

Für eine realistische Kunst

Literatur ♦ Vor 50 Jahren erschien von Georg Lukács »Die Eigenart des Ästhetischen«. Über seine späte Ästhetik und die Krise der Literaturwissenschaft. Von Rüdiger Dannemann

Thomas Metscher hat die Krise beschrieben, in der sich gegenwärtig die Literaturwissenschaft und auch die ästhetische Theorie befinden. Ein nicht nur marginaler Grund ist das Fehlen von ästhetischen Kriterien, das fatale Folgen zeitigt: das Abdriften in literaturkritische Beliebigkeiten, ein durch den Gebrauch eines aktuellen wissenschaftlichen Jargons unzureichend kaschiertes mangelhaftes Selbstbewußtsein, das Sich-Ausliefern an Tagesmoden bzw. immer neu ausgerufenen »Turns« (Wendungen von Forschungsansätzen), die entweder kritiklos angepriesen oder bloß zeitgeist-geschmäckerlich abgewatscht werden. Metscher resümiert zugespitzt und durchaus provokativ: »Der Konformität der Institution Kunst mit dem Status quo gegebener Herrschaft, dem praktischen Zusammenfall des ästhetischen Werts mit dem Tauschwert entspricht auf theoretischer Ebene einem Verfall ästhetischer Normen, ja einem programmatischen Nihilismus in der Frage ästhetischer Wertung und ihrer Begründung, einem zynisch-ignoranten Agnostizismus in der Frage, was Kunst sei.« Jan Wiele, der von ganz anderen Prämissen ausgeht, bestätigt Metschers Befund auf seine Art in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 23. Oktober 2013. Er spricht von einer »No-Future-Generation der Literaturwissenschaft«, die zugunsten eines trendigen kulturwissenschaftlichen Ansatzes (einer »Verkulturwissenschaftlichung des Fachs«) »sich mehr und mehr scheut, qualitative Unterschiede zwischen den Gegenständen zu machen« und auf dem besten Weg ist, »ihren Hauptgegenstand mehr und mehr aus den Augen zu verlieren«. Dann gehört die Zukunft der Literaturwissenschaft nur noch den »Digital Humanities und quantitativen Verfahren«, um alsbald endgültig der Marginalisierung zu verfallen.

Wollen die Literaturwissenschaft und die Literaturkritik nicht ihren Weg in die Bedeutungslosigkeit fortsetzen, so ist es an der Zeit, sich an ästhetische Konzepte zu erinnern, die die Relevanz der Kultur für Gesellschaft und humane Evolution herausgearbeitet haben. Eines der interessantesten Konzepte hat der 1971 verstorbene Philosoph Georg Lukács vorgelegt, dessen ästhetisches Hauptwerk »Die Eigenart des Ästhetischen« vor 50 Jahren erschienen ist. Sein Fachkollege, der 2011 verstorbene Hans Heinz Holz, hält fest, daß Lukács' Theorie der Mimesis »ein großer Entwurf, neben dem in der marxistischen Ästhetik bisher nichts Vergleichbares gefunden werden kann«, bleibt.

Ausgangspunkt in den 20er Jahren

Nach der Überwindung seiner frühen, nach eigener Einschätzung idealistischen Phase hat Lukács in »Geschichte und Klassenbewußtsein« 1923 eine Gegenwartsanalyse geliefert, die als ein theoretisches »Ereignis« zu verstehen ist – innerhalb der marxistischen Tradition und außerhalb. Er entwickelt das Bild einer durch die Warenproduktion geprägten gesellschaftlichen Totalität, deren fragwürdige Rationalität totalitäre Züge aufweist. Die kapitalistische Rationalität der Warenproduktion erfaßt sämtliche Bereiche der Gesellschaft, so wird etwa das Rechtssystem unter die neue Rationalitätsform subsumiert. Auch Medien und Kultur werden analog transformiert. Die kapitalismuskonforme Verdinglichung findet in den Bereichen Kultur und Medien sogar eine besondere Zuspitzung: Der Journalist z.B. verkauft nicht »nur« seine Arbeitskraft wie der Proletarier, er macht sein Innenleben, seine Phantasie, seine ureigene intellektuell-emotionale Persönlichkeit zu einer Ware.

Die Warenproduktion verändert nicht nur die Ränder der Kultur, sie betrifft und bedroht ihre Essenz: ihre Autonomie. Indem Kunst Teil des Marktes wird und folglich den Maximen des Wertungsprinzips untergeordnet ist, ändert sich



»Du mußt dein Leben ändern!« Diese Botschaft drückt für Lukács ein gelungenes Kunstwerk aus. Der französische Maler Paul Cézanne hat sie – bevor sie der ungarische Philosoph formulierte – in seiner Malerei realisiert (Die Kartenspieler, 1892–1895, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm)

die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft – er wird zum Produzenten und Verkäufer einer Ware. Und das heißt: Er wird zur Anpassung an die Logik eines externen sozialen Systems gezwungen, was natürlich auch für Struktur und Gehalt seines »Produkts« folgenreich ist. Lukács sieht dementsprechend die moderne Kunst in einer schwierigen und problematischen Krisensituation, in der Literaten und Künstler nach einer Neuorientierung suchen. Diese kann nach seiner Überzeugung nur im Entspringen einer neuen Kultur bestehen; in ihr muß die Autonomie der Kunst (systemisch) garantiert werden. Dies kann erst der Fall sein bzw. Realität werden in einer postrevolutionären Gesellschaft, in der Kunst nicht in die Kreisläufe der Verwertung eingezwängt ist.

Was wäre passiert, wenn 1923 und später tatsächlich – wie der Autor das gewünscht hat – die in »Geschichte und Klassenbewußtsein« formulierten methodischen und zeitdiagnostischen Überlegungen in der Arbeiterbewegung – und dieser fühlt sich Lukács seit 1918/19 zugehörig – ernsthaft diskutiert und weiterentwickelt worden wären? Wie wir wissen, stieß er tatsächlich auf erbitterten Widerstand der Kommunistischen Internationale, bei deren theoretischen Wortführern. Der ungarische Philosoph hatte sich gegen diese einschüchternde Kritik vergeblich zur Wehr gesetzt. Er befand sich in einer prekären Lage, weil er neben der massiven Ablehnung durch seine politischen »Freunde« auch damit zu kämpfen hatte, daß er bestimmte oft hegelianisch-geprägte Aspekte seines sozialphilosophischen Opus magnum selbst kritikwürdig fand.

Für längere Zeit verläßt er das Terrain der Philosophie und begibt sich auf das Feld der Lite-

raturkritik, das er beackert, um einen nützlichen Beitrag zur kommunistischen Bewegung zu leisten. Er will zugleich ein neues, eigenes, marxistisches Theoriefundament finden. Die Themenkomplexe »Verdinglichung« und »kapitalistische Warenproduktion« geraten in den 30er Jahren in den Hintergrund, zumal der Kampf gegen den Faschismus/Nationalsozialismus ihn immer mehr beschäftigt. Es bleibt zu konstatieren: Das in »Geschichte und Klassenbewußtsein« angelegte Konzept einer marxistisch fundierten Warenästhetik hat Lukács nicht ausgearbeitet, diese Aufgabe haben später andere übernommen, ohne aber die praxisphilosophische Tiefenschärfe des Lukácsschen Werks der 20er Jahre erreichen zu können. Die Theorie der Kulturindustrie, wie sie von den beiden Sozialphilosophen Theodor Adorno und Max Horkheimer entwickelt wurde, ist nicht mehr in einen praxisphilosophischen Theorierahmen integriert, sondern Teil ihrer pessimistisch-tragischen Sicht auf den Verhängniszusammenhang der Gegenwart.

Die Berliner und Moskauer Zeit

In den 30er Jahren stürzt sich Lukács in eine Flut publizistischer Aktivitäten. Er will als Literaturkritiker Teil der kommunistischen Bewegung sein. So partizipiert er auch nicht selten an den Irrfahrten dieser Bewegung. Schematisch kann man die Kontur dieser Jahre so beschreiben: Erstens: Lukács polemisiert gegen die sogenannte Avantgarde, z.B. gegen den Expressionismus und den Proletkult in der Literatur. Er läßt sich auf die aktuellen literarischen Kontroversen und Richtungskämpfe ein, er wird beachtet, aber auch

in die Schranken gewiesen, etwa von Ernst Bloch, Bertolt Brecht oder Anna Seghers. Zweitens: Er kämpft – und das ist zu Recht immer wieder positiv herausgestellt worden – gegen das »Sektierertum«, er fordert Respekt für den bürgerlichen Citoyen, der sich nicht zuletzt in Literatur und Philosophie artikuliert und als Bündnispartner in der Volksfront gegen den Faschismus anzuerkennen ist. In diesem Kontext rehabilitiert und verteidigt er das »große bürgerliche Erbe« gegen verkürzende Verdikte, die von Stalinisten oder auch Modernisten formuliert werden.

Drittens: Am wichtigsten ist freilich das von Lukács (zusammen mit dem sowjetischen Literaturkritiker Michail A. Lifschitz) angegangene Projekt einer autonomen marxistischen Ästhetik. Er beginnt im Moskauer Exil deren Kategoriensystem auszuarbeiten. Hier werden Kategorien wie Ideologiekritik, Totalität, Erzählen (Gestalten) versus Beschreiben, Typisierung, Parteilichkeit versus Propagandakunst geprägt, um zumal die Erkenntnisfunktion großer, d.h. für ihn realistischer, Kunst zu thematisieren.

Im Umfeld der Moskauer wie der Berliner Debatten fällt auf, daß Lukács gerade auch mit dem Proletkult bzw. mit der zeitgenössischen sowjetischen Literatur unzufrieden ist. Er beharrt auf dem Niveau der Gestaltung und auf der Qualität der Wirklichkeitserfassung. Es genügt nicht, daß der Schriftsteller die »richtige Ideologie« besitzt bzw. die »richtige« Klassenzugehörigkeit. Der Künstler muß in allererster Linie einen ausgeprägten Wirklichkeitsfanatismus haben. Ist der vorhanden, so kann auch ein politischer Reaktionsär (etwa Honoré de Balzac, 1799–1850) künstlerisch erfolgreich sein. Lukács spricht mit

Engels in einem solchen Fall von einem Sieg des Realismus. Die von ihm geforderte Parteilichkeit ist in diesem Sinne zu interpretieren, nicht im Sinne einer simplifizierenden Propagandakunst. Der Literat – Lukács bedient sich hier der Hegelschen Terminologie – muß das Wesen der Dinge erfassen, ein naturalistisches Protokollieren der Phänomene ist unzureichend. Allerdings hat in seinen Augen der Schriftsteller die Aufgabe, das erfaßte Wesen der Realität so zu gestalten, daß den Rezipienten eine unmittelbare, auch stark emotional gefärbte Begegnung mit der essentiellen Realität ermöglicht wird (diese Aufgabe haben etwa Lew Tolstoi, 1828–1910, oder Maxim Gorki, 1868–1936, adäquat bewältigt). Das schließt allerdings nicht aus, daß die Helden und Antihelden der Literatur eine ausgeprägte intellektuelle Physiognomie besitzen sollten.

Die große realistische Literatur führt stets eine Art Partisanenkampf, wie ihn Lukács selbst in Moskau führen mußte. Es gehört zur Natur solcher Auseinandersetzungen, daß die Mittel, die dabei Verwendung finden, nicht immer integer genannt werden können. Das gilt auch für den im Exil lebenden Ungarn, der, fest gewillt, nicht zu den Intellektuellen des »Grand Hotel Abgrund« überzulaufen, auch in Parteiniederungen tätig war und manchmal Adornos Diktum bestätigte, wonach es kein richtiges Leben in einer falschen, verdinglichten Welt geben kann.

Die Späte Ästhetik

Die Moskauer Jahre sind schwierige Lehrjahre, in denen er nur selten an systematisch-fundamentalen Werken arbeiten konnte. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt das so. Lukács wird mit 60 Jahren Lehrstuhlinhaber für Ästhetik und Kulturphilosophie in Budapest; er beteiligt sich intensiv am öffentlichen Leben. Erst der 1956 durch sein Mitwirken als Kulturminister an der Regierung von Imre Nagy erzwungene Rückzug in die Existenzform eines Privatgelehrten ermöglicht ihm, die Arbeit an der Späten Ästhetik, seinem Spätwerk »Die Eigenart des Ästhetischen«, zu vollenden. Sie dokumentiert die Wandlung vom literaturwissenschaftlichen Begleiter der kommunistischen Bewegung, der freilich ureigene ästhetische Prinzipien immer schon besaß, zu einem systematischen Ästhetiker.

Seine Ästhetik kreist um eine Theorie des Realismus und hat in »Mimesis«, »Alltagsleben« und »Gattungsmäßigkeit« ihre Leitbegriffe. Im System der menschlichen Tätigkeiten stellen Ethik und Kunst sich ergänzende Praxisformen dar. Sie sind rationale Weisen eines auf Subjektivität bezogenen Umgangs mit Wirklichkeit und unterscheiden sich so vom auf Objektivität zielenden wissenschaftlichen Diskurs. Die letzte Funktion der Kunst ist die Evokation des Gefühls »Du mußt dein Leben ändern«. In der Kunstrezeption wird das im Alltäglichen verankerte Individuum in den Sog der Entverdinglichung gezogen, es erfährt eine Art emotional-intellektuelle Reinigung (Katharsis).

Es können bei Lukács fünf geschichtlich entstandene Prinzipien des Ästhetischen fixiert werden, die die Autonomie der Künste garantieren: das Prinzip der Entpragmatisierung (die zeitweilige Aufhebung des alltagspraktischen Lebenszusammenhangs), das Prinzip der Totalität als Grundsatz der welthaft gewordenen, in sich geschlossenen Kunstwerke sowie das Prinzip der realistischen Mimesis, das Prinzip der Besonderheit (d. h. der typisierenden Darstellung) und schließlich als Resultat der genannten grundlegenden Bausteine: die Entfaltung des Selbstbewußtseins der Gattung, also die Entfaltung universalistischer Bewußtseinsstrukturen.

Kunst ist darauf angelegt, als Unterbrecher des Alltagslebens zu fungieren. Aus Lukács' Sicht, wonach in unserer Gesellschaft Verdinglichungsstrukturen dominieren, ergibt sich die Parteinahme für jene Kunstwerke, die in der Diskussion als organisch-geschlossene verstanden werden. Wenn es zutrifft, daß die Mitglieder der Gegenwartsgesellschaften in ihre sozialen Funktionen im wörtlichen Sinne zerlegt werden, dann ist es durchaus plausibel, daß gerade das »welthafte Kunstwerk« den Fluß des Alltagslebens unterbricht. Deshalb ist es nicht pure Geschmackssache, daß Lukács sein Leben lang die Klassik zu revitalisieren versuchte, während er den großen, heute längst selbst Klassikerstatus besitzenden Avantgardisten weit hin nur polemisch gegenübertrat.

Die Späte Ästhetik stieß trotz zuweilen bekundeten Respekts nach ihrem Erscheinen auf wenig Resonanz. Sie war nicht der von Frank Benseler, damals Herausgeber der Lukács-Werke bei Luchterhand, erwartete »Paukenschlag« in der Geschichte der Ästhetik. Daß eine ernsthafte Auseinandersetzung ausgeblieben ist, hat theorieinterne Ursachen. Nicht zuletzt aber ist sie das Ergebnis der Aversion, die im Umfeld der Kritischen Theorie gegen den »Dogmatiker« und Intimfeind gepflegt wurde. Bei allen Differenzen und Animositäten ist aber festzuhalten,



Gegen linkes Sektierertum: Lukács verteidigte schon früh das bürgerliche Erbe, das der Marxismus anzutreten habe. Zugleich sah er im bürgerlichen Künstler den Bündnispartner gegen den Faschismus (mit Thomas Mann, 2. v. r., und Johannes R. Becher, r., 1955 in Weimar)

daß Lukács wie Adorno eine normative Ästhetik vorlegen. Insofern gehören beide der gleichen »Heiligen Familie« (Agnes Heller) der normativen Ästhetik an, beide sprechen der Kunst eine Mission zu, die sie freilich sehr unterschiedlich umschreiben.

Lukács' Vorstellung von der defetischisierenden, befreienden Mission der Kunst hängt eng mit seiner Überzeugung zusammen, das Kunstwerk präsentiert noch die entfremdetsten Zustände als vom Menschen produziert und also veränderbar. Das Kunstwerk stellt die Niederlagen der Subjekte gegen übermächtige, fetischistische Formen der Objektivität realistisch dar, in der literarischen Gestaltung ist aber ein utopisches Moment wirksam: Es wird – natürlich sehr kontrafaktisch – eine Welt gezeigt, wie sie sein könnte, ein »Medium, durch das sich individueller und gesellschaftlicher Lebensinn bildet« (so Metschers die Intention der Späten Ästhetik treffende Formulierung). Das schließt tragische Dramen- oder Romanschlüsse keineswegs aus. Im Gegenteil.

Fünf Aspekte zur Aktualität

Es ist es nicht einfach, die Zeitgenossenschaft der Späten Ästhetik überzeugend darzulegen. Der Zeitgeist kommt weder dem Versuch einer Systemästhetik entgegen noch dem prononcierten, keineswegs einfach zu übernehmenden Antimodernismus. Es gab und gibt Gründe, um die Späte Ästhetik – sei es aus adomitischer, brechtscher, postmoderner o. a. Perspektive – abzulehnen. Dennoch sollte man den Versuch wagen, die Rezeptionsbarrieren gegen die Spätphilosophie Lukács' ein wenig zu durchlöchern, zumal der

forcierte Avantgardismus inzwischen ein alter Hut geworden ist und in allen Chefetagen der global tätigen Banken die Meisterwerke der klassischen Moderne präsent sind, ohne auch nur im geringsten als beunruhigende Provokation zu wirken. Fünf Aspekte sprechen für die Aktualität von Lukács' Ansatz zu sprechen:

1. Völlig zu Recht betont er die ontologische Relevanz des Alltagslebens, die auch für die Kunst gilt. Ästhetische Produkte haben ihren Ausgangspunkt immer im Alltag, aber sie durchbrechen die alltäglichen Attitüden und finden

mäßigkeit« nennen und was letzterer an anderer Stelle als Ethos der Verantwortung beschrieben hat. Der heute beliebte Gestus souveräner künstlerischer Amoralität ist daher durchaus kritisch zu hinterfragen in bezug auf die sozialen Effekte einer solchen Attitüde.

3. Lukács betont die politische Dimension, die Kunst und Literatur immer schon zu eigen ist. Auf dem Gebiet der Kunst kann man ebenso wenig apolitisch sein, wie man auf dem Feld der Kommunikation Abstinenz zu üben vermag. Deshalb besitzt der ideologiekritische Umgang mit ästhetischen Produkten seine Legitimität nicht nur in Katastrophenzeiten wie der Nazi-Ära. Literarische Produkte auf ihre sozialkritischen, emanzipatorischen Impulse zu befragen, ist ein relevanter Arbeitsschwerpunkt von Literaturkritik und -wissenschaft. Dabei ist ein Grundsatz des jungen Lukács zu beachten: Das Soziale und Politische in der Kunst ist – bei aller Relevanz des Inhalts – die künstlerische Form.

4. Adorno und Lukács verbindet das Pathos im Umgang mit Kunst und Literatur, sie gehören beide der gleichen »Heiligen Familie« der Hochkulturentheorien an und stellen höchste Ansprüche an die Kunstproduzenten. Und das aus gutem Grund. Kunst hat die besondere Funktion, die transzendente Sehnsucht des Menschen in Daseinsbejahung zu überführen. Deshalb gibt es weltweit – und zu Recht – die »Tempel« der Kultur. Dieses Pathos hebt sich wohltuend von dem Umgang mit Kunst ab, wie er heute Usus ist, ein Umgang, der Prinzipien der Vermarktbarkeit und/oder purer Subjektivität gehorcht. Das Hochkulturpathos ist aber nicht unproblematisch, wenn es – wie bei Adorno im Bereich der Musik – zu einem elitären Kunstverständnis führt, das heute seltsam antiquiert anmutet. In den Kontext eines nichtelitären Verständnisses von Hoch- oder Weltkultur gehört Lukács' Beharren auf der bleibenden Aktualität der Klassik und der großen realistischen Tradition.

5. Lukács zwingt uns, über den Begriff des Fortschritts in der Kultur erneut nachzudenken. Die Erwartungen, die Walter Benjamin und andere in die neuen Medien setzten, haben sich bislang kaum erfüllt. Metscher hält nicht ganz zu Unrecht fest, daß die neuen Medien »als Orte der industrialisierten Massenkultur« zu bewerten sind, »in denen die mentale Zurichtung und psychische Zerstörung der Menschen am gründlichsten sich vollzieht«. Es ist eben keineswegs sinnvoll, gerade in dem sensiblen Bereich der Kultur mit einem linearen Fortschrittsmodell zu operieren. Auch hier gilt die Dialektik von Fortschritt und Regression. Und es gibt Kunstwerke, die (so auch Marx) irreversible Klassizität besitzen. Solche nennt Lukács große realistische Kunst. Das hat nichts mit simpler Abbildung von Wirklichkeit zu tun: Es ist die kritisch-welthafte Aneignung der Wirklichkeit gemeint, deren Widersprüchlichkeit in einer Weise dargeboten wird, daß das »Idealbild einer von der Entfremdung befreiten, solidarischen Menschheit« konzipiert wird. Dieser »Vor-schein« entspricht der Überzeugung: »auf jeder historisch-gesellschaftlichen Entwicklungsstufe sind Ausblicke auf eine Aufhebung der antagonistischen Widersprüche der Klassengesellschaft möglich« (Holz).

◆ Anmerkungen

- 1 Mit Digital Humanities ist das Fach »Digitale Geisteswissenschaften« gemeint; das quantitative Verfahren ist eine rein empirische Forschungsmethode (d. Red.).
- 2 Georg Lukács: Die Eigenart des Ästhetischen, Bd. I, in: ders., Werke, Bd. II. Neuwied/Berlin 1963, S. 694

◆ Rüdiger Dannemann ist Philosophieprofessor, Mitbegründer und Vorsitzender der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft und Autor zahlreicher Veröffentlichungen über Georg Lukács, Kritische Theorie und westlichen Marxismus sowie über ästhetische Probleme der populären Musik. Er ist Mitherausgeber des Lukács-Jahrbuchs und der Lukács-Werkausgabe in sechs Bänden (seit 2009) im Aisthesis Verlag, Bielefeld.

Lesen Sie Montag auf den jW-Themaseiten

**4. November 1933:
Dimitroff im
Reichstagsbrandprozeß**
Von Alexander Bahar

**KAUF AM
KIOSK!**