bilder. Unter ›Bild‹ verstehe ich ein strukturiertes und strukturierendes Schema, das der Text als kognitions- und handlungsleitendes Muster der Figuren ausarbeiten lässt (bzw. mit der Erzählung realisiert) und auch visualisierend vermittelt,⁴ ich benutze den Begriff als Metapher für Welt- und Selbstverstehen der Figuren und mache von seiner zwischen Vorstellung und Darstellung oszillierenden

- 2 Als Heliografie bezeichnete Joseph Nicéphore Niépce, Entwickler der ersten fotografischen Technik, das Verfahren, wodurch ein Bild auf einer Platte erscheint.
- 3 Die Bezeichnung taucht im Roman im Zusammenhang mit Évis Mann Zigi auf: »Zigi habe gesagt, er sei nur geblieben, um Évi zu begegnen, die aus irgendeinem Grund seinen Weg nicht früher habe kreuzen wollen, unter einem Zirkusdach, [...] wo Évi an einem Seil unter die Kuppel gezogen worden war und sich kopfüber hatte hinabfallen lassen, bis er ihr Gesicht sehen konnte und nach ihren ersten Blicken, ihren ersten Worten sicher war, es war wegen ihr, dass er nie weggegangen war, es war, um mit ihr in einem lichten Gefüge zu leben [...]« (Bánk: *Die hellen Tage*, S. 166)
- 4 In Anlehnung an eine intermediale Erzähltheorie: Das Erzählerische wird hier als kognitives Schema erfasst, das »als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble [...] medienunabhängig ist und [...] in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann« (Wolf: *Das Problem der Narrativität*, S. 29) und »das Wesen des Erzählerischen nicht (nur) in seinen Realisierungen, sondern in einem mentalen frame ansiedelt, der wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag« (ebd.).

Semantik Gebrauch.^{5,6} Durch die Bild-Metapher hoffe ich nur mittelbar zugängliche Strukturen des Textes aufdecken zu können. Das Grundlegende der so definierten Bilder ist für mich ihre Anschließbarkeit und Verbindungsfähigkeit, dass sie ein festes, dennoch flexibles Raster abgeben, das auf Aushandlung vielfältiger Beziehungen angelegt ist. Durch anschluss- und verbindungs-fähige Bilder wird in Bánk Roman ein System konstituiert, das seinen Trägern ermöglicht, das Andere für das Verstehen und das Gestalten des Eigenen zu gebrauchen sowie das Eigene für das Verstehen und das Gestalten des Anderen; das Eigene aus einer (kritischen) Außenposition zu sehen, es der Reflexion (evtl. auch Revision) zu unterziehen, also Sinnsetzungen als relational zu begreifen und zu praktizieren. Mit der folgenden Untersuchung des Sinn- und Strukturpotenzials der Bilder im Roman frage ich nach deren Leistung für das durch die Figuren bewerkstelligte System, für das ›lichte Gefüge‹.

2. (Re-)Konstruktion der Ordnung: Die Beziehung als Bild- und Sinnquelle

In dem lichten Gefüge greifen viele Beziehungen, viele Bindungen ineinander: die Bindung zwischen Évi und Zigi, des Zirkusartistenpaars und ihrem Mädchen Aja, das die meiste Zeit des Jahres seinen Vater vermissen muss, da er auf der anderen Seite des Ozeans mit einem Zirkus unterwegs ist; die Bindung zwischen Therese (genannt Seri) und ihrer Mutter sowie die Beziehung der beiden zu dem früh verlorenen Vater bzw. Ehemann; und die Bindungen in Karls Familie, in der die Eltern getrennt leben, jedoch in der Trauer um den jüngeren Sohn Ben vereinigt sind, der, nachdem er eines Tages unbewacht in ein fremdes Auto eingestiegen war, nie zurückgekehrt ist. Zuerst lernen sich die Mädchen, Seri und Aja, kennen und lieben, dann schließt sich ihnen Karl an, und über die Kinder werden schließlich auch die Beziehungen der Eltern miteinander verflochten. Diese Beziehungen funktionieren als Bild- und Sinnquellen für die Figuren: Sie beziehen durch

5 Die Metapher-Struktur, die zwischen Konkretem und Abstraktem vermittelt, erlaubt es an einigen Stellen, wo die Scheidung der Semantiken ohne weiteres möglich ist, die konventionelle Bedeutung von ›Bild‹ beizubehalten und z.B. Fotos als Bilder zu bezeichnen, auch wenn im Text ausschließlich erzählte (und keine materiellen) Bilder untersucht werden können.

6 Akzentuiert werden muss, dass der Bild-Begriff hier im Wesentlichen auf den Erkenntnissen der kognitiven Literaturwissenschaft (ausführlich referiert in Wege: *Wahrnehmung - Wiederholung - Vertikalität*) und weniger auf bildwissenschaftlichen Diskussionen im engeren Sinne basiert (Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft*).

ihre Bezugspersonen Bilder für die Heraus- oder Umformung ihrer Bilder und somit ihrer Sinnstrukturen, sie applizieren die von den anderen bildlich angebotenen Sinnstrukturen.

Die Beziehungen dominiert die Angst vor der Leere, wodurch Dreiecksbildungsprozesse ausgelöst und in Bewegung gehalten werden: Die Konstellation, Auflösung und Neukonstellation von Dreiecken ergibt die Dynamik des Gefüges.⁷ Évis und Ajas Dreieck ist offen, wenn Zigi nicht bei ihnen ist, und wird von Seri geschlossen, die mit ihrer Mutter ebenfalls in einem offenen Dreieck lebt, dessen dritten Eckpunkt die von dem verlorenen Vater hinterlassene Leere darstellt. Die beiden kämpfen gegen das Vergessen und versuchen, weiter mit dem Verstorbenen zu leben: »Selbst wenn es meinen Vater nicht mehr gab, sollte unser kleines Dreieck, unser Spiel zu dritt, nicht ganz verloren sein«,⁸ hält Seri, die als Erzählerin des Romans fungiert, fest. Auch Karls Beziehungsgeometrie ist durch die Leere bestimmt. Aus den Dreiecken, die mit seiner Mutter und seinem Vater nur mit dem verschwundenen Ben als Drittem gebildet werden können, flieht er in ein Dreieck, dessen Schwerpunkt die Leere ist:

Obwohl uns nichts gefehlt hatte, schien Karl etwas zu ergänzen, auch wenn jeder hätte glauben können, er passe nicht zu uns. [...] Aber für Aja und mich passte es, hatte es sofort gepasst. Karl setzte sich an die Spitze unseres Dreiecks, um es zu Ende zu zeichnen und zu schließen,⁹

erzählt Seri, und sie erklärt später auch, warum »es passt«: »Wir alle kämpften gegen eine Leere, und obwohl wir sie mit nichts füllen konnten, liefen die Fäden unseres Lebens dort zusammen.«¹⁰

Ob die Dreiecke ihre Funktion erfüllen können, die Angst vor der Leere zu bewältigen, hängt stark von ihrem Bildpotenzial ab, welches nun von dem Bildvermögen des jeweils primären, familiären Dreiecks ausgehend untersucht werden soll.

7 In der Betrachtung der Beziehungs-Dreiecke orientiere ich mich an der Bowen'schen System- bzw. Familientheorie (entworfen in Bowen: *Family Therapy in Clinical Practice*), die das Dreieck als Ausgangsbasis für ein potenziell stabiles Beziehungssystem definiert, da es schwierige Emotionen wie etwa Angst besser als z.B. eine Dyade zu tragen und dadurch auch zu bewältigen ermöglicht. (Das Konzept wird auch heute effizient für therapeutische Zwecke angewendet.)

8 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 240f.

9 Ebd., S. 68.

10 Ebd., S. 256.

3. Aufnahme der (geteilten) Bestände einer Bild- und Sinngemeinschaft

3.1. Die Bilder von Karl und seiner Familie

Karls Familie weist ein geringes bzw. erschöpftes Bildpotenzial auf. Karls Mutter, Ellen, ist regelrecht bildbesessen, allerdings offenbar deshalb, weil die Bilder sich ihr nicht fügen wollen, sich immer wieder entziehen. Nach der Geburt des kränklichen, schwächlichen Benedikts übersieht sie Karl, über die Sorgen um den Jüngeren vergisst sie ihn mehrere Jahre lang. Als sich das Bild ihres Älteren später durch einen Unfall wieder in ihr Bewusstsein drängt, ändert sich ihr Blick auf Ben: An einem Tag, an dem sie nicht nach ihren Söhnen schaut, stoßen die beiden das Bügelbrett um, und das heiße Eisen fällt auf Karls Wange.¹¹ Sie sieht in Ben nur noch den Verursacher des Unfalls, wodurch sie das Bild ihrer eigenen Verantwortung von sich selbst fernhält. Sie fängt an, Karl für Kinderkleiderkataloge fotografieren zu lassen, so sehr er sich auch dagegen sträubt, während Ben zu seinem Vater zieht (von dem Ellen sich wohl, stets auf einen ihrer beiden Söhne fixiert, keine Bilder macht). Sie fängt an, »die Stelle überschminken, das Licht einrichten und Karls Kopf so drehen zu lassen, dass man nicht mehr als einen Schatten sehen konnte, einen Fleck am Haaransatz, der nur noch denen auffiel, die davon wussten«. ¹² Für das Foto, das Karl bei einem Fototermin auf Kabeln eingeschlafen zeigt, und das zu Karls Lieblingsfoto wird, hat Ellen kein Auge. In den Tagen nach Bens Verschwinden fährt sie mit Fotos von Ben herum und lässt unzählige Plakate damit anfertigen, die sie überall verteilt. Nach der Tragödie quält sie das Gefühl, dass ihre Bilder von Ben, die ›inneren‹ wie die ›äußeren‹, ¹³ unzulänglich sind. Sie sagt, wenn sie gewusst hätte, dass es ihr letzter gemeinsamer Morgen sei, hätte sie ihn »anders angeschaut, hätte versucht, sich alles einzuprägen, was sie an diesem Morgen an ihm sehen konnte«, ¹⁴ und sie hätte ihn »nicht aus den Augen gelassen«, wenn sie gewusst hätte, »ihr würde nichts bleiben als die Bilder, die gerahmt im ganzen Haus hingen und auf den Schränken standen«. ¹⁵ Karls Vater hingegen

11 Fortan trägt Karl ein Dreieck im Gesicht: Die Wunde sieht »wie die Spitze eines Dreiecks« (ebd., S. 70) aus.

12 Ebd., S. 112.

13 Wie das bisher Gesagte nahelegt, gehe ich davon aus, dass Bilder ›innere‹ und ›äußere‹ Welten miteinander verbinden, so dass ›innere‹ und ›äußere‹ Bilder nicht scharf voneinander zu trennen sind. Einer besseren Nachvollziehbarkeit zuliebe bediene ich mich jedoch dieser Vereinfachung.

14 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 112.

15 Ebd., S. 113.

verweigert sich nach Bens Verschwinden den Bildern, er schließt die Läden seines Hauses und damit auch seine Augen vor der Außenwelt.

Karls Bildpraxis leidet unter der seiner Eltern. Wenn er mit Aja und Seri bei Évi sitzt und zeichnet, malt er »auf jedes seiner Blätter ein Kind, das abseits von den anderen stand«. ¹⁶ Er sagt, er male seinen Bruder, aber er malt wohl auch sich selbst: Die Erfahrung des emotionalen Abseits teilen die beiden Brüder, sie werden – wie oben ausgeführt – von ihrer Mutter abwechselnd aus dem Blickfeld geschoben. Karls Interesse für die Peripherie ist womöglich mit dieser Erfahrung zu erklären. Vielleicht hat deshalb allein dasjenige Foto eine Gültigkeit für ihn, das ihn nur am Rande zeigt, das bereits erwähnte Bild, auf dem er bei einem Fotoshooting »in einem Meer aus Kabeln« ¹⁷ schläft, und vielleicht hebt er deshalb in dem Fotoladen, wo er anfängt zu arbeiten, abgeschnittene Stücke von fremden Fotos auf, »all die abgetrennten Laternen, Hausdächer und Baumkronen, [...] Menschen, die ins Bild gelaufen waren, am Rand auftauchten und auf ein anderes, ein nächstes Bild gehörten«, ¹⁸ damit er sie neu zusammenfügen kann, »bis sie ein neues ergaben, in dem nichts passte«. ¹⁹ Die Arbeit an der Peripherie kann auch als ein Versuch interpretiert werden, den mütterlichen Blick zu korrigieren bzw. zurechtzurücken – allerdings mit wenig Erfolg: »Ellen tat sich schwer mit Karls Bildern, sie mochte es nicht, wenn sie eine verzerrte, verschwommene Figur zeigten, die so an den Rand gedrängt war, als wolle sie aus dem Bild steigen«, ²⁰ zeichnet Seri auf.

Das Fotografieren, das für Karl zum Beruf wird, stellt eine Auseinandersetzung mit den elterlichen und mit den eigenen Bildern dar, die sich von den elterlichen nicht loslösen können. Während Karls Mutter den Verlust des äußeren Bildes von Ben nicht wahrhaben will – sie berichtet davon, dass sie Ben immer noch sieht, und sie denkt, Bens Gesicht unter Kinder Gesichtern finden zu können, wenn sie »nur lang genug schau[t]« ²¹ – und deshalb auch sein inneres Bild zum Standbild einfriert, und während sein Vater alle Bilder auslöschen möchte, versucht Karl an seinen Bildern zu arbeiten. Eine Zeit lang schießt er nur Vogelbilder. Diese Bilder bekämpfen das Bild des kleinen schwarzen Vogels, der an dem letzten gemeinsamen Sonntag mit Ben in das Haus flatterte und nicht hinausfand: »Karl wollte den kleinen schwarzen Vogel in einem Bild einfangen, ihn bändigen und

16 Ebd., S. 80.

17 Ebd., S. 296.

18 Ebd., S. 286.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 294.

21 Ebd., S. 77.

daran hindern, weiter durch seinen Kopf und seine Nächte zu jagen, in die Bilder seiner Träume hinein, sie mit lauten Flügelschlägen aufzuscheuchen und durcheinanderzuwirbeln.«²² Karl versucht mit den Bildern seinen Eltern »zu zeigen, was sie nicht sehen wollten«,²³ die aber beachten seine Bilder nicht. Seine Mutter, die später erzählt, Angst gehabt zu haben, durch Karls Vogelbilder in den Sonntagmorgen zurückzufallen, »an dem ein kleiner Vogel in ihr Leben geflattert war, der seitdem durch ihre und Karls Nächte flog«,²⁴ die also das Bild mit Karl teilt, hat vielleicht Angst, im Bild des kleinen schwarzen Vogels sich selbst zu erblicken, jemanden, für den furchterregende Bilder übermächtig und damit denk- und handlungshemmend geworden sind, ein erschrockenes, zitterndes Wesen, das seine Orientierung verloren hat. Es steht noch viel Arbeit bevor, bis das innere Bild des kleinen schwarzen Vogels getilgt werden kann.²⁵ Karls Fotos scheinen aber tatsächlich eine vermittelnde Funktion zwischen Äußerem und Innerem zu erfüllen, und somit seiner Absicht, eigene Bilder zu erarbeiten, dienlich zu sein: Als Évi ihn bittet, mit den Vogelbildern aufzuhören, fängt Karl an, andere Geschöpfe des Luft- und Lichtreiches zu fotografieren, Elfen, die die Verwandlung von Sichtbarem ins Unsichtbare scheinbar vollzogen haben (die anderen sehen auf den Fotos nur weiße Schatten).

In ihrer Bildnot ist Karls Familie auf Spenden angewiesen. Karl bekommt von Évi Bilder angeboten. »Évi [...] tat Karl den Gefallen, vorzugeben, er sei ein Junge wie jeder andere, mit einem Leben wie jeder andere«,²⁶ außerdem darf er in Évis Küchenfenster kleine, aufflatternde Vögel fotografieren. Auch von Jakob, dem Fotografen bekommt er Bilder, als er in dessen Atelier in Heidelberg aushilft. Jakob stößt ihm mit dem Bild, das ihn als schlafendes Kind zeigt, »ein Fenster zu hellen Tagen«²⁷ auf, »die sich damals für Karl licht aneinandergereiht hatten, ohne Scherben, die seine Eltern erst später stumm auf seine Wege gestreut hatten [...] und seine ärgste Wunde war ein Brandmal an seiner Schläfe gewesen«.²⁸

Ellens Augen, vor die sich ihrer eigenen Beschreibung nach eine schwarze Farbe schiebt, »vor ihr Gesicht im Spiegel und vor ihren Blick auf Karl«,²⁹ schöpfen bei Évi Kraft: »Karls Mutter [...] sagte, [...] sie wolle nur sitzen

22 Ebd., S. 290f.

23 Ebd., S. 309.

24 Ebd., S. 306.

25 Die letzten Seiten des Romans berichten über sein Verschwinden.

26 Ebd., S. 79.

27 Ebd., S. 296.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 113.

und schauen, wie sich das Schwarz vor ihren Augen entferne, wie es sich zurückziehe, jedes Mal, wenn sie in Évis Küche sitze [...].³⁰

Um ihr Bild von sich selbst wieder zu erschaffen, braucht auch sie Jakobs Bilder; diejenigen Fotos, die nur Ausschnitte von ihr zeigen, und die Jakob noch damals, in den Katalogzeiten aufgenommen hat, ohne dass es Ellen bemerkt gehabt hätte, und die er jedes Mal »als Bildergeschichten«³¹ auf der Tischplatte ausbreitet, wenn Ellen im Atelier wartet³² – diejenigen, vor denen sie zunächst Angst hat, die sie aber dennoch dazu bringen, »sich im Fensterglas zu betrachten« und sich »wiederzufinden«.³³

Sie braucht auch diejenige Aufnahme, die Jakob auf der Alten Brücke, die Kamera plötzlich vor ihr Gesicht haltend, von ihr macht. Daraufhin lässt sie sich auf einen Bilderaustausch mit Jakob ein. Sie erzählt ihm über »ihre Sünden, mit denen sie in all den Jahren allein geblieben war«.³⁴ Sie spricht über ihre Schuld, sie habe die zwei Kinder sich selbst überlassen, Ben zu seinem Vater ziehen lassen, einmal gewollt, vom Neckar weggetragen zu werden, Karls Vogelbilder nicht anschauen können u.a.m., und die anderen denken, mit den »Jakobsbeichten« »sei das helle Grün ihrer Augen dunkler geworden, und sie könne nun besser sehen damit«.³⁵ Ihr geschwächtes Sehvermögen, das nicht dadurch kompensiert werden kann, dass sie die Hecke vor ihren Fenstern schneiden lässt, »damit ihr an den hohen Fenstern nichts entgehen und sie niemanden übersehen würde«,³⁶ und auch nicht dadurch, dass sie Vorhänge entfernt (auch die, in denen sich der kleine schwarze Vogel verfangen hat), gewinnt wieder an Kraft, Ellen erlangt ihre Sehschärfe zurück. Und wie die Trübe vor ihren Augen schwindet, so gewinnt sie auch ihre früheren Bilder zurück, und sie wischt den Staub, ein Äquivalent von Trübe, schwarzer Farbe und Dunkelheit, von den Fotos ihrer Söhne. Dass auch Karls Vater mit Hilfe von Évis Bilder ins Leben zurückfindet, wird weiter unten auszuführen sein (Kapitel 4).

30 Ebd., S. 194.

31 Ebd., S. 300.

32 Ellen in das Atelier und damit in Jakobs Nähe zu bringen ist wiederum ein Bild von Évi, sie hatte nämlich »gleich etwas in Jakobs Blicken erkannt« (ebd., S. 298) und ließ sich deshalb unter einem Vorwand von Ellen nach Heidelberg fahren.

33 Ebd., S. 301.

34 Ebd., S. 306.

35 Ebd., S. 307.

36 Ebd., S. 191.

3.2. Die Bilder von Seri und ihrer Familie

Seris Familie scheint ein solides Bildpotenzial zu besitzen. Maria und Seri bemühen sich um das Erhalten des Bildes des verstorbenen Vaters und Ehemannes. Die konservierende Bildpflege hält ihr Dreieck wirksam zusammen, bis Maria, die beinahe ein Vierteljahrhundert lang alles gegen dessen Auflösung getan hat, das Bild plötzlich dem Zerfall überlässt. Sie öffnet den Koffer, mit dem sie seit dem Tod ihres Mannes in ihrem Auto, auf dem Vordersitz neben sich fährt, den Koffer, den ihr Mann auf seiner letzten Geschäftsreise in Rom vergessen und den sie nach seinem Tod am Flughafen übernommen hatte, damit dieser sie dann fast fünfundzwanzig Jahre lang begleitet. In einem Fach neben der schmutzigen Wäsche findet sie Briefe, die vor ihren Augen eine Skizze von einem zweiten Leben des Mannes aufscheinen lassen. Von einem Leben mit einer anderen Frau, Elsa, die mit den Briefen »die Lücken schließen«³⁷ wollte, die Lücken der Tage, an denen sie und Hannes Bartfink sich nicht sehen konnten, und die fest darauf hoffte, dass eines Tages nicht nur der Koffer, sondern auch der geliebte Mann in Rom bleiben wird – von einem Leben, in dem es sie und Seri nicht gab. Maria erleidet einen Bildverlust: Die Tage mit ihrem Mann, die früher als hell galten, sind nun »in schwarzes Licht getaucht«.³⁸ Das scheinbar solide Bildpotenzial erweist sich als brüchig. Beim Anblick ihres zerstörten Dreiecks fragt sich Maria, ob dies seine Stabilität nicht auch früher schon durch ein anderes Dreieck gewonnen hat, aus ›triangling‹³⁹ von Elsa (»ob mein Vater das Leben mit uns nur hatte leben können, weil es noch ein anderes gegeben hatte«);⁴⁰ und Seri fragt sich, ob ihr Dreieck seine Stabilität nicht aus Verdrängung von Bildern gewonnen hat, aus der Kraft, mit der ihre Mutter kognitive Dissonanz auflösen kann, ob ihre Mutter früher nicht dunkle Vorgefühle wegschob, wie sie »mit einem sicheren Gefühl immer schon vieles von sich ferngehalten hatte, von dem sie glaubte, es würde sie nur durcheinanderbringen«.⁴¹ Marias Bilder geraten durcheinander. Die Sätze und Wendungen aus Elsas Briefen setzen sich zum »Reigen« an, »der sich in ihrem Kopf gedreht habe« und folgen ihr »wie ein Mückenschwarm surrend durchs Haus«, ähnlich wie der kleine schwarze Vogel Karl folgt.⁴² Ähnlich wie Karl versucht sie diesen Schwarm aus dem Kopf zu verbannen,

37 Ebd., S. 361.

38 Ebd., S. 363.

39 Den Begriff benutze ich im Sinne der Bowen'schen Systemtheorie (s. Anm. 7).

40 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 364.

41 Ebd., S. 360.

42 Ebd.

und »den Namen Elsa abzuschütteln, ihn aus dem Haus zu jagen und ihm den Weg zum Schlafzimmer zu versperren«,⁴³ indem sie ein äußeres Bild sucht, an das sie die inneren Bilder verweisen kann, wie an einen entlegenen Ort, von dem sie nicht zurückkehren können, indem sie also die quälenden inneren Bilder in einem äußeren Bild zu bezwingen versucht. Um ein solches Bild zu finden, fährt sie nach Rom, um in den Gesichtern nach dem einen Gesicht zu suchen, »mit dem sie den Reigen halber Bilder würde vollenden können«,⁴⁴ um die vage Vorstellung von der Fremden, die in ihrem Wagen so lange mitgefahren war, »scharfzeichnen«,⁴⁵ in ein festes Bild umwandeln zu können. Letztendlich ist es aber nicht Elsas Bild, das Maria ihre Bilder neuzugestalten hilft, und nicht nur, weil Elsa nicht aufzufinden ist. Maria schöpft ihre neuen Bilder aus der Tragfähigkeit emotionell fester Dreiecke, hauptsächlich aus ihrem mit Évi und Ellen gezeichneten Dreieck. (Akzeptiert man Seris Ahnung, dass ihre Mutter bedrohliche Bilder von sich wegschiebt, kann man daraus folgern, dass die Aufgabe des mühsam aufrechterhaltenen Bildes erst durch die in diesem neuen Dreieck erfahrene Sicherheit möglich bzw. dadurch notwendig geworden war.) Évi und Ellen nehmen Maria zum Neckarufer mit, wo sie nicht mehr gewesen war, seitdem ihr Mann dort gestorben war. Die Bilder des tragischen Nachmittags holen sie ein, sie begegnet ihnen aber mit Gefasstheit. Es dauert noch, bis sie sich »den Blick aufs Wasser zurückerobert, auf seine Wellen, die das Licht vor sich hertreiben«,⁴⁶ aber sie kann die Ressourcen ihres Dreiecks zur Überwindung von Angst und Unsicherheit benutzen und so an neuen Bildern schaffen: Gleich am Abend nach diesem Ausflug fängt sie an, die Bücherwand ihres Mannes abzubauen, um dann seine Bücher zu verkaufen. Danach kauft sie sich einen neuen Wagen, und daraufhin, im Zuge der Neuordnung ihrer Bild-Landkarte, streicht sie die Italienroute ihrer Spedition und gibt die Geschäftsbeziehungen im Süden auf, und schließlich gestaltet sie auch das Bild der Spedition um, indem sie den Namen ihres Mannes, den sie früher durch die Lastwagen »weiter in die Welt« tragen lassen wollte, »damit jeder [...] ihn lesen und sich einprägen konnte«, durch ihren Namen ersetzt.⁴⁷

43 Ebd., S. 366.

44 Ebd., S. 397.

45 Ebd., S. 375.

46 Ebd., S. 536.

47 Ebd., S. 251.

3.3. Die Bilder von Aja und ihrer Familie

Ajas Familie, die sowohl sozial als auch materiell schwächer gestellt ist, verfügt über ein beachtliches Bildvermögen. Dass Zigi und Évi nicht zusammenleben, zeugt von dem Respekt, den sie vor den Bildern des bzw. der Anderen haben. Évi, die weiß, »wie sehr er [Zigi] von Dingen träumen konnte, auch davon, eines Tages in einem der großen Häfen ein Schiff zu nehmen«,⁴⁸ akzeptiert, dass Zigi in Übersee arbeitet, und verlangt von ihm nicht, sein Bild aufzugeben, sie findet sich damit ab, das ganze Jahr hindurch auf Zigi zu warten. Und Zigi respektiert Évis Bild, »Aja würde aufwachsen mit Kindern, die in Häusern lebten und eine Anschrift hatten, und nicht mit Erwachsenen, auf deren Kleider sich ein Geruch von Schmutz und Regen gelegt hatte«,⁴⁹ und er verzichtet dafür auf sein Bild, mit Évi und Aja ein »Zirkusleben« zu leben, Évi noch einmal von einer Zirkuskuppel herabstürzen zu sehen. Zigi hinterlässt Zeichnungen nach seinen Besuchen, die Aja mit sich trägt und Évi in selbstbemalten Rahmen hält, und er hinterlässt Geschichten, an denen sich Aja festhalten kann, solange er weg ist.

Évi verlässt sich auf die Bilder, die sie in der Beziehung zu Zigi verfertigt, für sie reicht es nachzuzählen, wie viele Male ihr Name in Zigis Briefen vorkommt, um zu wissen, was in den Briefen steht (lesen kann sie diese nicht, da sie nicht lesen und schreiben gelernt hat). Sie braucht auch sonst keine Fotos, es genügt ihr »ein Augenblick der Ruhe, um ein Bild einzufangen und nicht mehr zu vergessen«,⁵⁰ sodass sie später, als sie in einem Fotoladen Arbeit findet, sich über die vielen Aufnahmen der Kunden wundern muss, die »nur das Gleiche zu zeigen schienen«. ⁵¹ Évi verfügt, wie noch weiter auszuführen ist, über Bilder davon, wie das Beziehungsgefüge, das ihr Leben abgibt, sein sollte oder werden könnte, sie kann Bilder auf eine Weise zusammenfügen, dass sie sinn- und dadurch wirklichkeitskonstitutiv für ihre Benutzer werden. ⁵² Évis Bildmacht offenbart sich auch darin, dass sie Blicke auf sich zieht. Ihr Porträt wird durch Seri über viele Details erstellt. Sie zeichnet Évis wirre Haare nach und die eine Strähne, die sich windet, sträubt und nicht fügt; ihre Hände mit Pflastern und ihre langen, schmalen Beine mit den blauen und grünen Flecken; ihre Art zu gehen, die angesichts der Schrammen überraschend leicht ist; ihre kurzen Kleider, die die Adern

48 Ebd., S. 276.

49 Ebd., S. 171.

50 Ebd., S. 85.

51 Ebd.

52 Im Denken über innere Bilder, die zum Strukturprinzip werden, stütze ich mich auch auf Hüther: *Die Macht der inneren Bilder*.

in den Kniekehlen zeigen; ihre Art zu lachen, »ein bisschen zu spät, ein bisschen zu leise«,⁵³ ihre Eigenheit, auch zum Schlafen Licht zu brauchen u.v.m. – und lässt das Bild für sich wirksam werden. Évi wird nämlich nicht über Kommentare oder Reflexionen, nicht über begrifflich benennende Passagen charakterisiert, sondern immer nur, auch in ihren Handlungen, beschrieben,⁵⁴ und diese Technik der Bilderstellung bleibt konstant, auch wenn Seri aus einer Erwachsenen-Perspektive rückblickend erzählt und mehrfach über Sichtwechsel berichtet. Gewiss ist auch Évis Abweichung vom Kleinstadtdurchschnitt ein Blickfang, aber die Anziehungskraft, die von ihr ausgeht, steckt in ihren inneren Bildern, die ihr Äußeres durchscheinen lässt.

Den Anreiz, den diese Bilder bieten, hält Seri zuerst in einer kindlichen Perspektive fest: »Ich hatte angefangen, mir etwas von Évis Art auch für mein eigenes Leben zu wünschen.«⁵⁵ Dieses »etwas« besteht für Seri wohl in einer Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit, in einer Leichtigkeit, mit der sie Évi ihre Tage leben und Évi mit Aja leben sieht, und die sie mit einer Lichtmetaphorik nachzeichnet: »[a]lles schien leicht, ihre Tage waren hell«,⁵⁶ und es besteht wohl vor allem in der Entschlossenheit, mit der Évi ihren Blick auf ihre Vorstellungsbilder richtet: »Sie ging durch ihr Haus, ihren Garten und durch alle Straßen der kleinen Stadt, als gebe es keine Hindernisse, als könne nichts in ihrem Weg stehen, als müssten ihr die Dinge weichen und nicht umgekehrt.«⁵⁷

3.4. Das zentrale Bild

Zentral unter Évis Bildern ist das kraftvolle Bild von einem Ort, der für sie und die ihren das Zuhause sein sollte. Dieses Bild wird in der Zeit ihrer Unbehaustheit, in dem »Wanderjahr«⁵⁸ dringender, während dessen ziehen sie (Évi und Zigi mit Aja, in einem Tuch auf seinem Rücken gebunden) ohne einen festen Plan durch das Land. Als sie das Bild von einer festen Bleibe nicht mehr loslässt, wirft Évi ihr Heft mit Landkarten das letzte Mal hoch, um dann Aja mit den Händen darüber fahren zu lassen und nach dem Punkt zu schauen, wo deren Hand innehält, und sie ziehen nach Nordwesten und

53 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 10.

54 Ich folge mit dieser Behauptung Ansätzen – resümiert in Herman et al. (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, im Artikel »description« –, die keine scharfen Grenzen zwischen Narration und Beschreibung postulieren.

55 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 33.

56 Ebd., S. 31.

57 Ebd., S. 11.

58 Ebd., S. 149.

nehmen sich ein kleines Dachzimmer. Einige Jahre später findet Zigi, der sich inzwischen wieder ihren Zirkusfreunden angeschlossen hat, einen Garten hinter den Feldern in »Kirchblüt«,⁵⁹ wo Évis Bild vom Ort Gestalt annehmen kann.

Das Haus, das in Seris Beschreibung, »kein Haus war, nur ein Häuschen, gehalten von Brettern und Drähten, eine Hütte, an die neue Teile geschraubt wurden, wenn der Platz nicht mehr reichte, wenn es zu eng geworden war«,⁶⁰ und der Garten drumherum, wird für die kleine Gemeinschaft, um die es hier geht, zum Ort schlechthin. Der Anblick, den Évis Haus – auch in seiner Notdürftigkeit beschaulich – bietet, findet leicht Anschluss an die Bilder seiner Betrachter.

Für die drei Kinder, Seri, Aja und Karl, wird Évis Haus zum Mittelpunkt einer sicheren Welt, die sich um sie dreht. Hier werden Évis Bilder davon, wie man unbekümmert spielt oder sich zum Geburtstag versammelt, Wirklichkeit, an der die Kinder gerne Teil haben. Sie feiern gern, besonders Ostern, bei der teifgläubigen Évi, die sich in dem Wanderjahr vor der Dunkelheit zu fürchten gelernt hat und deshalb auch tagsüber die Lampen in ihrem Haus leuchten lässt, und die ihre Ängste durch die Lichtfeier, in der das Licht Christi das Dunkel der Herzen vertreibt, zu bewältigen wünscht – auch weil sie, die in der Fastenzeit nur ein Schatten ihrer selbst ist, mit dem Fest ihre Licht-Gestalt zurückgewinnt.

4. Strukturierung und Umstrukturierung der Bild- und Sinnordnung der Gemeinschaft

Seri, die gleich wie Karl »an keinem anderen Ort lieber [ist] als hier«, beobachtet später mit stillem Schmerz, dass Évi anfängt, das Haus, in dem ihnen, den Kindern, »nie etwas gefehlt« hat, nach den Bildern umzugestalten, mit denen sie im Fotogeschäft arbeitet, und hofft, dass Évi aufhören wird, »sich an einem neuen Leben zu versuchen«.⁶¹ Doch diese Veränderungen nehmen Évis Haus keinesfalls seine Bildkraft, im Gegenteil, es öffnet sich für weitere Bilder.

Maria trägt viele Bilder an Évi heran, wie Seri berichtet, setzt sie sich in den Kopf, »ein Fenster für Évi zu öffnen, durch das sie in eine reichere,

59 Ebd., S. 10.

60 Ebd., S. 9f.

61 Ebd., S. 88.

bessere Welt würde steigen können.«⁶² Maria fand nicht gleich Zugang zu Évi. Wenn sie Seri abholte, wollte sie den Garten nicht betreten, sie blieb am Tor stehen, »wo sie über alles nur zu staunen schien«,⁶³ über die schief hängenden Schaukeln, die Stühle ohne Lehnen, die Hühner hinter dem Maschendraht, die schiefe Bude, am meisten aber über die Leichtigkeit, mit der sich Évi zwischen alldem bewegt. »[E]s störte sie« – hält Seri fest – »dass Évi über all das hinwegsehen konnte, dass es ihr gleich war [...], weil sich ihr Blick auf etwas anderes richtete, das für meine Mutter unsichtbar bleiben musste.«⁶⁴ Die Blicke der zwei Frauen treffen sich dann durch Aja, durch einen Unfall, der später als Ajas Seefallen bezeichnet wird. Aja führt auf ihrem Fahrrad jeden Abend ein mit Zigi eingeübtes Kunststück am See vor; an einem Abend jedoch bremst sie zu spät und stürzt mit ihrem Fahrrad ins Wasser. Sie, die Évis Blick für einen Moment entgleitet, wird von Marias Blick aufgefangen; Maria nimmt die Gefahr einen Augenblick früher wahr, springt nach Aja ins Wasser und zieht sie heraus. Die Bilder, die Maria und Évi voneinander anfertigen, werden fortan immer differenzierter. Maria erkennt Évis Fähigkeit, durch Bilder einen Weltbezug herzustellen, (nur) das zu besitzen, was Bild ist, und in diesem Besitz Sicherheit zu erfahren.

[Meine Mutter] musste sehen, dass Évi nicht nur dieses Haus bewohnte, das aus Resten zusammengeschüttelt war und aussah, als könnte es sich vom Boden lösen und über Weizen und Mais zum Bahnwärterhäuschen schweben, sondern dass ihr auch der Weg davor gehörte [...]. Alle Wege gehörten ihr, alle staubigen Pfade, die an den Feldrainen nach Kirchblüt führten. Sobald Évi am Morgen die Läden aufstieß und über die Felder schaute, gehörten sie ihr [...]. Meine Mutter fragte nicht mehr, ob Évi keine Angst habe, allein in einem Haus hinter Feldern zu leben.⁶⁵

So zieht Seri Bilanz, und sie ist überzeugt: Évi muss etwas in ihrer Mutter »gesehen haben«,⁶⁶ dass sie sie ihre Briefe lesen lässt. Hieraufhin lehrt Maria Évi, die Bilder mit großer Routine zusammenfügt, auch Buchstaben aneinanderzufügen: Sie bringt ihr Lesen und Schreiben bei. Auch Évis oben erwähnte Anpassungsversuche an das Kleinstadtübliche dürfen Maria motivieren, Évi in ein weiteres soziales Netz einzubeziehen: Vom Bild von Évis Osterkuchen geleitet, organisiert sie, dass die Kirchblüter bei Évi Backwaren bestellen, ihr Bestellbriefe schreiben und Dank ausrichten lassen und somit, dass Évi, wenn sie ihre Kuchen auf Fotos in fremden Häusern und auf fremden Tellern wiedersieht, die Vorstellung hat, als habe sie diese

62 Ebd., S. 93.

63 Ebd., S. 29.

64 Ebd., S. 30.

65 Ebd., S. 64f.

66 Ebd., S. 90.

Häuser selber betreten. Durch das Glück, das Maria über Évi erlebt, wird der Ort auch zu Marias Ort.

Évis Haus öffnet sich später auch für die Bilder von Karls Vater. Évi, die auch davon ein Bild hat, wie sein Leben sein könnte, engagiert ihn als Ausläufer ihrer Kuchen. Karls Vater, der in seinem »Haus mit den geschlossenen Läden«⁶⁷ »mit dem Schauen aus der Übung gekommen war«,⁶⁸ muss sich dabei wieder »ans Licht gewöhnen«,⁶⁹ und auch ans verlernte Reden. Karl beobachtet, dass er, während er die ersten Worte ausspricht, sich seines alten-neuen Bildes im Badezimmer spiegeln vergewissert. Évi lässt zu, dass der Mann, von Beruf Architekt, die Wände ihres Hauses nach seinen Maßen abtastet und sich anschickt, das Häuschen auszubessern. Doch Karls Vater wird durch Zigi auf eine Grenze hingewiesen – nicht durch Évi, in deren Kopf sein Bild alles durcheinanderbringt und sogar Zigis Bild zu »verdunkeln« und zu »verdrängen«⁷⁰ versucht, auch wenn sie »keinen Platz«⁷¹ für Karls Vater in ihrem Leben vorsieht. Diese Grenze soll ihn davon abhalten, das Haus, das Zigi als auch sein eigenes betrachtet, nach seinen Bildern zu verändern. Karls Vater akzeptiert die Grenze, er akzeptiert auch, dass sein Bild von seiner Bindung zu Évi nicht mit Évis Bild von dieser Bindung übereinstimmt. Später zeigt es sich, dass er die Spannung in diesem Beziehungsdreieck für eine Differenzierung nützlich machen kann: Er fängt wieder an, Häuser zu entwerfen. Als das erste neue Haus nach seinen Plänen erbaut ist, erkennen Karl und die Mädchen auf den ersten Blick: »Es war groß, es war nicht schief, es hatte ein neues, dichtes Dach und einen Garten ohne Birnbaum, und doch sah es aus wie Évis Haus, ein bisschen so, als würde es schweben.«⁷² Durch die (im engsten Sinne des Wortes) rekreative Kraft von Évis Haus gelingt es ihm, sein Bild vom ›Haus‹ zu sanieren und auch sein Haus, dessen Läden er wieder öffnen lässt. Karls Vater lernt (wieder), die Bilder seiner inneren Welt als Werkzeuge zur Gestaltung seiner äußeren Welt zu benutzen.

Auf Évis Bild von dem Ort gründet sich, wie sich aus dem Bisherigen entnehmen lässt, eine Gemeinschaft, die das Bild produktiv ausgestaltet. Für diejenigen, die dieses Bild nun miteinander teilen, fungiert es als Halt und Orientierungsbasis für Denken, Fühlen und Handeln, als Sinnressource; ein zentrales Bild, auf das sich nahezu alle anderen Bilder ausrichten. Aus

67 Ebd., S. 67.

68 Ebd., S. 196.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 205.

71 Ebd., S. 261.

72 Ebd., S. 228.

der Wechselbeziehung der Bilder geht wahrlich ein Miteinander hervor, die Bilder werden nicht bloß neben-, vor- oder hintereinandergestellt, sondern zu einem neuen Ganzen verwoben, in der Arbeit an Bildern gelten Integration und Differenzierung als komplementäre Prozesse (die Mitglieder der Bild-Gemeinschaft lassen sich auf Bilder der Anderen ein, ohne Angst zu haben, dadurch ihre eigenen Bilder zu verlieren oder aufgeben zu müssen).

Der Ort bleibt ein Bezugspunkt auf der Bindungskarte der drei Kinder, auch wenn sie als Heranwachsende ihren »Kinderblick«⁷³ verlieren und damit einstweilig auch ihre Kinderbilder, die keine hinreichende Orientierung mehr bieten können. Sie fahren nach Rom, wo sie den einen Platz, an dem sie aufgewachsen waren, durch viele Plätze »ersetzen zu können«⁷⁴ glauben. Sie bleiben zusammen, ihr Dreieck, das durch gemeinsame Bilder und auch durch den Schatten auf diesen Bildern zusammengehalten wird, bleibt weiter bestehen. Im Süden wollen sie »Dinge« erfahren, »die hinter [ihrer] Wahrnehmung«⁷⁵ liegen, sie wollen ihren Blick erweitern – die »Dinge« enthüllen sich jedoch stets als Details der alten Bilder. Das Licht des Südens, in dem sie ihre »Schatten loswerden zu können«⁷⁶ hoffen, und das diese Details sichtbar macht, ist gleißend, grell, und das bedeutet schonungslos. »Nur hatten wir uns diese Dinge anders ausgemalt, als sie sich jetzt zeigten, so waren sie in unserer Vorstellung nie gewesen«,⁷⁷ lautet Seris Kommentar.

Der Rom-Aufenthalt stellt auch einen Differenzierungsprozess dar, dadurch dass Seri, Aja und Karl mit Nähe und Distanz umgehen lernen. Eine Annäherung zwischen Aja und Karl droht ihr Dreieck zu sprengen, wobei sich Seri in einer »Lücke« »zurückgelassen«⁷⁸ fühlt. Aber noch bevor sie versucht, sich ein Bild von den beiden als ein Paar zu machen und sich daran zu gewöhnen, wird ein solches von Karl zerstört. Er erzählt »eine kleine Wahrheit«,⁷⁹ die eine endgültige Annäherung an Aja nicht zulässt: Dass er es war, der vor Jahren den Stein durch Ajas Fenster geworfen hat, der Aja nicht verletzt, ja nicht einmal geweckt hat, der aber Évi mit Angst erfüllt und noch lange als Schreckensbild verfolgt hat. Aja kann zu diesem neuen Bild von Karl vorerst keine Verbindung herstellen, an eine Partnerbeziehung ist nicht zu denken.

73 Ebd., S. 232.

74 Ebd., S. 318.

75 Ebd., S. 429.

76 Ebd., S. 318.

77 Ebd., S. 429.

78 Ebd., S. 342.

79 Ebd., S. 400.

Obzwar Aja und Karl früher ein Bild von sich abgegeben haben, »als hätten sie abgeschüttelt, was sie jemals an Kirchblüt gebunden hatte«,⁸⁰ stürzt der Zerfall der Bilder, die in Kirchblüt noch gültig waren, ihre Bildpraxis in eine Krise: Alles »hatte sich [...] gedreht und verschoben«,⁸¹ alles fängt an vor ihren »Augen zu tanzen und zu flimmern« und vor Ajas Augen »zu flackern«.⁸²

Auf die erste folgt eine weitere Bild-Krise, die allerdings zur erneuten Stabilisierung dieses Dreiecks beitragen kann, da ihr Grund außerhalb des Dreiecks der Jugendlichen steht: Eines Tages bekommt Aja Post aus Übersee, eine Spule mit einem Filmband. Der Projektor, den Karl auf einem Flohmarkt auftreibt, wirft eine Frau im Libellenkostüm an die Wand der Wohnung – ein Bild, das alle anderen Bilder ausblendet und alle bisher bestehenden Zusammenhänge auf der mentalen Beziehungskarte von Aja zerrüttet, denn die Frau im Libellenkostüm lacht wie Aja, bewegt sich wie Aja und sieht aus wie Aja. In dem »blendend grellen Licht«,⁸³ mit dem der Apparat das Bild der Frau an die Wand projiziert, verschwindet Ajas Ähnlichkeit mit Évi »mit einem Mal«,⁸⁴ es zeigt sich für die drei, dass das Bild dieser Ähnlichkeit »nur in [ihrer] Vorstellung« bestand, »in [ihrem] Glauben, Aja und Évi seien ein Fleisch und Blut«.⁸⁵ Ajas Bild über ihre Zugehörigkeit ist dahin, das äußere Bild knüpft sich (erst einmal) an kein inneres: Geschockt flüstert sie, »meine Mutter ist eine Filmaufnahme, Seri, ich bin die Tochter einer Filmaufnahme«,⁸⁶ und hört lange nicht auf, diesen Satz zu wiederholen.⁸⁷

Das an der Wand projizierte Bild verwehrt nun Aja auch den Zugang zu Zigis Bild: »Zigi hatte seinen festen Platz verlassen, er war hochgesprungen und fand nicht zurück zum Boden, weder auf Hände noch Füße.«⁸⁸ Im Licht des Projektors werden außerdem noch Zigis Geschichten »aufgelöst«,⁸⁹ die ihre Funktion, Aja eine Orientierung zu bieten, trotz des Wissens (bzw. später gerade wegen des Wissens) der Kinder, dass sie erfunden waren,

80 Ebd., S. 409.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 404.

83 Ebd., S. 428.

84 Ebd., S. 416.

85 Ebd., S. 417.

86 Ebd., S. 426.

87 Der verzweifelt wiederholte Satz macht wiederum die sinngebende und -strukturierende Funktion der Bilder deutlich: Die unbekannte leibliche Mutter ist bloß eine »Filmaufnahme«, während die mütterliche Funktion die von der Ziehmutter zur Verfügung gestellten Bilder innehaben.

88 Ebd., S. 428.

89 Ebd.

erfüllt hatten. Das Bild, das sie ergeben haben, ist nicht länger abrufbar, nicht länger nutzbar. Dabei büßen Zigis Geschichten ihre Geltung nicht deshalb ein, weil sich ihr Inhalt, sondern weil sich das in ihnen offerierte Bild der Sicherheit als trügerisch erweist.

Die Bilder des Filmes fügen die alten Bilder auf eine neue Weise zusammen, Aja sträubt sich vergebens, »etwas glauben zu müssen, das sie nicht zu glauben bereit war, sie sträubte sich, Zigi und Libelle zu verbinden, Libelle und Évi, sie mit nackten Füßen über Sägespäne tanzen zu lassen, [...] alle drei über den einen Weg gehen zu lassen, der am Ende zu ihr selbst führte.«⁹⁰

Um ihre Bilder und mit diesen auch ihre mentale Beziehungskarte wieder zu ordnen, fährt Aja nach Kirchblüt, und Seri begleitet sie. Es sind wieder Évis Bilder, die helfen, eine zerstörte Bild-Matrix neu zu strukturieren, Bilder von auseinandergeratenen inneren und äußeren Welten abermals in Beziehung zu setzen. Auf Ajas Wunsch hin fahren sie an den Ort, wo Ajas Leben begonnen hatte, zu dem ehemaligen Zirkusgelände, wo der Zirkuswagen gestanden hatte, in dem Évi und Zigi nach einer Trennung wieder gemeinsam gewohnt hatten und wo eines Tages, mit ihrem großen Bauch auch Zigi überraschend, am großen Tor Libelle erschienen war, und Évi füllt den Ort für Aja mit Bildern:

Évi deutete in die Luft, als könne sie die Hand ausstrecken und uns etwas zeigen, als verschwänden die Stationen unseres Lebens nicht, sondern kämen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Stunde zusammen, und wir könnten sie wiederfinden, an ihnen vorbeigehen wie an den Bildern einer Ausstellung, und sie anschauen [...].⁹¹

Die Welt ihrer ersten Monate wird aufgebaut wie in einer umgekehrten Sandspieltherapie,⁹² damit Aja einen Bezug zu dieser Welt herstellen kann: »An diesem Platz konnte sich Aja festhalten, er war nicht unter halben Wahrheiten verschwunden, es gab ihn [...].«⁹³

Die Verweisung von Libelles Bild an einen weit entfernten Platz kann aber nur provisorisch gelingen: Aja behauptet weiterhin, die Tochter einer Filmaufnahme zu sein, sie ist weltverloren, orientierungslos. Es dauert noch eine Weile, bis sie ihre mentale Karte neu zeichnen kann, bis sie den Kontakt zu Libelle aufnimmt, bis sie sich entscheidet, in Évis Nähe zu bleiben, bis sie ihre Berufung findet, in der Neonatologie, wo sie, so Seris und Karls Bild

90 Ebd., S. 418.

91 Ebd., S. 442.

92 In dem Roman bezweckt das ›Sandspiel‹ die Verinnerlichung des Äußerlichen und nicht die Veräußerlichung des Inneren, deshalb (und mit Blick auf seine therapeutische Funktion) bezeichne ich es als umgekehrte Sandspieltherapie.

93 Ebd., S. 457.

über diesen Beruf, »Kinder vor falschen Müttern schützen«⁹⁴ kann, und in dem sie lebt, was ihr Évi vorgelebt hat.⁹⁵

Durch die beschriebene Bild-Re-Konstruktion erhält auch Évis Bild neue Züge. Es zeigt sich, dass sie ihr Dreieck (Évi-Zigi-Aja) gegen andere Dreiecke (Évi-Zigi-Libelle und Libelle-Zigi-Aja) entwirft, als Libelle ohne Zigi auch das Kind nicht haben will, und gegen andere Dreiecke bestehen lassen kann, wenn sie sich mit Aja und Zigi auf das »Wanderjahr« begibt, weil Libelle den Abstand, den Évi abgesteckt hat, nicht wahr, und wenn sie an einem Ort mit Aja lebt, von dem Libelle nichts weiß und zu dem alle Spuren verwischt worden sind. Es zeigt sich, dass sie das Bild ihrer Zugehörigkeit gegen Bilder aufrechterhält, in denen sie befürchtet, Libelle könnte auftauchen oder Zigi könnte Aja zu sich nehmen oder Aja könnte sich gegen sie wenden, wenn sie erfahren würde, dass sie nicht ihre leibliche Mutter ist. Es zeigt sich auch, wie konfliktgeladen ihre Bildpraxis ist, wie widersprüchlich diejenigen ihrer Bilder sind, die Libelles Gesichtszüge verschwimmen lassen (»[d]ie Zeiten häuften sich, in denen Évi vergaß, an Libelle zu denken, sich ein Bild von ihr zu machen«),⁹⁶ die aber Libelle stets in Ajas Bild aufscheinen lassen (»es wollte ihr nicht gelingen, in Aja nicht auch Libelle zu sehen«) und doch nicht eindeutig erkennen lassen, wer Ajas Mutter ist (»[t]rotzdem fing Évi an, durcheinanderzubringen, wessen Tochter Aja war«).⁹⁷ Es zeigt sich, dass Évi aus Erfahrung spricht, wenn sie Aja, Seri und Karl ans Herz legt, einander nicht aus den Augen zu verlieren und sie so zu einem intensiven Bild-Austausch und einer verantwortungsvollen Bild-Kontrolle ermahnt. Zigi hatte Libelle nämlich kennen gelernt, als er und Évi sich »aus den Augen verloren«⁹⁸ hatten; und Aja hatte ihre Unfälle erlitten, als sie Évi »entglitten war, weil sie nicht aufgepasst hatte«.⁹⁹ Allerdings zeigt es sich auch, dass sich Évis Bild von ihrer Zusammengehörigkeit mit Aja gegen all diese angsterfüllten und verunsichernden Bilder behaupten kann – das Bild, auf dem Aja als ein Kind zu »sehen« ist, »das nicht ihr Kind war und doch zu ihr gehörte«,¹⁰⁰ und als ein Kind, dem Évi ihre ganze Fürsorge widmet, für das sie ihr Element, die Luft, verlässt und

94 Ebd., S. 529.

95 »Seit Aja angefangen hatte, im Krankenhaus zu arbeiten, glaubte ich eine Ähnlichkeit zu erkennen zwischen dem, wie Évi mit ihr gewesen war, und wie Aja jetzt mit den Menschen umging, die hier in den Betten lagen.« (ebd., S. 282)

96 Ebd., S. 454.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 439.

99 Ebd., S. 453f.

100 Ebd., S. 442.

aufhört, sich von der Kuppel von Zirkusmanegen hinabzustürzen, weil sie auf Aja und ihretwegen auch auf sich selbst aufpassen will. Die Komplexität, die Évis Bild durch die Re-Konstruktion gewinnt, macht anschaulich, dass das System, das sie vertritt, in seiner Kohärenz durch Widerspruch und Ambivalenz nicht gefährdet ist.

Als Aja und Seri nach Rom zurückkehren, zum letzten Mal und für eine kurze Zeit, fasst Seri das Ergebnis ihrer Suche nach einem Ersatzbild für das zentrale zusammen: »wir hatten vergeblich nach Évis Garten Ausschau gehalten, nach dem schiefhängenden Tor, das wir anderswo hatten öffnen wollen, um unter Birnbäumen durchs Gras zu laufen – sosehr wir einen Ort für uns gesucht hatten, wir hatten ihn nicht gefunden.«¹⁰¹

Auf ihre Entfernung folgt eine Wiederannäherung, sie ziehen nach Kirchblüt zurück, das sie nur verloren haben, um es – in einer veränderten Perspektive, in Bildern, die sich von den alten ableiten – wiederzufinden. Der Weg, den die drei geografisch und mental zurückgelegt haben, findet (zumindest vorläufig) einen Endpunkt an seinem Ausgangspunkt, und Seri stellt fest: »vielleicht war es gar nicht möglich, Kirchblüt zu verlassen, jedenfalls nicht für uns.«¹⁰² Seri konstatiert weiterhin, dass sie und ihre Mutter nun »ohne Schatten leben«, diesen »abgestreift haben.«¹⁰³

In Kirchblüt werden sie mit Évis Bildverlust, mit ihrem Gedächtnisschwund konfrontiert. Dieser tritt ein, nachdem Évi all ihre sinn- und somit wirklichkeitsschaffenden und -wahrenden Bilder hergegeben hat. Sie hört auf in dem Fotoladen zu arbeiten, weil sie Namen zu vergessen und zu verwechseln beginnt und manchmal den Schlüssel vergisst. Sie bringt Tages- und Jahreszeiten durcheinander, und als sie zu heizen vergisst, ruft Aja Zigi an, und dieser tut, was er früher nicht zu tun fähig war: Er gibt sein Zirkusleben auf, um bei Évi zu sein.

Die Veränderungen erfüllen die kleine Bild-Gemeinschaft mit Sorge. Nur in Seris Augen bleibt Évi dieselbe, die sie als Kind kennen gelernt hat, und von der sie – wie sie erst später begreift – immer ein Bild haben wollte: »Jetzt, da wir Évis Garten hinter uns lassen würden [...], kam mir der Gedanke, dass es immer Évi gewesen war, die mir gefallen hatte, ich hatte zu Aja gewollt, um Évi sehen zu können [...].«¹⁰⁴ Da sie Évi liebt, und nicht bloß das Bild, das sie sich von ihr gemacht hat, wird ihr Bild von Évi durch die Veränderungen, Verschiebungen immer reicher und vollständiger.

101 Ebd., S. 476f.

102 Ebd., S. 489.

103 Ebd., S. 536.

104 Ebd., S. 313.

5. Erworbene Bildfähigkeit

Évi lädt all ihre Lieben noch einmal zu sich ein, damit ein vielleicht letztes gemeinsames Bild entsteht, und teilt ihnen ihren Wunsch mit, auf ihrem Grabstein einen Satz stehen zu haben, den sie im Radio, in einem Schlager gehört hat: »Die hellen Tage behalte ich, die dunklen gebe ich dem Schicksal zurück.«¹⁰⁵ Den Satz aufschreiben muss Karl, dessen Bruder nicht begraben werden konnte, der mit seinen Freundinnen stets (auch) einen Ort zum Sterben und Begrabenwerden sucht, der mit Évi durch viele Bilder verbunden ist, und der meint, »das sei doch ganz und gar Évi, wenn einer etwas von hellen und dunklen Tagen verstehe, dann wohl Évi.«¹⁰⁶ Évi, deren Lichtnatur viele Bilder zu erstellen geholfen hat, wird selbst zum Bild. Sie ist bereit, den Ort, ihr ›Haus des Lichtes‹, gegen ein Grab, ein Domus aeterna und das Zuhause-Sein im ewigen Licht zu tauschen. Dies kann sie, weil die Ihrigen – durch sie, d.h. dadurch, dass sie von ihr Vor-Bilder bezogen haben – bildmächtig geworden sind, Orte sind, die Bilder tragen,¹⁰⁷ auch Évis Bilder und somit auch Évis Licht-Ordnung. Diese Ordnung besteht im Bewusstsein des Miteinander, der Zusammengehörigkeit, des wechselseitigen Konstruierens von Denk- und Handlungsmustern und in der Verantwortung für dieses Miteinander.

Diese Bildfähigkeit versichert der letzte Absatz des Romans, in dem über die äußere Veränderung eines wichtigen Bildelements berichtet wird, über das schief hängende Tor, das Évi nicht einmal Karls Vater reparieren ließ: »Zigi hat das schiefhängende Tor gerichtet. [...] Es schleift nicht mehr am Boden, es schiebt keine Steinchen mehr durch den Staub. Aber es ist ein Klang, der mich nie verlassen wird, ich kann ihn noch immer hören, [...] und ich bin sicher, Aja und Karl, sie hören es auch.«¹⁰⁸

Die Bildfähigkeit versichert aber vor allem das Erzählen selbst, Seris Heliografie. Die Lichtempfindlichkeit, mit der Seri Bilder elaboriert, Erscheinungs-, Denk- und Gefühlsbilder rekonstruiert, und auch die komplexen Zusammenhänge dieser Bilder sichtbar macht – also das Bild-Gefüge, das die Gemeinschaft um Évi abgibt –, entwickelt sich (auch) in der Beziehung zu Évi. In dieser Beziehung bekommt Seri für Entwicklung von Sinnzusammenhängen ein Muster vermittelt und immer wieder bestätigt, dass sie mit dem Erzählen weitergibt. Dieses Muster besagt, dass Leben das (Er)

105 Ebd., S. 515.

106 Ebd., S. 516.

107 Auch im Sinne von Beltings Bild-Anthropologie (Belting: *Bild-Anthropologie*).

108 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 541.

Leben von Bildern darstellt, von selbst- und fremderschaffenen Bildern, welche wiederum zu eigenen umgeschaffen werden können. Zsuzsa Bánk Roman *Die hellen Tage* stellt dem Leser viele Bilder für solches Schaffen zur Verfügung.

Literaturverzeichnis

- Bánk, Zsuzsa: *Die hellen Tage*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001.
- Bowen, Murray: *Family Therapy in Clinical Practice*. Northvale, NY: Jason Aronson Inc. 1978.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge 2010.
- Hüther, Gerald: *Die Macht der inneren Bilder: Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Wege, Sophia: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität: Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hgg. Ansgar Nünning, Vera Nünning. Trier: WVT 2002, S. 23–104.



BESPRECHUNGEN

Thorsten Carstensen | Indiana University – Purdue University Indianapolis (USA), tcarsten@iupui.edu

»Wie das Liebespaar in einem Zeitungsroman«

Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr. Briefwechsel 1891–1934. Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen: Wallstein 2013, 1007 S.

Die vier Jahrzehnte umspannende Freundschaft zwischen Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Hermann Bahr (1863–1934), zwei herausragenden Protagonisten der Wiener Moderne, war oft kompliziert und selten unbelastet. Eindrücklich belegt der seit 2013 erstmals vollständig vorliegende Briefwechsel, welchen Nutzen beide Schriftsteller aus ihrer Verbindung zu ziehen wussten. Während Hofmannsthal zweifellos von Bahrs Beziehungen zu den wichtigen publizistischen Foren der Zeit profitierte, konnte er seinerseits für den ›Herrn aus Linz‹, der in seinen Schriften regelmäßig für die »Entdeckung der Provinz«¹ warb, notwendige Kontakte zum Wiener Großbürgertum herstellen. So entstand eine Interessengemeinschaft, die auf Selbstinszenierungen und Projektionen basierte und von wiederkehrenden Missverständnissen geprägt war. Phasen beleidigten Schweigens überdauerte sie wohl nur dank überlegter weiblicher Intervention.

Die Bedeutung der in der zweibändigen Edition versammelten Briefe, Postkarten und Telegramme reicht weit hinaus über die unmittelbaren, werkspezifischen Kontexte der Hofmannsthal- bzw. Bahr-Forschung. In der Tat handelt es sich bei dieser Publikation, wie die Herausgeberin Elsbeth Dangel-Pelloquin in ihrem ausgezeichneten Nachwort bemerkt, um ein facettenreiches Archiv der Mentalitäts- und Kulturgeschichte der Jahrhundertwende (S. 876). Sind den Texten des ersten Bandes eine Reihe ergänzender Abbildungen beigelegt, so umfasst der zweite Band neben dem Nachwort knapp 300 Seiten Erläuterungen und ein äußerst hilfreiches Re-

1 Bahr: *Die Entdeckung der Provinz*.

gister. Die vorbildliche Editionsarbeit Dangel-Pelloquins kommt nicht nur Philologie und Kulturwissenschaft zugute: Auch nicht-wissenschaftliche, am literarischen Wien interessierte Leserinnen und Leser werden sich der Faszination diese Fundus nicht entziehen können.

Früh hat sich Hermann Bahr als Mentor des um elf Jahre jüngeren Hofmannsthal begriffen, in dessen Texten er ein stilbildendes »Muster von Wiener Eleganz und Unbeschwertheit«² erkannte. Vielzitiert ist Bahrs Aufsatz *Loris*, erschienen im Januar 1892 in der »Freien Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit«, in dem er Hofmannsthal zum Versprechen auf die große Zukunft der österreichischen Literatur erhebt:

Da war endlich einmal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmacks sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maße seine Kunst entschied.³

Schon hier offenbart sich die Vermittlerrolle, die Bahr in der Folge derart beherzt und gekonnt ausüben wird, dass Peter Sprengel ihn treffend den »»Publicity-Manager« der Wiener Moderne«⁴ nennt. Vorausgegangen war Bahrs Essay indes eine »lange Recension« (S. 776) des Anderen: Unter dem Pseudonym »Loris«, mit dem er zuvor bereits einige Gedichte und literaturkritische Prosa gezeichnet hatte, besprach Hofmannsthal 1891 in der »Modernen Rundschau« Bahrs Drama *Die Mutter*, wobei er sich dessen Stil und Habitus aneignete:⁵

Hermann Bahr ist der lebendigste unter uns allen. Keine Prophetennatur, keine Flamme und auch kein Schwert. Er predigt nicht. Er hat sogar aufgehört zu suchen. – Er lebt sein Leben, wie man ein entdecktes, erworbenes, theuer erkauftes genießt; er trinkt es, langsam schlürpfend, vollbewußt. (S. 771)

Als der 17-jährige Hofmannsthal sich einige Tage nach dem Erscheinen seines Textes dem Autor im Kaffeehaus vorstellte – ein Treffen, über dessen Hergang freilich unterschiedliche Versionen kursieren –, war dies der Beginn einer Männerfreundschaft, die Hofmannsthal in einem Brief an Rudolf Pannwitz einmal zu den »seltsamsten« Beziehungen seines Lebens zählte:

2 Streim: *Identitätsdesign und Krisenbewußtsein*, S. 77.

3 Bahr: *Loris*, S. 99. Es ist diese Methode der Einfühlung, für die vor allem der junge Bahr mit Vehemenz plädierte. Noch in seiner Autobiographie *Selbstbildnis* (1923) verweist er auf die Leidenschaft, mit der er als »Kritiker von besonderer Eigenart« vorgegangen sei: »Den Künstler und seine Kunst verstehen, mich einfühlen, ihm nachfühlen zu lernen schien mir wichtiger als die Frage nach seinem Wert oder ob er mir gefiel.« (Bahr: *Selbstbildnis*, S. 199)

4 Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, S. 126. Zu Bahrs Vermittlerrolle in der Wiener Moderne vgl. auch Tateo: *In der Werkstatt der Wiener Moderne*.

5 Varwig: *Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen*, S. 36.

»Ich weiß nicht wie er zu mir steht [...] aber ich weiß oft und quälender Weise nicht, wie ich zu ihm stehe.« (S. 871)

Anhand des Briefwechsels lassen sich die Höhen und Tiefen der gegenseitigen Wertschätzung gut nachvollziehen. Als im Sommer 1903 in der »Neuen Deutschen Rundschau« Bahrs *Dialog vom Tragischen* erscheint, fühlt sich Hofmannsthal erkannt und gewürdigt: Während die Arbeit eines Schriftstellers normalerweise »fast allen [Menschen] auf der Welt« verschlossen bleibe, halte Bahr den »Schlüssel« in der Hand, mit dem sich sein Leben und Werk aufschließen lasse (S. 221). Hofmannsthal wiederum weiht Bahr in die Arbeit an seiner *Elektra* ein und berät sich mit ihm über die Planungen für die Uraufführung an Max Reinhardts Kleinem Theater in Berlin, die wegen Fragen der Vergütung ins Stocken geraten. Am Theater, dieser »seltsamen unreinen Kunstform«, hängt Hofmannsthal sehr. Seine »große Lust, vieles Schöne für das Theater zu machen«, prallt allerdings auf die realen Bedingungen an den Bühnen: Gäbe es nur die richtigen Schauspieler, so könne er »alle Vierteljahr ein Stück schreiben« (S. 232).

Eine ganz wesentliche Rolle in der Verbindung Bahrs zu Hofmannsthal spielt dessen Frau Gerty. Häufig obliegt es ihr, den Spannungen zwischen den beiden Männern durch schlichtende Bemerkungen die Schärfe zu nehmen. Aufschlussreiche Einblicke gewähren Gertys Briefe an Bahr nicht allein in anekdotischer Hinsicht, wenn sie etwa über die Verstimmungen ihres Mannes schreibt, als dieser sich mit einem Vortrag über Grillparzer quält: »Im letzten Moment hat er abgesagt musste aber dann doch sprechen und war wütend.« (S. 233) Indem der Band die 204 bislang unveröffentlichten Briefe zwischen Gerty von Hofmannsthal und Bahr aufnimmt, vermag er auch jene Jahre zu überbrücken, in denen die beiden Männer einander geflissentlich ignorieren. Zum beiderseitigen Verstummen kommt es 1909. Als Gerty im Jahr 1913 den erneuten Kontakt zu Bahr sucht, erhält sie eine Antwort, in der sich Zuneigung und Enttäuschung mischen. Zwar wird Hugo mit keiner Silbe erwähnt, doch die an Gerty gerichteten Bemerkungen Bahrs gelten auch dem verlorenen Gesprächspartner:

Die Zeit, in der wir zusammen waren, gehört mir zum Schönsten meines Lebens, ich kann das was wir uns gewesen sind, nie verlieren, es ist mir zu fest eingewachsen. [...] Das was einem ein Mensch einmal ist, kann einem Niemand mehr nehmen, auch er selbst nicht. (S. 317)

Erst im Spätsommer 1914 gelingt im Zuge von Bahrs unzweideutigem *Gruß an Hofmannsthal*, abgedruckt im »Neuen Wiener Journal«, eine Wiederannäherung. Der kriegsbegeisterte Bahr, der sich anfangs »[k]einen größeren Anblick« (S. 319) vorstellen kann als den der deutschen Mobilisierung, preist in seinem Artikel den alten Freund dafür, »in Waffen« zu sein. Die

Zeit der Trennung und Entfernung sei durch den »heiligen Augenblick« des Kriegsbeginns einer neuen Gemeinschaft gewichen. In der geteilten Kriegseuphorie nehmen die beiden Autoren ihre Korrespondenz wieder auf. Hofmannsthal, der sich wegen einer Augenschwäche bereits in den ersten Kriegstagen erfolgreich um eine Abkommandierung ins Wiener Kriegsministerium bemüht hatte, reagiert auf die öffentliche Botschaft, indem er Bahr brieflich versichert, dass die alten Meinungsverschiedenheiten »lange überwunden« (S. 318) seien. Bahr entgegnet in dem für ihn typischen Pathos: »Als ich in einer Zeitung las, Sie seien eingerückt, in diesem Augenblick empfand ich ganz stark und groß, was Sie mir sind, immer waren und immer blieben. Und was mich etwa je von Ihnen schied, war in diesem Augenblick ausgelöscht und ist für alle Zeit weg.« (S. 319) Im Folgenden lässt sich anhand der Briefe und mithilfe von Dangel-Pelloquins vorzüglichem Kommentar auch Bahrs kriegskritische Wende im Jahr 1916 nachvollziehen. An Hofmannsthal schreibt er am 16. Juni 1916 aus Salzburg, wo er inzwischen lebt: »Hilfe dagegen kann nur von unseren Slaven und von der Kirche kommen, die beide sich bis zum letzten Athemzug der Verwüstung zu erwehren trachten werden. Jede Politik, die heute nicht in Österreich slavisch und katholisch ist, ist unösterreichisch.« (S. 357)

Dass Hofmannsthal dem literarischen Schaffen Bahrs meist reserviert begegnete, machen die Briefe mehr als deutlich. Selbst das auf Bahrs Tagebuch-Band *1917* (1918) gesungene Loblied klingt zweischneidig. Wenn Hofmannsthal die Sammlung von Notizen, Beobachtungen und Rezensionen als »wunderbares Buch« preist, welches den geistigen Reichtum seines Verfassers widerspiegele wie keines seiner vorherigen Bücher, so ist dies gewiss auch eine Umschreibung der Tatsache, dass er mit dieser »ungezwungenen Niederschrift« (S. 380) mehr anfangen konnte als mit jenen Romanen und Dramen, die Bahr selbst für seinen wesentlichen Beitrag zur österreichischen Literatur hielt.⁶ Bahr wiederum lässt in seinen Briefen eine rege Anteilnahme an den literarischen Arbeiten Hofmannsthals erkennen, im Privaten jedoch geht er auf Distanz. Die wiederholten Klagen Hofmannsthals, dass man sich kaum sehe oder wenig von ihm höre, pariert er zumeist durch den Hinweis auf seine »Nervenpleite« (S. 422).

6 Als kaum weniger heikel erweist sich Bahrs Auseinandersetzung mit Hofmannsthal im *Selbstbildnis*. So erinnert er sich an den euphorischen ersten Eindruck, um sogleich auf seine weniger schmeichelhafte Beurteilung der späteren Entwicklung Hofmannsthals zu sprechen zu kommen: »Er war von einer leichten, huldvoll zur Schau getragenen, bezaubernden Anmut, Freiheit und Würde des Geistes, die mir unvergeßlich ist, so sehr, daß ich später oft ungeduldig, ja zuweilen in dunklen Stunden ungerecht gegen ihn wurde, weil ich ihn immer noch am Glanz seiner Jugend und jedes Werk immer wieder an seinen ersten Versen maß, den schönsten deutschen Versen meiner Zeit.« (Bahr: *Selbstbildnis*, S. 23)

»Wir gehen immer auseinander, wie das Liebespaar in einem Zeitungsroman«, schreibt Hofmannsthal schon im Juli 1891 an Bahr. Eine wirklich innige, auf selbstverständlichem Vertrauen fußende Freundschaft entwickelte sich zwischen den beiden wohl tatsächlich nie. Doch wenn Bahr in seinem letzten überlieferten Brief an Hofmannsthal im Oktober 1927 mutmaßt, es handele sich eher um eine »ganz echte, ganz unpersönliche, nur vom Geiste geborene Beziehung« (S. 422f.), so geht auch diese Einschätzung am Kern vorbei. Schließlich verdeutlicht gerade dieser Brief, wie sehr das Verhältnis der beiden Männer unter persönlichen Animositäten litt. Zwar verweist Bahr eingangs auf »den niemals abreißenden Faden« zwischen ihm und Hofmannsthal, doch bereits wenige Zeilen später wirft er dem Gegenüber vor, es mangle ihm an einem »Minimum primitiver Höflichkeit« (ebd.). Anlass für die Kritik sind angeblich versäumte Grüße Hofmannsthals. Dieser lässt Bahrs Klagebrief unbeantwortet und macht seinem Unmut über den einstigen Förderer stattdessen in einem Brief vom 27. November 1927 an Leopold von Andrian Luft: »Über Bahr habe ich seit kurzer Zeit eine ganz bestimmte Meinung: nämlich daß er geistig nicht normal ist.« (S. 873)

Hermann Bahr sollte seinen Korrespondenzpartner um fünf Jahre überleben. Schon im August 1929 – Hofmannsthal war wenige Wochen zuvor gestorben – beginnen Gerty und seine Tochter Christiane Zimmer mit der Sichtung des Nachlasses. Auch der Briefwechsel mit Bahr wird in die Publikationspläne einbezogen. Bahrs Antwort an Christiane, die ihn gebeten hat, ihr die Briefe des Vaters zuzusenden, zeugt von aufrichtiger Trauer um jemanden, dessen zentrale Bedeutung für die eigene Biographie, allen Misstönen und Konflikten (etwa hinsichtlich des Wiener Burgtheaters) zum Trotz, nicht ernsthaft in Zweifel gezogen werden kann: »Seit dem Verlust meiner Eltern hat mich nichts so tief ins Herz getroffen als Hugos Entfernung.« (S. 429)

Literaturverzeichnis

- Bahr, Hermann: *Die Entdeckung der Provinz* [1899]. In: ders.: *Bildung. Essays*. Hg. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2010, S. 141–147.
- Bahr, Hermann: *Loris* [1892]. In: ders.: *Studien zur Kritik der Moderne*. Hg. Claus Pias. 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2013, S. 98–104.
- Bahr, Hermann: *Selbstbildnis*. Hg. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2011.
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: C. H. Beck 1998.
- Streim, Gregor: *Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne*. In: *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen*

um 1900. Hgg. Antje Senarclens de Grancy, Heidemarie Uhl. Wien: Passagen Verlag 2001, S. 71–85.

Tateo, Giovanni: *In der Werkstatt der Wiener Moderne. Der Beitrag Hermann Bahrs*. In: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Hg. Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 133–149.

Varwig, Olivia: »Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen«. *Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901*. Kritische und kommentierte Edition. Wuppertal: Univ. Diss. 2012.

Wynfrid Kriegleder | Universität Wien, wynfrid.kriegleder@univie.ac.at

Aus der österreichischen Germanistik um 1900

***Otmar Schissel von Fleschenberg – Bernhard Seuffert. Ein ungewöhnlicher Gelehrtenbriefwechsel aus der Germanistik am Beginn des 20. Jahrhunderts.* Hg. und mit einer Einführung und einem Nachwort versehen von Hans Harald Müller unter Mitwirkung von Cosima Schwarke. Innsbruck: innsbruck university press 2018 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 89), 128 S.**

Anzuzeigen ist ein durchaus amüsanter Bändchen – was man bei der Edition eines Briefwechsels zwischen zwei Philologen wohl eher nicht vermuten würde. Aber einer der beiden Briefpartner, Otmar Schissel von Fleschenberg (1884–1943), war ein ziemlich exzentrischer Charakter, was sich schon daran erweist, dass er im Mai 1911 unmittelbar nach seiner germanistischen Habilitation an der Universität Innsbruck erklärte, er »werde nun nie mehr Germanistisches arbeiten u. habe seine Bibliothek verschenkt« (S. 9, Anm. 1). Schissel arbeitete natürlich weiter, aber in der Tat nicht mehr auf jenem Gebiet, das damals unter Germanistik verstanden wurde, sondern vielmehr im Fach der Rhetorik und Poetik, wofür er 1914 einen neuen Habilitationsantrag stellte, und auf dem Gebiet der allgemeinen Literaturwissenschaft, in das er 1918 seine *venia legendi* umwandeln ließ. Insofern ist Schissel typisch für eine Tendenz der Germanistik in der Habsburger Monarchie, auf die der Herausgeber in seiner höchst lesenswerten Einführung hinweist: »Während [die Germanistik im Deutschen Reich] Literaturgeschichte vorwiegend als Geschichte des geistigen und literarischen Lebens auffasste, suchte die letztere [=die Germanistik in der Habsburger Monarchie] Literaturgeschichte als poetische Kunstgeschichte zu konzipieren.« (S. 9) Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Dort sollte eine deutsche Nationalphilologie konstituiert werden, hier war eine nationale Identität auf der deutschsprachigen Literatur nicht zu fundieren. Schissel entfernte sich jedenfalls zunehmend von der Germanistik. 1920 habilitierte er sich in Graz für spätantike und byzantinische Philologie; in der Geschichte des russischen Formalismus

spielt er eine gewisse Rolle. Im *Internationalen Germanistenlexikon* von Christoph König hat er allerdings keinen Eintrag bekommen.

Exponierter in der germanistischen Fachgeschichte ist dagegen Schissels Briefpartner, der 1853 geborene, seit 1886 in Graz tätige Bernhard Seuffert, ein angesehener Goethe- und Wielandforscher, den der 30 Jahre jüngere Schissel als einen seiner Lehrer betrachtete. Die vorliegende Edition dokumentiert den unvollständigen Briefwechsel der beiden zwischen 1907 und 1924. Erhalten sind 87 Briefe Schissels an Seuffert, aber nur 10 Briefe Seufferts.

Der Herausgeber vermerkt die »freundliche Gelassenheit Seufferts« angesichts des »eruptive[n] theoretische[n] Impetus« und der »mitunter maßlose[n] Polemik« des Jüngeren »gegen die angesehensten Germanisten der Zeit« (S. 9f.). In der Tat vermeint man, vor allem in den frühen Briefen, manchmal einen Thomas-Bernhard-Text vor sich zu haben: Die Universität Innsbruck ist für Schissel ein »geistige[s] Sibirien« (S. 25), in dem ihm »jegliche Protektion im Professorenkolleg fehlt, die ich mir nur durch einen im Verkehre in Professorenfamilien zugezogenen Magenkatarrh hätte verschaffen können« (S. 26), der bekannte Altgermanist Joseph Eduard Wackernell sei »von [...] elender und verächtlicher beschaffenheit« (S. 20) – »[s]einen Starrsinn muß man [...] als bodenlose Albernheit oder Bosheit deuten« (S. 26). Über seine eigenen Vorlesungen in Innsbruck merkt Schissel an, sie hätten den Zweck, den »Leuten die im Lande der Glaubenseinheit und des Branntweins bestehende Ansicht zu benehmen, Wackernell sei ein Forschertypus« (S. 63). Gustav Roethe, der Direktor des Germanistischen Seminars in Berlin, gilt als Mitglied »eine[r] Berliner Germanistenclique mit dem großen Duns Gustav Roethe an ihrer Spitze« (S. 29), der Wiener Germanist Robert Franz Arnold als »der berüchtigte wissenschaftliche Libertin, dessen schamlose Koketterien mit der Germanistik immer widerlichere Formen annehmen« (S. 40). Die beiden bekanntesten österreichischen Germanisten der Epoche, Jakob Minor und August Sauer, werden kurzerhand abgekanzelt: »Zur Feuilletonschreiberei reicht das darstellende Talent dieser Leute noch hin. Im Übrigen sammeln sie unbedacht Material, das dann unkritisch am ungelegensten Orte abgedruckt wird.« (S. 72) In den österreichischen Ministerien säßen »polnische Hochstapler« (S. 69). Im Nachwort zitiert der Herausgeber aus einem Brief Schissels an den klassischen Philologen Josef Glonar, die beiden Verfasser der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte*, Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, seien »christlichsoziale Streber« (S. 117f., Anm. 7). Aber auch Goethes *Wilhelm Meister* sei »als Roman [...] ebenso elendiglich, wie *Faust* als Drama« (S. 68). Dass Schissel die »seit den tagen der romantik

herrschende litteratoren-geschichte, vornehmlich aber die deutsche und die von deutschen gepflegte, für unwissenschaftlichen plunder« halte (S. 46), versteht sich da von selbst. Und noch im letzten erhaltenen Brief Schissels an Seuffert vom Dezember 1924 wird der amerikanische Germanist und Wieland-Forscher William Kurrelmeyer als »ziemlich beschränkt« (S. 116) abgetan.

Es sei nicht verschwiegen, dass in Schissels Briefen, wenn auch selten, antisemitische Ausfälle vorkommen. Für seine Gegenwart konstatiert er eine »zeitungsverjudete, ›philosophisch‹ = dilettantische Literaturwissenschaft«, und die Inflation des Jahres 1920 diagnostiziert er als »jüdisch-kommunistische Teuerung« (S. 108).

Der Wert dieser Ausgabe liegt aber nicht nur in den diversen Sottisen, die man bald amüsiert, bald irritiert zur Kenntnis nimmt. Wie der Herausgeber in einem informativen Nachwort betont, erlaubt der Briefwechsel einen wissenschaftsgeschichtlich spannenden Blick auf die Entwicklung der Disziplin in den Jahren nach 1900. Der Inhalt der Briefe dreht sich am Beginn vor allem um Schissels Versuche, die traditionelle positivistische und geistesgeschichtliche Germanistik hinter sich zu lassen. Schon im Mai 1910 merkt er, dezidiert anti-diltheyanisch, an: »nebensächlich ist das verhältnis von dichtung : erlebnis; wichtig das zu ihre [sic!] litterarischen vorbildern« (S. 38). In zeittypischer Kriegsmetaphorik sieht er seine wissenschaftlichen Arbeiten als »Feldzug gegen die Historie« (S. 93). Worum es ihm geht, ist die Erarbeitung einer formalen Analyse-methode der »Komposition« einzelner Werke, und diesem Ziel glaubt er zunehmend in der Beschäftigung mit antiker Literatur näherzukommen. Im zweiten Teil des Briefwechsels geht es dann weniger um theoretische Fragen als vielmehr um die Schwierigkeiten mit der von Seuffert betreuten Christoph-Martin-Wieland-Ausgabe, für die Schissel die Bearbeitung einiger Bände übernehmen sollte, vor allem den *Agathodämon* und den *Aristipp*. Auch hier versuchte Schissel, aus der Struktur des antiken griechischen Romans relevante Aussagen über Wielands späte Romane ableiten zu können. Der Ausbruch des Kriegs und Schissels zunehmende Abkehr von der deutschen Literatur führten zum Scheitern des Projekts.

Als »Alleinstellungsmerkmal der österreichischen Germanistik« bezeichnet der Herausgeber den Versuch Schissels und einiger seiner Kollegen, eine formorientierte Literaturwissenschaft zu konzipieren – Ideen, die erst später mit den russischen Formalisten und den Strukturalisten eine größere Breitenwirkung erzielten. Im vorliegenden, wie gesagt, durchaus amüsant zu lesenden Buch ist man sozusagen dabei, als dies alles begann.

Milka Car | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mcar@ffzg.hr

Mehrsprachigkeit und Transkulturalität in slawisch-deutschen Texten

Diana Hitzke: *Nach der Einsprachigkeit. Slawisch-deutsche Texte transkulturell*. Berlin: Peter Lang 2019 (=Postcolonial Perspectives on Eastern Europe, Bd. 6), 165 S.

In dem Spannungsfeld, in welchem die Bestimmungen des Nationalen, Postnationalen und Transnationalen aufeinandertreffen, versucht Diana Hitzke neue Perspektiven auf literarische Texte zu finden. Im Fokus stehen dabei Texte, welche sich zwischen Kulturen bewegen und somit die herkömmlichen philologischen Klassifikationen in Frage stellen. In ihrer Monographie widmet sich Diana Hitzke, die Allgemeine und vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft und Slawische Literaturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und an der Universität Zagreb studiert hat, gerade der Erforschung solcher Texte, die nicht eindeutig einem monolingualen Paradigma und dem einheitlichen nationalen Kontext zuzuordnen sind. Es geht darin um ›slawisch-deutsche‹ Texte der Gegenwartsliteratur, die von Hitzke als ein Phänomen der Mehrsprachigkeit erforscht und im transkulturellen Kontext verortet werden. Verstanden werden sie als ein Phänomen der europäischen Literatur »im Geflecht von Wechselwirkungen«.¹ Statt der Betonung der europäischen Vereinheitlichungsprozesse, die ihren Anfang im 19. Jahrhundert genommen hatten und nicht nur zur Nationenbildung beitrugen, sondern auch den Grundstein für die Errichtung der einzelnen Nationalphilologien legten, geht Hitzke in ihrer Einleitung von einer postnationalen und postmonolingualen Situation aus und konzentriert sich auf die pluralen sprachlichen und kulturellen Konstellationen, die in Texten der Gegenwartsliteratur zu finden

1 Otmar Ette: *Europäische Literatur(en) im globalen Kontext. Literaturen für Europa*. In: *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Hgg. Özkan Ezli, Dorothee Kimmich, Annette Werberger. Bielefeld: Transcript 2009, S. 257–296, hier S. 260.

sind und ein geeignetes Analyseinstrumentarium verlangen. Um sich mit dem in der letzten Zeit viel diskutierten Paradigma der Mehrsprachigkeit im heterogenen Feld der slawisch-deutschen Texte auseinanderzusetzen, stellt Hitzke die These von der »grenzüberschreitende[n] Zirkulation von Texten« (S. 14) in den Vordergrund und widmet sich im einleitenden theoretischen Teil ihrer Arbeit zunächst den »Kategorien Transkulturalität und Verflechtung, Intertextualität, Zirkulation und Übersetzung« (S. 15). Diese Kategorien bilden den Leitfaden der Untersuchung, die im zentralen Teil der Monographie am Korpus der transkulturellen Texte durchgeführt wird. Ausgehend von der Einsicht, »dass Standard- und Nationalsprachen kulturelle Konstrukte sind« (S. 22), werden die Konzepte der Muttersprache und das Verhältnis von »Einzelsprachigkeit, Nation(alismus) und Nationalphilologie« (S. 23) hinterfragt.

Im einleitenden Teil wird die Abwendung vom monolingualen Paradigma und die Hinwendung zur Untersuchung von Mehrsprachigkeit auf eine theoretisch wohl begründete Weise betrachtet, wobei die theoretischen Positionen stets auf den gewählten Korpus bezogen werden. Die Autorin führt darin Ansätze der Weltliteraturforschung mit Nationalismusforschung und transkulturellen Ansätzen zusammen und stützt sich dabei vorwiegend auf die Studie von Yasemin Yildiz *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition* (2012), um die Wahrnehmung der Mehrsprachigkeit von einem Randphänomen zu einem Merkmal der globalisierten postmodernen Literaturproduktion zu erheben. Dafür wird auch in kurzen Zügen das Forschungsfeld der Mehrsprachigkeit in der Literatur umrissen und ein Vergleich mit der vergleichenden Literaturwissenschaft als einer Disziplin unternommen, die immer schon auf Mehrsprachigkeit angewiesen war. Anschließend äußert sich die Autorin kritisch zu dem 2017 auf der Webseite des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin veröffentlichten Plädoyer *Für die Einzelsprachlichkeit der Literatur* (eigentlich eine *Nebenbemerkung zum jüngsten Streit um die Germanistik*) der Literaturwissenschaftlerin Eva Geulen. Hitzke macht nicht nur auf die disziplinären Unterschiede zwischen Germanistik und Slawistik aufmerksam, sondern erklärt in ihrer polemischen Antwort, Geulen stelle die »Existenzberechtigung mehrsprachiger Literaturwissenschaft in Frage« (S. 22). Beide Autorinnen versuchen, den Rahmen der Nationalphilologie zu verlassen; doch während Geulen dafür die Kategorie der »Literatursprache als Entität« (S. 23) vorschlägt, erachtet Hitzke »die gemeinschaftsstiftende Wirkung von Sprache« (S. 25) als überschätzt. Sie gründet ihren Vorschlag auf mehrsprachigen und multikulturellen »Textkonstellationen« und konzentriert sich insofern auf literarische Texte, »deren Grundlage Mehrsprachigkeit ist« (S. 28).

Mit der zentralen Analysekategorie der Mehrsprachigkeit werden aus einer kulturanalytischen und zugleich transnationalen Perspektive in fünf Kapiteln die einzelnen literarischen Texte analysiert, die die hier präsentierte Vielfalt der slawischen Texte in der deutschsprachigen Kultur belegen und sich in der Regel mit asymmetrischen Machtverhältnissen und heterogenen Identitätsentwürfen befassen. Die einzelnen Kapitel beschäftigen sich entweder mit der Poetik eines Autors aus einer slawischen Literatur, so etwa mit Aleksandar Tišmas Roman *Pentalogie über den Holocaust in Novi Sad*, die viel Aufmerksamkeit auch im deutschsprachigen Raum erhielt, oder mit deutschsprachigen Texten mehrerer Autorinnen mit sogenanntem ›Migrationshintergrund‹, die in ihren Texten Übersetzen und Transkulturalität als eine gelebte Erfahrung zwischen slawischen und deutschsprachigen Kulturen thematisieren, was vor allem im dritten Kapitel der Studie der Fall ist. Das vierte Kapitel ist der russisch-deutschen Autorin Olga Martynova gewidmet, während die beiden nächsten Kapitel Texten der sorbischen Literatur als einer »verflochtenen Literatur« (S. 119) gewidmet sind. Im letzten Kapitel wird die postkoloniale Situation der slawisch-deutschen Texte zusammenfassend betrachtet.

Der zentrale Teil des Buches beginnt mit der Analyse des Romans *Upotreba čoveka* von Aleksandar Tišma aus dem Jahre 1976. Darin werden die slawistischen Forschungsergebnisse summarisch erörtert, im Vordergrund steht jedoch die These von der Hybridität der Stadt Novi Sad in der Vojvodina als einer seit jeher mehrsprachigen Umgebung, die mit dem Kulturwissenschaftler Moritz Csáky positiv als eine zentraleuropäische Schlüsselregion aufzufassen ist. In Tišmas Roman wird sie allerdings als ein von Gewalt, Angst und Ambivalenz geprägter Raum dargestellt, womit die Plastizität der Literatur vor Augen geführt wird, die imstande ist, die unterschiedlichen Diskurse zusammenzuführen, ohne notwendig eine harmonische Darstellung der konfliktgeladenen Realität anzustreben. Der Roman zeugt einerseits von der »Unmöglichkeit vom Holocaust zu erzählen«, andererseits ist er als literarische Form der »Kritik an der Aufarbeitung des Holocaust in der jugoslawischen Nachkriegsgesellschaft« (S. 51) zu lesen.

Im dritten Kapitel ihres Buches widmet sich Diana Hitzke den Verflechtungen und Interferenzen in der Gegenwartsliteratur. Hier ist die Rede *Von Übersetzungsprozessen und Dolmetscherinnen in slawisch-deutschen Texten*. Der Titel des Kapitels ist dreisprachig und mehrgliedrig: »Stalno misliti između svih mogućnosti ljudske glave« oder ›in the queer world of verbal transmigration« (S. 55), womit die Tans-Kategorien wie Mehrsprachigkeit, Übersetzen und Transkulturalität stark in den Vordergrund treten. Darin befasst sich die Autorin mit dem Thema der Übersetzung im Sinne der

Transkonzepte und stellt die Übersetzungsprozesse in Romanen der zeitgenössischen Autorinnen Olga Grjasnowa, Irena Brežná, Barbi Marković und Mascha Dabić als Ausdruck komplexer kultureller Verflechtungen dar. Von den vielfachen Verflechtungen zeugt allein die Tatsache, dass Mascha Dabić die Übersetzerin der Texte von Barbi Marković aus dem Serbischen ins Deutsche ist, und sie erscheint auch als Figur im Roman *Superheldinnen* von Barbi Marković; gerade die Figur Mascha »war die Stütze der Gruppe – seelisch und körperlich stets bereit für sämtliche Herausforderungen der Zauberei wie etwa Auslöschungen und Blitze [...]«.² Ist die literarische Produktion von Marković als Adaption und Zirkulation der Texte zwischen den Kulturen zu verstehen – denn ihre Erzählung *Ausgehen* (2009) entstand als ein Nebenprodukt ihrer Übersetzung des kanonischen Textes *Gehen* von Thomas Bernhard –, so erweist sich die Geschichte der Hauptfigur der Übersetzerin Nora in Mascha Dabićs Roman mit dem schwer übersetzbaren Titel *Reibungsverluste* von 2017 als doppelt traumatisch, denn sie leidet an der Unzulänglichkeit der Sprache wie auch an der Unmöglichkeit, den von ihr gedolmetschten Flüchtlingsgeschichten einen Sinn zu verleihen: »Sie fand es verstörend, wie sich eine Lebensgeschichte, die sich in vielen intensiven Gesprächen wie ein Mosaik allmählich zusammensetzen begann, in der Sprache der Bürokratie auf eine ›Foltergeschichte‹ reduzieren ließ.«³ Auch in den Texten von Olga Grjasnowa und Irena Brežná sind die Hauptfiguren Dolmetscherinnen – eine gute Gelegenheit, die jeweilige ›Sprachpraxis‹ der Figuren zu verfolgen und auch die sprachlichen Hegemonieverhältnisse zu hinterfragen. Auch das äußerst aktuelle Thema der Flucht und Migration wird in den kurzen Romanen von Dabić und Brežná aus der Perspektive der professionellen Übersetzerinnen behandelt, wobei die Rolle der Mehrsprachigkeit in konfliktgeladenen Situationen analysiert wird.

Im vierten Kapitel widmet sich die Autorin der Poetik der Mehrsprachigkeit in der Prosa der russisch-deutschen Autorin Olga Martynova, einer Autorin, die sowohl in russischer als auch in deutscher Sprache publiziert, so dass ihr Gesamtwerk von »Mehrsprachigkeit, Intertextualität, Zirkulation und Verflechtung« (S. 97) geprägt ist. Diese Leitbegriffe der ganzen Studie werden hier mit konkreten Textbeispielen belegt; so ist die Intertextualität als Textstrategie schon im Titel von Martynovas Roman *Mörikes Schlüsselbein* zu erkennen und wird als ein Verfahren der textuellen Vermittlung zwischen der russischen und der deutschen Kultur aufgezeigt. Martynovas komplexe Textstrukturen werden zum Anlass, auf die Frage der

2 Barbi Marković: *Superheldinnen*. Salzburg und Wien: Residenz 2016, S. 2.

3 Mascha Dabić: *Reibungsverluste*. Wien: Edition Atelier 2017, S. 35.

Originalität einzugehen und das Verhältnis zwischen Original und Kopie in einem längeren Exkurs auch kulturgeschichtlich zu betrachten und es anschließend auch im postkolonialen Kontext als postimperiales Erbe und Folge der exzeptionellen Stellung des russischen Imperiums zu verorten.

Die letzten zwei Kapitel sind eng miteinander verbunden und widmen sich der sorbischen Literatur, die als »kleine und staatenlose Literatur« (S. 119) bezeichnet wird und mit der Verflechtungsmetapher der Rezeptions- und Übersetzungsprozesse in Verbindung gebracht wird. Darin werden die institutionellen Bedingungen für die Erhaltung der Minderheitenliteratur im deutschsprachigen Raum geschildert. Im nächsten Schritt werden die einzelnen repräsentativen Autorinnen und Autoren der sorbischen Literatur im regionalen und globalen Kontext vorgestellt, wie auch in ihrer spezifischen transkulturellen Konstellation als slawische Texte im deutschsprachigen literarischen Feld. Die sorbisch-deutsche Zweisprachigkeit wird als sehr einleuchtende »sprachliche Doppelung« (S. 122) am Korpus der sorbischen Autorinnen und Autoren untersucht, wobei insbesondere auf die hybride Poetik des Autors Kito Lorenc und der Dichterin Róža Domašcyna eingegangen wird. Das sechste Kapitel schließt nahtlos an das vorangehende an, denn es geht um die »Poetik des Fließens« in dem 1976 zweisprachig erschienenen Roman *Krabat oder Die Verwandlung der Welt* des sorbischen Autors Jurij Brězan. In diesem Aufsatz werden die postkolonialen und postmodernen Lektüren des Romans vorgestellt und ergänzend auch mit aktuellen Konzepten der Weltliteratur in Verbindung gebracht. Dafür wird die im Roman vorhandene Metaphorik des Wassers als ein Merkmal der Hybridität analysiert, die Essentialisierungen und hierarchische Beziehungen im Rahmen eines statischen Weltbilds nicht zulässt, sondern für transkulturelle Annäherungen offen steht.

Am Schluss wird nochmals auf die postkoloniale Konstellation in slawisch-deutschen Texten eingegangen, wobei vor allem die »multiple[] Zugehörigkeit, Hybridität und Mehrsprachigkeit« (S. 147) als gemeinsame Eigenschaften aller analysierten Texte hervorgehoben werden. Die postkoloniale Perspektive wird dabei nicht vereinfachend eingesetzt und auch nicht sozialhistorisch konkretisiert, vielmehr wird von einzelnen Begriffen der postkolonialen Theorie ausgegangen, um die Einsicht in den »Konstruktionscharakter« (S. 148) der Kultur zu vertiefen, wie auch die Komplexität und den Kontext der mehrsprachigen und transkulturellen Konstellationen innerhalb Europas zu betonen. Hervorgehoben wird das kritische Potenzial der Literatur, die eine »kosmopolitisch-eurozentrische Mehrsprachigkeit« (S. 151) zur Destabilisierung überlieferter Denkweisen einsetzen und dadurch die explizit oder implizit thematisierten Machtverhältnisse »jenseits

von hegemonialer Einsprachigkeit« (S. 152) durchleuchten kann. Somit erweist sich das Paradigma der Mehrsprachigkeit als ein gut anwendbares wissenschaftliches Paradigma, das die Komplexität der Gegenwartsliteratur zwischen den Kulturen erfassen und die Grenzen der Nationalphilologien erweitern kann.

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

Fernsehserien in philologischer Perspektive

Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien. Hgg. Hans Richard Brittnacher, Elisabeth K. Paefgen. München: edition text+kritik 2020, 403 S.

Das Zeitalter des Bildes ist gekommen, könnte man in Übereinstimmung mit W. J. T. Mitchells Feststellung eines paradigmatischen ›pictorial turn‹ proklamieren. Insbesondere seit dem globalen Boom der Streaming Medienunternehmen gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts und der schnellen Anpassung der Unterhaltungsindustrie kann man von einer Dominanz visueller Inhalte im Alltag reden, deren zunehmende Resonanz auch im wissenschaftlichen Feld immer deutlicher erkennbar wird. Die Tatsache, dass das Fernsehen als ein Medium dadurch eine Art Wiederbelebung erfuhr, lenkte die Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Beobachtung auf dessen neue Inhalte, die durch ihre Aktualität, innovative Ästhetik und Kreativität sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene ein weltweites Publikum anzogen. Doch kann man auch jenseits medienwissenschaftlicher Forschung diesem Thema gerecht werden? Hat die Philologie diesbezüglich noch etwas zu sagen? Hans Richard Brittnacher und Elisabeth K. Paefgen beantworten diese Frage mit ihrem Sammelband *Im Blick des Philologen*, der aus verschiedenen Perspektiven das Zusammenspiel von Literatur und Fernsehserien unter die Lupe nimmt. Schon im Vorwort wird eine klare Verbindung zwischen Philologie und Fernsehen durch das Element des Erzählens hergestellt, das unabhängig vom Medium ein kulturstiftendes Element jeglicher Gesellschaften war und ist, denn »es mag Kulturen ohne Schrift geben, eine Kultur ohne Erzählung gibt es nicht« (S. 7). Der Band stellt einen philologischen Konnex zwischen Form und Gesellschaft her und erforscht die Möglichkeiten und Perspektiven des literarischen Lesens von Fernsehserien im Allgemeinen. Der Band folgt der Tradition der englischsprachigen akademischen Stränge ›reading television‹ und ›televi-

sion studies« und unternimmt eine Art Close Reading von Serien; dieses Verfahren, wie im Vorwort erklärt wird, ist methodologisch in die Nähe philologischer Interpretationen zu positionieren.

Der Band ist ein Ergebnis von vier Seminaren, geleitet von den Herausgebern im Masterstudienprogramm der Neueren Deutschen Literatur an der Freien Universität Berlin. In siebzehn Beiträgen werden unterschiedliche Serien auf inhaltliche und formale Merkmale geprüft und analysiert, wobei wichtig zu erwähnen ist, dass es sich um sogenannte Neue Serien handelt, als Begriff erst gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts etabliert. Darunter versteht man Serien, die sich durch ihre Komplexität und die hohen Ansprüche auszeichnen, die sie an die Zuschauer stellen, und ihr Publikum dadurch auf ein aktives Zuschauen mit bewusster Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Inhalten auffordern. Angesprochen wird dabei ein eher jüngeres Publikum, das die erzähltechnischen und stilistischen Merkmale der älteren Serien (wie etwa Konsistenz oder zuverlässige Wiederholungsmuster mit ausgeprägtem Verzicht auf Experimente oder Innovationen) aufgibt und sich eher an innovativen Verfahren orientiert, die der Serie eine visuelle sowie inhaltsbezogene Vielschichtigkeit verleihen. Somit werden »Amateur-Narratologen« (S. 10) erzogen, deren Fernseherfahrung eine Art Bildungsprozess darstellt, in dem sie sich mit ihren analytischen Kompetenzen durch das komplexe Gewebe des Dargestellten kämpfen müssen. Gerade diese strukturelle Eigenart ist die Schnittstelle, an der sich die Philologie und das Fernsehen begegnen, denn sie ermöglicht den Einsatz methodologischer Verfahren, die die Literatur auszeichnen. Intertextuelle Referenzen, Anspielungen und visuelle Darstellungsformen, die inhaltliche Zusammenhänge unterstützen und weiter entfalten, sind nur einige der Elemente der Neuen Serien, durch die der Prozess des Close Reading eingeleitet wird und die Neuen Serien literaturwissenschaftlich unter die Lupe genommen werden.

Neben der methodologisch reizvollen Perspektive ist die Aktualität eine weitere Stärke des vorliegenden Bands. Analysiert, interpretiert und dargelegt werden Serien, die überwiegend in den letzten zwanzig Jahren entstanden sind und ihre Popularität der Hochkonjunktur Neuer Serien verdanken. Die Beiträge sind in fünf unterschiedliche thematische Kategorien eingeteilt und bearbeiten zahlreiche inhaltliche oder formale Aspekte prominenter Serien. Der Band beginnt mit dem wechselseitigen Verhältnis von Serie und Literatur, wobei überwiegend strukturelle Besonderheiten serieller Diskurse erhellt werden. Elisabeth K. Paefgen geht der Frage nach, ob in *The Sopranos*, *Mad Men* oder *Breaking Bad* eine bestimmte Literaturnähe attestiert werden kann und worauf sie basiert. Wolfgang Bernard

beschäftigt sich mit *Gilmore Girls* im Lichte von Aristoteles' *Poetik* und liest sie als eine gelungene Synthese von Epos und Drama, die jedoch dem Kommerzdruck schwer widerstehen kann.

Bilder aus Amerika sind ein zweites Thema des Bandes, wobei sogar zwei von drei Beiträgen der Serie *Fargo* gewidmet sind. Basierend auf dem gleichnamigen Film der Brüder Coen aus den sechziger Jahren, bietet die Serie *Fargo* laut Jürgen Heizmann ein nihilistisches und düsteres Amerikabild als Endeffekt der Wechselbeziehung zwischen »Barbarei und Zivilisation« (S. 97), die Amerika nach wie vor entscheidend präge. Auf dieser Schiene eines finsternen und geradezu unheimlichen Amerikas, um mit Freud zu sprechen, bleibt auch Achim Küpper, der in *Fargo* die narrative Grundkonstruktion der Serie untersucht, um ihr intertextuelles und referenzielles Gewebe zu entflechten, das zahlreiche Traumata anspricht und diese u.a. durch zahlreiche Objektsymbole evoziert. Das letzte Amerika-Bild ist eine von Volker Pietsch entworfene komparative Skizze der urbanen Räume in *Boardwalk Empire* und *Babylon Berlin*, die auf zwei Ebenen verläuft. Zuerst werden die Darstellungen öffentlicher, städtischer Räume aus einigen prominenten Romanen mit den Darstellungen aus den beiden Serien verglichen, um abschließend zum Vergleich örtlicher Verhältnisse in den Serien zu kommen.

Es folgen Analysen genrespezifischer Figuren aus den Neuen Serien, vor allem Detektiven, Anwälten und Fallanalytikern (Profilern). David Frühauf stellt in seinem Beitrag zwei Figuren gegenüber, deren Umgebung auf keine Ähnlichkeiten schließen lässt, deren Modus Operandi sie jedoch näher zueinander bringt. Tony Soprano aus *The Sopranos* und Elliot Alderson aus *Mr. Robot* weisen ähnliche, komplexe Überwältigungsmechanismen auf, wobei es mit der Weiterentwicklung der Serien klar wird, dass es um unterschiedliche Figuren geht, die dennoch bis zum Ende ein gemeinsames Merkmal bewahren, nämlich die mangelnde Fähigkeit, sich den herrschenden Verhältnissen entgegenzusetzen. Im nachfolgenden Beitrag widmet sich Michael Rohrwasser der Figur des Sherlock Holmes aus der gleichnamigen Mini-Serie von BBC und untersucht, wie sie sich von der »Beschränktheit des literarischen Urtextes« (S. 170) löst, um die Figur des weltweit bekannten Detektivs in vollkommen anderen, unserer eigenen Gegenwart durchaus näheren Umständen wiederzubeleben. Eine besonders wichtige Rolle wird dabei der Beschleunigung und der zunehmenden Komplexität des Stoffs zugeschrieben, die gerade dank der technischen Möglichkeiten und Innovationen Neuer Serien erreicht werden konnten. Ein gewisser analytischer Konnex kann zwischen diesem und dem folgenden Beitrag festgestellt werden, denn auch Hans Richard Brittnacher beschäftigt sich mit einer Figur, die sich im Bereich des Rechts und der Gerechtigkeit bewegt

und deren komplexe Profilierung gerade in den Neuen Serien ein Höchstmaß erreichen kann. Die Entwicklung des Motivs der Gerichtsprozesse in Literatur und Film nachzeichnend, nimmt Brittnacher die Serie *Damages* unter die Lupe und charakterisiert die Protagonistin, Patty Hewes, als eine unbarmherzige und im Wechselspiel von Recht und Gerechtigkeit moralisch verdächtig hin und her schwankende Figur, die jedoch gerade deswegen die »traditionelle Geschlechterdichotomie« (S. 197) irritiere. Der letzte Beitrag in dieser Gruppe ist der Serie *Mindhunter* gewidmet, die Nadja Israel als Hintergrund nutzt, um über die Typologie der Profiler-Figur zu reflektieren, um die sich gerade anfangs des aktuellen Jahrhunderts, aufgrund der Memoiren von John E. Douglas, eine Art Mythos entwickelte.

Die Figurenanalyse fortsetzend, jedoch aus einem anderen Blickwinkel und mit anderen Schwerpunkten, enthält der folgende Teil des Sammelbandes zwei Beiträge, die Genderfragen nachgehen. Thematisiert werden die Serien *One Mississippi* und *Bates Motel*, in denen die Geschlechterrollen und -konstruktionen der Protagonistinnen dargelegt werden. Als eine »Traumedy-Serie« (S. 221) bezeichnet Melanie Lörke *One Mississippi*, denn diese basiert teilweise auf autobiographischen Motiven aus dem Leben der Autorin bzw. der Protagonistin, die sich mitten im konservativ gesinnten Süden Amerikas durch das Vermischen tragischer und komischer Elemente mit ihrer eigenen Identität und Umgebung auseinanderzusetzen versucht. Der zweite Beitrag stellt ebenso vorgeschriebene Geschlechternormen in Frage und erhellt dadurch den geradezu therapeutischen Effekt, den eine nachträgliche Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Mythen haben kann. Dabei verweist Birgit Ziener in ihrem Text auch auf das kritische und heteronormative rahmenbrechende Potenzial der mit Referenzen und intertextuellen Symbolen beladenen und als Prequel zu Hitchcocks *Psycho* agierenden Serie.

Die letzte Textgruppe mit dem thematischen Schwerpunkt Utopien und Dystopien enthält sogar sechs Beiträge, was auf ein Interesse hinweisen könnte, »dem wissenschaftlich-technische Entwicklungen zu besonderer Aktualität verholfen haben« (S. 16). Auf parallelen Universen und alternativen Lebensformen basierende Serien werden in diesem Band zum produktiven analytischen Material, das unterschiedliche Tendenzen hervortreten lässt. So setzt sich Matthias Hurst mit *Star Trek: Discovery* auseinander, um der überwiegend durch Wiederholung und Variation gekennzeichneten Serie einen Platz im fast unüberschaubaren Universum der Star-Trek-Franchise zuweisen zu können.

Genauso wie *Star Trek* findet auch *Firefly* in einer extraterrestrischen Welt statt, die von Jost Eickmeyer untersucht wird. Auch Eickmeyer unternimmt eine philologische Analyse der quasi fragmentarischen, unvollende-

ten Serie und zeigt, wie die Mischung unterschiedlicher Gattungen und die einzigartige narrative Struktur zur prägnanten Ästhetik der Serie beitragen.

Iulia-Karin Patrut widmet sich in ihrem Beitrag einem ganz anderen Thema: Mit der schwedischen Serie *Echte Menschen* erforscht sie Androide und ihre Lebenswelten und verfolgt den Einfluss der komplexen Dramaturgie und Intertextualität auf Handlung und Figuren, die sogenannten Hubots – halb Menschen, halb Roboter. Auch für Zombie-Postapokalypsen gibt es im Band Platz, und zwar im Beitrag von Markus May und Richard Mathieu, die in der Serie *The Walking Dead* und ihrem Zombiediskurs, beziehungsweise in den dargestellten gesellschaftlichen Dynamiken und Konstellationen Ähnlichkeiten zu unserer eigenen Gegenwart sehen und dies kritisch hinterfragen. Eine weitere alternative Welt wird von Franz Körber analysiert, der in der kontroversen Serie *The Man in the High Castle*, in der die nationalsozialistischen Mächte den Zweiten Weltkrieg gewonnen und die Weltherrschaft übernommen haben, diegetische Räume und ihre Funktionen betrachtet, um ihren Zusammenhang mit dem Handlungsverlauf zu untersuchen.

Der Beitrag von Jonas Nesselhauf handelt von der Serie *Jekyll* und damit, wie einige früheren Beiträge, von einem bereits in vielen Versionen und Medien variierten Stoff. Der Beitrag beginnt mit der Novelle von Robert Louis Stevenson und berücksichtigt zahlreiche Verfilmungen und Adaptionen, um festzustellen, inwiefern die Serie von dem originellen Stoff abweicht und was ihr durch ein behutsames, philologisches Lesen abgewonnen werden kann.

Eine breite thematische Palette kann dem Band auf jeden Fall attestiert werden, ebenso wie fruchtbare methodologische Verfahren, die sich an philologische Arbeit anlehnen und die Serien tatsächlich zu ›lesen‹ versuchen, um sich mit ihrer diskursiven und narratologischen Komplexität auseinandersetzen zu können. Es soll aber auch erwähnt werden, dass es trotz literaturwissenschaftlich angelegter Analysen und Interpretationen an der Berücksichtigung technischer und visueller Aspekte der Serien nicht mangelt. Als eine gelungene Kombination philologischer und filmwissenschaftlicher Arbeit könnte man diesen Band betrachten, in dem zahlreiche intertextuelle und intermediale Verweise miteinander verwoben werden – dank einer interdisziplinär angelegten Vorgehensweise, die besonders fruchtbar bei Beiträgen wirkt, die auf literarischen Vorlagen basierende Serien thematisieren. Somit kann abschließend gesagt werden, dass sich Literatur und Serien – insbesondere die Neuen Serien wegen ihrer hochgradigen Komplexität, Referenzialität und ihrem Vermögen, Sachverhalte in Frage zu stellen oder kontroverse und heikle Themen provozierend anzugehen – näher stehen als man vielleicht denken könnte. Der vorliegende

Band ist ein gelungener und interessanter Beitrag zur Synthese dieser zwei Bereiche, der hoffen lässt, dass es bald auch weitere Analysen aktueller Serien geben wird, wie zum Beispiel *Dark*, *Stranger Things* oder *Black Mirror* und anderer, die dem literaturwissenschaftlichen Blick weitere relevante Erkenntnisse erschließen könnten.

ABSTRACTS

Andrew Simon Gilbert

Der junge Lukács als Diagnostiker der Krise. Subjektivismus und das Problem der Form

Das Werk des jungen Lukács wird im vorliegenden Beitrag als umfassende Verhandlung einer ›Krise des Subjektivismus‹ gelesen. Diese Lesart lässt wichtige Verbindungslinien zwischen Lukács' vormarxistischer und seiner marxistischen Phase erkennen. Vor allem jedoch wird deutlich, auf welche Weise die Positionierung des Proletariats als ›Subjekt-Objekt‹ der Geschichte und die Entwicklung einer Krisendiagnose der bürgerlichen Gesellschaft es Lukács ermöglichten, die Früchte seiner früheren Gedankenarbeit konzeptuell einzuhegen.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Formästhetik, Krise, Marxismus

Key words: Georg Lukács, aesthetics of form, crisis, marxism

Jiayang Qin

Möglichkeiten. Zur Gattungstheorie von Georg Lukács

›Möglichkeit‹ ist die Voraussetzung für die Existenz eines Objekts. Eine Untersuchung von ›Möglichkeit‹ ist eine Betrachtung ihres historisch-philosophischen Hintergrundes, des kulturellen Kontextes sowie subjektiver Anliegen. In seinen Studien (vor allem vor 1918) reflektierte Lukács die ›Möglichkeit‹ von Ästhetik und verschiedener Kunstgattungen im Hinblick auf die Beziehung zwischen Mensch, Gesellschaft, Kunstwerk und der verlorenen Totalität. Die vorliegende Arbeit geht von der ›Möglichkeit‹ in den Werken von Lukács aus, fokussiert den Entwicklungskontext verschiedener Gattungen und zieht in erster Linie das Beispiel des Dramas heran, um die Rolle der Gattungen im Zusammenhang mit Lösungsansätzen für den Zerfall der Totalität zu interpretieren.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Gattungstheorie, Dramentheorie

Key words: Georg Lukács, genre theory, theory of drama

Christa Karpenstein-Eßbach

Drama or Novel. Literature in the Focus of Intellectual Existence in the Work of Georg Lukács

The meaning and problematic of ›form‹ in Lukács, most of all in his early writings, unfolds in three ways. Essayism is understood as an intellectual action that responds to a modernity perceived as difficult (1). Literary modes of speech and representation are an expression of life that has become form and connected with their own interpretations of the world qua form, as they gain their contours in drama and the novel and are linked with respective signatures of the philosophy of history within the framework of an unfinished modernity (2). The ascent to form which Lukács carries out in three steps – drama, novel, essay – is finally related to and contrasted with the thought impulses of postmodernism (3).

Key words: Georg Lukács, essay, drama, roman, modernism, postmodernism

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Essay, Drama, Roman, Moderne, Postmoderne

Daniel Lopez

Das Absolute und das Relative bei Lukács und Simmel

Ausgehend von seiner bereits vorliegenden hegelianischen Kritik der Lukács'schen Philosophie der Praxis, bringt der Verfasser in dieser Arbeit Lukács in einen konzeptuellen Dialog mit seinem einstigen Mentor Georg Simmel. Es wird argumentiert, dass Lukács' Philosophie in den 1920er-Jahren teilweise als eine Metakritik an Simmels absolutem Relativismus (wie er in *Die Philosophie des Geldes* zum Ausdruck kommt) zu verstehen ist. Lukács' Alternative generiert jedoch eine konzeptuelle Mythologie, die in Simmel'schen Begriffen diagnostiziert und durch jene in Simmels *Lebensanschauung* skizzierte Lebensphilosophie überlagert werden kann. Auf diese Weise könnte Lukács' Konzept der Praxis durch eine Verortung in der Gegenwart entreifiziert und somit seiner ethischen und rationalen Pflicht zugeführt werden.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Georg Simmel, G. W. F. Hegel

Key words: Georg Lukács, Georg Simmel, G. W. F. Hegel

Christine Magerski, Aida Alagić

›**Canonical People?**‹ **On the Relationship between Literary Form and the Form of Life**

Novalis formulated the imperative that the life of a canonical human being must be symbolic. A novel made by us should be life. Friedrich Schlegel added that every educated person contains a novel inside him, but does not need to write it. Those who do, however, publish themselves. But can life be shaped into a novel? Georg Lukács' volume of essays entitled *Soul and Form* revolves around this question. The first part of this article is also devoted to this question. The second part attempts to provide an answer to this question by pointing to the ›artist's novel‹ as the decisive link between art and life. The concluding, third part of the article illustrates the significance of the artist's novel with the example of Michel Houellebecq's *Map and Territory*.

Key words: Georg Lukács, Michel Houellebecq, aesthetics of form, theory of the novel, artist's novel

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Michel Houellebecq, Formästhetik, Romantheorie, Künstlerroman

Mario Domenichelli

Lukács und die marxistische ›Lebenskunst‹

Der Aufsatz postuliert eine Linie der Kontinuität zwischen Lukács' Frühwerk und seiner späteren ›offiziellen‹ Rolle als kommunistischer Intellektueller. *Die Seele und die Formen* wird nicht als Ausdruck von Lukács' frühem Idealismus gelesen, vielmehr zeugt dieses Werk von einer viel komplexeren Vision. Es kann als erste überraschende Bewegung hin zur bevorstehenden Bekehrung Lukács' zu seinem eigentümlichen Materialismus gelesen werden. Literatur und Kunst ringen unaufhörlich um Freiheit und Autonomie gegenüber jedweder Funktion, sei sie religiöser oder politischer Art. Doch gleichzeitig gibt es ein philosophisches Bewusstsein dafür, dass Formen als kulturelle Werkzeuge zur Gestaltung des individuellen und kollektiven Lebens geschaffen und auch benutzt werden können.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Formästhetik, Marxismus, Mediengeschichte

Key words: Georg Lukács, aesthetics of form, marxism, media history

Raffael Hiden

Sociology of Theatrical Forms. On the Sensualization of the Social on Stage

This article provides an outline of a sociology of theatrical forms by linking sociological diagnoses of the present with current theatrical practices. The aim is to exemplify a specific interrelation (not a homology) between society and theatre, which is to be understood as an ›aesthetic-subversive practice‹. In accordance with the idea of ›reverse mimesis‹ (V. Žmegač), theatre and society intertwine to form knowledge-poetological interpretations of reality; sociological and theatrical forms thus produce ›realities‹ in an interdependent way; a way to be investigated by a future sociology of theatrical forms. Milo Raus theatre projects offer a first methodological sketch for this.

Key words: Georg Lukács, Milo Rau, aesthetics of form, sociology of the theatre, reverse mimesis

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Milo Rau, Formästhetik, Soziologie des Theaters, umgekehrte Mimesis

Jan Behrs

Descent into Form. German Contemporary Literature and the Damaged Life

In Lukács' early work, the concept of form is very concretely linked to modern man's aesthetic experience of loss around 1900 and any attempt to update it hinges on the question whether Lukács' method can be applied to the present at all. This article undertakes such an application of his method by relating two core concepts from *Soul and Form* – bourgeoisie and sentimentality – to three ›neighbourhood novels‹: R. Schamoni's *Große Freiheit*, H. Strunk's *Der goldene Handschuh* and H. Fichte's *Die Palette* all deal with extremely marginalized groups in society, and the question arises whether Lukács' categories are helpful in describing the form chosen in each case.

Key words: Georg Lukács, Rocko Schamoni, Heinz Strunk, Hubert Fichte, aesthetics of form, ›neighborhood novel‹

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Rocko Schamoni, Heinz Strunk, Hubert Fichte, ›Kiezroman‹

Ivana Perica

Tertium datur. Lukács' frühe Ästhetik und Ethik im Spiegel von Die Eigenart des Ästhetischen

Unter Berücksichtigung gängiger Einteilungen von Lukács' Werk in eine frühe, eine reife und eine späte Phase liefert der Beitrag Argumente für eine Sichtweise, die in der Fachliteratur als ›Kontinuitätsthese‹ diskutiert wird. Entgegen möglicher Annahmen über das Vorherrschen der Form in seinem Frühwerk und eine Dominanz der Inhaltsästhetik in den späteren Phasen, wird hier das dialektische Verhältnis von Form und Inhalt untersucht, das zu einem Leitmotiv in Lukács' Gesamtwerk wird. Die frühe Spezifik der Form besteht hier nicht in ihrer Dominanz über den Inhalt, sondern in der Unfähigkeit des Ästhetischen, die sozialen Probleme einer Moderne zu bewältigen, in der sich Kunst und Leben trennen.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Formästhetik, Inhaltsästhetik, Moderne

Key words: Georg Lukács, aesthetics of form, aesthetics of content, modernism

Konstantinos Kavoulakos

Jenseits der Form. Lukács' Hinwendung zur revolutionären Praxis

Der Begriff der Form nimmt im ästhetischen Frühwerk von Georg Lukács eine zentrale Stellung ein. Dennoch war sich Lukács der Grenzen der Form in ihrer Konfrontation mit dem Alltag bewusst. In seiner kritischen Würdigung zeigte er diese Grenzen in Bezug auf die ästhetische und ethische Form auf. Indem beide nicht in der Lage sind, das gewöhnliche Leben der Menschen zu durchdringen, lassen sie das Individuum in einem solipsistischen Verhältnis zur Welt verharren. In seiner vormarxistischen Periode sah Lukács die Alternative in einer Art praktischem Mystizismus. Diese Blickrichtung erlaubte ihm, einen Weg jenseits des Formalismus in der revolutionären, transformativen Praxis zu entdecken. Dies war der Weg, der ihn schließlich zu seinem dialektisch-praktischen Verständnis des Marxismus führte.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Formästhetik, Revolution, Marxismus

Key words: Georg Lukács, aesthetics of form, revolution, marxism

David Roberts

Die Konstitution der kulturellen Moderne

Der Aufsatz setzt György Markus' Schlüsseltexte zur kulturellen Moderne ins Verhältnis zu Kants und Hegels Konzeption der modernen Gesellschaft, die sich als Kultur versteht. Die Rekonstruktion von Markus' Theorie soll ihre innovativen Dimensionen im Verhältnis zur Tradition der modernen Kulturkritik aufzeigen. Markus' Sicht der Hochkultur als paradoxer Einheit der Künste und Wissenschaften ist zentral für seine Revision jener Tradition. Er folgt nicht den totalisierenden Narrativen von der Krise der Kultur, sondern geht von der selbstregulierenden Konstitution einer Kulturgesellschaft aus, die ihre Vitalität den wiederkehrenden Auseinandersetzungen zwischen Aufklärung und Romantik verdankt.

Schlüsselwörter: Georg Lukács, Immanuel Kant, G. W. F. Hegel, kulturelle Moderne

Key words: Georg Lukács, Immanuel Kant, G. W. F. Hegel, cultural modernity

Niketa Stefa

The Genesis of Hölderlin's Concept of Language from the Perspective of Media Theory

This essay explores the genesis of the concept of language in Hölderlin's work and its relation to the history of the media. The early stage of language development is the purely phonetic unity of words. This is followed by its setting in the spiritual interior. The liberation from this towards a general interpretation of word unity occurs through an enthusiastic language that makes writing communicable and at the same time exposes it to the danger of forgetting the original meaning of the words. Hölderlin reacts to this with a recognition of the status quo of modern language or with a fortification of enthusiastic language through the legality of writing or with a reduction of signifiers.

Key words: Friedrich Hölderlin, philosophy of language, media theory, media history

Schlüsselwörter: Friedrich Hölderlin, Sprachphilosophie, Medientheorie, Mediengeschichte

Eszter Propsz

The Light Structure. An Attempt on the Image Strategies in Zsuzsa Bánk's *Die Hellen Tage*

This essay attempts to uncover image strategies in Zsuzsa Bánk's novel *Die Hellen Tage*, in which characters use images in order to construct for themselves a sustainable order of meaning. ›Image‹ is understood here as a structured and structuring scheme, also visually mediated, that serves as an orienting pattern for thinking, feeling and acting. This notion points to four major forces of structuring or creating order (perceiving, thinking, feeling and acting) in their close interconnection.

Key words: Zsuzsa Bánk, image strategy, cognitive literary studies, inter-medial narrative theory

Schlüsselwörter: Zsuzsa Bánk, Bildstrategien, kognitive Literaturwissenschaft, intermediale Erzähltheorie

Das Jahrbuch *Zagreber Germanistische Beiträge* veröffentlicht wissenschaftliche Aufsätze, Berichte und Buchbesprechungen in den Bereichen: Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft und Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts.

ZGB erscheint seit 1992 in gedruckter Form.

ZGB ist ab Nr. 1 (1992) zugänglich in der *Central and Eastern European Online Library* (C.E.E.O.L) unter <<http://www.ceeol.com>>.

ZGB ist ab Nr. 20 (2011) frei zugänglich beim Zeitschriftenportal *Hrčak – portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske* unter <<http://hrcak.srce.hr/zgb>>.

ZGB wird außerdem in folgenden **Datenbanken** gelistet: Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL); Central & Eastern European Academic Source (CEEAS); EBSCOhost; European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Germanistik Online Datenbank (De Gruyter); Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA); Linguistic Bibliography – BrillOnline Bibliography; Modern Language Association (MLA) International Bibliography; Technische Informationsbibliothek/ German National Library of Science and Technology (TIB).

Herausgeber / Izdavač

Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb

Schriftleitung / Uredništvo

Milka Car (Literatur-/Kulturwissenschaft), Svjetlan Lacko Vidulić (Literatur-/Kulturwissenschaft; verantw. Chefredakteur), Marija Lütze-Miculinić (Sprachdidaktik), Kristian Novak (Sprachwissenschaft), Ana Petravić (Sprachdidaktik)

Wissenschaftlicher Beirat / Uredničko vijeće

Daniel Baric (Paris), Marijan Bobinac (Zagreb), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Zrinjka Glovacki-Bernardi (Zagreb), Maja Häusler (Zagreb), Hubert Lengauer (Klagenfurt), Irmela von der Lühe (Berlin), Helga Mitterbauer (Bruxelles), Wolfgang Müller-Funk (Wien), Walter Pape (Köln), Velimir Piškorec (Zagreb), Boris Previšić (Luzern), Hannes Scheutz (Salzburg), Stanko Žepić (Zagreb), Viktor Žmegač (Zagreb)

Redaktion / Tehnička urednica

Jelena Spreicer

Lektor / Lektura

Yvonne Jock, Jelena Spreicer

Hinweise für Verf.

Beiträge in deutscher Sprache, bitte mit Zusammenfassung (bis 800 Zeichen) und Schlagwörtern (3–5) einreichen. – Eingereichte Beiträge, die eine umfassende Lektur benötigen, gehen an die Verfasser mit der Bitte um Nachbesserung zurück. – Jeder Beitrag wird von zwei FachexpertInnen anonym begutachtet. Für Beiträge von Mitgliedern des Instituts, das als Hg. der ZGB zeichnet, werden die Gutachten ausnahmslos aus dem Ausland eingeholt.

Kontakt

Zagreber Germanistische Beiträge | Abteilung für Germanistik | Philosophische Fakultät
| Ivana Lučića 3 | HR-10000 Zagreb | Tel. +385-1-4092362 | Fax. +385-1-6156879
| e-mail: zgb@ffzg.hr | <http://zgbde.ffzg.unizg.hr>

Bestellung / Distribucija

Dominović Verlag | Postfach 555 | Trnjanska 54/A | HR-10001 Zagreb | Tel.: +385-1-61 15 949 | Fax: +385-1-61 14 240 | e-mail: dominovic@dominovic.hr

Design

Adriana Lacko

Satz / Prijelom

ArTresor naklada, Zagreb

Druck / Tisak

Web2Tisak, Sveta Nedelja

Printed in Croatia

FF press

©

Odsjek za germanistiku
Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu

ISSN 1330-0946



9 771330 094007