

Literaturgeschichte ohne Ästhetik? Zur Literaturtheorie-Auffassung des jungen Lukács*

Auf der wissenschaftlichen Arbeitstagung »Rolle und Medium. Medialität und Kulturalität in der ungarischen Literaturwissenschaft« in Debrecen sprach Ernő Kulcsár Szabó in der Einleitung seines Vortrags über die »Konflikte zwischen Literaturgeschichte und Ästhetik«; darüber, dass diese Konflikte »zu zahlreich« seien, »als dass sich eine der beiden Seiten von den Versuchen zu ihrer Beilegung eine Lösung der tiefen Spannungen erhoffen dürfte«. ¹ Einen der wichtigsten Gründe für diese Konflikte macht er darin aus, dass – so seine zusammenfassende Formulierung – »die Literaturwissenschaft, entstanden als eine nationale und historische Disziplin, sich sozusagen bereits im Augenblick ihrer Entstehung von den ästhetischen Fragerichtungen distanziert hat«. ² Diese Distanzierung belegt er mit einem charakteristischen Zitat aus der Einleitung zu Gervinus' Werk, das zugleich dazu dient, die Selbstinterpretation des Werkes im Vorhinein festzulegen. Dem Zitat zufolge ist dieses Werk nichts anderes als »Geschichte«, seine Aufgabe besteht nicht in der »ästhetischen Beurteilung der Sachen«. Die Entscheidung, »was einen gewissen eminenten Anteil der unendlich vielen Texte in einen literaturgeschichtlichen Rang erhebt«, gerät auf diese Weise sinngemäß aus dem Kompetenzbereich der Ästhetik, der »historischen und der ästhetischen Beurteilung« werden damit unterschiedliche Wege gewiesen. ³ Zu Gervinus' interpretativer Position passen, allein schon deshalb – wenn auch nicht allein deshalb –,

* Vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortragstextes dar und basiert auf Forschungen, die im Rahmen der Förderung des OTKA durchgeführt wurden (Projektnummer: OTKA K-75840).

¹ Kulcsár Szabó 2008, 27.

² Ebd.

³ Ebd.

weil er einen von der Theorie bereinigten historischen Aspekt in den Vordergrund stellt, sehr genau Gadammers kritische Bemerkungen zum historischen Bewusstsein. Hier

... hat sich der Verstehende gleichsam aus der Situation der Verständigung zurückgezogen. Er selber ist nicht antreffbar. *Indem man den Standpunkt des anderen von vornherein in das miteinrechnet, was er einem zu sagen beansprucht, setzt man seinen eigenen Standpunkt in eine sichere Unerreichbarkeit.*⁴

An dieser Stelle können wir auch sagen, dass die Literaturgeschichtsschreibung – genauer gesagt die an dem sich selbst erfüllenden Nationalgeist orientierte Literaturgeschichtsschreibung – sich dem vorgestellten Beispiel zufolge darum bemüht, sich vom Ballast der Ästhetik zu befreien oder zu lösen; weil aber eine solche Lösung letztendlich ihre eigenen Grundlagen vollkommen untergraben und die von ihr erzählte Geschichte gänzlich der Willkür in die Arme stoßen würde, ist sie zu ihrer eigenen Legitimation gezwungen, die Ästhetik auf einer niedrigeren Ebene, in einem reduzierten Sinn dennoch in Anspruch zu nehmen. Sie tut das, indem sie die ästhetische Unterscheidung – »dieses Bewusstsein, das im Zuge der Bildung seine eigene Zugehörigkeit ›vergisst«⁵ – stillschweigend geltend macht, wenn sie den »gewissen eminenten Anteil der unendlich vielen Texte« umgrenzt, der in die Literaturgeschichtsschreibung zu erheben sei. Eine wichtige Folge dessen ist das Erscheinen und die dauerhafte, nicht beendbare Präsenz der Dichotomie von »künstlerisch« und »inhaltlich«, die Trennung des »Wahrheitsgehaltes« des Kunstwerks von der ästhetischen Bedeutung. Die genuin ästhetische Komponente wird degradiert oder sogar instrumentalisiert, sofern ihr die Rolle jenseits der Ästhetik zugewiesen wird, die Rolle, das »Inhaltliche« mit einer angemessenen Form auszustatten – und gerade diese letztere sollte danach für lange Zeit auf maßgebliche Weise als »Ästhetik« gelten und so den Zuständigkeitsbereich der Ästhetik ausfüllen. Dem lässt sich Folgendes hinzufügen: Gerade wegen dieser überaus zweifelhaften disziplinären Verselbstständigung

⁴ GW 1, 308 (Hervorhebung I.M.F.).

⁵ Kulcsár Szabó 2008, 29.

gung der »Ästhetik« verwendet Gadamer den Ausdruck danach äußerst zurückhaltend und erklärt: »Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen« – und dies einzig deshalb, weil letztere viel eher als die Ästhetik in der Lage ist, »der Erfahrung der Kunst gerecht« zu werden.⁶ Und Heidegger betrachtet seinerseits die als Ästhetik bezeichnete philosophische Disziplin mit eindeutigem Argwohn und lässt ihr eine Kritik zuteilwerden, die sie in den Grundfesten erschüttert.⁷

Literaturgeschichte ohne Ästhetik? – können wir an dieser Stelle zu Recht fragen, denn aus unserer Perspektive laufen die Ausgrenzung der Ästhetik und ihre Reduzierung auf die Rolle einer Magd letztlich auf ein und dasselbe hinaus: wird ein literarisches Werk als Kunstwerk, als ästhetische Erfahrung bestimmt, wird die Literaturgeschichte konstitutiv artikuliert, so vermag die Ästhetik nicht mehr auf maßgebliche Weise mitzureden; nur noch an der Leine des Nationalgeistes oder einer anderen inhaltlichen Instanz findet sie eine Funktion und Rolle für sich. Die Literaturgeschichte kann von der Ästhetik (letzten Endes: Philosophie) freilich kaum vollkommen unabhängig werden, aber diese Unabhängigkeit kann der streng auf die »Fakten« beschränkten Literaturgeschichtsschrei-

⁶ GW 1, 170.

⁷ Heidegger habe »Einsicht in die Vorurteile« geboten, schreibt Gadamer, »die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst.« (Gadamer GW 3, 249–261; 252, 253) – Bei Heidegger selbst siehe z. B. Heidegger 1977, 12, 36ff, 49ff, 59, 67. Siehe außerdem den aus dem Nachlass herausgegebenen Teil zu Vorarbeiten und Aufzeichnungen zum Kunstwerk-Aufsatz in Heidegger 1990, 5ff. In seinen Universitätsvorlesungen fragte Heidegger – vor allem im Rahmen seiner Hölderlin- und Nietzsche-Interpretationen – immer und immer wieder nach den Grundlagen der Ästhetik. Siehe z. B. Heidegger 1984, 109: »Die Ästhetik ist die Art der metaphysischen, und zwar der neuzeitlich metaphysischen Wesensumgrenzung des Schönen und der Kunst.« Siehe auch: Heidegger 1961, 5: »Die Ästhetik beginnt bei den Griechen erst in dem Augenblick, da die große Kunst, aber auch die gleichlaufende große Philosophie zu ihrem Ende gehen.« Im Zusammenhang mit der »Aufgabe der Überwindung der Ästhetik« siehe außerdem Heidegger 1989, 503ff.

bung immer wieder als eine Art regulative Idee zum Ziel gesetzt werden.

Auf die Antinomie, die sich tief durch das Bestreben nach einer »Literaturgeschichte ohne Ästhetik« zieht, gibt der junge Lukács in seiner Schrift »Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez« [Bemerkungen zu einer Theorie der Literaturgeschichte] folgende radikale Antwort: »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen.«⁸ Sie sind nötig, und zwar deswegen, weil – wie er wenig später bemerkt – »[D]ie reine Literaturgeschichte eine undurchführbare, nicht in die Praxis umsetzbare Abstraktion« ist.⁹ Lukács bemerkt mit scharfem Blick den Widerspruch, der sich in der Tiefe des Bemühens um eine »reine Literaturgeschichte« bzw. – um einen von ihm später verwendeten Ausdruck nicht ganz unironisch zu paraphrasieren – im »Freiheitskampf«¹⁰ der Literaturgeschichte gegen die Ästhetik hinzieht, doch die Art und Weise, wie er in diesem Aufsatz – und allgemein in den Heidelberger Entwürfen seiner Jugendzeit – die Angewiesenheit der Literaturgeschichte auf die Ästhetik artikuliert, zeugt davon, dass die Ästhetik ihrerseits ihre Verankerung, ihre Selbstbesinnung im Horizont philosophischer Vorannahmen sucht, die die Entfaltung der stellenweise produktiven Ausgangspunkte eher behindert als befördert.

Die im Weiteren hermeneutisch zur Geltung kommenden historischen, Rezeptionsästhetischen Überlegungen tauchen nämlich ab und an in der Wegsuche des jungen Lukács auf, aber der gedankliche Horizont, in dem er ihnen in Formulierungen Ausdruck gibt, bleibt unentwegt in der unmittelbaren Dualität von Normativ-Formalem *versus* Historischem. Von den heutigen kulturwissenschaftlichen Bestrebungen her betrachtet fällt beispielsweise sogleich auf, dass Lukács sofort zu Beginn seiner Ausführungen signalisiert: für ihn wäre es durchaus vorstellbar, »die gesamte Literatur in ein Ganzes der kulturpsychologischen Erscheinungen

⁸ Lukács 1969, 34–65; hier 38. Der Aufsatz wird im Folgenden mit den Seitenzahlen dieses Bandes zitiert; ursprünglich wurde er für die Festschrift für Alexander Bernát geschrieben (siehe Dénes 1910, 388–421), in neuerer Ausgabe auch zu finden in Lukács 1977, 385–421.

⁹ Lukács 1969, 39.

¹⁰ Siehe Lukács 1987, 687ff.

der einzelnen Epochen aufzulösen«, die Literatur als »Kultursymptom«¹¹ in die Verhandlung einzubeziehen (wobei freilich sowohl »Psychologie« als auch »Symptom« einen gewissen abwertenden Klang in sich tragen und sich deshalb kaum ohne Weiteres in die Sichtweise der heutigen kulturwissenschaftlichen Bestrebungen eingliedern ließen), dies verwirft er jedoch sofort wieder, weil er von der »Wertung« absieht, das heißt, von der »Notwendigkeit und Unumgebarkeit der Wertung«¹²: eine derartige Annäherung – »eine vorgestellte reine Literatursoziologie«¹³ – kann auf eine gewisse theoretische Rolle höchstens – wie er schreibt – als eine Art »Hilfswissenschaft« Anspruch erheben. Und obwohl sie als solche natürlich nützlich sein kann, ändert das alles nichts daran, dass in der sogenannten »rein soziologischen Literaturbehandlung [...] die Literatur selbst verschwindet«, »ein Kultursymptom in der Reihe vieler anderer« wird und dadurch »die Literatur aufgehört hat, Literatur zu sein«.¹⁴

Ein normativer Literaturbegriff dient dergestalt dazu, den Kreis der empirischen Erscheinungen zu umschreiben, den man als zur Literatur oder zu deren Geschichte gehörig zusammenfassen und zum Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung machen kann. Das Ausbleiben oder Fehlen der Bezeichnung des normativen Aspekts – dies spürt Lukács und äußert seine diesbezüglichen Befürchtungen auch – treibt die Literaturgeschichte einer »reinen Literatursoziologie« in die Arme, so dass von hier betrachtet die Schlussfolgerung kaum zu vermeiden ist: »Gewiss ist eine solche Wissenschaft vorstellbar – aber das wäre nicht Literaturgeschichte«.¹⁵

Der wertend-normative Aspekt zentriert sich um den Begriff der Form: »es gibt keine literarische Erscheinung ohne Form«¹⁶, lautet die These, und daran schließt sich die bereits zitierte Feststellung an: »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen«. Die Ästhetik konzentriert sich um den Begriff der Form,

¹¹ Lukács 1969, 35.

¹² Ebd., 36.

¹³ Ebd., 35. Das Folgende ebenda.

¹⁴ Ebd., 36.

¹⁵ Ebd., 35.

¹⁶ Ebd., 38.

aber auch umgekehrt: dieser »Form«-Begriff kann nur für die Ästhetik ein Begriff sein, der den einzelnen Menschen und jene Arbeit, deren Wirkung auf ihn er studieren will, aus dem Gewebe des historischen und gesellschaftlichen Lebens *herausnimmt*«. ¹⁷ Die Loslösung aus der historischen, gesellschaftlichen Einbettung taucht also auch bei Lukács in maßgeblicher Weise auf, wenn auch sogleich gegenläufige Tendenzen in Erscheinung treten: die Literatur nämlich, so heißt es, ist eine »soziale Erscheinung«, ihr Wesen ist die »Mitteilung«: »Die Mitteilung geht von einem in Gesellschaft lebenden, also gesellschaftlichen Wirkungen unterworfenen Menschen zu ebenfalls unter gesellschaftlichen Wirkungen lebenden Menschen.« ¹⁸ So ist auch von den »sozial determinierten Bedingungen« der Mitteilung, sozusagen von ihren medialen Vermittlungen die Rede: »Theater, Buchdruck, die Möglichkeit, Schriften im gesprochenen Wort mitzuteilen usw.« ¹⁹ Wie eine Formulierung wirkungsgeschichtlicher, ja beinahe rezeptionsästhetischer Einsichten klingt es außerdem, dass – so schreibt er – »sich ein Schriftsteller bei seinem Auftreten oder an jeglichem Punkt seiner Laufbahn [...] der herrschenden heutigen und der lebendig erhaltenen alten Literatur gegenüberstellt, die irgendwie auf ihn wirkt« – all das wird jedoch zweideutig als »soziologische Frage« gekennzeichnet und damit in den Hintergrund gedrängt.

Nun verhält es sich beileibe nicht so, dass Lukács nicht wiederholt Versuche unternähme, die historische (mit seiner eigenen Terminologie: soziologische) Determiniertheit in die Ästhetik zu erheben, ästhetisch zu legitimieren. Dieses Bestreben wird vor allem daran deutlich, dass er den Begriff der Form als soziale und ästhetische Kategorie zugleich versteht und ihn in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt. ²⁰ So führt er die Gegensätze, die sich ausschließen oder zumindest auszuschließen scheinen, auf umfassende Weise in einem einzigen Begriff zusammen. Dieser Begriff wird von innen von unglaublichen Gegensätzen unter Spannung gehalten, und es ist fraglich, ob diese sich nicht gegenseitig auslöschen bzw.

¹⁷ Ebd. (Hervorhebung I. M. F.)

¹⁸ Ebd., 39.

¹⁹ Ebd., 40; das Folgende ebd.

²⁰ Ebd., 40, 43.

ob der Begriff selbst konsistent bestehen bleiben kann und nicht in seine Bestandteile zerfällt.

»Die Form ist das wirklich Soziale an der Literatur«, »das Verbindende, der einzig wahre Kontakt zwischen Schaffendem und Publikum«,²¹ schreibt Lukács nämlich einerseits, betont jedoch wenige Seiten später bereits: »Die Form jedoch ist eine ästhetische Kategorie, also – gegenüber einer konkreten Zeit – außerzeitlich, nicht historisch, nicht soziologisch«²²; »die reine, die große Form hebt sich von jeder Gemeinschaft ab, sie steht außerhalb von Zeit und Raum, wird ahistorisch und asozial«.²³ Der Begriff der Form zeigt ebenso wie die wiederholte Geltendmachung der soziologischen Perspektive den Einfluss Simmels; auch der Versuch, den soziologischen und den platonischen Aspekt – so schwer das auch denkbar ist – zu vereinbaren, stammt ebenfalls von diesem. Der Formbegriff »der Seele und der Formen«²⁴ und seine so produktiv widersprüchliche Auffassung, die man als platonistischen Nominalismus bezeichnen könnte – »auf die heikelste Frage des Platonismus [...], ob auch einzelne Sachen eine Idee haben können«, lautet die Antwort, die Antwort der Tragödie: »Nur das Einzelne, das bis an die letzte Grenze getriebene Einzelne kann seiner eigenen Idee entsprechen und wirklich existieren«²⁵ –, soll gerade die Tendenz ausdrücken, die in den übrigens zur gleichen Zeit geschriebenen »Bemerkungen« in begrifflich etwas bereinigter Form folgendermaßen zusammengefasst wird: »Jede vollkommene Arbeit hebt sich gerade wegen ihrer Vollkommenheit von jeder Gemeinschaft ab und duldet nicht, dass man sie in irgendeine, von außen auf sie zukommende Kausalitätskette stellt. Das künstlerische Werk, die Formung hat in ihrem Wesen ein solches isolierendes Prinzip: alle Fäden zu durchtrennen, die es mit dem lebendigen, konkreten, beweglichen Leben verbanden, um ihm ein neues, in sich geschlos-

²¹ Ebd., 40. Vgl. noch ebd., 57.

²² Ebd., 43.

²³ Ebd., 57.

²⁴ Vgl. Lukács 1977, 312f.

²⁵ Ebd., 503. Vgl. ebd., 433: »Was wirklich tief, bis in den tiefsten Grund der Seele individuell ist, geht über die reine Individualität weit hinaus: vielleicht habe ich mit diesem Satz auch schon alles gesagt.«

senes, mit nichts in Berührung stehendes und nichts gleichendes Leben zu geben.«²⁶ Dann folgt ein ausdrücklicher Verweis auf Simmel. »In jedem Kunstwerk liegt eine gewisse ›Inselhaftigkeit‹, wie Simmel sagt.«²⁷

»Es definiert geradezu das ästhetische Bewußtsein, daß es eben diese Unterscheidung des ästhetisch Gemeinten von allem Außer-Ästhetischen vollzieht«, schreibt Gadamer,²⁸ und dieses Bemühen gilt, wie wir gesehen haben, auch für Lukács' ästhetische Arbeiten. Die Aussage »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen« ist näher betrachtet antipositivistisch gerichtet, trägt eine antipositivistische Tendenz. Im neokantianischen, wertphilosophischen Klima der Zeit und mit dessen Instrumentarium beleuchtet sie die Widersprüchlichkeit der Idee einer als Tatsachenwissenschaft aufgefassten, als reine Geschichte erzählten Literaturgeschichte. Der Selektionsaspekt zur Auswahl der literarischen Erscheinungen tendiert, wie wir sehen, trotz allen zweifellos vorhandenen Bemühungen zur soziologischen Verankerung, die auch ehrlich zur Geltung gebracht werden sollen, zu einer zeitlosen, übergeschichtlichen Dimension, findet sich in ihr selbst; »die reine, die große Form«, so haben wir gehört, »hebt sich von jeder Gemeinschaft ab, sie steht außerhalb von Zeit und Raum, wird ahistorisch und asozial«. Die Berücksichtigung der historisch-soziologischen Einbettung dient nur als Ausgangspunkt, als Sprungbrett. Die Form ist letzten Endes »außerzeitlich, nicht historisch, nicht soziologisch«. Die paradoxe Tatsache, dass »die Formen Geschichte haben«²⁹, scheint auf die Hegelsche Lösung zu verweisen; die empirische Geschichte löst sich in einer Metageschichte auf, die sich aus

²⁶ Lukács 1969, 58f.

²⁷ Ebd., 59. Zu Simmels Formbegriff siehe beispielsweise Simmel 1922, 16: »Die Form ihrerseits kann sich nicht ändern, sie ist das zeitlos Invariable [...] Form aber ist Individualität«.

²⁸ GW 1, 91.

²⁹ Lukács 1969, 47.

der temporalen Geschichte abhebenden, herauslösenden Kunstwerke treten in die zeitlose Geschichte der Formen hinüber.³⁰

Die Hauptsorge des jungen Lukács besteht darin, die Autonomie der Kunst sicherzustellen, dessen Vehikel ist die Forderung nach dem »endgültigen Sieg der Form« und der »Autonomie der Ästhetik«, genauer gesagt einer zur Kunstphilosophie verengten Ästhetik.³¹ »Wenn die Ästhetik eine Wissenschaft für sich sein soll, [...] so muss sie [...] Voraussetzungen suchen, die für ihren letzten Wert, das Kunstwerk, eine eigene, in sich abgeschlossene Bedeutung möglich machen.« Die »in sich abgeschlossene Bedeutung« ist offenbar so, dass die historischen Zugriffe nichts mehr an ihr ändern – sie hat sich zur zeitlosen Geschichte erhoben. Lukács' Anschlusspunkt ist grundlegend und eingeständenermaßen kantisch-neokantianisch. Wie er in seiner *Heidelberger Ästhetik* darlegt, gibt es »zwei große Typen der Setzung, der Formung der ›Welt‹«. ³² Der eine, der im Hinblick auf Kant und den Neokantianismus charakterisiert wird, bringt die völlige Autonomie der unterschiedlichen Sphären der Setzung, d. h. die Unabhängigkeit der Gebiete der Theorie, der Ethik, der Metaphysik und der Ästhetik voneinander mit sich; der andere – der terminologisch nicht scharf abgegrenzt wird und teils auf Dilthey, teils geradewegs auf Hegel zurückführt – wird von der theoretischen Ableitbarkeit der unterschiedlichen Sphären auseinander charakterisiert. Lukács signalisiert, dass er auf dem Boden des ersteren steht, und dies versteht er

in den meisten entscheidenden Punkten dem Kantischen sehr verwandt. Seine Grundthese ist, die freilich bei Kant selbst nicht immer in voller Klarheit zum Ausdruck kommt, *die völlige Unabhängigkeit voneinander und die völlige Unableitbarkeit auseinander sämtlicher autonomen Setzungen.*³³

³⁰ Siehe dazu Lask 1923, 335–345, insbesondere 344f.

³¹ Lukács 1974a, 36. Zum Folgenden ebenda.

³² Lukács 1974b, 14.

³³ Ebd., 71. (Hervorhebung I.M.F.) Verfahren wir nicht so (das heißt, gehen wir nicht »von der völligen Unabhängigkeit und Unableitbarkeit sämtlicher autonomen Setzungen voneinander« aus), dann kann »weder die Ethik noch die Ästhetik ihre wahre Autonomie retten« (72).

Der Anspruch auf »Endgültigkeit« bedeutet die Sehnsucht nach Transzendenz der Geschichtlichkeit, er bringt den Anspruch auf einen absoluten, d. h. geradezu metaphysischen, außerhistorischen Zugang zum Kunstwerk zum Ausdruck. Der kantische Ausgangspunkt bringt die Perspektive der Außergeschichtlichkeit des – wie man es auch betrachtet, letztlich doch historisch entstandenen – ästhetischen Bewusstseins zurück.

Gadammers kritische Anmerkungen betreffen die Ästhetik als Kunstphilosophie, insbesondere, um welchen Preis die Ästhetik als Kunstphilosophie sich in der Neuzeit ihre Autonomie erkämpft hat – diese Autonomie jedoch bejaht Lukács zutiefst. Auch die kulturphilosophischen Anlagen bleiben deshalb isolierte Momente. Jeder antipositivistischen Einstellung zum Trotz scheint im Hintergrund unablässig der Blick hin zu den Naturwissenschaften und ihrem Objektivitätsanspruch auf, wird der Maßstab der Naturwissenschaften im Voraus als Maßstab der Wissenschaftlichkeit an sich identifiziert. Werden zahlreiche Bemerkungen zum Erlebnis, zum Erleben und seelischen Leben, die an Dilthey anschließen, mit einer Art Entschuldigung verbunden, so verbirgt sich dahinter – ebenso wie bei Dilthey selbst – die stillschweigende Anerkennung der Objektivität und Eindeutigkeit der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung als eines unstrittigen Maßes und Vorbilds.

Die Literaturgeschichte [...]: Referat von Erlebnissen, oder besser: Versuch, gewisse Erlebnisse so zu ordnen, so vorzutragen, dass sie mit ihren Ursachen zusammen verständlich werden; Verbindungen und Synthesen zwischen ihnen zu schaffen usw. Aber die gemeinsame Basis ist immer das Erlebnis; für einen Menschen, der völlig gegensätzliche Erlebnisse hat, ist jegliche feine und tiefe Behandlung der Dinge völlig vergeblich; über diesen *Subjektivismus* wird sich die Wissenschaft, die sich mit der Literatur befasst, niemals erheben.³⁴

»Die Grundbegriffe der Literaturgeschichte haben den Charakter von Erlebnissen, von subjektiven Erlebnissen, und diese ihre Natur lässt sich nicht ganz verbergen.«³⁵

³⁴ Lukács 1969, 62.

³⁵ Ebd., 63.

Auch hier zeichnet sich offenbar die gegensätzliche Tendenz ab, und mit einem Hinweis darauf möchte ich meinen Beitrag beschließen. Der Verweis auf das Erlebnis und seine Subjektivität und der sich demgegenüber abzeichnende – stillschweigend angeeignete und ohne Weiteres durchsetzbare – Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Objektivität werfen die Frage nach der Sprache – der Sprache der Wissenschaft bzw. der Kunst – auf. Interessanterweise entschuldigt sich Lukács hier nicht mehr, sondern unternimmt sogar kämpferisch einen schwungvollen Gegenangriff und tritt den positivistischen Forderungen nach einem wissenschaftlichen Sprachgebrauch entschlossen entgegen. »Es ist vielleicht nicht paradox [...], wenn ich sage: das ›künstlerische‹ Schreiben ist hier tatsächlich exakt und wissenschaftlich, und nicht das ›wissenschaftliche‹.«³⁶ Die Grundbegriffe der Literaturwissenschaft charakterisiert Lukács – wobei er Bergson hier zustimmend zitiert – als »geschmeidige, bewegliche, beinahe fließende Vorstellungen«, »die immer bereit sind, sich an die Erscheinungsformen der Intuition anzuschmiegen«.

Dies ist eine isolierte Bemerkung, die dennoch Aufmerksamkeit verdient. Und dies auch, wenn sie nicht im luftleeren Raum erklingt, sondern vor dem Hintergrund der mächtigen Bergson-Wirkung im damaligen Ungarn und Europa; beispielsweise dass Valéria Dienes in einem Aufsatz aus demselben Band – der Festschrift für Alexander Bernát –, in dem auch ihr Lukács-Aufsatz ursprünglich erschien, schreibt: »intuitive Kenntnis ist nicht das reine Verstehen der Wahrheit, sondern ihr *Erleben*, unmittelbarer als alles andere, die produktive Quelle der innerlichen Kenntnisse und aller anderen Kenntnisse.«³⁷ Nur wenige Jahre später sollte nämlich ein damals

³⁶ Ebd. Zum Folgenden ebd.

³⁷ Dienes 1910, 5. Im Zusammenhang mit Bergson benutzt Valéria Dienes ein Attribut, das in Lukács' Bergson-Zitat in ähnlicher Form sogar zweimal auftaucht; die Gedanken des französischen Philosophen hätten sozusagen einen »sich an die Wirklichkeit anschmiegenden« Charakter (ebd., 9). Bemerkenswerterweise erwähnt Valéria Dienes auch, dass die durch die Intuition zugänglich gemachte Wirklichkeit eine andere Sprache, »für die Philosophie einen auf der Grundlage anderer Prinzipien zusammenzustellenden *Wortbestand* fordere« (ebd., 13, Hervorhebung

noch beinahe vollkommen unbekannter junger Freiburger Privatdozent namens Martin Heidegger in seiner ersten Universitätsvorlesung nach dem Krieg von »hermeneutischer Intuition«³⁸ sprechen, von einer Anschauung, in der Bedeutung und Erleben nicht voneinander getrennt sind, sondern Hand in Hand gehen; von einer Anschauung, die Verstehen enthält und sich in einer entsprechenden Sprache ausdrückt und die jede theoretische Beschreibung übertrifft.³⁹ Das radikale Durchdenken dieser Sprache – einen neuen Zugang zum Gegenstand mit einer auf den Gegenstand zugeschnittenen Sprachlichkeit auszudrücken – sollte einen entscheidenden Bestandteil der hermeneutischen Wende der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts bilden.⁴⁰

I.M.F.), oder, wie sie an anderer Stelle schreibt, »für jedes Problem eine neue Begriffsbildung [...] erforderlich« sei (Dienes o.J., 47).

³⁸ Heidegger 1987, 117. Ungefähr zur gleichen Zeit tauchen bei Heidegger in der unveröffentlicht gebliebenen Jaspers-Rezension Ansichten auf, denen zufolge die Produkte der philosophischen Interpretation sog. »hermeneutische Begriffe« sind, die nicht abstrakt sind und frei schweben, sondern im Zuge der jeweiligen Interpretation ihre Bedeutung gewinnen (vgl. Heidegger 1976, 32).

³⁹ »Die vor-welthaften und welthaften Bedeutungsfunktionen haben das Wesentliche an sich, Ereignischaraktere auszudrücken, d. h. sie gehen (erlebend und Erlebtes erlebend) mit dem Erleben mit, leben im Leben selbst, und mitgehend sind sie zugleich herkommend und die Herkunft in sich tragend. Sie sind vorgreifend zugleich rückgreifend, d. h. sie drücken aus das Leben in seiner motivierten Tendenz bzw. tendierenden Motivation« (Heidegger 1987, 117).

⁴⁰ Vgl. hierzu besonders folgende Überlegungen: Die »Ursprungswissenschaft« ist »letztlich die *hermeneutische*« (Heidegger 1993a, 83). »Die Begriffe der Philosophie haben eine andere Struktur als die Objekts- und Ordnungsbegriffe« (ebd., 262). »Das Leben spricht zu sich selbst in seiner eigenen Sprache. Das reicht bis in seine Grundstrukturen. Sofern sich die Phänomenologie mit Sinnzusammenhängen beschäftigt, ist das Phänomen des *Ausdrucks* nur eine Manifestation dafür, daß ein Sinn sich durch den anderen gestaltet und ausformt. [...] Es ist ein in der gegenwärtigen Philosophie viel vertretener Standpunkt, daß das faktische Leben dem Begriff gänzlich unzugänglich sei. Aber das ist nur die Kehrseite des Rationalismus dieser Philosophie [...]« (ebd., 231f). »*Theorie der philosophischen Begriffsbildung*« ist [...] eine Formel in der

Literatur

Siglen:

GW = Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Tübingen 1985–1995.

GA = Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M. 1975ff .

Fachliteratur:

Dénes, Lajos (Hg.): *Dolgozatok a modern filozófia köréből*. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára [Arbeiten aus dem Bereich der modernen Philosophie. Festschrift für Bernát Alexander zum 60. Geburtstag], Budapest 1910.

Dienes, Valéria: Az intuíció a mai metafizikában [Die Intuition in der heutigen Metaphysik]. In: Dénes 1910, 3–14.

— Bergson lélektana [Bergsons Psychologie], in: Bergson, Henri: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól* [Zeit und Freiheit. Über die unmittelbaren Bewusstseinsdaten], Budapest o. J.

Gadamer, Hans-Georg: Die Wahrheit des Kunstwerkes, in: *GW 3*, 249–261.

Heidegger, Martin: *Nietzsche*, 1. Bd. Pfullingen 1961.

— *Wegmarken* = GA 9 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1976.

— Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Ders., *Holzwege* = GA 5 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1977, 1–74.

herrschenden Sprache der gegenwärtigen Philosophie, die lediglich etwas anzeigen soll, was es ursprünglich zu verstehen gilt. Die Entscheidung über Sinn, Charakter und Funktion des ›philosophischen Begriffs‹ wird davon abhängig, wie sich das Philosophieren selbst im Gehalt zur wissenschaftlich-theoretischen Sacheinstellung ursprungsmäßig, nicht klassenmäßig, bestimmt« (Heidegger 1993b, 83).

- *Hölderlins Hymne »Der Ister«* = GA 53 (Hg. Walter Biemel), Frankfurt a.M. 1984.
 - *Zur Bestimmung der Philosophie*, Kriegsnotsemester 1919 und Sommersemester 1919 = GA 56/57 (Hg. Bernd Heimbüchel), Frankfurt a.M. 1987.
 - *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, = GA 65 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1989.
 - Zur Überwindung der Aesthetik. Zu »Ursprung des Kunstwerks«, in: *Heidegger Studies* 6, 1990, 5–7.
 - *Grundprobleme der Phänomenologie (1919/20)*, Wintersemester 1919/20, = GA 58 (Hg. Hans-Helmuth Gander), Frankfurt a.M. 1993 (1993a).
 - *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Sommersemester 1920 = GA 59 (Hg. Claudius Strube), Frankfurt a.M. 1993 (1993b).
- Kulcsár Szabó, Ernő: Wahrheit und medialer Sinn. Die literaturhistorische Grundlegung der Konstruktionen der ästhetischen Erfahrung in der ungarischen Moderne. In: Ders./Dubravka Oraić Tolić (Hg.): *Kultur in Reflexion*, Wien 2008, 27–46.
- Lask, Emil: Hegel in seinem Verhältnis zur Weltanschauung der Aufklärung, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 3, Tübingen 1923.
- Lukács, György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez [Bemerkungen zu einer Theorie der Literaturgeschichte]. In: Ders.: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok* [Kunst und Gesellschaft. Ausgewählte ästhetische Aufsätze], 2., erweiterte Ausgabe, Budapest 1969, 34–65.
- *Iffjúkori művek (1902–1918)* [Werke der Jugendzeit] (Hg. Árpád Tímár), Budapest 1977.
 - Der Freiheitskampf der Kunst. In: Ders., *Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlin/Weimar 1987, Bd. 2, 648–835.

- *Werke*, Bd. 16: *Frühe Schriften zur Ästhetik I. Heidelberger Philosophie der Kunst: 1912–1914* (Hg. György Márkus und Frank Benseler), Darmstadt/Neuwied 1974 (1974a).
 - *Werke*, Bd. 17: *Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik 1916–1918* (Hg. György Márkus und Frank Benseler), Darmstadt und Neuwied 1974 (1974b).
- Simmel, Georg: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, München/Leipzig 1922.