
Konstantinos Kavoulakos

Essayistische Weltanschauungssuche durch Literaturkritik

Versuch einer neuen Lektüre von Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«

In der vorhandenen Sekundärliteratur zu Georg Lukács' »vomarxistischem« Frühwerk findet man allzu oft Interpretationen, die – wie Christian Schneider einmal treffend notierte – »einsinnig auf den Zügen von Lukács' theoretischer Physiognomik« insistieren, »die eine lineare Konstruktion des Gesamtbilds erlauben«.¹ Manchmal zeitigte zwar diese Forschungslinie wichtige Befunde – aus heutiger Sicht muss sie aber als unangemessen betrachtet werden, da sie den Fokus der Interpretation verengte: Unabhängig davon, von welcher ideologischen Warte aus Lukács' marxistische Wende Ende 1918 positiv oder negativ beurteilt wurde, suchte man aus dem Frühwerk hauptsächlich diejenigen Elemente heraus, die seine Entwicklung zum späteren marxistischen Werk dem Anschein nach verständlich machten. Gleichwohl kann man vielleicht nach dem Ende des Kalten Krieges ohne Vorentscheidungen an die frühen Texte Lukács' herangehen; man kann zumindest versuchen, sie neu zu verstehen, was sich eventuell von Vorteil auch für ein neues Verständnis seiner späteren intellektuellen Entwicklung erweisen könnte.

Das Frühwerk Lukács' ist geprägt von einer inneren Verbindung zwischen einer starken kulturkritischen Empfindlichkeit und einem lebhaften literaturwissenschaftlichen Interesse. Lukács' Hauptidee ist einfach: Er diagnostiziert eine grundlegende Problematik der modernen Kultur, deren Widerspiegelungen an den modernen literarischen Formen »abgelesen« werden können. Letztere sind von derselben romantischen »Frivolität« wie das relativistische Zeitalter charakterisiert, in dem sie erscheinen. Diese Entsprechung zwischen der Problematik der modernen literarischen Formen und der modernen Sozial- und Kulturstrukturen war schon Lukács' Leitidee in seinem Erstlingswerk *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*.² In seinem zweiten Buch *Die Seele und die Formen*³ – das neben der *Theorie des Romans* von 1916 zu den berühmtesten seines Frühwerks zählt –, versuchte er dann durch eine »metaphysische Vertiefung«⁴ die weltanschaulichen Kriterien seiner Kulturkritik der Moderne essayistisch zu untermauern. Im Folgenden möchte ich mich auf diesen Essayband konzentrieren, um – gestützt auf die Interpretationslinie, die ich anderswo umrissen habe⁵ – eine neue, umfassende Lektüre dieses Werks vorzuschlagen.

Das Bedürfnis einer neuen Annäherung an *Die Seele und die Formen* entspringt aus der meines Erachtens offensichtlichen Unzulänglichkeit der einschlägigen

Sekundärliteratur. Die Hauptschwäche der meisten Versuche einer Interpretation dieser vielschichtigen und manchmal undurchsichtigen Essaysammlung ist, dass sie kein Gleichgewicht zwischen dem Verstehen des Sinns des Ganzen und der Analyse der Teile in Bezug auf diesen Sinn erreichen. Dementsprechend handelt es sich meistens entweder um pauschale Auslegungen, die einen bestimmten Aspekt des Buches als zentral hervorheben und nur diejenigen Essays einbeziehen, die zu diesem Aspekt besser passen, oder aber um analytische Darstellungen der einzelnen Teile, die ihren organischen Bezug auf eine zentrale Idee nicht wirklich in Betracht nehmen. Da hier nicht der Ort für einen Literaturbericht ist, der diese These ausführlich belegen würde, begnüge ich mich mit einigen kurzen Hinweisen zu diesen beiden, jeweils einseitigen Haltungen der Kommentatoren.

In die erste Klasse der Interpretationen von *Die Seele und die Formen* fällt zunächst Lucien Goldmanns Nachdruck auf Lukács' existentialistische Suche des Absoluten als des einzigen Sinns des Lebens,⁶ sodann auch die Auslegung Michael Löwys, der sich explizit auf Goldmann beruft.⁷ In schroffem Gegensatz dazu entwirft Werner Jung eine »geschichtsphilosophische« Interpretation des Bandes, nach der dieser in erster Linie eine Denunziation der bürgerlichen Gesellschaft und eine Suche nach dem Weg zur Restitution einer echten Gemeinschaft enthalte.⁸ Alberto Asor Rosa gelingt es nicht, *alle* Essays des Bandes anhand seiner fruchtbaren These über den Zusammenhang zwischen den Formproblemen der modernen Kunst und dem problematischen Charakter des modernen Subjekts zu analysieren.⁹ Agnes Heller liest das Buch einzig unter dem biographischen Aspekt der misslungenen Kommunikation zwischen Lukács und seiner Exgeliebten Irma Seidler, zweier unkonventioneller Menschen in einer Epoche ohne feste Orientierungspunkte.¹⁰ Andrew Arato und Paul Breines betrachten als das vereinheitlichende, »abwesende Zentrum« des Buches das Problem des nicht entfremdeten Individuums, der Gemeinschaft und der Notwendigkeit¹¹ und formulieren die unbegründete und stark verallgemeinernde These, die von Lukács diskutierten Werke drückten symbolisch »the tragic vision as the only possible philosophy of life in a world without a life center (Lebenszentrum), where all is chaos, transience, alienation«,¹² aus. Auch György Márkus' interessanten Ansatz müsste man unter diese Klasse sortieren, da er (einen Teil von) *Die Seele und die Formen* im Rahmen seiner Ausführungen zum »Problem der Kultur« als dem eigentlichen Zentrum des Lukács'schen Frühwerks analysiert.¹³ Alle oben genannten Autoren beschränken ihre Ausführungen auf einen Teil der Essays des Bandes.

Zur zweiten Klasse der Interpretationen gehört die von Ernst Keller, der den Band unter dem Aspekt der Suche nach der »großen Notwendigkeit« der Form und des »wesentlichen Lebens« auslegt. Er widmet jedem Essay ein Paar Seiten, ohne aber ihren *tieferen Zusammenhang* zu zeigen.¹⁴ In ähnlicher Weise betrachtet Lee Congdon »human alienation, the paradigmatic form of which was the gulf that separated man from woman, and the tragic view of life that judged alienation

to be an inescapable destiny« als die vereinheitlichenden Themen des Buches.¹⁵ Folgerichtig versteht er die misslungene Beziehung zwischen Lukács und Seidler als den tieferen Einheitsgrund der Essays von *Die Seele und die Formen* und kommentiert sie entsprechend. Congdons Arbeit ist ein typisches Beispiel der »biographischen« Lesart des Lukács'schen Frühwerks.

Die erste oben genannte Vorgehensweise führt oft zu untriftigen Interpretationen oder überverallgemeinernden Urteilen, die zweite dagegen zu lose zusammenhängenden Beschreibungen der Einzelteile mit beschränktem theoretischem Wert. Demgegenüber versuche ich mit meinen notwendig kurzen Kommentaren zu den einzelnen Essays des Bandes bloß dem gerecht zu werden, was Lukács selbst in einem Brief an den Essayisten Franz Blei Ende Dezember 1910 notierte: »Die Einheit des Buches ist das Formproblem: seine verschiedenen Möglichkeiten werden an scheinbar disparaten und willkürlich gewählten Punkten des Lebens und der Kunst erörtert. Das Ganze wird aber (hoffe ich) doch eine Totalität: es umspannt das ganze Gebiet der Literatur in ihren wichtigsten Formproblemen; und behandelt zugleich das Problem der Lebenskunst; das Verhältnis von Form und Leben. Es ist also ein Buch; keine ›Sammlung‹ von Essays.«¹⁶

Ich möchte im Folgenden versuchen zu zeigen, dass Lukács' oben genannter Anspruch auf Einheit seines essayistischen Ansatzes vielleicht nicht unbegründet war. Ich entwickle meinen Interpretationsversuch am Leitfaden des »Weltanschauungsbedürfnisses«¹⁷, auf das Lukács' Analyse der modernen »ästhetischen Kultur« hinweist. Ich möchte also zunächst den Zusammenhang zwischen der Lukács'schen Kulturkritik und seiner essayistischen Suche nach einer zumindest halbwegs verbindlichen – weil noch nicht adäquat begründeten – Weltanschauung hervorheben (I). Die Ausführungen Lukács' orientieren sich an der unauflösbaren Spannung zwischen Kunst und Leben und – allgemeiner – zwischen Form und Leben (II). In diesem Rahmen entwickelt Lukács die Vision eines neuen Typus des Ästheten (III), eine Idee, die ihre weltanschauliche Rückendeckung vorübergehend in einer »Metaphysik der Tragödie« findet (IV).

I. Kritik der modernen Kultur und essayistische Weltanschauungssuche. – Welche bedeutenden Unterschiede zwischen Lukács' Erstlingswerk, der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, und seinem essayistischen Frühwerk, vor allem dem Band *Die Seele und die Formen*, auch immer bestehen mögen, eine Hauptorientierung ist ihnen gemeinsam: In beiden wird eine – in ihren Hauptzügen dieselbe – ästhetizistische Kulturkritik artikuliert, die auf einer bestimmten Zeitdiagnose beruht und durch Reflexionen zur Möglichkeit eines Auswegs aus der diagnostizierten Pathologie der modernen Kultur ergänzt wird.¹⁸ Alle diese Facetten des Lukács'schen Frühwerks werden in dem Artikel *Ästhetische Kultur*¹⁹ von 1910 zusammengefasst.

In diesem Text geht Lukács vom normativen Begriff der »wirklichen Kultur« aus,

die mit einer vollkommenen Vereinheitlichung aller »Lebensäußerungen« identisch ist, sodass diese als Ausdruck derselben zugrundeliegenden Weltanschauung erscheinen (vgl. *ÄK*, 13, 15, 17). Auf der Kontrastfolie dieses traditionalistischen Kulturbegriffs bestimmt er anschließend die *Eigenart* der modernen Kultur: »Wenn es eine heutige Kultur gibt, kann sie nur ästhetische Kultur sein« (*ÄK*, 13). Wegen ihrer Spaltung in die äußerlichen Mittel des Zivilisationsprozesses und in die innerlich-subjektive, »ästhetische« Kultivierung kann sich die moderne Kultur nur noch einseitig entwickeln. Nach Lukács kann also die moderne Kultur keinesfalls die normativ gebotene Einheit der »wirklichen Kultur« zeigen. Sie nimmt eben bloß die Form einer einseitigen »ästhetischen Kultur« an, die Lukács sehr kritisch beurteilt. Ihr zentraler Menschentypus, der »Ästhet«, wird als ein realitätsfremdes, entwurzeltes, einsames Individuum geschildert. Er ist der Mensch, der sein ganzes Leben der Innerlichkeit, dem seelischen Leben widmet und somit die »Stimmung« ins Zentrum seines Daseins rückt; vor allem die Stimmung, die durch den Genuss von Kunstwerken hervorgerufen wird (vgl. *ÄK*, 14).

Dieselbe *passive* Haltung den Dingen gegenüber, die sich in zufälligen »Stimmungen« verflüchtigen, überträgt er sodann auf sein ganzes Leben. Mit der damit einhergehenden Herrschaft des Zufälligen wird nun das *Fehlen jeder Form* zur geläufigen Form der ästhetischen Kultur (vgl. *ÄK*, 15). Somit entbehrt die ästhetische Kultur *jeder Einheit*; sie verwandelt sich zur Kultur der Mannigfaltigkeit, der Zerrissenheit und der Einsamkeit des Individuums, das in der Verslossenheit der Innerlichkeit, im chaotischen Erleben zusammenhangsloser Augenblicke versinkt (vgl. *ÄK*, 15f.). Schließlich muss also »diese an den Augenblicken haftende Kultur [...] ihre sämtlichen Zusammenhänge mit dem Leben verlieren« (*ÄK*, 18), was nur die andere Seite ihrer Formlosigkeit ist. Das gilt auch und gerade für die Kunst, die unter ihrem Zeichen produziert wird, die einerseits jeder Monumentalität entbehrt und andererseits den Kontakt mit dem breiteren Publikum verliert (vgl. *ÄK*, 18). Der romantische Anspruch der ästhetischen Kultur auf eine Verschmelzung von Leben und Kunst, die Suche nach einer »Lebenskunst« (*ÄK*, 16) schlägt also in die völlige Entfremdung der Kunst vom Leben um.

Gleichwohl blieb Lukács, trotz der scharfen Kritik am modernen Ästhetizismus, zunächst ein entschiedener Ästhet. Sein damaliges Grundproblem war eher, wie durch das Auffinden einer strikten modernen *Kunstform* und der entsprechenden *Weltanschauung*, die eventuell Auswirkungen auf die individuelle Lebensführung des Ästheten haben könnte, Widerstand gegen den aufkommenden »Dilettantismus« (*ÄK*, 16) und die »Frivolität« (*ÄK*, 21; *SF*, 34) der ästhetischen Kultur zu leisten wäre. Dabei wird die Spaltung der modernen Kultur als schlicht gegeben und *unüberwindbar* angenommen. Wie Lukács in der *Ästhetischen Kultur* notiert, sind wir nach dem Ende des alten Bürgertums in der Lage, ein klares Bewusstsein darüber zu haben, dass das, »was vorhanden ist, [...] von uns überragenden Notwendigkeiten gestaltet« (*ÄK*, 22) wurde.²⁰ Dieses Bewusstsein trägt also die

melancholische Erkenntnis der Unüberwindbarkeit der modernen kulturellen Entzweiung.

Auch wenn in Lukács' Augen der Kampf für eine neue »wirkliche Kultur« aussichtslos erscheint, gibt er für den »zur Tat Geborenen« (*ÄK*, 22) doch einen Ausweg an: Es ist die Radikalisierung des Ästhetizismus, die Herausbildung eines neuen Ästhetentums. Der von Lukács anvisierte »neue Ästhet« ist bloß der »folgerichtige Ästhet«, der das Wesen der Kunst, die *Form*, auf sein eigenes innerliches Leben anwendet, anstatt es chaotisch vor sich hin fließen zu lassen (vgl. *ÄK*, 24f.). Sein Leben ist somit von einem spezifisch modernen ethischen Imperativ durchdrungen, der den Kampf um die Formung der *echten Individualität* verlangt. Diese kann keinen vorbestimmten Inhalt haben; geboten kann nur das »*Bis-zum-Ende*«-Entfalten und Erleben der individuellen Möglichkeiten des Selbst werden (vgl. *ÄK*, 24).

Insofern jedoch das, »was wahrhaft tief, bis zur tiefsten Seele individuell ist«, über das »bloß Individuelle« (*ÄK*, 23) hinaus verweist, gibt der Kampf um die echte Individualität ein Beispiel und ein Symbol derselben Möglichkeit für alle Menschen ab.²¹ Man kann hier also von einem ethisch motivierten Ästhetentypus oder von einer elitären, ästhetizistischen »Ethik der Form« sprechen. Diese Ethik lässt die »Dissonanzen« des menschlichen Daseins unangetastet – durch ihre »Verinnerlichung« werden letztere sogar »schmerzhafter und tiefer«, während die »erlösende Macht der Form [...] nur am äußersten Ende aller Wege und aller Schmerzen« (*ÄK*, 24f.) erscheint. Der Weg der Form ist also ein Weg der erlösenden *Tragik*, aus der eben der »Heroismus des Sich-Formens« (*ÄK*, 26) erwächst.

Der kulturelle Stand der Moderne bestimmt nicht nur die Unmöglichkeit über die Ethik des »folgerichtigen Ästheten« hinauszugehen, sondern legt auch die Mittel fest, durch die diese Ethik ausbuchstabiert werden kann. Die Formlosigkeit der Kunst und des Lebens, der bodenlose moderne Subjektivismus und die Herrschaft des Zufälligen sind letztendlich auf das Fehlen einer bindenden Weltanschauung zurückzuführen. Die Moderne ist die Epoche des weltanschaulichen Relativismus,²² der die philosophische Begründung eines festen und verbindlichen Weltbildes erheblich erschwert, was sich klar in der vergeblichen Suche nach einem haltbaren philosophischen System zeigt. Unter solchen Bedingungen muss man sich zunächst nach einer anderen literarischen Form umschaun, die die gesuchte Weltanschauung und somit das »begriffliche Neuordnen des Lebens« (*SF*, 3) artikulieren könnte.

Dieses Mittel ist nach Lukács der Essay. Tatsächlich geht es im ersten Essay aus *Die Seele und die Formen*²³ genau um die Frage nach der Möglichkeit des Essays als literarischer Form. Der Essay wird von Lukács als *unabhängige* »*Kunstform*« charakterisiert, die zwischen der Literatur und der Philosophie steht (*SF*, 5). Ein Teil der Interpretationsschwierigkeiten, die einem das Buch von Lukács bereitet, hängt damit zusammen, dass die Essays, aus denen es zusammengesetzt ist, wäh-

rend einer Periode rascher intellektueller Entwicklung ihres Autors geschrieben wurden. Die Charakterisierung des Essays als »Kunstform« ist ein Beispiel dafür, insofern man sie nicht genau im selben Sinn im zweiten Essay des Bandes findet, in dem Lukács den österreichischen Kritiker Rudolf Kassner – für ihn damals der Inbegriff eines Essayisten – unter die Lupe nimmt.²⁴ In diesem Essay stützt Lukács seine Analyse auf die Polarisierung zwischen kreativer Kunst und Kritik (Essay), oder – in der Begrifflichkeit, die er von Kassner übernimmt – zwischen »Poesie« und »Platonismus«, und nicht auf das dreistellige Schema Kunst-Essay-Philosophie, das man im *Brief an Leo Popper* trifft (vgl. *SF*, 46). Es ließe sich allerdings zeigen, dass die Perspektiven der beiden Essays trotz der äußerlichen Unterschiede auf einer tieferen Ebene durchaus kompatibel sind – allerdings würde diese Interpretationsfrage den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.²⁵

Wie es sich damit auch verhalten mag, für Lukács drückt auch der Essay – wie jede andere Kunstform – ein bestimmtes Erlebnis aus: das Erlebnis der »Intellektualität«, der »Begrifflichkeit« oder der »Weltanschauung« (*SF*, 15). Die Weltanschauung findet der Essay objektiviert in der Form der Kunstwerke, die er diskutiert. Deshalb ist er letztendlich nichts anderes als eine »Formvision« (*SF*, 19), ein »symbolisches Betrachten der Lebenssymbole« (*SF*, 17). Als solcher stellt der Essay die großen philosophischen Fragen, die er offen und unsystematisch behandelt. Dank ihrer besonderen Beschaffenheit entspricht die Essayform genau den kulturellen Bedingungen und Bedürfnissen einer problematischen, relativistischen Epoche: Der Essay sucht »indirekte Werte« – d.h. solche, die von den fertigen Formen vermittelt sind –, weswegen er für Lukács »die typische Ausdrucksform eines Zeitalters ohne direkte Werte in den Dingen«²⁶ darstellt.

Daraus resultiert allerdings sein unüberwindbar problematischer Charakter, da seinen Befunden immer eine gewisse Willkürlichkeit anhaftet. Obwohl der Essay Kritik immer in Bezug auf die »geschaute Idee« übt, kann er sein »Gericht« nur anhand seiner Sehnsucht legitimieren (vgl. *SF*, 34–37). Deshalb kann er »das Heil« letztendlich »nur aus der äußersten Zuspitzung der Fragwürdigkeit, aus einem radikalen Bis-zum-Ende-Gehen in jeder Problematik« (*SF*, 33) erwarten – eine Anspielung Lukács' auf das zentrale Motiv seiner ästhetizistischen Ethik der Form. Eine Begründung der »Idee«, die der Essayist als »Maß des Richtens« in Anspruch nimmt, könnte letztendlich nur vom »großen Wertbestimmer«, von einem kommenden »erlösenden System« geleistet werden – deshalb stellt der Essayist den »reinen Typus des Vorläufers« (*SF*, 35f.) dar. Mit seinem Band *Die Seele und die Formen* versucht Lukács ein essayistisches Urteil über die Frage nach der gestörten Einheit zwischen Kunst und Leben in der Moderne zu formulieren.

II. Kunst und Leben in der Moderne. – Wie wir im ersten Abschnitt gesehen haben, kann nach Lukács die Spaltung zwischen Kunst und Leben als ein Symbol der Zerrissenheit der modernen Kultur überhaupt betrachtet werden. Hier liegt der

Grund, warum Lukács Rudolf Kassner als Vorbild für den modernen Essayisten lobt: weil Kassner im Zentrum seiner Essays die Frage nach dem *Verhältnis zwischen dem Werk und dem Leben* des jeweils analysierten Künstlers stellte und, von sekundären und konventionellen Informationen zu dessen Person absehend, nach dessen »Wesen« suchte (vgl. *SF*, 44f.). Kassners Vorbild folgend, interessiert sich Lukács in *Die Seele und die Formen* oft weniger für den Inhalt des Werkes der geschilderten Künstler und Essayisten als vielmehr für die Beziehung dieses Werkes zu ihrem Leben.

Genau das ist der Standpunkt, von dem aus er den Fall Sören Kierkegaard untersucht.²⁷ Man muss von vornherein sagen: Kierkegaard ist einer von Lukács' »Helden«. Er spricht explizit von »Kierkegaards Heroismus«, der für ihn darin bestand, dass er »Formen [...] aus dem Leben« (*SF*, 88) habe schaffen wollen – Kierkegaard gehöre also keinesfalls zu den Vertretern der modernen ästhetischen Kultur. Im Essay über Kassner heißt es sogar: »Kierkegaard [...] gelangte zu einer hohen glaubensstrengen, auf platonischer Grundlage ruhenden Lebenseinrichtung, und um dahin zu gelangen, mußte er in sich den Ästhet, den Poeten besiegen« (*SF*, 51). Trotzdem scheiterte er im Kampf, seinem Leben Form zu geben – und dieses Scheitern seiner strikten Haltung, die sich für ihre »Ehrlichkeit« auszeichnete,²⁸ kann auch die Grenzen der romantischen Versuche beleuchten, das Leben in Kunst zu verwandeln.

In Lukács' Augen versuchte Kierkegaard mit seiner von Liebe motivierten »Geste« des Verführers »sein Leben« zu »dichten« (*SF*, 66). Lukács zufolge ist die »Geste« die signifikative Tat des Lebenskünstlers; sie ist demnach eine »Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt«, die dem Leben Form gibt und somit den »einzigsten Weg des Absoluten im Leben« (*SF*, 63) eröffnet. Die Geste entspricht also dem Kierkegaard'schen »Paradox«; deshalb kommt ihr eine metaphysische Funktion zu: In den Worten Lukács' ist sie »der Punkt, in dem Wirklichkeit und Möglichkeit sich schneiden, Materie und Luft, Endliches und Unbegrenzt, Form und Leben«. In Kierkegaard'scher Sprache repräsentiert sie weiterhin den »Sprung, mit dem sie die immer relativen Tatsachen der Wirklichkeit verläßt, um die ewige Gewißheit der Formen zu erreichen«; sie verkörpert also »das große Paradox des Lebens, denn nur in ihrer starren Ewigkeit hat jeder wegschwindende Augenblick des Lebens Platz und wird in ihr zur wahren Wirklichkeit« (alle Zitate aus *SF*, 64f.). Nach Lukács richtete Kierkegaard seine Geste des Verführers entschieden an seine Geliebte Regine Olsen, um die Verlobung mit ihr aufzulösen und somit Regine von einem Leben neben einem »schweremütigen« Mann zu erlösen.

Hiermit wird aber die fundamentale Frage gestellt, ob solch eine »Lebenskunst« überhaupt möglich ist, ob die Form dem Leben selbst aufgezwungen werden kann. So etwas ist, nach Lukács, nicht möglich. Auch wenn Kierkegaard sein Ziel erreichte, seine Beziehung zu Regine aufzulösen und von ihr Abstand zu nehmen, konnte er nicht jede Ambivalenz seiner angeblich »eindeutigen Tat« und ihrer wahren Motive

eliminieren. Da aber, wo das Nachdenken über die Motive beginnt, da löst sich »alle Festigkeit und Eindeutigkeit« (SF, 85) auf. Die langfristige Wechselwirkung zwischen der Geste und der Seele führt zu ihrer gegenseitigen Verzerrung, so dass die psychologische Zweideutigkeit wiederkehrt (vgl. SF, 72–85). Somit löst sich die erstrebte Form ins vieldeutige Chaos der psychologischen Erlebnisse und der Motive auf, also in »das im Innersten Bodenlose und das am luftigsten Zerfließende [...] das Reich der Psychologie« (SF, 86). Genau wegen dieses wechselhaften und chaotischen Charakters des seelischen Lebens ist die eindeutige Verbindung eines bestimmten Zeichens oder Signals mit einem bestimmten psychischen Erlebnis, auf das sie verweisen sollen, unmöglich. Deshalb muss die Möglichkeit einer Formung des Lebens ausbleiben. Form ist nur im Reich der Kunst möglich, wo die Psychologie »konventionell«, also vom Dichter *ad hoc* bestimmt, ist (vgl. SF, 86f).

An dieser Stelle der feinen Analysen Lukács' scheitert Agnes Hellers Interpretation, die sich auf eine Projizierung des Verhältnisses zwischen Kierkegaard und Olsen auf die Affäre zwischen Lukács und Irma Seidler stützt. Heller versteht das Wort »konventionell« im alltäglichen Sinne des »gesellschaftlich Eingebürgerten«, im Sinne also der »Bedeutung«, die die Zeichen in der alltäglichen Kommunikation haben. Letzterer setzt Heller den Kommunikationsversuch zwischen zwei problematischen Menschen (Lukács und Seidler) entgegen, die sich jenseits der Konventionen bewegen, sodass ihre Verständigung unmöglich wird.²⁹ Somit verfehlt Heller aber Lukács' wirkliche Pointe: »Konventionell« ist für ihn nämlich die »*ad hoc* Psychologie« der Literatur, während es in der alltäglichen Kommunikation selbstverständlich keine konventionelle Psychologie geben kann. Daraus resultiert das Problem des notwendigen »Zerschellens der Form am Leben«, d.h. des notwendigen Missverstehens jeglicher Kommunikationszeichen (vgl. SF, 86f).

Durch die »psychosemiotische« Kritik der »Geste«, die das grundsätzliche Fehlen einer eindeutigen Entsprechung zwischen den kommunikativen Zeichen und den »auszudrückenden« psychischen Erlebnissen aufzeigt, stellt sich im Essay über Kierkegaard und Olsen letztlich die Frage nach dem Solipsismus des seelischen Lebens. Diese folgt ja unmittelbar aus der festgestellten Unmöglichkeit, das Erlebnis des Anderen, auf das sich die Kommunikationszeichen (sprachliche Mitteilungen, Gesten usw.) beziehen sollen, mit Gewissheit zu bestimmen. Nach der treffenden Interpretation von Andreas Hoeschen ist das, was den Fall Kierkegaard für Lukács interessant macht, das Aufzeigen dieses Kommunikationsproblems. Die Geste wird zur bloßen Möglichkeit und scheitert dabei, dem Leben Form zu geben, weil sich der Verständigungsprozess »in einem kontinuierlichen Interpretationszusammenhang« nicht auf einen »transparenten Kausalnexus von Mitteilung und Motivation«³⁰ stützen kann.³¹

Wegen der Unmöglichkeit einer echten Intersubjektivität im Alltag ist die Lehre, die aus dem ersten Versuch Kierkegaards gezogen werden muss, folgende: dass das »Dichten des Lebens« nur jenseits des alltäglichen Lebens, im Bereich

der Kunst, möglich ist. Kierkegaards »Tragödie« bestand genau darin: »Er wollte leben, was man nicht leben kann« (SF, 88). Ganz unhaltbar sind daher die Interpretationen, nach denen Lukács Kierkegaards Beispiel positiv als einen möglichen Ausweg aus dem chaotischen Leben bewertete.³² Sein Verdikt über Kierkegaards Versuch, die Lebenskunst zu verwirklichen, ist so allgemein, dass hier eine für den Band charakteristische Zweideutigkeit ans Licht tritt: Einerseits erkennt man am Zerschellen der Form, am vieldeutigen Chaos der psychischen Erlebnisse und der Motive, am zuinnerst »Bodenlosen« des »Reichs der Psychologie« leicht die Grundzüge der modernen ästhetischen Kultur (vgl. unsere Analyse oben im Abschnitt I). Es ist daher kein Wunder, dass manche Kommentatoren die Allgemeinheit der Diagnose Lukács' über die Unmöglichkeit der Kommunikation verkennen und sie eher als eine Kritik am Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft verstehen.³³ Aber andererseits geht die Intention Lukács' hier über das Ziel, das Schicksal der Kommunikation innerhalb einer bestimmten Epoche zu analysieren, weit hinaus.³⁴

Anders verhält es sich mit dem Essay über Novalis,³⁵ der einen klaren historischen Bezug hat: Es geht hier um die deutschen Frühromantiker, die Vorläufer der modernen ästhetischen Kultur, bei denen das problematische Verhältnis von Leben und Kunst eine andere Form annimmt. Andrew Arato und Paul Breines notieren treffend zum Verhältnis zwischen den beiden Essays: »Kierkegaard's goal and that of the Romantics constitute opposite poles of Lukács's early essayistic philosophy. The self-realization and self-formation of an authentic, illusionless, ruthlessly honest, struggling, ascetic hero stands at one end. The creation of a new and rich objective culture with art [...] at its center stands at the other. Yet these poles are complementary [...] in both, the resistance of empirical, everyday life shatters the project of formation.«³⁶

Tatsächlich ist für Lukács die Frühromantik nichts anderes als der gescheiterte Versuch gewesen, eine »neue, harmonische, alles umfassende Kultur zu schaffen« (SF, 93). Lukács zeichnet ein schöpferisch vereinfachtes Bild der Romantiker als Kulturrevolutionäre,³⁷ die versucht haben, eine »pantheistische, monistische, die Entwicklung vergötternde Religion« zu stiften, welche die Antwort zur ihrer Grundfrage geben würde: »wie kann und muß man heute leben?« (SF, 99f.). Im Unterschied aber zu Goethe, dem allein es gelang, den Weg zu einer neuen Synthese zu finden,³⁸ hegten die Romantiker die Erwartung, dass ihr *extremer Individualismus* der Genialität letztendlich zur *menschlichen Gemeinschaft* führen würde. Durch die poetische Genialität würde das Ziel des Menschen, »der wahrhaft leben kann« erreicht werden (vgl. SF, 105): »Die Poesie ist die Ethik und die Moral ihre Poesie« (SF, 102). Die Poesie wird zum Zeichen der Frühromantik, zum »Eins und Alles« ihrer panpoetischen Weltanschauung, die die Vision eines »goldenen Zeitalters« entwirft, einer Zeit »die keine Unmöglichkeit mehr kennt« (SF, 104).

Gleichwohl stützte sich der Panpoetismus der Frühromantiker auf eine Aufhebung der unüberwindlichen Grenzen zwischen dem Werk und dem Leben, auf ein

Ignorieren der unreduzierbaren Spannung zwischen ihnen. Das »Allesumfassen« in der neuen Kultur war eine Verdeckung von deren Begrenzung: Mit anderen Worten, die Romantiker setzten »den erträumten und selbsterschaffenen Kosmos der wirklichen Welt« gleich, deswegen konnte das »Erwachen aus einem schönen Fiebertraum« zu nichts anderem führen als zu einem »tragisch-traurigen Ende«, zum schlichten Zusammenbruch der frühromantischen Bewegung (alle Zitate aus *SF*, 110). Die Ignoranz gegenüber den Grenzen antizipiert die Entfremdung der Kunst vom Leben als Folge ihrer vermeintlichen Verschmelzung, die typisch für die moderne ästhetische Kultur ist. Auch »das Vorherrschen der passiven Erlebnisfähigkeit« (*SF*, 106), das die ästhetische Kultur charakterisiert (vgl. oben, Abschnitt I), findet sich nach Lukács in der Frühromantik.

Die Verurteilung der Frühromantik wird auch nicht durch Lukács' Lob von Novalis als dem »einzigsten wahrhaften Dichter der romantischen Schule« (*SF*, 115), der die gesuchte Einheit zwischen dem Leben und dem Werk gefunden habe, gemildert. Denn diese Einheit ist eine negative, eine Einheit angesichts des Todes, des eigenen und derjenigen, die Novalis am nächsten standen. Die konsequente Konfrontation des optimistischen Panpoetikers mit dem harten Schicksal gab seinem Leben den Charakter des »Symbols der gesamten Romantik« (*SF*, 116). Für Lukács liegt die Größe Novalis' in seiner ständigen Auseinandersetzung mit der unüberwindlichen Härte des »unbezwingbaren Herrschers« (*SF*, 117), in der Tatsache, dass er eine Reihe von Katastrophen zu Leben verwandeln musste bis zu seinem eigenen Ende: »er frug das Leben und der Tod brachte die Antwort« (*SF*, 117). Die daraus zu ziehende Lehre ist, dass – gegen die Weltanschauung der Romantik – die Welt, die »keine Unmöglichkeit mehr kennt«, einfach unmöglich ist.

Die Kritik an der Romantik wird mit dem kritischen Hinweis auf die Formlosigkeit des Werks und des Lebens Lawrence Sternes ergänzt und vorübergehend vollendet.³⁹ Lukács betrachtet Sterne als einen typischen Fall des »Dilettantismus« und der »Frivolität« der modernen ästhetischen Kultur. Im wichtigen Sterne-Essay – einem der weniger kommentierten des Bandes – verfolgen wir die dialogische Auseinandersetzung zwischen einem Befürworter und einem Kritiker des englischen Schriftstellers. Es handelt sich um zwei junge Studenten der neueren Philologie, Vincenz und Joachim, die ein verbales »Duell« vor einer jungen Mitstudentin durchführen, mit dem unausgesprochenen Ziel eines jeden von ihnen, ihr Herz für sich zu gewinnen. Für Vincenz versuchte Sterne die Vielfältigkeit, den unendlichen Reichtum des Lebens wiederzugeben, den Sachverhalt anerkennend, dass an den Dingen nur die Intensität ihres Erlebens wichtig ist und nicht eine ihnen von außen aufgezwungene »Theorie«. Für seinen Gegner Joachim dagegen führt diese Haltung bloß zur »Anarchie«, da sie vergisst, dass das Leben selbst Grenzen setzt, die nicht von unserem subjektiven Erlebensvermögen abhängen (vgl. *SF*, 274–276). Im Zuge der Vertiefung dieser Meinungsverschiedenheit werden

die Ursachen der »Impotenz« (SF, 291) Sternes, sowohl im Bereich der Kunst als auch im Leben selbst, hervorgehoben.

Diese Schwäche, die der romantische Autor mit der »spielerischen Geste der Souveränität« (SF, 293) ausblendet, kann auf zwei Hauptpunkte zurückgeführt werden, die auf den Kern der ästhetischen Kultur verweisen. Der *erste Punkt* ist der weltanschauliche Standpunkt der »romantischen Ironie«, die Anerkennung der »grenzenlosen Subjektivität« als des ungezügelt und unvorhersehbaren Trägers jedes Erlebnisses und jedes Lebensausdrucks, die Hingabe an das »ironische Spiel mit allem«, die sich auf das Prinzip stützt, »daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide« (alle Zitate aus SF, 297f.). Dieses ironische Spiel führt aber zur Indifferenz gegenüber dem Eigenwert der Dinge und ihrer Ordnung, also zur Zerstörung der Form in der Kunst und im Leben. Der *zweite Punkt* ist die Orientierung an dem »extensiven Reichtum« des Lebens, die zu Formen führt, die »nicht die Große Ordnung, sondern die Große Vielheit« wiedergeben. Die so geformten Werke werden somit zu »Symbolen des Unendlichen«, der unendlichen Erlebensmöglichkeiten. Deswegen, anstatt ihre »innere Abrundung« zu erreichen, leiden sie unter dem »Verschwimmen ihrer Grenzen im Nebel der Ferne« (alle Zitate aus SF, 307–309).

Da aber jede echte Form in der wertenden Wahl des Wesentlichen besteht, ist diese romantische Form die reine Formlosigkeit. Für Lukács ist es ja klar: »unendliche Formen gibt es nicht« (SF, 306). Und die Denunziation der romantischen Frivolität wird mit dem Hinweis auf das »seelisch bankrotte«, oberflächliche und chaotische Leben Sternes vollendet, das somit in Einklang mit der Schwäche seines literarischen Werkes stand (vgl. SF, 319f.). Allerdings zeichnet den Dialog eine gewisse Unentschiedenheit aus: Obwohl Joachim die stärksten Argumente vorzuführen scheint, ist es am Ende doch Vincenz, der die Beobachterin des Duells, das Mädchen, für sich gewinnt – die ästhetische Kultur kann ja nicht mehr niedergeschlagen werden. Außerdem gibt die sich hintergründig abspielende Erotik dem Stück einen »satyrischen« Ton, wie Lukács in einem Brief an seinen Freund Leo Popper kommentierte.⁴⁰ Die Kluft inmitten der ernstest Diskussion, die aber eigentlich nur ein Mittel für etwas ganz anderes ist, ist bei Lukács typisch für die Ironie des Essayisten (vgl. SF, 20–23) – er selbst verstand sie aber auch als eine Selbstkritik seiner Schriften und Lebensform.⁴¹

Kierkegaard, Novalis und Sterne repräsentieren drei Versionen der problematischen Beziehung zwischen Kunst und Leben, die vom heroisch-tragischen Versuch eines Dichtens des Lebens über den romantischen Panpoetismus bis zum Versinken im Chaos der Erlebnisse und der romantischen Ironie reichen. Die letzte Version entspricht ganz dem modernen Rahmen der problematischen ästhetischen Kultur mit ihrer totalen Entfremdung der Kunst und der Seele vom Leben. Es handelt sich um die fortschreitende Auflösung der Formen sowohl in der Kunst als auch im Leben selbst, d.h. um jene historische Realität, die zeigt,

»daß eine Rettung notwendig und darum möglich und darum wirklich« (SF, 34) ist. An diesem Punkt ist also eine historische Vergewisserung über diese Möglichkeit und Wirklichkeit angebracht.

III. Vom alten Typus des Ästheten zum Heroismus des Sich-selbst-Formens. – Die historische Vergewisserung gibt Lukács noch einmal die Möglichkeit, vor dem gegensätzlichen Hintergrund einer anders gearteten, aber nunmehr vergangenen, »alten« bürgerlichen Kultur, die Ursachen der Mangelhaftigkeit seiner zeitgenössischen Literatur genauer zu untersuchen. Diese Vergleichsfolie wird im Essay über Theodor Storm, den »letzten, auf alte Art großen, bürgerlichen Lyriker«,⁴² entwickelt. Bei Storm findet das »ungebrochene alte Bürgertum«, und zwar »jenes Bürgertum, das der stärkste Gegensatz des heutigen ist« – ein historisches Relikt, das auf die rückständigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen des deutschen 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann –, seinen letzten Repräsentanten (vgl. SF, 136–138). Der Untergang dieses Bürgertums bedeutet daher, dass auch seine entsprechende Kunstform und die eigenartige Weise, mit der Storm das Dogma des »l'art pour l'art« mit einer strengen Berufsethik kombinieren konnte, unwiderruflich verschwinden muss. Deswegen ist es ganz fehl am Platz zu meinen, Lukács hätte Storm und seine Pflichtethik als ein alternatives Modell zur Überwindung der ästhetischen Kultur »vorgeschlagen«, wie es manche Kommentatoren tun.⁴³

In der altbürgerlichen Welt, die Welt der Dichtung Storms, waltete jedenfalls noch die selbstverständliche Orientierung der Menschen am »Primat der Ethik im Leben«. Es handelt sich um jene Berufsethik, die das Lebensgefühl des »wahren Bürgers« bestimmt, für den »sein bürgerlicher Beruf nicht Beschäftigung, sondern Lebensform« (SF, 124f.) ist. Wie Ernst Keller notiert, zeugen die Tagebücher Lukács' von seiner systematischen Beschäftigung mit der protestantischen Berufsethik und mit dem Begriff der innerweltlichen Askese, wie diese in Max Webers *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904/05) analysiert werden.⁴⁴ Im ethisch geprägten Berufsleben gibt die Beständigkeit der Pflicht, die Wiederholbarkeit des Verhaltens, das von der ethischen Norm gefordert wird, sowohl dem Werk als auch dem Leben überhaupt eine solide Einheit und bewerkstelligt ihre unproblematische Harmonisierung.

Der Mensch der Pflicht kennt nicht die »hysterische, von vornherein zur Unerschöpfbarkeit verurteilte Sehnsucht der komplizierten Menschen« (SF, 121), d.h. der modernen Ästheten.⁴⁵ Das bürgerliche Leben ist für ihn keine »Zwangsarbeit und verhaßte Knechtschaft« (SF, 122), so wie für die zuletzt genannten. Indem die Einheit zwischen Arbeit und Ethik eine kohärente Gemeinschaft unter den Menschen stiftete, gab sie dem alten Bürgertum ein stabiles Seelenleben und zugleich einen Ausweg aus der »ewigen Einsamkeit« (vgl. SF, 125). In dieser Hinsicht hat György Márkus Recht, den Essay über Storm als »Kontrapunkt zum

Kierkegaard-Essay«⁴⁶ zu charakterisieren, da hier tatsächlich eine Möglichkeit echter Gemeinschaftlichkeit zwischen den Menschen eröffnet zu werden scheint – die von der psychosemiotischen Kritik im Kierkegaard-Essay total ausgeschlossen wird.

Die ethische Stabilisierung des menschlichen Lebens ermöglicht weiterhin eine Versöhnung der beruflichen mit der künstlerischen Tätigkeit. Denn beim »alten Bürgertum« unterliegt die künstlerische Produktion denselben ethischen Normen wie der Beruf: einerseits der »Handwerkertüchtigkeit«, die die größte Vollkommenheit der gegebenen Form anstrebt (vgl. *SF*, 133), und andererseits dem Anspruch, dass die »Kunst der Menschheit Nutzen« und keinen Schaden bringen soll (vgl. *SF*, 135). Das mittelalterliche Ideal der Handwerkertüchtigkeit steht also an der Stelle der romantischen Genialität mit ihrer krankhaften Unsicherheit und ihren fieberhaften Anstrengungen zur Verwirklichung eines unerreichbaren Ideals. Es ermöglicht somit eine letzte Harmonisierung der Ethik mit der Ästhetik vor ihrer Spaltung in der modernen ästhetischen Kultur.

Storm repräsentiert also den Typus des unwiderruflich untergehenden »alten Ästheten«. An seinem Platz kann nur der impressionistische Ästhet des späten 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts treten, dessen Vorläufer Lukács in den Essays über Novalis und Sterne analysiert hat. Ist das aber wirklich so? Oder gibt es noch Künstler, die den »Kampf um die Form« austragen? Ästheten, die dem Typus des »neuen« oder »folgerichtigen Ästheten«, dessen Kommen im Essay über die *Ästhetische Kultur* antizipiert wird, zugeordnet werden könnten (vgl. oben, Abschnitt I)? Diese würden zu jenen Menschen gehören, die zwar »keine Kultur« schaffen, aber so leben, »als ob sie in einer Kultur lebten« (*ÄK*, 26). Es sind die neuen Helden des Sich-selbst-Formens, die den Ausweg aus der Problematik in ihrem Bis-zum-Ende-Gehen gefunden haben.

Drei Fälle solcher Künstler aus jener Zeit werden in den am wenigsten kommentierten Essays des Bandes diskutiert. Der erste Fall ist der deutsche Dichter Stefan George.⁴⁷ Für Lukács repräsentiert George die »neue Lyrik« (*SF*, 185), die nach der »Form des Gedichtes von heute« (*SF*, 178) strebt. Die »unfruchtbar gewordene Volksliedtradition« (*SF*, 188) überwindend, drückt er einen radikal neuen, »aristokratischen« Ästhetizismus aus (vgl. *SF*, 178), der eine formelle Lösung der Dissonanzen zu geben sucht, die mit dem modernen Gegensatz zwischen der Seele und der Welt und dem daraus folgenden Erlebnis der »Einsamkeit« einhergehen (vgl. *SF*, 179f).

Doch das Ausloten der inneren Einsamkeit bedeutet bei ihm nicht das Sich-Verlieren im Chaos der Stimmungen, weil sich George »von aller empirischen Realität« befreit, sich an den »platonischen Ideen« orientiert und »aus den Erlebnissen« nur »das Allgemeinste, das Symbolische« (*SF*, 181) auswählt. Um das zu erreichen, führt George das Konkret-Individuelle von vornherein auf das Symbolische zurück, weswegen Lukács von einem »Impressionismus des Typischen«

spricht (vgl. *SF*, 181–183). In Lukács' Augen ist George der »platonische« Dichter der modernen Entfremdung, des Konflikts zwischen dem »ewigen Wunsch, doch irgendwohin zu gehören« und dem »ehrlichen Stillstehen vor der uralten Traurigkeit, dem Nirgendhin-gehören-können« (*SF*, 190). Er folgt jedoch dem Wanderweg der einsamen Seele, ohne sich in der Trivialität der momentanen Erlebnisse und in wesenslosem Sentimentalismus zu verlieren. Wie Lukács am Ende des Essays notiert, ist die Dichtung Georges »ein schönes, starkes, mutiges Abschiednehmen, nach Art der vornehmen Leute, ohne Klagen und Gejammer, mit zerrissenem Herzen, doch aufrechtem Gang«.48

Denselben Widerstand gegenüber der hohlen Sentimentalität des Impressionismus fand Lukács' kritisches Augenmerk beim französischen Schriftsteller Charles-Louis Philippe.⁴⁹ Sein Urteil über Philippe fällt positiv aus: »Als ein Nachfolger des Realismus wird er den meisten erscheinen, als ein Armeleutedichter, wie ihrer viele. Und das ist gut so: es ist ein Beweis, daß seine Sehnsucht sich wahrhaft zur Form erlöst hat« (*SF*, 227). Für Lukács steckt hinter der Thematik der sozialen Probleme, die bei Philippe zentral zu sein scheint, die wahre Frage nach der Sehnsucht.⁵⁰ Daraus folgt das weitere Problem, wie letztere geformt werden könnte, ohne in die Formlosigkeit der Sentimentalität zu verfallen: »Die Sehnsucht ist immer sentimental – gibt es aber sentimentale Formen?« (*SF*, 221).

Um die Werke Philippes als eine gelungene Lösung dieses Problems zu schildern, interpretiert Lukács die Thematik der Armut, die den »Hintergrund« von dessen Büchern bildet, als die »Mutter der Sehnsucht« (*SF*, 213). Die Armut wird somit zum Symbol der echten, unerfüllten Sehnsucht, die die »große Zweifelt des Lebens« offenlegt und, ihr konkretes Objekt überwindend, sich in eine bereichernde Weltanschauung umwandelt.⁵¹ Dieselbe Funktion einer Bereicherung des Lebens durch den Verzicht und die darauf folgende Konsolidierung der Sehnsucht untersucht Lukács in einer zweiten Thematik der Werke Philippes, die der Liebe und des »Kampfes um das Weib« (vgl. *SF*, 203–213). Wie im Falle der Armut, so wiederholt sich hier dieselbe Konstellation von Entfremdung vom Sehnsuchtsobjekt und »ewigem Zurückkehren« (*SF*, 214) zur Ausgangssituation, die aber nun in einen erweiterten und bereicherten Erlebenshorizont gesetzt wird. Dieses »typische Schicksal der Helden Philippes« (*SF*, 214) ist notwendig genug, um die Einheit und Vervollkommnung der Form seiner Werke zu gewähren, die Lukács mit der Form der Idylle verbindet (vgl. *SF*, 223–225).

In dieselbe Richtung eines Kampfes um die »moderne Form« bewegt sich, nach Lukács, auch das Werk Richard Beer-Hofmanns,⁵² der zusammen mit Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal den »Wiener Ästhetern« angehört (vgl. *SF*, 235). Ihr gemeinsames Thema ist die »Tragödie des Ästhetern«, des Menschen der »solipsistischen« Hingabe an die Innerlichkeit, an das »Leben der Träume«, dem alles Äußerliche assimiliert und somit »verständlich« werden kann. Die Tragödie tritt dann immer ein, wenn sich diese »dem Leben aufgezwungenen Träume« unter

dem gewaltsamen Schicksalsschlag auflösen, mit dem sich »das Leben rächt« (alle Zitate aus *SF*, 235–237). Doch die Ästhetenhelden Beer-Hofmanns zeichnen sich weiterhin dadurch aus, dass sie eine »tiefe Sehnsucht nach dem Wesen der Dinge« haben, nach »den Wahrheiten, die man vom Menschen und vom Leben wissen kann« (*SF*, 238).

In Beer-Hofmanns Welt verwandelt sich ein zufälliges Ereignis, ein »Augenblick« – meistens der Tod einer nahen Person – in etwas Notwendiges, wenn die Traumwelt des alleinbleibenden Protagonisten gewaltsam vor der irrationalen Unterbrechung der Anwesenheit des Anderen und des Verhältnisses zu ihm zusammenstürzt. Diese Katastrophe hinterlässt nicht nur Trümmer, sondern sie führt den Held zu einem »neuen Leben«, das »weniger sensitiv und fein ist, aber tiefer und tragischer« (*SF*, 239). Es geht um ein Leben, das den Solipsismus hinter sich gelassen hat, da es der Illusion des Ichs, das einzige Zentrum von Allem zu sein, ein Ende setzt und den Menschen »in den Zusammenhang von allem mit allem« (*SF*, 240) hineinwirft. Keller erläutert das treffend: »Der Weg vom Leben des Zufalls zu dem der Notwendigkeit wird in Lukács' Analyse der Novellen Beer-Hofmanns als der Weg aus der Vereinzelung in einen großen kosmischen Zusammenhang geschildert.«⁵³

Mit seinen Analysen zu George, Philippe und Beer-Hofmann gibt Lukács seiner Erwartung auf einen »neuen Ästhet« konkreten Inhalt. Diese Möglichkeit reicht vom »aristokratischen Ästhetizismus« der modernen Entfremdungs- und Einsamkeitslyrik, über das Formen der unerfüllten Sehnsucht, das die Perspektive eines »anderen Lebens« eröffnet, bis zur Darstellung des »großen Moments«, an dem der solipsistische Ästhetizismus aufgerissen wird. Das Gemeinsame dieser Möglichkeiten liegt in der konsequenten *Eskalation der Problematik* (Einsamkeit, Sehnsucht, Solipsismus) *bis zu ihren Extremen* – eben »bis-zum-Ende« –, die das Schaffen einer Form ermöglicht, d.h. die Überwindung des chaotischen Reichs des Zufälligen hin zur selbstfundierten Notwendigkeit. So viele positive Elemente Lukács in den Werken der drei oben genannten Heroen des Sich-selbst-Formens finden mag, der Intellektuelle, der die festeste und universellste weltanschauliche Orientierung im »Kampf um die Form« zu geben scheint, ist seines Erachtens der Essayist und Literat Paul Ernst.

IV. Lukács' existentialistische Metaphysik der Tragödie. – Mit dem Essay über Paul Ernst⁵⁴ – dem letzten und meistkommentierten des Bandes *Die Seele und die Formen*⁵⁵ – wird Lukács' Weltanschauungssuche vorübergehend abgeschlossen. Zwischen Lukács und Ernst entwickelte sich während jener Zeit eine enge Beziehung auf der gemeinsamen ideologischen Grundlage ihrer geteilten »pantragischen« Weltanschauung, wie man ihrem ziemlich intensiven Briefwechsel und den Kritiken Lukács' zu Werken Ernsts entnehmen kann.⁵⁶ Auch der Essay über die *Metaphysik der Tragödie* beinhaltet ein Lob der neoklassischen Dramen

Paul Ernsts, das Lukács allerdings den Anlass gibt, über die weltanschauliche Grundlage der Tragödie zu reflektieren. Zu Recht wurde bemerkt, dass dieser Essay einen »Kulminationspunkt seiner essayistischen Produktion bedeutet, da in ihr die bestimmenden Einflüsse der Frühzeit Lukács' im Begriff der Tragödie zusammengefügt werden«⁵⁷. Ich werde hier versuchen, den reichhaltigen Inhalt der *Metaphysik der Tragödie* so kurz wie möglich zu rekonstruieren, und zugleich darauf hinweisen, wie die verschiedenen, bis jetzt entfalteten Fäden der essayistischen Weltanschauungssuche hier zusammengezogen werden.

Für Lukács ist der tiefere Sinn des Tragischen das »Leugnen des empirischen Lebens«, das »Wirklichwerden des intelligiblen Ichs«⁵⁸. Selbstredend stellt in diesem Kontext das »intelligible Ich« keinen Reflexionsbegriff dar, sondern ihm haftet eine Kierkegaard'sche Nuance an, da es – wie es noch zu zeigen gilt – den wesentlichen existentiellen Kern des individuellen Selbst, die authentische »Selbstheit« repräsentiert. Die Tragödie besteht im nicht mehr überbrückbaren Auseinandergehen des »gewöhnlichen Lebens« der Empirie und des »lebendigen Lebens« des Wesens, das die »Idee« ausdrückt (vgl. *SF*, 334–337). Im gewöhnlichen Leben geht es um ein formloses Nacheinander von zusammenhangslosen Erlebnissen – genauso wie sich das Leben des modernen Ästheten entfaltet. Es ist das Leben, wo nie »etwas ganz und vollkommen ausgelebt« wird, wo »nie etwas zum Ende« (*SF*, 328f.) kommt. Im wesentlichen Leben geht es dagegen um das formbestimmte Erleben der Idee – diese soll in der Tragödie sinnlich gestaltet werden, als die »blutvoll unmittelbar erlebte Wahrheit der großen Augenblicke« (*SF*, 336), des »Zufalls« oder des »Wunders«, die aber »nicht dauern« können, da man auf deren »Höhen nicht leben« (*SF*, 329) könnte.

Die »zufälligen« Augenblicke, die sich dann als die im wirklichen Sinne notwendigen erweisen, sind, nach Lukács, auch das Thema in Beer-Hofmanns Novellen gewesen (vgl. oben, Abschnitt III). In der Tragödie nehmen sie jedoch eine noch radikalere Gestalt an, denn nach ihnen ist das empirische Leben *überhaupt nicht mehr möglich*. Da Lukács öfter das »tragische Wunder« als den »großen Augenblick« oder einfach den »Augenblick« bestimmt, hat Ferenc Fehér Recht, es mit Kierkegaards Begriff des »Augenblicks« zu verbinden. Der Augenblick soll eine Synthese sein, »Synthese der Gegenwart, die Kierkegaard mit dem Terminus *ewig* bezeichnet, da er das Aufhalten der Zeit, der ewigen Sukzession und ebenso des Zeitflusses selbst ist und nichts zu tun hat mit der »empirischen« [...] Triade der Zeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft«⁵⁹.

Mit seinem tragischen »Augenblick« greift Lukács' auf sein Kierkegaard-Bild zurück, d.h. auf den Gegensatz zwischen dem absoluten und dem relativen Leben, die in »scharfen Linien und für alle Zeit voneinander gesondert sind«, nach dem Schema »entweder-oder« anstatt nach dem »sowohl-als auch«, das im gewöhnlichen Leben herrscht (vgl. *SF*, 69). Diesen »tiefsten Sinn von Kierkegaards Philosophie« (*SF*, 70), den Kierkegaard in seinem eigenen Leben nicht in Praxis umzusetzen

vermochte (vgl. oben, Abschnitt II), spürt Lukács im lebensfernen Feld der dramatischen Kunst auf, um die formbestimmende Weltanschauung der Tragödie, ihre »Ethik der Form« zu rekonstruieren. In der Tragödie kann das, »was man nicht leben kann« (SF, 88), zumindest dargestellt werden, und zwar genau als »Augenblick« der Erfüllung und zugleich des Versagens, der Katastrophe und des Todes. Demnach ist die Lehre der Tragödie die »Weisheit der Grenzen« (SF, 345), die von diesem Umschlagen des Anfangs in das Ende, des Ankommens in das Aufhören, markiert werden (vgl. SF, 342, 346f.).

Der notwendige Tod des tragischen Helden ist also nichts anderes als die symbolische Darstellung der tragischen Weisheit auf der Bühne: Wesentlich leben bedeutet bis zur Grenze, bis-zum-Ende ausleben. Dabei ist das tragische Erlebnis der Grenze vor allem ein »zum Selbstbewußtsein Erwachen der Seele: sie ist, weil sie begrenzt ist, ist nur, weil und insofern sie begrenzt ist« (SF, 346). Mit dem Bewusstsein seiner Begrenzung, der Tatsache, dass ihm keine *unendlichen Möglichkeiten* offen stehen, bejaht der tragische Held die einzig wahre *Notwendigkeit* der »Selbstheit« und verneint alles, was nicht mit ihr in Einklang steht. Denn nur im gewöhnlichen Leben steht der Mensch offen gegenüber den zufälligen Möglichkeiten, die im Kierkegaard-Essay die Bestimmung eines eindeutigen Sinns der Zeichen oder Ereignisse unmöglich machten.⁶⁰ Gegenüber der »gesetzmäßigen Zufälligkeit« (SF, 359) des gewöhnlichen Lebens herrscht in der Tragödie die wahre Notwendigkeit des Wesentlichen, des »Wunders«, das »alle Gründe des empirischen Lebens« überspringt: »Notwendig-sein ist hier ein inniges Verbunden-sein mit dem Wesen« (alle Zitate aus SF, 338f.).

Diese Notwendigkeit des Wesens, das plötzliche, unerklärliche, zeitlose Zusammentreffen der Erscheinung und der Idee, verbindet Lukács mit der »tiefsten Sehnsucht der menschlichen Existenz [...], die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit« (SF, 348), was in Einklang mit dem Kierkegaard'schen Hinweis steht: »[D]as Absolute, das Übergangslose, das Eindeutige ist nur: das Konkrete, die einzelne Erscheinung. [...] der Einzelne ist der wirkliche Mensch« (SF, 70f.). Die Selbstbejahung seines Wesens, die Anspannung des Ichs bis ins Äußerste erhebt es zur Universalität, macht es zum »Symbol einer letzten Schicksals-Beziehung« (SF, 344). Deshalb ist »das Schicksal der Tragödie [...] nur das Enthüllende der Seelen«, die zum »Erwachen« (SF, 347) gedrängt werden. Dieser Seelenkern ist das Wesen, das sich im tragischen Drama enthüllt, genauso wie in der *Ästhetischen Kultur* die Seele mit der Statue parallelisiert wird, die, auf einen »übermenschlichen« Akt des Erwachens wartend, im Marmorblock »schläft«.⁶¹ Da dieses Erwachen der Selbstheit identisch mit deren Formung ist, wiederholt sich in der *Metaphysik der Tragödie* jene »Ethik der Form«, die Ethik des Sich-selbst-Formens, die wir aus der *Ästhetischen Kultur* kennen, in der radikalisierten Form des *Bis-zum-Tode-Kämpfens* für die echte Selbstheit – ein Kampf der auch hier, wie in der *Ästhetischen Kultur*, zum Symbol eines allgemein-menschlichen Schicksals wird.

Schluss. – Meine umfassende Rekonstruktion von *Die Seele und die Formen* lässt sich wie folgt resümieren: Lukács' Ausgangspunkt in seinem Frühwerk war eine negative Beurteilung der kulturellen Entwicklung der Moderne hin zur Romantik, als deren Grundtendenz er die relativistische Verlorenheit in der Innerlichkeit und deshalb eine notwendige Realitätsfremdheit betrachtete. In der Sehnsucht nach Realitätsnähe könnte man sogar die Wurzel seiner späteren Befassung mit dem Realismus in der Literatur aufspüren. Wie wichtig für den jungen Lukács der Gegensatz zur Romantik war, offenbart sich in einem Brief an seinen Freund Leo Popper (vom 27. Oktober 1909), in dem er seine Essays über Novalis und Sterne und ein geplantes – aber nie verfasstes – Buch über Friedrich Schlegel kommentierte: »Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik.«⁶²

Lukács wusste aber allzu gut, dass man unter modernen Bedingungen keinen Weg zurück zu einer subjektiv unvermittelten Realität finden kann,⁶³ um dem gängigen Relativismus entgegenzuwirken. Der einzige Weg, der ihm noch offen zu sein schien, war das Bis-zum-Ende-Gehen in der modernen Zerrissenheit. Seine Wendung zur essayistischen Literaturkritik diente somit dem höheren philosophischen Ziel der Artikulation einer Weltanschauung, die die Unabhängigkeit einer »harten« Realität vom Subjekt anerkennen und die romantischen Träume einer engen Verbindung zwischen Kunst und Leben in einer »Lebenskunst« hinter sich lassen würde. Die Behandlung von Autoren wie George, Beer-Hofmann und Philippe diente der Konkretisierung seiner Idee eines ästhetizistischen »Heroismus«, der die moderne Problematik bis zum Ende auslebte, mit dem Ziel die Ethik des Sich-selbst-Formens zu verwirklichen. Allerdings fand seine Suche nach einer realitätsnäheren Weltanschauung ihren Höhepunkt bei der Kommentierung neoklassizistischer Anstrengungen zur Schöpfung einer »neuen Tragödie«. In diesen sah er die Anerkennung des unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen dem wesentlichen und dem gewöhnlichen Leben und letztlich zwischen der Kunst und dem Leben überhaupt.

Anmerkungen

- 1 Christian Schneider, *Essay, Moral, Utopie. Ein Kommentar zur essayistischen Periode Georg Lukács'*, Phil. Diss., Hannover 1979, 9.
- 2 Vgl. Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (= ders., *Werke*, Bd. 15), hg. von Frank Benseler, übers. von Dénes Zalán, Darmstadt und Neuwied 1981, besonders das erste Buch, 17–132. Die erste ungarische Ausgabe in zwei Bänden erschien, veröffentlicht von der »Kisfaludy«-Gesellschaft Budapest, 1911 (György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, Budapest 1911); das Manuskript war aber schon seit 1909 vollendet. Bis 1981 war nur das zweite Kapitel des Buches ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel *Zur Soziologie des modernen Dramas* veröffentlicht worden; und zwar in zwei Teilen, im *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 38(1914)2, 303–345, und 38(1914)3, 662–706. Vgl. auch meine kritische Rekonstruktion in: Konstantinos Kavoulakos, *The Drama in an Age of Fragmentation: Towards a*

- New Reading of Georg Lukács's »Evolutionary History of the Modern Drama«, in: New German Critique, 124 (im Erscheinen, 2015).*
- 3 Die erste deutsche Ausgabe kam 1911 in Berlin heraus (im Folgenden: *SF*). Ihr war 1910 die etwas kürzere ungarische Ausgabe vorausgegangen (*A lélek és a formák*, Budapest 1910). Die deutsche Version wurde zwei Mal neu herausgegeben: zunächst einmal vom Luchterhand Verlag (Neuwied 1971), dann vierzig Jahre danach vom Aisthesis Verlag (Bielefeld 2011). In beiden Ausgaben wird die Paginierung der deutschen Erstausgabe angezeigt, deswegen verweise ich hier nur auf deren Seitenzahlen.
 - 4 So Lukács in seinem Brief an Leopold Ziegler (Mitte Juni 1911), in: Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, hg. von Eva Karádi und Éva Fekete, Stuttgart 1982, 232.
 - 5 Vgl. Konstantinos Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur und tragische Weltanschauung. Zu Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«*, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 8(2014)1, 121-135.
 - 6 Vgl. Lucien Goldmann, *Georg Lukács: Der Essayist*, in: ders., *Dialektische Untersuchungen*, Neuwied 1966, 173-175.
 - 7 Vgl. Michael Löwy, *Georg Lukács - From Romanticism to Bolshevism*, London 1979, 99-102.
 - 8 Vgl. Werner Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie - Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923*, Köln 1981, 30-43.
 - 9 Vgl. Alberto Asor Rosa, *Der junge Lukács - Theoretiker der bürgerlichen Kunst*, in: Jutta Matzner (Hg.), *Lehrstück Lukács*, Frankfurt/Main 1974, 65-101.
 - 10 Vgl. Agnes Heller, *Das Zerschellen des Lebens an der Form: György Lukács und Irma Seidler*, in: Agnes Heller u.a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt/Main 1977, 54-98.
 - 11 Vgl. Andrew Arato, Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York 1979, 33.
 - 12 Ebd. 34.
 - 13 Vgl. György Márkus, *Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der »Kultur«*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, besonders 102-104, 115-117.
 - 14 Vgl. Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Frankfurt/Main 1984, 94-131.
 - 15 Vgl. Lee Congdon, *The Young Lukács*, Chapel Hill 1983, 48-56, 62-65, hier 48.
 - 16 Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 190.
 - 17 Nach der Formulierung von Jörg Kammler, *Politische Theorie von Georg Lukács*, Darmstadt und Neuwied 1974, 23.
 - 18 Zur ästhetizistischen Ausrichtung der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* vgl. Konstantinos Kavoulakos, *Ästhetizistische Kulturkritik. Literatur und Utopie in Lukács' »Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas«*, in: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bielefeld 2014 (im Erscheinen). Zur ästhetizistischen Ausrichtung des Bandes *Die Seele und die Formen* vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 125-128. Die These vom ästhetizistischen Charakter der frühen Lukács'schen Kulturkritik vertrete ich gegen eine in der Sekundärliteratur oft vorkommende »politisierende« Interpretation dieser Werke, die Lukács als einen aufkeimenden Kulturrevolutionär sehen möchte.
 - 19 Vgl. György Lukács, *Esztétikai kultúra*, in: *Renaissance*, 1(1910)2, 123-136. Wiedererschienen in seiner Essaysammlung *Esztétikai kultúra - Tanulmányok*, Budapest 1913, 12-30. Ich benutze die deutsche Übersetzung von Júlia Bendl: Georg Lukács, *Ästhetische Kultur*, in: *Lukács 1996 - Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bern 1997, 13-26 (im Folgenden: *ÄK*). Eine ausführlichere Rekonstruktion des Textes bietet ich in Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 123-128.

- 20 Schon in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* hatte Lukács dasselbe Bewusstsein anhand lebensphilosophischer Begriffe als »historisches Erlebnis« analysiert und dessen historisch-gesellschaftliche Bedingungen durch eine soziologische Vergewisserung offengelegt. Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 69–71, 92–96.
- 21 Vgl. *AK*, 25–26. Auch im Essay über Kassner aus *Die Seele und die Formen* notiert Lukács, dass der Begriff der Form dem »allgemeinen, dem vorbildschaffenden Leben« entspricht (*SF*, 51).
- 22 Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 74–82.
- 23 *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper [1910]*, in: *SF*, 3–39. Für eine ausführlichere Rekonstruktion dieses Essays vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 128–130.
- 24 Vgl. *Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner [1908]*, in: *SF*, 41–60.
- 25 Vgl. aber meine ausführliche Argumentation in: Konstantinos Kavoulakos, *Historia kai tragodia*, Athen 2012 (auf Griechisch), 110–113.
- 26 Vgl. Asor Rosa, *Der junge Lukács*, 74–77, hier 77. Ähnlich analysiert diesen Sachverhalt auch Michael Grauer, *Die entzauberte Welt. Tragik und Dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács*, Königstein 1985, 16f.
- 27 Im viel kommentierten dritten Essay des Bandes: *Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen [1909]*, in: *SF*, 62–90.
- 28 »Seine Ehrlichkeit: er sah Scheidewege und ging den Weg zu Ende, für den er sich entschieden hatte« (*SF*, 88).
- 29 Vgl. Heller, *Das Zerschellen des Lebens*, besonders 62–69.
- 30 Andreas Hoeschen, *Das »Dostojewsky«-Projekt. Lukács' neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*, Tübingen 1999, 25.
- 31 Genau diesen »kontinuierlichen Interpretationszusammenhang« versuchte Lukács im Kapitel zur »Erlebniswirklichkeit« aus seiner *Heidelberger Philosophie der Kunst* zu analysieren (vgl. Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (= ders., *Werke*, Bd. 16), hg. v. G. Markus und F. Benseler, Darmstadt und Neuwied 1974, 7–41). Das Kapitel sollte offensichtlich die systematische Untermauerung der essayistisch offengelegten Unüberwindbarkeit des Solipsismus bieten. Vgl. meine detaillierten Ausführungen dazu in: Konstantinos Kavoulakos, *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie. Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*, Berlin und Boston 2014, 88–101.
- 32 So z.B. Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/Main 1988, 413; Carlos Eduardo Jordao Machado, *Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910–1918)*, in: *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bern 1997, besonders 53–55.
- 33 So z.B. Uta Eichler, *Affirmation und Kritik - Lukács' Kierkegaard-Interpretation in seinem Essay »Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen«*, in: Hans-Martin Gerlach, Sabine Mocek, Joachim Sailer (Hg.), *Georg Lukács 1885–1971*, Wittenberg 1986, 85. Vgl. auch Kishik Lee, *Sehnsucht nach Heimat. Zur Entwicklung des Totalitätsbegriffes in den Frühschriften von Georg Lukács*, St. Ingbert 1990, 62.
- 34 Es handelt sich um die Spannung zwischen einer metaphysischen »tragischen Weltanschauung« und dem geschichtlich-soziologischen Verständnis der kulturellen Zerrissenheit der Moderne, die ich an anderer Stelle herausgearbeitet habe. Vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 133–135.
- 35 Dem vierten Essay der Sammlung: *Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis [1907]*, in: *SF*, 92–117.
- 36 Arato, Breines, *The Young Lukács*, 38–39.

- 37 Vgl. Keller, *Der junge Lukács*, 102.
- 38 Vgl. *SF*, 96–97. Zur Beziehung Lukács' zu Goethe, mit dessen »kritischem Realismus« er sympathisierte, vgl. Ehrhard Bahr, *Georg Lukács's »Goetheanism«: Its Relevance for his Literary Theory*, in: Judith Marcus, Zoltan Tar (Hg.), *Georg Lukács. Theory, Culture, and Politics*, New Jersey 1989, 89–95.
- 39 Im neunten Essay des Bandes: *Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne [1909]*, in: *SF*, 266–323.
- 40 Vgl. Lukács, *Briefwechsel*, 90.
- 41 Vgl. ebd., 90; aber auch überhaupt die Briefe Nr. 36, 37, 38 und 39 (in: ebd., 82–93), in denen Lukács und Popper das »Zwiegespräch über Lawrence Sterne« ausführlich diskutieren. Aus diesen Briefen geht ohne weiteres hervor, dass Lukács ein klares Bewusstsein seiner inneren Spaltung hatte, die Christian Schneider als Anzeichen einer psychoanalytisch zu erklärenden, latenten »Dialektik der Aufklärung« versteht, nach der Joachim und Vincenz »die identische Person Lukács« sind, »aufgespalten in »gut« und »böse«, Anerkanntes und Verleugnetes«. Vgl. Schneider, *Essay, Moral, Utopie*, 164–188, hier 171.
- 42 Wie Storm im letzten Satz des fünften Essays des Bandes charakterisiert wird: *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm [1909]*, in: *SF*, 119–169.
- 43 Diese Interpretation ergibt sich z.B. indirekt bei Asor Rosa, *Der junge Lukács*, 87–89, 93–94, und direkt bei Lee, der in dem Essay eine Idealisierung des späten Mittelalters herauszuschälen wähnt. Vgl. Lee, *Sehnsucht nach Heimat*, 69–73. Kurt Beiersdörfer übt richtige Kritik an Asor Rosa und hebt hervor, dass Lukács' Interesse für Storm rein historisch und keinesfalls weltanschaulich war. Vgl. Kurt Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von verstehender Soziologie und westlichem Marxismus*, Frankfurt/Main 1986, 28–30, 70f. Auch Schneider sieht richtig, dass »Storms Welt« keine Utopie für Lukács darstellt. Vgl. Schneider, *Essay, Moral, Utopie*, 225–226, 247–248.
- 44 Vgl. Keller, *Der junge Lukács*, 107. Vgl. auch: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1986, 1–206, besonders Teil II/2, 163–206.
- 45 Bernhard Schubert rekonstruiert treffend den Gegensatz zwischen zwei Typen von Ästhetern, die einerseits von Gottfried Keller und Theodor Storm und andererseits von Gustave Flaubert repräsentiert werden. Vgl. Bernhard Schubert, *Der »ästhetische Gottesbeweis«. Der Roman als Offenbarungsorgan weltlichen Heilsgeschehens*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 27 (1983), 403–415.
- 46 Márkus, *Die Seele und das Leben*, 117.
- 47 Vgl. den sechsten Essay des Bandes: *Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George [1908]*, in: *SF*, 171–194.
- 48 *SF*, 194. Man kann mit Keller Lukács' Schilderung von George als stark eklektisch beurteilen – kein Wunder, dass sie damals nicht besonders positiv vom George-Kreis empfangen wurde. Vgl. dazu: Keller, *Der junge Lukács*, 122–124. In *Die Seele und die Formen* wollte aber Lukács kein Kunstwissenschaftler sein, sondern ein Essayist, der eine Weltanschauung zu formen suchte. Deswegen konnte er sich diese Freiheit gegenüber dem Objekt erlauben, die ja einen Grundstein seiner Essay-Theorie darstellte (vgl. *SF*, 26–29, 33).
- 49 Im siebten Essay des Bandes: *Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe [1910]*, in: *SF*, 195–227.
- 50 Lukács musste sich große Mühe geben, um Philipps Werke seinen weltanschaulichen Interessen anzupassen. In einer Tagebuchnotiz aus dieser Zeit spricht er vom »Widerstand der Stoffe«. Vgl. die Aufzeichnung vom 31. Juli 1910, in: Georg Lukács, *Tagebuch*

- 1910–1911, Berlin 1991, 33. Wie im Falle Georges, so handelt es sich auch hier um die Ausübung der Freiheit des Essayisten gegenüber seinem Objekt (siehe oben, Anm. 48).
- 51 Vgl. *SF*, 214f. An derselben Stelle parallelisiert Lukács diese Weltanschauung mit einem »wirklichen und tiefen Christentum«, das »zu einer Lebenskunst für die Armen geworden« ist.
- 52 Siehe den achten Essay des Bandes: *Der Augenblick und die Formen: Richard Beer-Hofmann [1908]*, in: *SF*, 229–263.
- 53 Keller, *Der junge Lukács*, 119.
- 54 Dem zehnten Essay des Bandes: *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst [1910]*, in: *SF*, 325–373.
- 55 Wichtige Kommentatoren des Lukács'schen Frühwerks widmen den größten Teil ihrer Analysen diesem Essay als dem bedeutendsten des Bandes. Siehe, unter anderen: Goldmann, *Georg Lukács: Der Essayist*; Asor Rosa, *Der junge Lukács*; Grauer, *Die entzauberte Welt*, Kapitel II, Abschnitt 1.
- 56 Das einschlägige Material ist dokumentiert in: Karl August Kutzbach (Hg.), *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*, Emsdetten 1974.
- 57 Bernd Wirkus, *Zur Dialektik der Aufklärung in der Ästhetik. Struktur- und Methodenprobleme der Ästhetik Georg Lukács*, Phil. Diss., Köln 1975, 80.
- 58 Brief von Lukács an Leopold Ziegler (Mitte Juni 1911), in: Lukács, *Briefwechsel*, 232f.
- 59 Ferenc Fehér, *Die Geschichtsphilosophie des Dramas, die Metaphysik der Tragödie und die Utopie des untragischen Dramas. Scheidewege der Dramentheorie des jungen Lukács*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, 35.
- 60 »[D]enn alles im Leben weist nach mehreren Möglichkeiten und nur nachträgliche Wirklichkeiten schließen ein paar unter den Möglichkeiten aus (nicht alle außer der einen Wirklichkeit) – nur um Millionen neuen den Weg zu eröffnen« (*SF*, 89), heißt es im Kierkegaard-Essay. Und im Sterne-Essay lehnt der Befürworter der romantischen Haltung den »ethischen Standpunkt« ab, weil er von einem falschen »a priori den Möglichkeiten gegenüber« ausgeht (vgl. *SF*, 274–276).
- 61 Vgl. *AK*, 25. Auch im Beer-Hofmann Essay wird die Seele – wie wir oben (im dritten Abschnitt) gesehen haben – vom plötzlichen Tod des Nächsten aus einer Traumwelt zum wahren Leben »erwacht«. Vgl. *SF*, 231–244.
- 62 Lukács, *Briefwechsel*, 91. Angesichts dieser gespannten Beziehung zur Romantik kann die weitverbreitete Charakterisierung des Lukács'schen Frühwerks als eines »romantisch antikapitalistischen« leicht zu Missverständnissen führen. Für die Einbürgerung dieser Charakterisierung sind in einem gewissen Maß wichtige Forscher verantwortlich, wie Michael Löwy und Ferenc Fehér. Vgl. Löwy, *Georg Lukács*; ders., *Naphta or Settembrini? – Lukács and Romantic Anticapitalism*, in: Marcus, Tar (Hg.), *Georg Lukács*, besonders 189–192; Ferenc Fehér, *Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, besonders 241–256. Kurt Beiersdörfer weist zu Recht darauf hin, dass diese Charakterisierung problematisch ist. Vgl. Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 73.
- 63 Das ist der Grund seiner schroffen Ablehnung der naturalistischen Bewegung in der dramatischen Literatur, die nach Lukács von einer naiven positivistischen Haltung ausgeht und entsprechend das irreführende und undurchführbare Programm der bloßen Beschreibung einer unmittelbar gegebenen Realität aufstellt. Daraus resultiere letztendlich die »Stillosigkeit des naturalistischen Dramas«. Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 343–353, hier 350.