

Éva Tőkei (Budapest)

Ästhetik und Politik bei Georg Lukács.

Allegorie und Modernismus versus Realismus

Einführung

Der Begriff der Allegorie wird häufig in sehr verschiedenen Bedeutungen benutzt, ohne den Ursprung und Kontext dieser Unterschiede zu berücksichtigen. Jede Theorie der Allegorie entfaltet sich aus einer bestimmten Philosophie und Ideologie, wobei der traditionelle Wortgebrauch überwunden wird. Im Folgenden wird ein Kapitel der Geschichte dieses Begriffs untersucht.

Im 18. Jahrhundert wurden Allegorie und Symbol in der deutschen Literatur noch nicht deutlich unterschieden.¹ Allegorie bedeutete fast alle dichterischen Ausdrucksweisen, hatte also eine viel allgemeinere Anwendung als heute. Im Gegenteil dazu wurde Symbol erst am Ende des 18. Jahrhunderts, d. h. nach Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), ein Begriff ästhetischer Terminologie. Bevor es in der Romantik ein Modewort wurde, war es in drei Bedeutungen vorgekommen: 1. Ein abstraktes, eindeutiges Zeichen des logischen Erkennens im Gegensatz zur intuitiven, künstlerischen Erfahrung (seit der Aufklärung). 2. In den bildenden Künsten alle konventionellen Zeichen mit abstrakter Bedeutung (seit der Renaissance). 3. Schon seit der Antike wurde es auch in einem mythischen und religiösen Sinne gebraucht. Die romantische Kunsttheorie wurde durch diese dritte Bedeutung beeinflusst und projizierte religiöse Kategorien auf die Kunst.

Die traditionelle Anerkennung der Allegorie seit der Antike wurde durch den Gefühlskult der Empfindsamkeit unterbrochen. Der ästhetische Sensualismus benötigte keine intellektuelle, sondern emotionale Wirkung seitens des Kunstwerkes, was zu einer klaren Unterscheidung bewußter und unbewußter künstlerischer Produktion, minderwertiger logischer Illustration und höherwertigen natürlich-organischen Kunstschaffens führte.

Parallel mit der Abwertung der Allegorie kam ein neuer Symbolbegriff zustande. Das Wesentliche dabei war, daß die Idee in dem mit der Erscheinungswelt eng verbundenen Bild vorhanden ist. Das bedeutet nichts anderes als die Einheit von Form und Bedeutung.

Die Begriffe Allegorie und Symbol wurden von Goethe und Heinrich Meyer in *Über die Subjekte der bildenden Künste* (1797) und von Schelling in *Philosophie der Kunst* (1802) behandelt und in ihrer klassischen Form von Goethe in *Maximen und Reflexionen* (1823-29) formuliert:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere ist aber eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.²

Diese Terminologie und diese Unterscheidung wurden im allgemeinen von denjenigen aufgegriffen, die das Symbol in diesem neuen Sinne als die höchste künstlerische Leistung betrachteten, d. h. von Denkern, die die klassische Tradition fortsetzten, aber nicht die von Hegel, Schopenhauer und den Romantikern. (Benjamin ist eine interessante Ausnahme, er bediente sich nämlich der Terminologie — aber ohne Ablehnung der Allegorie — und stand sowohl der klassischen als auch der romantischen Kritik skeptisch gegenüber.) Goethe, der die Besonderheit als grundlegende Kategorie der Kunst setzte, lehnte die Allegorie wegen ihrer Klarheit ab, die er mit Gefrorenheit identifizierte.

Der Ausdruck kommt auch bei Hegel vor, obwohl bei ihm Allegorie und Symbol nicht als Thesis und Antithesis einander gegenüber-, sondern eher in einem metonymischen pars-pro-toto Verhältnis stehen. Hegel behandelte die Allegorie im Rahmen des Kapitels über symbolische Kunst und benutzte das Wort in einem ziemlich formalen Sinne, wobei Allegorie im Grunde als eine mögliche symbolische Darstellungsweise betrachtet wurde, als eine derjenigen „Vergleichungen, welche in der Verbildlichung mit der Bedeutung den Anfang machen“. In seinem philosophischen System, das in dem gesetzten Übergang aus dem Sinnlichen in das Geistige begründet ist, ist das Symbolische selbst eine Vorstufe der Kunst. Allegorie ist bloß eine der symbolischen Formen, nichts weiter als der Übergang zwischen dem Rätsel und den eigentlichen „Vergleichungen“, der Metapher, dem Bild und dem Vergleich. Sie ist vom Rätsel und von der Verhüllung des Vergleichs verschieden, indem sie nach voller Klarheit strebt. Da das eigentliche Symbol an sich rätselhaft ist, bleibt die Möglichkeit einer Gegenüberstellung von Allegorie und Symbol offen, sie wird aber nicht ausgenutzt. Es gibt aber bei Hegel eine andere Gegenüberstellung: die der symbolischen und der klassischen Kunststufe, die in ihrer Tendenz dem Goetheschen Gedanken nicht widerspricht.³

Die romantischen Symboltheorien ignorieren oder lehnen diese Gegenüberstellung ab, berücksichtigen ausschließlich den Inhalt, und bedienen sich des Wortes Hieroglyphe (das sowohl vor als auch während der Klassik pejorativ klang) in bezug auf das Göttliche in einem absolut positiven Sinne. Die Allegorie wurde von Creuzer und Solger als eine vom Symbol zwar grundsätzlich verschiedene, dennoch genauso wertvolle Form rehabilitiert und neu definiert. Während Lukács sich zur Goetheschen Tradition bekennt, scheint Benjamin den letzteren Weg zu gehen, wobei er aber seine Gedanken ebenfalls aus der Auseinandersetzung mit der klassischen Gegenüberstellung entfaltet. Da man in der Literaturwissenschaft bis heute immer wieder den Auseinander-

setzungen mit diesen zwei Tendenzen begegnet, scheint es nicht ohne Nutzen zu sein, ihren Kontext (ihren Horizont, ihre ontologische Basis) zu untersuchen.

1.

Es besteht die Gefahr, daß die nicht selten unglückliche und unkritische Anwendung der klassischen Unterscheidung jede darauf basierende Theorie diskreditiert, besonders wenn diese Theorie selbst so oft mißbraucht wurde wie die des Realismus. Aber einige neuere Tendenzen, welche die angebliche 'Unschuld' von Literatur und Theorie unter die Lupe nehmen, ermutigen einen, durch die Darstellung der Berührungspunkte zwischen verschiedenen ideologischen Haltungen, eine 'détente' auch auf dem Gebiet der Terminologie zu versuchen. Das Wesen von Lukács' Annäherung ist gerade der Pragmatismus, die ontologische Fundiertheit und Zielsetzung jeder Theorie. Deshalb sollen alle der zahlreichen grundlegenden Fragen seines zweifellos einflußreichen Lebenswerkes im Licht des Ganzen untersucht und aufgrund dieser Zielsetzung beurteilt werden.

Lukács entwickelte seinen Allegoriebegriff im Kapitel *Allegorie und Symbol* seiner *Ästhetik*⁴ (1957-62), d. h. in der letzten Schaffensperiode, während seine bekannte Realismusdebatte mit Brecht in den 30er Jahren stattfand. Aber weder endete die Realismusdebatte in den 30er Jahren, noch nahmen die dem Allegoriebegriff zugrunde liegenden ästhetischen Überlegungen erst in den 50er Jahren ihren Ansatz. Der enge theoretische Zusammenhang beider Problemkomplexe erlaubt, sie in bezug aufeinander zu behandeln.

In den 30er Jahren entwickelte Lukács seine Unterscheidung von Realismus und Naturalismus als Teil seiner Polemik gegenüber der modernen europäischen Literatur (Modernismus). Er definierte den Realismus als eine literarische Darstellungsweise, die gesellschaftliche Objekte in ihrer Entfaltung, d. h. als Produkte menschlicher Handlung erfaßt, während sie im Naturalismus und Modernismus als abgeschlossene, materialisierte Substanzen erscheinen. Daher der Unterschied zwischen ihren grundlegenden Methoden: Erzählung versus Beschreibung, die Darstellung von individuellen Charakteren innerhalb der Gesellschaft als sich änderndem Ganzen versus die von unmittelbaren empirischen Erfahrungen als endgültig gegebene und unveränderbare. Die Kernfrage ist, ob die Welt als dem Menschen verständlich und durch menschliche Handlung veränderbar aufgefaßt wird, oder nicht.

Lukács griff sogar Brechts frühe Lehrstücke wegen ihrer viel zu offensichtlichen Tendenz als nicht realistisch an, entdeckt aber in dessen späteren Werken eine Annäherung an das Shakespearsche Modell.⁵

Lukács betont die Wichtigkeit des kunsthistorischen und philosophischen Kontextes von Goethes Theorie: die Polemik gegen die Romantik und deren

politische Implikationen. Das erklärt seine Absicht, den realistischen Charakter der symbolischen Gestaltungsweise hervorzuheben:

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als *lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen*.⁶

Der Unterschied zwischen Allegorie und Symbol steckt im logischen Element des poetischen Bildes, daß heißt im Unterschied zwischen **Begriff** und **Idee**:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.⁷

Lukács betrachtet die Einführung der anthropomorphisierenden und de-anthropomorphisierenden Darstellungsweisen in die klassische deutsche philosophische Terminologie als Goethes ästhetisch und theoretisch grundlegendste Erneuerung. Auch er nimmt die Besonderheit als eigentliche Sphäre der Kunst an. Der **Begriff** — und mit ihm die Allegorie — scheitern in beiden Bezügen:

Der Begriff bleibt nämlich immer klar begrenzt, und als solcher ist er in der Allegorie aufzubewahren; d. h. er bestimmt — man könnte sagen, definitionsmäßig — ein für allemal und eindeutig Inhalt und Umfang des von ihm determinierten Gegenstandes.⁸

2.

Benjamin geht in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) von derselben Goetheschen Unterscheidung aus, er lehnt aber das auch von Schopenhauer vertretene Vorurteil über „ein konventionelles Verhältnis zwischen einem bezeichnenden Bilde und seiner Bedeutung“⁹ ab:

Es ist, mit einem Wort, die Denunzierung einer Ausdrucksform, wie die Allegorie sie darstellt, als einer bloßen Weise der Bezeichnung. Allegorie — das zu erweisen dienen die folgenden Blätter — ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.¹⁰

Er unterscheidet die Allegorie des Mittelalters und die moderne Allegorie, die sich im 16. Jahrhundert (Humanismus und Barock) entfaltete. In der Barockzeit ist Natur die emblematische (allegorische) Darstellung ihrer Bedeutung, ein für allemal unterschieden von ihrer historischen Realisation. Im Gegensatz zu sowohl der christlich-mittelalterlichen Allegorie als auch der davon ganz verschiedenen Teleologie der Aufklärung, wo Natur menschliches Glück erstrebt, drücken Barock und später Romantik das Fehlen der Totalität, der Freiheit, die Unvollständigkeit der Natur aus. Er begreift Zerstückelung, die Verletzung von Gesetz und Ordnung, als Hauptmerkmal der Allegorie:

Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kultus der Ruine.¹¹

Aus demselben Grunde erlangten Leiche und Nacktheit in der Kunst und in der allegorischen Exegese von klassischen Werken einen emblematischen Charakter. Jede Einzelheit soll die Unerfülltheit des Lebens repräsentieren. Für Benjamin ist Allegorie die Darstellung der existierenden Natur, die sich ein für allemal von ihrer Bedeutung unterscheidet, oder, mit anderen Worten, der Zusammenbruch und zur gleichen Zeit der Kampf für Ewigkeit:

Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen.¹²

Er weist darauf hin, daß diese Gattung im ethischen Fatalismus wurzelt:

Die allegorische Anschauung hat ihren Ursprung in der Auseinandersetzung der schuldbeladenen Physis, die das Christentum statuierte, mit einer reineren *natura deorum*, die sich im Pantheon verkörperte.¹³

Der abstrakte Charakter der Allegorie — der gemeinsame Nenner bei Benjamin und Lukács — ist direkt vom abstrakten Charakter der christlichen Religion selbst abzuleiten. Das wird — und hier trennen sich die beiden Gedankengänge voneinander — von Benjamin auf die Sprache im allgemeinen projiziert:

Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten von dem Baum der 'Erkenntnis' als Abstraktion. In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause. Denn gut und böse stehen unbenennbar, als Namenlose, außerhalb der Namensprache, in welcher der paradiesische Mensch die Dinge benannt hat und die er im Abgrund jener Fragestellung verläßt. Der Name ist für Sprachen nur ein Grund, in welchem die konkreten Elemente wurzeln. Die abstrakten Sprachelemente aber wurzeln im richtenden Wort, dem Urteil. Und während mit dem irdischen Gericht sich tief die schwanke Subjektivität des Urteils mit Strafen in der Wirklichkeit verankert, kommt in dem Himmlichen der Schein des Bösen ganz zu seinem Recht. [...]

Im Weltbild der Allegorie also ist die subjektive Perspektive restlos einbezogen in die Ökonomie des Ganzen.¹⁴

3.

Der Zusammenhang zwischen Allegoriebegriff und Realismustheorie bei Lukács geht auch aus seiner Benjamin-Interpretation klar hervor. Er stimmt mit Benjamins Kritik der romantischen Ästhetik und Philosophie überein. Allegorie ist für Lukács mit dehumanisierter Abstraktion identisch:

Benjamins Analyse geht also von der fundamentalen Verschiedenheit der Verhaltensweisen der Menschen zur Wirklichkeit in der allegorischen und symbolischen Darstellungsart aus. Indem er Unklarheiten der romantischen Kunstdenker in dieser Frage einer scharfen Kritik unterwirft, lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, daß die allegorische Betrachtung in ihrer letzten Intention auf einer Störung beruht, die das anthropomorphisierende Verhalten zur Welt, das Fundament der ästhetischen Widerspiegelung zersetzt.¹⁵

Dieser grundlegende Ausgangspunkt eines anthropomorphisierenden Verhaltens gegenüber der Welt (die Welt als anthropomorph zu erfassen und darzustellen) dominiert von seinen frühen ästhetischen und politischen Schriften bis zu seinen beiden späten Synthesen, der **Ästhetik** und der **Ontologie**. Diese Annahme kennzeichnet auch seine Zusammenfassung der Technik der romantischen Kritik:

[...] sogar solche Autoren und Werke werden als allegorische interpretiert, in denen die Vorherrschaft der realistischen Symbolik eindeutig ist.¹⁶

Darin erscheint nicht nur der philosophische, nichtformalistische Charakter, sondern auch der anthropologische Rahmen seines Denkens.

Wenn Lukács bei der Behandlung der Allegorie beim Realismusproblem anlangt, so wendet er sich zur Allegorie, wenn er seine Ablehnung des Modernismus formuliert, der für ihn mit dem Fehlen des Realismus gleichbedeutend ist:

Will man nun die hier zutage tretenden Wesenszüge der avantgardeistischen Literatur zusammenfassen, so drängt sich von selbst die Betrachtung der Allegorie und des Allegorisierens auf. Denn gerade die Allegorie ist jene — an sich freilich äußerst problematische — ästhetische Kategorie, in welcher Weltanschauungen künstlerisch zur Geltung gelangen können, die eine Zerspaltetheit der Welt infolge der Transzendenz ihres Wesens und letzten Grundes, infolge des Abgrunds zwischen Mensch und Wirklichkeit konstituieren. Allegorisieren ist als ästhetische Stilrichtung deshalb so tief problematisch, weil es die Diesseitigkeit als künstlerische Weltanschauung prinzipiell ablehnt, jene Immanenz des Sinnes im menschlichen Sein und in der menschlichen Tätigkeit, die — spontan, sehr oft ohne als solche bewußt zu werden, ja im Laufe der Geschichte sehr oft unmittelbar an Vorstellungen einer religiösen Transzendenz gebunden,*also mit einem falschen ästhetischen Bewußtsein — die Grundlage einer jeden künstlerischen Praxis war und ist.¹⁷

In dieser Hinsicht unterscheidet er Allegorie in der Literatur und in den bildenden Künsten:

Kunstwerke von so hohem Rang wie die allegorisch-dekorativen byzantinischen Mosaikwerke können also in der Literatur nur Ausnahmerecheinungen sein.¹⁸

Er schlägt auch die Unterscheidung zwischen Transzendenz als Noch-Nicht- und als Nicht-Mehr-Immanenz vor:

Zweitens — und dies ist hier das wichtigere Motiv — muß die Untersuchung des Allegorisierens den an sich historischen Unterschied, ob die Herrschaft

der Transzendenz ein Noch-nicht den immanenten Tendenzen gegenüber bildet (Byzanz und Giotto) oder ein Schon-Nicht, ein Nicht-mehr, wie in unserem Fall, zum Ausgangspunkt der ästhetischen Betrachtung und Kritik machen. Es ist ohne weiteres klar, daß das Allegorisieren in der avantgardeistischen Literatur zum Typus des Nicht-mehr, des Schon-nicht gehört, daß ihre Transzendenz, mehr oder weniger bewußt, ein Kündigen jeder möglichen Immanenz, jedes möglichen diesseitigen, der Welt selbst inwohnenden Sinnes im Leben des Menschen, in seiner Wirklichkeit beinhaltet.¹⁹

Sowohl in seinem Buch über Realismus (1955) als auch in seiner Ästhetik (1957-62) schreibt Lukács über Benjamins Einsichten mit der größten Anerkennung. Versuchen wir näher zu untersuchen, was an ihren Annäherungsweisen gemeinsam ist:

Wenn wir nun die Ergebnisse dieser Analyse in Richtung auf ein Feststellen des allegorischen Charakters dieser Literatur zu verallgemeinern versuchen, so sind wir in der günstigsten Lage, uns auf das kritische Werk des bedeutendsten Kunstdenkers des Avantgardeismus berufen zu können. Natürlich hat Walter Benjamin seine Studie zur ästhetischen Rechtfertigung der Allegorie in unmittelbarer Bezogenheit auf das deutsche Barockdrama geschrieben. Eine nähere Betrachtung seiner Hauptthesen zeigt jedoch mit voller Deutlichkeit, daß das an sich wenig bedeutsame deutsche Barockdrama für Benjamin nur ein essayistischer Anlaß war, um die Ästhetik der Allegorie zu entwickeln; besser gesagt, um das Sprengen der Ästhetik durch die im Allegorisieren hervortretende Transzendenz klar zu formulieren.²⁰

Lukács hebt den Gegenwartsbezug von Benjamins Überlegungen hervor:

Benjamin deutet Barock (und Romantik) von den weltanschaulichen und künstlerischen Bedürfnissen der Gegenwart aus.²¹

Die immense, antiästhetische Subjektivität der Barockliteratur ist seiner Ansicht nach mit einer theologisch determinierten Subjektivität verknüpft — ein wesentlicher Charakterzug des Modernismus. Er untersucht beide in bezug auf Heideggers Philosophie, wobei er den Begriff 'religiöser Atheismus' prägt.

Benjamin zieht hier die ästhetischen Konsequenzen des ins Barockdrama projizierten Avantgardeismus kühner und folgerichtiger als alle seine Zeitgenossen. Er sieht klar die innere Einheit von objektiver Zeit und Historismus (Entwicklung und Fortschritt) und damit die Subjektivierung der Zeit als Bekenntnis zu Zerfall und Dekadenz. [...]

Romantik und auf noch höherem Niveau Barock haben diese Problematik erkannt und dies ihr Wissen nicht nur theoretisch, sondern auch künstlerisch (allegorisch) zur Darstellung gebracht. 'Das Bild' führt Benjamin aus, 'im Feld der Intuition ist Bruchstück, Ruine. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelehrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet.'

All das hat für die künstlerische Gestaltung die weitestgehenden Konsequenzen. Benjamin zieht sie auch mit unerschrockener Folgerichtigkeit. 'Jede

Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes, doch gerechtes Urteil; sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt.²²

Wenn man bei Lukács weiterliest, gelangt man bei dem Kernpunkt ihrer gemeinsamen epistemologischen Konsequenzen an:

Die Un austauschbarkeit der Details ist im Glauben an eine letztthinnige immanente Vernünftigkeit, Sinnhaftigkeit der Welt, ihre Aufgeschlossenheit, Begreifbarkeit für den Menschen weltanschaulich begründet. Darum ist jedes Detail in der realistischen Literatur, untrennbar von seinem einmaligen, tief persönlichen Wesen, zugleich typisch. Die moderne Allegorie und die ihr zugrunde liegende Weltanschauung hebt aber das Typische auf. Indem sie den immanenten Zusammenhang der Welt zerreißt, drückt sie das Detail auf das Niveau einer bloßen Partikularität herab. (Hier wird wieder der Zusammenhang der avangardeistischen Literatur mit dem Naturalismus sichtbar.) Indem jedoch das Detail — jetzt schon in seiner allegorischen Austauschbarkeit — einen direkten, wenn auch paradoxen Zusammenhang mit der Transzendenz erhält, verwandelt es sich in eine rein auf Transzendenz intendierte Abstraktion. Die Besonderheit der avangardeistischen Literatur erscheint in diesem Aspekt als die Tendenz, das konkret Typische durch eine abstrakte Partikularität zu ersetzen.²³

Zur gleichen Zeit enthüllt sich auch der Punkt, an dem sie auseinandergehen:

Die letzten Bemerkungen, die freilich in ihren Konsequenzen und vor allem in ihren Bewertungen bereits über Benjamin hinausweisen, verweisen seine essayistische Paradoxie in einen direkten Ausdruck der Ästhetik und Kritik, zielen also schon ganz direkt auf den Avantgardeismus. Damit ist aber sein Gedankengang, der — auf essayistischen Umwegen mit entgegengesetzter Wertskala — denselben Gedanken meint, keineswegs völlig verlassen. In einem anderen Zusammenhang drückt er sich über diesen Tatbestand mit derartiger Eindeutigkeit aus, daß man meint, die Maske des Barocks falle zu Boden und der Totenkopf des Avantgardeismus werde sichtbar. Benjamin sagt: 'Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes, als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt.'²⁴

4.

Benjamin betrachtet die moderne Allegorie als den Ausdruck dessen, daß Natur-Geschichte nicht der Prozeß eines ewigen Lebens, sondern der von unaufhaltbarem Verfall ist.

Seiner Ansicht nach wurde der klassische Allegoriebegriff als bloßer spekulativer Gegensatz des profanen Symbolbegriffes entwickelt. Daraus folgt, daß der klassische Allegoriebegriff kaum als wirklich bedeutungsvoller Begriff betrachtet und zu keiner theoretischen Diskussion über die Allegorie führen kann, er nichts als ein Beispiel eines tiefen Antagonismus ist. Für ihn ist die Allegorie der Barockzeit und der Romantik der Ausdruck mangelnder

Totalität, Freiheit und Unvollständigkeit von Natur und steht im Gegensatz zur mittelalterlichen Allegorie — genauso, wie zur davon völlig verschiedenen Teleologie der Aufklärung — wo Natur auf menschliches Glück abzielt. Benjamin anerkennt die Zerstückelung, die Verletzung von Gesetz und Ordnung, als den Hauptcharakterzug der Allegorie.

Vorherrschaft von Bildern moralischen und physischen Verfalls einerseits und Zerstückelung künstlerischer Form andererseits erläutern, warum Benjamins Allegoriebegriff für Lukács als verwendbar erschien. Sie stimmen in ihrer Feststellung der verewigenden und statischen Komponente und des abstrakten Charakters der Allegorie überein. Aber für den politisch aktiven Lukács ist sogar Benjamins Bekenntnis zum unwiderstehbaren Verfall viel zu verewigend und transzendent. Das ist es gerade, was er im Modernismus ablehnt, diese Negation irgendeiner immanenten Bedeutung der Welt oder menschlicher Existenz. Dieser Unterschied erklärt, warum erstarrte Begrenztheit von Lukács der Allegorie und von Benjamin dem Symbol vorgehalten wird. Während Benjamin religiöse Orientierung als das eigentümliche Objekt der Kunst anerkennt, behauptet Lukács, daß Kunst zwar aus Religion entstand, aber vom epistemologischen Standpunkt aus ihr Gegensatz wurde. Im Hintergrund steht der offensichtliche Unterschied ihrer Geschichtsauffassung, also ein ideologischer Unterschied im weitesten Sinne des Wortes. Dennoch gibt es bei ihnen in bezug auf den allegorischen Ausdruck gemeinsame epistemologische Elemente, die in der Literaturwissenschaft auch heute als paradigmatisch betrachtet werden können. Beide behandeln die Allegorieproblematik im philosophischen Rahmen, so verschieden diese auch jeweils sein mögen. Beide interpretieren Allegorie von den weltanschaulichen Bedürfnissen ihrer Gegenwart aus, und die Unterschiede wurzeln in ihrer philosophischen (ideologischen) Einstellung, d. h. in ihrer Beurteilung dieser Bedürfnisse.

Die Diskussion über Moderne oder Modernismus, Realismus und Allegorie verlief bis heute meistens in der Form eines Antagonismus, der bewußt oder unbewußt den Zielsetzungen des Kalten Krieges diene. Es ist höchste Zeit wahrzunehmen, daß es auch früher Denker gab, die diesen Antagonismus zu überwinden trachteten. Lucien Goldmann versuchte neben den fundamentalen Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten bei Heidegger und Lukács darzulegen.²⁵

Bei Lukács sind die Theorien von Allegorie und Realismus einfach die zwei Seiten ein und derselben Münze, seines philosophischen Projekts, die Dichotomie von konkret und abstrakt in der Ästhetik zu überwinden, und durch die Aufnahme des Begriffs der Besonderheit, der eigentlichen Sphäre der Kunst, eine dreiteilige Struktur zu entwickeln.²⁶ Diese Hegelsche Idee läßt sich auch auf andere Gebiete der Gesellschaftswissenschaften transponieren. Die Tendenz der Kunst, in der zur gleichen Zeit abstrakten und konkreten, subjektiven und objektiven Sphäre der Besonderheit, Natur zu humanisieren, ist bei Lukács auch in seinem politischen Denken vorhanden und führt natür-

lich zur Unterstützung aller Vermittlungs- und Vereinigungsversuche in der Politik. In dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen seinen frühen und späten politischen Schriften nicht wesentlich, sondern nur rhetorisch: in den 30-er Jahren hieß das tertium datur 'Volksfront', während es in den 50er Jahren 'internationale Friedensbewegung' genannt wurde. In der Einleitung zu seinem Buch *Wider den mißverstandenen Realismus* formuliert er seine politische Intention ganz direkt:

Die Strategie des Kalten Krieges hatte sich gerade dies zum Ziel gesetzt: Die Menschheit in zwei feindliche „Welten“ zu spalten und alles, was nicht sozialistisch ist, gegen den Sozialismus zu mobilisieren. Auch diesmal vergebens.²⁷

Auch diesmal offenbarten sich neue Kräfte und wurden immer bewußter, immer mächtiger. Sie bildeten einen Aufstand gegen die unmittelbare Zielsetzung der Strategie der 'zwei Welten': gegen die Vorbereitung des Dritten Weltkrieges. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, Aufmarsch und Wachstum der Friedensbewegungen auch nur andeutend zu schildern. Für unsere Zwecke reicht die Feststellung aus, daß sie zu vielen Hunderten von Millionen erwachsen, zu Massenbewegungen, die beispiellos in der bisherigen Weltgeschichte dastehen.²⁸

Während Lukács über 'gegenständiges Verständnis' schreibt, argumentiert Gadamer für den 'guten Willen', einander zu verstehen, behaupten also beide, daß die Diskussion auf das Gemeinsame, auf das Vereinigende konzentriert werden soll, anstatt Antagonismen zu suchen.

Man soll nicht vergessen, daß die folgende Bemerkung von Lukács aus den 50er Jahren stammt:

(Daß es immer wieder Schriftsteller geben wird, die ihr persönliches, von der Zeit aufgedrungenes Dilemma so lösen, daß sie den Sozialismus zum eigenen Weg erwählen, versteht sich von selbst. Was hier geleugnet wird, ist bloß, daß darin die einzig mögliche Wahl inmitten der Konflikte unserer Zeit vorliegt.)

Ausschlaggebend ist die menschliche Entscheidung. Die Vernünftigkeit der Fragestellung [...] involviert auch — sogar vor allem — eine bestimmte Richtung. Und die Bestimmung der Richtungen, wenn sie in unseren Tagen eine wirkliche, eine fruchtbare Entscheidung hervorrufen soll, ist: zur Angst oder weg von ihr? Soll die Angst verewigt oder überwunden werden?²⁹

Pluralismus bedeutete also für ihn ein politisches Programm und kein epistemologisches, aber seine epistemologischen Einsichten sind im Licht seiner politischen Einstellung zu interpretieren.

Schlußfolgerungen

Der vorliegende Aufsatz behandelt die heutzutage höchstwahrscheinlich unpopulärste Seite der Lukács'schen Ästhetik: seine Realismustheorie. Diese meistens als bloßer ästhetischer Traditionalismus abgestempelte Theorie, die auf Lukács' Vorliebe für den kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts und

die Ablehnung des Naturalismus und Modernismus zurückzuführen ist, sollte eher — den eigenen Zielstreben gemäß — aufgrund ihrer politischen Implikationen interpretiert werden. In diesem Licht erscheint sie als bedeutende Friedensbemühung, als Protest gegen den Isolationismus der 50er Jahre.

Der offensichtliche Zusammenhang des Allegoriebegriffs und der Realismustheorie bei Lukács führt uns zum Problem seiner Ablehnung des Modernismus aufgrund der letzteren. Benjamins grundsätzlich verschiedene Annäherung, die auch im Wortgebrauch 'Moderne' im Vergleich zu 'Modernismus' ausgedrückt wird, führt dennoch zu ähnlichen epistemologischen Schlußfolgerungen. Die Bearbeitung der Ähnlichkeiten und Unterschiede kann dazu beitragen, die Bedeutung und die ideologischen Implikationen der Theorie von Lukács in und nach der Periode des Kalten Krieges zu bestimmen.

Anmerkungen

1. Vgl. SØRENSEN, BENGT ALGOT: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963 und SØRENSEN: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1972.
2. GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Werke*. Hamburg 1953, Bd. XII. S. 471.
3. Vgl. HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden*. 3. Aufl. Bde. 12-13: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart: 1953.
4. LUKÁCS, GEORG: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd. I/1-2 und II, Berlin: Spandau 1963. [Im Folgenden abgekürzt mit: LUKÁCS: Ästhetik]
5. Brecht entgegnete dem Angriff mit der Behauptung, daß die Angst der Bürokraten vor dem Neuen in der Sowjetunion genauso groß sei wie in Nazi-Deutschland. Zur Debatte vgl. LUNN, EUGENE: *Marxism and Modernism*. Berkeley/CA - London 1988 und MARCUS, JUDITH - TARR, ZOLTÁN (Hrsg.): *Georg Lukács: Theory, Culture, and Politics*. New Brunswick, Oxford 1988.
6. GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Maximen und Reflexionen*. — In: *Werke*. Hamburg 1953, Bd. XII. S. 471.
7. Ebd., S. 470f.
8. LUKÁCS: *Ästhetik*. I/2. S. 729.
9. BENJAMIN, WALTER: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. — In: *Gesammelte Schriften*. I/1, Frankfurt/Main 1974, S. 339.
10. Ebd.
11. Ebd. S. 353f.
12. Ebd. S. 397.
13. Ebd. S. 400.
14. Ebd. S. 407.
15. Ebd. S. 763f.
16. LUKÁCS: *Ästhetik*. I/2. S. 761.
17. LUKÁCS, GEORG: *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg 1958, S. 41. [Im Folgenden abgekürzt mit: LUKÁCS: Realismus]
18. Ebd. S. 42.
19. Ebd.

20. Ebd.
21. LUKÁCS: *Ästhetik*. I/2. S. 759f.
22. LUKÁCS: *Realismus*, S. 43f.
23. Ebd. S. 44f.
24. Ebd. S. 45.
25. GOLDMANN, LUCIEN: *Lukács et Heidegger*. Paris 1973.
26. Vgl. ZOLTAI, DÉNES: *Das homogene Medium in der Kunst. Zur Aktualität und Potentialität der ästhetischen Theorie beim späten Lukács*. — In: BERMBACH, U. — TRAUTMANN, G. (Hrsg.): *Lukács, Kultur, Politik, Ontologie*. Opladen 1987.
27. Die Bedrohung des Faschismus vereinigte verschiedene Parteien in der 'Volksfront'.
28. LUKÁCS: *Realismus*. S. 9.
29. Ebd. S. 90.