

"Die Form ist das wahre Soziale in der Literatur": Literatur und Gesellschaft nach Georg Lukács

Magerski, Christine

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Magerski, C. (2021). "Die Form ist das wahre Soziale in der Literatur": Literatur und Gesellschaft nach Georg Lukács. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80751-7>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Christine Magerski | Essay | 04.06.2021

„Die Form ist das wahre Soziale in der Literatur“

Literatur und Gesellschaft nach Georg Lukács

Im Folgenden geht es weder um eine würdige Gesamtschau der literaturwissenschaftlichen Schriften des vor 50 Jahren verstorbenen Georg Lukács noch um die gezielte Besprechung eines einzelnen, im zeitgenössischen Verständnis vielleicht wichtigsten Werkes. Stattdessen soll versucht werden, mit dem Begriff der Form das Zentrum des von Lukács entwickelten literatursoziologischen Forschungsparadigmas anschaulich und seine Reichweite verständlich zu machen. Dazu wird die Genese der Form als ein ungelöstes Rätsel der Literatur- und Gesellschaftswissenschaft verstanden und jene Suchbewegung skizziert, welche Lukács von der Literatur über die Gesellschaftstheorie in die Politik – und zurück zur Literatur und Ästhetik führte. Als ehrendes Wort vorab soll genügen, dass ein Lob der Literatur, wie es jüngst von Zygmunt Bauman und Riccardo Mazzeo mit *In Praise of Literature* (2016) noch einmal mit Nachdruck ausgesprochen wurde, auch über dem Werk von Lukács steht und an die frühe Einsicht in die intime und kooperative Verbindung von Literatur und Gesellschaft (einschließlich ihrer Wissenschaften) erinnert.

I. Die Entdeckung der Form

Lukács' Entdeckung des Primats der Form beginnt mit seiner literarischen Praxis, das heißt mit der Lektüre, dem Schreiben und vor allem der Aufführung von Literatur. Der in großbürgerliche Verhältnisse hineingeborene „Sohn des Kgl. ungar. Hofrates Joseph von Lukács“ veröffentlichte bereits als Gymnasiast die ersten Zeitschriftenaufsätze, insbesondere Theaterkritiken, und versuchte sich selbst als Dramatiker.¹ Die Manuskripte wurden vom Verfasser für unzulänglich gehalten und verbrannt. Die strenge Form des Dramas aber blieb bis zum Ersten Weltkrieg im Zentrum nicht nur seiner literarischen Praxis, sondern auch seiner literaturtheoretischen Überlegungen. Beide – Praxis und Theorie – sind nicht voneinander zu trennen. Im Jahr 1904 war Lukács an der vom Pariser „Théâtre Libre“ und der Berliner „Freien Bühne“ inspirierten Gründung des Budapester „Thalia-Theater“ beteiligt, an dem er mehrere Jahre als Regisseur und Dramaturg wirkte. Zur Aufführung kamen während dieser Zeit die Dramen von Gorki, Tschechow, Ibsen, Strindberg, Hauptmann und Heijermans; moderne Autoren, mit denen man hoffte, neue, bisher künstlerische nicht interessierte Gruppen als Publikum gewinnen zu können. Diese

praktische Erfahrung sensibilisierte Lukács für das „Formproblem“, zu verstehen als Frage nach dem Zusammenhang von Form und Wirkung.²

Die Bekanntschaft mit Georg Simmel im Jahr 1906 ermöglichte Lukács die theoretische Bearbeitung dieses Problems. Er wurde Simmels persönlicher Schüler, hielt sich zwischen 1909 und 1911 in Berlin auf und setzte sich intensiv mit den Schriften zur formalen Soziologie auseinander. Die unmittelbaren Ergebnisse dieser praxisnahen Lektüren sind der 1910 erschienene Aufsatz *Zur Theorie der Literaturgeschichte* und die 1911 in zwei Bänden auf Ungarisch veröffentlichte *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Davon, wie stark der Einfluss Simmels auf letztere, erst sieben Jahre später auf Deutsch erschienene, Schrift war, zeugt der Umstand, dass Lukács die beiden ersten Kapitel des Dramenbuches, mit denen er 1909 zum Dr. phil. promoviert wurde, für die zwei Jahre später erfolgte Publikation vollständig umarbeitete. Liest man die Theorie der Literaturgeschichte und das Dramenbuch zusammen, so wird das große, an Simmel geschulte Bemühen um eine theoretische Lösung des Formproblems ebenso deutlich, wie die damit verbundene Emergenz der Kultur- und Literatursoziologie.³ Der Anspruch der formalen Soziologie, Soziales anhand beobachtbarer zwischenmenschlicher Beziehungen zu erklären, postuliert, dass es neben den reinen Formen noch weitere Formen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens gibt, die man zu allen Zeiten und in allen Kulturen vorfinden kann.⁴

Dieses auf der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt gründende Postulat wird von Lukács übernommen und auf die Literatur übertragen. Literatur beziehungsweise literarische Formen werden verstanden als Resultate einer Genese, in deren Verlauf aus der persönlichen eine sachliche, objektive Kultur wurde. Es handelt sich also um Objektivationen, die vergessen lassen, dass hinter ihnen die Wechselwirkungen konkreter Menschen in einer bestimmten Zeit stehen. Eine Form wie das Drama sichert sich so ihren Fortbestand in Zeiten hinüber, in denen die Anlässe ihres Entstehens längst verschwunden sind. Mehr noch: Gerade aus ihrer scheinbaren Geschichtslosigkeit beziehen die Formen ihre ungeheure Macht, wirken sie doch, wie Simmel gezeigt hat, auf die empirische Ebene zurück, indem sie den Individuen „Form und Inhalt [ihres] eigenen Wesens“ verleihen.⁵ So wie die ungebundene Form des Geldes dem modernen Leben seine lockere und beschleunigte Form verleiht, lebt mit dem Drama eine Form in der Literatur weiter, für die eben dieses moderne, scheinbar grenzenlose, weil transzendental obdachlose Leben problematisch wird. Der damit skizzierte soziale und ästhetische Doppelcharakter der Formen ist für das Verständnis von Lukács‘ als Literaturtheoretiker, aber auch als Intellektuellen, entscheidend. Fasziniert insbesondere von der *Philosophie des*

Geldes übernimmt Lukács die formale Perspektive, richtet sie konsequent auf den „Kreis literarischer Erscheinungen“, erhebt die Entwicklungsgeschichte der Formen zum eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft – und tendiert mit dem Drama zur geschlossenen Form.⁶

Es war die Suche nach dem „Konstante[n] in den Erscheinungen, die wir literarisch zu nennen pflegen“, die Lukács zu Simmel führte und eine synthetische, ausdrücklich als Ergebnis der „Vereinigung von Soziologie und Ästhetik“ verstandene Methode begründete.⁷ Seine Gedanken kreisten zunächst um die gegenseitige Beeinflussung von Form und Wirkung und mithin um die Frage der gelingenden Kommunikation. Er betrachtete Gattungen beziehungsweise literarische Formen dabei als Rahmen, welche Verständigung und Anschlusskommunikation ermöglichen. Differenztheoretisch gefasst, könnten man von der Gattung im Sinne einer Unterscheidung sprechen, mittels derer dem formlosen Medium der Sprache eine wiedererkennbare, mit dem Erwartungshorizont der Leser korrespondierende Gestalt aufgeprägt wird.⁸

Dabei ist unbestritten, dass nachgerade das spätere Werk Lukács‘ stark von der mit dem Ersten Weltkrieg einsetzenden vertieften Hegel- und Marx-Lektüre beeinflusst wurde. Zwar hat er mit ihm die Grundlagen einer marxistischen Ästhetik und Literaturwissenschaft gelegt, gleichwohl aber sollte seine frühe Prägung durch die ästhetische, weil formzentrierte Soziologie Simmels gerade mit Sicht auf die Genese eben dieser marxistischen Form der Literaturwissenschaft nicht unterschätzt werden. Lukács‘ einmal erwachtem Formbewusstsein folgte ein Wille zur Form, der sich widerstandslos mit dem Marxismus verbinden ließ.

II. Von der Form zum Stil

Um diese ideengeschichtliche Entwicklung nachvollziehen zu können, muss man sich einen weiteren zentralen Begriff der Lukács‘chen Literaturtheorie näher ansehen: den des Stils. Lukács löste ihn aus der Gesellschaftsanalyse und generalisierte den Stil zur „allgemein verbreitete[n] und allgemein wirkende[n] Form“. Er präziserte seine Merkmale wie folgt:

„Der Stil ist eine soziologische Kategorie, weil er von Zuständen und Wechselwirkungen unter den Menschen ausgeht, von Verhältnissen, die unter gewissen Umständen zu gewissen Zeiten innerhalb einer bestimmten Gesellschaft zustandegekommen sind. Der Stil ist aber zugleich auch eine ästhetische Kategorie, weil er eine Wertkategorie ist, für die es keine Rolle spielt, wie lang die Zeit und wie groß der Raum ist, in denen sie gilt.“⁹

In beiden, im Form- und im Stilbegriff, verbinden sich demnach soziologische und ästhetische Momente, doch erlaubt der Stilbegriff im Raum des Ästhetischen keine Alternative. Als allgemein verbreitete und wirkende Form wird der Stil so zu einer Wertkategorie mit absolutem Anspruch.

Der Stilbegriff setzt eine sozio-ästhetische Geschlossenheit oder auch eine ungebrochene Harmonie wechselseitiger Erwartungshaltungen voraus. Stil und Totalität fallen zusammen. „Der Stil“, so Lukács unmissverständlich, „ist also nur innerhalb einer Gemeinschaft vorstellbar“.¹⁰ Der Niedergang des Dramas und die Konjunktur offener Formen wie Essay und Roman werden folglich als Resultat des Verschwindens von Gemeinschaft und des Anwachsens von Individualität und Intellektualität gelesen. Dies gilt für *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* ebenso wie für *Die Seele und die Formen* oder *Die Theorie des Romans*. Immer wird der Stilbegriff mit einem Entwicklungsbegriff unterlegt. Das Argument lautet, dass wenn dem Entwicklungsbegriff der Literatur einerseits die soziologische Annahme zugrunde liegt, dass es Epochenstimmungen gibt, und andererseits die ästhetische Annahme gilt, dass adäquate Wirkungen existieren und die Weltanschauung der Schöpfer zugleich Bestandteil der literarischen Werke ist, so ist es das Publikum, das die Möglichkeiten der Wirkung eines zukünftigen Stils schafft, den die Dichter dann verwirklichen.

Jede literarische Entwicklung wird damit zu einem Versuch, der zumeist verschwommenen, individuell erlebten Epochenstimmung einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Als stilvoll gilt allein, was den Erwartungshaltungen des Lesepublikums gerecht zu werden vermag. Anders formuliert: Das Ineinandergreifen von Form, Stil und Wirkung basiert auf der weltanschaulichen Harmonie von Produzenten und Rezipienten. Dazu werden *alle* Formen als „Wertungen und Urteile über das Leben“ verstanden; hinter jeder Form steht eine dem Kunstwerk zu seiner Wirkung verhelfende Sicht auf die Welt. „Die Weltanschauung ist das formale Postulat jeder Form, ihr Inhalt ist also gleichgültig.“¹¹ Dass gerade der Begriff der Weltanschauung immer wieder die Lukács-Kritik provozierte, basiert demnach zumindest teilweise auf einem Missverständnis. Form meint bei Lukács zunächst nicht mehr als jene Zwangsläufigkeit des Gestaltens, mit der selbst noch vermeintlich subversive Gebilde wie beispielsweise der Essay bei entsprechender Wirkung imitiert, tradiert und von der Logik der Form eingeholt werden.¹²

Von daher vermag nach Lukács, und dies wird gern übersehen, eine Kultursoziologie marxistischer Prägung, die allein auf das äußere Leben der Literatur und den

unmittelbaren Einfluss der gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse auf ihre Entstehung abstellt, die Entwicklungsmöglichkeiten, -rahmen und -richtungen nicht zu erfassen. Stattdessen richtet er die Literaturgeschichtsschreibung als „enge Verbindung aus immanenter, textbezogener Literaturbetrachtung und sozialphilosophischer, gesellschaftskritischer Beobachtung“ vollkommen neu aus.¹³ Was man sich darunter vorzustellen hat, lässt sich am Beispiel des Dramas zeigen: An ihm wird der Einfluss der allgemeinen Differenzierung des seelischen Lebens auf die stabileren, aus den weniger differenzierten Zeiten erhaltenen Formen besonders deutlich. Vielleicht könne die Form infolge ihrer Inadäquatheit überhaupt keine Wirkung mehr erzielen, oder sie könne, ebenso wie das Leben, dem Prozess der Differenzierung anheimfallen. In jedem Fall aber sei – und an diesem Punkt dreht Lukács das Formproblem ins Normative – zu fragen, wie sich diese „Differenziertheit integrieren lässt, wie sie zur Form gebildet werden kann“.¹⁴

Mit dieser Frage überschreitet Lukács die Grenze von der Literaturwissenschaft hin zur Sozialphilosophie. Zwar geht es einerseits weiter um die Beschreibung dessen, was sich formgenealogisch beobachten lässt. Was Lukács (mit Simmel) in der bürgerlichen Welt und ihrer Literatur sieht, ist eine allgemeine Differenzierung. Andererseits aber geht es, nachdem die Pluralität der Formen einmal erkannt ist, um die Aufhebung der Differenz beziehungsweise um eine die Differenz integrierende Form höherer Ordnung. Das, was Lukács später unter der Polarität von *Erzählen* oder *Beschreiben* verhandeln wird, deutet sich hier bereits an und führt zu einer Verschränkung von ästhetischer Theorie, kritischer Zeitdiagnose und geschichtsphilosophischer Deutung. Die offenen Formen, gleich ob als Literatur, Kultur oder Gesellschaft, werden als Krisensymptome und mithin als etwas zu Überwindendes begriffen.¹⁵

Die von Lukács vorgelegte Lesart der Moderne aber mündet in eine Paradoxie: Behauptet wird die Unverträglichkeit der Tragödie mit dem soziokulturellen Feld der Moderne. Sie bezeichnet eine Epoche, in der das Sinnliche verloren geht und sich die „Form der intellektuellen Problembetrachtung“ durchsetzt.¹⁶ Die Intellektualisierung wiederum wird als Ausdruck einer wachsenden Distanz, der Entfremdung und der Anonymität verstanden. Damit wird der durch Intellektualisierung bewirkte Verlust des Tragischen zur Tragik der Moderne; eine Tragik, bei deren Diagnose es Simmel bewenden lässt, während Lukács an diesem Punkt ansetzt, um das, was als Form in der Literatur nicht mehr möglich ist, über eine Formung der Gesellschaft zu ermöglichen. Die Forschung deutet dies zumeist als Ausdruck einer romantischen Sehnsucht nach Ganzheit oder auch Totalität.¹⁷ Dem ist nichts entgegen zu setzen und darüber hinaus ist es eine plausible Erklärung für die spätere Parteilichkeit Lukács'. Gleichwohl aber sollten dabei der Reiz der Form und dessen

Konsequenzen für sein sozialphilosophisches Denken nicht übersehen werden. Was den Literaturpraktiker und -theoretiker fesselte, war auch und nicht zuletzt die zur festen Gestalt geronnene Sinnlichkeit oder auch Unmittelbarkeit des Dramas. Ihr Schwinden bedeutet den Verlust einer Form, der das scheinbar Unmögliche gelang: „die paradoxe, intellektuell unvereinbare sinnliche Vereinbarung von widersprüchlichen Anforderungen und deren Auflösung in sinnliche Symbole“.¹⁸

Um die Unwiederbringlichkeit des einmal Verlorenen wusste Lukács sehr wohl, sein Flirt mit der Neuklassik war nur ein Intermezzo.¹⁹ Der Verlust der Sinnlichkeit ist literarisch nicht mehr zu kompensieren. Lukács steigert die Rede vom „Bewußtwerden der Formen in den Menschen“ zu einem „Reflektierenmüssen“.²⁰ Ein solches vorausgesetzt, wird jede Veränderung im Bereich der Formen zum Ergebnis gezielter Gestaltung. „Eine Naivität, die als Reaktion gegen seine eigene Epoche imaginiert ist“, so Lukács in Richtung der Symbolisten, „trägt genauso den Stempel des Bewußten, wie die willentliche Ausführung der Bewußtseinstendenz“.²¹ Der von Lukács geprägte „Stempel des Bewußten“ wurde aufgedrückt und prägte in der Folge selbst noch den von Pierre Bourdieu rekonstruierten Prozess der „fortschreitenden Aufdeckung der Form“.²² Vor allem aber hinterließ er in den Werken am Beginn des 20. Jahrhunderts seine Spur. Manieristisch erscheint Lukács die Kunst seiner Gegenwart. Die Philosophie der Episodenhaftigkeit eines Wagner, Maeterlinck, Wilde, D’Annunzio, Hofmannsthal oder George erwachse aus einer aristokratischen Verachtung der Hässlichkeit und Kulturlosigkeit des Lebens. Alltagsfern seien die Werke, lyrisch und dekorativ, weil die Welt in ihren Augen auf die „Möglichkeit zu Erlebnissen“ reduziert wird und die wirkliche Konfrontation zwischen „ethischen und ästhetischen Werten“ ausbleibe.²³

III. Vom Stil zur Lebensform

Zu einer solchen Konfrontation lässt es Lukács in seinem Essayband *Die Seele und die Formen* kommen. Hier erprobt er die Anwendung des Formbegriffs auf Fragen der Ethik und versucht, die Relation der Gestaltungsprozesse in Literatur und Leben zu erfassen. Dafür wählte er die offene Form des Essays, und zwar sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht. Sie als „Systemvorläufer“ oder auch als Ausdruck einer Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft zu lesen, greift, weil nur retrospektiv möglich, zu kurz.²⁴ Lukács geht es im Essayband um die ethische Frage nach der richtigen Lebensform. Nicht die Integrität der Gesellschaft und das diesbezügliche Zutun der Literatur wird verhandelt, sondern die Integrität des einzelnen Individuums, verstanden als Möglichkeit, dem individuellen Leben eine Form zu geben. Vorausgesetzt wird dabei, dass es sich bei beiden

Formen – den Formen des Lebens und der Literatur – um ein „Ordnen der Dinge“²⁵ handelt.

Die offene Form des Essays zählt bei Lukács zu den problematischen Formen eines problematischen Zeitalters. Mit dem Stempel des Bewussten versehen, tragen die offenen Formen ihr eigenes Hinterfragtsein in sich. Damit aber werden sie gleichsam zu einem (Text-)raum der Gestaltung und der Kritik; ein Experimentierfeld jenseits des Normativen, in dem sich lernen lässt, was an Formen möglich ist – und was nicht. Lukács selbst spricht von einem „Schema der Erlebnisse“, durch das man „das Leben selbst erleben und gestalten“ könne.²⁶ Wie genau hat man sich das vorzustellen? Lukács versteht die literarischen Formen des Romans und des Essays als Gestalter eines jeweils eigenen, vollständigen Lebens. In der Textwelt begegnen sie sich als zwei konkurrierende Entwürfe, doch der Essay fungiert zugleich als eine richtende Instanz. Mit ihm wird gewissermaßen eine weitere Perspektive eröffnet, die den „Prozeß des Richtens“²⁷ überhaupt erst möglich macht. Als kritische Instanz vermag der Essay gleichzeitig auf das geschriebene *und* das gelebte Leben zu blicken. Fiktion und Realität beziehungsweise Literatur- und Lebensform werden miteinander abgeglichen.

Unter dieser Prämisse nimmt Lukács 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 in den Blick und kommt zu einem eher ernüchternden Ergebnis: Außer Novalis könne kein Autor an seinen Schriften gemessen werden. So verbleibe Kassner bei der Darstellung der großen symbolischen Aktion des Lebens und Kierkegaard, der bemüht war, sein Leben nach dichterischen Prinzipien zu leben, scheiterte tragisch mit dem Versuch, leben zu wollen, was sich nicht leben lässt. Insofern scheint Lukács dazu zu tendieren, eine scharfe Grenze zwischen Dichtung und Leben zu ziehen. Der wirkliche Dichter habe seinem eigenen Leben gegenüber keine Illusion, weshalb sein eigenes Leben für ihn nie als das zu formende in Betracht käme.²⁸ Und doch sieht Lukács eine Ausnahme und zwar bei Novalis. Denn der Gedanke eines Überschreitens der Grenzen zwischen Literatur und Leben gewinne Gestalt, wenn über die „Kultur“ als eigentliches Ziel der Frühromantik gesprochen und die Relevanz der Frage, „wie kann und muß man heute leben“, unterstrichen werde.²⁹

Im wahrsten Sinne des Wortes essayistisch umkreist Lukács das Problem der Entgrenzung der Kunst beziehungsweise der Zusammenführung von Kunst- und Lebensform. Einerseits erkennt er in den „Aposteln der neuen Religion“³⁰ die Pioniere eines Kulturprogramms, das die Kunst erlernbar machen und die Genialität organisieren wollte; ein „Panpoetismus“ inmitten einer „Epoche von starker Sehnsucht nach Kultur“, wie sie ihr Zentrum nur in der

Kunst finden kann.³¹ Andererseits sieht Lukács mit der Epigonalisierung und dem Rückzug in die „ruhigeren Häfen der alten Religionen“ die Risiken der „Lebenskunst“ und der „zur Tat gewordene(n) Poesie“.³² Novalis sei aber insofern eine Ausnahmeerscheinung, als dem Theoretiker der Romantik auch die romantische Lebensgestaltung gelungen sei. Dass Georg Wilhelm Friedrich von Hardenberg, der sich selbst den klingenden Namen eines Neuland Betretenden verlieh, aufgrund seines frühen Todes weder seine Jugend epigonalisieren konnte noch in sichere Häfen einzulaufen brauchte, spielt keine Rolle. Für Lukács wird Novalis zum Beweis dafür, dass sich das „tragische Dilemma der Kunst und des Lebens“ überwinden und folglich ein Ausweg aus jener Problematik finden lässt, die nach Lukács bereits um 1900 zum „Schicksal Jedermanns“ geworden war.³³

An seiner Seite betritt auch Lukács Neuland, überschreitet die Grenze von Literatur und Welt und wird zu einem Suchenden, getrieben von der Sehnsucht nach der ultimativen Form. Er fokussiert dabei ganz auf den Moment, in dem eine Erkenntnis zur Tat wird. Erst mit ihm verlässt das Denken das „bloß Diskursive der Erkenntnis“³⁴ und vermag dem Leben eine Form, das heißt eine intellektuell gedeckte, gewissermaßen zurechnungsfähige Form zu verleihen, welche wiederum durch den Abgleich mit dem literarischen Dispositiv ihren ethischen Maßstab gewinnt. Die „Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung“ durchzieht fortan alle Schriften Lukács'. Sie überführt die Suche nach der Genese der Formen in die Suche nach dem „allgemeinen, dem vorbildschaffenden Leben“.³⁵ Ist dieses gefunden, so könnten die seligen Zeiten, in denen die Welt und das Ich eins waren, womöglich doch zurückkehren. Dazu aber bedarf es einer Sozialphilosophie, die das Formproblem nicht bloß diskutiert, sondern es löst. Der nächste Schritt muss vollzogen werden. Und Lukács vollzieht ihn mithilfe des Marxismus, also einer Weltanschauung, die die „Inkongruenz von Seele und Tat“ zu heilen verspricht.³⁶

IV. Vom Stil zur Gesellschaftsform

Um die Inkongruenz von Seele und Tat in Gestalt eines allgemeinen, vorbildschaffenden Lebens aufzuheben, lässt Lukács das „bloß Diskursive der Erkenntnis“ hinter sich und treibt die Frage nach der Form des richtigen Lebens weiter zu der nach der vorbildschaffenden sozialen Klasse und der politischen Organisationsform. Bereits die *Theorie des Romans* zielt nicht mehr auf eine neue oder wiederzubelebende alte Form der Literatur, sondern auf eine neue Form der Welt. Mit ihr stimmt Lukács ein in jene „Poesie der Klasse“, die, wenngleich einem romantischen Antikapitalismus entwachsen, mehr und mehr die Form einer großen linearen Fortschrittsvision annimmt.³⁷ In diesem Sinne wird die geschlossene Form des Epos gegenüber der kontingenten Struktur der Romanwelt

favorisiert. Hinter der Diskussion des Verhältnisses der großen epischen Formen zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur steht die Kritik an der „Gesinnung des Romans“ als einer laut Lukács zutiefst problematischen Weltanschauung.³⁸ Nicht zufällig ist die Romantheorie das Nebenprodukt einer geplanten, jedoch unvollendet gebliebenen Studie über Dostojewskij. Er ist der eigentliche Fluchtpunkt einer klar weltanschaulich geleiteten Formgenealogie: Die Entwicklung des Romans sei über den Desillusionsroman eines Balzac nicht hinausgekommen. Die Gegenwart zeige keine „wesentlich schöpferische, neue Typen bildende Möglichkeit“.³⁹ Was sich finde, sei allein ein eklektisches Epigontum früherer Gestaltungsarten. Tolstoj stelle dabei insofern eine Ausnahme dar, als er nicht nur den Abschluss der europäischen Romantik bilde, sondern in den „wenigen ganz großen Momenten“ auch eine neue, die Form des Romans sprengende Weltepoche aufzeige.⁴⁰ Konkrete Gestalt aber gewinne diese erst in den Werken Dostojewskis. Eine Formanalyse müsse erweisen, ob und wie sich das Neue und Kommende darin konkretisiere.

Lukács selbst hat diese Formanalyse nicht mehr unternommen und sich stattdessen in avantgardistischer Manier dem Herbeischreiben und der Erschaffung des „Kommenden“ mittels Kulturpolitik verschrieben. Der Rest ist vielerzählte Geschichte: Das Kommende konkretisiert sich in der Gestalt des Kommunismus, verstanden als Mittel gegen eine „aus den Fugen“ geratene Welt; eine Welt, die der Form einer in sich abgerundeten „Seinstotalität“ bedarf, um neuen, geschlossenen Formen der Literatur und Kunst den Boden bereiten zu können.⁴¹ Mit der Parteinahme für den Kommunismus steigt Lukács aus der Analyse der Formen aus und hinein in eine spezifische, für weite Räume des 20. Jahrhunderts stilgebende Form. Er verlässt die Theorieebene zugunsten der Tat, das heißt zugunsten des tatsächlichen Eingriffs in die literarischen, sozialen und politischen Kämpfe. Ein solches politisches Engagement schließt – die zahlreich von Lukács auch nach der *Theorie des Romans* verfassten Abhandlungen zur Literatur belegen das – eine aufmerksame Beobachtung der literarischen Entwicklung nicht aus. Doch verändert sich nun die Perspektive. Nicht länger prägt die von Lukács bislang jeweils geteilte Perspektive der literarischen Form die Sicht auf die sozio-politische Welt, sondern die Sicht auf die Welt soll nun die Form der Literatur prägen.

Den nach der *Theorie des Romans* nur noch unter bürgerlichem Namen publizierten Texten ist dieser Perspektivwechsel unübersehbar eingeschrieben: Die Form des Essays wird durch die des Traktats ersetzt und an die Stelle des Ichs, das in der Welt nach Orientierung sucht, tritt die Klasse als Protagonist eines Narrativs, in dem kollektiv an der transzendentalen Behausung der zukünftigen Gemeinschaft gearbeitet wird. Gleich, ob

Expressionismus oder die vielfältigen Formen des Romans – immer wird die Literatur im Hinblick auf die Möglichkeit ihrer Funktionalisierung für die kommende Gesellschaft befragt und bewertet. Die Idee einer zukünftigen Gemeinschaft – nicht die tradierte Form – ist der Maßstab, anhand dessen zwischen *Erzählen oder Beschreiben* und *Tendenz oder Parteilichkeit?* entschieden wird. Sie leitet das Verständnis von *Kunst und objektiver Wahrheit* und erklärt, nicht ohne unfreiwillige Ironie, worum es in der Literatur eigentlich zu gehen habe: den Realismus. Von daher ist die im Juli 1962, ein Jahr vor dem Erscheinen der *Eigenart des Ästhetischen*, formulierte Selbstkritik an der *Theorie des Romans* irreführend. Konzentriert man sich auf den Begriff der Form, so führt eine Linie von den frühen Schriften zur Ästhetik: ist und bleibt es doch das ästhetische Schaffen eines Raumes oder die „Raumgestaltung“, von der Lukács ausgeht und die, versehen mit einem gesellschaftlichen Auftrag, letztlich zum Anstoß der Gestaltung auch des Politischen wird.⁴²

Wollte man heute den Literaturtheoretiker Lukács an seinen eigenen Maßstäben messen, so ergäbe sich eine interessante Konstellation. „Über einen Menschen und sein Schicksal“, so schrieb er, „ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern“.⁴³ Welche Form also ertragen die Lebensäußerungen Lukács‘ und welche erfordern ihre Höhepunkte? Und nach welchen Maßstäben wollte man sie überhaupt auswählen? Betrachtet man ‘Leben und Werk‘ vor dem Hintergrund der rasanten, mit dem hier zu gedenkenden Tod Lukács‘ nicht zum Abschluss gekommenen Literatur- und Politikgeschichte, so könnte man zu einer Tragödie tendieren. Doch hat der Held selbst diese nicht erlebt. Wie sagte Tibor Déry in seiner Grabrede? „Vom Anfang bis zum Ende konnte er an selbstgewählten Aufgaben arbeiten, bis zu seinem letzten Augenblick nach den Regeln einer selbstgewählten Disziplin, in einem Gesellschaftssystem eigener Wahl: so durfte er seine Bilanz in der festen Überzeugung abschließen, seine selbst auferlegten Pflichten ehrenvoll bestanden zu haben.“⁴⁴

Von daher: Ein Happy End sollte sein, und weil sich eine Komödie verbietet, würde ich zum Roman tendieren, und zwar zu einem Ideenroman, wohl wissend, dass sich dieser, einmal verfasst, sowohl als Aufbau- wie auch als Desillusionsroman interpretieren ließe. Darum sollte der Verfasser streng zwischen der Perspektive des Protagonisten und der des Erzählers unterscheiden und derart die Distanz betonen, aus der heraus die Formentscheidungen des Protagonisten als solche erkennbar werden. Um der Kontingenz zu ihrem Recht zu verhelfen, sollte er vielleicht eine Rahmenerzählung einziehen und die Frage „wer rettet uns vor der westlichen Zivilisation?“ in eine Binnenerzählung überführen.⁴⁵ Anders als der Ich-Erzähler des *Gelebten Denkens* könnte ein realistischer

Rahmenerzähler so der Tatsache Rechnung tragen, dass sich die erdachte Gesellschaftsform als unhaltbar erwies. Damit nähme die Erzählung zwar in Teilen die Form eines historischen Romans an, doch wäre die Bilanz des wirkungsmächtigen Intellektuellen dadurch nicht verwässert. Im Gegenteil, einem historischen Ideenroman könnte gelingen, worum sich Lukács wie kein zweiter mithilfe der Literatur bemühte – den rätselhaften, das Ästhetische und Soziale verbindenden Formprozess sichtbar zu machen. Der tragische Intellektuelle *und* das noch immer bedeutende Erbe seines Formbegriffs würden in einem spannenden, hochgradig reflexiven Gesellschaftsroman des 20. Jahrhunderts zusammenfließen. Mehr Lob der Literatur (und ihrer Sozialtheorie) geht nicht.

Endnoten

1. Vgl. zum Lebenslauf Lukács selbst in: Curriculum vitae (25. V. 1918), abgedruckt in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, 39/40 (1973), S. 5 ff. sowie Johanna Rosenberg, Das Leben Georg Lukács‘ – Eine Chronik, in: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller, hg. von Werner Mittenzwei, Leipzig 1975, S. 396–428, hier S. 396.
2. Vom „Formproblem“ spricht Lukács explizit 1910 in einem an Franz Blei gerichteten Brief. Vgl. hierzu Georg Lukács. Briefwechsel 1902–1917, hg. von Éva Karádi u. Éva Fekete, Stuttgart 1982, S. 190.
3. Zur Emergenz der Kultursoziologie vgl. Klaus Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland, Frankfurt am Main 1996. Zur Emergenz der Literatursoziologie siehe: Christine Magerski, Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie, Tübingen 2004, S. 150–198.
4. Vgl. hierzu Roger Häußling, Formale Soziologie. In: Handbuch Netzwerkforschung, Wiesbaden 2010, S. 240–254.
5. Siehe zur „Diskrepanz zwischen der objektiv gewordenen und der subjektiven Kultur“ Georg Simmel, Persönliche und sachliche Kultur, in: Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900, hg. von Heinz-Jürgen Dahme, David Frisby u. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992, S. 562f.
6. Georg Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte ¹⁹¹⁰. Hier zitiert nach der Übersetzung in: Text und Kritik 39/40 (1973), S. 27.
7. Ebd., S. 23 u. 31.
8. Zum differenztheoretischen Formbegriff vgl. Axel Rüh, Form, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 2013, S. 226–227.
9. Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 34 f.
10. Ebd., S. 39.

11. Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 32.
12. Auch könnte man an dieser Stelle noch weitergehen und behaupten, dass die von Lukács entworfene Formtheorie den Untersuchungsgegenstand der Ideologietheorien teilt: Untersuchen letztere die „gesellschaftliche Genese, Funktions- und Wirkungsweise von Ideen und wie diese dazu benutzt werden, Herrschaftsverhältnisse aufrechtzuerhalten“, so untersucht die Formtheorie die Genese und Wirkung der von den Ideen geformten Gebilde mit Sicht auf Herrschaftsfragen. Zum Ideologiebegriff vgl.: Carolin Amlinger, Ideologie, in: Grundbegriffe der Soziologie, hg. von Johannes Kopp und Anja Steinbach, Wiesbaden 2018, S. 181–184, hier S. 181.
13. Zur spezifischen Kopplung von textimmanentem Verfahren, Sozialphilosophie und kritischer Gesellschaftsanalyse vgl. Linda Simonis, Georg Lukács (1885–1971), in: Matías Martínez / Michael Scheffel (Hg.), Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler, München 2010, S. 33–57, hier S. 36.
14. Lukács, Theorie der Literaturgeschichte, S. 36.
15. Siehe hierzu auch: Andrew Simon Gilbert, Young Lukács as a Crisis Thinker. Subjectivism and the Problem of Form, in: Aesthetics of Form as Social Philosophy. Re-reading Lukács, hg. von Andrew Simon Gilbert und Christine Magerski. Sonderheft Zagreber Germanistische Beiträge 29 (2020), S. 15–38.
16. Georg Lukács, Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas ¹⁹¹⁰, Darmstadt/Neuwied 1981, S. 263.
17. Siehe hierzu insbesondere die überaus lesenswerte Studie von Ute Luckhardt, „Aus dem Tempel der Sehnsucht“: Georg Simmel und Georg Lukács – Wege in und aus der Moderne, Brutzbach-Griedel 1994.
18. Lukács, Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, S. 26.
19. Siehe hierzu Ferenc Fehér, Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiegeschichte gelegentlich eines Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács, in: Ágnes Heller (Hg.), Lukács Reappraised, New York, NY 1983, S. 247–250.

20. Vgl. hierzu Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 36 sowie Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Darmstadt/Neuwied 1971, S. 71.
21. Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 33.
22. Ebd., S. 36 sowie Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1998, S. 223.
23. Lukács, Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, S. 481.
24. Vgl. Peter V. Zima, Dialektik zwischen Totalität und Fragment, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), Der Streit mit Georg Lukács, Frankfurt am Main. 1978, S. 133–135.
25. Lukács, Die Seele und die Formen, S. 23
26. Ebd., S. 32
27. Ebd., S. 43
28. Ebd., S. 71
29. Ebd.
30. Ebd., S. 78
31. Ebd., S. 80 f.
32. Ebd., S. 81 u. 84.
33. Ebd., S. 129. Dazu ausführlicher Christine Magerski / Aida Alagić, ‚Kanonische Menschen‘? Zum Verhältnis von literarischer Form und Lebensform, in: Aesthetics of Form as Social Philosophy. Re-reading Lukács, hg. von Andrew Simon Gilbert und Christine Magerski, Sonderheft Zagreber Germanistische Beiträge 29 (2020), S. 103–124.
34. Lukács, Die Seele und die Formen, S. 238
35. Ebd., S. 161, 42 und 49.

36. Lukács, Die Theorie des Romans, S. 5.
37. Vgl. hierzu Patrick Eiden-Offe, Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin 2017.
38. Lukács, Die Theorie des Romans, S. 21.
39. Ebd., S. 136.
40. Ebd., S. 137.
41. Ebd., S. 11.
42. Georg Lukács, Die Eigenart des Ästhetischen. 2. Halbband, in: Georg Lukács Werke, Bd. 12, Neuwied/Berlin 1963, S. 407 f.
43. Ebd., S. 232
44. Tibor Déry, Grabrede auf Georg Lukács, in, Text und Kritik 39/40 (1973), S. 76–77, hier S. 77.
45. Lukács, Die Theorie des Romans, S. 5.

Christine Magerski

Prof. Dr. Christine Magerski lehrt Neuere deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Zagreb. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Literatursoziologie, die Literatur- und Gesellschaftstheorie sowie die Literatur-, Kultur- und Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Hannah Schmidt-Ott.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/die-form-ist-das-wahre-soziale-in-der-literatur.html>