

DER ROMAN

Schicksale der Theorie des Romans. Der Roman ist die typischste Literaturgattung der bürgerlichen Gesellschaft. Es gibt zwar Schriftwerke aus der Antike, aus dem Mittelalter, aus dem Orient, die vielfach mit dem Roman Verwandtschaften zeigen, die typischen Kennzeichen des Romans treten aber erst hervor, nachdem er ~~zum~~ zur Ausdrucksform der bürgerlichen Gesellschaft geworden ist. ^{Andererseits werden} alle spezifischen Widersprüche der modernen bürgerlichen Gesellschaft ~~weder~~ in der adäquatesten und typischsten ~~sei~~ Weise gerade im Roman gestaltet. Im Gegensatz zu anderen Formen, die die bürgerliche Entwicklung für ihre Zwecke adaptiert und ummodellt, wie z.B. das Drama, sind diese Aenderungen an den allgemeinen Formen der Erzählung, die im Roman vollzogen wurden, so tiefgehend, dass man hier von einer neuen, von einer typisch modern-bürgerlichen Form sprechen kann.

Die Ungleichmässigkeit der Entwicklung drückt aber ihren Stempel auf die Entwicklung der Theorie dieser typischsten modern~~n~~-bürgerlichen Kunstgattung auf. Man wäre ^{unserer} nach dieser allgemeinen Bestimmung des Romans geneigt zu glauben, dass die Aesthetik der modern-bürgerlichen Entwicklung die Theorie dieser spezifisch neuen Kunstgattung am energischsten ausgearbeitet hat. Die reale historische Entwicklung zeigt jedoch das gerade Gegenteil. Die beginnende bürgerliche Entwicklung beschäftigt sich theoretisch so gut wie ausschliesslich mit jenen Kunstgattungen, deren allgemeine Formgesetze aus der Antike übernommen werden konnten, mit Drama, Epos, Satire etc.. Der Roman entwickelt sich neben der allgemein-theoretischen Entwicklung fast unabhängig, unberücksichtigt und unbeeinflusst von ihr. Die ersten bedeutenden Winke und Anregungen zu einer Theorie des Romans finden wir in zerstreuten Bemerkungen der grossen Romanschriftsteller ~~selbst~~ selbst, aus denen klar hervorgeht, dass sie die neue Kunstgattung mit voller künstlerischer Bewusstheit herausgebildet und weitergeführt haben, ohne jedoch in der theoretischen Verallgemeinerung weitergegangen zu sein, als es für ihre eigene Praxis unumgänglich notwendig war. Diese Vernachlässigung der spezifisch neuen Momente an der bürgerlichen Kunstentwicklung ist freilich keineswegs zufällig. Die Theorie der beginnenden bürgerlichen Ent-

wicklung lehnt sich in allen kulturellen und ästhetischen Fragen notwendig so eng wie möglich, an das antike Vorbild an, in dem sie die wirksamsten ideologischen Waffen für den Kampf um eine bürgerliche Kultur im Gegensatz zur mittelalterlichen findet. Diese Tendenz wird durch die höfisch-absolutistische Phase der ersten Entwicklungsstufe des aufstrebenden Bürgertums noch wesentlich verstärkt. Alle Formen der Kunst also, die diesen Vorbildern nicht entsprechen, die in einer volkstümlichen, populären, ja zuweilen auch plebejischen Weise aus der mittelalterlichen Entwicklung organisch herauswachsen, werden theoretisch vernachlässigt, ja oft sogar als formlos verworfen. (Z.B. das Shakespearsche Drama). Und der Roman knüpft ja gerade in seinen ersten grossen Vertretern unmittelbar und organisch, wenn auch gleichzeitig polemisch und auflösend, an die Erzählungskultur des Mittelalters an; die Form des Romans entsteht aus der Auflösung der mittelalterlichen Erzählungskultur, aus ~~seiner~~ ihrer "Plebejisierung" und Verbürgerlichung.

Erst mit der klassischen deutschen Philosophie beginnen die Ansätze zu einer allgemein-ästhetischen Behandlung des Romans, zu seiner organischen Einfügung in das System der ästhetischen Formen. Gleichzeitig ~~gewinnen~~ ^{sehen} die praktischen Verallgemeinerungen der grossen Erzähler über ihre eigene Praxis ^{mehr in die} ~~eine grössere~~ Breite und ^{erlangen eine tiefere theoretische Bedeutung} ~~eine grössere~~ Tiefe der Verallgemeinerung. (Walter Scott, Goethe, Balzac etc.) Die Prinzipien der Theorie des Romans sind also in dieser Periode niedergelegt worden.

Eine ^{ausführliche} ~~breitere~~ Literatur über die Theorie des Romans beginnt aber erst in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Erst jetzt hat sich der Roman als typische Ausdrucksform der modernen Bourgeoisie vollständig durchgesetzt. Die Versuche ein modernes Epos zu schaffen, hören auf; die Entwicklung des Dramas hat in den entscheidenden Ländern seinen Höhepunkt längst überschritten etc. So entsteht jetzt - ungefähr seit den theoretisch-
polemischen Schriften von Zola - eine ~~breitere~~ ^{ausführliche} Literatur über den Roman, freilich auch hier mehr in einer publizistisch zerstreuten, gelegentliche aktuelle Fragen behandelnden Weise, als theoretisch-systematisch. Die Ungleichmässigkeit der Entwicklung bringt jedoch mit sich, dass diese Theorie

zugleich ~~xxxxxx~~ die theoretische Begründung des ^{Naturalismus} ~~neuen Realismus~~ gewesen ist, die Loslösung des Romans von ~~seinem~~ grossen revolutionären, klassischen Traditionen und Errungenschaften, ^{des Bestehens} ~~der~~ Auflösung der Romanform, ^{als} notwendige Folgeerscheinung der allgemeinen absteigenden Linie der bürgerlichen Ideologie. So interessant diese Theorien des Romans für die Erkenntnis der künstlerischen Tendenzen der modernen Bourgeoisie von der Mitte des XIX. Jahrhunderts ab gewesen sind, so wenig können sie die wirklich prinzipiellen Fragen des Romans lösen; weder die Begründung der ~~Selbst~~ ~~ständigkeit~~ ständigkeit des Romans als Kunstgattung den anderen ~~xxxxxx~~ epischen Formen gegenüber, noch die ^{seiner} Herausarbeitung der spezifischen Eigentümlichkeiten dieser Kunstgattung, die Begründung ~~ihres~~ künstlerischen Prinzipien, ^{ihn} ^{ihnen} die ~~sie~~ von der ~~xxxxxxx~~ Unterhaltungsliteratur trennen. Auf diese Weise hat die bürgerliche Entwicklung keine ausgebildete und systematische Theorie des Romans geliefert. Die marxistische Theorie des Romans muss an die ~~Bestimmungen~~ Bestimmungen und Bemerkungen der klassischen Periode ^{kritisch} ~~anknüpfen~~ anknüpfen.

Epos und Roman. Die klassische Aesthetik Deutschlands stellt zum erstenmal prinzipiell das Problem der Theorie des Romans, und zwar in konsequenter Weise gleichzeitig systematisch und historisch. Wenn Hegel den Roman eine "bürgerliche Epopöe" nennt, so stellt er damit gleichzeitig die aesthetische und die historische Frage: er betrachtet den Roman als jene Kunstgattung, die innerhalb der bürgerlichen Entwicklung dem Epos entspricht. Der Roman hat ~~also~~ ^{also} einerseits die allgemeinen aesthetischen Merkmale der grossen Epik, des Epos, andererseits erleidet er alle Modifizierungen, die das radikal anders geartete bürgerliche Zeitalter mit sich bringt. Die Theorie des Romans wird also zu einer historischen Phase der allgemeinen Theorie der grossen Epik. Damit ist einerseits die Stellung des Romans im System der Kunstgattungen allgemein bestimmt; er ist nicht mehr eine ^{klassische} "populäre" Kunstgattung, an der die Theorie vornehm vorübergeht, es wird vielmehr ~~xxx~~ seine dominierende, typische Bedeutung in der modernen Entwicklung vollständig anerkannt. Andererseits entwickelt Hegel gerade aus der historischen Gegenüberstellung den spezifischen Charakter und die spezifische Problematik der Romanform. Die Tiefe und Richtigkeit dieser Problemstellung kommt darin zum Ausdruck, dass Hegel, der allgemeinen Entwicklung

2. Freilich ohne die objektive = beherrschenden Kräfte zu erkennen,
-4-

der klassischen Philosophie seit Schiller, folgen, die Ungünstigkeit der modern bürgerlichen Entwicklung für die Poesie energisch in den Vordergrund stellt und die Theorie des Romans gerade aus dieser Gegenüberstellung der ~~poetischen~~ poetischen und prosaischen Zeitalter herausentwickelt. Hegel ~~erkennt~~ ^{sieht, T} (wie lange Zeit vor ihm Vico), dass das Epos historisch an eine primitive Entwicklungsstufe der Menschheit, an die Periode der Heroen gebunden ist, d.h. an eine Periode, in der das Leben der Gesellschaft noch nicht von ~~den~~ gesellschaftlichen Mächten beherrscht wird, die sich von den Menschen unabhängig und selbständig gemacht haben. Die Poesie des heroischen Zeitalters, deren typische Erscheinungsformen die homerischen Epen gewesen sind, beruht auf dieser Selbstständigkeit und Selbsttätigkeit der Menschen, ~~die~~ ^{was} zugleich so viel bedeutet, dass sich "das heroische Individuum von dem sittlichen Ganzen, dem es angehört, nicht abtrennt, sondern ein Bewusstsein von sich nur als in substantieller Einheit ~~mit~~ mit diesem Ganzen hat". Die Prosa des modern bürgerlichen Zeitalters besteht ~~nach~~ ^{idealistischer Formierung} nach Hegel in der notwendigen Aufhebung ~~sowohl~~ sowohl dieser Selbsttätigkeit, wie dieser substantiellen Einheit mit der Gesellschaft. "In allen diesen Beziehungen haben in einem gesetzlich geordneten Staate die öffentlichen Gewalten nicht an ihnen selber individuelle Gestalt, sondern das Allgemeine als solches herrscht in seiner Allgemeinheit, in welcher die Lebendigkeit des Individuellen als ~~aus~~ aufgehoben/ oder als nebensächlich und gleichgültig erscheint." Und dementsprechend trennen sich die modernen Menschen mit ihren "persönlichen Zwecken und Verhältnissen von den Zwecken solcher Gesamtheit ab; das Individuum tut was es tut aus seiner Persönlichkeit heraus für sich als Person, und steht deshalb auch nur für sein eigenes Handeln, nicht aber für das Tun des substantiellen Ganzen ein, dem es angehört." Das Problem der modernen Poesie überhaupt und in ihr in erster Reihe des modernen Romans als "bürgerlicher Epopöe" entsteht nun für Hegel daraus, dass er zwar die Notwendigkeit dieses Entwicklungsprozesses unbedingt anerkennt, zugleich jedoch seinen widerspruchsvollen Charakter scharf hervorhebt. Diese Entwicklung ist ein unbedingter Fortschritt über die Primitivität des heroischen Zeitalters, sie ist aber gleichzeitig und unzertrennbar davon eine Degradation des Menschen und damit eine Degradation

der Poesie zur Prosa, ~~eine Degradation~~ der sich der Mensch nicht widerspru
los fügen kann. "Das Interesse nun aber und das Bedürfnis solch einer wir
lichen individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kan
uns nie verlassen, wir mögen die Wesentlichkeit und Entwicklung der Zustän
in dem ausgebildeten bürgerlichen ~~und~~ so erspri

185-366

s setzt a
er kapita
~~XXXXXXXXXX~~
lutionie-
~~XXXXXXXXXX~~
tlich ti
Aestheti
kommen
e beiden
icklung
Manifest
ebendigen
ritik der
Mythos
ig der Ge
ne mate
licher
sischen

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

5

~~Das~~ Dilemma: entweder die heroische, die my^hische,
die primitiv poetische Periode der Menschheit romantisch zu verherrlichen
und damit aus der kapitalistischen Degradation des Menschen einen Weg nach
rückwärts zu suchen (Schelling) oder aber ~~den für das bürgerliche Bewusst-~~
~~sein unerträglichen Widerspruch der kapitalistischen Gesellschaft so weit~~
~~abzusehen, dass irgendeine Form der Bejahung dieser Gesellschaft möglich~~
werde. (Hegel). Über dieses theoretische Dilemma ist kein Denker der bürger
lichen Periode hinausgekommen, selbstverständlich auch in der Theorie des

2
MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

"Versöhnung" in festem

9 zu 5

— 3.

9 Die theoretisch richtige Stellungnahme zur Form des Romans setzt ~~W~~ eine theoretisch richtige Stellungnahme zu der widerspruchsvollen Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft voraus. Eine solche Stellungnahme konnte die klassische Philosophie Deutschlands unmöglich erringen. Die Erkenntnis des Grundwiderspruchs der kapitalistischen Gesellschaft, des Widerspruchs von gesellschaftlicher Produktion und privater Aneignung lag jenseits ihres Horizontes. Auch die Philosophie Hegel konnte - in den besten Fällen - nur bis zur Formulierung einiger wichtiger Folgeerscheinungen dieses Grundwiderspruchs ~~anzuführen~~ vorbringen. Und auch hier kann sie - als idealistische Philosophie - unmöglich die richtige dialektische Einheit der Widersprüche erfassen. Hegel kommt, auch innerhalb dieser Grenze, nur bis zur richtigen Ahnung des Widerspruchs, der in der Fortschrittlichkeit der kapitalistischen Entwicklung liegt, bis zur Ahnung der Untrennbarkeit ihres fortschrittlichen, die Produktion und die Gesellschaft revolutionierenden Charakters von der tiefsten Degradation des Menschen, die sie ebenso notwendig mit sich führt. Erst auf Grundlage der materialistisch-dialektischen Erkenntnis der wirklichen ökonomischen Ursachen all dieser Widersprüche,

Einfügung

Das Unvergängliche Verdienst der klassischen deutschen Aesthetik um die Theorie des Romans beruht auf der ~~richtigen~~ Erkenntnis des tiefen Zusammenhanges zwischen Roman als Genre und bürgerlicher Gesellschaft. Aber gerade die Richtigkeit dieser Fragestellung bestimmt notwendig die Schranken ihrer Beantwortung. Für die Aesthetik des klassischen deutschen Idealismus war eine Vollständige und zutreffende Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft und gar ihres Entwicklungsganges des Hinausgehens der Geschichte über sie verschlossen. Selbst Hegel, der von allen seinen ^{denkenden} ^[?] Zeitgenossen die echtste Einsicht in das Wesen des Kapitalismus hatte, kann nur bis zu Ahnungen der wirklichen Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft vordringen, und wo er diese in ihren aesthetischen Konsequenzen gedanklich zu fassen versucht, muss er sich in unlösbare Widersprüche verwickeln. So verwandelt sich bei ihm die richtige Beobachtung, dass das Zeitalter des Kapitalismus für die Kunst ungünstig ist, in die falsche Theorie vom Ende der Kunst, von Hinwertschreiten "des Geistes" über das Stadium der Kunst. So fasst er die antiromantische Art der "Versöhnung" mit der Wirklichkeit als notwendigen Gehalt des Romans mit einem Ricardoschen wahrheitsliebenden "Zynismus", aber mit einer solchen Härte und Einseitigkeit, dass er an vielen wichtigen Problemen und Möglichkeiten des Romans achtlos vorhergehen musste.

Alle diese unlösbaren Widersprüche der klassischen Aesthetik in der Frage des Romans sind auf die Widersprüche des Progresses in den Klassengesellschaften zurückzuführen, die für sie unlösbar sein mussten. Erst Marx und Engels gelingt in die Widersprüchlichkeit des Progresses auf ~~Rechts~~ reale ökonomische Gründe zurückzuführen, sie in der Geschichte der menschlichen Gesellschaft konkret darzustellen und auf solchen Wegen auf die Kunst im Allgemeinen und speziell auf den Roman richtig anzuwenden.

27. 10. 1906

der Poesie zur Prosa, ~~eine Degradation~~ der sich der Mensch nicht widerspruchlos fügen kann. "Das Interesse nun aber und das Bedürfnis solch einer wirklichen individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann uns nie verlassen, wir mögen die Wesentlichkeit und Entwicklung der Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben als noch so ersprießlich und vernünftig anerkennen."

Die theoretische richtige Stellungnahme zur Form des Romans setzt also eine theoretisch richtige Stellungnahme zum Grundwiderspruch der kapitalistischen Entwicklung voraus: die Erkenntnis der Untrennbarkeit ihres fortschrittlichen, die Produktion und die Gesellschaft revolutionierenden Charakters ~~von der tiefsten Degradation und Depravation des Menschen,~~ die sie ebenso notwendig mit sich bringt. Gerade diese ausserordentlich tiefe Fragestellung Hegels enthüllt den Grund, warum die bürgerliche Aesthetik unmöglich zu einer wirklichen und vollständigen Theorie des Romans kommen konnte. Denn es ist für ~~jeden~~ ^{keinen} bürgerlichen Ideologen unmöglich, die beiden entgegengesetzten dialektischen Bestimmungen der bürgerlichen Entwicklung in ihrem richtigen Zusammen zu begreifen. Erst im "Kommunistischen Manifest" und im "Kapital" erscheinen beide Bestimmungen in einem wirklich lebendigen dialektischen Wechselverhältnis. ^{erst} erst in der Einleitung zu "Zur Kritik der politischen Ökonomie", in den Bemerkungen über die Beziehung von Mythos und Poesie, erst in den Darlegungen über die Dialektik der Auflösung der Genossenschaft in "Urprung der Familie" sind die Grundlagen für eine materialistisch dialektische Auffassung der Form des Romans als "bürgerlicher ^{auch} Epopöe" enthalten. Für die bürgerlichen Theoretiker ~~der~~ ^{der} klassischen Periode besteht das ~~Dilemma~~ ^{Dilemma}: entweder die heroische, die mythische, die primitiv poetische Periode der Menschheit romantisch zu verherrlichen und damit aus der kapitalistischen Degradation des Menschen einen Weg nach rückwärts zu suchen (Schelling) oder aber ~~den für das bürgerliche Bewusstsein unerträglichen Widerspruch der kapitalistischen Gesellschaft so weit abzusehen, dass irgendeine Form der Bejahung dieser Gesellschaft möglich werde.~~ ⁱⁿ ^{"Versöhnung"} ^{in fester} ^{Form} ^{abzusehen}, dass irgendeine Form der Bejahung dieser Gesellschaft möglich werde. (Hegel). Über dieses theoretische Dilemma ist kein Denker der bürgerlichen Periode hinausgekommen, selbstverständlich auch in der Theorie des

S-
ohe
h
te-
ri-
ger
r-
nmög-
gel
s
t-
i-
ers
mit
rennt-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Par 5 statt ~~F~~ [] Aufsätze

Zu 5 | xerox

Das unvergängliche Verdienst des klassischen deutschen Prosaschreibers um die Theorie des Romans beruht auf der Erkenntnis der tiefen Zusammenhänge zwischen Roman als Form und bürgerlicher Gesellschaft. Aber gerade die Reichhaltigkeit dieser Fragestellung bestimmt notwendig die Schwächen ihrer Beantwortung. Für die Ästhetik des klassischen deutschen Idealismus war eine vollständige und schöpferische Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft und gar ihres Entwicklungsganges, der Hinanföhrung der Gesellschaft über sich verschleppen. Selbst Hegel, der von allen seinen deutschen Zeitgenossen die schärfste Einsicht in das Wesen des Kapitalismus hatte, kann nur bis zu Ahnungen der weltlichen Widersprüche des kapitalistischen Gesellschafts vordringen, und wo er diese in seine ästhetischen Konzeptionen ^{gedanklich} einfassen versucht, muss er sich in unlösliche Widersprüche verwickeln. So verwandelt sich bei ihm die richtige Beobachtung, dass das Zubaltes des Kapitalismus für die Kunst ungünstig ist, in die falsche Theorie vom Verfall der Kunst von Hinwegwischen „der festen“ über das Stadium der Kunst. So fasst er die anti-romantische Art der „Versöhnung“ mit der Wirklichkeit als notwendiges Gehalt des Romans was mit einem Ricardoschen Wahrheitsbegriffen „Zynismus“, aber mit einer ^{solchen} Platitude und Einseitigkeit, dass er an vielen wichtigen Problemen und Möglichkeiten des Romans schlicht vorbeigehen müsste. At

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Als diese unlöslichen Widersprüche des klassischen Ästhetik in der Frage des Romans sind auf die Widersprüche des Prozesses in dem ^{Klassen gesellschaftlichen} ~~kapitalistischen~~ ^{gesellschaftlichen} ~~Wirklichkeits~~ ^{Wirklichkeits} ~~prozess~~ ^{prozess} ~~zurückzuführen~~ ^{zurückzuführen}, ist für ~~diese~~ ^{sie} ~~unlöslich~~ ^{unlöslich} sein müssten. Erst Marx und Engels gelingt es die Widersprüchlichkeit des Prozesses auf reale geschichtliche Gründe zurückzuführen, sie in der Geschichte der menschlichen Gesellschaft hervortreten und auf ~~diese~~ ^{diese} ~~solchen~~ ^{solchen} ~~Weisen~~ ^{Weisen} auf die ~~8~~ ⁸ ~~weist~~ ^{weist} uns ~~allgemein~~ ^{allgemein} und speziell auf den Roman richtig anzuwenden.

Romans nicht. Auch die grossen Romanschriftsteller können nur zu der richtigen Gestaltung des Widerspruchs vorstossen, wo sie ihre eigenen romantischen oder versöhnlerischen Theorien unbewusst beiseite schieben.

Die klassische Aesthetik kann also zwar zu keiner ausgebildeten Theorie des Romans gelangen, wohl aber zu einem in grossen Zügen richtigen ^{Ausatz} Stellung des Problems. Der grosse Fortschritt, den diese Problemstellung ^{die} bedeutet, lässt sich am klarsten daran messen, dass ~~mit~~ damit ~~die~~ Versuche des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, theoretisch wie ~~mit~~ praktisch ein modernes Epos zu begründen, endgültig abgetan sind. Die Hoffnungslosigkeit dieser Tendenzen ^{sieht man am deutlichsten darin} ~~lässt sich theoretisch am klarsten daran erkennen~~, dass Voltaire in seiner Theorie der epischen Poesie gerade gegen das heroische Prinzip bei Homer polemisiert und ~~mit~~ eine Theorie des Epos bei Ausschaltung des Heroischen, also auf rein moderner Grundlage, ^{objektiv also} auf der sozialen Basis des Romans zu begründen versucht. Es ist wohl nicht zufällig, dass Marx, wo er über die Ungünstigkeit der modernen Zeit für die Poesie und für ~~die~~ das Epos speziell spricht, gerade Voltaires Henriade als abschreckendes Beispiel der Ilias gegenüberstellt. Die unverlierbare Errungenschaft der klassischen Philosophie für die Theorie des Romans ist ^{auf diese Weise} ~~also~~ einerseits die Erkenntnis der Einheit von Epos und Roman, die Notwendigkeit der Herausarbeitung der gemeinsamen Kategorien einer jeden grossen Epik, was in dieser Periode von Goethe und Schiller, von Schelling und Hegel in breitem Masstabe geleistet worden ist. Die praktische Bedeutung dieser Gemeinsamkeit besteht darin, dass jeder grosse Roman - freilich in einer widerspruchsvollen, paradoxen Weise - dem Epos zustrebt, und gerade in diesem Versuch und seinem notwendigen Scheitern die Quelle seiner dichterischen ~~in~~ Grösse hat. Andererseits besteht die Bedeutung der klassischen Theorie des Romans in der Erkenntnis des historischen Unterschiedes zwischen Epos und Roman und damit in der Erkenntnis des Romans als typisch moderner Kunstgattung.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

9

Der Umfang dieser Abhandlung gestattet nicht die allgemeine Theorie des Epischen in der klassischen Philosophie ausführlich darzulegen, obwohl ihre Stärke gerade hier, in der theoretischen Erkenntnis der homerischen

Kompositionen liegt. (Bedeutung der rückwärtsschreitenden Motive im Gegensatz zu den vorwärtsschreitenden des Dramas, Selbstständigkeit der Teile, Rolle des Zufalls etc.) Diese allgemeinen Prinzipien sind für die Erkenntnis der Romanform von grösster Wichtigkeit, da sie die formal schöpferischen Prinzipien analysieren, mit deren Hilfe der Roman, ebenso wie früher das Epos ein vollständiges Weltbild, ein Bild seiner Zeit zu geben imstande ist. Goethe formuliert diesen Gegensatz zwischen Roman und Drama folgende massen: "Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muss langsam gehen und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen ... das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten... Der Romanheld muss leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein." Diese Passivität des Romanhelden ist einerseits ein formales Erfordernis, damit an ihm und um ihn die ganze Breite des Weltbilds aufgerollt werden könne, im Gegensatz zum Drama, wo der handelnde Held die intensive Totalität eines Widerspruchs der Gesellschaft auf die äusserste Spitze treibt. Andererseits kommt in dieser Theorie - den Theoretikern selbst vielfach unbewusst - ein wesentliches spezifisches Merkmal des Romans zum Ausdruck: die Unmöglichkeit des bürgerlichen Romans einen "positiven Helden" zu gestalten. Die klassische Philosophie verengt zwar auch dieses Problem, indem sie bewusst auf eine unmöglich zu ~~erreichen~~ erreichende "Mitte" zwischen den unlösbaren Widersprüchen des Kapitalismus ^{los} zu steuert, indem sie keineswegs zufällig Goethes "Wilhelm Meister", einen Roman, ^{in dem gerade} ~~an~~ diese "Mitte" bewusst gestaltet wird, zum Vorbild nimmt. Sie kommt damit zu einer gewissen Erkenntnis des ~~unterschiedlichen~~ Unterschiedes zwischen Epos und Roman, indem z.B. Schelling den Kampf des Idealismus und Realismus, Hegel die Erziehung des Menschen zur bürgerlichen Wirklichkeit als Gegenstand des Romans fasst. In der zur Prosa gewordenen Wirklichkeit soll der Roman nach Hegel "der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringen." Das soll aber nicht in der Form einer romantischen starren Gegenüberstellung von Poesie und Prosa geschehen, sondern durch Gestaltung der gesamten prosaischen Wirklichkeit und des Kampfes gegen sie; dieser Kampf findet seine Erledigung darin "dass einerseits die ¹⁰ der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte

und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen." Die klassische Aesthetik erkennt also zwar die spezifischen Unterschiede zwischen Epos und Roman, sie sieht sogar, da sie die Objektivität, die der Mythos den alten Epen gibt, sehr klar herausarbeitet, die besondere Bedeutung der Formgebung für den Roman - "der Roman ist nur durch seine Form objektiv", sagt Schelling - sie ist aber nicht imstande sich bis zu diesen spezifischen Bestimmungen konkret durchzuarbeiten und bleibt bei der in grossen Umrissen richtigen Gegenüberstellung von Epos und Roman stehen.

Die spezifische Form des Romans. Gerade weil Schelling mit dieser grossen Bedeutung, die er der Form des Romans zuschreibt, durchaus Recht hat, lassen sich diese Formprobleme nicht von der Formseite her stellen und lösen. Byron, der im "Don Juan" trotz der Verse einen Roman und nicht ein Epos schrieb, stellt den Gegensatz von Epos und Roman in den Anfangsversen sehr scharf von der formalen Seite. Er will mit der epischen Komposition, mit dem Beginnen in medias res ~~sprechen~~, er will die Lebensgeschichte seines Helden von Anfang an erzählen. Byron berührt damit tatsächlich einen wesentlichen spezifischen Punkt der Roman^{form}. Da das Epos mit einem Helden arbeitet, der in seiner ganzen Psychologie ohne Problematik mit der Gesellschaft, in der er lebt, verwachsen ist, bedarf die epische Gestaltung keiner Art von genetischen Erklärung; sie kann also an jenen Punkt einsetzen, der für die Aufrollung der epischen Ereignisse der günstigste ist. Die Erzählung der Vergangenheit dient nur den Interessen der Erzählung, der Aufrollung des Weltbildes, der epischen Spannung ~~und~~ etc. und nicht einer Erklärung des Charakters des Helden und seiner Beziehung zu der Gesellschaft. All dies ist im Roman vollständig entgegengesetzt: die Vergangenheit ist unbedingt nötig, um die Gegenwart, um die Weiterentwicklung genetisch zu erklären. Byron berührt aber die Frage von einer formalen Seite, er fordert die biographische Form als Form des Romans. Nun ist es bekannt, dass eine grosse Reihe klassischer Romane auf dieser Grund-

lage aufgebaut ist, aber es wäre formalistisch ~~hieraus~~ aus der Notwendigkeit des genetisch erklärenden Prinzips für den Aufbau des Romans auf die Notwendigkeit der biographischen Form zu schliessen, wie auch Balzac, der grösste Meister der genetischen Entwicklung, ausdrücklich die Forderung ~~stellt~~ stellt, den Roman an beliebigen Punkten der Entwicklung des Helden anzufangen und ^{entwickelt auch} diese Varietät der Formgebung in seiner Praxis.

Aus dem bereits angedeuteten Widerspruch zwischen Theorie und Praxis in der Entwicklung des Romans, aus dem Hinausgehen der Praxis über die Theorie, scheint zu folgen, dass wir als Bausteine der Theorie des Romans in ihren spezifischen Bestimmungen nur die grossen Werke ~~das~~ ^{selbst} zur Verfügung hätten. Jedoch neben der offiziellen Theorie der grossen Dichter und Denker der revolutionären Periode der Bourgeoisie gibt es in ihren Werken auch eine "esoterische" Theorie, in der eine klarere Einsicht in die grundlegenden Widersprüche offenbar wird, als in der ausdrücklichen Romantheorie. Bekanntlich hat Hegel den Gegensatz von heroischer und prosaisch-bürgerlicher Periode, den Gegensatz von menschlicher Selbsttätigkeit und Herrschaft abstrakt gesellschaftlicher Mächte bereits in der "Phänomenologie des Geistes" dargestellt. Auch dort dient die Darstellung zum Aufzeigen des Weges von der griechischen Epik und Dramatik zur Welt der Prosa (Rom). Es wird aber aufmerksamen Lesern der "Phänomenologie des Geistes" aufgefallen sein, dass dieser Übergang dort zweimal vorkommt u.zw. zum erstenmal in jenen Kapiteln, die den Übergang zur modernen bürgerlichen Gesellschaft aufzeigen, in den Kapiteln über das "geistige Tierreich" und in denen über "den sich entfremdeten Geist, der Bildung". Auch diese Kapitel zeigen eine Selbsttätigkeit und Selbständigkeit des Menschen, aber die sich entfremdete, entstellende und entstellte Selbsttätigkeit der Entstehungsperiode des Kapitalismus, der ursprünglichen Akkumulation. Hegel nimmt in diesen Kapiteln keine Rücksicht auf die Poesie, insbesondere nicht auf den Roman und seine Formprobleme, es ist aber sicherlich kein Zufall, dass er an einer entscheidenden Stelle dieser Darlegungen ~~die~~ ^{Neveu} Diderots "Le ~~roman~~ ^{roman} de Rameau" zitiert und aus Aufbau und Gestaltung dieses Meisterwerks die weitgehendsten Konsequenzen zieht. "Was in dieser Welt erfahren wird, ist, dass weder die wirk

lichen Wesen der Macht und des Reichtums, - noch ihre bestimmten Begriffe, Gut und Schlecht, oder das Bewusstsein des Guten und Schlechten, das ~~Edel-~~ edelmütige und niederträchtige Bewusstsein Wahrheit haben; sondern diese Momente verkehren sich vielmehr eins ins andere, und jedes ist das Gegenteil seiner selbst... Die Sprache der Zerrissenheit aber ist die vollkommene Sprache und der wahre existierende Geist dieser ganzen Welt der Bildung."

Die Prinzipien dieser "esoterischen" Romantheorie Hegels enthalten auch die Prinzipien der "esoterischen" ~~Poetik~~ Poetik Balzacs, die er zumeist nur durch seine Gestalten (und darum zumeist ironisch abgeschwächt) aussprechen lässt. So lässt er Blondet in ^{Les} "Illusion~~s~~ perdu~~e~~" ^{sagen} aussprechen: "Alles im Reich des Geistes ist zweiseitig... Was Moliere und Corneilleso hoch hebt, ist die Fähigkeit, Alceste ja und ~~Silvante~~ ^{Silvante} nein sagen zu lassen, Octave und Cinna teilen sich ebenso. Rousseau hat in der ^{Neuen} Heloise einen Brief für, und einen gegen das Duell geschrieben. Wagst du seine wirkliche Meinung zu bestimmen? Wer von uns könnte zwischen Clarissa und Lovelace, zwischen Hektor und Achill entscheiden? Wer ist der Held Homers, was ist die Auffassung Richardsons?" Praktisch bedeutet diese Poetik für Balzac ebensowenig eine nihilistische Skepsis wie für den Hegel der "Phänomenologie", sondern das gestaltende Zuendeführen der tiefsten Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft, das Stehenbleiben in der Gestaltung bei der Beschreibung des dynamischen Ineinanders der Widersprüche, der Widersprüche als bewegende Kräfte des Lebens der bürgerlichen Gesellschaft. Dass Balzac theoretisch ebenso wie Goethe und Hegel eine ^m utopische ^m "Mitte" ^{leben Zustand"} der Widersprüche erstrebt und in einigen Romanen sogar gestaltet hat, kommt hier nicht in Frage, da seine weltgeschichtliche Grösse für die Entwicklung des Romans gerade darauf beruht, dass er in der grossen Linie seiner Gestaltung von dieser Utopie der ["] Mitte abgewichen und bei der Gestaltung der Widersprüche stehen geblieben ist.

Jedoch die schöpferische Erkenntnis der unaufgelösten Widersprüche als bewegenden Kräfte der kapitalistischen Gesellschaft ist nur die ~~Voraus-~~ Voraussetzung für die Form des Romans, nicht die Form selbst, wie auch Hegel allgemein aesthetisch klar ausspricht, dass die richtige Erkenntnis des

allgemeinen Weltzustandes nur die Voraussetzung für das eigentliche dichterische Prinzip, für die Erfindung und Ausarbeitung der Handlung bildet. Das Problem der Handlung bildet nun den Kernpunkt der Formprobleme des Romans. Jede Erkenntnis der gesellschaftlichen Zustände bleibt abstrakt und erzählerisch uninteressant, wenn sie nicht ein integrierendes Moment der Handlung geworden ist; jede Beschreibung von Dingen oder Situationen bleibt tot und leer, wenn sie eine blosse Beschreibung, eine Beschreibung des blossen Zuschauers bleibt, ohne aktives oder retardierendes Moment der Handlung zu sein. Diese zentrale Stellung der Handlung ist keine bloss^{formale} Erfindung der Aesthetiker; sie folgt vielmehr aus der Notwendigkeit der möglichst adaequaten literarischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Soll die reale Beziehung des Menschen zur Gesellschaft und zur Natur gestaltet werden, d.h. nicht bloss jenes Bewusstsein, das der Mensch über diese Beziehungen hat, sondern das dem Bewusstsein zugrunde liegende Sein selbst in seinem dialektischen Verhältnis zum Bewusstsein, so ist hierzu das ~~Wesen~~ Gestalten der Handlung der einzig gangbare Weg. Denn nur indem der Mensch handelt, kommt sein wirkliches Wesen, die wirkliche Form und der wirklichen Inhalt seines Bewusstseins durch sein gesellschaftliches Sein zum Ausdruck. Er mag es kennen oder nicht, er mag darüber noch so falsche Vorstellungen in seinem Bewusstsein hegen. * " Sie wissen das nicht, aber sie tun es", sag(Marx). Die dichterische Phantasie des Erzählers besteht gerade darin, Fabel und Situation zu erfinden, in denen dieses "Wesen" des Menschen, das Typische an seinem gesellschaftlichen Sein handelnd zum Ausdruck kommt. Durch solche Erfindungsgabe, die freilich ein tiefes und konkretes Eindringen in die Probleme der Gesellschaft voraussetzt, können die grossen Erzähler ein Bild ihrer Gesellschaft schaffen "aus der ich sogar in Bezug auf ökonomische Einzelheiten mehr gelernt habe, als aus den Büchern sämtlicher Berufshistoriker, Ökonomen und Statistiker dieser Periode zusammen" (Engels über Balzac).

Die Bedingungen, unter denen dieses Handeln entsteht, seinen Inhalt und seine Form bestimmt die jeweilige Entwicklung der Ökonomie, des

Klassenkampfes. Epos und Roman ~~zueh~~ stehen ^{aber} also zu diesem ihrem gemeinsamen Zentralproblem in diametral entgegengesetzter Weise. Für beide er- gibt sich die Notwendigkeit, an der Hand ~~z~~ individueller Schicksale, ~~z~~ Taten und Leiden von einzelnen Menschen die wesentlichen Bestimmungen einer bestimmten Gesellschaft aufzudecken. Die Beziehungen des Individuums zur ^{Gesellschaft} bilden also den Faden, auf den diese Bestimmungen, ebenfalls in der Form individueller Schicksale in ihrer Beziehung zur Gesellschaft, aneinandergereiht werden. Engels beschreibt die "grande dame", ^{als} die Hauptfigur der ~~Romanne~~ Balzacs und sagt "ringsum diese Hauptfigur gruppiert er die ganze Geschichte der französischen Gesellschaft."

Aber auf der Oberstufe der Barbarei, in der homerischen ~~Irinda~~ Periode war ~~de~~ Gesellschaft ~~was~~ noch - ^{relativ} - einheitlich. Das dichterisch in den Mittelpunkt gestellte Individuum konnte typisch sein, indem es eine grundlegende Tendenz der ganzen Gesellschaft und nicht einen typischen Gegensatz innerhalb der Gesellschaft repräsentierte. Das Königtum "mit Rat und Volksversammlung daneben bedeutet nur - militärische Demokratie" (Marx) und Homer zeigt kein Mittel, wie das Volk oder ein Teil des Volks gegen seinen Willen zu etwas gezwungen werden könnte. Die Handlung der Homerischen Epen ist ein Kampf der Gesellschaft, der Gesellschaft als einheitlich handelnder Gemeinschaft gegen einen äusseren Feind.

Mit dem Zerfall der Gentilgesellschaft muss diese ~~Eng~~ Form der Gestaltung der Handlung aus der Epik verschwinden, denn sie ist aus dem wirklichen Leben der Gesellschaft verschwunden. Charaktere, Taten oder Situationen von Individuen können nicht mehr ^{unmittelbar} die ganze Gesellschaft repräsentieren und dadurch typisch werden, sondern nur je eine der kämpfenden Klassen. Und die Tiefe und Richtigkeit der Erfassung des jeweiligen Klassenkampfes in seinen wesentlichen Bestimmungen entscheidet über das typische Wesen der Menschen und ihrer Schicksale. Die späteren Versuche, die formalen ~~El~~emente der alten Epik zu erneuern, müssen, auf je höher entwickelten Stufe der Klassengegensätze sie entstehen, desto mehr die Gesellschaft falsch, spekulativ, als ein einziges Subjekt betrachten. (Marx). Ist die Klassengesell-

Die widersprüchlich geworden Einheit der Volkshandlung kann nur durch wichtiger Erfassen der sie konstituierenden ^{Gesellschaft} ~~Gegensätze~~, als Einheit dieser ^{unmittelbar} dargestellt werden.

schaft einmal entstanden, so kann die grosse Epik ihre epische Grösse nurmehr aus der Tiefe und Typik der Klassengegensätze in ihrer bewegten Totalität schöpfen. Diese Gegensätze verkörpern sich für die epische Gestaltung als ein Kampf von Individuen in der Gesellschaft. Daraus entsteht - insbesondere im spätbürgerlichen Roman - der Schein, als ob der Gegensatz von Individuum und Gesellschaft sein Hauptthema wäre. Dies aber ist nur ein Schein. Der Kampf der Individuen miteinander erhält seine Objektivität und Wahrheit nur dadurch, dass Charaktere und Schicksale die zentralen Fragen des Klassenkampfes typisch und richtig widerspiegeln. Da aber erst die kapitalistische Gesellschaft die ökonomische Grundlage zu einer allseitigen und das ganze Leben der Menschen erfassenden gegenseitigen Verbindung schafft (gesellschaftliche Produktion), können erst die Romane der kapitalistischen Periode zu dem Bild einer gesellschaftlichen Totalität in der Bewegtheit ^{ihres materiellen} ~~der sie bewegenden~~ Widersprüche kommen (gesellschaftliche Produktion und private Aneignung). Bei Balzac kann Liebe und Ehe der "grande dame" der Faden sein, an dem die Bestimmungen einer ganzen gesellschaftlichen Umbildung aneinandergereiht werden. Die Liebesgeschichten etwa der griechischen Romane (Longos etc.) sind vom Gesamtleben der Gesellschaft losgelöste Idyllen, behandeln "lauter Sklaven, die keinen Teil haben am Staat, der Lebenssphäre des freien Bürgers." (Engels).

Die Dialektik der ungleichmässigen Entwicklung zeigt sich aber darin, dass dieser selbe grundlegende Widerspruch, der erst die Möglichkeit der wirklichen Romanhandlung schafft, der erst aus dem Roman die entscheidende Kunstform einer ganzen Geschichtsepoche macht, zugleich für das zentrale künstlerische Formproblem, für die Handlung die denkbar ungünstigsten Bedingungen herbeiführt. Die Struktur der kapitalistischen Gesellschaft bringt nämlich erstens mit sich, was schon Hegel - freilich ohne Einsicht in die ökonomischen Grundlagen und darum in vielfach unvollständiger ~~und verzerrter~~ Form - bemerkt hat, dass die gesellschaftlichen Mächte in einer abstrakten, unpersönlichen, dichterisch-erzählerisch unfassbaren Form erscheinen, zweitens, ~~da~~ dass in der bürgerlichen Alltagswirklichkeit sich keine Situationen ergeben, ^{in denen} Alltagswirklichkeit sich keine Situationen ergeben, wo die prinzipiellen Gegensätze in prinzipieller Klarheit einander gegenüberstehen würden, dass in der Alltagswirklichkeit der kapitalistischen Gesellschaft die Menschen nebeneinander, aneinander vorbei handeln und nur mit den abstrakten Konsequenzen ihrer Handlungen gegenseitig ihr Schicksal beeinflussen. Das Formproblem der grossen Romanschriftsteller besteht also darin, diese Ungunst des Stoffes zu überwinden, ~~Sitz~~ Situationen zu erfinden, in denen aus dem ^{abstrakten} durchschnittlichen Nebeneinanderhandeln ~~ein~~ ^{Konkretes} typisches Gegeneinanderhandeln wird, um aus der Aufeinanderfolge solcher typischen Situatio-

nen eine wirkliche bedeutsame, epische Handlung aufzubauen.

"Typische Charaktere unter typischen Umständen" so bestimmt Engels in seinem Brief über Balzac das Wesen des Realismus im Roman. Aber dieses Typische bedeutet, wie wir gesehen haben, gerade bei Balzac eine notwendige Entfernung vom Durchschnitt der alltäglichen Wirklichkeit, eine Entfernung, die künstlerisch unumgänglich notwendig ist, damit epische Situationen, eine epische Handlung entstehe, damit die grundlegenden Widersprüche der Gesellschaft in menschlichen Schicksalen konkret gestaltet und nicht als abstrakte Kommentare zu denselben in Erscheinung treten. Die Schaffung typischer Charaktere (und damit auch typischer Situationen) bedeutet also das konkrete, gestaltete in Erscheinungtreten der gesellschaftlichen Mächte, bedeutet eine neue, nicht nachahmende, nicht mechanische Wiedererweckung des "Pathos" der antiken Kunst und Aesthetik. Hegel bestimmt dieses ~~χ~~ von ihm als unübersetzbar bezeichnetes Wort folgendermassen: "Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbstständigkeit auftreten, sondern ~~χχχχ~~ ebenso sehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach dem Alten mit dem Ausdruck ~~χ~~Pathos bezeichnen." Dieses Pathos ist ^{Wukhin} also nicht einfach identisch mit der Leidenschaft, es äussert sich zwar in der Leidenschaft, ist aber zugleich "eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit". Dieses antike Pathos beruhte auf der unmittelbaren Verknüpfung des ^PPrivaten und des Öffentlichen in der Polis und damit auf der unmittelbaren Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen, des Typischen und des Individuellen ~~in~~ in der gestalteten Figur ^{en)} der ^{antiken Epik und Drama)} Dichtung. Eine solche unmittelbare Einheit ist im modernen Leben nicht zu erreichen. "Die Vollendung des Idealismus des Staates" (Marx) verurteilt jede bürgerliche Citoyendichtung zu einer abstrakten Allgemeinheit; gerade infolge ihrer Pathetik verliert eine solche Dichtung ihr Pathos im antiken Sinne. Aber, sagt Marx, dieser selbe Prozess ist zugleich "die Vollendung des Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft", und ein Suchen nach dem Pathos des modernen Lebens kann nur in dieser Richtung erfolgreich sein. "So sucht der Nachtschmetterling, 17

„wenn die allgemeine Sonne untergegangen, das Lampenlicht des Privaten“.
(Marx) Die grossen Vertreter des realistischen Romans haben sehr früh das Private als Stoff des Romans erkannt. Fielding nannte sich bereits einen "Geschichtsschreiber des privaten Lebens" und Restif de la Bretonne und Balzac bestimmen die Aufgabe des Romans ganz im ähnlichen Sinne. Jedoch diese Geschichtsschreibung des privaten Lebens sinkt nur dann nicht auf das Niveau der banalen Chroniken herab, wenn im Privaten die grossen geschichtlichen Mächte der bürgerlichen Gesellschaft konkret in Erscheinung treten. Balzac sagt scharf programmatisch im Vorwort zur "Comédie humaine": "Der Zufall ist der grösste Romandichter der Welt: um fruchtbar zu sein, braucht man nur zu studieren. Die französische Gesellschaft sollte der Historiker sein, ich nur ihr Sekretair."] Dieser stolze Objektivismus des Gehalts, dieser grosse Realismus ~~xxx~~ der gesellschaftlichen Entwicklung kann nur ~~xxx~~ ^{dann} gestaltend verwirklicht werden, wenn der Rahmen der durchschnittlichen Alltagswirklichkeit gesprengt wird, wenn die Schriftsteller bis zum Pathos des "Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft" vordringen. Dieses Pathos kann aber nur sehr indirekt, sehr vermittelt gefunden werden. D.h. die vom Dichter erkannten gesellschaftlichen Mächte, deren Widersprüchlichkeit er gestaltet, müssen als Charakterzüge der Gestalten erscheinen, müssen also sowohl eine im Alltagsleben nie vorhandene Höhe der Leidenschaft und Klarheit der Prinzipien haben, ^W die zugleich auf dieser Höhe und in dieser Klarheit sich als individuelle Züge dieses ^e einzelnen individuellen Menschen zeigen. Da ~~xxx~~ die Widersprüchlichkeit der kapitalistischen Gesellschaft an jedem einzelnen Punkt wirksam ist, da ^J die Degradation und Depravation ~~des Menschen~~ alles x Aeussere und Innere im Leben des bürgerlichen Menschen erfasst, muss das leidenschaftliche Zuendeleben eines beliebigen Lebensproblems den Menschen notwendig zum Objekt dieser Widersprüche, zum - mehr oder weniger klaren - Rebellen gegen diese seine Degradation machen. Balzac betont in einem seiner Vorworte, dass die Leser seinen x Vater Goriot ganz missverstanden haben, wenn sie bei ihm irgend etwas Konventionelles erwarteten: in seiner Weise ist der naive und unwissende, bloss gefühlsmässige x Goriot ebenso ein Rebell wie Vautrin. Balzac bezeichnet damit ausge-

jenen Punkt, wo mit dem Pathos die epische Situation, die epische Handlung ~~xxxxx~~ auch im modernen Roman entstehen kann. Erst damit, dass in Goriot und Vautrin (und fügen wir hinzu: in der ^{Vicomtesse} ~~Marquise~~ de Beauseant und in Rastignac) dieses Pathos gestaltet wird, erst damit, dass jede dieser Gestalten zu einer Höhe der Leidenschaft geführt wird, wo ~~zix~~ die unlösbare Kollision eines wesentlichen Momentes der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Erscheinung tritt und sie zugleich sich in einer subjektiv berechtigten, wenn auch nicht ^{immer} bewussten Rebellion befindet, ~~indem~~ ^{mit} sie ein Moment des Widerspruches ~~zu~~ extremen aber subjektiv echten Pathos ^{und so} vertritt, ~~entstehen~~ ein Medium, in dem diese Gestalten als lebendige Menschen in lebendiger Wechselbeziehung zueinander handeln können und dabei, als ihre eigenen individuellen durchlebten Probleme, die grossen Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft zur konkreten Gestalt erwachsen lassen können. Und diese Komposition zur Rettung der poetischen Fabel aus der prosaischen Sandwüste des durchschnittlichen bürgerlichen Lebens ist keineswegs eine individuelle Eigentümlichkeit Balzacs. Die Art wie Stendhal den spätgeborenen Jakobiner Julien Sorel und die romantisch/ ~~zu~~ royalistische Aristokratin Mathilde de la Mole, wie Tolstoj seinen Fürsten Nechljudof und seine Katja Maslova handlungsmässig mit einander in Berührung bringt und aus ihrer Berührung eine epische Handlung ^{em} entspinnt, ^{ant des Schaffers} beruht, bei aller Verschiedenheit der sonstigen ~~schöpferischen Methode~~, auf demselben Prinzip ~~der~~ ^{der} Stillisierung. Die Einheit des Individuellen und des Typischen kann nur in der Handlung klar zutage treten. Die Handlung, sagt Hegel, "ist die klarste Enthüllung des Individuums, in betreff seiner Gesinnung sowohl, als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde seines Daseins ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit." Und diese Wirklichkeit, die wirkliche ^{die lebendige} Einheit ^{des} von Mensch und Schicksal ^{an mit seinem gesellschaftlichen Sein,} die Einheit des individuellen Menschen mit jener Erscheinungsform ^{an} der gesellschaftlichen Widersprüchlichkeit seiner Lage, die sein Schicksal ^{em} bestimmt, gibt dem Menschen jene vermittelte, indirekte neue Form des ~~antiken~~ Pathos; er ist typisch, nicht weil er ein statistischer Durchschnitt der einzelnen individuellen Eigenschaften einer Schicht oder Klasse ist, sondern weil in ihm, ~~in~~ in seinem Charakter und in

Hegels Kunstlehre stellt an die (Epik / Prosa) also auch an den Roman die vollste Forderung eine „Tabularität des Objekts“ zu geben, d.h. nicht bloß die Beziehungen der Elemente untereinander zu gestalten, sondern auch jene Sprache, Instabilitäten etc die diese Beziehungen der Elemente zueinander und zur Natur vermitteln. Die Forderung der Tabularität bedeutet, daß die Auswahl dieses Objekts nicht willkürlich sein darf. ^{was} Das ^{gras} ~~gras~~ \approx Fie ~~to~~, Darwin folgt jedoch heraus- wegs die „encyclopaedische“ Pseudoallseitigkeit etwas Zola ~~oder~~ und noch mehr seiner Schule. Denn diese „Objekte“ erlangen eine Bedeutung / Wirklichkeit ausschließlich als Vermittler wesentlicher gesellschaftl. = menschlicher Probleme; schriftstellerisch ausgedrückt: als ^{Elemente} ~~Elemente~~ des Romanhandl. Ihre Tabularität ist also keine pedantische Aneinanderreihung von einzelnen Elementen eines „Illusions“, sondern entsteht mit erschütternder Notwendigkeit aus der Darstellung ^{von} ~~aus~~ menschlichen Schicksalen, in denen die typischen Bestimmungen eines wohligen gesellschaftlichen Problems handlungsmäßig ihren Ausdruck bekommen. Als Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit, der gesellschaftlichen Austausch, ist die Handlung des Romanes von der Notwendigkeit beherrscht.

seinem Schicksal die objektiv typischen Bestimmungen des allgemeinen Klassenschicksals zugleich als objektiv richtig und als sein individuelles Schicksal in Erscheinung treten.

Die richtige Erfassung dieser Einheit, also das dichterische ~~or~~ Pathos des Typischen in seiner ~~xi~~ Einheit mit dem Individuellen bestimmt die ~~x~~ Fruchtbarkeit der epischen Motive, ihre Fähigkeit, eine breite, ein ganzes Weltbild enthüllende Handlung zu tragen. Je tiefer und richtiger dieser entscheidende Widerspruch erfasst ist, je konkreter das Pathos des gestalteten Individuums mit diesem Widerspruch zusammenschmilzt, desto unerschöpflicher wird die Komposition, desto näher kommt sie der epischen Unendlichkeit der Alten. Es kommt ^{aber} dabei sehr wenig auf die durchschnittliche Wahrscheinlichkeit der Handlung an. Die grossen Romanschriftsteller von Cervantes bis Tolstoj gehen stets mit der grössten Souveränität mit dem Zufall um und komponieren - äusserlich ~~x~~ - ihre Handlungen so lose wie irgend möglich. Gerade der Don Quixote ist eine Reihe von einzelnen Episoden, die ausschliesslich durch das Pathos der Figur des Helden im Kontrast mit Sancho Pansa und mit der anderen prosaisch gewordenen Wirklichkeit zusammengehalten wird und. Trotzdem ist die Einheit der Handlung im grossen epischen Sinne hier vorhanden, weil die Gestalten in konkreten Situationen handelnd stets das Wesentliche konkret offenbaren, während sehr kunstvoll aufgebaute Handlungen moderner Romanschriftsteller im epischen Sinne leer, zerfahren und zerfallend sind, weil die auch richtig beobachteten Gegensätze ^{bloss} abstrakte Gegensätze der Charaktere und Weltanschauungen bleiben und nicht sich in Handlungen entladen können. ~~(Man denke z.B. an die Komposition von Turgenjews "Väter und Söhne")~~.

~~Das neue Pathos als Grundlage der Komposition des Romans scheint diese dem Epischen zu entfernen und dem Dramatischen anzunähern. Dies ist jedoch nur ein Schein. Das antike, ^{öffentliche} direkte und ~~unmittelbar~~ unvermittelte Pathos findet allerdings in der Tragödie einen reinen und angemessenen Ausdruck. Das von uns geschilderte, vielfach vermittelte, neue Pathos des Privaten, des "Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft" kann aber nur durch Gestaltung aller Vermittlungen, die in konkreten Menschen und~~

und konkreten Situationen in Erscheinung treten müssen, ~~gxtxtxtxtxtxtxtxt~~ zur Handlung werden, und sprengt damit die Form des Dramas. Der dramatische Charakter mancher Komposition Balzacs (und sogar Dostojewskis) ist nur scheinbar dramatisch: es ist kein Drama denkbar, in dem diese Vielfältigkeit und vielfältige Verzweigung der Vermittlungen gestaltet werden könnte. Die dichterische Minderwertigkeit der Dramen grosser Romanschriftsteller (Balzac, Tolstoj) ist ebensowenig ein Zufall, wie es ^{kein} ~~ein~~ Zufall ist, dass dieser Reichtum der widerspruchsvollen Bestimmungen des bürgerlichen Lebens in einer ganzen Reihe von bedeutenden Romanen einen adäquaten Ausdruck fand, während die Versuche, diese Zusammenhänge auf die intensive Totalität des Dramas hin zu vereinfachen und abzukürzen, so gut wie ausnahmslos gescheitert sind.

Der Roman in status nascendi. Der moderne Roman ist inhaltlich aus

den ideologischen Kämpfen der aufstrebenden Bourgeoisie gegen das absterbende ^{Feudalismus} Mittelalter entstanden. Der scharfe Gegensatz gegen ^{en} ~~den~~ mittelalterliche Weltanschauung, ^{zustand} ~~der~~ die ersten grossen Romane fast vollständig erfüllt, schliesst aber nicht aus, dass der entstehende Roman ^{das} ~~ein~~ ganze Erbe der feudalen Kultur der Erzählung ~~antret~~ ^{übernimmt}. Dieses Erbe ist viel grösser als jene stofflichen Elemente der Abenteuer etc., die ^{neuen} ~~im~~ Roman ~~xxx~~ satirisch parodistisch oder sonst ideologisch umgearbeitet übernommen werden. Der neue Roman übernimmt aus der mittelalterlichen Erzählungskunst die lose Buntheit der Gesamtkomposition, ihr Zerfallen in einzelne Abenteuer, die durch die Person des Haupthelden zusammengehalten werden, die novellistische Abrundung, die relative Selbständigkeit dieser Abenteuer, die Breite und Weite der dargestellten Welt etc. Freilich werden alle diese Elemente, nicht nur dort, wo sie parodistisch ^{sa} ~~satirisch~~ behandelt sind, einer gründlichen inhaltlichen wie formalen Umarbeitung unterzogen. Eines der wichtigsten Momente dieser Umarbeitung ist das immer stärkere Einströmen plebejischer Elemente in die Komposition. Heine hebt dieses Moment richtig als ein entscheidendes hervor: "Cervantes stiftete den modernen Roman, indem er in den Ritterroman die getreue Schilderung der niederen

Klassen einführt, indem er ihm das Volksleben beimischte." Der neue Stoff aber, dessen künstlerische Bewältigung zur Gründung der neuen Romanform geführt hat, besteht nicht bloss aus dieser materiellen, lebensnahen, plebejischen Auffrischung und Ummodelung der Abenteuerwelt des ^{Rit=} Dichterromans, sondern zugleich in einem Einströmen der Prosa des Lebens, ^{das} die gleich mit dem Beginn der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft einsetzt. Die dichterische Grösse von ³ Cervantes ² und ¹ Rabelais, der grossen ~~xxx~~ Begründer des modernen Romans beruht sehr wesentlich auf einem Zweifrontenkampf, der sich aus ihrer historischen Situation ergibt: sie kämpfen gegen die Degradation des Menschen durch die absterbende feudale Gesellschaft und gleichzeitig ~~xxx~~ gegen die Degradation des Menschen durch die beginnende bürgerliche Gesellschaft. Die von der späteren Entwicklung nie wieder erreichte Einheit von Hoheit und Komik in der Gestalt des Don Quixote ~~xxx~~ beruht gerade darauf, dass Cervantes in seinem Charakter in genialer Weise den doppelten Kampf gegen die entscheidenden Bestimmungen der beiden sich ablösenden Zeitalter organisch vereinigte, nämlich den Kampf gegen ^{den} ~~xxx~~ hohl gewordenen Heroismus des Rittertums und gegen die schon in ihrem Beginn klar hervortretende Niederträchtigkeit der Prosa der bürgerlichen Gesellschaft. Dieser Zweifrontenkampf ist das Geheimnis der später nie wieder erreichten Grösse, der frei phantastischen Realistik dieser ersten grossen Romane. Das Mittelalter, "die Demokratie der Unfreiheit" (Marx) gibt, gerade in der ~~xxx~~ Periode seiner Auflösung, den Schriftstellern einen bunten und reichhaltigen Stoff, ein Milieu für Menschen und Handlungen, in denen die Selbständigkeit und Selbsttätigkeit der Menschen sich noch relativ frei ausleben kann. (Hegel nennt diese Periode eine Art Wiederkehr des alten Heroismus ["] und erklärt richtig Shakespeares Grösse aus diesen Möglichkeiten, die ihm sein Zeitalter gibt.) Denn die Prosa der bürgerlichen Gesellschaft ist hier nur noch ein kritischer Schatten, der auf die Buntheit der Abenteuer fällt, die abstrakte Eineingung des individuellen Lebens, die abstrahierende Verkümmernng des Menschen durch die kapitalistische Arbeitsteilung ist für die Zeit von ³ Cervantes ² und ¹ Rabelais noch keine gesellschaftlich herrschende Macht geworden.

Aber die Vorteile dieses Zweifrontenkampfes gehen viel weiter als die bis jetzt angedeutete Günstigkeit des Stoffes. Die bunte Formwelt des Mittelalters bleibt ein günstiger Stoff auch bei der schärfsten Bekämpfung aller seiner gesellschaftlichen Inhalte, und die erst im Entstehen begriffene bürgerliche Gesellschaft und bürgerliche Ideologie besitzt noch das Pathos einer allgemeinen Befreiung der Menschheit, aus ~~der~~ ihrer Degradation durch die gesellschaftliche^m und ideologische^m Unfreiheit, durch die ~~ökonomische und politische Enge und Kleinlichkeit~~ ^{ökonomische und politische Enge und Kleinlichkeit} des Feudalismus. Die Aufschrift der Abtei von Thelem: "Tu, was du willst", hat für Rabelais noch das berechtigte und hinreissende Pathos der Befreiung der Menschheit; ein Pathos, das auch für den heutigen Leser dadurch nicht herabgesetzt werden kann, dass das "Tu, was du willst" in der späteren Entwicklung notwendig ^m zu heuchlerischen "laissez faire" ^{linsen} ~~der~~ feigen und niederträchtigen liberalen Bourgeoisie entartet ist. In der Rabelaischen Utopie tönt überall jenes hinreissende Pathos des Kampfes gegen jede ~~Degradation~~ ^{Festschlingung der Freiheit,} des Menschen, die später das Pathos der heroischen Kämpfe der Jakobiner bildete, das zur hinreissenden Kritik der kapitalistischen Degradation bei den Utopisten, besonders bei Fourier, führt. Der Kampf gegen die Prosa des neuen bürgerlichen Lebens ist deshalb keine ~~ein~~ kleinbürgerliche Bekämpfung der "schlechten Seite" der bürgerlichen Gesellschaft, wie später bei den kleinbürgerlichen romantischen Antikapitalisten, sondern die weltgeschichtlich berechtigte Illusion und Utopie der revolutionierenden Gewalt der kapitalistischen Entwicklung. Die Utopie des ^{1) Mittleren Zustands,} "Mitte", der Versöhnung der kämpfenden Gegensätze muss natürlich auch bei Rabelais und Cervantes eine Utopie sein, sie braucht aber, ~~um~~ ^{um} schöpferisch dichterisch gestaltet zu werden, nicht von der Gestaltung der grossen Gegensätze in ihrer äussersten Extremität wegzuführen, sie ist im Gegenteil der dichterische Ruhepunkt, das schöpferische Zentrum im Aufeinanderfahren der Gegensätze. Diese Form der Gestaltung der Gegensätze gestattet für den Beginn der Romanentwicklung eine ganz andere Stellung zum "positiven Helden", als für die spätere Entwicklung. Es gehört, wie wir sehen werden, zum Wesen der bürgerlichen Gesellschaft, dass ein ehrlicher und grosser Dichter unmöglich in ihr ~~maximal~~ einen "positiven Helden" finden kann. Das grosse und

MTA FIL. INT.
Lukács A-1

einzigartige Zusammenfassen der gesellschaftlichen Gegensätze, der alten und neuen Feinde der Befreiung, der Selbsttätigkeit des Menschen ermöglicht ^{hier} in die Gestaltung der Helden bei aller Satire und Selbstironie doch stets eine wirkliche Grösse der „Positivität“ hineinzubringen. In der späteren Entwicklung vernichtet die Kritik, die Ironie und Satire desto mehr jede „Positivität“ des Helden, je mehr die sich zur ~~herrschenden~~ herrschenden Macht entwickelnde bürgerliche Gesellschaft die Schriftsteller dazu zwingt, die Degradation des Menschen als ihre Verbürgerlichung zu bekämpfen. Je mehr der Roman zu einer Gestaltung, zu einer schöpferischen Kritik und Selbstkritik der bürgerlichen Gesellschaft wird, ^{desto} ~~desto~~ mehr müssen in ihr die verzweifelte Töne über die unlösbaren Widersprüche der eigenen Gesellschaft vorherrschen. (Swift im Vergleich zu Rabelais und Cervantes).

Dieser Zweifrontenkampf bringt aber zugleich einen eigenartigen Stil des Romans hervor: eine realistische Phantastik. Realistisch sind die grossen gesellschaftlichen wie ideologischen Prinzipien der Epoche erfasst und gestaltet; realistisch sind die Typen, die in der bunten Mannigfaltigkeit der Abenteuer zu wirklichen Handlungen, zu einer wirklichen Entfaltung ihres Wesens geführt werden; ~~Realistisch~~ realistisch ist die Darstellungsweise, die Erfassung der echten Details und ihres organischen Zusammenhanges mit den grossen gesellschaftlichen Mächten, deren Kämpfe sie schöpferisch in Erscheinung treten lassen. Die Fabel selbst kümmert sich aber nicht um die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, sie ist bewusst unrealistisch, phantastisch. Ihre Phantastik entspringt einerseits aus der zwar utopischen, aber weltgeschichtlich richtigen Erfassung der grossen Mächte der Epoche, andererseits aus der satirischen ~~harten~~ Vergleichung der verwesenden alten Welt und der kreissenden neuen Welt mit den Prinzipien des grossen Kampfes ^{um die Befreiung} ~~gegen die Degradation~~ des Menschen. Diese Phantastik hat, wie wir später sehen werden noch nichts Romantisches an sich, denn sie ist noch kein verzweifelter Rückzugsgefecht gegen die Prosa des ^{Kapitalistischen Lebens} ~~Verdinglichung~~, sie beruht im Gegenteil auf der noch hoffnungsvollen, ungebrochenen revolutionären Energie einer erst entstehenden neuen Gesellschaft. Diese Phantastik ist aber auch kein Gegensatz zum Realismus, sie bildet keinen - wenn auch künst-
25
lichen - Kontrast innerhalb der Darstellungsweise, sondern hängt im Ge-

lerischen - Kontrast innerhalb der Darstellungsweise, sondern hängt im Gegenteil organisch mit der Realistik der Gesamtdarstellung zusammen. Sie hat ihre Quelle in der Grossartigkeit der Gesamtauffassung dieser Schriftsteller: in ihrer Fähigkeit die wirklichen entscheidenden Bestimmungen ihrer Epoche rein zu erfassen und zur Darstellung zu bringen, unbekümmert um die ^{äussere} Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit jeder einzelnen Situationen und ihrer Verknüpfung, in der diese Bestimmungen in Erscheinung treten. Der Kampf gegen das Mittelalter, bei gleichzeitigem Aneignen seines stofflich und künstlerischen Erbes macht diese Art der realistischen Phantastik bei Cervantes und Rabelais möglich. Und jene Schriftsteller, die in einer späteren Epoche des Befreiungskampfes gegen den Feudalismus den Hauptakzent ihres Angriffs hierher verlegt haben, konnten noch, wenn auch in abgeschwächter Form, die Linie dieser realistischen Phantastik weiterführen. (Voltaires Romane). Der Gulliver Swifts bildet einen eigenartigen Übergang von den Rabelaisischen Typus des Realismus zu dem Defoes: formal ist er eine Fortsetzung der Rabelaisischen Linie, aber der rein satirisch gewordene Realismus leitet bereits in die neue Entwicklungsstufe des Romans hinüber.

20 / Die Eroberung der Alltagswirklichkeit. Der bittere Pessimismus Swifts der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber steht im XVIII. Jahrhundert fast ebenso vereinzelt da; wie seine phantastisch-satirische Form ausserhalb der Grundströmung der Entwicklung des Romans im zentralen kapitalistischen Land, in England und auch in Frankreich liegt. Nicht als ob bei den anderen Schriftstellern weniger entsetzliche Tatsachen, fürchterliche Situationen, erschütternde Einblicke in das "geistige Tierreich" der entstehenden kapitalistischen Gesellschaft, der Gesellschaft der ursprünglichen Akkumulation gestaltet wären als bei Swift selbst. Bei Defoe und ~~Lesage~~ Lesage, bei Fielding und ~~Smollett~~ Smollett, bei Restif und Laclos, ja selbst bei Richardson und Marivaux entsteht, bei den verschiedenen Schriftstellern in verschiedener Weise, eine realistisch gestaltete Welt, deren inhaltliches Material fast an jedem Punkt für einen Swiftschen Pessimismus ausreicht. Jedoch der Grundton der gestalteten Welt ist ein anderer: es ist der Sieg der bürgerlichen Zähigkeit und Tüchtigkeit über das Chaos der Gesellschaft, die im Begriffe steht die Reste des Feudalismus zu überwinden, die kapitalistische Gesellschaft zu begründen und

MIA FIL. INT.
Lukács Archiv

dabei

und das fürchterliche blutige und schmutzige Chaos der ursprünglichen Akkumulation heraufbeschwört. Walter Scott sagt über den ~~xxx~~ „Gil Blas“: „Dieses Buch hinterlässt dem Leser zufrieden mit sich und der Welt“ und auch Defoes Moll Flanders und die meisten grossen Romane dieser Periode haben ein happy end. Die Schriftsteller stehen also in einem positiven Verhältnis zu ihrer Epoche, zu ihrer Klasse, die die grosse Umwälzung der Epoche vollzieht. Diese Selbstbejahung der Bourgeoisie ist aber eine sehr selbstkritische: alle Schrecknisse, alle Fürchterlichkeiten der ursprünglichen Akkumulation in England, die ganze Sittenverderbnis und Willkürherrschaft des Absolutismus in Frankreich werden schonungslos aufgerollt und realistisch gestaltet. Ja in der Gestaltung dieser ^r blutigen und schmutzigen Geburtswehen der kapitalistischen Gesellschaft entsteht erst der realistische Roman im engeren Sinne, wird erst die Alltagswirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft für die Poesie erobert. Der Roman verlässt das weite Feld der Phantastix ^k seiner Anfänge, er wendet sich resolut dem privaten Leben des Bourgeois zu. Der Anspruch des Romanschriftstellers, Geschichtschreibers des privaten Lebens, der Sitten zu sein, taucht in dieser Periode als klares Programm auf. Der grosse, weltgeschichtliche Horizont der Anfänge des Romans wird enger, die Welt des Romans beschränkt sich immer mehr auf die Alltagswirklichkeit des bürgerlichen Lebens und die grossen bewegenden Widersprüche der ~~x~~ gesellschaftlich geschichtlichen Entwicklung werden ^{nur} insofern gestaltet, als sie in dieser Wirklichkeit konkret und aktiv zutage treten. Aber es sind doch diese grossen Widersprüche, die gestaltet werden, und der Realismus des Alltagslebens, die neuentdeckte Poesie der täglichen Wirklichkeit, die schriftstellerische Überwindung der Prosa dieses Alltagslebens sind alles nur Mittel, um in diesem Alltagsleben die grossen gesellschaftlichen Konflikte der Epoche ~~xx~~ in konkreten Menschen und konkreten Situationen lebendig zu gestalten. Dieser Realismus ist also weit entfernt davon, eine blosser Abbildung, Nachahmung der äusserlichen Züge der Alltagswirklichkeit zu sein, wie es die offizielle Aesthetik der Periode oft verkündet. Die Schriftsteller selbst arbeiten mit ~~xxx~~ klarer Bewusstheit auf einen Realismus des Typischen hin, auf einen Realismus, für den die Wahr-

heit der Details nur ein Mittel, wenn auch freilich ein bewusst in den Vordergrund gestelltes Mittel zur Gestaltung des Typischen ist. Fielding spricht ganz klar aus, dass das Portraitieren von lebendigen Menschen, ~~xx~~ selbst wenn künstlerisch ~~xxxx~~ vollständig gelungen, unwahr und wertlos sei, wenn die ~~M~~ abgebildeten Menschen keine Typen sind. ^{führt} Er ~~bringt~~ als ironisches Beispiel einen seiner Bekannten an, der ohne Betrug und Gaunerei ein grosses Vermögen erworben habe; dieser Mensch, sagt Fielding, existiert zwar, ist aber für den Roman ^{als antypisch} unbrauchbar. Aber ~~xxxx~~ nicht nur in dieser negativen Auswahl äussert sich das Prinzip des Typischen als Grundprinzip dieses grossen Realismus. Fielding sagt weiter: "Denn ~~obgleich~~ obgleich jeder gute Autor sich innerhalb der Grenzen des Wahrscheinlichen halten muss, ist es doch keineswegs notwendig, dass seine Charaktere oder Begebenheiten alltäglich, gewöhnlich oder vulgär sein müssten, so wie sie in jeder Gasse oder jedem Hause passieren, oder in den plumpen Artikeln einer Zeitung zu finden sind." Die Überwindung der ständig steigenden und an "acht zunehmenden Prosa geschieht bei diesen Schriftstellern durch die Kraft, Tüchtigkeit und Selbsttätigkeit ihrer typischen Helden. Die grossen realistischen Schriftsteller dieser Epoche sehen ganz klar, wie sehr die Menschen ein Spielball der ökonomisch-gesellschaftlichen Mächte sind, wie wenig ihr Wille oder gar ihre moralischen Vorsätze für ihre Schicksale bedeuten. Trotzdem entsteht das Poetische eines Gil Blas, eines Tom Jones, einer Moll Flanders aus der kraftvollen Aktivität eines typischen Repräsentanten einer noch aufstrebenden Klasse: sie werden von den Wellen des ökonomischen Geschehens hin und her geschleudert, dass sie aber trotzdem ans Ufer gelangen, verdanken sie ihrer, klassenmässig bedingten, Aktivität und Tüchtigkeit. Die entstehende kapitalistische Gesellschaft ist das Entstehen der Herrschaft des Menschen über die Natur, der Herrschaft des Menschen über die Sachen, wobei die gesellschaftlichen Mächte, bei aller Fürchterlichkeit ihres konkreten Waltens, noch nicht die Vollendung jener toten Gespenstigkeit erhalten haben, die ^{an} sich in der bereits konsolidierten, bereits sich automatisch bewegenden kapitalistischen Gesellschaft besitzen. Byron nennt Fielding den "Frosahomer"

der menschlichen Natur! Dieses Lob scheint uns aus Gründen, auf die wir
sogleich zurückkommen werden, etwas übertrieben. Es ist aber zweifellos,
dass in den bedeutendsten Partien der bedeutendsten Romane dieser Zeit
eine eigenartige Annäherung zum Epos stattfindet. Der Kampf des Menschen
mit der Natur, als Repräsentanz der beginnenden Herrschaft der Gesellschaft
über die Natur gewinnt z.B. im ersten Teil von Defoes Robinson eine unver-
gleichliche episch grosse Gestaltung: jede Schaufel oder Hacke, mit der

auf Robinson ^{seiner}

t
fen
weilen
ossen
prü-
iven"
essen
ler
eigen-
ler
ung
-
er
gar-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

29

bedeutendsten Gestaltungen dieser Epoche
ist die Tüchtigkeit der ~~Selbst~~
der Selbsttätigkeit, des Sichdurchsetzens mit einem
* Makel der ~~bürgerlichen "Mitte"~~, der bürgerlichen Mittelmässigkeit und
Borniertheit erkaufte. *Wie sehr diese Entwicklung keine persönliche Bega-
bungsfrage der Schriftsteller ist, zeigt sich einerseits darin, dass im
kapitalistisch unentwickelteren Frankreich die Gil Blas Gestalt eine rela-
tive Freiheit von dieser Borniertheit erhalten kann, die keine Gestalt der
oft als Realisten grösseren Engländer erreicht, andererseits dass diese Hel-
den trotz ihrer bürgerlichen Positivität für die spätere Entwicklung der
Bourgeoisie als positive Helden immer untragbarer werden (Vergleich Thacke-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

30

T
211 23

Und diese Poesie tritt in vielen bedeutenden Romanen dieser Periode auf. Sie ist der dichterische Widerschein, die epische Gestaltung des progressiven Charakters der Entfesselung der Produktivkräfte durch den um die gesellschaftliche Vorherrschaft kämpfenden Kapitalismus, welcher progressive Charakter hier noch inmitten aller Greuel dieser kapitalistischen Entfaltung der Produktivkräfte das sichtbar übergreifende Moment bleibt. Im "Robinson" war es möglich, dieses Moment - ohne apologetisches Verschweigen der Widersprüche - fast rein als vorherrschend zu gestalten; daher seine besondere Poesie, die aber, wenn auch nicht so auffällig und rein, in anderen Romanen dieser Periode ebenfalls sichtbar zutage tritt.

der menschlichen Natur! Dieses Lob scheint uns aus Gründen, auf die wir sogleich zurückkommen werden, etwas übertrieben. Es ist aber zweifellos, dass in den bedeutendsten Partien der bedeutendsten Romane dieser Zeit eine eigenartige Annäherung zum Epos stattfindet. Der Kampf des Menschen mit der Natur, als Repräsentanz der beginnenden Herrschaft der Gesellschaft über die Natur gewinnt z.B. im ersten Teil von Defoes Robinson eine unvergleichliche episch grosse Gestaltung: jede Schaufel oder Hacke, mit der auf Robinsons Insel die Natur bewältigt und der Zivilisation unterworfen wird, gewinnt in diesem Zusammenhang eine epische Grösse, die sich zuweilen wirklich mit der Poesie der Dinge in den alten Epen berührt. T

Diese siegreiche Tüchtigkeit der Romanhelden der ersten grossen Realisten hat auch etwas von einem ^{„mittleren Zustand“} „Mitte“ (zwischen den grossen Widersprüchen der Epoche und gibt ihnen zweifellos eine verhältnismässig „positiven“ Charakter. Aber die Verengung des Horizontes im Vergleich zu den grossen Romanschriftstellern der Anfänge des Romans äussert sich in der Frage der Positivität der Helden in einer bereits sehr scharfen Form. Diese absteigende Entwicklung ist keineswegs auf eine mindere Begabung der Schriftsteller zurückzuführen, sondern hat ihren Grund in der zunehmenden Kapitalisierung der Gesellschaft, in der mit ihr unauflösbar verbundenen zunehmenden Degradation des Menschen. Die ^{„Der Preis der“} „Positivität“ ist hier nämlich bereits ^{die} um den ^{„Spenden zu“} Preis einer gewissen bornierten Mittelmässigkeit erkaufte. Wir sprechen gar nicht von der langweiligen puritanischen Religiosität Robinsons; auch in Gil Blas und Tom Jones, in den bedeutendsten Gestaltungen dieser Epoche ist die Tüchtigkeit ~~der Selbst~~ der Selbsttätigkeit, des Sichdurchsetzens mit einem ~~„Makel der bürgerlichen „Mitte“~~ „Makel der bürgerlichen Mittelmässigkeit und Borniertheit erkaufte. Wie sehr diese Entwicklung keine persönliche Begabungsfrage der Schriftsteller ist, zeigt sich einerseits darin, dass im kapitalistisch unentwickelteren Frankreich die Gil Blas Gestalt eine relative Freiheit von dieser Borniertheit erhalten kann, die keine Gestalt der oft als Realisten grösseren Engländer erreicht, andererseits dass diese Helden trotz ihrer bürgerlichen Positivität für die spätere Entwicklung der Bourgeoisie als positive Helden immer untragbarer werden (Vergleich Thacke-

rays Kritik des Tom Jones.)

Die ständig aufsteigende Welle der kapitalistischen ~~Verdinglichung und~~ ^{Entwickles und} ~~das stärkere Hervortreten deren Widersprüche~~ mit ihr der Degradation des Menschen (bringt im Rahmen der realistischen Eroberung der Wirklichkeit die verschiedensten Formen der Gestaltung des subjektiven Protests hervor. Unter anderen - wie Schiller ~~weist~~ ^{erkennt} hat - die Neigung zur Idylle, als Gestaltung einer Beziehung des Menschen zur Natur, die von der Zivilisation notwendig und unbarmherzig zertreten wird. Die Grösse dieser Entwicklungsepoche zeigt sich aber darin, dass auch die idyllischen Gestaltungen einen kämpferischen Charakter, einen Protestcharakter an sich tragen. (Goldsmith "The ~~xxxxxx~~ ^{Vicar} of Wakefield"). Gerade in jenen Romanen, wo dieser subjektivistische, gefühlsmässige Protestcharakter gestaltet wird, kommt es am klarsten zum Ausdruck, dass auch die grossen Schriftsteller dieser Entwicklungsperiode einen Zweifrontenkampf führen: eine Kritik der verwesenden Reste der alten Gesellschaft und eine Selbstkritik der eigenen, die neue Gesellschaft aufbauenden Klasse. Und es zeigt sich auch hier, dass je stärker dieser Kampf gegen die alte Gesellschaft ist, je mehr die schöpferische, realistische Eroberung der Gestaltung des Seelenlebens einen Kampf gegen ~~die~~ ^{toten und tölichen} Konventionen der feudal-aristokratisch-höfischen Gesellschaft bedeutet, die ~~Dichterische Gestaltung~~ ^{önnen} desto siegreicher in die Breite und in die Tiefe der Gestaltung gehen kann. (Manon Lescaut, Richardson etc.) ~~xxxxxxx~~ ^{irgressive} Es ist der Kampf, den die Bürgerklasse im Namen der ganzen Gesellschaft für die Autonomie und die Selbsttätigkeit der menschlichen Gefühle führt. Je mehr aber diese Tendenz sich rein nach innen ^hwendet, je mehr sie einen lyrischen Protest der menschlichen Subjektivität gegen die Prosa des ^{Kapitalismus} ~~Verdinglichung~~ darstellt, desto mehr löst sie die Formen der Erzählung auf, desto mehr setzt sie Lyrik, Analyse und Beschreibung an die Stelle von Charakter, Situation und Handlung, desto mehr liquidiert sie die grossen Traditionen der realistischen Eroberung der Wirklichkeit, desto mehr wird sie zu einer Vorläuferin der Romantik. Rousseau und Goethes "Werther" bezeichnen die ^{progressiven} Gipfelpunkte dieser Tendenzen. In beiden ist ~~jedoch~~ noch das Pathos des Zweifrontenkampfes lebendig, so dass sie zwar in mancher Hinsicht die Entstehung der romantischen Auflösung der Romanform

vorbereiten, aber in ihren Gestaltungen noch weit von ~~xx~~ dieser romanti-
schen Auflösung stehen. Aber das Vorherrschen der Briefe, Tagebücher, Kon-
fessionen, lyrischen Landschaftsbeschreibungen etc. beginnt bereits hier
die epische Form des Romans aufzulösen. Die praktische Ohnmacht der ~~xxxxxx~~
menschlichen Subjektivität, die ständig ^{wachsende} ~~sich fetischisierende~~ Welt der kapi-
talistischen Gesellschaft mit einer wirklichen Selbsttätigkeit ~~sich zu ei-~~
^{durch der in jen} ~~gen zu machen~~ äussert sich protestartig in dem ~~xxxxx~~ Versuch, die ohnmäch-
tig gewordene Subjektivität auf sich selbst zu stellen und ihr eine eigene
"unabhängige" ~~unverdinglichte~~ Welt der Innerlichkeit aufzubauen. ~~xxxxxx~~
Laurence Sterne ist der Schriftsteller, bei dem diese Tendenzen zum erstmal
bewusst zum Ausdruck kommen. Er verwandelt die objektive Phantastik der alten
Romane in eine subjektive, die Phantastik der Verknüpfung der realen objek-
tiven Bestimmungen in eine arabeskenhafte Phantastik der Form. Die Einheit
der erzählerischen Form wird bei ihm bewusst zerschlagen, um auf dem Umweg
der phantastischen Arabeske eine subjektive Einheit, eine Einheit der kon-
trastierenden Stimmungen von Rührung und Ironie, in deren Kontrast sich nun-
mehr die objektiven Widersprüche spiegeln, herzustellen. Die weltanschauliche
Grundlage dieser Formauflösung ist die relativistische Verlegung des alten
Zweifrontenkampfes in die "eigene Brust": Sterne relativiert den Kontrast
von ~~xxxxxxx~~ Donquixote und Sancho Pansa, indem bei ihm ^{hr} ~~die~~ Brüder Shandy in sich
den Donquixote und den Sancho Pansa vereinigt, ⁱⁿ ~~dem~~ jeder für seine eigene
Ideale ein Donquixote, für die des anderen ein Sancho Pansa ist. [?]

Die Poesie des "geistigen Tierreichs". Die französische Revolution
bedeutet, wie Marx ausführt, den Abschluss der heroischen Periode der bür-
gerlichen Entwicklung. "Die neue Gesellschaftsformation einmal hergestellt,
verschwanden die vorsintflutlichen Kolosse... Ganz absorbiert von der Pro-
duktion des Reichtums und von dem friedlichen Kampf der Konkurrenz begriff
sie nicht mehr, dass die Gespenster der Römerzeit ihre Wiege gehütet hatten."
Wie die bürgerliche Ideologie in der Periode zwischen der französischen Re-
volution und dem selbständigen Auftreten des revolutionären Proletariats in
der Arena der Weltgeschichte sich zum letztenmal zu grossen abschliessenden
Synthesen zusammenfasst (Hegel, Ricardo, die französischen Historiker der

⊙ Dieser auf die Spitze getriebener Subjektivismus und Relativismus Sternes
~~xx~~ drückt eine breite und immer mächtiger werdende Tendenz der bürgerli-
chen Ideologie, ihrer Reaktion auf die steigende Gewalt der Prosa des Le-
bens aus. Friedrich Schlegel findet daher mit Recht hier ~~xxxxx~~ "die Natur-
poesie der höheren Stände ^{unseres} Zeitalters".

der Restaurationszeit), so auch der Roman. Die Eroberung der Alltagswirklichkeit durch den Roman des XVIII. Jahrhunderts verwandelt sich hier zu einem blossen Darstellungsmittel, zur epischen Darstellung der Monumentalität der nunmehr ~~klarer~~ klar hervorgetretenen tragischen Unversöhnlichkeit der Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft. In einem bestimmten Sinne kehrt der Roman zur Phantastik seiner Anfänge zurück, aber diese Phantastik ist nunmehr die realistische Phantastik der unheimlich gewordenen tragischen Widersprüchlichkeit des bürgerlichen Lebens; das optimistische Pathos verwandelt sich in das tragische Pathos der dichterischen Vorahnung des notwendigen Unterganges der bürgerlichen Zivilisation. (In der Entwicklung des russischen Romans spielt die Revolution von 1905 dieselbe Rolle, die in der Westeuropäischen Entwicklung die Junischlacht. Die grossen Vertreter des russischen Romans von Puschkin bis Tolstoj bezeichnen also eine ähnliche Entwicklungsetappe des Romans, wie die Goethe, Balzac und Stendhal.)

Aber diese realistische Phantastik ist jetzt bereits durch die Romantik hindurchgegangen. Es ist hier selbstverständlich unmöglich eine soziale und weltanschauliche Charakteristik der europäischen ~~Romantik~~ romantischen Bewegung zu geben, wir müssen uns darauf beschränken, ^was zu Verständnis der Entwicklung des Romans unumgänglich notwendig ist. Die schillernde Physiognomie der romantischen Bewegung stammt daher, dass sie ^{eine} bei den einzelnen Schriftstellern oder Gruppen verschieden dosierte Mischung von einem reaktionären Rückschlag gegen die französische Revolution und von einem verworrenen Protest gegen die ^{Scheusslichkeit} ~~tötende~~ Verdinglichung des sich siegreich ausbreitenden Kapitalismus ist. Der Kampf gegen die Prosa des kapitalistischen Lebens erhält in der Romantik einen reaktionären, nach rückwärts gewendeten Akzent, aber, da jene gesellschaftlichen Strömungen, deren ideologischer Ausdruck die Romantik ist, bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt, notwendig auf kapitalistischem Boden stehen bleiben, muss der romantische Protest gegen die kapitalistische Prosa ebenfalls auf einer unbewussten, stillschweigenden Anerkennung ^{Systems mit allen seinen Folgen} ~~der~~ kapitalistischen Verdinglichung als unabwendbares "Schicksal" beruhen. Daraus folgt, dass die Romantik auf dem Gebiet und Kunst- und Kunsttheorie, also auch auf dem Gebiet des Romans ~~xxx~~ nicht ~~x~~ einmal den

Versuch machen \times kann, das Prosaischwerden der Wirklichkeit dadurch zu Überwinden, dass sie die noch vorhandenen Elemente der menschlichen Selbsttätigkeit in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ^{selbst} aufsucht und durch grosszügigen Realismus in den Mittelpunkt der epischen Gestaltung rückt. Die Romantik verewigt vielmehr in ihrer Gestaltung den starr gewordenen und als starr und unaufhebbar aufgefassten Gegensatz von objektiver Prosa und subjektiver Poesie als ohnmächtigen Protest gegen diese Prosa. Diese gesellschaftlich ~~nicht~~ notwendige Degradierung des poetischen Prinzips auf eine der Wirklichkeit gegenüber ohnmächtige Subjektivität äussert sich in der romantischen Poesie ^{in verschiedenen Formen} teils in der stofflichen Flucht in die Darstellung solcher ~~zu~~ Gesellschaftszustände, die noch nicht von der kapitalistischen Prosa erfasst worden sind (Walter Scotts historische Romane); teils in dem Kontrastieren des poetischen und prosaischen Prinzips in einer phantastisch übersteigerten Form (E. Th. A. Hofmann, Edgar Poe etc.); teils in einem vollständigen Verlassen des Bodens der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in dem Versuch, die poetische Wirklichkeit als eigene "magische" Wirklichkeit aus dem Subjekt heraus frei zu erschaffen (Novalis); teils - und dies ist für die spätere Entwicklung des Romans das wichtigste stilistische Prinzip - in einer symbolisch-phantastischen Übersteigerung der ^{als} verstarreten ^{aufgefassten} Dinghaftigkeit der Aussenwelt, in dem Versuch, ihr durch eine solche symbolische Stilisierung das \times Prosaischgeordensein wegzunehmen, sie auf diese Weise wieder poetisch zu machen. Die losgeschraubte sich im Schiff wild hin und her bewegende Kanone in Victor Hugo's "1793" ist vielleicht die deutlichste Form dieser Stilisierung. Die Kanone ^{wird} ~~ist~~, sagt Hugo "plötzlich, man weiss nicht was für eine übernatürliche Bestie. Es ist eine Maschine, die sich in ein Monstrum verwandelt hat... Man könnte sagen, es wäre ein Sklave der sich rächt; es scheint dass die Bosheit, die in den Objekten, die wir tot nennen, lebt, plötzlich hervorgetreten wäre... Man kann sie nicht töten, denn sie ist tot. Und zu gleicher Zeit lebt sie. Sie lebt ein finsternes Leben, das aus der Unendlichkeit stammt." Die Romantik also, die den unversöhnlichen Kampf gegen die Prosa des modernen Lebens auf ihre Fahnen schreibt, bedeutet letzten Endes eine kampflose Kapitulation vor dieser Prosa als "Schicksal", ja - zumeist ungewollt - \times eine

eine symbolische Verherrlichung, eine poetisierende Apologetik der verhassten und erbittert befeindeten Prosa.

Es gibt keine ^Wbedeutenden Schriftsteller dieser Entwicklungsphase des Romans, der nicht mehr oder weniger von den romantischen Tendenzen berührt worden wäre. In dieser tiefen und allgemeinen Wirkung der Romantik auf die bürgerliche Literatur seit der französischen Revolution kommt eben jene gesellschaftliche Notwendigkeit zur Geltung, die die romantischen Tendenzen produziert hat. Die grossen Schriftsteller ~~in~~^{dieser} Epoche sind jedoch gerade darum gross, weil sie nicht in der Form einer starren Opposition vor der vordringenden Prosa des bürgerlichen Lebens kapitulieren, sondern in den verschiedensten Formen versuchen, die noch vorhandenen Elemente der menschlichen Selbsttätigkeit aufzufinden und zu gestalten. Ihr Kampf gegen ~~die Degradation des Menschen in der sich bereits befestigenden kapitalistischen Gesellschaft~~ ist also gerade darum tiefer als der der Romantik, weil er weniger starr, weniger "radikal" ist. Romantische Tendenzen sind aber in allen diesen Schriftstellern als - teilweise - aufgehobene Momente wirksam. Wir sagen teilweise - denn die grossen Schriftsteller überwinden ^{zwar} die Romantik, indem sie in ~~dem~~ ^{ihrem} schöpferischen Kampf gegen ~~die Degradation des Menschen~~ objektiv viel weitergehen, viel tiefer graben als die Romantik, indem der romantische, subjektive, gefühlsmässige Protest gegen die Prosa des Lebens als gestaltete Subjektivität der Gestalten an seine richtige Stelle gerückt wird. Sie überwinden die Romantik aber nur teilweise, da sie dort, wo sie nicht mehr imstande sind die ~~verdinglichten~~ gesellschaftlichen Gebilde in Aktionen der Menschen ^{der Klassen} aufzulösen, notwendigerweise zu Mitteln der romantischen Stilisierung greifen müssen. XBeide Formen der Überwindung der Romantik, der wirklichen und der scheinbaren sind bei Balzac am deutlichsten zu sehen. Diese Zwiespältigkeit der Stellung der grossen Schriftsteller diese Epoche zur Romantik kommt aber in verschiedener Form bei jedem von ihnen zum Ausdruck. Jeder von ihnen kann doppelt kritisiert werden: einerseits dass er der Prosa des Lebens, andererseits, dass er dem romantischen Subjektivismus zu grosse Zugeständnisse macht. Diese zweiseitige Kritik des klassischen Romans ~~ist~~ trat ~~am~~ gleich bei den Debatten um Goethes Wilhelm Meister in Erscheinung. Schille

kritisiert in seinem ~~am~~ seine Eindrücke zusammenfassenden Brief an Goethe, dass die romantische Maschinerie des Romans, trotz aller Kunst Goethes doch nur als ein "theatralisches Spiel", als ein "Kunstgriff" wirken wird, während der konsequente Romantiker Novalis den Roman als ein "Candide gegen die Poesie gerichtet" ablehnt: "Er ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte... künstlerischer Atheismus ist der ~~Exist~~ Geist des Buches; sehr viel Ökonomie; mit prosaischem wohlfeilen Stoff ein poetischer Effekt erreicht."

Diese Zwiespältigkeit in dem Kampf gegen die ^{Prosa} Degradation des Menschen durch ^{der} die kapitalistische ^m Gesellschaft, deren letzter Grund darin liegt, dass der Kampf gegen die Degradation doch auf dem Boden der Bürgerlichkeit geführt werden muss, während die Erkenntnis jener Widersprüche, die die Degradation hervorbringen, jeden bürgerlichen Rahmen zu sprengen droht, bestimmt auch die Stellung dieser Schriftsteller zum Problem des "positiven Helden" und im engsten Zusammenhang damit zum Problem der ^{mit dem} "Mitte" ^{Zustand}, ^{der}, wie wir gesehen haben, für Stil und Aufbau des Romans entscheidend ist. Die Hegelsche Forderung der Erziehung des Helden des Romans zur Anerkennung der bürgerlichen Wirklichkeit müsste zuende geführt zu einem positiven Helden führen. Dieser positive Held würde aber, wie Hegel gelegentlich zynisch ausspricht aus dem Helden einen Philister machen "so gut wie die anderen auch ... das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ungefähr ebenso aus, wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdriesslichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da." Die Verwirklichung dieser Hegelschen Forderung müsste ^{aber} zur vollendeten Flachheit führen, ~~und kann poetisch nur verwirklicht werden,~~ wenn der Dichter in einer solchen Verwirklichung die verzweifelte Trauer einer tiefen Ironie hineinbringt. ~~(Schluss von "Krieg und Frieden")~~. Im allgemeinen kann aus Gründen, die wir bei der Behandlung der spezifischen Form des Romans bereits berührt haben, diese ^{"mittlere Zustand"} "Mitte" ^{sein} (nur durch ihr nicht Erreicht werden, nur dadurch, dass der Dichter an ^{sein} ihrer Gestaltung scheitert, dass er ~~anderes~~, Grösseres als die von ihm erstrebte "Mitte" der Widersprüche selbst, nämlich die Unauflösbarkeit der Widersprüche selbst, zu einem ³⁶

Element der Komposition des Romans werden. Das Scheitern der bewussten Tendenzen der Schriftsteller, ihre Schaffung eines anderen Weltbilds, als sie beabsichtigten, macht gerade die Grösse der Schriftsteller dieser Entwicklungsepoche aus. Wenn ~~nicht~~ Tolstoj als "Spiegel der russischen Revolution" behandelt, so spricht er diese ~~paradoxe~~ paradoxe Beziehung zwischen bewusster und gestalteter Weltanschauung, zwischen Absicht und Werk klar aus: "Man kann doch nicht etwas als Spiegel bezeichnen, was eine Erscheinung offensichtlich nicht richtig wiedergibt. Nun ist aber unsere Revolution ein überaus komplizierte Erscheinung; unter der Masse ihrer unmittelbaren Vollstreckern und Teilnehmer gibt es viele soziale Elemente, die die Geschehnisse ebenfalls offenkundig nicht verstanden... Tolstoj hat den aufgespeicherten Hass, das reich gewordene Streben zum Bessern, das Verlangen, sich von dem Vergangenen zu befreien, aber auch die Unreife der Träumereien, den Mangel an politischer Erziehung, die revolutionäre Schwarmigkeit wiedergegeben." Und diese tiefe Kritik gilt - mutatis mutandis [✓] auch für Balzac und Goethe; Engels hat auch beide durchaus von demselben methodologischen Standpunkt aus kritisiert. Wenn in "Wilhelm Meister" über den Helden gesagt wird, dass er wie Saul auszog, um die Eselinnen seines Vaters zu suchen und dabei ein Königreich ~~er~~ fand, so könnte man mit ~~dem~~ grösserem Recht von diesen klassischen Romanen sagen, dass ihre Dichter tatsächlich die Eselinnen gesucht und gefunden haben (ihre abenteuerliche und zumeist rückständige Utopie von dem ^{"mittleren Zustand"} ~~Mittelpunkt~~), aber unterwegs das Königreich der welt-historischen Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft entdeckt und gestaltet haben.

Die ~~gelungene~~ Gestaltung dieser in der bürgerlichen Gesellschaft unlösbaren Widersprüche erdrückt - in gelungenen Gestaltungen - jede Förderung eines positiven Helden. Balzac schreibt in einem Vorwort, dass seine Romane verfehlt wären, wenn für die Leser César ^{Birotteau} ~~Birotteau~~, Pierrette, Madame de Mortsauf ^{etc.} ~~etc.~~ nicht anziehender wären als ^{etc.} ~~etc.~~ Vautrin oder Lucien de Rubempré; sie sind aber eben darum gelungen, weil das Umgekehrte der Fall ist. Gerade das entschlossene in die ~~Tiefen~~ Tiefe bohren bei ~~der~~ Aufdeckung des Prozesses der Degradation, bei der Aufdeckung der Unlös-

barkeit der Widersprüche, bei der Entlarvung der Niederträchtigkeit und Heuchelei der kapitalistischen Gesellschaft macht die Erfüllung der zynischen Forderung Hegels nach dem positiven Romanhelden unmöglich. Wir haben bereits gesehen, dass die, wenn auch bornierte, so doch freie und tüchtige positive Helden des Romans des XVIII. Jahrhunderts für das XIX. ~~XXXXXX~~ XIX. als positive Helden immer untragbarer geworden sind. Die Forderung nach dem positiven Helden wird für die Bourgeoisie des XIX. Jahrhunderts immer mehr eine Forderung der Apologetik, eine Forderung an die Schriftsteller, die Widersprüche nicht aufzudecken, sondern verschmiert zu versöhnen. Gogol hat gegen diese Forderung bereits eine sehr scharfe Polemik geführt: "Doch das ist nicht traurig, dass man mit unserem Helden unzufrieden sein wird; traurig ist, dass in der Seele die Gewissheit wohnt, dass die Leser mit dem gleichen Tschitschikoff auch zufrieden sein könnten. Hätte der Autor ihn nicht so tief in die Seele geblickt, hätte er nicht daran gerührt, was der Aufmerksamkeit der Welt entgeht und sich verbirgt, hätte er nicht die geheimsten Gedanken enthüllt, die kein Mensch einem anderen anvertraut, hätte er ihn so gezeichnet, wie er der ganzen Stadt, Manilow und den anderen erschienen war - so wären alle höchst zufrieden und hielten ihn für einen interessanten Menschen."

Der neue Realismus und die Auflösung der Romanform. Neben der grossen Romanliteratur hat es stets eine breite erzählende Unterhaltungsliteratur gegeben. Diese hat nie die grossen Probleme der Gesellschaft ernsthaft aufgeworfen und mit ihrer Lösung gerungen, sondern reproduzierte bloss die Welt, wie sie sich für das durchschnittliche bürgerliche Bewusstsein widerspiegelte. Jedoch in der Zeit des Aufstiegs der bürgerlichen Klasse war der Gegensatz dieser Unterhaltungsliteratur zu den grossen Romanen bei weitem kein so schreiender Kontrast, wie in der Periode der niedergehenden Bourgeoisie. Schriftstellerisch profitierte die alte Unterhaltungsliteratur noch von den Traditionen einer urwüchsigen, volkstümlichen Kultur der Erzählung; gesellschaftlich war sie nur selten gezwungen bis zu einer grob verlogenen, verzerrenden Apologetik herabzusinken. All dies ändert sich in der Periode des ideologischen Niedergangs der Bourgeoisie.

Damit zeigt Gogol mit grosser Klarheit die grundlegende gesellschaftliche Problematik des modernen Romans auf: was die grossen Schriftsteller als Vertreter der weltgeschichtlich progressiven Tendenzen der bürgerlichen Revolution anstreben, widerspricht den instinktiven Forderungen des bürgerlichen Durchschnittsmenschen an die Literatur. Gerade das, was die Klassiker des Romans gross macht, isoliert sie von der Mehrheit ihrer eigenen Klasse; gerade das revolutionär Populäre ihrer Bestrebungen macht sie unpopulär.

Die Apologetik wird immer stärker zur herrschenden R Tendenz der bürgerlichen Ideologie und arbeitet, je schroffer die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft hervortreten, mit desto größeren Mitteln der verlogenen Verherrlichung des Kapitalismus und der niederträchtigen Verleumdung des revolutionären Proletariats und der rebellierenden Werktätigen. Der ernste, künstlerisch hochstehende Roman der nach-48-er Periode muss also stets inhaltlich wie künstlerisch gegen den Strom schwimmen, muss sich - und zwar ⁱⁿ ~~der~~ ^{steigenden} ~~der~~ Masse - von der Entwicklung der breiten Masse der eigenen Klasse isolieren. Diese Art der Opposition, wenn sie keinen Anschluss an die revolutionäre Klasse, an das Proletariat zur Folge hat, führt ~~die~~ ^{gerade die besten} bürgerlichen Schriftsteller immer tiefer in eine gesellschaftliche wie künstlerische Isolierung hinein. Sie können nicht mehr wie die alten Romanschriftsteller das Leben der Gesellschaft, das Leben ihrer eigenen Klasse mitleben und ihre Kämpfe mitkämpfen; sie werden zu Beobachtern einer ihnen mehr oder weniger fremden und feindlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Diese Lage der bedeutenden Schriftsteller bringt es notwendig mit sich, dass das Haupterbe, das sie von der Vergangenheit übernehmen, das Erbe der Romantik ist. Ihre wirkliche ^{Beziehung} ~~Beziehung~~ zu den grossen Traditionen der aufsteigenden Periode des Bürgertums lockert sich immer mehr; selbst wenn sie sich als Nachfolger dieser Traditionen fühlen, selbst wenn sie dieses Erbe leidenschaftlich studieren, so sehen sie es doch immer mehr durch eine romantische Brille. ^{der} Flaubert ist der erste und zugleich der grösste Vertreter dieses neuen Realismus, dieses Realismus, der gegen den Strom der Apologetik, der niederträchtigen und banalen Lüge den Weg zu einer realistischen Bewältigung der kapitalistischen Wirklichkeit sucht. Der künstlerische Ausgangspunkt des Flaubertschen Realismus ist der Hass und die Verachtung der bürgerlichen Wirklichkeit, die er in ~~ssi~~ ihren menschlichen, psychologischen Erscheinungsformen mit grösster Genauigkeit erfasst und beobachtet, in deren Analyse er jedoch nur bis zur starren Polarität der auf die Oberfläche getretenen Widersprüche und nicht bis zu ihrem lebendigen Ineinander unterhalb der Oberflä-

che vordringt. Die von ihm geschilderte Welt ist die nunmehr fertige Welt der vollendeten Prosa. Alles Poetische existiert nunmehr im Gefühl, im ohnmächtigen Sichauflehnen der Menschen (der Jünglinge Hegels) gegen diese Prosa, und die Handlung kann nur darin bestehen, darzustellen, wie diese von vorneherein ohnmächtig sich auflehrende Subjektivität von der banalen Niedertracht der bürgerlichen Prosa zentrotren wird. Dieser Grundkonzeption entsprechend arbeitet Flaubert mit möglichst wenig Handlung, mit Ereignissen und mit Menschen, die sich so gut wie nirgends über das durchschnittliche der bürgerlichen Alltagswirklichkeit erheben; also - bewusst - ohne epische Fabel, ohne Situationen, ohne Helden. Da Hass und Verachtung der beschriebenen Wirklichkeit der Ausgangspunkt seiner schöpferischen Methode ist, muss die in ihr ~~ist~~ ~~ist~~ bei allen alten Realisten wesentliche, in den grössten Vertretern des alten Realismus an die Epopöe mahnende Lust am Erzählen, und Kultur des Erzählens bewusst ausgeschaltet werden. An ihre Stelle tritt die künstlerische Beschreibung des gesuchten Details. Die Banalität des Lebens, die durch diesen Realismus romantisch bekämpft wird, wird rein artistisch gestaltet: nicht die objektiv bedeutsamen Bestimmungen bilden den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit, sondern die sinnliche Verlebendigung des banalen Durchschnitts durch artistische Entdeckung ihrer interessanten Details.

Das Wesen des romantischen Erbes besteht also in einem falschen Dilemma von Objektivismus und Subjektivismus. Das Dilemma ist falsch, denn sowohl ~~ist~~ ~~ist~~ Subjektivismus, wie dieser Objektivismus sind leer, aufgebauscht und aufgebläht. Das Dilemma ist aber unabweisbar, denn es entstand nicht aus der Eigenart oder aus der mangelnden Ehrlichkeit oder Begabung der Schriftsteller, sondern aus der gesellschaftlichen Lage des bürgerlichen Intellektuellen in der Periode des ideologischen Niedergangs der bürgerlichen Klasse. Leerer Subjektivismus und aufgebauschter Objektivismus sind die notwendigen Oberflächenkategorien der Erscheinungswelt des vollendeten Kapitalismus. In dem Zauberkreis dieser objektiv notwendigen Erscheinungswelt gebannt quälen sich die bedeutenden realistischen Romanschreiber dieser Epoche vergeblich ab, einen objektiven festen Boden für ihre realistische Darstellung zu finden und zugleich die prosaisch gewordene Welt vom Subjekt aus für die Poesie

zu erobern. Seiner ~~besten~~ bewussten Absicht nach überwindet Zola die romantischen Tendenzen auch Flauberts, aber nur in der eigenen Absicht, ^{nur} in der eigenen Einbildung. Er will den Roman auf wissenschaftliche Grundlage ~~stücken~~ stellen; an die Stelle der Phantasie und der willkürlichen Erfindung das Experiment und das Dokument setzen. Aber diese Wissenschaftlichkeit ist nur eine Variante der gefühlsmässigen, paradoxen romantischen Quelle des Flaubertschen Realismus: es ist das Vorherrschen der falsch-objektivistischen Seite der ~~Roman~~ Romantik. Wenn Goethe oder Balzac von Geoffroy de St. Hilaire wissenschaftliche Anregungen für die Methode ihrer Gestaltung der Gesellschaft erhielten, so hat dieser wissenschaftliche Einfluss nur die stets vorhandene dialektische Tendenz, die Tendenz zur Erforschung der entscheidenden Widersprüche der Gesellschaft verstärkt. Zolas Versuch aus Claude Bernard ähnliche Anregungen zu schöpfen, führt bei ihm nur zu einer pseudowissenschaftlichen Registrierung der Symptome der kapitalistischen Entwicklung, ohne ihm dazu zu verhelfen, in ihre Tiefe einzudringen. (Lafargue sagt mit Recht, dass für die schriftstellerische Praxis Zolas der vulgäre Popularisator Lombroso viel wichtiger war, als ~~Simone~~^b Claude Bernard.) Experiment und Dokument bedeuten praktisch, dass Zola nicht eine werdende Welt mit erlebt und die eigenen ~~E~~ erlebten Lebens- und Kampferfahrungen zum Roman gestaltet, sondern dass er - wie Lafargue richtig sagt, ~~xx~~ in der Art des Reporters - an einen gesellschaftlichen Komplex, der ihm bis dahin ganz fremd gewesen sein mag, mit der Absicht, ihn zu beschreiben, herantritt. Die Welt Zolas ist die prosaisch gewordene Kanone Victor Hugos. Zola beschreibt sehr klar und deutlich, wie er seine Romane konzipiert und wie die realistischen Romane seiner Anschauung nach konzipiert werden sollen: "Ein naturalistischer ~~Roman~~schriftsteller will einen Roman über die Theaterwelt schreiben. Er geht von dieser allgemeinen Idee aus, ohne noch eine Tatsache oder eine Figur zu besitzen. Seine erste Sorge wird sein, Notizen zu sammeln darüber, was er über diese Welt, die er beschreiben ~~xx~~ will erfahren kann. Er hat diesen Schauspieler gekannt, jener Aufführung beigewohnt... Dann wird er mit dem Menschen sprechen, die am besten über dieses Material informiert sind, er wird die Aussprüche, die Anekdoten, die Portraits kola-

kollationieren. Das ist nicht alles. Er wird dann die geschriebenen Dokumente lesen, ~~xxxxxxx~~ ... Endlich wird er die Orte selbst besuchen, wird einige Tage in einem Theater verbringen, um die kleinsten Details zu kennen, wird seine Abende in der Loge einer Schauspielerin verbringen, wird möglichst sich die Atmosphäre zu eigen machen. Und wenn einmal diese Dokumente komplett sind wird sich sein Roman von selbst machen. Der Romanschriftsteller muss nur die Tatsachen logisch verteilen... Das Interesse konzentriert sich nicht mehr auf die Merkwürdigkeit der Fabel; im Gegenteil je banaler und allgemeiner sie ist, desto typischer wird sie." Der falsche Objektivismus dieser Tendenz zeigt sich am klarsten darin, dass einerseits der banale Durchschnitt mit dem ~~typ~~ Typischen identifiziert und dem bloss interessanten Individuellen ausschliessend gegenübergestellt wird, andererseits dass Zola nicht mehr in der Handlung, in der tätlichen Reaktion des Menschen auf die Ereignisse der Aussenwelt das Charakteristische, das der Gestaltung Würdige erblickt, sondern in dem durchschnittlichen Zustand des Menschen, wodurch er an die Stelle der epischen Gestaltung von Handlungen, die Beschreibung von Zuständen und ~~xxxxxxx~~ Umständen setzt.

Das Dilemma von Erzählen oder Beschreibung ^{dem} ist so alt wie die bürgerliche Literatur, denn die schöpferische Methode der Beschreibung entstand aus der unmittelbaren Reaktion der Schriftsteller auf die prosaisch erstarrende, die Selbsttätigkeit der Menschen ausschaltende Wirklichkeit. Es ist sehr charakteristisch, dass ^{bereits} Lessing in der schärfsten Form gegen die Methode der Beschreibung, als gegen eine Methode, die den Formgesetzen der Dichtung überhaupt und der Epik insbesondere widerspricht, in der schärfsten Form Stellung nimmt und auf das grosse Vorbild Homers zurückgeht, um an dem Schild des Achilles deutlich zu zeigen, wie für einen echten Epiker jeder "fertige Gegenstand" in eine Reihe von menschlichen Handlungen aufgelöst wird. Der vergebliche ~~Kampf~~ Kampf auch der besten Schriftsteller gegen die ständig steigende Flut der kapitalistischen Prosa des Lebens zeigt sich sehr deutlich darin, wie die Beschreibung von Dingen und Zuständen die Handlungen von Menschen im Roman verdrängt. Zola formuliert nur theoretisch sehr schroff eine spontan entstehende unwiderstehliche Tendenz des Niedergangs der Erzählungskultur im modernen Ro-

man. Zola selbst steht noch am Anfang dieser Entwicklung und seine Praxis steht in vielen grossen packenden Details noch in der Nähe der grossen Traditionen des Romans. Aber die Grundlinie seiner Praxis führt bereits in die neue Richtung. Man braucht bloss das Wettrennen in "Nana" mit dem Tolstojs "Anna Karenina" zu vergleichen. Bei Tolstoj ein lebendiges episches Geschehen, wo von ~~dem~~ Sattel der Pferde und von der Ansammlung des Publikums angefangen alles episches Geschehen, a Handlung der Personen in für sie bedeutsamen Situationen ist. Bei Zola eine blendende Beschreibung eines gesellschaftlichen Ereignisses in Paris, das mit dem Schicksal der Helden des Romans in überhaupt keiner handlungsmässigen Beziehung steht, bei dem die Personen des Romans bloss als unbeteiligt interessierte Zuschauer zufällig anwesend sind. Darum ist das Wettrennen bei Tolstoj eine episch gestaltete Situation innerhalb der Romanhandlung, bei Zola eine bloss Beschreibung.

Tolstoj braucht keine "Beziehung" zwischen den gegenständlichen Elementen dieser Episode und seinen ~~Handlung~~ Personen ~~xxx~~ "herzustellen", das Wettrennen ist ein wesentlicher Teil der Handlung selbst. Bei Zola muss die Verknüpfung "symbolisch" hergestellt werden: durch die zufällige Namensgleichheit des siegreichen Pferdes und der Heldin des Romans. Dieses Symbol, das Victor Hugosche Erbe Zolas geht durch sein ganzes Lebenswerk hindurch; das Warenhaus, die Börse etc. sind ins Gigantische hinaufstilisierte Symbole des modernen Lebens, wie die Notre Dame, wie die Kanone Victor Hugos. Der falsche Objektivismus Zolas zeigt sich am deutlichsten in diesem unversöhnlichen, unorganischen Zusammen von gänzlich heterogenen Gestaltungsprinzipien, von bloss beobachteten Detail und bloss lyrischen Symbol. Und dieser unorganische Charakter geht durch die ganze Komposition hindurch: dass die beschriebene Welt der einzelnen Romane nicht aus den konkreten Handlungen konkreter Menschen ~~und~~ konkreten Situationen aufgebaut wird, sondern eine Art Behälter, ein abstraktes Milieu ist, in welches die Menschen nachträglich eingefügt werden, besteht auch zwischen Charakter und Handlung kein notwendiger Zusammenhang; zu dem hier notwendigen Minimum an Handlung genügen einige durchschnittliche Züge. Und Zolas Praxis ist zwar auch hier besser als seine Theorie, d.h. die Charaktere seiner Menschen sind reicher als seine Konzeptionen

der Fabel, sie setzen sich aber eben deshalb nicht in Handlung um, sie bleiben bloss Beobachtungen und Beschreibungen. Und damit werden sie zu einer beliebig häufbaren oder abziehbaren Zutat. Die Zolasche Wissenschaftlichkeit der Methode, deren Objektivismus nur sehr oberflächlich die Verarmung des gesellschaftlichen Weltbildes, die Verarmung der von ihm erkannten und gehaltenen gesellschaftlichen Bestimmungen, gesellschaftlichen treibenden Kräften in ihrer Widersprüchlichkeit verdeckt, kann also weder erkenntnismässig zur richtigen Widerspiegelung der kapitalistischen Gesellschaft, noch künstlerisch zur Gestaltung von einheitlichen Erzählungen führen. Lafargue weist richtig nach, wie Zola bei aller Exaktheit seiner Einzelbeobachtungen stets an den entscheidenden gesellschaftlichen Bestimmungen achtlos vorbeigeht. (~~Exakter~~ Der Alkoholismus der Arbeiter in L'assommoire, der Gegensatz von alten und neuen Kapitalismus in L'argent.) Für die Entwicklung des Romans kommt es ^{nicht mehr} ~~weniger~~ auf die konkreten Fehler in der Erkenntnis der Gesellschaft an, obwohl die alten Realisten zumeist auf Grund ihres Mit-lebens der grossen gesellschaftlichen Kämpfe gerade die entscheidenden Fragen instinktiv richtig gefasst haben, ^{sondern auch} ~~als vielmehr~~ darauf, dass diese erkenntnismässigen Fehler eine Systematisierung und Beschleunigung der Auflösung und Verarmung der Romanform bedeuten. Die grossen "Geschichtschreiber des privaten Lebens" bekommen als moderne Nachfolger nur lyrische oder publizistische Chronisten der Tagesereignisse.

Flaubert und Zola bedeuten den modernen Wendepunkt der Entwicklung des Romans. Sie mussten deshalb ^{etwas} ~~so~~ ausführlich ^{er} behandelt werden, weil die grundlegenden Tendenzen zur Auflösung der Romanform sich bei ihnen zum erstenmal klar, in einer beinahe klassischen Form zeigen. Die spätere Entwicklung des Romans spielt sich - trotz ihrer fast unübersehbaren Mannigfaltigkeit - innerhalb des Rahmens jener Probleme, ^{ab} die bereits bei Flaubert und Zola als Tendenzen aufgetaucht sind: innerhalb des Rahmens des falschen Dilemmas von Subjektivismus und Objektivismus, aus welchem eine Reihe von falschen Gegenüberstellungen notwendig erfolgt, so vor allem das immer stärkere Verlorengehen ~~xxxxx~~ des wirklich Typischen in Charakter und Situationen, an dessen Stelle das falsche Dilemma des banal Durchschnittlichen gegenüber

dem bloss "Originellen", oder "Interessanten" tritt. Und diesem falschen Dilemma entsprechend bewegt sich die Entwicklung des modernen Romans zwischen den gleich falschen Extremen von "Wissenschaftlichkeit" und Irrationalismus, von nackter Tatsache und Symbol, von Dokument und "Seele" oder Stimmung. Selbstverständlich gibt es immer wieder Anläufe zu einem wirklichen Realismus. Aber diese Anläufe kommen in den seltensten Fällen über eine Annäherung an die Höhe des Realismus bei Flaubert hinaus. Und dies nicht zufällig. Zola als ehrlicher Schriftsteller sagt von seiner eigenen Praxis der späteren Zeit: "Immer wenn ich mich in ein Thema vertiefe, stosse ich auf den ~~sozialistischen~~ Sozialismus." In der heutigen Gesellschaft braucht ein Schriftsteller keineswegs stofflich an Probleme des proletarischen Klassenkampfes heranzutreten, um auf die Probleme des Kampfes von Kapitalismus und Sozialismus, auf das zentrale Problem der Epoche zu stossen. Um aber Probleme ~~zu~~ bewältigen zu können, die hiemit in Zusammenhang stehen, ist ein ideologischer Durchbruch aus dem Zauberkreis der niedergehenden bürgerlichen Ideologie notwendig. Und diesen Durchbruch können die wenigsten Schriftsteller vollziehen, und wenn sie ihn nicht vollziehen, so bleiben sie weltanschaulich wie schriftstellerisch in diesem immer enger werdenden, immer widerspruchsvolleren Zauberkreis gebannt. Die immer apologetischer werdende Ideologie der niedergehenden Bourgeoisie ~~hängt~~ ^{engt} immer stärker das gestalterische Betätigungsfeld der Schriftsteller ein. "Ob ein Schriftsteller gross wird," sagt Heinrich Mann "hängt davon ab, wie viel seine Klasse verträgt".

Wir können hier unmöglich, selbst in den grössten Zügen, auf die Geschichte des neuen Romans eingehen. Wir müssen uns damit begnügen, dass wir neben der allgemeinen Niedergangstendenz der bürgerlichen Ideologie, die in der faschistischen Barbarei, in der bewussten Ertötung eines jeden wahrheitsgetreuen Gestaltung der Wirklichkeit gipfelt, kurz die Haupttypen jener Lösungsversuche aufzählen, die in den letzten Jahrzehnten versucht worden sind. Wir wiederholen: sie bewegen sich alle im Rahmen jener falschen Dilemmen, die wir bei Flaubert und Zola festgestellt haben. Die unmittelbare Schule Zolas hat sich bald aufgelöst, aber der Zolaismus,

der falsche Objektivismus des Dokumentenromans lebt weiter, nur dass ~~xxxx~~
sich jene ^{Fäden} ~~Rände~~, die noch [Zola] mit dem alten Realismus verknüpften, immer
mehr ~~xxxxxx~~ zerreißen, und das Zolasche Programm immer reiner verwirklicht
wird. (Upton Sinclair). Selbstverständlicherweise ist der falsche Subjektivismus und Irrationalismus, der bereits in der Auflösung der unmittelbaren Zolaschule einsetzt, eine viel stärkere Tendenz. Sie verwandelt den Roman immer stärker in ein blosses Aggregat von Momentbildern des menschlichen Innenlebens, bis sie am Ende dieser Entwicklung (Proust, Joyce) zu einer vollständigen Auflösung eines jeden Gehalts und einer jeden Form ^{im Roman} führt. Diese Auflösungserscheinungen der Romanform bringen die verschiedensten, zumeist reaktionären, Rückschläge ^{als} in den Versuch der Erneuerung der alten sinnlichen Lebendigkeit der Erzählung mit sich. Teils vollzieht sich eine Flucht aus der kapitalistischen Wirklichkeit in ein auf mögliche st Isolierung vom Kapitalismus stilisiertes Dorf (Hamsuns Entwicklung) oder in die noch nicht kapitalistische Welt der Kolonien (Kipling), teils wird versucht, aus den ^{alten} ästhetisch rekonstruierten Bedingungen der Erzählungskultur heraus den Roman artistisch, künstlich künstlerisch wieder als Form herzustellen, (Rahmenerzählung, dekorative Historisierung vom Typus ^{Conrad} ~~xxxxxx~~ Ferdinand Meyer) ^{etc.} Selbstverständlich gibt es immer wieder Schriftsteller, die den heldenhaften Versuch unternehmen, sozial wie künstlerisch gegen den Strom dieses Niederganges ihre Klasse zu steuern, und aus der Kritik der gegenwärtigen Gesellschaft heraus, die grossen Traditionen des Romans lebendig zu erhalten ~~oder zu erneuern~~. Die Entwicklung der Bourgeoisie im imperialistischen Zeitalter macht es notwendig, dass solche Schriftsteller isolierte Ausnahmen in der Literatur ihre Klasse bleiben müssen, sie macht es zugleich notwendig, dass die wenigsten von Schriftstellern, die so ihre Laufbahn begannen, die Tapferkeit und ~~Ausdauer~~ Ausdauer besitzen, bis ans Ende ihrer Laufbahn gegen den Strom zu steuern, ja sich in der Richtung ~~xxxxxxxxxxxx~~ zur Sympathie mit dem Lande des siegreichen Sozialismus weiterzuentwickeln. (Romain Roland, André Gide, Heinrich Mann, Dreyser, etc.)

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Die Perspektiven des sozialistischen Realismus. Wir haben bereits feststellen können, welche Wendung das historische Auftreten des Proletariats in

niedergehenden Entwicklungslinie des bürgerlichen Romans gespielt hat: je offensichtlicher der Klassenkampf von Bourgeoisie und Proletariat als zentrales Geschehen der Gesamtgesellschaft erscheint, desto weniger ist es den bürgerlichen Romanschriftstellern möglich, an die zentralen Probleme der Gesellschaft zentral heranzutreten. Das Heranreifen des proletarischen Klassenbewusstseins im Laufe der revolutionären Gesamtentwicklung der Klasse bringt, wie auf allen Gebieten der Kultur, auch auf dem Gebiet des Romans neue Probleme und für ihre Lösung neue schöpferische Methoden hervor. Wir konnten im Laufe unserer historischen Skizze beobachten, dass das Problem der Degradation des Menschen durch die kapitalistische Gesellschaft ein zentrales Problem der ganzen Romanform ^{wurden} sein musste. Marx bestimmt nun die verschiedene Stellung von Bourgeoisie und Proletariat zu der Tatsache der Degradation aller Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft folgendermassen: "Die besitzende Klasse und die Klasse des Proletariats stellen dieselbe menschliche Selbstentfremdung dar. Aber die erste Klasse fühlt sich in dieser Selbstentfremdung wohl und bestätigt, weiss die Entfremdung als ihre eigene Macht, und besitzt in ihr den Schein einer menschlichen Existenz; die zweite fühlt sich in der Entfremdung vernichtet, erblickt in ihr ihre Ohnmacht und die Wirklichkeit einer unmenschlichen Existenz. Sie ist, um einen Ausdruck von Hegel zu gebrauchen, in der Verworfenheit die Empörung über diese Verworfenheit, eine Empörung, zu der sie notwendig durch den Widerspruch ihrer menschlichen Natur mit ihrer Lebenssituation, welche die offenerzige, entschiedene, umfassende Verneinung dieser Natur ist, getrieben wird." Das Proletariat also, dessen Klassenbewusstsein sich in der ideologisch niedergehenden Phase der bürgerlichen Entwicklung revolutionär entfaltet, ist imstande die ganze Dialektik der kapitalistischen Entwicklung zu erfassen; es sieht im Blick "die revolutionäre \mathbb{N} umstürzende Seite ... welche die alte Gesellschaft über den Haufen wird"; es weiss auch vom Kapitalismus, dass es "die schlechte Seite ist, welche die Bewegung ins Leben ruft, welche die Geschichte macht, dadurch dass sie den Kampf zeitigt."

Aus dieser klassenmässig notwendigen neuen Stellung des Proletariats zu den Widersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft ergeben sich

Ein unverwundlicher Kampf gegen jede Form der kapitalistischen Unterdrückung und Ausbeutung etc. -41-

durch die Vermittlung des hiemit veränderten Stoffes für den Roman sehr wichtige neue Stilprobleme. Für das Proletariat und dadurch für den proletarischen Romanschriftsteller ist die Gesellschaft keine "fertige" Welt von starren Gegenständen, sondern der Klassenkampf des Proletariats entwickelt eine Welt der heroischen Selbsttätigkeit des Menschen. Schon im bürgerlichen Roman konnte wir beobachten, welche epische Spannung aus dem Kampf des Menschen um seine äussere Existenz und innere Integrität entstehen konnte, so lange dieser Kampf noch in tapferer Weise gegen die feudale oder kapitalistische ~~Degradation~~ ^{System} des Menschen geführt wurde. Das Pathos dieses Kampfes steigert sich noch für das Proletariat, nicht nur weil die Unsicherheit und Bedrohtheit der proletarischen Existenz im Kapitalismus viel grösser ist, als die der bürgerlichen, sondern ^{auch} weil der Kampf gegen diese Bedrohung ~~immer~~ der individuellen Existenz mit den allgemeinen grossen Fragen der Klasse selbst, der Umwälzung der Gesellschaft sehr nahe vermittelt ist. Der Kampf gegen die Bedrohtheit der individuellen Existenz muss nämlich beim Proletariat in den Kampf um die revolutionäre Organisierung der Klasse zum Umsturz des Kapitalismus umschlagen. Der ~~Aufbau~~ Aufbau der proletarischen Klassenorganisationen (Gewerkschaft, Partei) ist die Tat einer heroischen Aktivität der Proletarier. Diese heroische Aktivität steigert sich noch dadurch, dass dieser Kampf zugleich ~~immer~~ der Prozess der Menschwerdung der durch den Kapitalismus ~~degradierten~~ ^{unterdrückten} Arbeiter ist; die Dialektik des Sichselbstschaffens des Menschen durch Arbeit und Kampf reproduziert sich hier auf der höchsten Stufenleiter der geschichtlichen Entwicklung. Wenn hier, nach Marx' Worten "der Erzieher selbst erzogen werden muss", so ist dieser Prozess nicht eine Anpassung an die Prosa des bürgerlichen Lebens, wie es Hegel für den bürgerlichen Roman forderte, sondern ^{ein} ~~der~~ permanente Kampf bis zur Vernichtung der letzten Überreste ^{des Kapitalismus} der Degradation des Menschen in der ^{Wirtschaft} ~~Gesellschaft~~ und in dem Menschen selbst. Und es ergibt sich hier aus dieser Situation von selbst, dass für den proletarischen Roman der auf solche Weise kämpfende Held notwendigerweise zu einem "positiven Helden" werden muss. Diese Wiederannäherung an das ⁴⁸ Epos drückt sich darin noch deutlicher aus, dass, während selbst in den grössten bürgerlichen Romanen die objektiven gesellschaftlichen Probleme

nur auf dem ~~ganzem~~ Umweg der Kämpfe von Individuen gegen Individuen gestaltet werden konnten, hier in der Organisation des Proletariats zur Klasse, in dem Kampf der Klasse gegen Klasse, in dem kollektiven Heroismus der Arbeiter ein Stillelement auftritt, das ^{- in dieser Hinsicht -} bereits wieder an das * Wesen des alten Epos gemahnt: an ~~den~~ den gemeinsamen Kampf einer Gesellschaftsformation gegen die andere. Die weltgeschichtliche Grösse Maxim Gorkis besteht gerade darin, dass er alle diese neuen Tendenzen, die sich aus der historischen Lage des Proletariats ergeben, erkannt und in künstlerisch vollendeter Form gestaltet hat.

Diese Besonderheiten der Klassenentwicklung des Proletariats erfahren mit seiner siegreichen Machtergreifung eine Steigerung ins \varnothing qualitativ Neue. Das siegreiche Proletariat im Besitz der Staatsmacht führt den Kampf um die Ausrottung aller Wurzeln der Klassengesellschaft weiter. Die Eroberung der Staatsmacht, der Klassenkampf "von oben", die planmässige Umgestaltung der Wirtschaft, die Aufhebung der ökonomischen Widersprüche des Kapitalismus etc. bedeuten auch für die Entwicklung des Romans eine Reihe von grundlegenden Veränderungen seines Inhalts und seiner Form. Die fetischisierte ~~zink~~ Dinghaftigkeit der ökonomischen Kategorien und der gesellschaftlichen Institutionen wird in sich ständig verschärfendem Klassenkampf von dem siegreichen Proletariat zerschlagen. Die scheinbare Selbstständigkeit der gesellschaftlichen Institutionen, ihr faktisches feindlich-feriges Gegenüberstehen den werktätigen Massen gegenüber ^{wird verschlafen} hört auf. "Der Staat - das sind wir." (Lenin) Der Kampf gegen die Degradation des Menschen schlägt in ein qualitativ erhöhtes Stadium um, in ^{dem} dem nunmehr der aktive Kampf sich gegen ^{ihre} die objektiven Ursachen ~~der Degradation des Menschen~~ (Trennung von Stadt und Land, von physischer und geistiger Arbeit etc.) richtet und die ^{ihre} ideologische Bekämpfung und Überwindung ~~der Degradation des Menschen~~ zu einer Ergänzung und Vollendung dieses ökonomisch-gesellschaftlichen Kampfes wird. Die kapitalistische Unsicherheit des Lebens hört auf und mit ihr ergibt sich die Möglichkeit für eine Destruktion jener Ideologien, die sich auf Grundlage dieser Unsicherheit des Lebens notwendig entwickeln mussten. (Religion)

9 Ausbeutung

Der Klassenkampf um die Vernichtung der Klassen ist unzertrennbar verbunden mit der Entwicklung zahlloser Formen der neuen Selbsttätigkeit und Aktivität des neuen Heroismus der werktätigen Massen, er ist unzertrennbar verbunden mit dem Kampf um den neuen Menschen, um den "allseitig ausgebildeten Menschen" (Lenin), um den Menschen, der weder aktiv noch passiv irgend eine ^{Unterdrückung} Degradation ^{mitmacht oder} des Menschen duldet. (Befreiung der Frau etc.)

Re-
rein
ft-
en
ese
arsch
-
er
e.
ia-
il-
de
uen
ret-
and
lie

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

50

beutung und Unterdrückung der Werktätigen
des Kampfes um den neuen Menschen, des Kampfes um die Ausrottung der Degradation des Menschen konkret zu gestalten. Die Literatur des sozialistischen

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

51

2043

Eben deshalb muss ~~aber~~ klar erkannt werden, dass es sich hier um eine Tendenz zum Epos handelt. Um eine Tendenz und nicht um einfertiges Sein. Denn das Proletariat steht ja erst im Begriff jene grosse Aufgabe zu lösen, die "in der Überwindung der Überreste des Kapitalismus in der Wirtschaft und im Bewusstsein der Menschheit besteht" (St^alin) Gerade dieser Kampf entfaltet die neuen Elemente des Epischen. Er erweckt die bisher schlummernde, deformierte oder irregeleitete Energie von Millionen Massen, hebt aus ihnen die bedeutenden Menschen hervor, führt sie zu Taten, an denen ihre ihnen selbst unbekanntes Fähigkeiten allen offenbar werden und sie zu Führern der vorwärts stürmenden Massen machen. Ihre individuell bedeutenden Eigenschaften bestehen ja gerade darin, dass Allgemein-Gesellschaftliche in klarer und bestimmter Weise zu verwirklichen. Sie erhalten also in steigender Masse die Charaktermerkmale der epischen Helden. Diese Neuentfaltung der Elemente des Epos im Roman ist also nicht eine artistischer Erneuerung der formellen oder inhaltlichen Elemente des alten Epos (etwa der Mythologie etc.), sondern wächst notwendig aus der entstehenden klassenlosen Gesellschaft heraus. Sie zerreisst deshalb nicht die Fäden zur klassischen Entwicklung des Romans. Denn der Aufbau des Neuen und die objektive wie subjektive Zerstörung des Alten sind unzerreissbar dialektisch verbunden. Gerade durch Mitkämpfen an dieser Zerstörung, durch Mitkämpfen am sozialistischen Aufbau überwinden die Menschen in sich selbst die noch vorhandenen ideologischen Überreste des Kapitalismus.

Der K
mit d
tätde
den m
Mensch
Wirtschafts
Degra

alism
episc
liche
der E
Annäh
die W
sehen
Ökon
Die s
sozial
listi
den d
kriti
des s
Mensch
heit
die V
schr
Gesch
seitig
testen
Die A
darin
des K
besten in
dation

Der Klassenkampf um die Vernichtung der Klassen ist unzertrennbar verbunden mit der Entwicklung zahlloser Formen der neuen Selbsttätigkeit und Aktivität des neuen Heroismus der werktätigen Massen, er ist unzertrennbar verbunden mit dem Kampf um den neuen Menschen, um den "allseitig ausgebildeten Menschen" (Lenin), um den Menschen, der weder aktiv noch passiv irgend eine Degradation ^{Vorteil der Entwicklung} des Menschen ^{mitemacht oder} duldet. (Befreiung der Frau etc.)

Alle diese Momente der Entwicklung bringen im sozialistischen Realismus einen radikalen neuen Typus des Romans hervor. Das Wachsen der rein epischen Elemente ergibt sich notwendig aus den Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung selbst. Es wäre aber eine Verwechslung der Perspektiven der Entwicklung mit der Wirklichkeit der Entwicklung selbst, wenn man diese Annäherung übertreiben, wenn man über die Siege den Kampf, über dem Vormarsch die Widerstände und Schwierigkeiten äusseren wie inneren Charakters übersehen würde, wenn man an die Stelle der durch die objektive Dialektik der Ökonomie vorgeschriebenen Umwege eine gerade utopische Linie setzen würde. Die ständige kritischen Ermahnungen des Gen. Stalin z.B. über die bloss sozialistische Form des Kolchos, die erst durch Arbeit und Kampf mit sozialistischem Inhalt erfüllt werden kann, über ~~den~~ den dialektischen Gang, den das Absterben des Staates geht, etc. sind zugleich die wichtigsten stilkritischen Richtlinien für das Verhältnis von Roman und Epos in der Periode des sozialistischen Aufbaus. Gerade die Literatur hat ^{hier} die Aufgabe, den neuen Menschen in seiner gleichzeitig individuellen und gesellschaftlichen Konkretheit aufzuzeigen. Gerade ihre Tendenz muss darauf ausgehen, den Reichtum und die Vielseitigkeit dieses Entwicklungsprozesses für die ~~schriftstellerische~~ ~~Gestaltung~~ ~~zu~~ ~~erobern~~. "Die Geschichte, insbesondere die Geschichte der Revolution, war stets inhaltsreicher, mannigfaltiger, vielseitiger, lebendiger, 'schlaue' als die besten Parteien, die klassenbewusstesten Vortrupps der vorgefchrittensten Klasse ^u sich vorstellen." (Lenin) Die Aufgabe des Romans der Periode des sozialistischen Aufbaus liegt gerade darin, diesen Reichtum, diese "Schlauheit" der geschichtlichen Entwicklung, des Kampfes um den neuen Menschen, des Kampfes um die Ausrottung der ^{Aus-} Degradation ^{und Unterordnung der Werktätigen} des Menschen konkret zu gestalten. Die Literatur des sozialistischen

Die Literatur des sozialistischen Aufbaus, der Roman des sozialistischen Realismus hat hart und ehrlich um diesen neuen Typus des Romans gerungen, und hat in diesem Kampf um die neue Form, um einen Roman, der sich der Grösse des Epos annähert, aber doch ~~xxii~~ ^{die} ~~viele~~ wesentlichen Bestimmungen des Romans aufbewahren muss, bereits beträchtliche Ergebnisse erzielt. (Scholochow, Fadjejew, Panferow, Gladkow u.s.w.)

Die neue Beziehung des Romans des sozialistischen Realismus zu den Stilproblemen des Epos gibt der Frage des Erbes auf dieser Entwicklungsebene eine ganz besondere Bedeutung. Erstens entwickelt sich der Roman des sozialistischen Realismus notwendigerweise aus den Stilproblemen der Gegenwart. ⊕

...liche Roman in allen ent-

age,
lass
und
hen
lt
n im

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

52

Menschen. ~~So verschieden~~ Die gesellschaftlichen Bedingungen des grossen bürgerlichen Realismus von den Bedingungen der Entwicklung des sozialistischen Realismus ~~auch sein mögen~~, ^{sind ausserordentlich verschieden} Man denke bloss daran, dass die alten Realisten auf der gesellschaftlichen Grundlage der unauflösbaren Widersprüche des ~~Kap~~ Kapitalismus gearbeitet haben, während der sozialistische Realismus in einer Gesellschaft erwächst, in der die gesellschaftlichen Widersprüche durch die Aktivität des Proletariats und seiner führenden ~~Partei~~ Partei in die Richtung auf ihre endgültige Auflösung geführt werden, ^{der} ~~so bedeuten die alten Realisten~~ ^{aber die} ~~in der Kühnheit und Rücksichtslosigkeit ihrer~~ ^{der} Fragestellungen und Lösungen ^{berechnen} doch jenes Erbe, dessen kritische Aneignung für den sozialistischen Realismus ^{das wichtigste} ~~das entscheidend~~ ist. Und dies umso mehr, als die niedergehende kapitalistische Entwicklung alle gesellschaftlichen Fragestellungen verfälscht und verschmiert hat, so dass das natürliche Vorbild für ein kühnes und alle Bestimmungen berücksichtigendes Stellen der Probleme, für einen rücksichtslosen Realismus der sich doch nicht in der "kleinen Klugscheisserei" (Engels) der

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

53

Der Sozialismus wird mit dem Menschenmaterial aufgebaut , "das uns der Kapitalismus hinterlassen hat" (Lenin) Und alle Stilfragen der Gegenwart sind aus dem gesellschaftlichen Sein und dadurch verursacht aus dem Bewusstsein dieses Menschenmaterials notwendig herausgewachsen. Niemand kann also an diesen Stilfragen achtlos vorbeigehen. Man muss sie kritisch durcharbeiten und kritisch überwinden.

⊕
zu 44

Die I
Realit
und h
des I
aufbe
Fadje
Stilf
eine
list
Und
schei
dass
diesha
unter
Realit
ies I
Mensch
gerli
Realit
auf d
Kapit
Gesel
Aktiv
auf i
Aber die
in de
bereichen
doch
das e
sche
schmi
munge
Realit

Die Literatur des sozialistischen Aufbaus, der Roman des sozialistischen Realismus hat hart und ehrlich um diesen neuen Typus des Romans gerungen, und hat in diesem Kampf um die neue Form, um einen Roman, der sich der Grösse des Epos annähert, aber doch ~~noch~~^{die} ~~viele~~ wesentlichen Bestimmungen des Romans aufbewahren muss, bereits beträchtliche Ergebnisse erzielt. (Scholochow, Fadjejew, Panferow, Gladkow u.s.w.)

Die neue Beziehung des Romans des sozialistischen Realismus zu den Stilproblemen des Epos gibt der Frage des Erbes auf dieser Entwicklungsebene eine ganz besondere Bedeutung. Erstens entwickelt sich der Roman des sozialistischen Realismus notwendigerweise aus den Stilproblemen der Gegenwart. ⊕

Und bei aller Problematik, die der moderne bürgerliche Roman in allen entscheidenden Stilfragen der Erzählung notwendig aufweist, ist es keine Frage, dass seine bedeutendsten Vertreter Meister der literarischen Form sind, dass deshalb das von ihnen geleistete einer sorgfältigen kritischen Sichtung ~~und~~ unterzogen werden muss. Zweitens aber bedeutet der Stil des sozialistischen Realismus ein immer energischeres Herausarbeiten der dialektischen Einheit des Individuellen und Gesellschaftlichen, des Einzelnen und des Typischen im Menschen. So ~~verschieden~~ ^{Die} gesellschaftlichen Bedingungen des grossen bürgerlichen Realismus von den Bedingungen der Entwicklung des sozialistischen Realismus ~~auch sein mögen~~, ^{sind ausserordentlich verschieden} ~~Man~~ denke bloss daran, dass die alten Realisten auf der gesellschaftlichen Grundlage der unauflösbaren Widersprüche des ~~Kap~~ Kapitalismus gearbeitet haben, während der sozialistische Realismus in einer Gesellschaft erwächst, in der die gesellschaftlichen Widersprüche durch die Aktivität des Proletariats und seiner führenden ~~Partei~~ Partei in die Richtung auf ihre endgültige Auflösung geführt werden, ^{der} ~~so bedeuten die~~ ~~alten~~ Realisten

^{Aber die} ~~in der~~ Kühnheit und Rücksichtslosigkeit ^{der} ~~ihrer~~ Fragestellungen und Lösungen ^{bezeichnen} doch jenes Erbe, dessen kritische Aneignung für den sozialistischen Realismus ^{am wichtigsten} ~~das entscheidend~~ ist. Und dies umso mehr, als die niedergehende kapitalistische Entwicklung alle gesellschaftlichen Fragestellungen verfälscht und verschmiert hat, so dass das natürliche Vorbild für ein kühnes und alle Bestimmungen berücksichtigendes Stellen der Probleme, für einen rücksichtslosen Realismus der sich doch nicht in der "kleinen Klugscheisserei" (Engels) der

Details verliert, nur der alte bürgerliche Realismus sein kann. Das Zurückgehen auf das Erbe dieses grossen Realismus ist selbstverständlich ein kritisches: es bedeutet in erster Reihe eine Erhöhung des Niveaus der Problemstellungen und Lösungen der ~~ex~~ schöpferischen Methode. Drittens bringt die notwendige Hinneigung des Romans des sozialistischen Realismus zur Form des Epos die Notwendigkeit mit sich, dass auch die alten Epen und ihre theoretische Bearbeitung als wichtige Frage des Erbes behandelt ~~ixrd~~ wird. Die Romanliteratur des sozialistischen Realismus hat das grosse geschichtliche Glück, dass ihr Meister und Führer, Maxim Gorki, ein lebendiges Vermittlungsglied zwischen ~~xxxxxxxxxxxx~~ den Traditionen des alten grossen Realismus und den Problemen und Perspektiven des sozialistischen Realismus ist. Wie sich die russische Revolution, infolge einer für ihr günstigen Möglichkeit der Ungleichmässigkeit der Entwicklung aus der bürgerlichen Revolution herausentwickelt hatz (1905 und 1917), so konnte sich in Russland keine jahrzehntelange Periode des Vorherrschens der literarischen Dekadenz in den langen Perioden der revolutionären Stagnation ~~und~~ entwickeln wie in den westlichen Ländern. Maxim Gorki, der erste Klassiker des sozialistischen Realismus, stand noch im unmittelbaren, sogar persönlichen Beziehungen zu den letzten Klassikern des grossen bürgerlichen Realismus. (Tolstoj) Das Werk Gorkis bedeutet also die lebendige Fortwirkung der grossen Traditionen des Realismus und zugleich ihre kritische Umarbeitung gemäss den Perspektiven der Entwicklungsnotwendigkeit des sozialistischen Realismus.

Georg Lukács