

## GOETHE UM 1900

LiteraturForschung Bd. 32  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hg.)

# Goethe um 1900

Mit Beiträgen von

Nicolas Berg, Ulisse Dogà, Dorothee Gelhard, Eva Geulen,  
Claude Haas, Alexander Honold, Harun Maye,  
Jürgen Oelkers, Alexander Schwier, Johannes Steizinger,  
Daniel Weidner und Stefan Willer.

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben  
wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter  
dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2017,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagmotiv: Goethefiguren, Foto: © Peter Nausester

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-349-6

# Der junge Lukács und Goethe

ULISSE DOGÀ

Wie schon Cesare Cases 1986 in seinem Aufsatz *Georg Lukács und Goethe* bemerkte – und in dieser Hinsicht hat sich die Lage kaum geändert –, sind wir daran gewöhnt, Lukács' eingehende Beschäftigung mit Goethe als Folge seiner Hinwendung zum sozialistischen Humanismus zu betrachten. Die bekannten Aufsätze Lukács' über Goethe, später im Band *Goethe und seine Zeit* gesammelt und 1947 erschienen, entstanden alle ab den späten 1930er Jahren. Hier wird Goethe neben Hegel zu einer der wichtigsten Grundlagen der marxistischen Ästhetik: Sein Werk und seine Weltanschauung sind nicht nur der geistige Gipfelpunkt einer geschichtlichen und kulturellen Entwicklung – der Weimarer Klassik –, sondern dialektisch auch das Vorbild für den neuen sozialistischen Realismus im Kampf gegen die bürgerliche und dekadente Kunst des Westens.<sup>1</sup> Die hier zugrunde liegende Figur einer paulinischen Bekehrung könnte sich indessen als Klischee erweisen. Wirft man einen Blick auf die geschichtsphilosophische und ideologische Bedeutung Goethes in Lukács' Frühwerk, d.h. vor seiner Hinwendung zum Marxismus, dann ergibt sich ein ganz anderes und deutlich kritisches Bild.

Es lassen sich zunächst vier Schauplätze von Lukács' Auseinandersetzung mit Goethe bis zu *Geschichte und Klassenbewußtsein* ausmachen, die man so zusammenfassen kann: In *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (geschrieben 1904–1907, gedruckt 1909)<sup>2</sup> stellen Goethe und Schiller nicht so sehr die Hauptgestalten der Entwicklung, sondern bloß die Vorläufer des neuen Dramas dar; der Nachfolger und Vollbringer des Weimarer Klassizismus jedoch ist hier nicht das sozialistische, sondern das neuklassizistische Drama des *Fin de Siècle*. In *Die Seele und die Formen* (1902–1908; 1909) fungiert der ausgeglichene Goethe als Kontrapunkt zur romantischen und zerstörerischen Sehnsucht eines Novalis, die jedes Gefühl, aber auch das Denken und die Dichtung zur Religion erhob. In

---

1 Vgl. Cesare Cases: »Georg Lukács und Goethe«, in: *Goethe-Jahrbuch* 103 (1986), S. 138–151, hier S. 138f.

2 Im Folgenden werden in Klammern jeweils zuerst die Jahre der Niederschrift angegeben und anschließend (nach Semikolon) das Erscheinungsjahr.

der *Theorie des Romans* (1915–16; 1920) bildet Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* abermals keinen Gipfelpunkt, sondern nur eine Zwischenetappe in der geschichtsphilosophischen Entwicklung der epischen Form, bloß den Versuch einer Synthese und eines Kompromisses zwischen den zwei Hauptformen des modernen Romans, dem abstrakten Idealismus des *Don Quichotte* und der Desillusionsromantik der *Éducation sentimentale*. In *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1919–1922; 1923) endlich vermag die Kunst gesellschaftliche Widersprüche aufzuheben, aber sie vermag es nur »gedanklich« und »abstrakt«, den gesellschaftlich vernichteten Mensch wieder herzustellen. Für den revolutionären Geist von *Geschichte und Klassenbewußtsein* (ganz im Sinne Engels', der die Arbeiterbewegung als »Erbin der deutschen klassischen Philosophie« betrachtet hat) wird eine Identität von Subjekt und Objekt allein vom Proletariat vollzogen werden können. Die proletarische Revolution kann das Programm der Klassik erfüllen und seine unauflösbaren Antinomien lösen. Und das bedeutet, dass die bürgerliche Kunst eines Goethe für den jungen Lukács nicht das Vorbild für den neuen sozialistischen Realismus darstellt, sondern eine dialektisch überwundene Etappe in der Verwirklichung einer wahren Subjekt-Objekt-Beziehung.

Das dritte Kapitel von *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* ist dem deutschen klassischen Drama gewidmet. Hier werden neben Lessings und Schillers, Kleists und Grillparzers Tragödien und Trauerspielen auch Goethes bedeutendste Dramen behandelt; auffallend dabei (aber, wie man sehen wird, nicht unbegründet) ist nicht nur das Fehlen des *Faust*, sondern auch der vergleichsweise geringe Platz, den Lukács den Tragödien *Torquato Tasso* und *Iphigenie auf Tauris* widmet. Da der eigentliche Gegenstand des Buches das impressionistische und naturalistische Drama des 19. Jahrhunderts ist, betrachtet Lukács die großen Dramatiker am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts nur als Wegbereiter des neuen Dramas, bzw. nur die Aspekte bei ihnen, wo das inhaltlich Neue und Problematische – das moderne bürgerliche Leben – mit Klarheit auftaucht, einen adäquaten Ausdruck sucht, mit den tradierten und vorbildlichen Formen der griechischen Tragödie und des Shakespeare-Dramas in Widerspruch gerät und nun neue formale Lösungen beansprucht. Vor allem auf *Götz von Berlichingen* und *Egmont* richtet sich Lukács' Aufmerksamkeit, da sich in diesen beiden Dramen die Unstimmigkeit von abstrakten apriorischen Ideen und individualistischen Tatsachen, die Inkongruenz zwischen erhabenen Idealen und roher Gewöhnlichkeit der Tatsachen in prägnanter Weise manifestiert.

Lukács zufolge bringt dieser Konflikt das deutsche klassische Drama in die Nähe der Schicksalstragödie, die die große Notwendigkeit sucht

und den tiefen Zusammenhang des Geschehens in der antiken Tragödie findet: »Die Zeit der Beziehungen zwischen Goethe und Schiller wurde dramaturgisch vollkommen von dieser Frage beherrscht: Wie ist bei den Ausdrucksmöglichkeiten des modernen Dramas die mächtige, fatalistische Schicksalhaftigkeit der griechischen Tragödie zu erreichen?«<sup>3</sup> Doch drücken sich die Macht der äußeren Verhältnisse, der notwendige Zusammenhang von allem mit allem und das Gefühl der menschlichen Ohnmacht bei Schiller und Goethe auf verschiedene Weise aus: Schiller, so Lukács, stelle die Inkongruenz zwischen Mensch und Schicksal als Konflikt zwischen zwei Abstraktionen dar; er operiere mit einem sehr formalen Begriff des Schicksals als künstlerischer Forderung einerseits, und einer moralisierenden Menschenbetrachtung andererseits, die sowohl den freien Willen als auch die Handlungsautonomie des Individuums voraussetzt. Goethe hingegen gestalte den tragischen Konflikt in der Form der ganz konkreten Beziehung von Mensch und Hintergrund bzw. Mensch und Umwelt, so dass bei ihm die eigentliche Schuldfrage nicht einmal aufgeworfen wird. Bei Goethe »offenbart sich auch nur die tief darin verborgene Gefühlsdualität in der Beziehung von Mensch und Umwelt. In der Beziehung, die zeigt, inwiefern das Zentrum der Ursachen aller Geschehnisse im handelnden Menschen liegt und inwiefern in den Umständen, unter denen er handeln muß.«<sup>4</sup>

Dennoch, so Lukács' Analyse weiter, werden Mensch und Hintergrund in Goethes Dramen nicht immer eng aufeinander bezogen, so dass das Geschehen oftmals unverbunden und unabhängig vom Schicksal des Helden erscheint. Die Dämonie Egmonts ist keine dämonische Blindheit eines Menschen, »der sich in einem welthistorischen Augenblick, an einem welthistorischen Ort befindet«<sup>5</sup>; die Beziehung Mensch und Umwelt bleibt in *Egmont* episodisch, wie die Beziehungen zwischen Götz und dem Bauernaufstand oder diejenigen zwischen der »natürlichen Tochter« und den vorrevolutionären Zuständen in Frankreich episodisch und zufällig bleiben. Der junge Lukács betont mit ungewöhnlicher Schärfe, dass das deutsche klassische Drama das Verhältnis des Helden zu seinem Schicksal nie endgültig geklärt habe. Je nachdem, ob das klassische Drama in diesem Punkt – also in der »Verschmelzung des ästhetischen mit dem Lebensproblem« – der antiken Tragödie oder Shakespeare folgt, tendiert es das Neue – nochmals: das bürgerliche Gefühl des Lebens – zu stilisieren oder im Detail zu beschreiben: »Shakespeare bedeutet die Totalität

3 Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Darmstadt, Neuwied 1981, S. 155.

4 Ebd., S. 160.

5 Ebd., S. 161.

und das antike Drama die Einheit [...], den Reichtum und den farbigen Glanz des Lebens [...], die Griechen bedeuteten die Zusammenfassung dieses Lebens in wenige große Symbole.«<sup>6</sup> Lukács zitiert eine Passage aus Goethes Shakespeare-Rede, in der der junge Dichter das Problem des Ausgleichs von Totalität und Einheit diskutiert und behauptet, alle Stücke Shakespeares drehten sich um jenen geheimen Punkt, »den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unsers Ichs, die prätendierte Freiheit unsers Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.«<sup>7</sup> Fragt man sich mit Lukács, ob nun Goethes Dramen diesen geheimen Punkt auch gefunden haben, ob sie »wirklich einheitlich« sind, also ob in ihnen die Vielfarbigkeit des Lebens vorhanden ist und ihre notwendige Stilisierung gelingt, dann ist die Antwort auf diese Frage, Lukács zufolge, deutlich negativ: »Goethe sah auch selbst ganz klar, daß sein Anfangsweg nirgends hinführt, und auch die ganze Unfruchtbarkeit des ihm folgenden Dramas ist ein Beweis dafür.«<sup>8</sup>

Die Unfertigkeit oder das Problematische nicht nur des deutschen klassischen Dramas, sondern des modernen Dramas allgemein besteht nach Lukács darin, dass in ihm Vordergrund und Hintergrund, individuelles Schicksal und Geschichte, Seele und Leben nicht in eine enge Beziehung, sondern vielmehr ganz auseinander treten. Lyrische Intensität und epische Breite des Lebens werden für das neue Drama zu zwei unvereinbaren Extremen. Goethes Dramen schwanken demnach zwischen diesen zwei Lösungsmöglichkeiten: Einerseits steigert Goethe im *Tasso* die Sensibilität des Helden zur Pathologie, andererseits erreicht die realistische, aber atomisierende Darstellung des *Götz* eine rein »epische« Wirkung. Zum Abschluss dieser Ausführungen bemerkt Lukács: »Alle Probleme der späteren Zeit tauchen hier als formales Problem auf.«<sup>9</sup> Das heißt, dass das neue bürgerliche Leben, das keine mythologische und tragische, sondern eine schicksalhafte Notwendigkeit besitzt – die Goethe ästhetisch-philosophisch erkennt und scharf umreißt, aber nicht zu einer dramatisch-wirkenden Form bringt –, die zur Grundlage des modernen Dramas von Hebbel bis Ibsen und Paul Ernst wird, sofern dieses »die Macht der Dinge« als Gesamtheit und nicht als anarchische Vielfalt betrachtet. Dennoch – im krassen Gegensatz zur apriorischen Fülle und Einheit der antiken Tragödie ist in der neuen »philosophischen«, »intellektualistischen« Tragödie gerade die Kluft zwischen Wesen/Idee und Leben/Empirie Ausgangspunkt

---

6 Ebd., S. 167.

7 Johann Wolfgang Goethe: »Zum Schäkespears Tag«, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 1.2, München 1987, S. 413.

8 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Anm. 3), S. 168.

9 Ebd., S. 179.



und formschaffend. Charakteristisch für das große deutsche Drama seit Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel bis zu den »Hebbelsjüngern« – so erläutert Lukács im Essay *Metaphysik des Tragischen* – sei daher nicht so sehr die für die Tragödie notwendige Stilisierung, sondern eher der Unwille, auf das (mit der griechischen Form nicht zu vereinbarende) Vielerlei der Geschehnisse zu verzichten. Das Fazit des programmatischen Essays lautet, es gebe nur wenige Beispiele authentischer neuerstandener Tragödien in der Gegenwart, während die meisten Versuche – eben wegen des erwähnten Unwillens oder der Unmöglichkeit – der Form des »Trauerspiels« angehören.<sup>10</sup> Zusammenfassend: In den deutschen klassischen Dramen und in den neuklassizistischen Tragödien wird gerade das hierarchische Problem von Leben und Wesen dargestellt und »in den tragischen Prozeß selbst hineingezogen«; das Problem aber zerreißt nach Lukács die Einheit und die Schlankheit des dramatischen Aufbaus in zwei sich ausschließende, aber miteinander verbundene Hälften: Einerseits versetzt der subjektive und pathologische Aspekt das Drama in die Sphäre der reinen Lyrik, andererseits nähert er dieses den epischen Formen an.<sup>11</sup>

Was in Goethes Dramen als formales Problem auftaucht, wird also nicht nur zur Grundlage des neuen Dramas, sondern auch – wie Lukács bereits in der *Entwicklungsgeschichte* vor der *Theorie des Romans* hervorhebt –<sup>12</sup> zum grundlegenden Problem des modernen Romans, in dessen extensiver epischer Dimension die schicksalhafte Notwendigkeit dargestellt wird: »So ist der moderne Roman nicht auf Pathologie angewiesen, zumindest nicht in dem Maße wie das Drama. Denn dort ist dieses von Außen-her-kommende in seiner in tausend Partikelchen zerkleinerten Trivialität darstellbar und kann derart Schicksal bleiben.« Die *Theorie des Romans* beschreibt die Form der neuen Epik im Unterschied zum Drama und zur alten Epopöe genauer und bestimmt sie geschichtsphilosophisch: Gattungstheoretisch unterscheidet sich die Epik vom Drama, weil dieses die »intensive Totalität der Wesenhaftigkeit«, jene die »extensive Totalität des Lebens« gestaltet.<sup>13</sup> Geschichtsphilosophisch aber wird, so wie das Neue und Problematische bereits das Drama zu den genannten Antinomien führt, auch die moderne Form der Epik – der Roman – problematisch. Denn für Lukács ist mit dem Begriff des modernen Lebens, d. h. mit einem neuen Inhalt für die Form des Romans nicht die Notwendigkeit seiner Totalität »mitgesetzt«: »Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist,

10 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, S. 351.

11 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, München 1994, S. 27.

12 Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Anm. 3), S. 119.

13 Lukács: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 37.

für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.«<sup>14</sup>

Wie bereits erwähnt, definiert Lukács die Moderne nach Fichtes Worten als »die Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit«; sie ist für ihn der Tiefpunkt einer Zerfallsparabel, deren blinde Zerstörungskraft die Epik zum Genre des abstrakten Idealismus und der Desillusionsromantik zwingt. Die Einsamkeit des modernen Menschen, die Inkongruenz von Seele und Welt kommt demnach in zwei Typen zum Ausdruck: »[D]ie Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.«<sup>15</sup> Im ersten Fall wird die Seele »dämonisch«, weil sie nach direkten, geraden Wegen sucht und jeden Abstand zwischen sich und der Wirklichkeit vergisst. Die Dämonie der Verengung der Seele besteht also in einem Mangel an innerer Problematik und an Wirklichkeitsgefühl. Im zweiten Fall ist die Seele »dämonisch«, weil sie breiter, reicher, erfüllter, vollendeter als das bloße Leben ist. Sie gerät daher mit der Außenwelt in Konflikt, wobei sie nicht mit ihr kämpft, sondern Abstand von ihr nimmt. In beiden Fällen ist das, was hier zur Form wird, eine Dissonanz, ein unüberwindbarer Dualismus oder eine Kontraposition zwischen Seele und Leben, die ihrer Aufhebung harrt.

Zwischen diese zwei Formen des Romans aber stellt Lukács eine dritte, Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die den »Versuch einer Synthese« darstellt: *Wilhelm Meister* steht für Lukács nicht nur ästhetisch, sondern auch geschichtsphilosophisch – also nicht nur formal, sondern auch gemäß der Dialektik von Kunst und Geschichte – zwischen den zwei Formen des abstrakten Idealismus und der Desillusionsromantik:

[S]ein Thema ist die Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit. [...] Menschentypus und Handlungsstruktur sind also hier von der formalen Notwendigkeit bedingt, daß die Versöhnung von Innerlichkeit und Welt problematisch aber möglich ist; daß sie in schweren Kämpfen und Irrfahrten gesucht werden muß, aber doch gefunden werden kann.<sup>16</sup>

Der Kontrast zwischen Individuum und Welt wird in Goethes Roman mithin gelockert. Das problematische Individuum überwindet das *Werther*-Drama einer mit der Welt unvereinbaren Jugend und es überwindet die Zerrissenheit einer Seele, die zu voll ist, um sich mit dem prosaischen

<sup>14</sup> Ebd., S. 47.

<sup>15</sup> Ebd., S. 83. Zur *Theorie des Romans* und ihrer komplexen Darstellung des abstrakten Idealismus und der Desillusionsromantik siehe die unübertroffenen Studien Lucien Goldmanns: *Lukács und Heidegger*, Darmstadt 1975. Ferner auch Norbert Bolz: *Auszug aus der entzauberten Welt*, München 1989, S. 34ff.

<sup>16</sup> Lukács: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 117.

Leben zufriedenzugeben. Dieses Individuum findet in den »Gebilden« der Gesellschaft Verbindungen und Erfüllungen: »Damit«, so Lukács, »ist aber, wenigstens postulativ, die Einsamkeit der Seele aufgehoben.«<sup>17</sup> Der *Meister* ist das höchste und gelungenste Beispiel des Bildungsromans, welcher »die Frucht einer reichen und bereichernden Resignation, die Krönung eines Erziehungsprozesses, eine errungene und erkämpfte Reife«<sup>18</sup> zeigt. Der Bildungsroman also stellt die Errungenschaft eines problematischen Gleichgewichts zwischen dem »Heldentum des abstrakten Idealismus« und der »reinen Innerlichkeit« der Romantik dar, zwischen Aktion und Kontemplation. Dem »ironischen« Gleichgewicht des Individuums entspricht in Goethes Roman der instabile Aufbau der sozialen Umwelt; auch hier, meint Lukács, handelt es sich um einen Zwischenzustand: Die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens sind weder Abbilder einer feststehenden, transzendenten Welt – »denn dann wäre ja das Suchen und die Möglichkeit der Verirrung aus dieser Welt ausgeschlossen« –, noch auch eine amorphe Masse, »denn sonst müsste die auf Ordnung gerichtete Innerlichkeit in ihrem Bereich immer heimatlos bleiben und das Erreichen des Zieles wäre von vornherein undenkbar.«<sup>19</sup> Die soziale Welt wird bei Goethe zu einer Welt der Konventionen, die, soweit sie nicht erstarrt oder amorph wird, eine Entfaltung der Subjektivität ermöglicht. Jugend als Erziehungsprozess und Reife als prekärer zweideutiger Zustand des problematischen Individuums in der Welt der Konventionen: Die Versöhnung des Subjekts mit dem Objekt ist für Lukács das große Ergebnis der Ironie als Gestaltungsprinzip bei Goethe.

Die *Theorie des Romans* stellt selbst eine Überwindung von Lukács' Jugendschrift *Die Seele und die Formen* dar. Lukács überwindet damit die ästhetisch-metaphysische Phase seines Denkens und unternimmt den konsequenten Versuch, den tragischen Konflikt zwischen Mensch und Welt, Individuum und Gesellschaft, zwischen »Seele und Formen« geschichtsphilosophisch zu deuten und auf diese Weise einen Ausweg aus der rein abstrakten Negation der bürgerlichen Gesellschaft zu finden. Man kann Lukács' Übergang von der Lebensphilosophie bzw. von der Tragik in *Die Seele und die Formen* zur Geschichtsphilosophie der *Theorie des Romans* als einen ›Auszug aus dem Drama der Jugend‹ beschreiben. Die erste ungarische Ausgabe seiner Schrift *A lélek és a formák* (1909) zeigt auf dem Einband stilisierte Figuren und Titelschriften in der Art des Jugendstils. Dieser ikonographische Rahmen steht nur auf den ersten Blick

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 118.

<sup>18</sup> Ebd., S. 119.

<sup>19</sup> Ebd., S. 149.

im Widerspruch zum ernststen und feierlichen Ton der Essays des Bandes. Tatsächlich findet der heutige Leser für den tragischen Ton, die Stimmung des Buches, das wirkliche Teilnahme verlangt und sie zugleich ablehnt, nur ein passendes Wort, das unvermeidlich pejorativ klingt: ›Jugend-Stil‹. Allerdings waren solche Schriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht untypisch; es mussten nicht Werke der Jugend sein, sondern sie konnten durchaus von Künstlern und Schriftstellern stammen, die das 30. Lebensjahr bereits überschritten hatten. Allein im deutschsprachigen Raum gibt es um die Jahrhundertwende zahllose Intellektuelle und Künstler, die noch im reifen Alter, nach einer langen, bildungsreichen, viel versprechenden ›Kindheit‹, einen Jugend-Stil pflegen. »Ich komme nie aus der Pubertät heraus«, schrieb im Frühjahr 1901 der 26-jährige Thomas Mann an den Bruder Heinrich, »das Ganze ist Metaphysik, Musik und Pubertäterotik.«<sup>20</sup>

Der Widerspruch indessen, in dem Lukács und andere Intellektuelle und Künstler der Zeit zum literarischen und philosophischen Expressionismus und zur Lebensphilosophie stehen, die dem Drama der Jugend und der Söhne unmittelbar vor und während des Ersten Weltkriegs eine ästhetisch-metaphysische Würde gaben, besteht v.a. in einer in der Jugendsphäre verharrenden Verweigerung: Sie wollten weder den Tod noch den Schrei und das Verstummen verewigen und deshalb auch nicht die Gegenwart oder die Stunde der Schlacht, den heroischen individuellen Sieg oder die für die geistige Erneuerung einer Nation notwendige Niederlage besingen, sondern sie wollten über die Grenzen ihrer Gegenwart hinaus. Der Pazifismus des jungen Lukács, sein anfängliches Zögern vor einer klaren politischen Entscheidung erklären sich gerade aus der schmerzhaften Einsicht, dass der Krieg seine ewige Jugend zu einer ewigen Hölle gemacht habe.

Die *Theorie des Romans* ist – wie ihr Autor sagt – nicht nur das erste geisteswissenschaftliche Produkt der Hegel-Renaissance, in dem die Hegel'sche Philosophie im Gebiet der Ästhetik umgesetzt wurde, sondern auch das Resultat einer vehementen Ablehnung des Kriegs und der Kriegsbegeisterung der konservativen Schichten und allgemeiner der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft; sie ist die geistige Frucht einer permanenten Verzweiflung über den Weltzustand.<sup>21</sup> Bereits für den

<sup>20</sup> Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900–1949*, Frankfurt/Main 1992, S. 21.

<sup>21</sup> Paul Ernst/Georg Lukács: *Dokumente einer Freundschaft*, Emsdetten 1974, S. 66f. Zum Briefwechsel siehe auch Norbert Fuerst: *Ideologie und Literatur. Zum Dialog zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*, Emsdetten 1976: »Die Macht der Konventionen, der Gebilde, scheint in stetigem Zunehmen zu sein und für die meisten Menschen wohl lebendigere Wirklichkeit zu sein als das wirklich Seiende. Aber – dies ist für mich das Kriegserlebnis – wir dürfen das nicht zugeben. Wir müssen immer wieder betonen, dass das einzig Essentielle doch nur wir sind, unsere Seele, und selbst deren ewig-apriorischen Objektivationen sind (nach einem schönen Bilde Ernst Blochs) auch nur Papiergeld, dessen

jungen Lukács, d.h. vor seiner Wendung zum Marxismus, stellt sich die gegebene Realität als etwas Definitives und Geschlossenes dem Subjekt entgegen: Die Gegebenheit ist für das bestürzte Bewusstsein ein strenges, von eigenen objektiven Gesetzen reglementiertes System, ein strukturiertes Ganzes, dessen Wirkungen man nur erleiden kann. Der Automatismus des Getriebes entfremdet den Menschen der geschichtlichen Sphäre und dem gesellschaftlichen Leben, in die er dennoch verwickelt ist.<sup>22</sup> Beeinflusst von den soziologischen Schriften Max Webers, versteht der junge Lukács die moderne Gesellschaft als eine Gesamtheit von Apparaten, Institutionen, »Gebilden« und Systemen, die sich unabhängig voneinander entwickeln, die Ziele der einzelnen Individuen nicht berücksichtigen und sie dadurch dementieren. Die Welt der Konventionen bekommt in diesem Sinne ganz Weber'sche Züge: Sie ist das Ergebnis einer naturwissenschaftlichen Modellierung, einer formalen Rationalität, die das Wesen des Menschen, die Seele, als unerhebliche Irrationalität betrachtet und von den Lebensnerven des Systems absondert. Das Komplement zur abstrakt-rationalen Herrschaft der Natur ist das zu einer zweiten Natur verkehrte Leben. Das moderne rationalistische System bewirkt Veränderungen, die es sämtlich auf das Funktionieren des Ganzen abstellt, so dass die gegebene Struktur als etwas vom Willen und den Zielen des Einzelnen völlig Getrenntes und als ursprüngliche, unabhängige Gegebenheit erscheint. Die Macht der Institutionen und des Staates, des sogenannten objektiven Geistes, setzt sich als etwas Metaphysisches durch, weist jede Neutralisierung ab und wirft das Subjekt auf seine Einsamkeit zurück: »In der neuen Welt«, schreibt Lukács, »heißt Mensch-sein: einsam sein.«<sup>23</sup>

Entsprechend dem undialektischen und tragisch-pathetischen Grundton von *Die Seele und die Formen*, setzt Lukács in seinem Essay *Zur romantischen Lebensphilosophie* die romantische Reduktion der Welt zur poetischen Phantasmagorie der antipoetischen, prosaischen Welt des

---

Wert von der Einlösbarkeit in Gold abhängt. Die reelle Macht der Gebilde kann freilich nicht gelegnet werden. Es ist aber eine Todsünde an dem Geist, was das deutsche Denken seit Hegel erfüllt: jede Macht mit metaphysischer Weihe zu versehen. Ja der Staat ist eine Macht – muß er deshalb als Seiendes, im utopischen Sinn der Philosophie: im essentiell handelnden Sinn der wahren Ethik – anerkannt werden? Ich glaube nicht. Und ich hoffe in den nicht ästhetischen Teilen meines Dostojewsky-Buches hier energisch protestieren zu können. Der Staat (und alle Gebilde, die aus ihm stammen) ist eine Macht; aber ein Erdbeben oder eine Epidemie sind es auch. Ja noch unwiderstehlicher, denn diese können wir nur mechanisch bekämpfen, während uns hier ethische Mittel zur Verfügung stehen (ich spreche natürlich philosophisch, und ethisch *für mich*; die praktisch-politische Frage ist sehr verwickelt; darüber müsste man sprechen, nicht schreiben).«

22 Vgl. Georg Lukács: »Vorwort« [1962], in: ders.: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 5–17, hier S. 6: »[N]icht einmal auf der Ebene der abstraktesten Gedanklichkeit gab es damals bei mir Vermittlungen von der subjektiven Stellungnahme zur objektiven Wirklichkeit.«

23 Lukács: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 28.

*Wilhelm Meister* schroff entgegen. Das schöne, in klaren und sicheren Zügen entworfene Bild Goethes erfüllt den Zweck, die Begeisterung und die Reaktion der Romantik gegen den Weimarer Klassizismus hervorzuheben. Goethe habe nach dem künstlerischen Chaos des Sturm und Drang und nach den für die Philosophie dramatischen Konsequenzen der Kantischen kopernikanischen Wende wieder Ordnung hervorgebracht.<sup>24</sup> Seine formschaffende Kraft setzte sich demnach so meisterhaft und souverän in seiner Epoche durch, dass die Romantik in sich gespalten wurde und, so Lukács, zwei »Schlachtrufe« hören ließ: »zu ihm hin und über ihn hinaus.«<sup>25</sup> Bekanntlich schrieb Friedrich Schlegel in einem Fragment des *Athenäums*, die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes *Wilhelm Meister* seien die größten Tendenzen des Zeitalters; seine Rezension des Romans ist, wie später einige Kritiker spöttisch sagten, ein »dithyrambisches Lob«.<sup>26</sup> Lukács ist Schlegel deutlich wohlgesinnter, er betont in einer unbestreitbar lebensphilosophischen Terminologie, dass der *Wilhelm Meister* »das entscheidende Erlebnis« eines Jeden gewesen ist: »[N]ur Novalis hatte den Mut, in scharfen Worten von der Notwendigkeit einer Trennung von ihm zu sprechen.«<sup>27</sup> Novalis sah demzufolge, dass bei Goethe all das zur Tat wurde, was bei den Romantikern nur Methode und Tendenz blieb, weil jene eine neue Welt schaffen wollten, während Goethe seine Heimat im gegenwärtigen Leben fand. Aber Novalis sah auch, so schreibt Lukács in einem Ton, der seine unverkennbare Parteinahme für die Romantik und gegen Goethe verrät,

was Goethe für dieses Heimfinden aufopfern mußte, und sein ganzes Wesen empörte sich gegen die Zumutung, diese Lösung als die einzig mögliche anzuerkennen. Auch ihm schwebte als Lebensziel die letzte Harmonie des *Wilhelm Meister* vor, und mit der selben Klarheit wie Goethe sah er, wie gefährvoll die Anfänge und Wege dieser Wanderung waren. Dennoch meinte er, daß Goethe, arm geworden, das Ziel erreichte, ärmer, als das Erreichen es notwendig machte.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Vgl. Lukács: *Die Seele und die Formen* (Anm. 10), S. 96: »In diesem Meer der launenhaften und ungezähmten Individualismen ist sein tyrannisch bewußter Ich-Kultus eine herrlich blühende Insel. Rings um ihn verkam der Individualismus, wurde zur Anarchie der Instinkte, zur Kleinlichkeit, die sich in Details und Stimmungen verlor, zur ärmlichen Entsagung; er allein vermochte eine Ordnung für sich zu finden. Er hatte die Kraft, in Ruhe zu erwarten, bis ihm sein Glück die Erfüllung entgegenbrachte, aber auch die Kraft, alles Gefährdende mit kaltem Gleichmut abzuweisen. Er verstand so zu kämpfen, daß er niemals sein Wesentliches aufs Spiel setzte, noch je etwas davon in Friedenschlüssen oder Kompromissen preis gab. Seine Eroberungen waren solcher Art, daß unter seinem Blick die eben entdeckten Wüsteneien zu Gärten wurden, und wenn er entsagte, so ward die Kraft und der Einklang des Besitzes durch das Verlorne nur gesteigert.«

<sup>25</sup> Ebd., S. 97.

<sup>26</sup> Vgl. August von Hennings: »Meisters Lehrjahre«, in: Klaus F. Gille (Hg.): *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*, Königstein/Ts. 1979, S. 42.

<sup>27</sup> Lukács: *Die Seele und die Formen* (Anm. 10), S. 97.

<sup>28</sup> Ebd., S. 102.

Aus der Perspektive von *Die Seele und die Formen* erscheinen nun die Wege der Romantik und der Klassik als zwei unvereinbare Tendenzen der Literatur, denn die romantische Utopie einer goldenen Zeit, die kein vergangener, sondern ein in der Zukunft durch Poesie erreichbarer Zustand der Seele ist, soll nicht auf Kosten der Kraft und Intensität des Mittels – der Poesie – gesucht werden. Aber die Konsequenz dieses Panpoetismus ist eine Abkehr vom Leben: Die Romantik ersetzt die wirkliche Realität durch eine poetische und seelische. Sie erschafft eine einheitliche und homogene Totalität, aber diese ist haltlos und erweist sich als ›Luftschloss‹. Die Harmonie des *Wilhelm Meister* ist keine Utopie, keine Steigerung des Lebens, sondern im Gegenteil ein Kompromiss mit dem Leben, der die Kraft der Poesie schwächt. Der Roman, sagt Novalis, ist »antipoetisch«, und doch bildet Goethes Roman bzw. Goethes Weltanschauung für Lukács das notwendige Gegengewicht zum romantischen Traum; Goethe verleiht dem Essay zur romantischen Lebensphilosophie sein inneres Gleichgewicht. Lukács stützt sich auf Goethe, um seine Kritik der romantischen Scheidung von Leben und Wesen zu Ende zu bringen. Die Gegensätze zwischen Leben und Form, Epik und Drama sowie zwischen Klassik und Romantik in *Die Seele und die Formen* scheinen für Lukács unlösbar; wie sie »zueinander stehen«, schreibt er in einem Brief an den Freund Leo Popper, »das weiß ich selbst nicht«.<sup>29</sup>

Über den tragisch-metaphysischen Konflikt zwischen dem Helldunkel des Lebens und der Klarheit des Wesens, zwischen Leben und Form eröffnet sich mit der *Theorie des Romans* ein dritter Weg, der dialektische Weg des Allegorischen und der negativen Utopie. Die Formen der Kunst werden nicht mehr in ihrer monadischen Abstraktheit und Unzeitlichkeit, sondern geschichtsphilosophisch interpretiert; sie werden zu einem Kreuzungspunkt, zur Kristallisation der vielfältigen Beziehungen zwischen Mensch und Welt: Kierkegaard und Hegel korrigieren sich in der *Theorie des Romans* gegenseitig, so dass Lukács sich einerseits vom Geist der Tragik entfernen, andererseits die Hegel'sche Versöhnung vermeiden kann. Entsprechend dieser negativen Dialektik, die der geschichtsphilosophischen Bestimmung der Romanform zugrunde liegt, wird der Akzent jetzt nicht mehr auf die tragische Beziehung von Formen und Leben gesetzt, sondern auf die Ironie des Dichters, auf den ironischen Abstand des Romanautors zu seiner Welt, zu seinen Formen und seinen Gestalten. Die Ironie, die Lukács in der *Theorie des Romans* rigoros bestimmt, unterscheidet sich grundlegend von der romantischen Ironie eines Friedrich Schlegel,

---

29 Georg Lukács: *Briefe 1902–1917*, Stuttgart 1982, S. 91f.

sie ist keine »transzendente Buffonerie«<sup>30</sup>, sondern der Ausdruck einer »gereiften Männlichkeit«. Die Ironie des Dichters wendet sich sowohl gegen seine Helden, die »in poetisch notwendiger Jugendlichkeit« an der Verwirklichung ihrer Träume scheitern, wie gegen die eigene Weisheit, die »die Vergeblichkeit dieses Kampfes und den endgültigen Sieg der Wirklichkeit einzusehen gezwungen wurde.«<sup>31</sup> Die problematische, aber mögliche Versöhnung des Subjekts mit dem Objekt ist für Lukács die entscheidende Leistung der Goethe'schen Ironie, sie sichert seinem *Wilhelm Meister* die besondere und einzigartige Stellung in der geschichtsphilosophischen Entwicklung der Romanform zwischen dem *Don Quichotte*, dem höchsten Ausdruck des abstrakten Idealismus, und der *Éducation sentimentale*, der vorbildlichsten Form der Desillusionsromantik.

Und dennoch beruht ein solches ironisches Gleichgewicht ganz auf der Stilisierung bzw. Entwertung der Extreme – des romantischen und magischen Theaterlebens und der starren Welt der Gebilde: Die Substanz und Stärke der Gebilde lösen sich im reinen und verfeinerten Bild der Turmgesellschaft auf. Zugleich aber zwingt die utopische Gesinnung den Dichter, »ein rein individuelles Erlebnis, das postulativ und allgemeingültig sein mag, als seienden und konstitutiven Sinn der Wirklichkeit zu setzen.«<sup>32</sup> Anders gesagt, der Bildungsroman Goethes – im Gegensatz zum Desillusionsroman, wo reine Innerlichkeit und die Welt der Konventionen sich unvereinbar gegenüberstehen, wo die Affirmation der ersten zum totalen Verneinen der zweiten führt – tönt die harten Umrisse der Wirklichkeit ab, während die Reife des Helden sowohl auf abstrakten Idealismus als auch auf utopische Romantik verzichtet. Für Lukács also wird das hierarchische Problem von Leben und Wesen, das die Einheit und Schlankheit der Goethe'schen Dramen zerreißt, von Goethe durch die Form des Bildungsromans, durch eine Stilisierung und Abschwächung der Extreme gelöst. Der »dramatische« Konflikt zwischen lyrischer Intensität und epischer Breite des Lebens, der die Form des neuen Dramas proble-

30 Friedrich Schlegel: *Seine prosaischen Jugendschriften*, hg. v. Jacob Minor, Bd. 2, Wien 1882, S. 188f.

31 Lukács: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 84: »Ja, die Ironie verdoppelt sich in beiden Richtungen. Sie erft nicht nur die tiefe Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes, sondern auch die noch tiefere Hoffnungslosigkeit seines Aufgebens; das niedrige Scheitern einer gewollten Anpassung an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen. Und indem die Ironie die Wirklichkeit als Siegerin gestaltet, enthüllt sie nicht bloß ihre Nichtigkeit vor dem Besiegten, nicht nur, daß dieser Sieg niemals ein endgültiger sein kann und immer wieder von neuen Aufständen der Idee erschüttert werden wird, sondern auch, daß die Welt ihr Übergewicht weniger der eigenen Kraft verdankt, deren rohe Richtungslosigkeit selbst dazu nicht ausreicht, als einer inneren, wenn auch notwendigen, Problematik der idealbelasteten Seele.«

32 Ebd., S. 129.



matisch macht, wird im Bildungsroman des ironischen Dichters Goethe zur Einsicht in die »Diskrepanz« von Innerlichkeit und Welt. Das »Erziehungsmäßige« in diesem Roman impliziert »das schließliche Ankommen des Helden in eine resignierte Einsamkeit [...]: das Sichabfinden mit der Gesellschaft im resignierten Aufsichnehmen ihrer Lebensformen und das Insichabschließen und Fürsichbewahren der nur in der Seele realisierbaren Innerlichkeit.«<sup>33</sup> Die Überwindung der Diskrepanz, die in der epischen Form unmöglich ist, eine – wie Lukács oft schreibt – »identische Subjekt-Objekt-Beziehung« und »das Auffinden eines dem erhabenen Makrokosmos analogen Mikrokosmos in sich selbst«<sup>34</sup>, wird jedoch von Goethe in seinen naturphilosophischen und ästhetischen Schriften postuliert, womit er, Lukács zufolge, »schicksalhaft-entscheidend in die Entwicklung der spekulativen Philosophie«<sup>35</sup> eingreift.

Die Bedeutung Goethes für den jungen Lukács erschöpft sich somit nicht in der Vorwegnahme geschichtsphilosophischer Probleme der Dramatik und Epik, sondern erweitert und bestärkt sich in Anbetracht seiner Naturphilosophie, die weitere und differenziertere Lösungen bietet. Die Präsenz Goethes in Lukács' Frühwerk lässt sich bei genauerer Bestimmung des Ausgangsproblems mithin so zusammenfassen: Taucht die unüberwindbare Kluft zwischen Seele und Leben in den dramatischen Werken Goethes als formales Problem auf und stellt indessen die epische Form des Romans für ihn eine mögliche, aber problematische Versöhnung der Gegensätze dar, so bedeuten die ästhetischen und naturphilosophischen Schriften des Autors (bzw. die Idee des Urphänomens und des Kosmisch-Werdens des Subjekts, das Ideal der Wesensverwandtschaft von Subjekt und Objekt) eine ›Umkehrung‹ der kopernikanischen Wende Kants und nun eine Überwindung des damit verbundenen Hiatus zwischen Subjekt und Welt als Ding an sich. In den Ausführungen zum Urphänomen zeige Goethe somit, wie wenig geneigt er war, Kants Einschränkungen der teleologischen Urteilskraft – bzw. des einzelnen Verbindungsglieds in Kants System zwischen Natur und Freiheit – auf eine regulative Funktion zu akzeptieren. Bekanntlich versucht Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, Freiheit und Natur, Subjekt und Objekt, Allgemeines und Besonderes zu verbinden; doch in der Besprechung der teleologischen Urteilskraft geht er nicht von einem »bestimmenden«, sondern nur von einem »regulativen« Prinzip und einer »reflektierenden« Urteilskraft aus.<sup>36</sup> Im Gegensatz dazu

<sup>33</sup> Ebd., S. 121.

<sup>34</sup> Georg Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*, Darmstadt, Neuwied 1975, S. 187.

<sup>35</sup> Ebd., S. 183.

<sup>36</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1995, S. 307: »Würden wir dagegen der Natur *absichtlich*-wirkende Ursachen unterlegen, mithin der Teleologie nicht bloß ein

geht Goethe, wie Lukács meint, vom Urbildlichen und Typischen aus, ohne sich um erkenntnistheoretische Probleme zu bekümmern:

[I]n dem Goetheschen *Urphänomen* und in der Möglichkeit seines Erfassens und seiner Explikation ist das bloß Regulative der teleologischen Methode (und zugleich jede ihr anhaftende abstrakte Transcendenz) überwunden. Sie ist überwunden, weil die Schranke, an der bei Kant der *menschliche*, bloß diskursive Verstand immer scheitern muß, das Problem der reflektierenden Urteilskraft, das Gewinnen des nicht gegebenen Allgemeinen aus dem Besonderen, das Problem der Spezifikation als erledigt erscheint. ›Was ist das Allgemeine?‹ fragt Goethe und seine Antwort lautet: ›Der einzelne Fall.‹<sup>37</sup>

Goethe hebt demnach die Wesensfremdheit zwischen phänomenaler und nur in Gesetzen erkennbarer Natur und noumenal-geltendem Selbst auf. Das heißt, er überwindet die Trennung von theoretischer und praktischer Philosophie, die Kant durch das ästhetische Urteil zu verbinden, aber wohl nicht zu versöhnen suchte. Mit dieser Überwindung der Schranken der kritischen Philosophie vollzieht Goethe nun in Lukács' Augen eine Umkehrung des kopernikanischen Standpunkts, da für Kant der Geist nur das vom Bewusstsein transzendental Produzierte begreifen kann, während für Goethe das Sich-Begreifen des Geistes ein Kosmisch-Werden des Subjekts, »sein Sich-zum-Weltgeist-Erheben und ihn brüderlich-verwandt Begrüßen bedeutet.«<sup>38</sup> Goethe und die Naturphilosophie des deutschen Idealismus setzen sich derart in bewussten Gegensatz zu Newton, zur mathematischen Methode, zur gesetzmäßigen Naturwissenschaft und zu jeder abstrahierenden Ausschaltung der Sinnlichkeit. Die ›Gesetze‹, auf die Goethe eingeht, sind die Gesetze des Organischen oder der Beziehung des Makrokosmos zum Mikrokosmos. Das Subjekt, das einen dem Makrokosmos analogen Mikrokosmos in sich selbst auffindet, unterscheidet sich mithin grundlegend von dem in sich gespaltenen Subjekt Kants und vom abstrakten Subjekt der Newton'schen Erkenntnis. Das handelnde und erkennende Subjekt, der mit dem All verbundene Mensch Goethes, ist der »ganze Mensch«: »[N]icht das abstrakt-konstruierte und darum bloß des diskursiven Denkens fähige theoretische Subjekt soll Träger der

---

*regulatives* Prinzip für die bloße *Beurteilung* der Erscheinungen, denen die Natur nach ihren besondern Gesetzen als unterworfen gedacht werden könne, sondern dadurch auch ein *konstitutives* Prinzip der *Ableitung* ihrer Produkte von ihren Ursachen zum Grunde legen: so würde der Begriff eines Naturzwecks nicht mehr für die reflektierende, sondern die bestimmende Urteilskraft gehören; alsdann aber in der Tat gar nicht der Urteilskraft eigentümlich angehören (wie der Begriff der Schönheit als formaler subjektiver Zweckmäßigkeit), sondern, als Vernunftbegriff, eine neue Kausalität in der Naturwissenschaft einführen, die wir doch nur von uns selbst entlehnen und andern Wesen beilegen, ohne sie gleichwohl mit uns als gleichartig annehmen zu wollen.«

<sup>37</sup> Lukács: *Heidelberger Ästhetik* (Anm. 34), S. 185.

<sup>38</sup> Ebd., S. 186.

Erkenntnis sein, sondern der klargewordene, sich selbst bewußte und in dieser Bewußtheit sich vollendende ›ganze Mensch‹.<sup>39</sup> Goethes Auffassung des Organischen als letztlich Bestimmendes und absolut Einheitliches, das sowohl dem Objekt als auch dem Subjekt zugrunde liegt, hebt laut Lukács die Quelle aller Antinomien des Anthropologismus und die von Platon bis Kant aufgerissene Kluft zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Menschen und Wert, zwischen Leben und Form auf. In Goethes Ideal des ›ganzen Menschen‹, im kosmisch gewordenen Subjekt wird so die Einheit des Theoretischen und des Ästhetischen sichtbar. Goethes schöpferische Natur allerdings und seine souveräne Unachtsamkeit für die systematische Philosophie lassen den letzten Grund, der Natur und Kunst vereinigt, als ein ›Rätsel‹ erscheinen. Mag aus dem Rätsel, aus dem tieferen und notwendigen Widerspruch für Goethe eine erschütternde Tragik erwachsen – die *Faust*-Tragik der Unmöglichkeit, weder auf die Kunst noch auf die mystische Vereinigung mit dem All verzichten zu können –, so entstehen Lukács zufolge aus der unerklärbaren und nicht begründbaren meta-ästhetischen Wesensverwandtschaft zwischen Mensch und Kosmos, zwischen Kunst und Natur wiederum neue unauflösbare Antinomien. Die Großartigkeit der Kunst, der Naturphilosophie, der Ästhetik und des Lebens Goethes schafft es, die unauflösbaren Probleme, die in ihnen verborgen sind, zu verdecken und den Schein einer Vereinbarkeit der Elemente zu garantieren. Die große *Faust*-Tragik insbesondere – die hier nun endlich angesprochen wird, nachdem sie in der *Entwicklungsgeschichte* und in der *Theorie* keinen Platz gefunden hatte – verbietet sich jede banale Versöhnung und unternimmt es, das Unvereinbare immer wieder zu vereinigen. Sie vereinigt nicht so sehr ›ironisch‹ das bürgerliche problematische Individuum mit der Welt der Konventionen, sondern ›organisch‹ die tieferen und wesentlicheren Extreme des ganzen Menschen und des Kosmos. Goethes Werk vermag für den jungen Lukács ›ästhetisch‹ den gesellschaftlich vernichteten und zerstückelten Menschen wieder herzustellen; sie erreicht eine Einheit und bringt eine ›Erfüllung‹ hervor, die für das moderne formal-rationalistische Denken und für die Kantische Ethik des Sollens unerreichbar bleiben.

Aber – und darin besteht für Lukács die wahre ›Tragik‹ der idealistischen Ästhetik Schillers und Goethes – diese Lösung bzw. Integrität des sonst zerstückelten ›gesellschaftlichen Daseins‹ des Menschen bleibt in der Kunst ›gedanklich‹, abstrakt. Die Kunst überwindet, mit anderen Worten, nicht ›real‹ die Kluft zwischen Subjekt und Objekt, zwischen

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 139.

Mensch und Welt. Lukács bringt diese Problematik in *Geschichte und Klassenbewußtsein* folgendermaßen auf den Punkt:

[D]ie Welt muß entweder ästhetisiert werden, was ein Ausweichen vor dem eigentlichen Problem bedeutet und in einer anderen Weise das Subjekt wieder in ein rein kontemplatives verwandelt und die ›Tathandlung‹ zunichte macht. Oder das ästhetische Prinzip wird zum Gestaltungsprinzip der objektiven Wirklichkeit erhoben: dann aber muß das Auffinden des intuitiven Verstandes mythologisiert werden.<sup>40</sup>

Es geht für Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* darum, wie die Einheit der in der *Entwicklungsgeschichte*, in der *Theorie des Romans* und in der *Heidelberger Ästhetik* getrennten Instanzen, des Individuums und der Welt, der individuellen »Erfüllung« und gesellschaftlichen »Versöhnung«, historisch-konkret durch die revolutionäre Praxis bzw. das neue Subjekt (die proletarische Klasse, Erbin der deutschen Klassik) realisiert werden kann. In *Geschichte und Klassenbewußtsein* ist das identische Subjekt-Objekt weder die dialektische Identität der *Phänomenologie des Geistes* noch die ästhetische Beziehung von Subjekt und Objekt, wie sie in der Kunst und Ästhetik der Klassik konzipiert wurde. Das identische Subjekt-Objekt des gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklungsprozesses wird für Lukács allein das Proletariat sein können, weil es, wie Marx schreibt, die »faktische Auflösung dieser Weltordnung ist«.

So läßt sich abschließend Folgendes resümieren: Das ästhetische Gestaltungsprinzip der Wirklichkeit, das später »nur« als Muster und Aufgabe der marxistischen Philosophie gelten sollte, ist bis 1919 der geheime Motor von Lukács' Geschichtsphilosophie. Lukács erkennt nämlich bereits in seinen ästhetischen Schriften vor *Geschichte und Klassenbewußtsein* das Problem eines formalistischen Denkens, das sich der geschichtsphilosophischen Frage nach seiner Entstehung und seinem Vergehen und dem Schicksal der bürgerlich-imperialistischen Weltanschauung versperert. Freilich gilt Lukács' Kritik vor 1919 weder dem verdinglichten Denken der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft noch dieser Gesellschaft selbst, sondern der Entwicklung des westlichen rationalistischen Denkens und allgemeiner dem unmenschlichen System, der »Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit« als ganzer.

Anhand der Präsenz und der Bedeutung Goethes im Frühwerk des ungarischen Philosophen läßt sich zeigen, welche zentrale Rolle die Kunst für dessen geschichtsphilosophische Perspektive vor der stalinistischen Ära gespielt hat und wie sich sein Denken von einer ästhetisch-messianischen zu einer politisch-messianischen und revolutionären Perspektive entwickelt

<sup>40</sup> Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin 1923, S. 154.

hat. Wobei man den wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Perspektiven nicht vergessen darf: Die Kunst versucht die »Wandlung«, die Überwindung der dramatischen Kluft zwischen Mensch und Welt, formal-utopisch zu gestalten, doch sie muss in diesem Versuch letztlich scheitern – denn »das Utopische als seiend zu gestalten, endet nur formzerstörend, aber nicht wirklichkeitschaffend.«<sup>41</sup> Mit dem Erwachen aus dem Alptraum des Ersten Weltkriegs indessen gab Lukács seine ästhetische Utopie nicht einfach auf, sondern er übertrug sie in das politisch-messianische Ziel der Errichtung einer klassenlosen Gesellschaft. Das Scheitern der Kunst in der Gestaltung der Utopie bzw. der Versöhnung der Gegensätze zwischen Mensch und Welt hieß für Lukács, dass er angesichts des wüsten Landes, in das sich das alte Europa verwandelt hat, nicht mehr in der Ästhetik bzw. Poesie den Schlüssel zur Lösung der Frage nach dem Sinn menschlichen Daseins suchen wollte und konnte. Nachdem die ästhetische Utopie verloren war, gab sich Lukács eine neue politisch-theoretische Aufgabe, die er in der Vorrede zu *Geschichte und Klassenbewußtsein* als »sachlich-inhaltliche Stellungnahme zu den aktuellen Problemen der Gegenwart« definierte. Die Ästhetik übergab damit den Stab der Utopie an die Politik.

---

41 Lukács: *Theorie des Romans* (Anm. 11), S. 138.