

Das „übergreifende Moment“. Georg Lukács‘ Begründung einer marxistischen Literaturtheorie am Ende der Weimarer Republik*

Max Emunds 

Friedrich-Schiller-Universität Jena
max.emunds@uni-jena.de

Abstract

Despite the recent interest literary criticism has shown in Georg Lukács‘ literary theory, his essays from the early 1930s – most of which appeared in „Die Linkskurve“ – have remained largely overlooked. Yet it is precisely in these texts that his aesthetic concept of *Gestaltung* takes shape, grounded in a literary theory influenced by the tradition of *Geistesgeschichte*. I argue that Lukács not only draws on aesthetic concepts, but more importantly, on modes of justification that reveal the central role the concept of *Leben* plays in his aesthetic theory.

Keywords

Georg Lukács, Form, Marxist Literary Theory, intellectual history

Georg Lukács hat in den vergangenen Jahren eine – erneute – Renaissance in den Literaturwissenschaften erlebt, das belegt die jüngste Konjunktur an Forschungsbeiträgen eindrücklich. Angeregt durch Judith Butlers Vorwort zur englischsprachigen Neuausgabe von „Die Seele und die Formen“ (2010) ist dabei insbesondere das prä-marxistische Frühwerk Lukács‘ in den Blick geraten. Im Zuge der „reemergence of Marxist literary studies“ (Eiden-Offe/Gindner 2023: 2) sind aber auch gerade im anglophonen Sprachraum seine literaturhistorischen und -theoretischen Studien aus den 30er und 40er Jahren zum Ausgangspunkt poetologischer und gattungstheoretischer Reflexionen geworden. Häufig geht es dabei, an die vielzitierte Studie von Caroline Levine (2015) anschließend, um die Frage, wie sich ein ästhetischer Formbegriff entwickeln lässt, der diesen auch als ein *soziales* Phänomen ernst zu nehmen gestattet, ohne aber diese soziale Valenz gegen ihre ästhetische auszuspielen. In dieser Dimension geraten dann Lukács‘ Texte auch aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts als frühe Entwürfe eines solchen Verständnisses ästhetischer und literarischer Form in den Blick.¹

In der jüngsten Forschungsrenaissance stehen also vor allem *theoretische* Fortsetzungen und Auseinandersetzungen mit Lukács‘ Texten im Vordergrund; bedeutend seltener sind Versuche, sie zu kontextualisieren und in Bezug zu zeitgenössischen Diskursformationen zu setzen. Das führt aber dazu, dass gerade solche Texte von Lukács, die in stärkerem Maße kontextgebunden sind, etwa weil sie explizit als Debattenbeiträge in zeitgenössischen Diskussionen entworfen waren, tendenziell außer Acht bleiben. Das gilt vor allem auch für seine Texte aus der „Links-

* Dieser Artikel beruht auf meiner Masterarbeit, die ich im Dezember 2023 unter der Betreuung von Prof. Dr. Gregor Streim an der Friedrich-Schiller-Universität Jena abgeschlossen habe.

¹ Vgl. etwa: Kornbluh (2019: 43–48); Davies (2023); Tihanov (2020); Fusillo (2019); Lietz (2023: 47–90). Für einen Überblick über die (englischsprachige) Forschung siehe Eiden-Offe/Gindner (2023).

kurve“, mit denen er sich Anfang der 30er Jahre einerseits in den Diskurs um die Reportage als Literaturform, wie sie in der Weimarer Republik seit den frühen 20er Jahren geführt wurde,² einschrieb, und andererseits Position bezog in den Debatten um eine proletarisch-revolutionäre Literatur, wie sie insbesondere seit den späten 20er Jahren im „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ geführt wurden.³

Ich möchte in diesem Beitrag den Versuch unternehmen, einerseits die Theoretisierungsleistung dieser stärker kontextgebundenen Texte von Lukács herauszuarbeiten und sie andererseits diskurshistorisch zu verorten. Ausgehen werde ich dabei von dem Befund, dass der seit dem Ende des 1. Weltkriegs und der erfolgreichen Revolution in Russland Fahrt aufnehmende poeto-politische Diskurs um die proletarische respektive proletarisch-revolutionäre Literatur von Anfang an ein spannungsvolles Verhältnis zu den ästhetischen Qualitäten von Literatur unterhält. Insbesondere an die sowjetische Proletkult-Bewegung anschließend, werden die „Kulturaufgaben der Arbeiterklasse“ (Lunačarskij 1919) im Spannungsfeld einer klassenkämpferischen Rhetorik einerseits und der Emphase kultureller Erneuerung andererseits verortet. Die Blaupause für diese epochale Deutung der Gegenwart als Prozess der auch kulturellen Erneuerung liefert Lenins Imperialismus-Buch; die Gegenwart wird darin als „Übergang vom Kapitalismus zu einer höheren Ordnung“ (1960: 200) gedeutet. Davon ausgehend wird die Logik des Klassenkampfes auf das Feld der Literatur übertragen (vgl. Hildebrandt 2022: 430–434) und das poetische Signum dieser proletarisch-revolutionären Literatur gerade in der Politisierung des Ästhetischen gesehen. Ein wunder Punkt dieses Diskurses bleibt dabei aber, ob das Ästhetische als eine Funktion des Politischen anzusehen ist oder nicht. Diese Fragen kulminieren, insbesondere für Lukács, in der Frage der Wirklichkeitsdarstellung der Reportage.

Das Ziel meines Beitrags ist es *einerseits*, an exemplarischen Texten von Lukács herauszuarbeiten, worin ihre Theoretisierungsleistung in Hinsicht auf diesen Diskurs und seine zentrale Fragestellung besteht. Im Hintergrund steht dabei die Frage, wie in einem dezidiert marxistischen Diskurs der Gegenstand Literatur entworfen und mit spezifischen politischen Anforderungen versehen wird, wie er sich vom im engeren Sinne ästhetischen und poetologischen Diskurs über Literatur differenziert und wie er sich zu dem Begriff verhält, mit dem historisch vor allem die ästhetischen Qualitäten von Literatur erfasst wurden: dem der Form. *Andererseits* möchte ich aber auch nachzeichnen, dass und wie Lukács bei dieser Theoretisierungsleistung auf ein literaturtheoretisches Modell zurückgreift, das von der sogenannten Geistesgeschichte seit der Jahrhundertwende entwickelt wurde. Zeigen möchte ich dabei, dass die Geistesgeschichte ein Modell entwickelt, das den Bezug von Literatur auf größere, „übergreifende“ Kulturformen als originären Bestandteil von Literatur selbst entwirft, und damit diesen Bezug theoretisch von ihrem Gegenstand her rechtfertigt. Der zentrale Begriff, der dieses Modell ermöglicht, ist der des Lebens. Ich möchte rekonstruieren, wie Lukács wichtige Implikationen dieses Lebensbegriffs in seinem Theorieangebot für den Diskurs um die proletarische Literatur aufgreift und mit marxistischen Theoremen verbindet.

² Vgl. dazu grundlegend Uecker (2007: 67–124).

³ Vgl. zu dieser Debatte Gallas (1971); zum poetologischen Diskurs um die proletarisch-revolutionäre Literatur vgl. Fähnders/Safranski (1995).

In einem ersten Schritt werde ich dafür einen kurzen Text von Lukács heranziehen, der noch vor der Gründung der „Linkskurve“ erscheint. Deutlich werden soll dabei, wie sich auf der Grundlage marxistischer Theoreme eine soziale Semantisierung literarischer Formen herausbildet, die mit ihrer ästhetischen kurzgeschlossen wird. Anschließend wird es darum gehen, mit der Geistesgeschichte der Jahrhundertwende eine entscheidende Quelle für diesen Kurzschluss und seine Verortung im Begriff der Gestaltung zu rekonstruieren; dabei wird nachzuzeichnen sein, wie die Geistesgeschichte ein Interpretationsmodell bereitstellt, das den Bezug von Literatur auf größere Kulturformen erlaubt. In einem dritten Schritt werde ich dann an einem exemplarischen Text von Lukács aus der „Linkskurve“ die marxistische Adaption dieses Modells erläutern.

1. Krise der Gestaltung: „L’art pour l’art und proletarische Dichtung“

1926 veröffentlicht Lukács unter dem Titel „L’art pour l’art und proletarische Dichtung“ einen kurzen Artikel in der Zeitschrift „Die Tat“. Der Text ist nicht nur aufgrund des Erscheinungs-ortes und -datums bemerkenswert,⁴ sondern auch, weil er vergegenwärtigt, auf welcher inkompatiblen Weise Lukács ästhetische und sozial-politische Dimensionen von Literatur verhandelt.

Lukács erzählt darin eine konzentrierte Geschichte vom Ende der Kunst in der kapitalistischen Moderne. Genau wie im Gründungstext dieses „Gerüchts“ (vgl. Geulen 2002), der Hegelschen Ästhetik, endet sie, weil das, was sie darzustellen berufen ist – die Idee bei Hegel (vgl. 1993: 151), „die menschlichen Betätigungen, die Beziehungen der Menschen zueinander“ bei Lukács (1990: 196) – dem sinnlichen Darstellungsmedium derselben entzogen, d. h. abstrakt wird.⁵ Nach Lukács muss diese Entwicklung in die Aporien des L’art pour l’art führen, das dieses Ende in eine „hochmütige Theorie von der Kunst um der Kunst willen“ (ebd. 197) umdeutet, damit aber doch nur die Krise der Kunst in der Moderne verschärft; einen Ausweg aus ihren „Antinomien“ kann einzig „die revolutionäre Entwicklung des Proletariats“ (ebd. 199) weisen.

Die Ursache für das Ende der Kunst bildet bei Lukács in erster Linie eine soziale Entwicklung: Die „Entwicklung des Kapitalismus“ macht die „künstlerische Einstellung zur Wirklichkeit [...] unmöglich“ (ebd. 196). In der Rede von der „künstlerischen Einstellung“ klingt schon an, dass es nicht produktionsästhetische Prozesse im engeren Sinne sind, die verunmöglicht werden, sondern dass es um die Unterstellung einer bestimmten, spezifisch künstlerischen Verhaltensdisposition geht, deren Bezugsobjekt gerade nicht ein ästhetisches ist, sondern die „Wirklichkeit“ überhaupt. Die Diagnose einer Krise der Kunst in der Moderne wird so mit einer Entgrenzung ästhetischer Praktiken, die nicht mehr in erster Linie der Herstellung eines Kunstwerks dienen, sondern einen künstlerischen Lebensstil formen, enggeführt.⁶

⁴ Für die werksgeschichtliche Kontextualisierung des Textes siehe Hemingway (2011). Nach Klein (1990: 17) entstand der Text im Zusammenhang mit Bemühungen Lukács’ um eine Dozentur an der Jenaer Universität.

⁵ Siehe allgemein zur Metaphorisierung ästhetischer Formen als abstrakt Schmitz-Emans (2022: 88–92); Lukács kennt über Hegel hinausgehend eine Tragik dieses Prozesses, in der man den vermittelnden Einfluss Nietzsches erkennen kann. Vgl. dazu Geulen (2002: 61–88).

⁶ Vgl. zu dieser Universalisierung ästhetischer Praktiken in der Moderne allgemein Reckwitz (2012: 75–81).

Denn der Künstler nimmt das Leben stets unmittelbar. [...] Er mag an Menschen, Gruppen, Institutionen usw. eine noch so derbe Kritik ausüben, zu den grundlegenden Gegenständlichkeitsformen, in denen sich ihm das Leben seiner Zeit darbietet, muss er, um Künstler bleiben zu können, stets in sinnlich-naiver Unmittelbarkeit stehen. (Ebd. 195)

Der künstlerischen Verhaltensdisposition wird eine grundsätzliche Spannung unterstellt: Einerseits unterstellt ihr Lukács einen kritischen Impetus, dem aber andererseits Grenzen gesetzt werden, die in dieser Verhaltensdisposition selbst begründet liegen. Lukács bestimmt als Ziel des künstlerischen Verhaltens die Verfertigung einer „alles Wesentliche umfassenden sinnlichen *Gestaltung* des Lebens“ (ebd. 196, Hervorhebung M. E.). „Gestaltung des Lebens“ ist dabei als *genitivus subjectivus* und *objectivus* gleichermaßen zu verstehen: das Leben soll gestaltet werden und, vermittelt durch den Künstler, *agens* dieser Gestaltung sein. Die Aporie, die Lukács in der Entwicklung der Moderne auszumachen meint, hängt direkt mit dieser Doppelstruktur der Gestaltung zusammen. Das Leben soll, vermittelt durch die „sinnlich-naive[“ Verhaltensweise des Künstlers, am Gestaltungsprozess aktiv beteiligt sein. Die oben zitierte künstlerische Verhaltensdisposition ist eben eine „Einstellung *zur* Wirklichkeit“ und nicht eine selbstbezügliche, ästhetizistische, die Lukács mit dem Begriff des *L'art pour l'art* belegt. Das Leben liefert in dieser aktiven Rolle die „Gegenständlichkeitsformen“, innerhalb derer die „Gestaltung des Lebens“, seiner selbst also, realisiert werden soll, d. h. einen Rahmen an Möglichkeiten, wie es selbst zu einem Objekt, einem Gegenstand der Gestaltung werden kann.

Die Diagnose einer ästhetischen Krise in der Moderne verbindet sich daher eng mit dem Konzept der Gestaltung.⁷ Über die Verfertigung eines ästhetischen Gegenstandes hinaus schließt Gestaltung immer auch eine künstlerische Verhaltensdisposition ein, die die poetischen Prozesse zuallererst motiviert und ermöglicht. Diese Verhaltensdisposition wird ihrerseits mit den „Gegenständlichkeitsformen“ des Lebens kurzgeschlossen: Sie bestimmen, wie sich die „künstlerische Einstellung zur Wirklichkeit“ in einem Kunstwerk realisieren kann, indem sie die Art und Weise vorgeben, wie das Leben zu einem Objekt der künstlerischen Gestaltung werden und damit eine „sinnliche[“ Gestaltung des Lebens“ geleistet werden kann. „Gegenständlichkeitsformen“ sind also allgemein Möglichkeitsbedingungen für Formen der Auseinandersetzung mit dem, was Lukács Wirklichkeit nennt, Verhaltensdispositionen also, aber nicht in einem psychologischen, sondern in einem sozialen Sinne; sie stellen soziale Strukturmuster dar, die bestimmen, auf welche Art und Weise es überhaupt möglich ist, sich zur Wirklichkeit als einem Gegenstand zu verhalten. Unter diesen allgemeinen Verhaltensdispositionen ist nun die „sinnlich-naive“, die den Künstler auszeichnet, nur *eine*, allerdings eine solche, die in der kapitalistischen Moderne prekär wird.⁸

Was Lukács damit also in erster Linie diagnostiziert, ist eine Produktionskrise der Kunst in der Moderne. Obgleich er meint, dass diese Produktionskrise zunächst „den Stoff der Dichtung“

⁷ Das deutet Lukács schon in einem sehr kurzen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1923 an: „[...] jene Dichter, die das Leben der Arbeiter zu *gestalten* unternehmen, [sind] vor eine vollkommen neue Aufgabe gestellt. Es wäre daher interessant und lohnend, die Möglichkeiten dieser Gestaltung und das bisher Erreichte an der Hand der Werke wirklicher Dichter zu analysieren (Gorki, Andersen-Nexö, Leonhard Frank). Es würde sich dann zeigen, *wie eng diese Grenzen der Gestaltung – heute noch – gezogen sind.*“ (1923: 2, Hervorhebung M. E.)

⁸ In dieser Diagnose klingt auch das marxistische Entfremdungstheorem an, wonach „Warenfetischismus und Verdinglichung in ihren unterschiedlichen Formen die sozialen Beziehungen in der Gesamtgesellschaft“ (Oppolzer 1997: 463) prägen.

(ebd. 196) betrifft, spielt bei dieser Diagnose das Formkonzept eine entscheidende Rolle. Lukács' Text kreist um die Frage nach den sozialen Möglichkeitsbedingungen von Literatur und ihrer Veränderung in der kapitalistischen Moderne und ruft mit den „Gegenständlichkeitsformen“ einen vor-ästhetischen Formbegriff auf, insofern er zur Analyse der Entstehungsbedingungen von Literatur in der Moderne dienen soll.

Dieser Diagnose schließt sich dann aber eine an, die sich an einem ästhetischen Formbegriff im engeren Sinne orientiert. Nicht nur die „künstlerische Einstellung zur Wirklichkeit“, auch die „Existenz des Dichters“ selbst wird „problematisch“ (ebd. 197). Die „zunehmende Kapitalisierung der Gesellschaft“ löst „das wirkliche, lebendige Bedürfnis nach Dichtung“ auf: „Der Dichter weiß immer weniger, für wen er dichtet“ (ebd.).⁹ Diese „soziale Wurzellosigkeit“ des bürgerlichen Künstlers produziert wiederum eine „innere[] Wurzellosigkeit der Kunst“ (ebd.). Das Bild der Wurzel imaginiert dabei die Beziehung zwischen sozialen und ästhetischen Phänomenen als chthonische Verbundenheit, und die biologische Metapher macht deutlich, dass die künstlerische Verhaltensdisposition mit dem Interesse an „Dichtung“ ihre sozialen Ermöglichungsbedingungen verliert. Aufgegriffen wird damit zum einen eine vitalistische Denkfigur, wonach Kulturgegenstände eine „wurzelhafte[] Tendenz“¹⁰ natürlicher Gegenstände erfüllen, zum anderen klingt darin eine Differenzierung ästhetischer Form in innere und äußere an, insofern sich die „soziale“ in eine „innere Wurzellosigkeit der Kunst“ übersetzt. Deutlich wird damit, dass ästhetische Formen für Lukács einen sozialen Kern haben:

Die künstlerischen Formen, wie dies Goethe und Schiller klar erkannt haben, entstehen aus bestimmten Bedürfnissen des Erlebens, wobei die typischen Möglichkeiten der stärksten sinnlichen Erfüllung sich zu den künstlerischen Formen (Epos, Drama usw.) verdichten. Die kapitalistische Entwicklung mit ihrer die menschlichen Beziehungen abstrahierenden Arbeitsteilung usw. vernichtet aber nicht bloß, wie bereits gezeigt wurde, den Stoff der Dichtung, sondern zerreibt auch ihre Formen, indem sie in den abstrakt gewordenen gesellschaftlich atomisierten Menschen so chaotische Bedürfnisse nach gesteigertem Erleben des Lebens erzeugt, dass diese, von welcher Form immer, aber von keiner in angemessener, in wirklich künstlerischer Weise erfüllbar sind. (Ebd.)

Die Formen, die der sozial isolierte Künstler hervorbringt, können nur „innerlich formlos“ (ebd. 198) sein, da sie die Verbindung zum schöpferischen Quell der Formen verloren haben. Ästhetische Formen konstituieren sich für Lukács als Formen, als geordneter, geformter Zusammenhang, erst in Rücksicht auf eine soziale Welt, deren „typische[] Möglichkeiten“ der Befriedigung von „Bedürfnissen des Erlebens“ sie vorstellen. Die Entwicklung der modernen Gesellschaft schafft nun in Lukács' Augen eine so diffuse soziale Welt, dass sich diese Bedürfnisse nicht länger zu „künstlerischen Formen“ verdichten lassen – womit aber ausdrücklich nicht gesagt ist, dass sie sich nicht zu Formen überhaupt verdichten ließen. Innere Formlosigkeit tritt also dort auf, wo die ästhetischen Formen ihren künstlerischen Zweck, die „Bedürfnisse des

⁹ Lukács' Diagnose entspricht im Wesentlichen dem, was Alfred Weber schon 1923 in „Die Not der geistigen Arbeiter“ formulierte: „Das Rentenintellektuellentum im Ganzen bildete gleichzeitig, auch trotz aller inneren Gegensätze, immer noch eine Art von geistiger Einheit, auf die sich die geistige und künstlerische Produktion in der allgemeinen Auflösung als auf ihr erstes und wesentliches Publikum beziehen konnte.“ (1999: 608) Die ältere, sozialgeschichtliche Forschung hat diese Diagnose auch übernommen. Vgl. dazu auch Peukert (1987: 71–76); Kaes (1995: 43 f.).

¹⁰ In derselben Metaphorik etwa beschreibt Georg Simmel Kultur – und damit implizite auch Kunstprodukte – als Entwicklung, die „ihren Gegenstand zu dem für ihn determinierten, in der eigentlichen und wurzelhaften Tendenz seines Wesens angelegten Vollendung führe“ (1999b: 365 f.).

Erlebens“ zu erfüllen, nicht mehr erreichen, und sie werden diesen Zweck genau dann nicht mehr erreichen, wenn sie nicht aus diesen Bedürfnissen selbst als „typische[] Möglichkeit“ ihrer Befriedigung hervorgehen. Was so entsteht, ist eine zwar ästhetische Form, die aber darum noch keine künstlerische ist, weil das ästhetische nur als Vehikel der „sinnlichen Erfüllung“ der Erlebnisbedürfnisse begriffen wird.

Der Formbegriff, den Lukács hier in Anschlag bringt, stellt darauf ab, ästhetische Formen als Formen der Bedürfnisbefriedigung in einem sozialen Sinn zu verstehen. In den Fokus rückt damit ihre gesellschaftliche Funktion, die sozialpsychologisch ausgelegt wird. Auf diese sozialpsychologische Auslegung der Formen zielt auch Lukács' Unterscheidung von künstlerischen und ästhetischen Formen, und damit von innerer und äußerer Form ab. Deutlich wird also, dass der Begriff der Gestaltung, wie ihn Lukács in „L'art pour l'art und proletarische Dichtung“ gebraucht, auf ein komplexes Formkonzept verweist, das einen sozialphilosophisch-gesellschaftstheoretischen Formbegriff mit einem ästhetischen verbindet. Zum einen verweist Gestaltung auf die „grundlegenden Gegenständlichkeitsformen“ des sozialen Lebens, die, wie gezeigt wurde, als soziale Strukturmuster auch die „künstlerische Einstellung“ als eine Form sozialer Verhaltensweisen bestimmen. In die künstlerische „Gestaltung des Lebens“ finden sie als Ermöglichungsbedingungen eben dieser Gestaltung Eingang – sie bilden als Möglichkeiten, die die „Beziehungen der Menschen zueinander“ annehmen können, das, was Lukács den „Stoff der Dichtungen“ nennt. Für den ästhetischen Formbegriff im engeren Sinne, der bei Lukács „künstlerisch“ heißt, bilden sie den Referenzpunkt. Als „typische Möglichkeit der stärksten sinnlichen Erfüllung“ von Erlebnisbedürfnissen soll die künstlerische Verhaltensdisposition nicht nur eine *mögliche* „Einstellung zur Wirklichkeit“ unter anderen sein, sondern eine solche, die soziale Verbindlichkeit besitzt. Gestaltung meint hier, dass die künstlerischen Formen ihre ästhetische Funktion der Befriedigung von Erlebnisbedürfnissen nicht nur für die „künstlerische Einstellung zur Wirklichkeit“, sondern für alle *möglichen* Einstellungen erfüllen sollen. Das Konzept der Gestaltung, das macht der doppelte Genitiv in „Gestaltung des Lebens“ deutlich, entwirft dieses Verhältnis als genetische Relation.

2. Einheitsfigur ‚Leben‘: Das geistesgeschichtliche Paradigma

Deutlich wird nicht nur, dass Lukács' Text an der Konjunktur einer „Semantik des gesunden, allverbindenden Lebens“ (Löwe 2022: 181), wie sie nach dem 1. Weltkrieg einsetzt, partizipiert, sondern auch an lebensphilosophische Poetiken der Jahrhundertwende anknüpft. Das macht vor allem die enge Verbindung des Formbegriffs mit dem Erlebnisbegriff deutlich. In Diltheys „Die Einbildungskraft des Dichters“ heißt es etwa analog, dass es die „Energie des Erlebens“ ist, die im schöpferischen Prozess die „Anschauung“ des Autors mit dem „Gehalt des Lebens“ füllt und darin das „wesenhafte Merkmal aller Poesie“ (1990: 130 f.) vorführt. Aufgerufen ist damit ein zentraler Kontext für das ästhetische Konzept der Gestaltung. Es wird im Folgenden darum gehen, nachzuzeichnen, wie Lukács mit der Gestaltung nicht nur ein ästhetisches Konzept, sondern zugleich auch ein literaturtheoretisches Modell des sich im Gefolge Diltheys herausbildenden, geistesgeschichtlichen Paradigmas adaptiert, das den Bezug von Literatur und größeren Kulturformen begründet.

Ideengeschichtlich orientierte Forschungsbeiträge leiten die Entstehung des geistesgeschichtlichen Paradigmas mittelbar aus dem Zusammenbruch der philosophischen Systeme des deutschen Idealismus ab, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine anthropologisch fundierte Erkenntnistheorie auf den Plan rufe, in Folge welcher dann eine neue, am Schöpfungsprozess von Literatur interessierte Poetik entstehe (vgl. Klausnitzer 2007: 93). Auf diese Weise lässt sich die Abhängigkeit geistesgeschichtlicher Erklärungsansätze von einer vitalistischen Kulturtheorie zeigen, die den historischen Wandel der Kulturformen auf das Leben als dynamisches Wachstumsprinzip zurückführt (vgl. Schneider 2020: 135–137). In sozialgeschichtlich orientierten Darstellungen dagegen steht die Rückkopplung von gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen und wissenschaftlichen Erklärungsansprüchen im Vordergrund – die Geistesgeschichte, mit ihrer ostentativen Forderung nach einer Synthese des spezialisierten wissenschaftlichen Wissens, erscheint dann als Reaktion auf das allgemeine „Sinnstiftungsdefizit“ (Thomé 2000: 18) der modernen Wissenschaften. Sie bildet damit jedoch keine Opposition gegen den „Aufbruch der Moderne“ (vgl. Willems 1989: 346–348) allgemein, sondern ein notwendiges Korrelat desselben. Das geistesgeschichtliche Paradigma wird insbesondere von der neueren Forschung nicht mehr als Abkehr von fachwissenschaftlicher Spezialisierung und mit ihr der im 19. Jahrhundert entstandenen philologischen Forschung als solcher begriffen, sondern als Wandel innerhalb der modernen Literaturforschung.¹¹

Dennoch lässt sich eine Auseinandersetzung mit dem Wissenschaftsbegriff als konstitutiv für das geistesgeschichtliche Paradigma nachweisen. Im Rekurs auf Diltseys Erkenntnistheorie gilt ihr die „Antinomie des Lebens- und Erkenntnisdranges“ als das „methodische Grundproblem aller geisteswissenschaftlichen Arbeit“ (Unger 1929: 53). Impliziert ist in dieser epistemologischen Grundannahme auch eine unmittelbare gesellschaftliche Bedeutung der eigenen Forschungsarbeit (vgl. Hahne 2009: 197; Kolk 1993) – ja der Versuch, das kommunikative Band, das noch im 19. Jahrhundert zwischen akademischer Disziplin und poetischer Praxis bestanden hatte, wieder anzuknüpfen und dem „poeto-philologische[n] Wissen“ des Fachdiskurses zu praktischer Wirksamkeit zu verhelfen, muss als eines ihrer zentralen Anliegen betrachtet werden (vgl. Nebrig 2013: 19–22).

Vor dem Hintergrund dieses Anspruchs auf gesellschaftliche Wirksamkeit muss auch das ästhetische Konzept der Gestaltung betrachtet werden. Für dessen Entwicklung spielt zunächst die Differenzierung des Gegenstandes literatur- und allgemein geisteswissenschaftlicher Forschung durch Wilhelm Dilthey eine wichtige Rolle. Nach Dilthey baut sich dieser aus der Trias von Leben, Ausdruck und Verstehen auf (vgl. Schnädelbach 1983: 75f) – die Geisteswissenschaften, so Dilthey, begnügen sich daher nie mit dem positiven Beschreiben dessen, was sie als Ausdruck an ihren Gegenständen erkennen, sondern suchen „das Schaffende, Wirkende, Handelnde, Sichausdrückende, Sichobjektivierende“ (Dilthey 1992: 87 f.) *hinter* diesem Ausdruck zu rekonstruieren. Bei dieser Rekonstruktion kommt der Lebensbegriff zum Tragen, wie

¹¹ Alexander Nebrig differenziert daher begrifflich zwischen dem Philologischen, das als grundlegende Praxis textbasierter Wissenschaft gelten kann, und der Philologie als einer „bestimmte[n] methodische[n] Formation“ dieser Praxis im Rahmen einer wissenschaftlichen Disziplin. Auf diese richte sich die Kritik der geistesgeschichtlichen Wende (vgl. 2013: 20–27). Ähnlich bei Dainat, der die Produktivität der Spezialisierung der Philologie Ende des 19. Jahrhunderts in einen Relevanzverlust umschlagen sieht, auf den die Geistesgeschichte mit der Forderung nach Synthesen reagiere (vgl. 2007: 252–257).

er von einer vitalistischen Kulturtheorie um 1900 geprägt wird. Als neuer, prozessualisierter Totalitätsbegriff (vgl. Schnädelbach 1983: 179–181) wird Leben verstanden als „ein fortwährendes Hinausgreifen des aktuellen Lebens über sich selbst“ (Simmel 1999a: 221). Dieses ‚Hinausgreifen‘ verstehen die Geisteswissenschaften – und mit ihnen die Geistesgeschichte – als epistemologische Begründung ihrer „Tendenz [...], jede Lebensäußerung für die Erfassung des Innern“ (Dilthey 1992: 82) zu gebrauchen. Begründet wird damit nicht nur die Art und Weise, wie geisteswissenschaftliche Forschung an ihre Gegenstände herantritt, sondern sie sehen in diesem ‚Hinausgreifen‘ gerade ihren ureigensten Gegenstand. Dadurch entsteht eine Spannung zu ästhetischen Formkonzepten, weil das Leben als ‚Hinausgreifen über sich‘ zwar immer wieder zu Formen gerinnt, doch in keiner dieser Formen Platz findet.¹²

Um dieses gleichermaßen formschaffende und -zerstörende vitalistische Prinzip mit dem ästhetischen Formkonzept in Einklang zu bringen, greift die Geistesgeschichte auf ein um 1800 entwickeltes Konzept ästhetischer Form zurück. Das notwendigerweise raumzeitlich begrenzte, künstlerische Werk wird dort qua formaler Geschlossenheit als ein Symbol des Naturganzen verstanden (vgl. Wellbery 2014: 31). An diese „Ganzheitsemphase“ (ebd. 34) knüpft die Geistesgeschichte mit dem Konzept der Gestaltung an, verlagert ihr Interesse aber von der raumzeitlichen Abgeschlossenheit des Werks auf die es produzierenden, schöpferischen Kräfte.¹³ Dieter Burdorf hat in diesem Zusammenhang gezeigt, wie sich in Diltseys Poetik die Diagnose einer Formkrise der eigenen Gegenwart mit einem formästhetischen „Paradigmenwechsel“ verbindet, der „Ausdrucksabsicht“ und „Schaffensprozess“ in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses am literarischen Kunstwerk rückt – aus dem Befund einer allgemeinen Formzertrümmerung wird die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Rekonstruktion der formschaffenden Kräfte abgeleitet (vgl. Burdorf 1999: 250–252; Dilthey 1924: 103–109). Besonders deutlich wird das in der ostentativen Zurückweisung eines rhetorischen Formkonzepts, in dem Formprozesse handwerklich metaphorisiert werden (vgl. Schmitz-Emans 2022: 79); ausdrücklich werden Aspekte „künstlerischer Übung“ und „dichterischen Schaffens“ (Walzel 1923: 7; vgl. auch Unger 1929a: 151) voneinander differenziert und die Aufgabe geistesgeschichtlicher Forschung in der wissenschaftlichen Analyse des letzteren gesehen. Der durch die Psychologie der Jahrhundertwende geprägte Begriff der Gestalt erfüllt in dieser Hinsicht eine „Brückenfunktion“ (Simonis 2014: 253), indem er nicht nur Wahrnehmung und Produktion, *aisthesis* und *poiesis*, miteinander verbindet, sondern auch Machen (*poiesis*) und Werden (*genesis*) von Literatur verknüpft (Geulen et. al. 2022: 114). Der Gestaltbegriff ermöglicht es, den künstlerischen „Schaffensprozess“ zu analysieren, weil und insofern er in der geistesgeschichtlichen Forschung dazu gebraucht wird, die handwerkliche Hervorbringung von Literatur gegenüber ihrer biographischen und kulturgeschichtlichen Genese abzuwerten und diese Genese zugleich an Rezeptionsprozesse des Künstlers/Autors zurückzubinden (Simonis 2014: 256 f.).

In Bezug auf Lukács ist nun vor allem wichtig, wie dieses ästhetische Konzept der Gestaltung von der geistesgeschichtlichen Forschung epistemologisch begründet wird. Dabei kehrt

¹² Das wird insbesondere von Simmel prägnant herausgearbeitet: Neben dem zitierten ‚Hinausgreifen‘ kennt Simmel noch ein anderes „weltgestaltendes Prinzip“: die „Form“ (1999a: 225). Leben stellt ein Wechselspiel von Formbildung und -zerstörung dar, gerade weil es, als dynamisches, kontinuierliches, prozessuales Prinzip selbst in keiner dieser Formen Platz findet (vgl. ebd. 230 f.).

¹³ Vgl. zum Konzept der ‚Lebenskraft‘ und ihrer Erweiterung des Lebensbegriffs um 1800 Reisener (2021).

die bereits zitierte Gegenüberstellung von Lebens- und Erkenntnisdrang produktiv wieder. Die Frage, wie die mit dem Begriff der Gestalt verbundene Entdifferenzierung zu begründen sei, wird methodologisch gelöst, indem „Leben selbst als Inhalt der Kunst“ (Meyer 1990: 184) begriffen wird. Werk und Interpretation, „dichterisches Schaffen“ und dessen analytische Rekonstruktion sind dann nicht zwei prinzipiell verschiedene Vorgänge, sondern *beide* mit dieser Antinomie durchsetzt. Die zentrale, methodologische Konsequenz dieser Identifikation ist, dass das Erkenntnisinteresse der Geistesgeschichte am literarischen Kunstwerk auf etwas abzielt, was es ihrer eigenen, interpretatorischen Methode verwandt macht: es gilt ihr als eine „Lebensinterpretation“ (Unger 1929a: 155), Literatur insgesamt als „Organ des Weltverständnisses“ (Dilthey 1924: 116). Den epistemologischen Horizont ihrer interpretativen Methoden bildet daher weniger das richtige Verständnis eines Werkes als vielmehr die Rekonstruktion der schöpferischen Prozesse, denen es seine Existenz verdankt. Die Geistesgeschichte rekonstruiert also den Prozess der Werkgenese, seiner Entstehung; sie tut dies vor dem Hintergrund einer *beide* „übergreifende[n] Einheit“ (Unger 1929b: 217, Hervorhebung M. E.), die es ihr ermöglicht, dennoch von *nur einem* Gegenstand ihrer Forschung zu sprechen. Die Form dieses ihres Gegenstandes – in der Terminologie aus Lukács’ Text: seine Gegenständlichkeitsform – muss daher eine sein, die vor allem die Formgenese, die *forma formans* privilegiert.

Genau dies greift Lukács auf, wenn er seinen literarischen Formbegriff auf die sozialen Ursprünge als *forma formans* abstellt. Es wird im Folgenden exemplarisch zu zeigen sein, wie Lukács in den Diskussionen der „Linkskurve“ entlang des Begriffs der Gestaltung die Begründung einer marxistischen Literaturtheorie entwirft, die zugleich der sozialen wie ästhetischen Dimension von Literatur Rechnung trägt; entscheidend wird dabei diese anhand der Geistesgeschichte vorgestellte Logik des ‚Hinausgreifens‘ sein, in der gerade die – postulierte wie eingeforderte – ästhetische Einheit des *Werks* konstruiert wird.

3. Das „übergreifende Moment“ bei Lukács

Leben als Gegenstands- und Beobachtungsperspektive „übergreifende Einheit“ eröffnet damit die Möglichkeit, ästhetische und soziologische Fragestellungen theoretisch zusammenzufassen, ohne auf die idealistische Ästhetik und ihr insbesondere in marxistischer Theoriebildung indigniertes Einheitsprinzip der Idee zurückgreifen zu müssen. In Lukács’ Text „Aus der Not eine Tugend“, der 1932 in der „Linkskurve“ erscheint, lässt sich die Adaption dieses geistesgeschichtlichen Modells exemplarisch vorführen. Dabei wird deutlich, dass die Rede vom ‚Übergreifen‘ auch hier dazu dient, eine bestimmte, nun nicht geistesgeschichtliche, sondern marxistische Herangehensweise an literarische Werke epistemologisch zu begründen.

Den weiteren Kontext dieses Artikels bildet der Diskurs um die Reportage, der sich bereits in den 20er Jahren intensiviert hatte und sich vielfach mit der Frage nach der Poetik proletarischer Literatur überkreuzte. So betonte etwa Egon Erwin Kisch 1928 in der „Neuen Bücherchau“ den dokumentarischen Charakter proletarischer Literatur und sah ihre Tatsachentreue als Hauptunterscheidungsmerkmal gegenüber bürgerlicher Literatur (vgl. Gallas 1971: 91 f.; Schaub 2019: 193–203). Auch Johannes R. Becher feierte in einem Artikel von 1928 die Reportage als Inbegriff progressiver Literatur, die einzig in der Lage sei, mit den politischen und

gesellschaftlichen Entwicklungen der Gegenwart Schritt zu halten (vgl. Becher 1928). Gegen solche Auffassungen schrieb Lukács schon Anfang der 20er Jahre an; in der „Linkskurve“ hatte er bereits mit seinem Artikel „Willi Bredels Romane“ entschieden Stellung gegen die Reportage bezogen und das Konzept der Gestaltung explizit als Gegenentwurf dazu lanciert.¹⁴

In „Reportage oder Gestaltung“ nahm Lukács dann Ernst Ottwalts Justizroman „Denn sie wissen was sie tun“ zum Anlass für eine Grundsatzkritik an neusachlichen Schreibweisen, insbesondere der Reportageliteratur. Dabei klingt die aus „L’art pour l’art und proletarische Dichtung“ bereits bekannte Diagnose der sozialen Wurzellosigkeit wieder an, wenn Lukács hier die „soziale Herkunft“ (Lukács 1971c: 36) der Reportageform im „kleinbürgerlich-radikalen“ (ebd. 38) Milieu verortet; wieder geht es also um die Frage nach den sozialen Ursprüngen einer literarischen Form, die Rückschlüsse auch auf ihre ästhetische – von Lukács rigoros verworfene – Beschaffenheit liefern soll. Den Gegenentwurf der Gestaltung untermauert Lukács mit Verweisen auf Tolstois Roman „Auferstehung“. Dieser gestalte die „lebendige Wechselwirkung lebendiger Menschen“ (ebd. 50), indem er eine spannende Handlung erzähle, die um den Konflikt zwischen zwei Figuren kreist, die zugleich individualisiert (für Lukács heißt das in erster Linie: psychologisiert) und gesellschaftlich repräsentativ sind. Auf diese Weise behandle Tolstois Roman durch die Darstellung des „rein persönlichen [...] Schicksals seiner Gestalten eine Reihe der entscheidenden Fragen seiner Zeit“ (ebd.). Im Vergleich dazu erscheint Ottwalts Roman als bloßes „Rechenexempel“ (ebd. 47).

Ernst Ottwalt antwortete auf Lukács’ Kritik mit dem Vorwurf, er übergehe die „Wechselbeziehungen, die zwischen einem Literaturwerk und der Wirklichkeit bestehen“ im Namen der „schöpferischen Methode“ und ihrer Analyse (vgl. Ottwalt 1967: 464). Lukács reagiert in „Aus der Not eine Tugend“ mit der Behauptung, dass die „schöpferische Methode“, nach welcher ein Werk geschaffen wurde, in der Tat dessen „Wirkung“ (Lukács 1971a: 56) determiniert – also mit der bereits bekannten Entdifferenzierung produktions- und rezeptionsästhetischer Dimensionen. Der Nachweis dieser Determination ist daher nichts anderes als eine Explikation des ästhetischen Konzepts der Gestaltung, mit dem genau diese Determination ja impliziert ist.¹⁵ Was Lukács gegenüber Ottwalt betont, kann daher als eine Essentialisierung von Wirkungspotenzialen beschrieben werden: demnach erschließen sich Möglichkeiten der Wirkung nicht über die Funktion, die ein Werk in bestimmten Wirkungszusammenhängen erfüllt und von der die *Realisierung* seiner Eigenschaften erst abhängt; vielmehr fallen die Möglichkeiten der Wirkung mit den Merkmalen des Werks selbst zusammen, die in ihrer Gesamtheit als Determinante seiner Wirkung auftreten, d. h., um die oben erwähnte Entdifferenzierung hervorzuheben: Die Bestimmung der Merkmale eines Werks bedeutet zugleich die Erfassung seiner möglichen Wirkungen.

Dabei bleibt aber die Frage offen, mit welcher *Berechtigung* dieses Gestaltungskonzept nun der ästhetischen Analyse von Ottwalts Justizroman unterlegt wird; ja mit welcher Berechtigung

¹⁴ Der Artikel schließt mit der Frage: „Worüber diskutiert werden müsste, ist dies: kann Bericht oder Reportage die Gestaltung ersetzen? Ist etwa Reportage [...] die richtige ‚zeitgemäße‘ Methode unserer Literatur?“ (Lukács 1971c: 22)

¹⁵ Vgl. dazu den Eintrag im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“: „Auf poetische Texte, Gattungen und Grundformen bezüglicher Inbegriff formaler Merkmale, insofern diese, ganzheitlich wahrgenommen, Gehalt ästhetisch vermitteln.“ (Hahl 1997: 720)

es überhaupt als ein ästhetisches Konzept auch einer marxistischen Analyse von Literatur gebraucht werden kann und muss. Lukács' Argumentation in „Aus der Not eine Tugend“ behandelt daher auch diese Frage, und zwar in Rekurs auf eine dem Marxismus unterstellte Epistemologie, die auf das aus der Geistesgeschichte bekannte Theorem des ‚Hinausgreifens‘ oder ‚Übergreifens‘ verweist:

Dasselbe Außerachtlassen der entscheidenden dialektischen Vermittlungen veranlasst Ottwalt, die Totalität mit der Summe der ‚Tatsachen‘ (in seinem Sinne) zu verwechseln. [...] Nach seinen Forderungen könnte man über Totalität praktisch nie sprechen, denn Totalität könnten allenfalls Enzyklopaedien, Lexika etc. geben. Auch hier ist der Standpunkt der Marxisten ein diametral entgegengesetzter. [...] Wir [...] fügen noch hinzu, dass Marx und Lenin uns genau den Weg gewiesen haben, wie man – trotz der Unvollständigkeit unserer Erkenntnisse – doch dieser Forderung der Erkenntnis der Totalität nachkommen kann. Marx spricht oft von dem ‚*übergreifenden Moment*‘, der in einem dialektischen Wechselverhältnis objektiv vorhanden und von Erkenntnis und Praxis herauszuholen ist. (Lukács 1971a: 66, Hervorhebung M. E.)

In diesem Zitat kehrt die Frage nach den Gegenständlichkeitsformen aus „L'art pour l'art und proletarische Dichtung“ wieder, reformuliert in einer marxistischen Terminologie. Geklärt werden soll also die Frage, in welcher *Form* einem „Marxisten“ seine Umwelt erscheinen soll,¹⁶ welche Stellung er zu ihr einzunehmen hat – ganz gleich, ob er nun politischer Funktionär oder Autor ist, wie im Falle Ottwalts. Diese offenkundig erkenntnistheoretische Argumentation hat also für Lukács eine unmittelbar auch ästhetische Bedeutung; die eingeforderte Totalität lässt sich bei Tolstoi finden, „bei Ottwalt nicht“ (ebd.). Wenn Lukács hier auf eine epistemologische Position, auf eine „Erkenntnis der Totalität“ Bezug nimmt, um eine ästhetische Frage zu klären, dann ist a) die Art und Weise, wie dieser Bezug hergestellt wird, und b) wie diese Position als eine für die Ästhetik anschlussfähige entworfen wird, relevant.

Dabei fällt auf, dass mit dem „übergreifenden Moment“ nicht nur ein Zitat von Marx,¹⁷ sondern auch ein Intertext zum geistesgeschichtlichen Paradigma auftaucht. Man kann leicht erkennen, dass dieses „übergreifende Moment“ Lukács dazu dient, Ottwalts „Antigestaltungstheorie“ (ebd. 63) zu diskreditieren. Dies aber nicht in erster Linie in *ästhetischer*, sondern in *epistemologischer* Hinsicht. Zwar benennt das „übergreifende Moment“, analog dem Begriff der Gestalt, das Phänomen der „Übersummativität“,¹⁸ das heißt einer qualitativen Differenz von Ganzem und Teilen. Allerdings ist damit nicht in erster Linie ein ästhetisches Phänomen gemeint, wonach das Ganze eine von der Summe seiner Teile nicht gedeckte Wahrnehmungsqualität gewinne, sondern eine epistemologische Bestimmung. Die „Erkenntnis der Totalität“ erreicht dort ihr Ziel, wo in der Addition von Einzelerkenntnissen – „Tatsachen“ – ein Zusammenhang erkannt wird, der die Summe dieser Tatsachen ‚übergreift‘. Dabei wird aber die „Totalität“ nur in einer attributiven Form des ‚Übergreifens‘ an einem „Moment“ im Erkenntnisprozess erkannt. Es ist ja gerade in der Formulierung des „übergreifenden Moments“ angelegt, dass die Totalität den der Erkenntnisleistung zugänglichen Momenten ebenso inhärent wie transzendent ist: inhärent, insofern sie als Moment im Erkenntnisprozess auftaucht; transzen-

¹⁶ Die Frage nach den ‚Tatsachen‘ treibt Lukács schon in „Geschichte und Klassenbewusstsein“ um: „Tatsachen“ [...] sind – gerade in der Struktur ihrer Gegenständlichkeit – Produkte einer bestimmten Geschichtsepoche: des Kapitalismus.“ (2013: 178, Hervorhebung i. O.)

¹⁷ So etwa in der „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“. Vgl. Marx (1961: 625 f.)

¹⁸ Der Begriff geht auf Ehrenfels Aufsatz „Über Gestaltqualitäten“ zurück und benennt dort gerade den „qualitative[n] Mehrwert“ der Gestalt gegenüber ihren Elementen. Vgl. Simonis (2014: 248 f.)

dent aber, da sie als „übergreifendes Moment“ über den Erkenntnisprozess als solchen hinausführt und auf dessen anderes verweist. Im obigen Zitat tritt an diese Stelle die „Praxis“.

Damit zeigt sich: Lukács' Argumentation verknüpft im Begriff der Gestaltung ästhetische mit epistemologischen Fragestellungen, wobei aber die zugrundeliegende Epistemologie selbst so entworfen wird, dass sie im Ausgehen auf Totalität zu ihrer eigenen Auflösung im „übergreifenden Moment“ geführt wird: Erkenntnis geht dann notwendigerweise in Praxis über. In „Aus der Not eine Tugend“ zieht Lukács Tolstois „Auferstehung“ Ottwalts „Tatsachenroman“ vor, weil er die gesellschaftliche Totalität „in lebendiger Wechselwirkung“ gestalte, wogegen „bei Ottwalt gerade dieses bewegende, belebende, zusammenhaltende und zusammenfassende Prinzip“ (Lukács 1971d: 66) fehle. Das macht deutlich, dass mit dem „übergreifenden Moment“ eben dasselbe Einheitsprinzip anvisiert wird, als welches in der geistesgeschichtlichen Literaturforschung der Begriff des Lebens fungierte. Es ist die lebensphilosophische Figur des ‚Hinausgreifens‘, die hier von Lukács für einen marxistischen Diskurs als Praxis reformuliert und als axiomatische Grundlage der Literaturtheorie unterlegt wird.

Sie leistet damit zweierlei: Zum einen formalisiert sie eine äußerst ambivalente Haltung zum Ästhetischen, das als „Oberflächenrechnung“ (ebd.) geradezu die Negativfolie abgibt, zu der der ästhetische Diskurs des Marxismus auf Distanz geht. Das „übergreifende Moment“ begründet daher die literarische Ästhetik in einer epistemologischen Bewegung, die von einem Erkenntnisprozess zur Praxis führt; als „bewegendes Prinzip“ bildet sie die paradigmatische Struktur, über die die diversen binären Oppositionen, die Lukács in der Analyse ästhetischer Gebilde aufbaut – „Zufall und Notwendigkeit“ (Lukács 1971c: 47), „Form und Inhalt“ (ebd. 51), „Reportage und Gestaltung“ (ebd. 35) – koordiniert werden. Zum anderen, und eng damit verbunden, rechtfertigt die Rede vom „übergreifenden Moment“ auch die Applikation marxistischer Theoreme auf Literatur. Indem die epistemologischen Grundlagen des Marxismus in einer Suche nach Ganzheitszusammenhängen verortet werden, die den Marxismus und seine Erkenntnisprozesse selbst ‚übergreifen‘, werden diese Grundlagen *mutatis mutandis* an diesen übergreifenden Horizont zurückgebunden. Bei Lukács erhält dieser Horizont den Namen Totalität, wie das obige Zitat deutlich macht.¹⁹ Das „übergreifende Moment“ ordnet den Marxismus in diesen Horizont ein, der, wie gezeigt, der Erkenntnistätigkeit immanent und transzendent zugleich ist.

4. Zusammenfassung

Es ist eben dieses Zugleich, das weiter oben auch als Spezifikum von Lukács' doppeltem Formbegriff in „L'art pour l'art und proletarische Dichtung“ herausgearbeitet wurde und das deutlich macht, dass Lukács nicht nur die epistemologische Grundlage des Marxismus auf das ästhetische Konzept der Gestaltung überträgt, sondern umgekehrt diese Grundlage auch von ästhetischen Konzepten, insbesondere dem auf soziale Phänomene abgestellten Formbegriff beeinflusst ist.

¹⁹ Vgl. zum Begriff der Totalität und seiner Funktion insbesondere bei Hegel, Marx und Lukács (Müller 2022).

Die aus dem lebensphilosophischen Diskurs bekannte Figur des ‚Hinausgreifens‘ koordiniert damit die beiden Dimensionen des Formbegriffs, die in Lukács‘ Konzept der Gestaltung impliziert sind. Wie im ersten Abschnitt gezeigt wurde, dient ihm dieses Konzept dazu, ästhetische Formen in eine Beziehung zu sozialen Strukturen zu setzen. Dabei wird das Verhältnis zwischen beiden doppeldeutig verstanden: Einerseits als kausales Wirkungsverhältnis – soziale Strukturen bedingen ästhetische Formen –, und einmal als funktionale Relation – ästhetische Formen ermöglichen die Befriedigungen sozialer Bedürfnisse. Aufgehoben und fundiert ist diese Doppeldeutigkeit der Gestaltung im Begriff des Lebens, auf welchen Lukács seine Konzeptualisierung explizit bezieht. Im Rekurs auf den Diskurs der Geistesgeschichte konnte gezeigt werden, worin diese Fundierung genau besteht. Sie leitet sich einerseits aus der Epistemologie der Lebensphilosophie ab, in der ‚Leben‘ einen übergeordneten Bezugsrahmen darstellt, und andererseits aus der Semantisierung von Leben als zugleich biologisch-materiellem und kulturell-historischem Prozess. In dieser letzteren Dimension zeigt sich, dass der Lebensbegriff prädestiniert ist für Lukács Projekt, die „gesellschaftlich-geschichtliche[] Notwendigkeit“ (Lukács 1971b: 205 f.) literaturgeschichtlicher Entwicklungen nachzuweisen. In seinen Texten aus der „Linkskurve“ zeigte sich schließlich, dass Lukács *sowohl* das Postulat einer realistischen Darstellungsweise proletarisch-revolutionärer Literatur als auch die epistemologischen Grundlagen des Marxismus in diesem Lebensbegriff begründet.

Diese Formulierung einer marxistischen Literaturtheorie entlang der epistemologischen Grundlagen des geistesgeschichtlichen Paradigmas bleibt für Lukács folgenreich, da sie den Weg vorzeichnet, auf dem er seine literaturtheoretischen Arbeiten in den 1930er- und 1940er-Jahre weiterführt. Immer geht es dabei um den Versuch, die Analyse der ästhetischen Beschaffenheit literarischer Formen mit der Analyse ihrer sozialen Funktion, die im Rahmen einer marxistischen Gesellschaftstheorie bestimmt wird, zu verknüpfen. Zwar wechseln die zentralen Begriffe, die Lukács dafür gebraucht – die Bedeutung des Konzepts der Gestaltung wird etwa durch den Typus-Begriff abgelöst.²⁰ Sein Interesse gilt aber weiterhin dem Verhältnis von literarischen Formen und sozialer Wirklichkeit, und für diesen Bezug bleibt die Figur des ‚Übergreifens‘ stets das zentrale Begründungselement.

Literatur

Primärliteratur

- Becher, Johannes R. (1928): Wirklichkeitsbesessene Dichtung. In: Die Neue Bücherschau 6 (10), S. 491–494.
- Dilthey, Wilhelm (1990): Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Hg. von G. Misch. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 103–242.
- Dilthey, Wilhelm (1992): Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 7. Hg. von B. Groethuysen. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 79–190.

²⁰ Am deutlichsten wird diese Ablösung vielleicht in „Der historische Roman“, wo Lukács die Differenzierung von dramatischer und Romanform entlang ihrer Beziehung zum Typus entwickelt. Vgl. Lukács (1965: 106–206).

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993): Vorlesungen über die Ästhetik I. In: Ders.: Werke. Bd. 13. Hg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel. 10. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Herrmann-Neiße, Max (1922): Die bürgerliche Literaturgeschichte und das Proletariat. Berlin: Verlag der Wochenschrift Die Aktion (= Der rote Hahn 55/56).
- Lenin, Wladimir Iljitsch (1960): Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus. Gemeinverständlicher Abriss. In: Ders.: Werke. Bd. 22. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU. Berlin: Dietz, S. 189–309.
- Lukács, Georg (1923): Upton Sinclair. In: Rote Fahne 6, S. 2.
- Lukács, Georg (1965): Der historische Roman. In: Ders.: Werke. Bd. 6. Berlin/Neuwied: Luchterhand, S. 15–430.
- Lukács, Georg (1971a): Aus der Not eine Tugend. In: Ders.: Werke. Bd. 4. Berlin/Neuwied: Luchterhand, S. 55–68.
- Lukács, Georg (1971b): Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus. In: Ders.: Werke. Bd. 4. Berlin/Neuwied: Luchterhand, S. 197–242.
- Lukács, Georg (1971c): Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt. In: Ders.: Werke. Bd. 4. Berlin/Neuwied: Luchterhand, S. 35–55.
- Lukács, Georg (1971d): Willi Bredels Romane. In: Ders.: Werke. Bd. 4. Berlin/Neuwied: Luchterhand, S. 13–22.
- Lukács, Georg (1990): L'art pour l'art und proletarische Dichtung. In: Klein, A. (Hg.): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 195–200.
- Lukács, Georg (2013): Geschichte und Klassenbewusstsein. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Bielefeld: Aisthesis, S. 161–518.
- Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič (1919): Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse: allgemeinemenschliche Kultur und Klassen-Kultur. Berlin: Verlag der Wochenschrift Die Aktion (= Der rote Hahn 36).
- Marx, Karl (1961): Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. In: Ders./Engels, F.: Werke. Bd. 13. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz, S. 615–644.
- Meyer, Theodor A. (1990): Das Stilgesetz der Poesie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ottwalt, Ernst (1967): „Tatsachenroman“ und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. In: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten. Hg. von der Deutschen Akademie der Künste, Abteilung Geschichte der Sozialistischen Literatur. 2. Aufl. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 463–472.
- Simmel, Georg (1999a): Lebensanschauung. Vier Metaphysische Studien. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 16. Hg. von G. Fitzi und O. Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 209–425.
- Simmel, Georg (1999b): Vom Wesen der Kultur. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 8. Hg. von A. Cavalli und V. Krech. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 363–373.
- Unger, Rudolf (1929a): Literaturgeschichte als Problemgeschichte. In: Ders.: Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, S. 137–170.
- Unger, Rudolf (1929b): Literaturgeschichte und Geistesgeschichte. Ein Vortrag. In: Ders.: Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte. Berlin: Junker und Dünnhaupt, S. 212–225.
- Walzel, Oskar (1923): Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Weber, Alfred (1999): Die Not der geistigen Arbeiter. In: Alfred-Weber-Gesamtausgabe. Bd. 7. Hg. von E. Demm und R. Bräu. Marburg: Metropolis, S. 601–640.

Sekundärliteratur

- Bajohr, Hannes/Geulen, Eva/Haas, Claude/Shokri, Diba (2022): Gestalt. In: Dies. (Hg.): Formen des Ganzen. Göttingen: Wallstein. S. 103–140. <https://doi.org/10.46500/83533990>.
- Burdorf, Dieter (1999): Poetik der Form. Zur Genese und Entfaltung einer ästhetischen Kategorie. Jena: Hochschulschrift.
- Butler, Judith (2010): Introduction. In: Georg Lukács: Soul and Form. Hg. von J. T. Sanders und K. Terezakis. New York: Columbia University Press, S. 1–16.
- Eiden-Offe, Patrick/Gindner, Jette (2023): Introduction. Aesthetic and social form after Lukács. In: New German Critique 50 (2), S. 1–8. <https://doi.org/10.1215/0094033X-10459898>.
- Dainat, Holger (2007): Ein Fach in der ‚Krise‘. Die ‚Methodendiskussion‘ in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. In: Oexle, O. G. (Hg.): Krise des Historismus Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 247–272.
- Davies, Luke Lewis (2023): György Lukács and the Eighteenth-Century Novel. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 71 (1), S. 127–144. <https://doi.org/10.1515/zaa-2023-2014>.
- Fähnders, Walter/Safranski, Rüdiger (1995): Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: Weyergraf, B. (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München/Wien: Hanser (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 8), S. 174–231.
- Friedrich, Gerhard (1981): Proletarische Literatur und politische Organisation. Die Literaturpolitik der KPD in der Weimarer Republik und die proletarisch-revolutionäre Literatur. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Fusillo, Massimo (2019): Hierarchies, Details, Fetishes. On Lukács *Narrate or Describe?* In: Revue internationale de philosophie 288 (2), S. 181–197. <https://doi.org/10.3917/rip.288.0181>.
- Gallas, Helga (1971): Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Berlin/Neuwied: Luchterhand.
- Geulen, Eva (2002): Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hahl, Werner (1997): Gestalt. In: Braungart, G. et. al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/Boston. de Gruyter, S. 720–722. <https://doi.org/10.1515/9783110914672>.
- Hahne, Nina (2009): Geistesgeschichte (Ideen-/Problem-/Form-/Stilgeschichte). In: Grundmann, R./Schneider, J. (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 195–224. <https://doi.org/10.1515/9783110217438.195>.
- Hemingway, Andrew (2011): The Historical and Political Context of Lukács’s ‚Art for Art’s Sake and Proletarian Writing‘. In: Bewes, T./Hall, T. (Hg.): Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature. New York: Continuum, S. 164–177.
- Hildebrandt, Annika (2022): Neue Menschen, neue Poeten. Expressionismus, Genie und Arbeiterdichtung. In: German Life and Letter 75 (3), S. 430–447. <https://doi.org/10.1111/glal.12342>
- Kaes, Anton (1995): Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik. In: Weyergraf, B. (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München/Wien: Hanser (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 8), S. 38–64.
- Klausnitzer, Ralf (2007): Institutionalisierung und Modernisierung der Literaturwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert. In: Anz, T. (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, S. 70–146.
- Klein, Alfred (1990): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. In: Ders. (Hg.): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 5–194.

- Kolk, Rainer (1993): Reflexionsformel und Ethikangebot. In: König, C./Lämmert, E. (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 38–45.
- Kornbluh, Anna (2019): The Order of Forms: Realism, Formalism, and Social Space. Chicago/London: Chicago University Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226653488.001.0001>.
- Levine, Caroline (2015): Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400852604>.
- Lietz, Jan (2023): ‚Haltung‘ und Realismus. Zur Theorie poetischer Verallgemeinerung. Baden-Baden: Rombach. <https://doi.org/10.5771/9783968219806>.
- Löwe, Matthias: Dionysos versus Mose. Mythos, Monotheismus und ästhetische Moderne 1900–1950. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (= Das Abendland, Neue Folge 48).
- Müller, Ernst (2022): Totalität. In: Geulen, E./Haas, C. (Hg.): Formen des Ganzen. Göttingen: Wallstein, S. 55–64. <https://doi.org/10.46500/83533990>.
- Nebrig, Alexander (2013): Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin/Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110314328>.
- Oppolzer, Alfred (1997): Entfremdung. In: Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 3. Hg. von W. F. Haug. Hamburg: Argument Verlag, S. 460–469.
- Peukert, Detlev J. K. (1987): Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.
- Reisener, Marius (2021): Von der Lebenskraft zur Emergenz. Konzepte der biologischen und kulturellen Formgenese im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Weimarer Beiträge 67 (3), S. 445–463.
- Schaub, Christoph (2019): Proletarische Welten. Internationalistische Weltliteratur in der Weimarer Republik. Berlin/Boston: de Gruyter (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 150). <https://doi.org/10.1515/9783110668087>.
- Simonis, Annette (2014): ‚Gestalt‘ als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert. In: Maatsch, J. (Hg.): Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800. Berlin: de Gruyter, S. 245–266. <https://doi.org/10.1515/9783110368673>.
- Schmitz-Emans, Monika (2022): Begriffsgeschichten der Form: Ein metaphorologischer Ansatz. In: Erdbeer, R. M./Klaeger, F./Stierstorfer, K. (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 75–111. <https://doi.org/10.1515/9783110364385-002>.
- Schneider, Jens-Ole (2020): Aporetische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890–1910. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (= Das Abendland, Neue Folge 45). <https://doi.org/10.5771/9783465111498>.
- Thomé, Horst (2000): Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: Mix, Y.-G. (Hg.): Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918. München/Wien: Hanser (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7), S. 15–28.
- Tihanov, Galin: Revisiting Lukács’ theory of realism. In: Thesis Eleven 159 (1), S. 57–63. <https://doi.org/10.1177/0725513620945557>.
- Uecker, Matthias (2007): Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Oxford u. a.: Peter Lang.
- Wellbery, David E.: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800. In: Maatsch, J. (Hg.): Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwis-

senschaften seit 1800. Berlin/Boston: de Gruyter (= Klassik und Moderne 5), S. 17–42.
<https://doi.org/10.1515/9783110368673>.

Willems, Gottfried (1989): Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Max Niemeyer.