

Schon früh deutete sich also bei *Lukács* jene Sympathie für den literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts an, der später ins Zentrum seiner Kunst- und Literaturauffassung treten sollte. Obwohl er, als er „*Die Seele und die Formen*“ veröffentlichte, den Gegensatz zwischen „Leben“ und Wirklichkeit intellektuell noch nicht zu lösen vermochte, weil ihm die Realität mit für die Kunst unüberwindbaren Mauern umgeben schien, hielt ihn das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und geschichtlich-sozialer Wirklichkeit weiterhin in seinem Bann. Zwar überwog während der „lebensphilosophischen“ Phase die Erfahrung einer durch ökonomische und technische Rationalisierung überwältigten Kultur, aber auch schon hier lassen sich Anzeichen einer Entwicklung wahrnehmen, die ihn später dazu führten, das Verhältnis der Schriftsteller zur realen Welt nicht mehr als resignativen Rückzug in ästhetizistische Innerlichkeit zu akzeptieren. In der „*Theorie des Romans*“ (*Lukács* 2009/1916) schlug *Lukács* Töne an, in denen die Möglichkeit einer gelingenden literarischen Aneignung von Wirklichkeit anklangen, die weder mit einem nostalgischen Blick auf eine vergangene ideale Bürgerlichkeit endet noch zu ästhetischer Realitätsabstinenz Zuflucht nimmt. Zwischen „*Die Seele und die Formen*“ und der „*Theorie des Romans*“ lag ein Lernprozess, in dem die lebensphilosophische Grundierung von einer neuen Tendenz der Wirklichkeitsannäherung abgelöst wurde. Ausschlaggebend dafür waren unter anderem der Besuch von Vorlesungen bei *Georg Simmel* in Berlin (1909/1910) und der 1912 beginnende Aufenthalt in Heidelberg, wo er mit dem Kreis um *Max Weber* in Kontakt kam und er sich vor allem von *Emil Lask*, einem Schüler der neukantianischen Philosophen *Heinrich Rickert* und *Wilhelm Windelband*, sowie *Wilhelm Diltheys* antipositivistischer Version der „Geisteswissenschaften“ faszinieren ließ (vgl. Lichtheim 1971, S. 14), um sich schließlich intensiv mit *Hegel* zu beschäftigen. „*Die Theorie des Roman*“, die ihren Autor weithin bekannt machte, kann wesentlich als Resultat dieser *Hegel*-Lektüre verstanden werden.

Auch in der „*Theorie des Romans*“ stand die Antinomie von Kunst und geschichtlich-sozialem Sein noch im Mittelpunkt und auch hier suchte *Lukács* nach der Möglichkeit, diese Antinomie zu überwinden, ohne einerseits im Ästhetizismus zu landen oder sich andererseits den Zwängen bürgerlicher Konvention zu fügen. Er suchte dieses Problem zu lösen, indem er eine Typologie des Romans konstruierte, welche die Geschichte der großen Romanformen als Trennung zwischen klassischer griechischer Epopöe und neuzeitlichem Roman abbildete. In der Epopöe eines *Homer* sah er die fraglose Anerkennung einer in sich geschlossenen homogenen, ihren Zweck in sich selbst findenden Welt, in der die einzelnen Ereignisse nur die Funktion der Bestätigung des Ganzen zu erfüllen hatten.

In diesem Zusammenhang avancierte der *Hegelsche* Begriff der Totalität zur Schlüsselkategorie des *Lukács'schen* Denkens und behielt seinen zentralen Stellenwert bis zum Ende seines Lebens. Ob die Welt sich als Totalität eines sinnhaften Ganzen entfalten kann oder sich dem Einzelnen als Zerrissenheit und exkludierende Gewalt aufzwingt, entscheidet über das spezifische Wesen des Romans.

In einem ersten von *Lukács* ausgemachten Typ des Romans befindet sich der Held bereits auf der Verliererstraße derjenigen, deren Bewusstsein eine schon zerfallene Welt in die Wirklichkeit projiziert. Die daraus entstehende Paradoxie einer wahnhaften Umcodierung der empirischen Realität in die fiktive symbolische Ordnung des Vergangenen, Nichtmehrexistenten verurteilt den Helden und damit diejenigen, die er repräsentiert, zu tragischer Einsamkeit, weil seine Projektionen an der machtvollen Trivialität des real Gegebenen scheitern müssen.

Lukács bezeichnete den so bestimmten Romantyp als den des „abstrakten Idealismus“ und *Cervantes* als seinen überragenden Repräsentanten. Nur vordergründig erscheine „*Don Quixote*“ als Parodie damaliger Ritterromane, so *Lukács*, in Wahrheit sei er das großartige Zeugnis einer einst durch Gott gesicherten, nun aber verloren gegangenen „transzendentalen Beziehung“ des Menschen auf das „gesamte Sein“. Als zweiten Typ sah *Lukács* den „Desillusionsroman“ des 19. Jahrhunderts. Damit glaubte er den Charakter einer Romanliteratur zu erfassen, die das Wesentliche des Lebens in einen Kosmos subjektiver Innerlichkeit verlegt, weil die objektiven Strukturen der Gesellschaft jeden Sinn für ihre subjektive Gestaltung verloren haben.

Zu den Vertretern des „Desillusionsromans“ rechnete *Lukács* u. a. *Jens Peter Jacobsen*, *Iwan Gontscharow* und vor allem *Gustave Flaubert*. Im Unterschied zum Roman des „abstrakten Idealismus“ würden die Protagonisten des „Desillusionsromans“ in ihrem Handeln nicht mehr auf eine sie überholende Wirklichkeit stoßen, sondern sich vor der Wirklichkeit überhaupt zurückziehen, um die „Werte des Seins“ nur noch nach ihrer Relevanz für das innere seelische Erleben zu bemessen, eine Haltung, die literarisch allerdings mit einer Fragmentierung der Form

bezahlt werden müsse. Selbst *Goethe*, mit seinem Entwicklungsroman „*Wilhelm Meister*“ Repräsentant eines dritten Romantyps, sei es letztlich nicht gelungen, die Spaltung zwischen Subjektivität und objektivem Sein zu überwinden, obwohl er versucht habe, die gegensätzlichen Logiken beider Momente in einer neuen Synthese aufzuheben.

Ebenso wenig wie *Goethe* habe es *Tolstoi* vermocht, die Grenzen der Desillusionsromantik zu überschreiten, obwohl in einzelnen Teilen seines Werks die Möglichkeit aufleuchte, eine alle Facetten der Wirklichkeit aufnehmende Totalität und so eine den Riss zwischen Kultur und Natur heilende Perspektive zu entfalten. Dafür aber sei die Form des modernen Romans nicht geeignet; denn für die Verwirklichung dieser Perspektive bedürfe es „der erneuerten Form der Epopöe“ (Lukács 2009, S. 118).



<http://www.springer.com/978-3-658-11457-2>

Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches
Engagement

Peter, L.

2016, X, 49 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-11457-2