

DR B.H.J. VAN DER BERG  
DEPARTEMENT DUTS

## EINE BETRACHTUNG VON GEORG LUKÁCS' "THEORIE DES ROMANS"

### 1. Hintergrund und Lukács' persönliche Kritik auf seine "Theorie".

In seinen ersten Jahren als Literaturkritiker, bezieht Lukács eine Gegenposition zu dem wissenschaftlichen Rationalismus. Sein Denken wird einerseits beeinflusst durch die geisteswissenschaftliche Auffassung Diltheys, der für die Historie grössere Relevanz beansprucht als für die Naturwissenschaft. Dilthey fordert nämlich hermeneutisches Verständnis für die Vergangenheit, insofern es sowohl die Dechiffrierung früheren geistigen Denkens wie die Systematisierung spezifischer Daten anbelangt. Über diesen Erkenntnisweg hin sollten Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft von einander abgegrenzt werden. Auch läßt sich Lukács führen von Max Weber, der eine soziologische Methode erforscht, welche der potentiellen Bedeutung einer individuellen sozialen Handlung für das Ganze nachspüren sollte. Sein philosophisches Konzept wird andererseits gereizt durch den semi-phänomenologischen Standpunkt eines Emil Lask, der mit seiner Akzentuierung des Metaphysischen dem jungen Lukács eine Ergänzung seiner früheren Vorstellung betreffend ein Totalitätssystem von Wahrheit in bezug auf Welt ermöglicht. Auf eine ganz komplizierte Weise kommt also Lukács zu Hegel: Dilthey und Weber reizen ihn, individuelles Denken und Handeln sozial-historisch zu erforschen und in bezug auf das Ganze zu systematisieren; Lask bietet ihm die ergänzende Kategorie des Transzendenten und Metaphysischen dar. Der Ausgleich dieser offenbar polaren Standpunkte kann nur durch die Hegelsche Dialektik erlangt werden. Lukács' "Theorie des Romans" exemplifiziert diesen dialektischen Prozeß.

In einem Vorwort zu der späteren Ausgabe der "Theorie", bezeichnet Lukács sie als eine "Vorgeschichte der wichtigen Ideologien in den zwanziger und dreißiger Jahren" (S.16)<sup>1</sup> des 20. Jahrhunderts. Als Anti-Kriegsgesinnter ist seine Gegenwart (die Jahre 1914/15) ihm pro-

1. Zitiert wird nach der Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, September 1971, Neuwied und Berlin.

blematisch, insofern er in ihr die vollendete Sündhaftigkeit des Menschen vertreten sieht. Die Bourgeoisie betrachtet er als die Urheber des Weltkrieges und der miserablen Weltverhältnisse, daher verachtet er den bürgerlichen Liberalismus, der, so Lukács, auch schuld ist an dem fehlenden Totalitätsbild.

In seinem Vorwort akzentuiert Lukács die Lücken, die infolge der Entstehungsmomente seiner Theorie innewohnen. Eine dieser Lücken ist der Dilthey-Einfluß zu bestimmten intuitiven Perzeptionen, die dann als Ausgangspunkt zum deduktiven Prozeß gesetzt werden sollten, mit dessen Hilfe Einzelphänomene (wie z.B. Romanliteratur) beschrieben und systematisiert werden sollten. Abgesehen von dieser und anderen Lücken, betrachtet er dennoch seine "Theorie" als sinnvoll, da sie als "das erste geisteswissenschaftliche Werk, in dem die Ergebnisse der Hegelschen Philosophie auf ästhetische Probleme konkret angewendet wurden" (S.9), der Logik doch eine bestimmte Beihilfe ist. Ein weiteres Verdienst des Hegelschen Einflusses ist das "Historisieren der ästhetischen Kategorien" (ebenda). Im Wesen der ästhetischen Kategorien, im Wesen der literarischen Formen sucht Lukács eine historisch fundierte allgemeine Dialektik der Genres. Er sucht "ein Beharren im Wechsel" (S.10). Dieses beharrende Element meint er in den literarischen Formen zu finden als eine quasi Ersatzharmonie, als eine Projektion für die unvollkommenen menschlichen Verhältnisse seiner Zeit. Wenn er aber 1962 sein Vorwort schreibt, steht dieser Prozeß für ihn auf schwachen Beinen, da seine Methode "äußerst abstrakt, losgerissen von den konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeiten" (S.11) ist. Es ist klar, daß 1914/15 der Hegel-Schüler eine Theorie verfaßt, die der inzwischen zum Marxismus Abgeirrte dann 1962 verurteilt.

Anders als für Hegel, dem die Kunst nur dann problematisch wird, wenn nämlich die Realität unproblematisch ist, ist für Lukács die Problematik der literarischen Form (spezifisch der Romanform) symptomatisch für eine problematische Wirklichkeit. Die fehlende Totalität der Gegenwart veranlagt eine Krise der Romanform. 1914/15 begreift er noch nicht

die tiefere Bedeutung dieses Standpunktes; für den Marxisten ist es aber logisch, daß wenn die Gegenwart problematisch wird, sie durch eine revolutionäre Handlung korrigiert werden muß. Es sei dennoch zu verzeichnen, daß eine deutlich marxistische Intention der "Theorie" ein Plädoyer ist für die Beseitigung des Kapitalismus, zwecks einer menschenwürdigeren und natürlicheren Existenz. Die "Theorie" gilt also nicht so sehr der Entfaltung einer neuen literarischen Form, als vielmehr einer neuen Gemeinschaftsform der Harmonie, nämlich dem Kollektivwesen (vgl. S. 120).

## 2. Aufbau der "Theorie".

Lukács teilt sein Werk in zwei grosse Teile: Der erste Teil hat einen allgemeinen Charakter und ist im Grunde von Hegel beeinflußt, vor allen Dingen insofern es die Kontrastierung von dem Wesen der Totalität in Epik und Drama wie auch die historisch-philosophischen Ansichten betreffend die Ähnlichkeiten und Unterschiede des Epos und des Romans anbelangt. Im zweiten Teil entwirft Lukács anhand von seinem Versuch zu einer Typologie der Romanform sein eigenes dialektisches Modell kraft seiner Auffassung der verschiedenen Naturen.

## 3. Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur.

### 3.1 *Geschlossene Kulturen*

Das Wesen der Totalität wird gekennzeichnet durch eine antithetische Zweifelt, deren zwei Komponenten niemals einander fremd sind. In echt romantischer Tradition ist auch die Philosophie für Lukács symptomatisch für einen Riß zwischen Innen und Außen, ein "Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat" (S. 21). In diesem Sinne ist eine Epoche ohne Philosophie potentiell seliger als eine mit Philosophie. Wegen einer fehlenden systematischen Philosophie waren also die Griechen selig. Sie kannten keine konflikthaften Antithesen — nur Harmonie kannten sie. Die vollendete Form war ihr Besitz, da ihre Welt homogen war, ja, eine Welt ohne Philosophie.

War eine runde Totalität von Seele und Welt, eine selige Theodizee die Substanz griechischer Existenz, so hat der moderne Mensch nur in sich selber die Substanz gefunden. Das Ergebnis ist ein Riß zwischen Ich und Welt, zwischen Seele und Gebilde. In einer solchen heterogenen Welt muß die Totalität fehlen, müssen neue Formen für neue Substanzen und Horizonte erfunden werden.

### 3.2 Der geschichtsphilosophische Entwicklungsgang der Griechen

In den verschiedenen Entwicklungsphasen der griechischen Geschichte entsprechen diese Phasen a priori den überlieferten großen Formen: Epos, Tragödie und Philosophie. Erst in der Philosophie werden die problematischen Untergründe der früheren Phasen sichtbar. Bei dem 'neuen Menschen' Platos (vgl. S.28) hat die Geschichte der Philosophie ihren Anfang. Held-sein heißt in dieser neuen Welt existentielle Einsamkeit. Seele und Welt sind von einander entfremdet – nicht mehr die Außenwelt ist Objekt menschlicher Suche, nein, das Subjekt ist sich selbst zum Objekt geworden. Die Kunst hat sich verselbständigt, wodurch sie nicht mehr Abbild der Wirklichkeit ist, nicht mehr natürliche, sondern nur noch visionäre Totalität darstellt. Da die Kunst jetzt neue Substanz beinhaltet, bedarf sie neuer Formen, dieser Substanz zu genügen. Damit ist die spontane Seinstotalität endgültig gesprengt.

### 3.3 Das Problem der Geschichtsphilosophie der Formen

#### 3.3.1 Allgemeine Prinzipien

Lukács befürwortet das Urprinzip der Gestaltung, d.h. den allgemeinen, einzigen Ursprung aller Formen, woraus sich nur Formveränderungen (Variationen des gleichen Motivs) entwickeln, keineswegs aber verschiedene Kunstformen. Für ihn werden in der modernen Kunst Stil, Form und andere Gestaltungsmittel maßlos überschätzt – als ob er nicht wüßte, daß gerade durch diese technischen Prinzipien die Kunst sich gegen andere wissenschaftliche Perzeptionen abgrenzen läßt. Die Kunst darf niemals in bezug auf ihre Gestaltungsart eine *laissez faire* Haltung haben, da gerade diese den Untergang ihres eigentümlichen We-

sens bedeuten würde. Lukács dagegen betrachtet die Akzentuierung technischer Prinzipien als die wesentliche Ursache für die Verquickung und Vermischung der verschiedenen Genres und für das stets undeutlicher werdende künstlerische Ziel. Die Summe dieser Tendenzen ist eine bloße historische Totalität des empirischen, nicht aber des transzendentalen Engagements. Nur noch die Tragödie hat es vermocht, ihre Form bei der Entwicklung von der Antike zu der Moderne zu bewähren; die Epopöe dagegen wurde durch den Roman ersetzt, der am besten dazu geeignet ist, die transzendente Obdachlosigkeit und das Unheimatetsein des Menschen sichtbar zu machen. In dieser Form hat der Roman seinen Ursprung in dem Desillusionierungsphänomen der Romantik, worin es sich handelt um die Suche des Menschen nach seiner geistigen Urheimat.

### 3.3.2 *Die Tragödie*

Neue Lebensverhältnisse haben zwar das Wesen der Tragödie beeinflusst, aber sie haben keine Verdrängung der Tragödie zur Folge gehabt. Die griechische Tragödie kannte das moderne Dilemma von entweder Lebensnähe oder Abstraktion nicht, denn für die alten Griechen waren diese Elemente noch in harmonischer Homogenität gebunden: die transzendente, metaphysische Macht wurde vertreten von dem Chor, der die menschliche Ratio mit der höheren Ratio des Schicksals versöhnt. "Sprecher und Chor sind in der griechischen Tragödie aus demselben Wesensgrunde entstieg, sie sind einander völlig homogen [...]" (S.33f), deswegen ergänzen sie sich in ihren getrennten Funktionen. Der klassische Dichter hatte also die Einheit zwischen Innen und Außen bewahrt, der moderne Dramatiker aber hat den Helden über das bloß Menschliche hinaus erhoben und hat somit seinen Helden polemisch und problematisch – weil intellektualistisch – gemacht. Jetzt erliegt die äußere Handlung der inneren, der Dialog erliegt dem Monolog. Dadurch ist die Handlung gesprengt und neigt das Drama eher zum Epischen. War Leben und Wesen für die Griechen a priori eine Einheit, so ist gerade die Andersartigkeit dieser Erscheinungen die zentrale Problematik der modernen Tragödie; war der griechische Held exemplarisch für eine allgemein geltende Situation, so ist der moderne Held vereinsamt wegen seines isolierten Schicksals, für das die anderen kein Verständnis haben. Der moderne Held

lebt nicht mehr in einer Gesellschaft, die durch Gleichheit gekennzeichnet wird, sondern geradezu in einer Gesellschaft, deren komplizierte Hierarchie die geschlossene Harmonie gesprengt hat. In seiner übermäßig engagierten Suche nach der eigenen Seele, findet der moderne Held der Tragödie nicht zu den anderen. Die aktive Handlung ist demgemäß zur kontemplativen, psychologischen Seelenlyrik geworden.

### 3.3.3 *Die epischen Formen*

Die Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens. Kraft ihres empirischen Charakters kann sie die Immanenz des "geschichtlich gegebenen Lebens [...] niemals aus der Form heraus überwinden [...]" (S.37). Die Epik ist auf die offene Form angewiesen, denn ihr Gegenstand ist die Gestaltung des Lebens, nicht des Wesens. Ist der Held des Dramas, das die intensive Totalität des Wesens gestaltet, das intelligible, reflektierende Ich, so ist der Held der Epik das empirische, handelnde Ich. In seiner Abhängigkeit von einem bestimmten Sollen ist der epische Held nur ein Schatten der historischen Wirklichkeit. Er schafft keine neue Wirklichkeit, sondern spiegelt bloß eine schon gegebene Wirklichkeit, und zwar nur einen Ausschnitt derselben. Das Drama dagegen kennt diesen Kontrast von Ganzheit und Ausschnitt, von individuellem Fall und Symptom nicht, denn für das Drama bedeutet Existieren Kosmossein. Anders als beim dramatischen Helden, der sich selber erzählt, wird der epische Held vom Erzähler erzählt. Diese souveräne Rolle des Erzählers als selektierendes Medium, sprengt die Totalität in der Epik. Das daraus notwendig hervorgehende Fragmentieren bedeutet aber nicht für Lukács die Vernichtung des Romanwesens, ist im Gegenteil vielmehr eine a priori Formnotwendigkeit: "[...] das Ganze des Lebens läßt keinen transzendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, daß eine seiner Zellen sich zu seiner Beherrscherin erhebe" (S. 45). Lukács kommt daher mit Recht zu der Folgerung, daß nur das Drama eine Totalität vorführen kann, die Epik aber nicht, weil sie sich beschränkt auf die abstrahierte Reaktion eines Individuums auf einen selektierten Ausschnitt aus dem Ganzen des Lebens.

### 3.4 Epopöe und Roman

#### 3.4.1 *Vers und Prosa als Ausdrucksmittel*

Lucács bezeichnet den Roman als die "Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist [...]" (S. 47). Der Roman hat aber dennoch die Gesinnung zur Totalität. Seine Suche nach Totalität wird gekennzeichnet durch das Aufdecken von Abgründen und Rissen, von problematischen Unvollkommenheiten und Widersprüchen der gegebenen geschichtlichen Situation. Diese formbedingende Gesinnung ist symptomatisch für die Psychologie des Romanhelden – dieser ist ein Suchender. Dem Helden der Epopöe ist dagegen eine gerundete Lebenstotalität gewährleistet. Die epische Versform vertilgt die Trivialität und die Widersprüche, die dem Roman eigen sind, daher neigt der Vers zu Beseligung und Leichtigkeit, mit einem Wort: der Vers neigt zum Wesen. Im Totalitätszusammenhang ausgedrückt, besitzt der Vers a priori die Totalität; für den Roman ist diese Totalität Endzweck seiner Suche. Im moralischen Zusammenhang betrachtet, reagiert der epische Vers nicht so radikal auf sittliche Mißgriffe, wie es der Roman tut. Das Übertreten übernommener Normen setzt für die Epopöe notwendig eine Strafe voraus, oder die Epopöe ist die "vollendete Theodizee, wo Verbrechen und Strafe als gleich schwere, einander homogene Gewichte in der Waage des Weltgerichts liegen" (S. 52). Für den Roman aber bedeutet das Verbrechen die Entfremdung des eventuellen Ziels und das Ergebnis ist eine Verzerrung der natürlichen Wirklichkeit. Eine peinliche Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft ist symptomatisch für die verfehlte Totalität und die an ihrer Stelle vorherrschende Brüchigkeit. Wo die Zielsetzung von dem Leben entfremdet ist, sind alle menschlichen Gebilde für die suchende Seele, d.h. für das problematische Individuum, überpersönliche Notwendigkeiten, überall gegenwärtige, bindende Konventionen. Sie repräsentieren eine zweite Natur, die ihm unerfaßbar und unerkennbar bleibt. Dieser Widerspruch zwischen Seele und Welt quält den Helden dermaßen, daß er ihn als absoluten Verlust seiner Heimat erlebt: "[...] das moderne sentimentalische Naturgefühl ist nur die Projektion des Erlebnisses, daß die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker" (S. 55). Dieses Entfrem-

dungskonzept der beiden Naturen weist schon gewisse Ansätze zum marxistischen Modell auf. Die ersehnte Harmonie zwischen Held und Umwelt, ja zwischen Mensch und Produkt, ist aus der Epik verdrängt, daher gestaltet sie nur noch Notwendigkeit und Gesetz.

### 3.4.2 *Der Heldentypus*

Die Epopöe kennt keinen individuellen Helden. Das rührt daher, daß der Held kein persönliches Schicksal zur Schau trägt, sondern ein allgemeines. Er besitzt also keine individuelle Struktur, keine Physiognomie. Der Held des Romans ist die Personifizierung der Entfremdung zwischen innerer und äußerer Welt. Diese Entfremdung ist unentbehrlich für das Seinsrecht des Begriffes 'Held', denn erst der Grad der Dissonanz zwischen Innerlichkeit und Abenteuer bedingt die Statur des Helden. So betrachtet, ist der Begriff 'Held' ebenso modern wie etwa Begriffe wie Philosophie, Roman und zweite Natur.

## 3.5 Die innere Form des Romans

### 3.5.1 *Sein abstrakter Grundzug*

Die innere Struktur des Romans läßt sich nur abstrakt systematisieren, da der Romanstoff die Wiedergabe von der übertriebenen Innerlichkeit der subjektiven Welt ist. In dieser Hinsicht ist des Romans Vollendung und Abrundung utopischen Charakters und bleibt die Dissonanz zwischen erster und zweiter Natur unaufgelöst. Darin unterscheidet Lukács drei wesentliche Gefahren: das Transzendieren ins Lyrische oder Dramatische; die Verengung der Totalität ins Idyllenhafte; das Herabsinken auf das Niveau der bloßen Unterhaltungsektüre (vgl. S. 61). "Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe [...]" (ebenda). Gereifte Männlichkeit besitzt der Roman, insofern dieser eine unvollkommene, unabgerundete Welt gestaltet. Dieses Formprinzip beinhaltet die Gefahr der Formlosigkeit oder wenigstens einer künstlichen Abrundung. Im Gegensatz zu den anderen literarischen Formen, gibt es für den Roman keine feste



Form – seine Form entwickelt sich parallel mit der Entfaltung des Stoffes. Die Entwicklung der Romanform kann also mit dem Begriff 'Prozeß' verglichen werden; wo diese prozeßartige Entwicklung fehlt, entsteht für Lukács eine Karikatur des Romans. Formgebung des Romans ist also sowohl eine geschichtsphilosophische Kategorie wie ein Zeichen der Legitimität des Romans. Im Hegelschen Zusammenhang bedeutet es, daß, obschon die Formgesetze des Romans nicht definierbar oder formulierbar sind, seine Formgesetzmäßigkeit gerade deswegen in einem gesteigerten Sinne nach Wahrheit strebt, wenn man sie mit den geschlossenen Gattungen mit ihren deutlich abgegrenzten Formgesetzen vergleicht.

### 3.5.2 *Die Ironie als Formprinzip*

Ironie bedeutet für Lukács das Durchschauen der Zweiheit, nicht nur der Welt, sondern auch des Subjekts durch die Objektivierung der Subjektivität. Der Roman, als Ausdruck der gereiften Männlichkeit, deckt diese Zweiheit auf. Ungeachtet der daraus resultierenden Dissonanz, läßt der Roman diese Zweiheit fortbestehen als dialektisches Spiellement, das überraschendem und oft Erstaunlichem einen Platz einräumt.

### 3.5.3 *Die kontingente Struktur der Romanwelt und die biographische Form*

Die innere Struktur des Romans ist kontingent, die äußere ist im Grunde biographisch. "Das Schweben zwischen einem Begriffssystem, dem das Leben immer entgleitet, und einem Lebenskomplex, der niemals zur Ruhe seiner immanent-utopischen Vollendung zu gelangen vermag, kann sich nur in der erstrebten Organik der Biographie objektivieren" (S. 66). Das Individuum ist und bleibt nur ein einzelnes, isoliertes Beispiel des Wertsystems einer bestimmten Epoche und kann nimmer das Substrat dieser Werte sein. Die Zentralgestalt der Biographie ist das Individuum, und zwar in seinem Verhältnis zu der Welt der Ideale. Kontingente Welt und problematisches Individuum sind also zwei Wirklichkeiten, die sich wechselseitig bedingen. Wenn die Außenwelt nicht mit den Wertvorstellungen des Individuums übereinstimmt, wird sie, dann als zweite Natur empfunden, problematisch und wird das, was bisher als bloße Idee konzipiert worden ist, zum Ideal. Das Wesen des Ideals

ist für Lukács symptomatisch für das problematische Verhältnis zwischen Individuum und Außenwelt. So betrachtet, ist das Ideal negativen Charakters, weil das Individuum sich selber zum Ideal wird, da es in seiner Umwelt keine Ideale unterscheiden kann.

Die Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Handlungssubstrat (Umwelt) kann nur auf eine einzige Weise zum Ausdruck kommen: sie wird zum Objekt der Stimmung oder der Reflexion. Das ist eine Erbschaft der Romantik, die das reine Denken als wesentliches Merkmal des Romans betrachtete. Das Prozeßartige der inneren Romanstruktur illustriert die Entwicklung des Individuums zu der Entdeckung seines Selbst – am Ende muß es aber zu der Erkenntnis kommen, daß die Diskrepanz zwischen Sein und Sollen noch nicht aufgehoben ist. Diese fehlende Totalität veranlaßt, so Lukács, die offene Form des Romans.

### 3.6 Geschichtsphilosophische Bedingtheit und Bedeutung des Romans

#### 3.6.1 *Die Gesinnung des Romans und das Dämonische*

“Die Komposition des Romans ist ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik” (S. 73). Das fehlende Gleichgewicht zwischen Individuum und Außenwelt, zwischen Ideal und Wirklichkeit ist jene Melancholie, die den echten und großen Roman kennzeichnet. Es ist jene Melancholie der Reife und der Einsamkeit. Einsam ist der moderne Held, weil er die Nähe der Götter nicht mehr empfindet. Der griechische, ja sogar noch der romantische Held war niemals allein, sondern immer begleitet und geführt von den Göttern; der moderne Held dagegen, empfindet die Götter nur noch als Dämonen, die die Welt nicht mehr verstehen, aber dennoch in dieser Welt wirksam sind. Weil die Welt des Romanhelden für Lukács gottverlassen ist, ist seine Suche nimmer transzendent, sondern immer eine Suche nach seiner eigenen Seele, denn “für diese Seele ist ihre Selbstheit die Heimat” (S.76).

### 3.6.2 *Die geschichtsphilosophische Stelle des Romans*

Die Erkenntnis des Romanhelden, daß sein Denken die Wirklichkeit nicht ergründen kann, heißt, daß der Roman betreffend seine Gestaltungsmöglichkeiten innere Grenzen anerkennen muß. Die Suche nach seinem Selbst ist abenteuerlich, und das ist ein Element, das die Epopöe und das Drama nicht haben. Seine Unfähigkeit, den Zwiespalt zwischen Ich und Außenwelt aufzuheben, ist ein Bekenntnis seines beschränkten Einflusses auf die Umwelt. Nur seine Fähigkeit, zu der Ironie zu greifen, bewahrt ihn vor Verzweiflung. Er bedient sich der Ironie als dialektische Spannung, sich von den Göttern bzw. Dämonen zu objektivieren und seinen mißlungenen Versuch, zur absoluten Erkenntnis der wahrhaften Substanz der Wirklichkeit vorzudringen, zu nihilieren. Die Ironie ist jenes Medium, das vorbeugt, daß der Romanheld sich zu sehr für das Selbst engagiert, oder aber zu radikal reagiert auf die unversöhnliche Konfliktsituation zwischen dem Ich und der Wirklichkeit. Lukács betrachtet diese Objektivierung als die höchste Form persönlicher Freiheit angesichts der menschlichen Position in einer entgötterten Welt.

## 4. **Versuch einer Typologie der Romanform**

Lukács entwirft seine Typologie nach drei Hauptmomenten: der abstrakte Idealismus, die Desillusionsromantik, der Erziehungsroman als Versuch zur Synthese.

### 4.1 *Der abstrakte Idealismus*

Die gottverlassene Welt manifestiert sich in dem Abstand zwischen Seele und Werk, in einem fehlenden transzendentalen Zugeordnetsein wie in der menschlichen Unzulänglichkeit, seine Werke zur sinnvollen Erfüllung zu bringen. Das kann auf zweierlei Weise zum Ausdruck kommen: "[...] die Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist" (S. 83). In ersterem Fall ist die Dämonie des abstrakten Idealismus klarer sichtbar als in letzterem Fall. Der Riß zwischen Ich und Welt ist im ersten Fall einerseits deutlicher wahrnehmbar, andererseits aber ist die innere Pro-

blematik weniger kraß gestaltet, sie fehlt sozusagen, weil das Individuum dem Dämonischen unterliegt. Hier ist das Individuum passiv-leidend, unreflektiert, unkritisch, nur noch aktivisch nach außen hin. Es kommt zu keiner unmittelbaren Konfrontation zwischen Ich und Außenwelt – vielmehr kennzeichnen ein groteskes Aneinandervorbeileben, absurde Mißverständnisse und unreflektierter Idealismus die hier gestalteten Ereignisse.

Diese Romanform illustriert die heterogene Wesensart des Romans am treffendsten: die Sphären der Seele und ihrer Taten, der Psychologie und der Handlung sind von einander isoliert. Die Seele des Helden ist in sich ruhend, geschlossen und wie ein Kunstwerk zu einer Harmonie abgerundet. Die sich aus diesem Zustand ergebende Gefahr ist verwirrende Abstraktheit und Unendlichkeit. Das schönste Beispiel dieses Romantypus ist Cervantes' "Don Quixote", in dessen Seele die Verquickung von Göttlichkeit und Monomanie, von Erhabenheit und Groteske die absurdesten Wertvorstellungen und Abenteuer veranlaßt.

Jede Suche Don Quixotes ist nur der Schein eines Suchens, daher repräsentieren seine Abenteuer lautere illusionäre Märchenhaftigkeit. Er vermag es nicht, seine transzendenten Vorstellungen immanent zu machen, in "die gegenstandschaftende, transzendente Form" (S.88) aufzunehmen, darum ist alles bei ihm symptomatisch für das Irrationale, für den Anfang der Zeit, wo, so Lukács, der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt. "Don Quixote" markiert den Anfang der menschlichen Einsamkeit inmitten verschwindender Mystik und transzendenter Geborgenheit, ja, schlimmer noch, den Anfang menschlichen Wahnsinns beim Bewußtwerden der Ungangbarkeit des Verbindungsweges zwischen Immanenz und Transzendenz. Diese Verengung der Seele hat zur Folge, daß jede psychologische Betrachtung des Helden zur rein individuellen Pathologie werden müßte. Balzac hat einen anderen Weg als Cervantes eingeschlagen, indem er seine Außenwelt bevölkert mit mehreren Charakteren, die mit dem Helden geistig identifiziert werden können. Auf diese Weise entsteht zwar eine Totalität der äußeren Schicksale, aber, wie bei Cervantes, fehlt eine Totalität der inneren Orientation auf die Transzendenz. Ihnen weiterhin gemeinsam ist die Entlarvung der offenbaren Eroberung der Umweltwirklichkeit als bloße Illusion.

## 4.2 *Die Desillusionsromantik*

### 4.2.1 *Der Romanheld des 19. Jahrhunderts*

Im Roman des 19. Jahrhunderts ist die Seele breiter angelegt als die Umwelt. Im Gegensatz zum Abenteuerroman des abstrakten Idealismus, erstrebt dieser psychologische Roman eine Totalität der inneren Welt. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht eine deutliche Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Umwelt. Die Seele ist kontemplativ und hat ihr "eigenes, reiches und bewegtes Leben" (S. 98); dagegen ist eine Handlung nach außen hin fast gar nicht vorhanden – äußeren Konflikten und Kämpfen wird eher ausgewichen. Die Entfaltung einer zentralen Fabel ist von geringer Bedeutung. Der Roman verzichtet also auf seinen epischen Charakter zugunsten einer psychologischen Analyse von Stimmungen und Reflexionen. Die Wiedergabe vom Bewußtseinsfluß bringt eine amorphe Struktur mit sich, da Gedankeninhalte ungeordnet sind. Die Struktur dieses Romans ist äußerst kompliziert, vage und verfließend.

Der Romanheld betrachtet seine Umwelt als unbewältigbare zweite Natur. Eine radikale Entfremdung macht sich geltend zwischen Individuum einerseits, und Beruf, Ehe, Familie, Klasse und Staat andererseits. War Don Quixote noch wenigstens dem "Ritterstande" zugehörig, so ist dieser Held nirgendwo integriert. In Abgesondertheit überlegt er sich Korrekturen für eine Außenwelt, von der er sich losgelöst hat durch die ausschließliche Konzentration auf seine persönlichen Stimmungen und Reflexionen. Diese "Korrekturen" sind irrelevant, utopisch und unerfüllbar. Eine Dialektik von Spannung (Handlung) und Faszination (Stimmung) liefert den konkreten Text des Romans. Den Preis, den das Individuum für das schrankenlose Überschreiten der eigenen Subjektivität bezahlen muß, ist die Desillusionierung seiner Funktionalität in der Außenwelt. Er hat keine Funktion nach außen hin, er ist nicht Mittelpunkt der Welt, bloß Mittelpunkt der Dichtung. Das erklärt den Skeptizismus der Romantiker, erklärt auch, warum sie die Urheber des Desillusionsromans waren.

#### 4.2.2 Das Problem der Zeit im Roman

Die peinlichste Diskrepanz zwischen Idee (dem Ich) und Wirklichkeit (der Umwelt) ist das Bewußtsein des Individuums um seine Vergänglichkeit, um seine Unzulänglichkeit, dem ständigen Ablauf der Zeit standhalten zu können. Das zeitliche Phänomen wird aber erst dann zum konstitutiven Strukturelement, wo das Individuum sich der fehlenden Verbindung zwischen Immanenz und Transzendenz bewußt geworden ist, weil seine eventuelle Bestimmung ihm dann problematisch wird. Diese Problematik kennzeichnet den modernen Menschen, für den Zeit und die Bergsonsche *durée* problematisch geworden sind. Nur der Roman, jenes Genre der gereiften literarischen Männlichkeit, kann diese Problematik aufnehmen.

Das Unvermögen des Individuums, den Ablauf der physischen Zeit aufzuhalten, veranlaßt eine radikale Einkehr in das private, subjektive Zeiterlebnis. Für Lukács ist die ganze innere Handlung des Romans die Gestaltung des Kampfes des Menschen gegen die Macht der Zeit. Dialektisch betrachtet, ist Zeit die Essenz des Lebens, wenn auch gerade diese Essenz die eventuelle Zerstörung sowohl des Lebens wie der privaten Zeit beinhalten sollte. Das männliche Wesen des Romans liegt aber darin beschlossen, daß er durch die Benutzung der verschiedenen zeitlichen Kategorien den trostlosen Determinismus des Zeitphänomens abwenden kann, nämlich durch die Erinnerung (*ante rem*) und die Hoffnung (*post rem*).

Zeit als Kontinuum vermag sowohl eine sinnvolle Verbindung der verschiedenen heterogenen Romanelemente wie eine Anordnung der planlosen Wirrnis menschlicher Erlebnisse. Das nur scheinbar isolierte Figurieren einer großen Zahl Auftretender wird gegen den Hintergrund eines ununterbrochenen zeitlichen Ablaufs synchronisiert zu der Spiegelung eines bestimmten Zeitkolorits und eines gewissen geschichtlich-sozialen Komplexes. Bedeutet Zeit nach außen hin also Abbild, so bedeutet sie für die subjektive Struktur des Inneren das Anlangen des Subjekts zu seinem Selbst. Das ist ihm nur möglich kraft seines Wissens um die verschiedenen Zeitkategorien – *ante rem*, *in re* (Gegenwart) und *post rem*. Nur dann, wenn auf diesem Weg die Erkenntnis von der Einheit der Persönlichkeit und der Welt erzeugt werden kann, kann die verlorene Totalität der Romanwelt wiederhergestellt werden.

### 4.3 Versuch einer Synthese

Die These und die Antithese haben die Welt als Gegengewicht gegen das Entfaltungstreiben des Individuums gezeigt. Die Synthese soll jetzt zeigen, "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" (S. 117). Lukács' Plädoyer für eine solche Harmonie der zwei Naturen richtet sich auf die Versöhnung des problematischen, durch das Ideal geführten Individuums mit der konkreten Gesellschaftswirklichkeit, die er in Goethes Bildungsroman "Wilhelm Meisters Lehrjahre" vertreten sieht. Diese Versöhnung wird erlangt in einem dritten, idealen Typus, nämlich in einer Zwischenstellung zwischen abstraktem Idealismus und romantischer Desillusionierung. Das Ideal, das hier den Menschen und seine Handlungen nach außen hin bedingt, ist das fortwährende Streben nach Kontakt mit den gesellschaftlichen Gebilden und nach Erfüllung des Innerlichsten der Seele durch diesen Kontakt. Durch dieses Kollektivhandeln sollte die Einsamkeit der Seele aufgehoben, ja, sollte die verlorene Totalität wiederhergestellt werden. Humanität ist die wesentlich postulierte Grundgesinnung für diese glückselige Integration des Immanenten und des Transzendenten: "[...] und man sieht eine ganze Gemeinschaft von Menschen – einander helfend [...] – diese Wege siegreich zu Ende gehen" (S. 120).

Am vollkommensten ist für Lukács diese Synthese in der Dichtung des russischen Romanciers Tolstoi erfüllt, insofern dieser nicht nur die Einheit des menschlichen Strebens mit der Gesellschaft, sondern eben auch die innige Verbundenheit zwischen Mensch und Natur als Prämisse für die vollkommene Totalität setzt. Diese Deutung der Tolstoischen dichterischen Intention exemplifiziert einen weiteren Ansatz seiner eventuellen "Bekehrung" zum Marxismus.

### 5. Eine zusammenfassende Würdigung

Lukács will die Widersprüche im Gesamtmechanismus Welt und Ich, Leben und Wesen nicht beseitigen, er will sie besiegen. Als Hegel-Schüler will er Leben und Welt harmonisieren; als früher Marx-Schüler sieht er die Er-

füllung dieses Ideals in einem neuen Gesellschaftskomplex. Zweck und Erfolg eines großen Kunstwerkes bestehen für ihn darin, ein Abbild der Wirklichkeit wiederzugeben, in dem die Widersprüche zwischen Individuum und Welt, Individuum und Gesetz in Harmonie und Einheit versöhnt sind. Weil die Wirklichkeit aber nicht mit seinem Modell korrespondiert, reduziert er das Kunstwerk auf bloßen Dekor, indem er das wesentlich Artistische des Kunstwerkes, nämlich die gegenseitige Abhängigkeit von Gehalt und Gestalt, zu wenig beachtet. Er verwirft die offene Form, weil sie Eingeständnis des künstlerischen Unvermögens ist, die Widersprüche zu tilgen.

Seine Synthese – warmherzige Menschen, sich gegenseitig unterstützend in einer geschlossenen Romanhandlung – ist m.E. eine utopische Kategorie. Um diesen Harmonierungsprozeß illustrieren zu können, postuliert er die biographische Romanform als die ihm geeignetste; wir aber kennen in der kontemporären Literatur den traditionellen Bildungsroman nicht mehr. Er verbindet psychologischen Subjektivismus mit einer objektiven Geschichtsphilosophie; eine solche Geschichtsphilosophie ist uns nicht vorhanden.

Aufgrund seines klassizistischen Konzepts der Harmonie und Totalität, ist seine Formeinheit eine Ersatz-Harmonie für die unvollkommenen menschlichen Verhältnisse. Seine Ästhetik beansprucht ein neues Gesellschaftswesen, getragen von Harmonie, Humanität und kollektivem Handeln. Form ist daher für Lukács ordnendes Prinzip nicht nur der Kunst, sondern auch der Gesellschaft. Aufgabe der Kunst sollte es daher sein, das Leben in neue Bahnen zu lenken, dh. tendenziös zu wirken. Aus diesem neuen Gewand der Kunst sollte ein neues Leben hervorgehen, ein Lukácscher Utopismus, ein in sich vollendetes Universum. Die Idee ist nicht neu, sie rührt schon von den bürgerlichen Ästhetikern des 19. Jahrhunderts her – was Lukács aber von ihnen unterscheidet, ist seine Verwendung dialektischer Kategorien. Das Endprodukt ist dasselbe: wegen des die Gesellschaft verwandelnden fehlenden Katalysators ist die Typologie zu eng, zu idealistisch. Kunst ist ästhetisches Produkt, ist nicht eine bestimmte Gesellschaftsform sprengendes Tendenzwerkzeug – und sollte es auch nie sein!