I

Die Innerlichkeit und das Abenteuer

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist, und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart, wie die Sterne: sie scheiden sich scharf, das Ich und die Welt, das Licht und das Feuer und werden doch niemals einander für immer fremd: denn Feuer ist die Seele eines jeden Lichts und in Licht kleidet sich jedes Feuer. So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit: vollendet im Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht, während des Handelns, rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht. „Philosophie ist eigentlich Heimweh" sagt Novalis, „der Trieb überall zu Hause zu sein". Deshalb ist Philosophie, als Lebensform sowohl, als das Formbestimmende und das Inhaltgebende der Dichtung, immer ein Symptom des Risses zwischen Innen und Aussen, ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat. Deshalb haben die seligen Zeiten keine Philosophie oder, was dasselbe besagt, alle Menschen dieser Zeiten sind Philosophen, Inhaber des utopischen Zieles jeder Philosophie. Denn was ist die Aufgabe der wahren Philosophie, wenn nicht das Aufzeichnen jener urbildlichen Landkarte; was ist das Problem des transcendentalen Ortes, wenn nicht die Bestimmung der Zugeordnetheit jeder aus dem tiefsten Innern quellenden Regung zu einer ihr unbekannten, ihr aber von Ewigkeit her zugemessenen, sie in erlösender Symbolik einhüllenden Form? Dann ist die Leidenschaft der von der Vernunft vorherbestimmte Weg zur vollendeten Selbstheit und aus dem Wahnsinn sprechen rätselvolle aber entzifferbare Zeichen einer sonst zum Stummsein verurteilten transcendenten Macht. Es gibt dann noch keine Innerlichkeit, denn es gibt noch kein wirkliches Aussen, kein eigentliches Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens des Abenteuers unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiss noch nicht, dass sie sich verlieren kann und denkt nie daran, dass sie sich suchen muss. Es ist das Weltzeitalter des Epos. Nicht die Leidlosigkeit, oder Gesichertheit schafft des Seins die (fröhlich-strengen Umrisse) kleiden hier Menschen und Taten in) (das Sinnlose und Trauervolle des Weltgeschehens ist nicht gewachsen seit Beginn der Zeiten, nur die Trostgesänge klingen heller oder gedämpfter), sondern diese Angemessenheit der Taten an die inneren Anforderungen der Seele: an Grösse, an Entfaltung, an Ganzheit. Wenn die Seele noch keinen Abgrund in sich kennt, der sie zum Absturz locken oder auf weglose Höhen treiben könnte, wenn die Gottheit, die die Welt verwaltet und die unbekannten und ungerechten Gaben des Geschickes austeilt, unverstanden aber bekannt und nahe den Menschen gegenübersteht, wie der Vater dem kleinen Kinde, dann ist jede Tat nur ein gutsitzendes Gewand der Seele: Sein und Schicksal, Abenteuer und Vollendung/ sind dann identische Begriffe. Denn die Frage, als deren gestaltende Antwort das Epos entsteht ist: wie (Leben und Wesen) kann das Leben wesenhaft werden? Und das Unerreichbare und Unverwelkbare Homers – und streng genommen sind nur diese Gedichte Epen – stammt daher, dass er die Antwort gefunden hatte, bevor der Gang des Geistes in der Geschichte die Frage laut werden liess. Wenn man will so kann man hier dem Geheimnis des Griechentums entgegengehen: seiner uns undenkbaren Vollendung – und seiner unüberbrückbaren Fremdheit für uns: der Grieche kennt nur Antworten, aber keine Fragen, nur Lösungen (wenn auch rätselvolle) aber keine Rätsel, nur Formen aber kein Chaos; Er zieht den gestaltenden Kreis der Formen noch diesseits der Paradoxie, und alles, was seit dem Auftreten der Paradoxie im Drama des Geistes, zur Flachheit führen müsste führt ihn zur Vollendung. Man vermischt, wenn von den Griechen die Rede ist, immer Geschichtsphilosophie und Aesthetik, Psychologie und Metaphysik, und dichtet ihren Formen eine Beziehung zu unserem Weltalter an. Schöne Seelen suchen die eigenen flüchtig vorbeihuschenden, nie erfassbaren [illegible] Augenblicke ein erträumtes Ruhe hinter diesen schweigsamen. Für immer [illegible] vergessend, dass der Wert dieser Augenblicke ihre Flüchtigkeit ist, dass das wovor sie zu den Griechen flüchten ihre eigene Tiefe und Grösse ist. Tiefere Geister, die

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

2

entströmender Blut zu purpurnem Stahl erstarren und zum Panzer schmieden verwehrten, damit ihre Wunde ewig verborgen bleiben und ihre Gebärde des Heldentums zum Paradigma des kommenden, wirklichen Heldentums werde, damit es das neue Heldentum aufwecke, vergleichen die Brüchigkeit ihrer Formen mit der griechischen Harmonie und die eigenen Leiden, aus denen ihre Formen entsprossen sind, mit erträumten Qualen, die griechische Reinheit zur Bändigung brauchen. Sie wollen, die Vollendung der Form in eigensinnig solipsistischer Weise als Funktion des inneren Zerstörtseins fassend, aus den Gebilden der Griechen die Stimme einer Qual vernehmen, die unsoviel an Intensität die ihre übertrifft, wie die griechische Kunst das, was sie gestalten. Es handelt sich aber hier um eine vollkommene Umwandlung der transcendentalen Topographie des Geistes, die in ihrem Wesen und Folgen wohl beschrieben, in ihrer metaphysischen Bedeutsamkeit wohl ausgedeutet und begriffen werden kann, für die es aber jedoch immer unmöglich sein wird eine, wenn auch einfühlende oder bloss begreifende Psychologie zu finden. Denn jedes psychologische Begreifen setzt bereits einen bestimmten Stand der transcendentalen Orte voraus und funktioniert nur innerhalb dieses Bereichs. Statt das Griechentum in dieser Weise verstehen zu wollen, also letzten Endes unbewusst zu fragen: wie könnten wir diese Formen hervorbringen? oder: wie würden wir uns verhalten, wenn wir diese Formen hätten? wäre es fruchtbarer (zu fragen) nach der, von uns wesensverschiedenen transcendentalen Topographie des griechischen Geistes die diese Formen möglich und auch notwendig gemacht hat). Wir sagten: der Grieche hat seine Antworten früher als seine Fragen. Auch dies ist nicht psychologisch sondern (höchstens) transcendentalpsychologisch zu verstehen. Es bedeutet, dass in dem letzten Strukturverhältnis, das alle Erlebnisse und Gestaltungen bedingt, keine qualitativen, mithin (bloss durch den Sprung überwindbaren (unaufhebbaren und) Unterschiede der transcendentalen Orte gegeben sind, dass der Aufstieg zum Höchsten und der Abstieg zum Sinnlosesten sich auf Wegen der Adaequation, also schlimmstenfalls durch graduell abgemessenen, übergangsreichen Stufengang vollzogen wird. Die Orientierung des Geistes in dieser Heimat ist deshalb das passive visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes; die Welt des Sinnes ist greifbar und übersichtlich, es kommt nur darauf an den Seinen unbestimmten Ort darin zu finden. Das Irren kann hier nur ein Zuviel oder ein Zuwenig sein, nur ein Mangel an Mass oder Einsicht, denn Wissen ist nur ein Aufheben trüber Schleier, Schaffen ein Abzeichnen sichtbarer ewiger Wesenheiten, Tugend eine vollendete Kenntnis der Wege; und der Sinnesfremde entstammt nur aus der allzu grossen Ferne vom Sinn. Es ist eine homogene Welt und auch die Trennung von Mensch und Welt, von Ich und Du vermag ihre Einstoffigkeit nicht zu stören: wie jedes andere Glied dieser Rhythmik steht die Seele inmitten der Welt; die Grenze, die ihre Umrisse erschafft, ist im Wesen von den Konturen der Dinge nicht unterschieden: er zieht scharfe und sichere Linien, trennt aber doch nur relativ; er trennt nur in Bezug auf und für ein in sich homogenes System des adaequaten Gleichgewichts. Denn nicht einsam steht der Mensch als alleiniger Träger der Substantialität inmitten reflexiver Formungen: seine Beziehungen zu den Anderen und die Gebilde die daraus entstehen sind geradeso substanzvoll, wie er selbst, ja wahrhafter von Substanz erfüllt, weil allgemeiner, „philosophischer", der urbildlichen Heimath näher und verwandter: Liebe, Familie, Staat. Das Sollen ist für ihn nur eine paedagogische Frage, der Ausdruck des Noch-nicht-Heimgekehrt-seins; es drückt noch keine unaufhebbare Beziehung zur Substanz aus. Und auch in ihm ist kein Zwang zum Sprung: er ist befleckt von der Substanzferne der Materie, er soll reinwerden in der Substanznähe des stofflosen unversehrten: es liegt ein weiter Weg vor ihm, aber kein Abgrund in ihm.

Das ist die Welt der griechischen Philosophie. Aber dieses Denken entstand (schon) als die Substanz zu verblassen begann. Wenn es eigentlich gesprochen keine griechische Aesthetik gibt, weil die Metaphysik schon alles Aesthetische vorweggenommen und so zur Tautologie erniedrigt hat, so gibt es für Griechenland auch keinen eigentlichen Gegensatz von Geschichte und Geschichtsphilosophie: die Griechen durchlaufen alle Stadien die den grossen Formen a priori entsprechen, ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Aesthetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte. Der Inhalt dieses Ganges ist das Entweichen der Substanz von der absoluten Lebensimmanenz Homers bis zur absoluten, aber greifbaren und erfassbaren Transcendenz Platons; und seine Stadien ±, in denen sich sein Sinn wie in ewigen Hieroglyphen niedergelegt hat, sind die grossen, die zeitlos-paradigmatisch deutlich und scharf von einander abhebenden Formen: Epos, Tragoedie und Philosophie. Die Welt des Epos beantwortet die Frage: wie kann das Leben wesenhaft werden? Aber zur Frage gereift ist die Antwort erst, wenn die

+ untereinander und zu dem Subjekte

± (hier kennt das Griechentum keine Übergänge)

+ des Weltgestaltens

+ Solche Grenzen ~~müssen~~ schließen notwendig eine ~~geschlossene~~ abgerundete Welt ~~abzuschließen~~ ein: Wenn auch jenseits des Kreises, den die Sternenbilder des gegenwärtigen Sinnes um den erlebbaren und zu formenden Kosmos ziehen, drohende und unverständliche Mächte fühlbar werden, die Gegenwart des Sinnes vermögen sie doch nicht zu verdrängen; sie können das Leben vernichten, aber niemals das Sein zu verwirren, sie können schwarze Schatten auf die geformte Welt werfen, aber auch diese werden von den Formen, als schärfer betonende Kontraste einbezogen. ~~Die~~ Der Kreis in dem die Griechen metaphysisch leben, ist kleiner, als der unsrige, darum können wir uns niemals in ihn lebendig hineinversetzen; besser gesagt: der Kreis, dessen Geschlossenheit die transcendentale Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt, wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen; Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: – darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit für immer verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahren lassen, immer die letzte Vollendung. Wir haben in uns die allein wahre Substanz gefunden: darum mussten wir zwischen Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe legen, und jede Substantialität jenseits des Abgrundes in Reflexivität zerflattern lassen; darum musste unser Wesen für uns ~~selbst~~ zum ~~Sollen~~ (werden) Postulat und zwischen uns und uns selbst einen noch tieferen und gefahrdrohenderen Abgrund legen. ~~Die Welt in der wir leben ist wahrlich: „den Griechen ein Torheit."~~ Unsere Welt ist unendlich gross geworden und in jedem Winkel reicher an (Gefahren) Geschenken und) als die griechische, aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität. ~~Sie ist die geschlossene~~ Denn Totalität als formendes Prius jeder Einzelerscheinung bedeutet, dass etwas Geschlossenes vollendet sein kann; vollendet, weil alles in ihm vorkommt/; vollendet, weil alles in ihm zur eigenen Vollkommenheit reift 2) ~~vollendet, weil~~ (nichts ausgelassen wird und nichts auf ein höheres Aussen hinweist) und sich erreichend sich der Bindung fügt. Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen umfasst wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewusst-werden, nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück; wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

die Substanz schon aus erstarrter Ferne leuchtet. Erst wenn die Tragödie die Frage: wie kann das Wesen lebendig werden? gestaltend beantwortet hat, ist es bewusst geworden, dass das Leben, so wie es ist (und jedes Sollen hebt das Leben auf) die Immanenz des Wesens verloren hat. Im formenden Schicksal und im Helden, der sich schaffend findet, erwacht das reine Wesen zum Leben, das blosse Leben versinkt zum Nichtsein vor der allein wahren Wirklichkeit des Wesens; es ist eine Seinshöhe (erreicht voll viel blühendere Fülle) worden, der gegenüber das gewöhnliche Leben nicht einmal als Gegensatz gebraucht werden kann. (jenseits des Lebens) Auch diese Existenz des Wesens ist nicht aus dem Bedürfnis, aus dem Problem geboren: die Geburt der Pallas ist das Prototyp von der Entstehung griechischer Formen. So wie die sich ins Leben entladende, lebengebärende Wirklichkeit des Wesens, den Verlust seiner reinen Lebensimmanenz verrät, so wird dieser problematische Untergrund der Tragödie erst in der Philosophie sichtbar und zum Problem: erst wenn das ganz lebensfern gewordene Wesen zur absolut alleinigen transcendenten Wirklichkeit geworden ist, wenn auch das tragische Schicksal der Tragödie als rohe und sinnlose Willkür der Empirie und das Helden als Erdgebundenheit, Leidenschaft die (Beschränktheit) seiner Selbstvollendung als) des zufälligen Subjekts durch die (Tat) gestaltende der Philosophie enthüllt ist, erscheint die Antwort auf das Sein das die Tragödie gibt, nicht mehr bloss als Lösung der Sphinx. Der Held der Tragödie löst den lebenden Menschen Homers ab und verklärt und erklärt, den gerade dadurch, dass er seine erlöschende Fackel von ihm abnimmt und zum neuen Leuchten entzündet. Und der neue Mensch Platons, der Weise, mit seinem handelnden Erkennen und seinem wesenschaffenden Schauen entlarvt nicht bloss den Helden, sondern durchleuchtet die dunkle Gefahr die er besiegt hat (und verklärt ihn indem er ihn überwindet.)

(Aber der Weise ist der letzte Menschentypus und seine Welt die letzte paradigmatische Lebensgestaltung die dem griechischen Geist gegeben war. Das Klarwerden der Fragen die Platons Vision bedingen und tragen hat keine neuen Antworten mehr gezeitigt: die Welt ist griechisch geworden in der Folge der Zeiten, aber der griechische Geist immer ungriechischer; er hat unvergängliche neue Probleme (und auch Lösungen) doch das eigenst Griechische des τόπος νοητός ist für immer versunken.* Und das Losungswort des Wesenwerden neu-schicksalhaften Geistes ist: den Griechen eine Torheit.

Es ist wahrlich eine Torheit für den Griechen! Wir können und wollen hier keine Geschichtsphilosophie des Christentums geben, keine Beschreibung der erlösenden und verführerischen Macht die nach dem Taten Griechentum zu eigen war, dessen hinreissender Glanz in der Kirche eine neue Polis entstehen liess, und die Paradoxie der Erlösung der verlorenen und verdorbenen Seele zum platonischen Herausleuchten der Himmels in das Leben verwandelt hat; das in Giotto und Dante, in Franciscus und Thomas den Abgrund mit dunkelstrahlenden Schatten, zur Assonanz die die gegenwärtige Harmonie erhöht, machte, zu einem neuen Gleichgewicht inadaequater, lebensfremder Intensitäten; das das Unerreichte und Unerreichbare der erlösten Welt bis zur weiten aber sichtbaren Ferne nahe brachte; das die Apokalypse vergessen liess und die Metaphysik wieder in Aesthetik verwandelt hat.

Wahrlich eine Torheit für den Griechen! Kants Sternenhimmel glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der neuen Welt heisst Mensch sein: einsam sein – mehr die Pfade. Und das innere Licht gibt nur dem nächsten Schritt den Schein die Evidenz der Sicherheit oder des Scheins. Von Innen strahlt kein Licht mehr in die Welt der Geschehnisse und in ihre seelenfremde Verschlungenheit, und ob die Angemessenheit der Tat an das Wesen des Subjekts (wirklich diesem trifft nur kann es wissen, wenn das (der einzige Wegweiser der übrig blieb) Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt wurde, wenn seine innerste und eigenste Wesenheit als unendliche Forderung auf einem imaginären Himmel der Seinsollenden ihm entgegengestellt ist, wenn sie aus einem unermesslichen Abgrund, der im Subjekt selbst liegt heraustreten muss, wenn nur aus der tiefsten Tiefe emporsteigende das Wesen ist und niemand jemals den Grund betreten und erschauen vermag. Die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt, die Kunst, ist damit selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken, sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphaeren ist für immer zerrissen. Es soll und kann hier keine Geschichtsphilosophie über die Verwandlung im Aufbau

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

der transcendentalen Orte gegeben werden. Ob hier unser Untergehen (als Stumpfer- oder als Sehend-gewordene) der Grund des Wechsels ist, oder ob die götter-griechenländischen von anderen Mächten vertrieben und verdrängt wurden: nicht hier ist der Ort darüber zu sprechen. Nicht einmal andeutend soll der ganze Weg, der zu unserer Wirklichkeit führt, aufgezeigt werden: die verführerische Kraft, die noch im Kulturgriechentum lag, dessen blendender Glanz die unheilbaren Risse der Welt immer wieder vergessen und neue, aber dem neuen Wesen der Welt widersprechende und darum immer wieder zerfallende Einheiten erträumen ließ; so ward aus der Kirche eine neue Polis und aus der paradoxen Verbundenheit der in unrettbare Sünde verlorenen Seele mit der absurden aber gewissen Erlösung ein beinahe platonisches Hineinleuchten des Himmlischen in die irdische Wirklichkeit; aus dem Sprung die Stufenleiter. Und bei Giotto und Dante (bei Wolfram und Pisano), bei Thomas und Franciscus wurde die Welt wieder rund, übersichtlich und zur Totalität: der Abgrund zum dunkelstrahlenden Schatten in einem abgeschlossenen Farbenharmonie, der Schrei nach Erlösung ward zur Dissonanz im vollendeten rhythmischen System der Welt und machte ein neues, aber nicht minder farbiges und vollendetes Gleichgewicht möglich wie das griechische: das der inadäquaten, der heterogenen Intensitäten. Das Unbegreifbare und ewig Unerreichbare der erlösten Welt ward so nahe gebracht: bis zur sichtbaren Ferne. Das jüngste Gericht ward gegenwärtig und ein Glied vor dem gedachten Gleichgewicht und seine wahre Wesenheit, die die Welt zur katholischen Wende, deren Gleiches dem Parakleten vorbehalten ist, verwandelt, musste vergessen werden. Es ist ein neues, paradoxes Griechentum entstanden: die Aesthetik ist wieder zur Metaphysik geworden. Zum ersten aber auch zum letzten Male. Nachdem diese Einheit zerfallen ist, gibt es keine spontane Seinstotalität mehr; die Quellen, deren Gewässer die alte Einheit auseinandergerissen haben, sind zwar versiegt, aber die hoffnungslos ausgetrockneten Flussbetten haben das Antlitz der Welt für immer zerklüftet. Jede Auferstehung des Griechentums ist nunmehr eine mehr oder weniger bewusste Hypostasierung der Aesthetik zur alleinigen Metaphysik: ein Vergewaltigen und ein Vernichtenwollen der Wesenheit von allem, was außerhalb des Bereichs der Kunst liegt, ein Versuch zu vergessen, dass die Kunst nur eine Sphäre von vielen ist, dass sie das Auseinanderfallen und das Nichtausreichen der Welt zur Voraussetzung ihrer Existenz und ihrer Bewusstwerdung hat. Diese Überspannung der Substantialität der Kunst muss aber auch ihre Formen belasten und überladen: sie müssen entweder alles hervorbringen, was sonst einfach hingenommene Gegebenheit war, sie müssen also, bevor ihre eigentliche, apriorische Wirksamkeit beginnen könnte, aus eigener Kraft die Bedingungen herbeischaffen; oder es entsteht für die Formen der Zwang, die Unerreichbarkeit des Gegenstandes und die Nichtigkeit des einzig möglichen Gegenstandes polemisch (notwendig ungeordneten) darzulegen; sie müssen alles selbst hervorbringen, was sonst einfach hingenommene Gegebenheit war, sie müssen also, bevor ihre eigentliche, apriorische Wirksamkeit beginnen könnte, aus eigener Kraft deren Bedingungen, den Gegenstand und dessen Umwelt herbeischaffen. Eine nur hinzunehmende Totalität ist für die Formen nicht mehr gegeben, darum müssen sie das zu Gestaltende entweder so weit verengen und verflüchtigen, dass es von ihnen getragen werden kann, oder es entsteht für sie der Zwang, die Unrealisierbarkeit ihres notwendigen Gegenstandes und die innere Nichtigkeit des einzig möglichen polemisch darzutun und so die Brüchigkeit des Weltaufbaus – dennoch – in die Formenwelt hineinzutragen.

Dieses Anderswerden der transcendentalen Orientierungspunkte unterwirft die Kunstformen einer geschichtsphilosophischen Dialektik, die aber je nach der apriorischen Heimat der einzelnen Gattungen für jede Form anders ausfallen muss. Es kann geschehen, dass die Umwandlung nur den Gegenstand und die Bedingungen seiner Gestaltung trifft und die letzte Beziehung der Form auf ihre transcendentale Existenzberechtigung unberührt lässt; dann entstehen bloss Formveränderungen, die zwar in allen technischen Einzelheiten auseinandergehen, das Urprinzip der Gestaltung jedoch nicht umstossen. Es ist aber möglich, dass der Wechsel sich gerade im alles bestimmenden principium stilisationis der Gestaltung vollzieht und dadurch notwendig macht, dass dem (Kunstwollen) demselben – geschichtsphilosophisch bedingt – verschiedene Kunstformen entsprechen. Dies ist kein (Wandel) gattungsschaffender der Gesinnung: schon in der griechischen Entwicklung sind solche sichtbar geworden, wenn das Problematischwerden von Held und Schicksal das neue untragische Drama von Euripides ins Leben ruft; da herrscht ein völliges Entsprechen zwischen der apriorischen Bedürftigkeit und dem metaphysischen Leiden des Subjekts, die zum Schaffen treiben, und zwischen dem praestabilierten ewigen Ort der Form, auf die die vollendete Gestaltung auftrifft. Das

† der irdischen und himmlischen Hierarchien

~~‡ verlor die Gefahr der tatsächlichen Tiefe aber sein ganzes Dunkel trat an (schwarz-leuchtender der Intensität des) nichts verlierend auf die Oberfläche und half eine neue~~

‡ verlor die Gefahr der tatsächlichen Tiefe, aber sein ganzes Dunkel wand ohne an schwarz-leuchtender Kraft etwas einzubüssen zur reinen Oberfläche und fügte sich so in eine abgeschlossene Einheit der Farben zwanglos ein;

§ der bereits als geleistet gedachten Harmonie der Sphaeren.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

~~Der Mythos des Griechentums ist vorbei, es gibt [hat] nur mehr eine Geschichte davon~~

E als bloß gewachsene Selbstverständlichkeit, sondern als Wunder, als (Regenbogenbrücke über ~~steilen~~ schlanke und festgeschwungene) Bodenlose Tiefen

* der Mythos des Griechentums, das Zusammenfallen von Geschichtsphilosophie und Geschichte hat aufgehört und was ~~einmal~~ von neuem an geschieht gehört der ~~Geschichte an~~

2

Gattungschaffende Prinzip aber, das hier gemeint ist, fordert keine Wandel der Gesinnung, es nötigt vielmehr dieselbe Gesinnung sich auf ein neues, vom Ethos wesensverschiedenes Ziel zu richten. Es bedeutet vielmehr, dass die alte Parallelität der transcendentalen Strukturen im gestaltenden Subjekt und in der herausgesetzten Welt der geleisteten Formen zerrissen ist, dass die letzten Grundlagen des Gestaltens heimatlos geworden sind.

Die deutsche Romantik hat den Begriff des Romans mit dem des Romantischen in enge, wenn auch nicht immer bis ins letzte geklärte Beziehungen gebracht. Mit grossem Recht, denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transcendentalen Obdachlosigkeit. Das Zusammenfallen von Geschichte und Geschichtsphilosophie hatte für Griechenland die Folge, dass jede Kunstart erst dann geboren wird, wenn auf der Sonnenuhr des Geistes abzulesen ist, dass gerade ihre Stunde gekommen ist und jede verschwinden musste, wenn die Urbilder ihres Seins nicht mehr am Horizonte standen. Für die nachgriechische Zeit ist diese philosophische Periodizität verloren. In einer unentwirrbaren Verschlungenheit kreuzen sich hier die Gattungen als Zeichen des echten und des unechten Suchens nach dem nicht mehr klar und eindeutig gegebenen Ziele, und ihre Summe ergibt bloss eine geschichtliche Totalität der Empirie, wo man für die einzelnen Formen wohl nach empirischen (soziologischen) Bedingungen ihrer Entstehungsmöglichkeit suchen mag, und sie eventuell auch finden kann, wo aber der geschichtsphilosophische Sinn der Periodizität sich niemals mehr auf die symbolisch gewordenen Gattungen konzentriert und auch aus den Gesamtheiten der Zeitalter mehr entziffert und herausgedeutet als in ihnen selbst aufgefunden werden kann. Während aber bei dem kleinsten Erlöschen der transcendentalen Geborgenheit die Lebensimmanenz des Sinnes unrettbar versinken muss, vermag das lebensferne und lebensfremde Wesen sich mit ihrem Gedichte in solcher Weise zu krönen, dass diese Weihe selbst bei grösseren Erschütterungen nur verblassen aber niemals ganz verschwinden wird. Darum hat sich die Tragödie, wenn auch verwandelt, so doch in ihrem Wesen unberührt in unsere Zeiten hinübergerettet, während die Epopöe verschwinden und einer ganz neuen Form, dem Roman weichen musste.

Freilich hat die vollkommene Wandlung des Lebensbegriffes auch die Tragödie verändert und seiner Beziehung zum Wesen. Etwas anderes ist es, wenn die Lebensimmanenz des Sinnes mit katastrophaler Klarheit verschwindet und eine reine Welt dem Wesen durch nichts verworrene überlässt, als wenn die Immanenz durch Verbannung aus dem Kosmos verbannt wird, wenn die Lebensnacht nach ihrem Wiedererscheinen ungestillt und niemals in zweifelsfreier Stoffausgeschlossenheit lebendig bleibt und, wenn man den Verlorenen in jeder Gestalt so ungefügig und wirren Erscheinung, dem Lösungswort harrend, vermuten muss; und wenn das Wesen deshalb keine tragische Bühne aus den gefällten Stämmen des Lebenswaldes aufschlagen kann, sondern entweder aus dem Brande aller toten Überreste eines verfallenen Lebens zum kurzen Flammendasein erwachen oder diesem ganzen Chaos schroff ablehnend den Rücken kehren und in eine abstrakte Sphäre der ganz reinen Wesenhaftigkeit flüchten muss. Es ist die Beziehung des Wesens zu dem – an sich aussertragischen – Leben, das die Stilzweiheit der neueren Tragödie, deren Shakespeare und Alfieri bezeichnen die Pole, notwendig macht. Die griechische Tragödie stand jenseits des Dilemmas von Lebensnähe oder Abstraktion, weil für sie die Fülle keine Frage der Annäherung an das Leben, die Transparenz des Dialogs keine Aufhebung seiner Unmittelbarkeit war. Aus welchen geschichtlichen Zufällen oder Notwendigkeiten der Chor auch entstanden sein mag, sein künstlerischer Sinn ist: Lebendigkeit und Fülle dem Wesen jenseits von allem Leben zu geben. Er konnte deshalb einen Hintergrund abgeben, der gerade so war aus der reinen, apriorischen Form geboren ist und so war die Funktion des Abschliessens erfüllt, wie die warmere Atmosphäre zwischen den Reliefgestalten; aber der kann dennoch voll von Bewegung sein, der sich jedem scheinbaren Schwanken einer nicht aus abstraktem Schema geborenen Handlung anschmiegen, sie in sich aufnehmen und um Eigenes bereichert dem Drama zurückgeben. Er kann den lyrischen Sinn des ganzen Dramas in Worten ertönen lassen, er kann, ohne zu zerfallen, sowohl die niederen, der tragischen Widerlegung bedürftigen Stimmen der unerschöpflichen Vernunft, wie die der hohen Übervernünftigkeit des Schicksals in sich vereinen. Sprecher und Chor sind in der griechischen Tragödie aus dem selben Wesensgrund entsprossen, sie sind einander völlig homogen, und können gerade deshalb, ohne den Bau zu zerreissen, gänzlich getrennte Funktionen erfüllen; im Chor kann sich die ganze Lyrik der Situationen und der Schicksale

MTA FIL. INT.
Lukács Archív

Stammen und den Gipfeln die Bitterkeit aller aussagenden Worte und die aller umfassenden Gebärden der recht gewordenen tragischen Dialektik überlassen – und doch niemals anders als durch sanfte Übergänge voneinander geschieden sein. Für keine von beiden ist die Gefahr einer die dramatische Form sprengenden Lebensnähe auch nur als ferne Möglichkeit eigen; darum können sich beide zur unscheinbaren aber apriorisch vorgezeichneten Fülle ausbreiten. [Und das Verschwinden des Lebens als Sinnesträger hat die Nähe und die Verwandtschaft der Menschen untereinander nur in eine andere Atmosphäre übertragen, aber nicht vernichtet: jede Gestalt, die hier verbannt, hat die gleiche Nähe zum allerernährenden Wesen, ist also jeder anderen in ihren tiefsten Wurzeln verwandt: alle verstehen einander, denn alle sprechen die gleiche Sprache, alle vertrauen einander, wenn auch als Todfeinde, denn alle streben dem gleichen Centrum zu und bewegen sich auf gleichem Niveau der Existenz.] Aus dem neueren Drama ist das Leben nicht organisch verschwunden, es kann höchstens aus ihm verbannt werden. Aber die Verbannung bedeutet die Anerkennung nicht nur des Seins sondern und der Macht des Verbannten: es ist in jedem Wort und jeder Gebärde, die in angstvoller Selbstbewahrung sich überbietet um sich vor ihm in unbefleckter Reine zu halten, gegenwärtig; es ist da, die berechnete und kahle Strenge des aus abstrakter Apriorität erzeugten Aufbaus unsichtbar und ironisch leitet; verengt oder verwirrt, überdeutlich oder abstrus macht. Die andere Tragödie verzehrt das Leben. Sie stellt ihre Helden als lebendige Menschen, inmitten einer bloss lebendigen Masse, auf die Scene, und aus der Verworrenheit einer von Lebensschwere beladenen Handlung soll das klare Schicksal allmählich erglühen, soll durch sein Feuer alles bloss Menschliche zur Asche verbrennen auf dass das nichtige Leben der blossen Menschen in Nichtigkeit zerfalle, die Affekte der Heldenhaften aber zur tragischen Leidenschaft erglühend diese zu schlackenlosen Helden umschmelzen. Damit ist das Heldentum polemisch und problematisch geworden: Heldsein ist nicht mehr die naturhafte Existenzform der Wesenssphäre sondern ein Sich-Erheben (sowohl) über das bloss Menschliche der Masse wie der eigenen Instinkte. Das hierarchische Problem von Leben und Wesen das für das griechische Drama ein formendes Apriori war und deshalb nie als Gegenstand zur Gestaltung kam, wird so in den tragischen Prozess selbst hineingezogen und zerreisst das Drama in einander völlig heterogene Hälften die nur durch ihre gegenseitigen Verneinen und Sichausschliessen mit einander verbunden sind: also polemisch und deshalb – die Grundlagen gerade dieses Dramas störend – intellektualistisch. Und die Breite des Fundamentes, das so aufgezwungen ist und die Weite des Weges den der Held in seiner eigenen Seele zurücklegen muss, bis er sich als Helden findet, widerstreitet der formendringenden Schlankheit des dramatischen Aufbaus u., nähert es den epischen Formen an, geradeso wie der polemische Accent des Heldentums (auch in der abstrakten Tragödie) ein Überwuchern des Dialogs von rein lyrischer Lyrik zur notwendigen Folge hat. der Dramas das griechische Gleichgewicht von Lebensnähe und Unmittelbarkeit, von Lebensferne und Fülle für Spieler und Hintergrund finden: das eine spielt in leeren Säulenhallen, das andere in einem Urwald. Diese Lyrik hat aber noch eine andere Quelle, die ebenfalls aus der verschobenen Beziehung von Wesen und Leben entspringt. Für die Griechen hat das Verschwinden des Lebens als Sinnesträger die Nähe und die Verwandtschaft der Menschen untereinander nur in eine andere Atmosphäre übertragen, aber nicht vernichtet: jede Gestalt, die hier verbannt ist, demnach in gleicher Entfernung vom Allerhaltenden, vom Wesen ist also jeder anderen in ihren tiefsten Wurzeln verwandt: alle verstehen einander, denn alle sprechen die gleiche Sprache, alle vertrauen einander, wenn auch als Todfeinde, denn alle streben in gleicher Weise dem gleichen Centrum zu und bewegen sich auf der gleichen Höhe einer innerlich wesensgleichen Existenz. Wenn aber das Wesen, wie im neueren Drama, nur nach hierarchischem Weltkampf mit dem Leben sich zu offenbaren vermag, wenn jede Gestalt diesen Wettstreit als Voraussetzung ihrer Existenz oder als bewegendes Element ihres Daseins in sich trägt, dann muss jede der dramatis personae mit nur ihren eigenen Fäden an ihr gebärendes Schicksal gebunden sein, dann muss jede aus Einsamkeit stammen und in einer unaufhebbaren Einsamkeit inmitten der anderen Einsamen dem letzten tragischen Alleinsein zueilen, dann muss jedes tragische Wort unverstanden verklingen und keine tragische Tat wird eine adäquat-aufnehmende Resonanz finden können. Die Einsamkeit ist aber etwas Paradox-Dramatisches: sie ist das eigentlichste Wesen des Tragischen, denn die zu Schicksal selbstgewordene Seele kann Sternenbrüder haben

+ die die Klassenrollen vollziehen

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

3 2 1

+ ~~dem Wesen die Fülle und Lebendigkeit in einem Jenseits von allem Leben zu geben~~

+ das Wesen, in einem Jenseits von jedwedem Leben, zur Lebendigkeit und Fülle zu führen

aber niemals Gefühlte, seine Äussere Form jedoch, der Dialog, setzt eine hohe Gemeinsamkeit dieser Einsamen voraus um mehrstimmig, um wirklich dialogisch, dramatisch zu bleiben. Die Sprache des absolut Einsamen ist lyrisch, ist monologisch, im Zwiegespräch tritt das Inkognito seiner Seele zu stark zu Tage und belastet und überflutet die Eindeutigkeit und die Schärfe von Rede und Widerrede. Und diese Einsamkeit ist tiefer als die von der tragischen Form, der Beziehung zum Schicksal erforderte (in der ja auch der griechische Held gelebt hat): sie muss sich selbst zum Problem werden und das tragische Problem vertiefend und verwirrend an seine Stelle treten: diese Einsamkeit ist nicht bloss der Rausch der vom Schicksal erfassten, zum Gesang gewordenen Seele, sie ist zugleich die Qual der zum Alleinsein verdammten, sich nach Gemeinschaft verzehrenden Kreatur. Diese Einsamkeit gebiert aus sich neue tragische Probleme, das eigentliche Problem der neuen Tragödie: das Vertrauen. Die im Leben gehüllte aber wesenserfüllte Seele des neuen Helden wird niemals begreifen können, dass unter dem gleichen Mantel des Lebens nicht auch die gleiche Wesenhaftigkeit wohnen muss; sie weiss von einer Gleichheit aller, die sich gefunden haben und kann nicht begreifen, dass dies ihr Wissen nicht aus dieser Welt stammt, dass die innere Zweifelsfreiheit dieses Wissens keine Gewähr dafür bieten kann, dass es für dieses Leben konstitutiv sei; sie weiss von der Idee ihrer selbst, die sie bewegend in ihr lebendig ist, sie muss daher daran glauben, dass das Menschengewühl des Lebens, das sie umgibt, nur ein verwirrtes Fastnachtsspiel ist, in dem bei dem ersten Wort aus dem Wesen die Masken fallen und unbekannte Brüder einander umarmen müssen. Sie sucht es und sucht es – und findet sich selbst, allein, im Schicksal. Und in ihrer Ekstase des Sich-gefunden-habens mischt sich anklagend-elegisch die Trauer des Weges der hierher geführt hat: die Enttäuschung über das Leben, das nicht einmal eine Karikatur dessen war, was ihre Schicksalsreife ihr so hellseherisch klar verkündet hat, dessen Glaube ihr die Kraft gab, den Weg im Dunkel allein zu gehen. Diese Einsamkeit ist nicht nur dramatisch sondern auch psychologisch, denn sie ist nicht allein die Apriorität aller dramatis personae, sondern zugleich das Erleben des Heldwerdenden Menschen, und wenn die Psychologie im Drama nicht unverarbeiteter Rohstoff bleibt, so kann sie sich nur als Seelenlyrik äussern.

Die grosse Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit. Darum kann das Drama, wenn das Sein die sich spontan abrundende und sinnlich gegenwärtige Totalität verloren hat, in seiner Formapriorität dennoch eine vielleicht problematische aber trotzdem alles enthaltende und in sich abschliessende Welt finden. Für die grosse Epik ist dies unmöglich. Für sie ist die jeweilige Gegebenheit der Welt ein letztes Prinzip, sie ist in ihrem entscheidenden und alles bestimmenden transcendentalen Grund empirisch; sie kann das Leben manchmal beschleunigen, kann Verstecktes oder Verkümmertes zu einem, ihm immanenten, utopischen Ende führen, aber Weite und Tiefe, Abrundung und Versinnlichung, Reichtum und Geordnetsein des geschichtlich gegebenen Lebens wird sie niemals aus der Form heraus überschreiten können. Jeder Versuch einer wahrhaft utopischen Epik wird scheitern müssen, denn sie muss – subjektiv oder objektiv – über die Empirie hinausgehen, und dieshalb ins Lyrische oder Dramatische transcendieren. Und diese Transcendenz kann für die Epik niemals fruchtbar werden. Es hat vielleicht Zeiten gegeben, vereinzelte Märchen bewahren Fragmente dieser verschollenen Welten, wo das jetzt nur utopisch Erlangbare in visionärer Sichtbarkeit gegenwärtig war, und Epiker solcher Zeiten hätten die Empirie nicht verlassen müssen, um die transcendente Wirklichkeit als allein seiende darzustellen; ja sie konnten einfache Erzähler von Begebenheiten sein, so wie die Schöpfer der beflügelten assyrischen Urwesen sich gewiss, und mit Recht, für Naturalisten hielten. Doch schon für Homer ist die Transcendenz unlösbar in das irdische Dasein verwoben, und seine Unnachahmlichkeit beruht gerade auf dem restlosen Gelingen dieses Immanentwerdens. Diese unzerreissbare Gebundenheit an das Dasein und Sosein der Wirklichkeit, die entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik, ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens. Während der Begriff des Wesens, schon durch sein einfaches Setzen zur Transcendenz führt, sich aber dort zu einem neuen höheren Sein kristallisiert und so durch seine Form ein seinsollendes Sein ausdrückt, das in seiner formgeborenen Realität von den inhaltlichen Gegebenheiten des bloss Seienden unabhängig bleibt, schliesst der Begriff des Lebens eine solche Gegenständlichkeit der aufgefangenen und geronnenen Transcendenz aus. Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt und ihre Art und ihre Inhalte werden nur durch die inneren Mög-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Lebendigkeit dieser Kraft bedingt, die Welten des Lebens verharren hier, sie werden von den Formen nur aufgenommen und gestaltet, nur auf ihren eingeborenen Sinn gebracht und die Formen, die hier nur die Rolle des Sokrates bei der Geburt der Gedanken spielen dürfen, werden niemals aus Eigenem etwas ins Leben zaubern können, was nicht bereits in ihm gelegen ist. Der Character, den das Drama schafft – es ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Verhältnis – ist das intelligible Ich des Menschen, der der Epik das empirische Ich. Das Sollen, in dessen verzweifelte Intensität das auf der Erde vogelfrei gewordene Wesen flüchtet, kann sich im intelligiblen Ich als normative Psychologie des Helden objektivieren; im empirischen Ich bleibt es ein Sollen. Seine Kraft ist eine psychologische, gleichartig den anderen Elementen der Seele; sein Zielsetzen ist ein empirisches, gleichartig den anderen vom Menschen oder seiner Umwelt gegebenen möglichen Bestrebungen; seine Inhalte sind geschichtliche, gleichartig den anderen vom Lauf der Zeiten hervorgebrachten, und sind von dem Boden, auf dem sie gewachsen sind, nicht loszureissen: sie können verwelken, aber niemals zu neuem aetherischen Dasein erwachen. Das Sollen tötet das Leben und der dramatische Held umgürtet sich mit den symbolischen Attributen der sinnfälligen Erscheinung des Lebens nur deshalb, um die symbolische Ceremonie des Sterbens, als Sichtbarwerden der Transcendenz sinnfällig vollziehen zu können, die Menschen der Epik müssen aber leben, sonst zerreissen oder verkümmern sie das Element, das sie trägt, umgibt und erfüllt. (Das Sollen tötet das Leben und jeder Begriff drückt ein Sollen des Gegenstandes aus: darum kann das Denken niemals zu einer wirklichen Definition des Lebens kommen und (darum ist vielleicht) der Kunstphilosophie die Tragödie so viel adaequater als die Epik.) Das Sollen tötet das Leben und ein aus nur sollendem Sein erbauter Held der Epopoe wird immer nur ein Schatten des lebenden Menschen der geschichtlichen Wirklichkeit sein, sein Schatten, aber niemals sein Urbild, und die Welt, die ihm als Erleben und Abenteuer aufgegeben ist, nur ein verdünnter Abguss der Tatsächlichkeit und niemals ihr Kern und ihre Essenz. Die utopische Stilisierung der Epik kann nur Distanzen schaffen, aber auch diese Distanzen bleiben die zwischen Empirie und Empirie, und der Abstand und seine Trauer und seine Hoheit verwandeln nur den Ton in einen rhetorischen und können zwar die schönsten Früchte einer elegischen Lyrik tragen, aber niemals kann aus dem blossen Distanzsetzen ein über das Sein hinausgehender Inhalt zum lebendigen Leben erwachen und zu selbstherrlicher Wirklichkeit werden. Ob diese Distanz vorwärts oder rückwärts weist, ob sie ein Hinauf oder ein Herunter dem Leben gegenüber bezeichnet: es ist niemals das Schaffen einer neuen Realität sondern ein – immer subjektives – Spiegeln des bereits Daseienden. Die Helden Vergils leben ein Schattendasein gespeist vom Blut einer schönen Inbrunst, die sich selbst geopfert hat, um das fast immer Entschwundene (kühl und gemessen) heraufzubeschwören und die Zolasche Monumentalität ist nur die monotone Ergriffenheit von der vielfältigen und doch übersichtlichen Verzweigung eines soziologischen Kategoriensystems, das das Leben seiner Gegenwart vollständig zu begreifen sich anmasst.

Es gibt eine grosse Epik, aber das Drama bedarf niemals dieses Attributs und muss sich seiner stets erwehren. Denn der aus sich heraus substanzvolle und aus Substantialität runde Kosmos des Dramas kennt keinen Kontrast von Ganzheit und Ausschnitt, keine Entgegensetzung von Fall und Symptom: existieren bedeutet Kosmos-sein für das Drama, das Erfassen des Wesens, der Besitz seiner Totalität. Mit dem Begriff des Lebens ist jedoch die Notwendigkeit seiner Totalität nicht mitgesetzt, ja er enthält sowohl die relative Unabhängigkeit jedes in sich selbständigen Lebewesens von jeglicher darüber hinausweisender Bindung, wie die Unvermeidlichkeit und die ebenso relative Unentbehrlichkeit solcher Bindungen. Darum kann es epische Formen geben, deren Gegenstand nicht die Totalität des Lebens ist, sondern ein Ausschnitt, ein in sich lebensfähiger Bruchteil des Daseins. Darum aber ist der Begriff der Totalität für die Epik kein aus den gebärenden Formen geborener, kein transcendentaler, wie im Drama, sondern ein empirisch-metaphysischer, der Transcendenz und Immanenz untrennbar in sich vereinigt. Denn Subjekt und Objekt fallen in der Epik nicht zusammen, wie im Drama, wo die gestaltende Subjektivität aus der Werkperspektive gesehen nur ein Grenzbegriff ist, eine Art von Bewusstsein überhaupt, sondern sind klar und deutlich im Werke selbst vorhanden und voneinander geschieden, und da aus der formgewollten Empirizität des Gegenstandes ein empirisches gestaltendes Subjekt folgt, kann dieses niemals (die Gewähr des Grund und) der Totalität der herausgestalteten Welt sein. Die Totalität kann sich

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

8

Lukács

nur aus der Inhaltlichkeit der Objekte mit wahrer Würde ergeben: sie ist metasubjektiv, transcendent, ~~nicht~~ eine Offenbarung und eine Gnade. Das Subjekt der ~~grossen~~ Epik ist immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende, das Leben meisternde Anmassung verwandelt sich in der grossen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem hell heranleuchtenden Sinn, der sich ihm, dem einfachen Menschen des gewöhnlichen Daseins so unerwartet selbstverständlich im Leben selbst sichtbar geworden ist.

Das Subjekt der kleinen epischen Formen steht ~~viel~~ beherrschender und selbstherrlicher seinem Objekte gegenüber. Mag der Erzähler (– es kann und soll hier kein System der epischen Formen nicht einmal Andeutungsweise gegeben werden – mit der überlegenen und kühlen Chronistengebärde dem merkwürdigen Walten des Zufalls, der die Geschicke der Menschen für sie sinnlos und vernichtend für uns Abgründe aufdeckend und ergötzlich durcheinanderwirft zusehen; mag er einen kleinen Winkel der Welt als geordnet blühenden Garten umgeben von grenzenlosen und chaotischen Wüsten des Lebens gerührt zur alleinigen Wirklichkeit erheben; mag er ergriffen und gefesselt das seltsame und tiefe Erleben der Welt eines Menschen in ein stark geformtes und objektiviertes Schicksal gerinnen lassen: immer ist es seine Subjektivität, die aus der masslosen Unendlichkeit des Weltgeschehens ein Stück heraushebt, ihm ein selbstständiges Leben verleiht und die das Ganze, aus dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als unwillkürliches Weiterspinnen abgerissener Kausalreihen, nur als Spiegelung, wenn auch als Spiegelung einer an sich seienden Wirklichkeit (hineinscheinen) in die Welt des Werkes läßt. Die Abrundung dieser epischen Formen ist (eine) deshalb subjektiv: ein Lebensstück wird vom Dichter in eine sie heraushebende, betonende und vom Lebensganzen abhebende Umwelt versetzt und Auswahl und Abgrenzung tragen im Werk selbst den Stempel ihres Ursprungs aus Willen und Wissen des Subjekts: sie sind – mehr oder weniger – lyrischer Natur. Die Relativität von Selbstständigkeit und Abhängigkeit der Lebewesen und ihrer – organisch auf sich gestellten – (lebendigen ebenfalls) Vereinigungen kann nur so aufgehoben, zur Form gehoben werden, wenn eine bewusste Setzung des schaffenden Werksubjektes einen immanent herausstrahlenden Sinn in dem isolierten Dasein gerade dieses Lebensstückes zur Geltung bringt. Diese formende, gestalt- und grenzgebietende Tat des Subjekts, diese Souveränität im beherrschenden Schaffen der Gegenstände ist die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität. Diese Lyrik ist hier die letzte epische Einheit, (normgeboren und formenschaffend), kein Schwelgen eines vereinsamten Ich in der gegenstandsfreien Kontemplation seiner Selbst, keine Auflösung der Objekte in Sensationen und Stimmungen, sondern) trägt sie die Existenz alles Gestalteten. Doch mit der Bedeutsamkeit und Schwere des Lebensausschnittes muss die unmittelbar strömende Macht dieser Lyrik wachsen: das Gleichgewicht des Werkes ist das des setzenden Subjekts und des von ihm herausgestellten und gestützt emporgehobenen Gegenstandes. In der Form der seltsamen Merkwürdigkeit und Fragwürdigkeit des Lebens, in der Novelle, muss sich diese Lyrik noch ganz hinter den harten Linien der vereinzelt herausgemeisselten Begebenheit verstecken: die Lyrik ist hier noch reine Auswahl: die schreiende Willkür des beglückenden oder vernichtenden aber immer grundlos dareinfahrenden Zufalls kann nur durch sein klares, kommentarloses, rein gegenständliches Erfassen balanciert werden. Die Novelle ist die am reinsten artistische Form; der letzte Sinn aller künstlerischen Formung wird von ihr als Stimmung, als inhaltlicher Sinn des Gestaltens ausgesprochen (– wenn auch eben deshalb abstrakt –). Indem die Sinnlosigkeit in unverschleierter, nichts verschönernder Nacktheit erblickt wird, gibt ihr die bannende Macht dieses furchtlosen und hoffnungslosen Blickes die Weihe der Form: die Sinnlosigkeit wird, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt: sie ist ewig geworden, von der Form bejaht, aufgehoben und erlöst. Zwischen der Novelle und den lyrisch-epischen Formen ist ein Sprung: sobald das von der Form zum Sinn Erhobene auch (eigenem) Inhalt nach, wenn auch nur relativ, sinnvoll ist, muss das stummgewordene Subjekt nach (eigenen) Worten ringen, die vom relativen Sinn der gestalteten Begebenheit eine Brücke zum Absoluten bauen. In der Idylle verschmilzt diese Lyrik noch fast vollständig mit den Umrissen der Menschen und der Dinge, sie ist es ja die diesen Umrissen die Weichheit und die Luftigkeit der friedvollen Abgeschiedenheit, die selige Geborgenheit vor den Stürmen die draussen wüten verleiht. Nur wo die Idylle zur Epopöe transcendiert, wie in Goethes und Hebbels „grossen Idyllen“, wo das Ganze des Lebens mit allen seinen Gefahren, wenn auch von weiter Ferne gedämpft und gebändigt in die Geschehnisse selbst hineinspielt, muss die Stimme des Dichters selbst ertönen, muss seine Hand die heilsamen Distanzen schaffen, damit weder das siegende Glück (nur unwürdigen) seiner Helden) Selbstgenügsamkeit derer feig Abwischenden [?] werde, vor einer aller gegenwärtigen Nähe des nicht überwundenen sondern bloss für sie beseitigten Elends, noch die Gefahren und das Erleben der Lebenstotalität, das sie verscheucht, zu blassen Schemen werden und den Jubel des Sieges zur wohlfeilen Farce erniedrigend [?]. Und zum klaren und breitströmenden Allesaussagen erwächst diese Lyrik wo das Geschehnis, in seiner episch objektivierten Gegenständlichkeit der Träger und das Symbol eines unendlichen Gefühles wird, wo eine Seele der Held ist und ihre Sehnsucht die Handlung – chantefable nannte ich einmal von Ch.-L. Philippe sprechend diese Form – wo der Gegenstand, das gestaltete Ereignis, etwas Vereinzeltes bleibt und bleiben soll,

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

18

wo aber in dem Erlebnis, das das Empirie aufnimmt und ausstrahlt, der letzte Sinn des ganzen Lebens, die sinngebende und lebenbezwingende Macht des Dichters niedergelegt ist. Doch diese auch Macht ist eine Grenze: das Subjekt des Dichters stellt sich hier in bewusster Selbstbeschränktheit dem gestalteten Lebensstück gegenüber, seine Individualität ist es — Doch auch diese Macht ist eine Grenze: es ist die Persönlichkeit des Dichters die in bewusster Selbstbeschränktheit die Empirie als Instrumente [illegible] tönend-ertönen lässt, nicht aber ihnen dahinter als hinter den geheimen Worten deren Sinn ablauscht; es ist nicht die Totalität des Lebens die gestaltet wird sondern die Beziehung, die wertende oder verwerfende Stellung des Dichters, der als empirisches Subjekt in seiner ganzen Grösse aber auch in seiner ganzen kreatürlichen Begrenztheit die Bühne der Gestaltung betritt, zu dieser Totalität.

Die Totalität des Lebens, die ihrem Begriffe gemäss eine extensive ist, kann sich nur aus der Inhaltlichkeit des Gegenstandes ergeben: die vollgereifte lyrische Subjektivität der Novellistik ist von dem Werkobjekt der grossen Epik durch einen Sprung getrennt nur ein Subjekt, das so weit über jede Empirie steht, das nichts ist als der Träger der transcendentalen Synthesis vermag es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen. Die zum vollen Tönen gereifte lyrische Subjektivität der Novellistik ist kein Träger einer Totalität, sowohl sie wie ihr als Schicksal begegnendes Objekt grenzen sich klar zum Werk aus einer ihnen fremden Lebenstotalität ab, deren Ganzheit und Grenzen transcendiert. Der Dante der Vita Nuova gibt zur eigenen Seele, wenn auch infolge gestaltende und aufnehmende Kapazität ihrer [illegible] Fradengeschichte dem vereinsamten Geschick seines Lebens den Epischen Sinn; der Sinn der Divina Commedia die geschichtete Totalität aller diesseitigen und jenseitigen Lebens, wird ihm offenbar ohne sein Zutun: er ist nur ein verstummender erfüllter Wanderer dieser Welt, versinkt und rastlos in ihr, wie jeder andere und nur seine Sinnenlust [illegible] seine Antwort und Demut verschafft ihm Eingang zum Sinnes Erfassen des. Es ist jedoch herausstrebende und schaffensbegehrende Subjektivität von der Subjektivität der grossen Epik durch den Sprung getrennt: durch den Sprung der Dante vollzogen, durch den zwischen Werther und Wilhelm Meister.

Und auch das Vermitteln des Objekts durch die weg alleinherrschende der Seele gewordenen Subjektivität vermag keine Totalität des Lebens, die ihrem Begriffe gemäss eine extensive ist, aus sich zu entlassen: wie hoch es sich auch über seine Objekte erhebt, es sind immer nur einzelne Objekte die es in dieser Weise als souveränen Besitz erreicht und die Summe der solcher Objekte an solche Gegenstände wird niemals eine wirkliche Totalität ergeben. Denn auch dieses, erhaben-humoristische Subjekt bleibt ein empirisches, sein Gestalten eine Stellungnahme zu den dem Wesen nach, demnach gleichgeordneten Objekten, und der Kreis den es um das von ihm als Welt Ausgeschiedene und Abgewendete, zieht bezeichnet nur die Grenze der Subjektivität und keine eines in sich vollendeten Kosmos; + will alles gestalten und kann deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln. Hier ist das Paradoxon der Subjektivität der grossen Epik, ihr diese Subjektivität „wirf weg, damit du gewinnst": jede schöpferische Subjektivität wird lyrisch und nur die hinnehmende, die in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt sich verwandelnde vermag der Gnade: der Offenbarung des Ganzen, teilhaftig zu werden. Es ist der Sprung von der Vita nuova zur Divina Commedia, vom Werther zu Wilhelm Meister; es ist der Sprung, den Cervantes vollzogen hat, der, verstummend, den Welthumor des Don Quijote tönen lässt, wohingegen Sterne und Jean Pauls herrlich-laute Stimmen bloss subjektive Spiegelungen einer bloss subjektiven — und darum engen, begrenzten und willkürlichen — Weltbruchstückes bieten. Dies ist kein Werturteil sondern ein gattungsbestimmendes Apriori: das Ganze des Lebens lässt keinen transcendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, dass eine seiner Zellen sich zu seinem Beherrscher erhebe. Nur wenn ein Subjekt weit abgetrennt von jedem Leben in der reinen Höhe der Wesenhaftigkeit thront und seiner unbefleckten Empirie wenn es nichts mehr ist als der Träger der transcendentalen Synthesis vermag es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen und seine Grenze zur Grenze der Welt zu verwandeln. Ein solches Subjekt kann aber in der Epik nicht vorkommen: die Epik ist Leben, Immanenz, Empirie und Dantes Paradiso ist dem Leben wesensverwandter als die strotzende Fülle Shakespeares. Die synthetische Macht der Wesenssphäre verdichtet sich in der konstruktiven Totalität des dramatischen Problems: das vom Problem aus Notwendige, sei es Seele oder Begebenheit, gewinnt Dasein aus seinen Beziehungen zum Centrum; die immanente Dialektik dieser Einheit verleiht jedem Einzelerscheinen das ihm — je nach der Entfernung vom Centrum und Gewicht für das Problem — zukommende Sein. Das Problem ist hier unaussprechbar, weil es die konkrete Idee des Ganzen ist, weil nur das Zusammenklingen aller Stimmen den Reichtum an Gehalt, der darin verborgen ist, zu heben vermag. Für das Leben ist aber das Problem eine Abstraktion, die Beziehung eines Gestalt auf ein Problem kann niemals deren ganze Lebensfülle in sich aufnehmen und jedes Ereignis der Lebenssphäre muss sich zum Problem allegorisch verhalten. Wohl vermag die hohe Kunst Goethes in der von Hebbel mit Recht „dramatisch" genannten „Wahlverwandtschaften" alles in Bezug auf das centrale Problem abtönen und abwägen, aber selbst die das von vornherein in die engen

+ Die Seele des Romantikers dürstet nach einer echteren Substantialität als sie ihm das Leben bieten ~~[illegible]~~ könnte, darum zerschlägt er alle Formen und Formen der zerbrechlichen ~~Objektiven~~ Totalität des Lebens ~~und~~ um zur einzig wahren Quelle, zum reinen, weltbeherrschenden ~~Seele~~ Ich zu ~~[illegible]~~ gelangen. Aber mit dem Zusammenbrechen der ~~Objektivität~~ Objektwelt ist auch das Subjekt zum Fragment geworden; nur das Ich ist seiend geblieben, ~~und nun~~ doch auch seine Existenz ~~zerfließt in so~~ verrinnt in der Substanzlosigkeit der selbstgeschaffenen Trümmerwelt.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Handeln der Problem gelichteten Leben können sich hier nicht zum werdenden ~~Leben~~ Dasein an leben und selbst die für das Problem zugeschnittene Handlung wendet sich nicht zur Ganzheit ab; selbst um das innerlich-schmale Gehäuse dieser kleinen Welt zu füllen ist das dritter Personen an fremde Elemente notwendig und wenn dies auch überall so geglückt wäre wie in einzelnen Momenten der Tassoszenen ~~…~~ Talbots an der Grenze, könnte es keine Totalität ergeben. Und die „dramatische" Konzentration des Nibelungenliedes ist ein schöner, pro domo, Irrtum Hebbels: es ist die ~~…~~ verzweifelte Anstrengung eines großen Dichters, die in der veränderten Welt zerfallende epische Einheit eines wirklich epischen Stoffes zu retten. Die übermenschliche Gestalt Brunhilds ist bereits ein Gemisch von Weib und Walküre geworden, den schwachen Freier Gunther zur halblosen Tragewürdigkeit erniedrigend und aus dem Drachentöter Siegfried ~~sind nur~~ haben sich nur vereinzelte Märchenmotive in die Rittergestalt hinübergerettet. Hier ist das Problem von Treue und Rache, von Hagen und Kriemhild freilich eine Rettung. Aber eine verzweifelte, eine rein künstlerische: der Versuch mit den Mitteln der Komposition, mit Aufbau und Organisation, eine Einheit herzustellen, die gewachsen nicht mehr gegeben ist. Ein verzweifelter Versuch und ein heldenhaftes Scheitern. Denn eine Einheit kann wohl zu stande kommen, aber niemals eine wirkliche Ganzheit. In der ~~…~~ Handlung der Ilias – ohne Anfang und Abschluss – erblüht ein geschlossener Kosmos zu allesumfassendem Leben; die klar komponierte „Einheit" des Nibelungenliedes birgt Leben und Verwesung, Schlösser und Ruinen hinter ihrer (gegliederten) (kunstvollen) Fassade

Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr ~~…~~ sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. Es wäre oberflächlich und nur artistisch in Vers und Prosa die einzigen und entscheidenden gattungsbestimmenden Kennzeichen zu suchen. Sowohl für Epos wie für ~~Dramatik~~ Tragödie ist der Vers kein letztes Konstituens, wohl aber ein tiefes Symptom, ein Scheidewasser, das ihr eigentliches Wesen am eigentlichsten und echtesten zur Erscheinung bringt. Der tragische Vers ist scharf und hart, isolierend und Distanzen schaffend; er umkleidet die Helden mit der ganzen Tiefe ihrer formgeborenen Einsamkeit, lässt keine anderen Beziehungen als die des Kampfes und der Vernichtung zwischen ihnen aufkommen und in seiner Lyrik kann Rausch und Verzweiflung des Weges und des Endes ertönen, ~~aber niemals zur~~ kann die Unermesslichkeit des Abgrundes über dem diese Wesenhaftigkeit schwebt aufglänzen, aber niemals wird – was die Prosa zuweilen zulässt – ein bloß seelisch-menschliches Einverständnis zwischen den Gestalten durchbrechen, niemals wird die Verzweiflung zur Elegie und der Rausch zur Sehnsucht nach den eigenen Höhen werden, niemals kann die Seele ~~selbstgefällig~~ ihren eigenen Abgrund in psychologischer Eitelkeit zu ermessen suchen und sich im Spiegel ihrer Tiefe selbstgefällig bewundern. ~~Als Schiller den Wallenstein in Jamben umformte schrieb er an Goethe~~ Der dramatische Vers – so ungefähr schrieb es Schiller an Goethe – entlarvt jede Trivialität der tragischen Erfindung; er besitzt eine spezifische Schärfe und Schwere, vor der nichts bloß Lebenhaftes, ein anderer Ausdruck nur für das dramatisch-Triviale, bestehen kann: an dem Gegensatz zwischen Sprache und Gehalt muss sich die triviale Gesinnung verraten. Auch der epische Vers schafft Distanzen, aber Distanzen bedeuten in der Lebenssphäre eine Beseligung und eine Leichtigkeit, ein Lockererwerden der Bande die die Dinge und Menschen unwürdig umschlingen, eine Aufhebung jener Dumpfheit und Gedrücktheit die an dem Leben, an und für sich gewohnt haftet, das nur in einzelnen glücklichen Augenblicken sich verliert, und gerade diese können durch das Distanzieren des epischen Verses zum Lebensniveau werden. Die Wirkung des Verses ist also hier eine entgegengesetzte gerade weil die unmittelbaren Folgen die gleichen sind: Vertilgung der Trivialität und Näherkommen dem eigenen Wesen. Denn das Triviale ist für die Sphäre des Lebens, für die Epik: die Schwere, wie für die Tragödie die Leichtigkeit war. Die Gewähr dafür, dass die totale Entfernung alles Lebenhaften keine leere Abstraktion vom Leben ist, sondern ein Wesentlichwerden des Wesens (Gegenständlichkeit) liegt kann nur in der Consistenz liegen die diese lebenlosen Objektivationen erhalten: nur wenn ihr Sein erfüllter, gerundeter und gewichtiger geworden ist als jede Sehnsucht nach Erfüllung es zu wünschen vermag, erscheint es (über allen Vergleich mit dem Leben hinaus) in abstrakter Evidenz, dass die tragische Stilisierung gelöst ist; und jede Leichtigkeit oder Blässe, die freilich nichts mit dem banausischen Begriff von Unlebendigsein gemein hat, zeigt dass die normative tragische Gesinnung nicht vorhanden war, zeigt bei aller (Feinheit) (psychologischer) und lyrischer Sorgfalt der Einzelheiten die Trivialität des Werkes auf. Für das Leben bedeutet aber Schwere: die Abwesenheit des gegenwärtigen Sinnes, die unauflösbare Befangenheit in sinnlosen Kausalverknüpfungen, das Verkümmern in erfahrbarer Erdennähe und Himmelsferne. (Das, was für die besten, unmeisterten Kräfte des Lebens das stete Ziel der Überwindung ist), das Beharren müssen und sich nicht befreien können aus den Fesseln der Klassen, brutalen Stofflichkeit: mit dem Wertbegriff der Form ausgedrückt: Trivialität. Die selige daseiende Totalität des Lebens ist in prästabilierter Harmonie dem epischen Verse zugeordnet: schon der vorschichtende Prozess einer mythologischen

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Umgang alles Lebens, hat das Sein von jeder trivialen Schwere gereinigt und in den Versen Homers öffnen sich bloss die zum Aufblühen bereiten Knospen dieses Frühlings. Aber der Vers kann nur den leisen Anstoss zum Aufgehen verabreichen, nur das von allen Fesseln Gelöste mit dem Kranze der Freiheit umwinden. Wenn die Tat des Dichters ein Ausgraben des verschütteten Sinnes ist, wenn seine Helden erst ihre Kerker sprengen und die erträumte Heimat der ersehnten Entrücktheit von Erdenschwere erst in schweren Kämpfen erobern oder auf mühseligen Irrfahrten suchen müssen, dann reicht die Macht des Verses nicht aus, um diesen Abstand zwischen Wirklichkeit und Utopie – den Abgrund mit seinen Blütenteppich verdeckend – zum gangbaren Weg zu verwandeln. Denn die Leichtigkeit der grossen Epik ist nur die konkret immanente Utopie der geschichtlichen Stunde und die schwebende Entrücktheit, die der Vers allem, was er trägt, verleiht, muss dem der Epik ihre grosse Subjektlosigkeit und Totalität rauben: sie zur Idylle oder zum lyrischen Spiel verwandeln. Denn die Leichtigkeit der grossen Epik ist nur durch ein wirkliches Abwerfen der niederziehenden Fesseln ein Wert und eine wirklichkeitschaffende Macht; das Vergessen der Sklaverei in schönen Spielen der freigewordenen Phantasie oder in gefassten Flüchten auf selige Inseln, unauffindbar auf der Landkarte der Welt der trivialen Gebundenheit kann niemals zur grossen Epik führen. In Zeiten denen diese Leichtigkeit nicht mehr gegeben ist, ist der Vers aus der grossen Epik verbannt, oder er verwandelt sich unversehens und unbeabsichtigt in einen lyrischen. Nur die Prosa kann dann das Leid und den Lorbeer, den Kampf und Krönung, den Weg und die Weihe gleich stark umfassen; nur seine ungebundene Schmiegsamkeit und sein rhythmusloses Binden treffen mit gleicher Kraft die Fesseln und die Freiheit, die gegebene Schwere und die erkämpfte Leichtigkeit der von nun an gefundenen (nunmehr immanent erstrahlenden Sinn) Welt. Es ist kein Zufall, dass das Zerfallen der liedgewordenen Wirklichkeit in Cervantes' Prosa zur leidvollsten Leichtigkeit der grossen Epik erwuchs, wo der heitere Tanz von Ariostos Vers ein Spiel, eine Lyrik blieb; es ist kein Zufall, dass der Epiker Goethe nur seine Idylle in Verse goss und für die Totalität der Meisterromane die Prosa erwählte. In der Welt der Abstände wird jeder epische Vers zur Lyrik – die Verse Don Juans und Onegins gesellten sich den grossen Humoristen zu – denn im Vers wird alles Verborgene offenbar und der Abstand, den der bedächtige Schritt der Prosa kunstvoll durch den sich (nähernden allmählich) Sinn überwindet, tritt nackt, verhöhnt, mit Füssen getreten oder als vergessener Traum im schnellen Flug der Verse zu Tage. Auch Dantes Verse sind lyrischer als die von Homer aber doch nicht lyrisch: sie verdichten und vereinen den Balladen-Ton zur Epopoe. Die Immanenz des Lebenssinnes ist für Dantes Welt da und gegenwärtig, aber im Jenseits; sie ist die vollendete Immanenz des Transcendenten. Der Abstand in der gewöhnlichen Welt des Lebens ist zur Unüberwindbarkeit gesteigert, aber jenseits dieser Welt findet jeder Verirrte eine auf ihn von Ewigkeit her wartende Heimat und jede hier einsam verhallende Stimme hört dort den Chorgesang, der seinen Ton aufnimmt, zur Harmonie führt und durch ihn zur Harmonie wird. Die abstandsvolle Welt liegt weit ausgebreitet und chaotisch sich ballend unterhalb der strahlenden Himmelsrose des sinnfällig gewordenen Sinnes und ist in jedem Augenblicke sichtbar und unverhüllt. Jeder Bewohner der jenseitigen Heimat stammt aus ihr, und jeder ist mit der schicksalsunlöslichen Macht an sie gebunden aber jeder erkennt sie und überblickt sie in ihrer Brüchigkeit und Schwere erst, wenn sein sinnvoll gewordener Weg zu Ende gelaufen ist: jede Gestalt singt ihr vereinzeltes Schicksal, besingt die isolierte Begebenheit in der das ihr Unbestimmte klargeworden ist: eine Ballade. Und so wie die Totalität des transcendenten Weltaufbaus für jedes einzelne Geschick das praedeterminierte einfügende und umfassende Apriori ist, so umhüllt das steigende Begreifen dieses Gebäudes, seiner Struktur und seiner Schönheit, – das grosse Erlebnis des wandernden Dante – alles mit der Einheit seines nunmehr geoffenbarten Sinnes: die Erkenntnis Dantes verwandelt das Einzelne zum Baustein des Ganzen, die Balladen werden zu Gesängen einer Epopoe. Doch nur im Jenseits ist der Sinn dieser Welt abstandslos sichtbar und immanent geworden. In dieser Welt ist die Totalität eine brüchige oder ersehnte und die Verse Wolframs oder Gottfrieds sind nur ein lyrischer Schmuck ihrer Romane und die Balladenhaftigkeit der Nibelungenlieder kann nur kompositionell verdeckt aber nicht zur weltumfassenden Totalität abgerundet werden.

Die Epopoe gestaltet eine (von sich) geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes – das Suchen ist nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür dass sowohl das objektive Lebensganze, wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat – gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende. Die einfache Tatsache des Suchens zeigt an, dass weder Ziele noch Wege unmittelbar gegeben sein können, oder dass ihr psychologisch unmittelbares und unerschütterliches Gegebensein kein evidentes Erkenntnis wahrhaft seiender Zusammenhänge oder ethischer Notwendigkeiten ist, sondern nur eine seelische Tatsache, der weder in der Welt der Objekte noch in der der Normen etwas entsprechen muss. Anders ausgedrückt: es kann Verbrechen oder Wahnsinn sein und die Grenzen, die das Verbrechen vom bejahten Heldentum, den Wahnsinn von der das Leben meisternden Weisheit trennen, sind gleitende, bloß psychologische Grenzen. Epopöe und Tragödie kennen, in diesem Sinn, kein Verbrechen und keinen Wahnsinn. Das was vom (wenn auch das erreichte Ende sich in der schrecklichen Klarheit der offenkundig gewordenen, hoffnungslosen Verirrtheit von der gewöhnlichen Wirklichkeit abhebt) Alltagsgebrauch der Begriffe Verbrechen genannt wird, ist für sie entweder überhaupt nicht da, oder ist nichts anderes als der symbolisch gekennzeichnete, sinnlich wahrnehmbare Punkt, wo die Beziehung der Seele zu ihrem Schicksal, dem Vehikel ihres metaphysischen Heimatsdranges sichtbar wird; die Epopöe ist entweder die reine Kinderwelt, in der das Übertreten feststehender, überkommener Normen notwendig eine Rache nach sich zieht, die wieder gerächt werden muss und so ins Unendliche fort, oder heißt die vollendete Theodicee, wo Verbrechen und Strafe als gleich schwere einander homogene Gewichte in der Wage des Weltgerichts liegen; und in der Tragödie ist das Verbrechen ein Nichts / ein bloßes Element der Handlung, von technischen Gesetzmäßigkeiten erfordert und bestimmt, oder das Zerbrechen der wesens-diesseitigen Formen, (oder ein Symbol) die Pforte durch die die Seele zu sich selbst eintritt. Den Wahnsinn kennt die Epopöe gar nicht, es wäre denn eine allgemein-unverständliche Sprache einer sonst so deutlich redenden Überwelt, und für die nicht-problematische Tragödie kann er der symbolische Ausdruck für das Ende sein, gleichwertig dem leiblichen Tode oder dem lebenden Abgestorbensein der im Wesensfeuer der Selbstheit verbrannten Seele.

Denn Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivationen der transcendentalen Heimatlosigkeit; der Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertsystems. Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins, eine Welt in der das Widersinnige an seine richtige Stelle gerückt, als Träger, als notwendige Bedingung des Sinnes erscheint. Wenn aber in einer Form der Gipfel des Widersinnes, das ins Leere Hinauslaufen tiefer und echter menschlicher Bestrebungen, oder die Möglichkeit einer letzten Nichtigkeit, als (Tatsache tragende) aufgenommen und das Widersinnige als solches erklärt und zerlegt, mithin als seiend und unaufhebbar daseiend anerkannt werden muss, dann können in dieser Form zwar einige Ströme ins Meer der Erfüllung münden, aber das Verschwundensein der offenbaren Ziele, die entscheidende Desorientiertheit des (Lebens ganzen) muss dennoch (als Fundament der Gestaltung, als konstitutives Element (aller Menschen und Handlungen) dennoch allen Gestalten und Begebenheiten als Fundament des Aufbaus, als konstitutives Apriori zugrunde gelegt werden.

Wo keine Ziele unmittelbar gegeben sind, verlieren die Gebilde, die die Seele bei ihrem Menschwerden als Schauplatz ihrer Tätigkeit unter den Menschen vorfindet, ihr evidentes Verwurzeltsein in transpersonalen, seinsollenden Notwendigkeiten: sie sind etwas einfach Seiendes, vielleicht Machtvolles, vielleicht Morsches, tragen aber weder die Weihe des Absoluten an sich, noch sind sie die naturhaften Behälter für die überströmende Innerlichkeit der Seelen. Sie sind die Welt der Konvention: eine Welt deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist, die in unübersehbarer Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist, deren strenge Gesetzlichkeit sowohl im Werden wie im Sein für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber in aller dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für den Handelnden darbietet: Sie ist eine zweite Natur; wie die (siebende) erste Natur der Inbegriff von erkannten sinnesfremden Notwendigkeiten und deshalb in ihrer wirklichen Substanz unerfassbar und unerkennbar. Für die Dichtung hat aber nur die Substanz Dasein und nur einander innerlich homogene Substanzen können in die kampfvolle Verbundenheit der kompositionellen Beziehung zueinander geraten. Die Lyrik kann das Phänomenalwerden der ersten Natur ignorieren und aus der konstitutiven Kraft dieses Ignorierens heraus eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität schaffen: für sie ist nur der grosse Augenblick da und darin ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein, die notwendige und bejahte Einsamkeit der Seele ewig geworden; losgerissen von der wahllos abfliessenden Dauer, herausgehoben aus der trüb bedingten Vielheit der Dinge gerinnt im lyrischen Augenblick die reinste

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Innerlichkeit der Seele zur Substanz, und die ~~sonst~~ fremde und unerkennbare Natur ~~ist nur eine Rumpelkammer für sinnfällige Symbole dieser Verhältnisse~~ ballt sich von innen heraus zum durch und durchleuchteten Symbol. Aber nur in den lyrischen Augenblicken ist diese Beziehung zwischen Seele und Natur herstellbar. ~~Die Mensch Sinnesferne~~ Sonst verwandelt sich die sinnesferne Natur infolge ihrer Sinnesferne ~~verwandelt sie~~ für die Dichtung zu einer Art malerischer Rumpelkammer sinnfälliger Symbole, die in ~~der verhexte~~ verhexter ~~Vorhanden~~ Bewegtheit erstarrt zu sein scheint und nur vom ~~Zauber~~ Zauberwort der Lyrik zu sinnvoll bewegter Ruhe besänftigt werden kann. ~~Aber Und~~ Denn diese Augenblicke sind nur für die Lyrik konstitutiv und formbestimmend; nur in der Lyrik wird ~~aus~~ dieses ~~Stoff~~ unvermittelte Aufblitzen der Substanz zu einem plötzlichen Ablesbarwerden verschollener Urschriften ~~Hieroglyphen~~; nur in der Lyrik wird das Subjekt, das dieses Erlebnis trägt, zum alleinigen Träger des Sinnes, zur einzig wahren Wirklichkeit. Das Drama spielt in einer Sphäre die jenseits dieser Realität liegt, und für die epischen Formen bleibt das subjektive Erlebnis im Subjekt: es wird zur Stimmung; und die Natur – ihres (Eigenlebens ~~und~~ und sinnesfremden) sowohl wie ihrer sinnerfüllten Symbolik entkleidet – zum Hintergrund, zur Kulisse, zur ~~Be~~ Begleitstimme: sie hat ihre Selbständigkeit verloren und ist nur die sinnlich ~~mit~~ den Sinnen ergreifbare Projektion des Wesentlichen, der Innerlichkeit. Die zweite ~~d~~ Natur der Menschengebilde hat keine lyrische Substantialität: ihre Formen sind zu starr um sich ~~ein~~ dem (Augenblicks~~)~~ symbolschaffenden) ~~der Lyrik~~ anzuschmiegen; ~~und in~~ diesen ~~einen aus ihnen entstehenden oder~~ der inhaltliche Niederschlag ihrer Gesetze ist zu bestimmt um die Elemente ~~~~ von die ~~Elemente~~ die in der Lyrik zu ~~zu~~ essayistischen Veranlassungen ~~~~ werden müssen je verlassen zu können ~~diese Elemente~~ und diese Elemente leben so ausschließlich von der Gnade dieser Gesetzlichkeit, ~~daß sie~~ haben so gar keine von ihnen unabhängige, sinnliche Valenz des Daseins, daß sie ohne sie ins Nichts zerfallen müssen; ~~Diese~~ diese Natur ist nicht stumm, ~~~~ sinnfällig und sinnesfremd wie die erste; sie ~~ist~~ ist ein erstarrter, fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex; ~~sie~~ sie ist eine Schädelstätte ~~toter~~ vermoderter Innerlichkeit und ~~ist~~ wäre deshalb ~~nur~~ – wenn dies möglich wäre – nur durch den metaphysischen Akt einer Wiedererweckung des Seelischen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf und erhielt, ~~er~~ ~~weckbar~~ weckbar, nie aber von einer ~~~~ anderen Innerlichkeit ~~erweckbar~~ belebbar; sie ist dem, was die Seele erstrebt zu verwandt, um von ihr als bloßer Rohstoff zu Stimmungen behandelt zu werden, und doch zu fremd, um der (Ausdruck) (adaequate) dafür zu ~~werden~~ sein. Die Fremdheit der Natur – der ersten Natur – gegenüber, das moderne sentimentalische Naturgefühl ist nur die Projektion ~~dieses~~ der ~~Natur~~ Erlebnisses, daß die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein ~~Heimat~~ Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker. Solange die von den Menschen für den Menschen ~~~~ gebauten Gebilde ihm wahrhaft angemessen sind, sind sie ~~seine~~ die notwendige und eingeborene Heimat, und keine Sehnsucht kann hier entstehen, die sich als Gegenstand des Suchens und des Findens die Natur setzt und erlebt. Die erste Natur, die Natur ~~das~~ als Gesetzmäßigkeit für das reine Erkennen und die Natur als ~~Tröstende Schönheit~~ Trostbringende für das reine Gefühl, ist ~~eine~~ nichts als die geschichtsphilosophische Objektivation der Entfremdung zwischen dem Menschen und seinen Gebilden. ~~~~ Wenn das Seelische der Gebilde nicht mehr unmittelbar ~~zur~~ zu Seele ~~unmittelbar~~ werden kann ~~ist~~, ~~so daß~~ wenn das Gebilde nicht mehr wie eine Ballung und Stauung von Innerlichkeiten ~~ist~~ erscheint, die zu jedem Augenblick in Seele rückverwandelt werden können, müssen es sie eine die Menschen (blind ~~und~~ wahllos) und ~~ohne~~ ausnahmslos beherrschende Macht erlangen, um bestehen zu können. Und die Erkenntnis der Macht, die sie knechtet, nennen die Menschen Gesetze und die Trostlosigkeit ihrer Allmacht ~~, daran~~ und ihres Allbereichs ~~verwandelt sich~~ wird ~~für~~ durch ~~eine~~ die zur erhabenen und erhebenden ~~Notwendigkeit~~ Logizität einer menschenfernen, ewigen, und unwandelbaren Notwendigkeit (für die Erkenntnis ~~durch den~~ im Begriff des Gesetzes). Die Natur der Gesetze und die Natur der Stimmungen stammen aus demselben ~~seelischen Bedingungen~~ Ort in der Seele: sie setzen die Unmöglichkeit einer erreichten und sinnvollen Substanz voraus ~~~~ ~~aus der~~ die Unmöglichkeit zu dem konstitutiven Subjekt ein angemessenes konstitutives Objekt zu finden; im Naturerlebnis löst das allein reale Subjekt (die ferne ~~Welt~~ Außenwelt) in Stimmung auf und wird ob der unerbittlichen Wesensgleichheit des kontemplativen ~~~~ Subjekts mit seinem Objekte, selbst zu Stimmung, und das reine Erkennenwollen einer von Wollen und Wünschen gereinigten Welt verwandelt das Subjekt zu einem asubjektiven, konstruktiven und konstruierten ~~Träger~~ des Inbegriffs erkennender Funktionen. Es muß so kommen, denn ~~das~~ konstitutiv ist das Subjekt nur wenn es (handelt) von innen), nur das ethische Subjekt und es ~~kann~~ muß dem Gesetz und der Stimmung ~~~~ nur dann nicht verfallen, wenn der Schauplatz seiner Taten ~~die~~, die Objekte seines Handelns aus dem Stoffe der reinen Ethik geformt sind: ~~wenn die Gebilde noch nichts von der Konvention~~ wenn Recht und Sitte mit Sittlichkeit identisch sind, wenn in die Gebilde ~~niemals~~ nicht mehr Seelisches hineingetragen werden muß, um an ihnen ~~und mit ihnen~~ zur Tat zu kommen, als an ihnen ~~in der Tat~~ handelnd herausgeholt werden kann. Die Seele einer solchen Welt sucht keine Gesetze zu erkennen denn die Seele (ist) (selbst) das Gesetz für den Menschen und in jeder Materie ~~der~~ seiner Bewährung erblickt er ~~die~~ das nämliche Antlitz ~~derselben~~ der nämlichen Seele. Und es ~~~~ würde für sie wie ein kleinliches und über

MTA FIL. INT.
Lukács Archív

flüssiges Spiel erscheinen, die Fremdheit der aussermenschlichen Umwelt durch die stimmungerweckende Kraft der Subjekts zu überwinden: die Welt des Menschen, die in Betracht kommt, ist die wo die Seele, als Mensch, Gott oder Daemon, zu Hause ist; in ihr findet die Seele ~~[illegible]~~ das alles was not tut und sie braucht nichts aus sich heraus zu schaffen oder zu beleben, denn ihr Geistesleben ist unmittelbar erfüllt mit dem Finden, Sammeln und Formen dessen was ihr unmittelbar als Seelenverwandtes gegeben ist.

~~Der Roman ist die [illegible] Welt~~ Das epische Individuum, der Held der Romane, entsteht aus dieser Fremdheit zur Aussenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht qualitativ voneinander: es gibt wohl Helden und Schurken, ~~[illegible]~~ Fromme und Verbrecher, aber der grösste Held hebt sich auch nur um Haupteslänge aus der Schar seinesgleichen und die (Worte der Weisesten werden auch von den Törichten) selbst von den Törichten vernommen. Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft geworden ist, wenn die Götter stumm sind und weder Opfer noch Ekstase die Zunge ihrer Geheimnisse zu lösen vermag, wenn die Welt der Taten sich von den Menschen ablöst und ob dieser Selbständigkeit hohl wird und unvermögend den wahren Sinn der Taten in sich aufzunehmen, an ihnen zum Symbol zu werden und sie in Symbole aufzulösen: wenn die Innerlichkeit und das Abenteuer für immer voneinander abgetrennt sind. Der Held der Epopoe ist – streng genommen – niemals ein Individuum. Es ist von altersher als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, dass sein Gegenstand nicht ein persönliches Schicksal sondern das einer Gemeinschaft ist. Mit Recht, denn die Geschlossenheit und die Abrundung des Wertsystems, das den epischen Kosmos bestimmt, schafft ein zu organisches Ganzes, als dass darin ein Teil ~~[illegible]~~ sich soweit in sich abschliessen, so stark auf sich gestellt sein könnte, um sich als Innerliches zu finden, um zur Persönlichkeit zu werden. Die Allgewalt der Ethik, die jede Seele als eigene und unvergleichliche setzt, ist dieser Welt noch fremd und fern. Wenn das Leben als Leben einen immanenten Sinn in sich findet, so sind die Kategorien der Organik die alles bestimmenden: ~~[illegible]~~, die individuelle Struktur und Physiognomie entsteht aus dem Gleichgewicht in dem gegenseitigen Bedingtsein von Teil und Ganzheit, nicht aus dem polemischen Sich-auf-sich-selbst-Besinnen der einsamen und verirrten Persönlichkeit. Die Bedeutung, die eine Begebenheit in einer derart geschlossenen Welt erhalten kann, ist deshalb immer eine quantitative: die Abenteuerreihe, in der sich die Begebenheit versinnbildlicht, erhält ihr Gewicht von der Wichtigkeit, die sie für das Wohl und Wehe eines grossen organischen Lebenscomplexes, eines Volkes oder Geschlechts besitzt. Dass also die Helden der Epopoe Könige sein müssen, hat andere, wenn auch ebenfalls formelle, Ursachen als die gleiche Forderung für die Tragödie: dort ist sie nur aus der Notwendigkeit der Wegschaffung aller kleinlichen Lebensursächlichkeiten aus dem Wege der Schicksalsontologie entstanden; weil die sociale Gipfelgestalt die einzige ist, deren Konflikte, bei Beibehaltung des sinnlichen Scheines einer symbolischen Existenz, nur aus dem tragischen Problem heraus erwachsen und weil nur (deren Konflikte) ihrer äusseren Erscheinungsform die erforderliche Atmosphäre von (Bedeutsamkeit) (isolierter) haben kann. Was dort Symbol war, wird hier zur Realität: das Gewicht der Verknüpftheit eines Schicksals mit einer Ganzheit; das Weltschicksal, das in der Tragödie nur die nötige Anzahl von Nullen war, die an eine Eins angehängt sie zur Million verwandelt, ist hier das Inhaltgebende der Ereignisse, und das Tragen dieses Schicksals schafft keine Einsamkeit um ihren Träger, verknüpft ihn vielmehr mit unlösbaren Fäden an die Gemeinschaft, deren Geschick sich in seinem Leben kristallisiert. Und die Gemeinschaft ist eine organische – und darum in sich sinnvolle – (Totalität) (konkrete): darum ist die Abenteuermasse einer Epopoe immer gegliedert und niemals streng ~~begrenzt~~ geschlossen: es ist ein Lebewesen, von innerlich unendlicher Lebensfülle, die gleiche oder ähnliche Lebewesen als Brüder oder Nachbarn besitzt. Das In-der-Mitte-anfangen und das Nicht-mit-dem-Ende-schliessen der homerischen Epen hat seinen Grund in der (Gleichgültigkeit) (berechtigten) der wahrhaft epischen Gesinnung gegen jeden architektonischen Aufbau; und das Hineinspielen fremder Stoffmassen – wie Dietrich von Bern in den Nibelungen – wird dieses Gleichgewicht nie stören können: alles lebt sein eigenes Leben im Epos und schafft seine Abrundung aus der (inneren Bedeutsamkeit) (eigenen), Fremdes kann hier dem Zentralen ruhig die Hände reichen, die (Berührung von) (Dingen) konkreter untereinander lässt konkrete Beziehungen entstehen und das Fremde wird infolge seiner perspektivischen Ferne und durch seine unentfaltete Fülle die Einheitlichkeit nicht gefährden und dennoch die Evidenz des organischen Daseins haben. Dante ist das einzige grosse Beispiel, wo die Architektonik über die Organik (eindeutig) siegt: deshalb ein geschichtsphilosophischer Übergang von der reinen Epopoe zum Roman. Er hat noch die vollendete immanente

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Abstandslosigkeit und Abgeschlossenheit der wahren Epopoe, aber seine Gestalten ~~allerdings auf paradoxe Weise in einer nach der Peripherie zunehmenden Intensität~~, sind schon Individuen, die sich bewusst und energisch einer ihnen sich gegenüber sich abschliessenden Wirklichkeit entgegenstellen und in diesem Widerstand zu wirklichen Persönlichkeiten werden und das konstituierende Prinzip seiner Totalität ist eine systematische, das die epische Selbständigkeit der organischen Teileinheiten aufhebt und sie in hierarchisch eingeordnete eigentliche Teile verwandelt. Freilich ist diese Individualität der Gestalten mehr die der Nebenfiguren als des Helden und die Intensität dieser Tendenz wächst gegen die Peripherie und mit der Entfernung vom Ziele zu und jede Teileinheit bewahrt ihr lyrisches Eigenleben, eine Kategorie die das alte Epos nicht kannte und nicht kennen konnte. Diese ~~Doppeltheit~~ Vereinigung der Voraussetzungen von Epos und Roman und ihre Synthese zur Epopoe, beruht auf der Zweiweltenstruktur des Dantischen Universums: die diesseitige Zerrissenheit von Leben und Sinn wird durch ein Zusammenfallen von Leben und Sinn in der gegenwärtigen und erlebten Transcendenz überboten und aufgehoben; der postulatlosen Organik der älteren Epen stellt Dante die Hierarchie erfüllter Postulate gegenüber ~~und~~ gerade wie er, als einziger, die sichtbar-gesellschaftliche Höhe des Helden und sein die Gemeinschaft ~~bestimmendes~~ mitbestimmendes Geschick entbehren kann, weil das Erlebnis seines Helden die symbolische Einheit des Menschenschicksals überhaupt ist.

Die Totalität der Dantischen Welt ist die des sichtbaren Begriffssystems und gerade diese sinnliche Dinghaftigkeit und Substantialität sowohl der Begriffe selbst wie ihrer hierarchischen Ordnung im System ermöglicht ~~dass das Ganze zum Epos und nicht~~, dass die Geschlossenheit und die Totalität zu konstitutiven und nicht zu regulativen Aufbaukategorien werden, dass der Gang durch das Ganze eine an Spannungen reiche aber wohlgeleitete und ungefährdete Reise ~~nicht~~ und nicht eine (tastende nach dem Ziele) Wanderung sei; es ermöglicht dem Epos, wo die geschichtsphilosophische Situation die Probleme schon hart an die Grenze des Romans drängt. Die Totalität des Romans liesse sich nur abstrakt systematisieren, weshalb auch ein hier erreichbares System – die einzige Form der abgeschlossenen Totalität nach dem definitiven Verschwinden der Organik – nur ein System abgezogener Begriffe sein kann und für die aesthetische Gestaltung ~~somit~~ in seiner Unmittelbarkeit nicht in Betracht kommt. Freilich ist gerade dieses abstrakte System die letzte Grundlage auf die alles aufgebaut ist, aber in der gegebenen und gestalteten Wirklichkeit, wird nur sein Abstand vom konkreten Leben sichtbar, als Konventionalität der objektiven und als überspannte Innerlichkeit der subjektiven Welt. So sind die Elemente des Romans – im Hegelschen Sinne – durchaus abstrakt; abstrakt ist die auf utopische Vollendung hinstrebende, nur sich und ihr Begehren als wahre Realität empfindende Sehnsucht der Menschen; abstrakt ist das nur auf die Faktizität (des Bestehens und die Macht) beruhende Dasein der Gebilde; und abstrakt ist die gestaltende Gesinnung, die den Abstand zwischen den beiden abstrakten Gruppen der Gestaltungselemente unaufgehoben bestehen lässt, ihn als Erlebnis des Romanmenschen zu unterverwenden versinnlicht und zur Verbindung der beiden Gruppen verwendet und so zum Vehikel der Komposition macht. Die Gefahr die aus diesem abstrakten Grundcharakter des Romans entsteht, ist bereits erkannt worden, als Transcendieren ins Lyrische oder Dramatische, oder als Verengung der Totalität ins Idyllenhafte, und bekämpft kann sie nur werden, indem das Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt, bewusst und konsequent als letzte Realität gesetzt wird. Jede Kunstform ist durch die metaphysische Lebensdissonanz definiert, die sie als Grundlage einer in sich vollendeten Totalität bejaht und gestaltet und der Stimmungscharakter der hieraus entspringenden Welt, die Atmosphäre der Menschen und Begebenheiten ist durch die Gefahr bestimmt, die, die Form bedrohend, aus der nicht absolut aufgelösten Dissonanz entsteigt. Die Gefahr des Romans ist ein abstrakt-Bleiben der gestaltenden Gesinnung ob eines allzu frühen Schliessens, ein Zergehen der Form in disparater Heterogeneität ob der allzu starken Sehnsucht die Dissonanz aufgelöst, bejaht und in der Form geborgen zu wissen. Denn die Dissonanz der Romanform, das Welt-Eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben gibt ein Formproblem auf, dessen formeller Charakter viel verdeckter ist, als der anderer Kunstformen, das wegen dieser scheinbaren Inhaltlichkeit ein vielleicht noch ausgesprocheneres und entschiedeneres Zusammenwirken von ethischen und aesthetischen Kräften erfordert, als es bei evident reinen Formproblemen der Fall ist. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopoe; die lebensjenseitige Form des Dramas steht auch jenseits der – als apriorische Kategorien, normative Stadien gefassten – Lebensalter. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit; das bedeutet, dass (seiner Welt das Abschliessen), objektiv gesehen, etwas Unvollkommenes und, subjektiv erlebt, eine Resignation ist. Die Gefahr, von der diese Gestaltung bedingt ist (eine deshalb) doppelte: es ist die Gefahr da, dass entweder die Brüchigkeit der Welt krass und die formgeforderte Sinnesimmanenz aufhebend zu Tage tritt und die Resigna-

† oder endlich als Herabsinken auf das Niveau der blossen Unterhaltungslektüre

Unterhaltung

MTA FIL. INT.
Kézirattár, Archív

in quälende Kraftlosigkeit umschlägt, oder dass sie voreilig und oberflächlich verdeckt wird und das, was von den Formen nicht geschaffen sondern bloss dargestellter Tatsächlichkeit widerspricht, die die scheinbaren Bindungen zerbrechend als Rohstoff sichtbar wird, oder dass die von den reflexiven Formen entfesselte jedes Leben mit sich lebendige vernichtet. Der formelle Charakter dieser Gesinnung ist ein relativer. Es ist wahr: die Bejahung des Lebens, des von den Formen umfangenen Kosmos, ist eine allgemeine, formelle Voraussetzung jeder Kunst und kann deshalb, abstrakt gesehen, in jeder einen beliebigen Inhalt haben: eine Verneinung des empirischen Lebens, eine Verzweiflung und ein Pessimismus, können, in Bezug auf die allein relevante Welt, die geforderte Bejahung bedeuten. Die „Halbkunst" schreibt also eine noch strengere Gesetzlichkeit und unfehlbarere künstlerische Ethik vor, als die „geschlossenen" Formen, und diese Gesetze sind desto strenger, je mehr sie, ihrem Wesen nach, undefinierbar und unformulierbar sind: es sind Gesetze des Taktes. Takt und Geschmack, an und für sich untergeordnete Kategorien, die durchaus der blossen Lebenssphäre angehören und selbst einer wesentlichen ethischen Welt gegenüber belanglos sind, gewinnen hier eine grosse und konstitutive Bedeutung: durch sie bloss ist die Subjektivität von Anfang und Abschluss der Romantotalität im Stande, sich zu balancieren, sich als episch normative Objektivität zu setzen und so die Abstraktheit, die Gefahr dieser Form, zu überwinden. Denn die Gefahr lässt sich auch (so) so aussprechen: wo die Ethik, inhaltlich und nicht als bloss formelles Apriori, den Aufbau einer Form zu tragen hat, und wo nicht, wie in den epischen Zeitaltern, ein Zusammenfallen oder wenigstens eine deutliche Konvergenz zwischen Ethik als innerlichem Lebensgehalt und ihrem Handlungssubstrat in den Gebilden gegeben ist, ist die Gefahr da, dass statt einer daseienden Totalität ein subjektiver Aspekt derselben, die von der grossen Epik geforderte Hinnahme zur hinnehmenden Objektivität trübend oder gar zerstörend, gestaltet wird. Diese Gefahr ist nicht zu umgehen, sondern bloss von innen zu überwinden. Denn diese Subjektivität ist nicht beseitigt, wenn sie unausgesprochen bleibt, oder wenn sie in einen Willen zur Objektivität verwandelt wird: dieses Verschweigen und dieses Streben sind noch subjektiver als das offene Hervortreten einer bewussten Subjektivität und darum, wieder im Hegelschen Sinne, abstrakter. Die Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität wurde von den ersten Theoretikern des Romans, den Aesthetikern der Frühromantik Ironie genannt. Sie bedeutet, als formelles Konstituens der Romanform, eine innere Spaltung des normativ-dichterischen Subjekts in eine Subjektivität als Innerlichkeit, die fremden Machtkomplexen gegenübersteht und der fremden Welt die Inhalte ihrer Sehnsucht aufzuprägen bestrebt ist und in eine Subjektivität, die die Abstraktheit und mithin die Beschränktheit der einander fremden Subjekts- und Objektswelten durchschaut, diese in ihren, als Notwendigkeiten und Bedingungen ihres Daseins (versteht) begriffenen Grenzen) und durch dieses Durchschauen die Zweiheit der Welt (bestehen) (zwar) lässt, aber zugleich in der wechselseitigen Bedingtheit der einander wesensfremden Elemente eine einheitliche Welt erblickt und gestaltet. Diese Einheit ist jedoch eine rein formelle: die Fremdheit und die Feindlichkeit der innerlichen und der äusserlichen Welt ist nicht aufgehoben, sondern nur als notwendig erkannt, und das Subjekt dieses Erkenntnis ist (ein) geradeso) empirisches, also welthaftes und in der Innerlichkeit beschränktes Subjekt, wie jene, die zu ihren Objekten geworden sind. Das nimmt der Ironie jede kalte und abstrakte Überlegenheit, die die objektive Form zur subjektiven, zur Satire und die Totalität zum Aspekt verengen würde, denn es zwingt das schauende und schaffende Subjekt seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden und sich selbst, geradeso wie seine Geschöpfe, als freie Objekte der freien Ironie zu nehmen; kurz gefasst: sich in ein rein aufnehmendes, in das für die grosse Epik normative) Subjekt zu verwandeln. Diese Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit: die inadäquaten Beziehungen können sich in einen (vorgeschriebenen) phantastischen und wohlgeordneten Reigen von Missverständnissen und Vorbeigehen aneinander verwandeln, wo alles von vielen Seiten gesehen wird, als Isoliertes und als Verbundenes, als Träger des Wertes und als Nichtigkeit, als abstrakte Absonderung und als konkretestes Eigenleben, als Verkümmern und als Blühen, als Leidenmachen und als Leiden. Es ist, auf einer qualitativ völlig neuen Grundlage, wieder ein Standpunkt des Lebens erreicht; die unauflösbare Verschlungenheit der relativen Selbständigkeit der Teile und ihrer Gebundenheit an das Ganze. Nur dass die Teile trotz dieses Bindung niemals die Härte ihres abstrakten Auf-sich-gestelltseins verlieren können und ihre Beziehung zur Totalität eine zwar dem Organischen maximal angenäherte aber doch immer wieder aufgehobene begriffliche Beziehung ist und keine genuine Organik, was – kompositionell betrachtet – zur Folge hat, dass die Menschen- und Handlungsmasse zwar die Grenzenlosigkeit des (epischen Stoffes) echten) besitzt, ihre Struktur jedoch von der der Epopoe wesentlich verschieden ist. Die Strukturdifferenz, in der diese im Grunde begriffliche Pseudoorganik des Romanstoffes

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

zum Ausdruck kommt, ist die zwischen einem adäquat-organischen Kontinuum und einem heterogen-kontingenten Diskretum. Wegen dieser Kontingenz sind die relativ selbständigen Teile selbständiger, in sich abgerundeter, als die der Epopöe und müssen deshalb mit, ihr einfaches Dasein transcendierenden, Mitteln ins Ganze eingefügt werden, um es nicht zu sprengen; sie müssen eine strengere, kompositionell-architektonische Bedeutung haben, weitaus eher als in der Epopöe, sei es als Gegenbeleuchtung des Problems, wie die Novellen im Don Quixote, sei es als präludierendes Einsetzen verborgener, aber für das Ende entscheidender Motive, wie die Bekenntnisse einer schönen Seele; ihr Bestehen ist jedoch niemals durch ihr einfaches Dasein gerechtfertigt. Die diskreten Eigenleben der nur kompositionell verwendeten Teile, diese Möglichkeit nun ist freilich nur als Symptom bedeutsam, indem darin die Struktur der Romantotalität am deutlichsten sichtbar wird; es ist an und für sich durchaus nicht notwendig, dass jeder paradigmatische Roman diese extreme Consequenz seiner Struktur aufweise, und der Versuch die Problematik der Romanform durch ihre ausschliessliche Orientierung auf dieses ihr Element zu überwinden, muss sogar zu Künstlichkeiten, zur Überdeutlichkeit der Komposition führen, wie in Paul Ernst's Roman. Denn für die Kontingenz ist dies nur Symptom; es erhellt bloss einen Tatbestand, der notwendigerweise immer und überall vorhanden ist, der aber durch den kunstvoll-ironischen Takt der Komposition mit einem der Romantik aber immer wieder enthüllten Schein der Organik verdeckt wird: die äussere Form des Romans ist eine wesentlich biographische. Das Schweben zwischen einem Begriffssystem, dem das Leben immer entgleitet und einem Lebenscomplex, der niemals zur Ruhe seiner immanent-utopischen Vollendung gelangen kann, kann sich nur in der erstrebten Organik der Biographie objektivieren. Für eine Weltlage, wo das Organische die herrschende Kategorie des gesamten Seins ist, würde es als eine törichte Vergewaltigung gerade seines organischen Charakters erscheinen, wenn man die Individualität eines Lebewesens in seiner begrenzenden Begrenztheit zum Ausgangspunkt der Stilisation und zum Mittelpunkt der Gestaltung machen wollte; und für das Weltalter der architektonischen Systeme ist die paradigmatische Bedeutung eines Einzellebens niemals mehr als ein Beispiel: es als Träger und nicht als Substrat der Werte darzustellen, wenn ein solcher Plan überhaupt auftauchen könnte, müsste zur lächerlichsten Anmassung werden. In der biographischen Form hat das einzelne, das gestaltete Individuum ein Eigengewicht, das für die Panarchie des Lebens zu schwer, für die des Systems zu leicht wäre, einen Grad der Isolation, der für dieses zu gross, für jene aber bedeutungslos, eine Beziehung auf das Ideal, dessen Träger und Realisator es ist, die für dieses zu stark betont, für jene ungenügend untergeordnet wäre; In der biographischen Form wird das unerfüllbare, sentimentalische Streben sowohl nach der unmittelbaren Lebenseinheit, wie nach der alles abschliessenden Architektonik des Systems, zur Ruhe und zum Gleichgewicht gebracht, zum Sein verwandelt; denn die Centralgestalt der Biographie ist nur bedeutsam durch ihre Beziehung auf eine über sie erhabene Welt der Ideale, aber diese wird zugleich einzig durch ihr Leben in diesem Individuum und durch das Auswirken dieses Erlebens realisiert. So entsteht in der biographischen Form aus dem Gleichgewicht der beiden unverwirklichbaren und in ihrer Isoliertheit der Verwirklichung nicht fähigen Lebenssphären ein neues und eigenes, in sich, wenn auch paradoxer Weise vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums.

Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten. Wenn das Individuum unproblematisch ist, so sind ihm seine Ziele in unmittelbarer Evidenz gegeben und die Welt, deren Aufbau dieselben realisierten Ziele geleistet haben, kann ihm für ihre Verwirklichung nur Schwierigkeiten und Hindernisse bereiten, aber niemals eine ernsthafte innerliche Gefahr. Die Gefahr entsteht erst, wenn die Aussenwelt nicht mehr in Bezug auf die Ideen angelegt ist, wenn diese im Menschen zu subjektiven seelischen Tatsachen, zu Idealen werden. Durch das als Unerreichbar- und – im empirischen Sinn – als Unwirklich-Setzen der Ideen, durch ihre Verwandlung zu Idealen ist die unmittelbare, problemlose Organik der Individualität zerrissen. Sie ist für sich selbst zum Ziel geworden, weil sie das, was ihr wesentlich ist, was ihr Leben zum eigentlichen Leben macht, zwar in sich, aber nicht als Besitz und Grundlage des Lebens, sondern als zu-Suchendes vorfindet. Die Umwelt des Individuums ist aber nur ein inhaltlich anderes Substrat und Material derselben kategoriellen Formen, die seine Innenwelt begründen: die unüberbrückbare Kluft

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

+ die alle störende Sehnsucht, die Dissonanz aufgelöst, bejaht und in der Form geborgen zu wissen, zu einem vorzeitigen Schliessen verführt, das die Form in disparater Heterogeneität zergehen lässt, weil die Brüchigkeit nur oberflächlich verdeckt aber nicht aufgehoben werden kann und so die schwächlichen Bindungen zerreissend als unverarbeiteter Rohstoff sichtbar werden muss. In beiden Fällen bleibt der Gestalt abstrakt: das formwerdende [illegible] der abstrakten Grundlage des Romans ist die Folge des Selbstdurchschauens der Abstraktion; [illegible] die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade am rückhaltlosen Zu-Ende-gehen im Aufdecken ihres Abwesendseins. Jede Kunst ist – im Verhältnis zum Leben – ein Trotzdem, das Formschaffen ist die tiefste Bejahung des Daseins der Dissonanz die zu denken ist. Aber in jeder anderen Form, aus jetzt schon selbstverständlichen Gründen auch in der Epopoe, ist diese Bejahung etwas der Formung Vorangehendes, während sie für den Roman die Form selbst ist. Darum ist hier das Verhältnis von Ethik und Aesthetik im formenden Prozess ein anderes, wie in übrigen Dichtungsarten: dort ist die Ethik eine rein formelle Voraussetzung, die durch ihre Tiefe ein Vordringen bis zum (Wesen) formbedingten durch ihre Weite die ebenfalls formbedingte Totalität ermöglicht und durch ihr Umfassen das Gleichgewicht der konstituierenden Elemente, wofür Gerechtigkeit nur ein Ausdruck in der Sprache der reinen Ethik ist, zu Stande bringt; hier ist die Ethik, die Gesinnung im Gestalten jeder Einzelheit sichtbar, ist also in ihrem konkretesten Gehalt ein wirksames Aufbauelement der Dichtung selbst. So erscheint der Roman, im Gegensatz zu dem (ruhenden) in der fertigen Form) Sein anderer Gattungen, als etwas Werdendes, als ein Prozess. Er ist deshalb die künstlerisch am meisten gefährdete Form, von vielen aus Gleichsetzen von Schwere und Unmöglichkeit, von Problematik und Problematisch-sein als Halbkunst bezeichnet. Mit einem bestechenden (und [illegible]) Schein von Recht.

Aber nur weil die normative Unvollendung und Problematik des Romans eine geschichtsphilosophisch echtgeborene Form ist und als Zeichen seiner Legitimität ihr Substrat, den wahren Zustand des gegenwärtigen Geistes erreicht, sondern weil seine Prozessartigkeit nur inhaltlich die Abgeschlossenheit ausschliesst, als Form jedoch ein schwebendes aber sicher schwebendes Gleichgewicht von Werden und Sein repräsentiert, als Idee des Werdens und sich so zum normativen Sein des Werdens verwandelnd, aufhebt, (zum Zustand wird). „Begonnen ist der Weg, vollendet die Reise."

Denn nur der Roman besitzt eine ihm in allem unwesentlich Formellen (fast bis zur Verwechslung) gleichende Karikatur: die Unterhaltungslektüre, die alle äusserlichen Kennzeichen des Romans aufweist, die aber in ihrem Wesen an nichts gebunden und auf nichts gegründet also völlig sinnlos ist. Während aber in den Formen des als erreicht gelebten Seins solche Karikaturen unmöglich sind, weil das Ausserkünstlerische der Formung keinen Augenblick verdeckt werden kann, ist hier eine – scheinbare – Annäherung, fast bis zur Verwechselbarkeit möglich, wegen des regulativen, verhüllten Charakters der wirkenden und tragenden Ideen, wegen der – scheinbaren – Verwandtschaft einer leeren Bewegtheit mit einem Prozess, dessen letzter Gehalt nicht rationalisierbar ist. Aber diese unaufhaltsam Annäherung muss in jedem konkreten Fall vor jedem genauen Blick sich doch als Karikatur enthüllen und auch die von anderswoher geholten Beweise gegen das echt künstlerische Wesen des Romans haben nur einen Schein des Rechts.

zwischen seiender Wirklichkeit und seinsollendem Ideal muss also, nur dem verschiedenen Material in struktureller Verschiedenheit entsprechend, das Wesen der Aussenwelt ausmachen. Diese Verschiedenheit zeigt sich am klarsten in der reinen Negativität des Ideals. Während in der subjektiven Welt der Seele das Ideal geradeso einheimisch ist wie die anderen seelischen Wirklichkeiten, wenn auch mit diesen auf ein gleiches Niveau, auf das des Erlebnisses, herabgedrückt, und deshalb inhaltlich positiv verwirklicht werden kann, zeigt sich das Auseinander-klaffen von Wirklichkeit und Ideal in der Umwelt des Menschen nur in der Abwesenheit des Ideals und in der hierdurch verursachten immanenten Selbstkritik der blossen Wirklichkeit: in der Selbstenthüllung ihrer Nichtigkeit ohne immanentes Ideal. Die Erscheinungsform dieser Selbstvernichtung, die in ihrem einfachen Gegebensein eine durchaus gedankliche Dialektik und keine unmittelbare dichterisch-sinnliche Evidenz aufweist, ist eine zweifache. Erstens der Mangel an Übereinstimmung zwischen der Innerlichkeit und ihrem Handlungssubstrat, der umso schärfer hervortreten muss, je echter die Innerlichkeit ist, je näher ihre Quellen den in der Seele seienden Ideen des Seins liegen. Zweitens die Unfähigkeit dieser Welt sich in ihrer idealfremden Feindlichkeit der Innerlichkeit gegenüber, wirklich abzurunden; die Unfähigkeit sowohl für sich als Ganzes die Form der Totalität, wie für die Beziehung zu ihren Elementen und für deren Beziehungen untereinander die der Cohaerenz zu finden. Anders ausgedrückt: die Undarstellbarkeit. Die Teile sowohl wie das Ganze einer solchen Aussenwelt entziehen sich den Formen der unmittelbar sinnlichen Gestaltung. Sie gewinnen erst ein Leben, wenn sie entweder in der erlebenden Innerlichkeit der in ihr verirrten Menschen oder in dem schauend-schöpferischen Blick der darstellenden Subjektivität des Dichters in Beziehung gebracht werden können, wenn sie zu Gegenständen der Stimmung oder der Reflexion werden. Dies ist der formelle Grund und die dichterische Rechtfertigung der romantischen Forderung an den Roman, dass er alle Formen in sich vereinigend reine Lyrik und reinen Gedanken in seinen Aufbau aufnehmen soll. Der diskrete Charakter dieser Wirklichkeit erfordert, paradoxer Weise, gerade um der epischen Bedeutsamkeit und der sinnlichen Valenz willen diese Einbeziehung an und für sich teils der Epik teils der Dichtung überhaupt wesensfremder Elemente. Und ihre Rolle erschöpft sich nicht in der lyrischen Atmosphäre und der begrifflichen Bedeutsamkeit die sie sonst prosaischen, vereinzelten und wesenlosen Begebenheiten verleihen, sondern erst diese letzte, alleszusammenhaltende Basis des Ganzen kann nur in ihnen sichtbar werden: das, die Totalität konstituierende, System der regulativen Ideen. Die diskrete Struktur der Aussenwelt beruht ja letzten Endes darauf, dass das Ideensystem der Wirklichkeit gegenüber nur eine regulative Macht hat. Das nicht Hineindringen-können der Ideen in das Innere der Wirklichkeit macht diese zum heterogenen Diskretum und schafft zu ebendemselben Verhältnis ein tieferes Bedürftigkeit der Wirklichkeitselemente nach betonter Beziehung zum Ideensystem, wie dies in der Welt des sichtbar konstitutiven Systems, in der Welt Dantes der Fall war. Dort war jeder Erscheinung durch die Zuweisung ihres Ortes in der Weltarchitektonik gewährt unmittelbar das Leben und der Sinn verliehen, wie dieser in der Homerischen Welt des Organischen in jeder Lebensäusserung in vollendeter Immanenz gegenwärtig war.

Der Process, als der die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogenen, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis. Nach dem Erringen dieser Selbsterkenntnis strahlt zwar das gefundene Ideal als Sinn des Lebens in die Lebensimmanenz hinein, aber der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben und kann auch in der Sphäre, wo sich dies abspielt, in der Lebenssphäre des Romans nicht aufgehoben werden, nur ein Maximum an Annäherung, ein ganz tiefes und intensives Durchleuchtetsein des Menschen vom Sinn seines Lebens ist erreichbar und die geforderte Immanenz des Sinnes wird durch sein Erlebnis geleistet, dass dieses blosse Erblicken des Sinnes das Höchste ist, was das Leben zu geben hat, das Einzige, was des Einsatzes eines ganzen Lebens würdig ist, das Einzige, wofür sich dieser Kampf gelohnt hat. Dieser Process umfasst ein Menschenleben und mit seinem normativen Inhalt, dem Weg zur Selbsterkenntnis eines Menschen, ist zugleich seine Richtung und sein Umfang gegeben. Die innere Form des Processes und ihre adaequateste gestaltungsmässige Möglichkeit die biographische Form zeigen am schärfsten den grossen Unterschied zwischen der diskreten Grenzenlosigkeit des Romanstoffes und der kontinuumartigen Unendlichkeit des Stoffes der Epopoe. Diese Grenzenlosigkeit hat eine schlechte Unendlichkeit, und bedarf deshalb der Grenzen um zur Form zu werden, während die Unendlichkeit des rein epischen Stoffes eine innere, organische, an sich werttragende und wertbetonte ist, die ihre Grenzen selbst und von innen heraus setzt, für die die äussere

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Unendlichkeit des Umfangs fast gleichgiltig, nur eine Folge und höchstens ein Symptom ist. Die biographische Form vollbringt für den Roman die Überwindung der schlechten Unendlichkeit: einerseits wird der Umfang der Welt durch den Umfang der möglichen Erlebnisse des Helden begrenzt und ihre Masse durch die Richtung, die sein Werdegang auf das Finden des Lebenssinnes in der Selbsterkenntnis nimmt, organisiert, andererseits erhält die diskret-heterogene Masse von isolierten Menschen, sinnesfremden Gebilden und sinnlosen Begebenheiten eine einheitliche Gliederung durch das Beziehen jedes einzelnen Elementes auf die Centralgestalt und das von ihrem Lebenslauf repraesentierte Lebensproblem. Anfang und Ende der Romanwelt, die dem Umfang nach von Beginn und Ende des Prozesses, der den Inhalt des Romans erfüllt, bestimmt sind, werden dadurch zu sinnbetonten Merksteinen eines klar abgemessenen Weges. So wenig der Roman an und für sich an das naturhafte Beginnen und Enden des Lebens, an Geburt und Tod gebunden ist, zeigt er doch gerade durch den Punkt wo er einsetzt und den wo er aufhört die problembestimmte, allein wesentliche Strecke an; alles was davor und dahinter liegt nur in perspektivischer Andeutung und reiner Problembezogenheit behandelnd, so hat er dennoch die Tendenz seine ganze epische Totalität im Ablauf des für ihn wesentlichen Lebens zu entfalten. Dass Anfang und Ende dieses Lebens nicht mit denen des Menschenlebens zusammenfallen zeigt den auf die Ideen orientierten Charakter dieser biographischen Form: es ist wahr, dass die Entwicklung eines Menschen der Faden ist auf den die ganze Welt aufgeknüpft und durch den sie abgerollt wird, aber dieses Leben gewinnt einzig dadurch diese Bedeutsamkeit, dass es der typische Repraesentant jenes Systems von Ideen und erlebten Idealen ist, die Innen- und Aussenwelt des Romans regulativ bestimmt. Wenn das dilletierende Dasein Wilhelm Meisters sich von seiner ahnt[illegible] geworbenen Krise mit dem gegeben Beruf bis zum Finden des wesenhaft zugemessenen Lebenskreises ausdehnt, so hat diese biographische Gestaltung dieselben Prinzipien wie der Lebenslauf in Pontoppidans Roman der von dem ersten wichtigen Kindheitserlebnis bis zum Tode des Helden dauert. Und in allen Fällen weicht diese Stilisierung scharf von der der Epopöe ab: dort die Centralgestalt und ihre wichtigen Abenteuer eine an und für sich organisierte Masse, so dass Anfang und Ende für sie etwas ganz anderes und wesentlich unwichtigeres bedeuten; es sind Momente grosser Intensität gleichrangig der anderen die die Höhepunkte des Ganzen ausmachen, und bedeuten niemals mehr als ein Ansetzen oder ein Auflösen grosser Spannungen. Sie nimmt hier, wie überall, eine exponierte Stellung ein, indem die Gestaltungsprinzipien die zum Roman hinstreben in die Epopöe zurückverwandelt werden: Anfang und Ende sind bei ihm die Entscheidungen des wesenhaften Lebens und alles, was als sinnstiftend bedeutsam sein kann spielt sich zwischen ihnen ab; vor dem Anfang lag ein unerlösbares Chaos, nach dem Ende eine nunmehr ungefährdete Sicherheit der Erlösung. Aber was Anfang und Ende umfassen entzieht sich gerade den biographischen Kategorien des Prozesses, es ist ein ewig-seiendes Werden der Entrücktheit und das was für die Romanform erfassbar und gestaltbar wäre ist von der Allbedeutung dieses Erlebnisses zur absoluten Unwesenhaftigkeit verurteilt. Der Roman schliesst zwischen seinem Beginn und Ende das Wesentliche seiner Totalität ein, erhebt damit ein Individuum auf die unendliche Höhe dessen der durch seine Erlebnisse eine ganze Welt zu schaffen und das Geschaffene im Gleichgewicht zu halten hat, auf eine Höhe die das epische Individuum niemals erreichen kann, selbst der Dantesche nicht der ja diese Bedeutung der ihm zugewiesenen Gnade und nicht seiner reinen Individualität verdankt; durch dieses selbe Gelingen wird aber das Individuum zum (Instrument/blossen), dessen Centralstellung aus seinem Geeignetsein eine bestimmte Problematik der Welt aufzuzeigen beruht.

Die Komposition des Romans ist ein paradoxes Verschmelzen zu einer immer wieder gekündigten Organik: die zusammenhaltenden Beziehungen der abstrakten Bestandteile sind in heterogener und diskreter Elemente, abstrakte Reinheit formell, darum muss das letzte vereinigende Prinzip die inhaltlich deutlich gewordene Ethik der schöpferischen Subjektivität sein. Weil aber, damit die normative Objektivität des epischen Schöpfers realisiert werde, diese wieder sich selbst aufheben muss, die Objektivität ihrer Gestaltung jedoch nie ganz durchzudringen vermag und deshalb nie ihre Subjektivität gänzlich ablegen und als immanenten Sinn der Objektwelt zu erscheinen vermag, bedarf sie selbst eines neuerlichen, wieder inhaltlich bestimmten, ethischen Selbstkorrektivs um den gleichgewicht-schaffenden Takt zu erreichen. Dieses Ineinander-wirken von zwei ethischen Complexen, ihre Zweiheit im Formen und ihre Einheit in der Formung ist der Inhalt der Ironie, der normativen Gesinnung des Romans; die Gesinnung des Romans ist durch die Struktur seiner Gegebenheit zur grössten Kompliziertheit verurteilt.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

~~[illegible]~~

jedes Form in der die Idee als Wirklichkeit gestaltet wird, muss das Schicksal der Idee in der Wirklichkeit nicht zum Gegenstand einer dialektischen Reflexion werden, und die Beziehung von Idee und Wirklichkeit wird in der rein verwirklichten Gestaltung erledigt und es bleibt kein leerer Raum des Abstands zwischen ihnen der von der bewussten und verantwortenden Weisheit des Dichters ausgefüllt werden müsste; diese Weisheit kann sich früher vor der Gestaltung erledigen, sich hinter den Formen verborgen und ist nicht dazu gezwungen sich in der Dichtung selbst – als Ironie – aufzuheben. Denn die Reflexion des schaffenden Individuums, die inhaltliche Ethik des Dichters, ist eine doppelte: sie geht vor allem auf die reflektierende Gestaltung des Schicksals das dem Ideal im Leben zukommt, auf die Tatsächlichkeit dieser Schicksalsbeziehung und auf die wertende Betrachtung ihrer Realität. Diese Reflexion wird aber wiederum zum Gegenstand des Nachdenkens: sie selbst ist bloss ein Ideal, etwas Subjektives, bloss Postulatives, auch ihr steht ein Schicksal in einer ihr fremden Wirklichkeit bevor, das, diesmal jedoch rein reflektiert, nur im Erzähler bleibend, gestaltet werden muss. Dieses Reflektieren-müssen ist die tiefste Melancholie jedes echten und grossen Romandichters. Die Naivität des Dichters, ein positiver Ausdruck bloss für das innerlich Unkünstlerische des reinen Nachdenkens, wird hier vergewaltigt, ins Entgegengesetzte umgebogen, und der verzweifelt errungene Ausgleich, das freischwebende Gleichgewicht von einander aufhebenden Reflexionen, die zweite Naivität, die Objektivität des Romandichters ist dafür nur ein formeller Ersatz: sie ermöglicht die Gestaltung und schliesst die Form, aber die Art des Schliessens weist selbst mit beredter Gebärde auf das Opfer hin, das gebracht werden musste, auf das ewig verlorene Paradies, das gesucht und nicht gefunden wurde, dessen vergebliches Suchen und sein resigniertes Aufgeben den Kreis der Form abgerundet hat. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: der Dichter hat den strahlenden Jugendglauben aller Poesie, ~~die Forderung von Ge~~ ~~...~~, dass Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes „seien“ verloren, und je schmerzlicher und tiefer die Notwendigkeit in ihm wurzelt, dieses wesentlichste Glaubensbekenntnis jeder Dichtung dem Leben als Forderung entgegenzuhalten, desto schmerzlicher und tiefer muss er begreifen lernen, dass es nur eine Forderung, keine wirkende Wirklichkeit ist. Und diese Einsicht, seine Ironie wendet sich sowohl gegen seine Helden, die (jugendlich-bedingt in poetischer Notwendigkeit) an der Verwirklichung dieses Glaubens zugrunde gehen, wie gegen seine Weisheit, die die Vergeblichkeit dieses Kampfes und den endgültigen Sieg der Wirklichkeit einzusehen gezwungen wurde. Ja die Ironie verdoppelt sich in beiden Richtungen. Sie erfasst nicht nur die tiefe Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes, sondern auch die noch tiefere Hoffnungslosigkeit seines Aufgebens; das würdelose Scheitern eines gewollten Anpassens an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen. Und indem sie die Wirklichkeit als Sieger gestaltet, enthüllt sie nicht bloss ihre Nichtigkeit vor dem Besiegten, nicht nur dass dieser Sieg niemals ein endgültiger sein kann und immer wieder von neuen Aufständen / erschüttert werden wird, sondern auch, dass die Welt ihr Übergewicht weniger der eigenen Kraft verdankt, deren rohe Richt- (der Idee) ungslosigkeit selbst dazu nicht ausreicht, als einer inneren, wenn auch notwendigen Problematik der idealbeladenen Seele. Die Melancholie des Erwachseins entsteht je gerade aus dem zwiespältigen Erlebnis, dass das absolute, jugendliche Vertrauen auf die innere Stimme des Berufenseins aufhört oder abnimmt, dass es aber unmöglich ist der Aussenwelt, der man sich nunmehr in gelehriger Herrschsucht hingibt, eine eindeutig wegweisende und zielbestimmende Stimme abzulauschen. Die Melancholie der Männlichkeit ist die Melancholie ~~des Gottes~~ über die Problematik der Individualität. Für die normative Jugendlichkeit ~~der Epopoe~~ Die Helden der Jugend werden auf ihren Wegen von den Göttern geleitet: ob Glanz des Untergangs ob Glück des Gelingens am Ende des Weges winkt oder beides in einem, sie gehen niemals allein, sie sind immer geführt. Daher die tiefe Sicherheit ihres Ganges; sie mögen von allen verlassen auf einsamen Inseln trauernd weinen, sie mögen in der tiefsten Verirrung der Blindheit bis an die Pforten der Hölle taumeln, immer umgibt sie diese Atmosphäre des Gesichertseins: der Gott, der die Wege der Helden vorzeichnet und auf den Wegen dem Helden voranschreitet. Die vertriebenen (und die noch nicht zur Herrschaft gelangten) Götter werden Dämonen: ihre Macht ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr oder noch nicht, gleichviel, die Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.
21

ist und aus dessen Anfangspunkt gesehen sein Früheres als reine Sinnlosigkeit erscheint. Die Kraft seiner Wirksamkeit bleibt aber unaufgehoben, weil die unaufhebbar ist, weil das Sein des neuen Gottes von dem Vergehen des Alten getragen ist, und aus diesem Grund besitzt der eine – in der Sphäre des einzig wesentlichen, des metaphysischen Seins – dieselbe Valenz von Wirklichkeit wie der andere. „Es war nicht göttlich" sagt Goethe vom Daemonischen, „denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht englisch, denn es liess oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stossen." Aber es gibt eine wesenhafte Bestrebung der Seele, der es nur um das Wesenhafte zu tun ist, einerlei woher es kommt, einerlei was seine Ziele sind; es gibt eine Sehnsucht der Seele, wo der Heimatsdrang so heftig ist, dass die Seele den ersten Pfad, der hinzuführen scheint, in blindem Ungestüm betreten muss, und so gross ist diese Inbrunst, dass sie ihren Weg zu Ende zu gehen vermag: für diese Seele führt jeder Weg zum Wesen, nach Hause, denn für diese Seele ist ihre Selbstheit die Heimath. Darum kennt die Tragödie keinen wirklichen Unterschied zwischen Gott und Daemon, während für die Epopoe, wenn überhaupt ein Daemon ihre Gefilde betritt, dieser ein machtloses, ein unterliegendes höheres Wesen ist, eine entgöttlichte Gottheit. Die Tragödie zerbricht die Hierarchie der oberen Welten: es gibt in ihr keinen Gott und keinen Daemon, denn die äussere Welt ist nur ein Veranlassung zum Sichfinden der Seele, zum Heldsein, an und für sich ist sie nicht vollendet oder mangelhaft von Sinn durchdrungen, sondern gleichgültig objektiven, seienden Sinnesformen gegenüber: ein Wirrwarr von blinden Geschehen, aber die Seele verwandelt jedes Geschehnis in Schicksal und sie allein tut es mit jedem. Erst wenn die Tragödie vergangen ist, wenn die dramatische Gesinnung transcendent wird, erscheinen die Götter und die Daemonen auf der Szene, erst im Gnadendrama erfüllt sich die tabula rasa der oberen Welt wieder mit über- und untergeordneten Gestalten.

[Die Geschichtsphilosophie der grossen Formen ist die Geschichte der Gesellschaft der Götterwelt. Denn die Gestaltungsmöglichkeiten der grossen Formen sind Funktionen der Schicksale Gottes, ästhetisch gesagt der zu gestaltenden Welt, des gegebenen Stoffes. Die Aesthetik ist hier nur der diesseitige Aspekt einer Constellation, und die Möglichkeit einer immanenten Abgeschlossenheit ihrer Kategorien ist kein Beweis dagegen dass es kein Jenseits gibt: dieses geschlossene Kategoriensystem ist nur die Grammatik einer Sprache, deren inhaltlicher Sinn sie gar nichts angeht; es gibt nur die Möglichkeit dass jede einzelne Hieroglyphe der Offenbarung in ihrem immanenten Sein entziffert werde. Dass die Zeichen sich dann zu einer neuen Sinnlichkeit zusammenschliessen, dass es oberhalb der Grammatik auch eine Hermeneutik gibt, braucht und soll diese nicht anzugeben. Aber diese normative Gleichgültigkeit ist ein Postulat der Methode, eine Bedingung der Möglichkeit der Aesthetik als Wissenschaft. Die letzte Einheit des Sinnes, die andere, jenseitige Seite dieser Constellationen ist ihnen unbekannt, ja sie selbst fordert die diesseits blendende Reinheit der aesthetischen Theorie der Formen. Und doch sind beide Betrachtungsweisen eins im letzten Grunde: die intuitive Ahnung die mit einem Blick das aesthetische Wesen der Formen durchschaut, erblickt immer den Schein der Weltnorm, deren Stand das Wesen der Form bedingt. „Wie weit sind die Gestalten des Dichters objektiv?" fragt Hebbel. „Soweit der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist."]

Der Roman ist die Epopoe der gottverlassenen Welt; die Psychologie des Romanhelden ist das Daemonische; die Objektivität des Romans ist die männlich reife Einsicht, dass der Sinn die Wirklichkeit niemals ganz durchzudringen vermag, dass aber diese ohne ihn ins Nichts der Wesenlosigkeit zerfallen würde: alles dies besagt eins und dasselbe. Es bezeichnet die produktiven, von innen gezogenen Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten des Romans – und weist zugleich eindeutig auf den geschichtsphilosophischen Augenblick hin, in dem grosse Romane möglich sind, in dem sie zur Repräsentanz des Wesentlichen, was zu sagen ist, erwachsen. Die Gesinnung des Romans ist die gereifte Männlichkeit und die charakteristische Struktur

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

~~† von welchen Göttern immer diese regiert wird, gleichviel, sie sind ihr fremd und unbekannt~~

seines Schaffens ist seine deutlichste Art, das Aneinanderschliessen von Innerlichkeit und Abenteuer. „I go to prove my soul" sagt Brownings Paracelsus und die Inadaequatheit dieses wundervollen Wortes liegt nur darin, dass es ein dramatischer Held sagt. Der Held des Dramas kennt kein Abenteuer, denn das Geschehnis, das für ihn zum Abenteuer werden sollte, wird an der schicksalgesättigten Kraft seiner erreichten Seele bei der blossen Berührung mit ihr zum Schicksal, zur blossen Gelegenheit der Bewährung, zur Veranlassung des Offenbarwerdens dessen, was im Akt des Erreichens der Seele praeformiert lag. Der Held des Dramas kennt keine Innerlichkeit, denn die Innerlichkeit entsteht aus der feindlichen Zweiheit von Seele und Welt, aus dem peinvollen Abstand zwischen Psyche und Seele, und der tragische Held hat seine Seele erreicht und kennt deshalb keine ihm fremde Wirklichkeit: alles Äussere wird ihm zur Gelegenheit des Schicksals vorbestimmten und angemessenen. Der Held des Dramas zieht darum nicht aus um sich zu prüfen, er ist der Held, weil seine innere Sicherheit jenseits von jedem Geprüftwerden a priori gewährleistet ist und das schicksalgestaltende Geschehnis ist nur eine symbolische Objektivation, eine tiefe und würdevolle Ceremonie für ihn. (Es ist die wesentlichste innere Stillosigkeit des modernen Dramas, Ibsens vor allem, dass seine Gipfelgestalten geprüft werden müssen, dass sie den Abstand zu ihrer Seele in sich fühlen und ihn in dem verzweifelten Bestehenwollen der Probe, vor die die Ereignisse sie stellen, überwinden wollen; die Helden der modernen Dramen erleben die Voraussetzungen des Dramas; das Drama selbst durchläuft den Stilisierungsprocess, den der Dichter – als phaenomenologische Voraussetzung seines Schaffens – vor dem Drama hätte leisten müssen.) Der Roman ist die Form des Abenteuers, des Eigenwertes der Innerlichkeit, sein Inhalt ist die Seele die Geschichte, die da auszieht um sich kennen zu lernen, die die Abenteuer aufsucht um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend, ihre eigene Wesenheit zu finden. Die innere Geschlossenheit der epischen Welt schliesst das Abenteuer, in dessen eigentlichem Sinne aus: die Helden der Epopee durchlaufen eine bunte Reihe von Abenteuern, dass sie sie aber – innerlich wie äusserlich – bestehen werden, steht nie in Frage: die weltbeherrschenden Götter müssen immer über die Daemonen (die Gottheit der Hindernisse nennt sie die indische Mythologie) triumphieren. Daher die von Goethe und Schiller geforderte Passivität des epischen Helden: das Abenteuerwesen, das sein Leben ziert und erfüllt, ist die Gestaltung der objektiven und extensiven Totalität der Welt, er selbst ist nur der leuchtende Mittelpunkt, um den sich diese Entfaltung dreht, der unbeweglichste Punkt der rhythmischen Bewegung der Welt. Die Passivität der Romanhelden ist aber keine formelle Notwendigkeit (innerlich) sondern eine Charakteristik; sie bezeichnet das Verhältnis des Helden zu seiner Seele und sein Verhältnis zu seiner Umwelt. Er muss nicht passiv sein, darum hat jede Passivität bei ihm eine eigene psychologische und soziologische Qualität und konstituiert einen bestimmten Typus in den Aufbaumöglichkeiten des Romans. Die Psychologie des Romanhelden ist das Wirksamkeitsgebiet des Daemonischen. Das biologische und das soziologische Leben hat die Tendenz in seiner eigenen Immanenz zu verharren: die Menschen wollen bloss leben und die Gebilde wollen unangetastet bleiben und die Ferne und die Abwesenheit des wirkenden Gottes würde die Trägheit und die Selbstgenügsamkeit dieses still verfaulenden Lebens zur Alleinherrschaft verhelfen, wenn die Menschen nicht manchmal von der Macht der Daemonen ergriffen in grundloser und nicht begründbarer Weise über sich hinausgingen und damit alle ihre psychologischen oder soziologischen Gegebenheiten kündigten. Dann enthüllt sich plötzlich die Gottverlassenheit der Welt als Substanzlosigkeit, als irrationelle Mischung von Dichtigkeit und Durchdringbarkeit: was früher als das Festeste schien, zerfällt wie vertrockneter Lehm bei der ersten Berührung des vom Daemon Besessenen und eine leere Durchsichtigkeit, hinter der lockende Landschaften sichtbar waren, wird auf einmal zur Glaswand, an der man sich vergeblich und verständnislos – wie die Biene am Fenster – abquält, ohne sich durchbrechen zu können, ohne selbst zur Erkenntnis gelangen zu können, dass es hier keinen Weg gibt. Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten: eine docta ignorantia dem Sinn gegenüber; ein Aufzeigen des gütigen und des böswilligen Wirkens der Daemonen, der Verzicht, mehr als die Faktizität dieses Wirkens begreifen zu können und die tiefe, nur gestaltend ausdrückbare Gewissheit in diesem Nicht-wissen-wollen und Nicht-wissen-können das Letzte, die wahre Substanz, den gegenwärtigen, nichtseienden Gott in Wahrheit getroffen, erblickt

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

und ergriffen zu haben. Darum ist die Ironie die Objektivität des Romans. „Wie weit sind die Gestalten ~~des~~ der Dichter objektiv?" fragt Hebbel. „Soweit der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist." Aber was bedeutet eine Freiheit Gott gegenüber? Der Mystiker ist frei, wenn er sich aufgegeben hat und ganz in Gott aufgegangen ist; der Held ist frei, wenn er in luziferischem Trotz sich in sich und aus sich vollendet hat, wenn er – für die Tat ~~seiner~~ Seele – jede Halbheit aus ~~dem~~ dem von seinem Untergang beherrschten Universum verbannt hat; ~~der Dichter ist frei, der~~ Der normative Mensch hat die Freiheit (errungen, weil) Gott gegenüber) die hohen Normen der Werke und der substantiellen Ethik in dem Sein des alles vollendenden Gottes, in der Idee der Erlösung wurzeln, weil sie, in ihrem innersten Wesen, von dem Herrscher der Gegenwart, sei er Gott oder Daemon, unberührt bleiben. Aber die Verwirklichung des Normativen in der Seele oder im Werk kann sich von ihrem Substrat, vom Gegenwärtigen (im geschichtsphilosophischen Sinn) nicht ablösen ohne ihre eigenste Kraft, das konstitutive Auftreffen auf ihren Gegenstand zu gefährden. Auch der Mystiker, der über die geformten Götter hinaus zum Erleben der endgültigen und einzigen Gottheit strebt und der sie erreicht, ist in diesem seinem Erleben doch an den gegenwärtigen Gott gebunden und insofern sein Erleben sich im Werk vollendet, vollendet es sich in den Kategorien, die der geschichtsphilosophische Stand der Weltuhr vorschreibt. Diese Freiheit ist also einer doppelten, einer sphaerentheoretischen und einer geschichtsphilosophischen kategorialen Dialektik unterworfen und was an ihr das eigenste Wesen der Freiheit ist bleibt unaussprechbar: die konstitutive Bezogenheit auf die Erlösung; alles was ausgesprochen und gestaltet werden kann spricht die Sprache dieses doppelten Dienens. Aber dieser Umweg über das Sprechen zum Schweigen, über die Kategorie zum Wesen, über den Gott zur Gottheit ist nicht zu überspringen: ein direktes Schweigenwollen ~~wird~~ muss in einem reflexiven Stammeln in unausgereiften lyrischen Kategorien werden. So ist der Dichter in der vollendet geleisteten Form frei Gott gegenüber, denn in ihr, und nur in ihr wird ~~der~~ Gott selbst zum Gestaltungssubstrat, gleichartig und gleichwertig allen anderen ~~für~~ normativ gegebenen Materien der Form und wird vollständig von deren Kategoriensystem umfasst: seine Existenz und die Qualität dieser Existenz ~~ist~~ sind von der normativen Beziehung bedingt die er – als Gestaltungsmöglichkeit – zu den bauenden Formen hat, ~~an~~ von seinem Wert der ihm für Aufbau und Gliederung des Werkes technisch zukommt. Aber diese Subsumierung Gottes unter den technischen Begriff der Materialechtheit der einzelnen Formen zeigt das doppelte Antlitz des künstlerischen Schaffens und seine Einordnung in die Reihe der metaphysisch bedeutsamen Werte auf: diese vollendete technische Immanenz hat eine – normativ und nicht psychologisch – vorangehende konstitutive ~~trans~~ Beziehung auf das endgültige transcendente Sein zur Voraussetzung; die Wirklichkeit schaffende, transcendentale Werkform kann nur entstehen, wenn in ihr eine wahre Transcendenz immanent geworden ist. Die leere Immanenz, die nur im Erlebnis ~~statt~~ des Dichters und nicht in dessen Einkehr in die Heimat aller Dinge verankert ist, ist nur die Immanenz einer die Risse ~~ver~~ verdeckenden Oberfläche, die aber nicht einmal als ~~Oberfl~~ Fläche diese Immanenz halten kann, ~~sie muss~~ und auch als solche löcherig werden muss. Für den Roman ist die Ironie diese Freiheit des Dichters Gott gegenüber, die (Bedingung der) transcendentale) Objektivität der Gestaltung. Die Ironie die das von Gott erfüllte der von Gott verlassenen Welt in intuitiver Doppelsichtigkeit zu erblicken vermag; die die verlorene utopische Heimat der zum Ideal gewordenen Idee sieht und diese doch gleichzeitig in seiner subjektiv-psychologischen Bedingtheit, in seiner einzig möglichen Existenzform erfasst; die Ironie die (– selbst daemonisch –) den Daemon im Subjekt als metasubjektive Wesenheit begreift und dadurch, ahnend und unausgesprochen, von vergangenen und kommenden Göttern spricht, wenn sie von ~~den~~ den Abenteuern verirrter Seelen in ~~de~~ einer nichtigen und leeren Wirklichkeit ~~gestaltet~~ redet; die Ironie die in dem Leidensgang der Innerlichkeit, die eine ihr angemessene Welt suchen muss und nicht finden kann, zugleich die Schadenfreude des Schöpfergottes über das Scheitern aller schwachen Aufstände gegen sein mächtiges und nichtiges Machwerk und das über allen Ausdruck hohe Leiden des Erlöser-Gottes über sein Noch-nicht-kommen-können in diese Welt gestaltet. (als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität), Die Ironie) ist die höchste Freiheit die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloss die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität-schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, deren Struktur diese Weltkonstellation zu Grunde liegt

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

D. Cervantes und der Abenteuerroman (Der gesinnungslose Einstellung)

II

Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer, in dem Fehlen eines transcendentalen Zugeordnetseins, eines transcendental gesetzten Ortes menschlicher Bestrebungen. Diese Unangemessenheit hat – roh ausgedrückt – zwei Typen: die Seele ist entweder schmäler oder breiter als die Aussenwelt, die ihr als Schauplatz und als Substrat ihrer Taten aufgegeben ist. Im ersten Fall ist der daemonische Charakter des streitbar ausziehenden Individuums klarer sichtbar als im zweiten Fall; zugleich aber tritt seine innere Problematik weniger krass zu Tage, sein problematisches Scheitern an der Wirklichkeit hat auf den ersten Blick mehr den Anschein eines äusseren Scheiterns. Die Daemonie der Verengerung der Seele ist die Daemonie des abstrakten Idealismus. Es ist die Gesinnung, die den direkten, ganz geraden Weg zur Verwirklichung des Ideals einschlagen muss, die in daemonischer Verblendung jeden Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ideal und Idee zwischen Psyche und Seele vergisst, die mit dem echtesten und unerschütterlichsten Glauben aus dem Sollen der Idee auf ihre notwendige Existenz schliesst und das Nichtentsprechen der Wirklichkeit diesen apriorischen Anforderungen als ihr Verzaubertsein ansieht, das von bösen Daemonen vollbracht, durch das Finden des lösenden Wortes oder durch das mutige Bekämpfen der Zaubermächte zur Entzauberung und Erlösung geführt werden kann. Die strukturbestimmende Problematik dieses Heldentypus besteht also in einem vollständigen Mangel an innerer Problematik und als Folge dieses Mangels in einem vollständigen Fehlen an transcendentalem Raumgefühl, an der Fähigkeit Abstände als Realitäten zu erleben. Achilles oder Odysseus, Dante oder Arjuna, gerade weil sie auf ihren Wegen von Göttern geführt werden, wissen dass diese Führung auch ausbleiben könnte; wissen dass sie ohne solche Hilfe machtlos und hilflos übermächtigen Feinden gegenüberstehen würden. Die Beziehung von objektiver und subjektiver Welt ist deshalb adaequat ausbalanciert: in richtiger Stärke wird vom Helden die Überlegenheit der ihm gegenüberstehenden Aussenwelt empfunden; er kann aber trotz dieser inneren Bescheidenheit am Ende doch triumphieren, denn seine an sich schwächere Kraft wird von der höchsten Macht der Welt zum Siege geführt, so dass nicht nur die Kräfteverhältnisse die vorgestellten und wirklichen einander entsprechen, sondern auch die Siege und die Niederlagen weder der realen noch der seinsollenden Ordnung der Welt widersprechen. Sobald dieses instinktive Abstandsgefühl, dessen Stärke zu sehr grossem Teil die vollständige Lebensimmanenz, die „Gesundheit“ der Epopee ausmacht, fehlt, wird die Beziehung der subjektiven Welt zur objektiven paradox: in Folge der Verengerung der handelnden, der episch in Betracht kommenden Seele, wird für diese die Welt als Substrat ihrer Taten ebenfalls eine engere, als sie in Wirklichkeit ist. Da aber einerseits diese Umformung der Welt und jede aus ihr folgende nur auf die umgeformte Welt gerichtete Aktion nicht das wirkliche Centrum der Aussenwelt treffen kann und andererseits diese Haltung notwendigerweise nach eine rein subjektive ist, die das Wesen der Welt unberührt lässt und nichts anderes als ein verzerrtes Abbild von ihr bietet, kommt die Reaktion auf die Seele aus ihr vollkommen heterogenen Quellen. Tat und Widerstand haben also weder Umfang noch Qualität, weder Wirklichkeit noch Gerichtetsein des Objekts gemein. Ihre Beziehung auf einander kann deshalb niemals ein reeller Kampf sondern nur ein groteskes Vorbeigehen aneinander, oder ein ebenfalls groteskes, aus gegenseitigen Missverständnissen determiniertes Aufeinanderprallen sein. Dieser groteske Charakter wird durch Inhalt und Intensität der Haltung der Seele teils balanciert, teils gesteigert. Denn diese Verengung der Seele ist ja ihr daemonisches Besessensein von der seienden, von der als einzige und gewöhnlichste Wirklichkeit gesetzten Idee. Der Inhalt und die Intensität dieses Handelns erst müssen deshalb diese Seele zugleich in die Region der echtesten Erhabenheit erheben und zugleich den grotesken Widerspruch zwischen vorgestellter und tatsächlicher Wirklichkeit, die Handlung des Romans in ihrem grotesken Charakter bestärken und befestigen. Die diskret-heterogene Wesensart des Romans erfährt hier die stärkste Steigerung: die Sphaeren der Seele und der Taten, Psychologie und Handlung haben gar nichts mehr miteinander gemein; dazu kommt noch dass keines von beiden Prinzipien weder in sich noch aus der Berührung mit der anderen ein Moment der immanenten Fortbewegung und Entwicklung besitzt. Die Seele ist etwas im für sie erreichten transcendenten Sein problemlos Ruhendes; kein Zweifel, kein Suchen, keine Verzweiflung kann hier auftauchen um sie aus sich heraus zu bringen und in Bewegung zu setzen und die vergeblich-grotesken Kämpfe um ihre Verwirklichung in der Aussenwelt können der Seele auch nichts antun: sie kann durch nichts erschüttert in ihrer inneren Gewissheit werden, aber nur, weil sie in diese gesicherte Welt eingesperrt

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

ist, weil sie nichts zu erleben vermag! Hier offenbart sich am deutlichsten der ungöttliche, der daemonische Charakter dieser Besessenheit; zugleich aber seine – ebenfalls daemonische – verwirrende und faszinierende Ähnlichkeit mit dem Göttlichen: die Seele des Helden ist ruhend und geschlossen und in sich vollendet, wie ein Kunstwerk oder wie eine Gottheit, dieses Wesen kann sich aber in der Aussenwelt nur in inadaequaten Abenteuern, die keine widerlegende Kraft haben, äussern, denn ihre kunstwerkhafte Isolation trennt sie nicht nur von jeder äusseren Wirklichkeit, sondern auch von allen, vom Daemon nicht ergriffenen Gebieten der eigenen Seele. So wird das Maximum an erlebt erreichtem Sinn zum Maximum an Sinnlosigkeit: die Erhabenheit zum Wahnsinn, zur Monomanie. Und diese Seelenstruktur muss die möglichen Handlungsmassen vollständig atomisieren. Wenn auch, wegen des rein reflexiven Charakters dieser Innerlichkeit, die äussere Wirklichkeit von ihr ganz unberührt bleibt und „ganz so wie sie ist" bei jeder Handlung des Helden als Gegenschlag in Erscheinung tritt, so ist sie ebendeshalb eine vollkommen an sich träge, amorphe, sinnlose Masse, der jede Fähigkeit zum planvollen und einheitlichen Gegenspiel ganz abgeht, aus der die daemonische Abenteuerlust des Helden willkürlich und unzusammenhängend jene Momente auswählt, an denen sie sich bewähren will. So bedingen sich die Starrheit der Psychologie und der zerfallende, die atomisierte, in isolierte Abenteuer zerfallende Charakter der Handlung wechselseitig und lassen die Gefahr dieses Romantypus, schlechte Unendlichkeit und Abstraktheit, ganz klar hervortreten. Und es ist nicht nur der geniale Takt des Cervantes, dessen Werk die einzige Objektivation dieser Struktur ist, der diese Gefahr mit seinem tief und leuchtend sinnlichen Verweben von Göttlichkeit und Wahnsinn in der Seele des Don Quixote überwunden hat, sondern auch die geschichtsphilosophische Situation, in der sein Werk geschaffen wurde. Es ist mehr als ein historischer Zufall, dass der Don Quixote als Parodie auf die Ritterromane gemeint war und seine Beziehung zu ihnen ist eine mehr als essayistische. Die Ritterromane waren dem Schicksal jeder Epik verfallen, die rein aus dem Formalen heraus eine Form aufrechterhalten und fortsetzen will, nachdem die transcendentalen Bedingungen ihrer Existenz von der geschichtsphilosophischen Dialektik bereits gerichtet waren: sie verloren ihre Wurzeln im transcendenten Sein und die Formen, die nichts mehr immanent zu machen hatten, mussten verkümmern, wurden abstrakt, gegenstandslos, weil ihre nur gegenstandschaffend bestimmte Kraft sich an der eigenen Gegenstandslosigkeit verzehren musste; Unterhaltungsliteratur. Aber hinter dem leeren Gehäuse dieser toten Formen stand einst, entstanden an Stelle einer grossen Epik, eine reiche und echte, wenn auch problematische grosse Form: die Ritterepik des Mittelalters. Diese ist der merkwürdige Fall für die Möglichkeit einer Romanform in einem Zeitalter, dessen Gottgeschaffenheit eine Epopöe möglich gemacht und gefordert hat. Die grosse Paradoxie des christlichen Kosmos, die Zerrissenheit und die normative Unvollendung der diesseitigen Welt, das Verfallensein an Sünde und Verirrung steht der ewig seienden Erlösung, der ewig gegenwärtigen Theodicee im jenseitigen Leben gegenüber. Dante gelang es diese Universalen Totalität in die rein epische Form der Divina Commedia aufzufangen, die anderen Epiker, die im Diesseits blieben, mussten das Transcendente in unberührter Unerreichbarkeit verharren lassen, konnten also bloss sentimentalische – das Transcendente gesuchte, bloss gesuchte und die seiende Sinnesimmanenz entbehrende Lebenstotalität – Romane und nicht Epopöen – schaffen. Das Eigenartige dieser Romane, ihre Traumschönheit und Zaubergrazie, besteht darin, dass alles Suchen in ihnen doch nur der Schein eines Suchens ist, dass jede Verirrung ihrer Helden von einer unfasslichen, metaformellen Gnade geführt und gerichtet wird, dass in ihnen der Abstand seine gegenständliche Realität verlierend zum dunkel-schönen Ornament und der ihn überwindende Sprung zu tanzartigen Gebärden wird, beide also zu rein dekorativen Elementen. Diese Romane sind eigentlich grosse Märchen, denn die Transcendenz ist in ihnen nicht aufgefangen, immanent gemacht und in die gegenstandschaffende transcendentale Form aufgenommen, sondern die in ihrer ungeschwächten Transcendenz verharrend; füllt dekorativ ihr Schatten die Risse und Abgründe des diesseitigen Lebens aus und verwandelt deren Materie, wegen der dynamischen Homogenität jedes wahren Kunstwerks,

+ (Einschalten von der entgegengesetzten Seite)

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Gehört als Einschaltung zu Seite 26

+ Das vollständige Fehlen einer innerlich erlebten Problematik verwandelt ~~diese~~ die Seele in reine Aktivität. Weil sie in ihrem ruhenden Sein von allem unberührt in sich ruht muss jede ihrer Regungen eine Handlung nach aussen sein. Das Leben ~~ein~~ eines ~~dieses~~ solchen Menschen kann nichts anderes als ~~eine~~ die ununterbrochene Reihe selbstgewählter Abenteuer sein. Er stürzt sich in diese, denn Leben kann für ihn nur soviel bedeuten: Abenteuer bestehen. Die problemlose Konzentration seiner Innerlichkeit zwingt ihn diese, die er für das durchschnittliche und alltägliche Wesen der Welt hält, in Taten umzusetzen; es fehlt ihm, in Bezug auf diese Seite seiner Seele, jede Art von Kontemplation, jede Neigung und Möglichkeit zu einem nach innen gekehrten Handeln. Er muss Abenteurer sein. Aber die Welt, die er zum Schauplatz seiner Taten erwählen muss, ist ~~die~~ der (erstarrten Konventionen) eine merkwürdige Mischung von ideenfremd blühender Organik und derselben Ideen, die in ~~der~~ seiner Seele ihr rein transcendentes Leben leben. Daraus folgt die Möglichkeit seines ~~(unbedingten/ [illegible])~~ ~~und~~ zugleich spontanen und ~~[illegible]~~ ideologischen Handelns: die Welt die er vorfindet ist nicht nur voll von Leben und ~~[illegible]~~ sondern auch von dem Schein jenes Lebens, das in ihm als das einzig Wesentliche lebendig ist. Aus dieser Missverstehbarkeit der Welt folgt aber auch die [illegible] seines (Verbrecherhandelns / [illegible]) an ihr, sobald er an sie herantritt: der Schein der Seele verflattert vor dem wahnsinnigen Antlitz des wesenlos in sich erstarrten Ideals und dem [illegible] Wesen der Welt, die sich selbsterhaltende, ideenlose Organik nimmt ihre (dominierende Stellung ein), der [illegible], alles)

in eine ebenfalls aus Schatten gewobene Substanz. In dem homerischen Epos umfasste die Alleinherrschaft der rein menschlichen Kategorie des Lebens Menschen und Göttern und machte aus diesen reine Menschenwesen; hier beherrscht das unfassbare göttliche Prinzip mit der gleichen Allgewalt das Menschenleben und seine über sich hinausweisende Ergänzungsbedürftigkeit und seine Flächenhaftigkeit nimmt den Menschen das Relief, verwandelt sie in reine Oberfläche. Diese geschlossene und abgerundete Immanenz des ganzen gestalteten Kosmos lässt den durchscheinenden Schatten Gottes als etwas Daemonisches erscheinen: aus der Perspektive dieses Lebens kann er nicht begriffen und eingeordnet werden, kann sich also nicht als Gott offenbaren; und wegen der auf das diesseitige Leben angelegten Gestaltung ist es nicht möglich, wie bei Dante, von Gott aus die konstitutive Einheit der gesammten Ferne aufzufinden und aufzuzeigen. Die Ritterromane, gegen die der Don Quixote als Polemik und Parodie entstanden ist, haben diese transcendente Beziehung verloren; und nach dem Verlust dieser Gesinnung, sofern aus der ganzen Welt, wie bei Ariosto, nicht ein ironisch-schönes reines Spiel geworden ist, musste aus der geheimnisvollen und märchenhaften Oberfläche etwas banal Oberflächliches werden. Cervantes' gestaltende Kritik dieser Trivialität weist auf die geschichtsphilosophischen Quellen dieses Formtypus' zurück: das subjektiv nicht erfassbare, objektiv gestaltete Sein der Idee hat sich in subjektiv klares und fanatisch festgehaltenes, aber die objektive Beziehung entbehrendes Sein verwandelt; aus dem Gott, der wegen der Unangemessenheit des ihn aufnehmenden Materials nur als ein Daemon erscheinen konnte, ist in Wahrheit ein Daemon geworden, der in der von der Vorsehung verlassenen, die transcendentale Orientierung entbehrenden Welt die Rolle Gottes zu spielen sich anmasst.+ So steht dieser erste grosse Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt, wo der Mensch einsam wird und nur in seiner, nirgends verankerten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag, und die Welt von ihrem paradoxen Binden an das gegenwärtige Jenseits losgelassen ihrer immanenten Sinnlosigkeit preisgegeben wird, wo die Macht des Bestehenden verstärkt durch die nunmehr zum blossen Sein degradierten utopischen Bindungen zu unerhörter Grösse erwächst und einen rasenden und anscheinend ziellosen Kampf gegen die aufsteigenden, noch unfassbaren, zur Selbstenthüllung und zum Weltdurchdringen unfähigen Kräfte führt. Cervantes lebt in der Periode der letzten, grossen und verzweifelten Mystik, der fanatischen Versuche einer Erneuerung der versinkenden Religion aus sich selbst; in der Periode der in mystischen Formen aufsteigenden neuen Welterkenntnis, in der letzten Periode wahrhaft erlebter, aber bereits desorientierter, tastender und versucherischer occulter Bestrebungen. Es ist die Periode der freigelassenen Daemonie, die Periode der grossen Verwirrung der Werte bei noch bestehendem Wertsystem. Und Cervantes der gläubige Christ und der naiv-loyale Patriot hat gestaltend das tiefste Wesen dieser daemonischen Problematik getroffen: dass der reinste Heldentum zur Groteske, der festeste Glauben zum Wahnsinn werden muss, wenn die Wege zu seiner transcendentalen Heimath unfassbar geworden sind; Es ist die tiefe Melancholie des historischen Ablaufs, des Vergehens der Zeit die daraus spricht, dass ewige Inhalte und ewige Haltungen ihren Sinn verlieren, wenn ihre Zeit vorbei ist, dass die Möglichkeit da ist, dass die Zeit über ein Ewiges hinweggehen kann; dass der echtesten und heldenhaftesten subjektiven Evidenz keine Wirklichkeit entsprechen muss. Es ist der erste grosse Kampf der Innerlichkeit gegen die prosaische Niedertracht des äusseren Lebens und der einzige Kampf, in dem es ihr gelungen ist, nicht nur unbefleckt aus dem Kampf herauszugehen, sondern auch ihren siegreichen Gegner mit dem Glanz einer siegenden, wenn auch freilich selbstironischen, Poesie zu umgeben.

Don Quixote musste, wie übrigens fast jeder wahrhaft grosse Roman die einzige bedeutende Objektivation seines Typus bleiben. Dieses Ineinander von Poesie und Ironie, von Erhabenheit und Groteske, von Göttlichkeit und Monomanie war so stark an den damals vorgeschichtlichen Stand des Geistes gebunden, dass derselbe Typus von Gesinnungsstruktur sich in anderen Zeitaltern anders und niemals mehr mit derselben epischen Relevanz zeigen musste. # Mit dem immer zunehmenden Prosaisch-werden der Welt, mit dem Zurückweichen der aktiven Daemonen, die immer mehr dem dumpfen Widerstand einer amorphen Masse gegen jede Innerlichkeit die Scene oder den Kampf überlassen, entsteht das Dilemma für die daemonische Verengung der Seele: entweder jede Beziehung zu dem Komplex des Lebens oder das unmittelbare Gewurzeltsein in der wahrhaften Ideenwelt aufzugeben. Den ersten Weg ist das grosse Drama des deutschen Idealismus

Abenteuerromane!

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

gegangen. Der abstrakte Idealismus hat jede, wenn auch noch so inadaequate und groteske Beziehung zum Leben verloren; um aus seiner Subjektivität herauszukommen und sich im Kampf und Untergang zu bewähren, bedarf er der rein... Wesenssphaere des Dramas; das Verhältnis zueinander von Innerlichkeit und Welt ist so gross geworden, dass es sich nur in einer eigens für diese Zusammenhänge aufgelegten und konstruierten, dramatischen Wirklichkeit (gestaltet) als Totalität gestalten lässt. Der künstlerisch so bedeutende Versuch Kleists im Michael Kohlhaas zeigt wie sehr bei den damaligen Weltverhältnissen die Psychologie des Helden zur rein individuellen Pathologie, die epische Form zur novellistischen werden musste. In diesem, wie in jeder dramatischen Formung muss das hier groteske Ineinander von Erhabenheit und Fratzenhaftigkeit verschwinden und einer reinen Erhabenheit Platz machen: die Zuspitzung zur Monomanie und die Übersteigerung der Abstraktion – der Idealismus wird notwendig immer dünner, inhaltsloser, immer stärker ein Idealismus „überhaupt" – ist so gross, dass die Gestalten ganz an der Grenze der unfreiwilligen Komik wandeln und der kleinste Versuch sie ins Epische zu nehmen müsste die Erhabenheit aufhebend sie in unerfreulich komische Figuren verwandeln. (Brand, Stockmann und Gregers Werle sind erschreckende Beispiele dieser Möglichkeit.) Darum gelingt es dem echt epischen Versuch Cervantes' Don Quixote, den Charakter Poesie, in einer ganz anderen Form als sein Autor und die künstlerische, Schicksals-Gestaltung dieser so tief verwandten Seelen haben mit einander gar nichts mehr gemein.

Wenn aber die Verengung der Seele etwas rein Psychologisches ist, wenn sie jede sichtbare Beziehung zum Sein der Ideenwelt verloren hat, so ist ihr auch die Fähigkeit, tragender Mittelpunkt einer epischen Totalität zu werden abhanden gekommen: die Inadaequatheit der Beziehung zwischen Mensch und Aussenwelt steigert sich noch an Intensität, aber in der tatsächlichen Inadaequatheit, die nur bei Don Quixote nur das groteske Gegenstück einer stetig geforderten und zu fordernden sinnfälligen Angemessenheit war, tritt noch die Schelle hinzu; die Berührung ist eine rein peripherische geworden und dies so angelegte Mittel zur notwendigen Nebenfigur, die die Totalität wirklich ausmachen hilft, aber nur immer nur Bauteil ist, nie Mittelpunkt. Die künstlerische Gefahr, die sich aus dieser Lage ergibt, liegt darin, dass das nun zu suchende Zentrum etwas Wertbetontes und Sinnvolles aber die Lebensimmanenz doch nicht Transcendierendes sein muss. Die Veränderung der transcendentalen Einstellung hat also zur künstlerischen Folge, dass die Quelle des Humors nicht mehr dieselbe ist wie der Poesie und Erhabenheit. Die gestalteten Menschen werden (zu etwas) entweder rein humoristisch-komischen oder die Verengung ihrer Seele, ihre alles andere schroff (grotesk) verwerfende Concentration auf einen Punkt des Daseins, der aber nichts mehr mit der Ideenwelt zu tun hat, muss sie zur reinen Lächerlichkeit oder der reinen Ideenlosigkeit führen, um ihnen, wenn auch humoristisch behandelt, Vertreter des schlechten Prinzips zu machen. Diese Negativität der künstlerisch wichtigen Gestalten erfordert ein positives Gegengewicht und, zum tiefen Unglück des modernen humoristischen Romans, vermochte dieses „Positive" nur die Objektivation einer bürgerlichen Wohlanständigkeit sein. Denn eine wirkliche Beziehung dieses „Positiven" auf die Ideenwelt müsste die Lebensimmanenz des Sinnes und damit die Romanform sprengen, konnte doch auch Cervantes (und von seinen Nachfolgern etwa Sterne) gerade nur durch die Einheit von Erhabenheit und Humor, von Verengung der Seele und Beziehung zur Transcendenz diese Immanenz herstellen. Das ist der künstlerische Grund der die an humoristischen Gestalten so unendlich reichen Romane von Dickens so spiessbürgerlich und flach macht: die Notwendigkeit als Helden Idealtypen einer sich mit der heutigen bürgerlichen (lebhaften Endes) Gesellschaft innerlich konfliktlos abfindenden Menschlichkeit zu gestalten und, um ihrer poetischen Wirkung willen, die hierzu erforderlichen Eigenschaften mit dem zweifelhaften, erzwungenen oder gar sie inadaequaten Glanz der Poesie zu umhüllen. Darum ist auch (gegen alle Wahrscheinlichkeit) Gogols „Tote Seelen" ein Fragment geblieben: es war von vornherein unmöglich für die künstlerisch so glückliche und fruchtbare aber „negative" Gestalt Tschitschikows ein „positives" Gegengewicht zu finden; und für das Schaffen einer wahrhaften Totalität, die die echt-epische Gesinnung Gogols erfordert hat, war diese Balance unbedingt notwendig: ohne sie hätte sein Roman keine epische Objektivität, keine epische Wirklichkeit erlangen können, hätte ein subjektiver Aspekt, eine Satire oder ein Pamphlet bleiben müssen.+ Balzac hat einen völlig anderen Weg zur reinen epischen Immanenz eingeschlagen. Für ihn ist die hier berechnende subjektiv-psychologische Daemonie etwas schlechthin Letztes: sie ist das Prinzip jedes wesentlichen, sich in epischen Bedeutsamkeiten / Taten objektivierenden menschlichen Handelns; ihre inadaequate Beziehung

+ Die äussere Welt ist so ausschliesslich konventionell geworden, dass sich alles, das Positive wie das Negative, das Humoristische wie das Poetische nur innerhalb dieser Sphäre abspielt. Das Dämonisch-Humoristische ist nichts anderes als die verzerrte Übersteigerung von gewissen Seiten der Konvention, oder ihre, insgeheim und darum ebenfalls konventionell bleibende Verneinung oder Bekämpfung; und das Positive ist ein sich Abfinden können mit ihr, der Anschein eines organischen Lebens innerhalb der von der Konvention genau bestimmten Grenzen. (Man verwechsle nicht mit dieser geschichtsphilosophisch-materiell bedingten Konventionalität des modernen humoristischen Romans die formgeforderte und darum zeitlose Bedeutung der Konvention in der dramatischen Comödie. Die konventionellen Formen des gesellschaftlichen Lebens sind für diese nur formell-symbolische Abschlüsse der intensiv gerundeten Wesenssphäre. (, das die grossen Comoedien abschliesst, ist geradeso eine dramatischen rein symbolische Die Heiraten sämtlicher Hauptpersonen, mit Ausnahme der entlarvten Schurken und Verbrecher Ceremonie, wie der Tod der Helden am Schluss der Tragödie: beide sind nur ein sinnfälliger Ausdruck der Grenze, die scharfen Contouren die die statuenhafte Wesenhaftigkeit der dramatischen Form erfordert. Es ist bezeichnend, dass mit dem Erstarken der Konvention ins Leben – und in das Epos – die Comoedien immer unkonventionellere Schlüsse erhalten. „Der zerbrochene Krug" und der „Revisor" können noch die alte Form der Entlarvung gebrauchen, die „Parisienne", von Hauptmanns oder Shaws Komödien ganz zu schweigen, sind geradeso umrisslos und unabgeschlossen, wie die zeitgemässesten, ohne Tod schliessenden, Tragödien.)

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

+ Und die Welt, die früher von fast nur gefährlichen aber wundervollen Zaubergärten verwandelt wurde, ~~ist wieder dieselbe~~ nur die er meint, ist dieselbe, dass sie von bösen Daemonen in Prosa verzaubert, die Rückverwandlung durch das glänzende Heldentum ~~verdankt~~ erstrebt; wovor man sich in der Märchenwelt nur hüten musste, um die gütige Verzauberung nicht aufzuheben, ist hier nur positive Tat, nur Kampf um das Seiende, nur eines erlösenden Worte harrende Paradies der Abenteuerwirklichkeit geworden.

Die Abenteuerromane, die seine rein künstlerische Form ~~fast~~ übernommen haben, sind geradezu seelenlos geworden wie die Ritterromane, seine unmittelbaren Vorgänger. Auch sie haben die grosse Spannung verloren und sie entweder durch eine rein ~~innerliche~~ gesellschaftliche Er... ersetzt, oder in einer Abenteuerlust um der Abenteuer willen das ~~B~~ bewegende Prinzip der Handlung gefunden. In beiden Fällen war, trotz ~~aller~~ der wirklich grossen Begabung mancher dieser Dichter, gar einer leblosen Trivialität (durch nicht zu entgehen), einer immer stärkeren Annäherung der grossen Romans an die Unterhaltungsliteratur und dem Schlüsselhaften Anhängen in der)

zur äusseren Wirklichkeit ist ja zur äussersten Intensität gesteigert aber diese Steigerung erhält einen rein immanenten Gegenschlag: die Aussenwelt ist eine rein menschliche und ist im Wesentlichen von Menschen einer ähnlichen Geistesstruktur, wenn auch mit ganz anderen Richtungen und Inhalten, bevölkert. Dadurch wird diese daemonische Inadaequatheit, diese ewige Reihe von schicksalsschweren Vorbeihandeln der Seelen an einander zum Wesen der Wirklichkeit, es entsteht ein merkwürdiges, unendliches und unentwirrbares Gewebe von Verflochtenheit der Schicksale und wieder Einsamkeit der Seelen, das das Einzigartige dieser Romane ausmacht. Durch diese (Homogeneität paradoxe) des Stoffes, die aus der extremen Heterogeneität seiner Elemente entstanden ist, ist die Sinnesimmanenz gerettet. Die Gefahr einer abstrakten, schlechten Unendlichkeit wird durch die grosse novellistische Concentration der Begebenheiten und die so erreichte echt-epische Bedeutsamkeit aufgehoben. Dieser vollständige Sieg der Form ist aber nur für jede einzelne Erzählung und nicht für das Ganze der „Comédie humaine" errungen: Es ist wahr: die Voraussetzung einer Einheit ist da: die grossartige Einheit eines alles umfassenden Stoffes; und ist diese Einheit durch das immer erneute Auftreten und Untertauchen der Gestalten im unendlichen Chaos dieser Erzählungen nicht nur verwirklicht, sondern hat eine (gefundene Erscheinungsart) die dem innersten Wesen dieses Stoffes vollständig angemessen ist: die der chaotischen, der daemonischen Irrationalität; und die inhaltliche Erfüllung dieser Einheit ist die der echten grossen Epik: die Totalität einer Welt. Aber diese Einheit ist letzten Endes doch keine rein aus der Form Geborene: das was das Ganze wirklich zum Ganzen macht, ist doch nur das stimmungsmässige Erleben eines gemeinsamen Lebensgrundes und die Erkenntnis dass dieses Erleben auf das Wesenhafte des heutigen Lebens zutrifft. (Gestaltet ist episch) doch nur das Einzelne, das Ganze ist nur zusammengefügt; die schlechte Unendlichkeit die in jedem Teil überwunden wurde, hebt sich doch gegen das Ganze als einheitliche epische Gestaltung: ihre Totalität beruht auf Prinzipien die der epischen Form transcendent sind, auf Stimmung und Erkenntnis und kann deshalb nicht in sich vollendet und abgerundet sein: kein Teil hat vom Ganzen aus gesehen eine wirkliche, organische Notwendigkeit der Existenz, es könnte fehlen und dem Ganzen würde nichts abgehen, (nicht auf Handlung und auf Helden) und unzählige neue Teile könnten noch hinzukommen und keine (Komplettheit würde) sie als nunmehr überflüssig erweisen. Diese Totalität ist die Ahnung eines Lebenszusammenhanges, die hinter jeder einzelnen Erzählung als grosser lyrischer Hintergrund fühlbar wird; sie ist nicht problematisch und nicht (kampferrungen schmerzvoll) erfochten, wie die der grossen Romane: sie ist – ihrer lyrischen, das epische transcendierenden Wesensart – naiv und unproblematisch, aber das was sie zur Romantotalität unzureichend macht, gestattet ihr noch viel weniger ihre Welt als Epopoe zu konstituieren.

Allen diesen Formtypen ist das Statische der Psychologie gemeinsam, die Verengerung der Seele ist als abstraktes Apriori ein rein Gedankliches gegeben. Darum war es natürlich, dass der Roman des neunzehnten Jahrhunderts mit seinen Tendenzen zu psychologischer Bewegtheit und psychologischer Auflösung immer mehr von diesem Typus abkam und die (Unangemessenheit von Seele und Wirklichkeit in der entgegengesetzten Richtung suchte. Nur ein grosser Roman, (Ursache der) Pontoppidans „Hans im Glück" stellt den Versuch dar, diese Seelenstruktur central zu nehmen und in Bewegung und Entwicklung darzustellen. Durch diese Problemstellung ist eine völlig neue Kompositionsart gegeben: der Ausgangspunkt, das völlig sichere Gebundensein (an das transcendente Wesen) (des Subjekts) ist zum Endziel geworden, die daemonische Tendenz der Seele, sich von allem was dieser Apriorität nicht entspricht, völlig abzutrennen, ist nur eine wirkliche Tendenz geworden: während im „Don Quixote" der Grund aller Abenteuer die innere Sicherheit des Helden und die inadaequate Haltung der Welt ihr gegenüber war, so dass dem Daemonischen eine positive treibende Rolle zukam, liegt hier die Einheit von Grund und Ziel verborgen, das Nichtentsprechen von Seele und Wirklichkeit wird ganz rätselhaft und scheinbar völlig irrationell, denn die daemonische Verengerung der Seele zeigt sich nur negativ, im Fallenlassen-müssen jedes Erreichten, weil es doch nicht „das" ist, was sie sucht, weil es breiter, empirischer, lebenshafter ist, als was die Seele zu suchen auszog; die Fabel ist die Entwicklung des Helden zu sich selbst, das Verab-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

fallen von allen Banden die ihn mit der fremden Wirklichkeit verknüpften während dort die Vollendung des Lebenskreislaufs die bunte Wiederholung desselben Abenteuers und das sich-Ausbreiten um den allesenthaltenden Mittelpunkt der Tatsächlichkeit war hat hier die Bewegung des Lebens eine eindeutige und bestimmte Richtung: zur Reinheit der rein zu sich gekommenen Seele, die aus ihren Abenteuern gelernt hat, dass nur sie selbst, in einer starren Abgeschlossenheit in sich selbst, ihrem tiefsten alles beherrschenden Instinkt entsprechen kann, dass jeder Sieg über die Wirklichkeit eine Niederlage für die Seele ist denn er verstrickt sie immer (in Wesensfremdes) (bis zum Untergang), dass jeder Verzicht auf ein erobertes Stück Wirklichkeit in Wahrheit ein Sieg ist, die (Eroberung des illusionsfreien) (ein Schritt zum) gewonnenen Selbst. Darum steckt die Ironie Pontoppidans darin, dass er seinen Helden überall siegen lässt, dass aber eine daemonische Gewalt ihn zwingt alles Errungene als wertlos und unwesentlich anzusehen und es nachdem er es besitzt gewöhnlich fahren zu lassen; und die merkwürdige innere Spannung entsteht daraus, dass der Sinn dieser negativen Daemonie sich erst am Schluss, bei erreichter Resignation des Helden zu enthüllen vermag, um dem ganzen Leben eine retrospektive Klarheit der Seinsimmanenz zu verleihen. die deutlich gewordene Transcendenz dieses Abschlusses und die (praestabilierte Harmonie) (die hier sichtbar werdende) in der Seele werfen einen Schein der Notwendigkeit auf jede vorangegangene Verirrung, ja von ihnen aus gesehen spielt sich die Bewegungsbereich von Seele und Welt um: es scheint als ob der Held immer derselbe geblieben wäre und als solcher ruhig, in sich ruhend dem Vorbeiziehen der Ereignisse zugesehen hätte, als ob die ganze Handlung nur darin bestanden hätte, dass die Schleier die diese Seele verhüllten weggezogen würden. Daraus entsteht die isolierte Stellung dieses Werks inmitten der modernen Romane: seine an die Alten gemahnende strenge Handlungsmässigkeit, seine strenge Abstinenz von jeder blossen Psychologie; und stimmungsgemäss: die weite Entfernung die die Resignation als Endgefühl dieses Romans von der enttäuschten Romantik anderer gleichzeitiger Werke besitzt. Der dynamische Charakter der Psychologie wird als bloss scheinbare Dynamik enthüllt, jedoch – und darin liegt die grosse Meisterschaft Pontoppidans – erst nachdem sie mit ihrem Schein der Bewegung die Reise durch eine bewegte und lebendige Lebenstotalität ermöglicht hat.

Für den Roman des neunzehnten Jahrhunderts ist der andere Typus der (inadaequaten Bezugs) (notwendig) zwischen Seele und Wirklichkeit wichtiger geworden: die Unangemessenheit die daraus entsteht, dass die Seele breiter und weiter angelegt ist, als die Schicksale, die ihr das Leben zu bieten vermag. Der entscheidende Strukturunterschied, der sich hieraus ergibt, ist, dass es sich hier nicht um ein abstraktes Apriori dem Leben gegenüber handelt, das sich in Taten realisieren will und dessen Konflikte mit der Aussenwelt die Fabel ergeben, sondern um eine in sich mehr oder weniger vollendete, inhaltlich erfüllte (Wirklichkeit) (rein innerliche), die mit der äusseren in Wettbewerb tritt, ein eigenes, reiches und bewegtes Leben hat, das sich in spontaner Selbstsicherheit für die einzig wahre Realität hält und dessen gescheiterter Versuch diese Gleichsetzung zu verwirklichen den Gegenstand der Dichtung abgibt. Es (für das Wesen der Welt) handelt sich hier also um ein konkretes, qualitatives und inhaltliches Apriori der Aussenwelt gegenüber; um den Kampf zweier Welten, nicht um den der Wirklichkeit mit dem Apriori überhaupt. Das Auseinanderklaffen von Innerlichkeit und Welt wird aber dadurch noch stärker. Das Kosmosartige der Innerlichkeit macht sie in sich ruhend und selbstgenügsam: während der abstrakte Idealismus um überhaupt existieren zu können sich in Handlung umsetzen, mit der Aussenwelt in Konflikt geraten musste, scheint hier die Möglichkeit eines Ausweichens nicht von vornherein ausgeschlossen, denn ein Leben, das alle Lebensinhalte aus Eigenem zu produzieren vermag, kann rund und vollendet sein, auch wenn es sich niemals mit der äusseren, der fremden Wirklichkeit berührt. Freilich: in dieser Möglichkeit liegt die entscheidende Problematik dieser Romanform, der Verlust der epischen Versinnbildlichung, die Auflösung der Form in ein nebelhaftes und ungestaltetes Nacheinander von Stimmungen und Reflexionen über Stimmungen, der Ersatz der sinnlich gestalteten Fabel durch psychologische Analyse. Diese Problematik wird noch gesteigert dadurch, dass die Aussenwelt, die mit dieser Innerlichkeit in Berührung kommt, dem Verhältnis

+ Während also für die Struktur psychische der abstrakten Idealismus eine übermässige und durch nichts gehemmte Aktivität nach aussen kennzeichnend war, ist hier mehr eine Tendenz zur Passivität vorhanden, die Tendenz Konflikten und Kämpfen äusseren eher auszuweichen als sie aufzunehmen, die Tendenz, alles was die Seele betrifft rein in der Seele zu erledigen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

der Wirklichkeit entsprechend vollständig atomisiert oder amorph, jedenfalls aber jedes Sinnes bar sein muss.± Denn die Erhebung der Innerlichkeit zu einer völlig selbstständigen Welt ist nicht bloss eine seelische Tatsache, sondern ein entscheidendes Werturteil über die Wirklichkeit; denn diese Selbstgenügsamkeit der Subjektivität ist ihre verzweifeltste Notwehr, das Aufgeben jedes bereits a priori als aussichtslos und nur als Erniedrigung angesehenen Kampfes um ihre Realisierung in der Welt ausser ihr.# Diese Stellungnahme ist eine so extreme Steigerung des Lyrischen, dass sie nicht einmal mehr eines rein lyrischen Ausdrucks fähig ist. Denn auch die lyrische Subjektivität erobert für ihre Symbole die Aussenwelt, und wenn diese auch eine selbstgeschaffene ist, so ist sie die einzig mögliche; sie steht nie polemisch-ablehnend ihrer Aussenwelt gegenüber als Innerlichkeit, sie flüchtet nie in sich selbst um diese zu vergessen, sondern willkürlich erobernd greift sie Bruchstücke aus diesem atomisierten Chaos heraus und verschmilzt sie, alle Ursprünge vergessen machend, in den neu entstandenen lyrischen Kosmos der reinen Innerlichkeit. Die epische Innerlichkeit ist aber immer reflektiert; sie realisiert sich in einer bewussten und abstandsvollen Weise, im Gegensatz zur naiven Abstandslosigkeit der echten Lyrik. ~~Es ist wahr: Stimmung~~ Darum sind ihre Ausdrucksmittel secundäre: Stimmung und Reflexion.+ Es ist wahr: Stimmung und Reflexion sind konstitutive Aufbauelemente der Romanform, ihre formelle Bedeutung ist aber gerade dadurch bestimmt, dass in ihnen das regulative Ideensystem, das der ganzen Wirklichkeit zu Grunde liegt, offenbar werden kann und durch ihre Vermittlung gestaltet wird; also darin, dass sie eine positive, wenn auch problematische Beziehung und paradoxe auf die Aussenwelt haben. Zum Selbstzweck geworden muss ihr undichterischer Charakter krass und jede Form ~~auflösend auf~~ zersetzend auftreten. Dieses aesthetische Problem ist jedoch in seinen letzten Wurzeln ein ethisches; seine künstlerische Lösung hat deshalb – den Formgesetzen des Romans entsprechend – das Überwinden der ethischen Problematik, die sie verursacht, zur Voraussetzung. Die hierarchische Frage von Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen innerer und äusserer Wirklichkeit ist das ethische Problem der Utopie, die Frage inwiefern ein Besserdenkenkönnen der Welt sich ethisch rechtfertigen lässt, inwiefern darauf, als Ausgangspunkt der Lebensgestaltung, sich ein Leben aufbauen lässt, das rund in sich ist und nicht, wie Hamann sagt, anstatt ein Ende zu nehmen ein Loch bekommen hat. Vom Standpunkt der epischen Form ist dieses Problem so stellen: kann diese abgeschlossene Korrektur der Wirklichkeit sich in Taten umsetzen, die, unabhängig vom äusseren Gelingen oder Versagen, ~~das Recht~~ des Individuums auf diese Selbstherrlichkeit beweisen, die die Gesinnung, aus der sie getan wurden nicht kompromittieren. Das Schaffen rein künstlerische einer Wirklichkeit die dieser Traumwelt entspricht oder ihr wenigstens angemessener ist, als die tatsächlich vorgefundene, ist nur eine scheinbare Lösung. Denn die utopische Sehnsucht der Seele ist nur dann eine echtgeborene, nur dann würdig Mittelpunkt einer Weltgestaltung zu werden, wenn sie bei dem gegenwärtigen Stand des Geistes oder was dasselbe besagt, in einer gegenwärtig vorstellbaren (vergangenen und gestaltbaren) oder mythischen Welt, überhaupt unerfüllbar ist. Ist eine Welt der Erfüllung zu finden, so beweist es, dass die Unzufriedenheit mit der Gegenwart ein artistisches Mäkeln an deren äusseren Formen war, eine dekorative Sinnfälligkeit an Zeiten die einst grosszügigere Linien ziehen oder eine buntere Farbenpracht ermöglichen. Diese Sehnsucht ist freilich erfüllbar, aber ihre Erfüllung zeigt ihre innere Leere in der Lebenlosigkeit der Gestaltung auf, wie sie etwa in den so gut erzählten Romanen Walter Scotts zu Tage tritt. Sonst hilft die Flucht ~~in die~~ vor der Gegenwart für das essentielle Problem garnichts; in der monumentaleren oder dekorativeren distanzierter Gestaltung werden dieselben Problemen, oft tiefe Dissonanzen zwischen Gebärde und Seele, zwischen äusserem ~~und~~ Geschick und innerem Schicksal schaffend (und künstlerisch unlösbare) sichtbar. Salambo oder C. F. Meyers, allerdings novellistisch angelegte Romane sind treffend bezeichnende Beispiele. ~~Das ethisch-aesthetische Problem spitzt sich also um das Problem der notwendigen und möglichen Tat zu. Das ethische Problem, ob~~ Das aesthetische Problem, die Verwandlung von Stimmung und Reflexion, von Lyrismus und Psychologie in echt epische Ausdrucksmittel, koncentriert sich deshalb um das ethische Grundproblem, um die Frage der notwendigen und möglichen Tat. Der Menschentypus dieser Seelenstruktur ist seinem Wesen nach eher ein Kontemplativer als ein Handelnder, seine epische Gestaltung ist also vor das Problem gestellt, wie sich dieses Insichzurückziehen oder rapsodisches und zögerndes Handeln doch

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

doch in Taten umzusetzen vermag; ihre Aufgabe ist den Gesichtspunkt von dem notwendigen Dasein und Sosein dieser Typen und von seinem notwendigen Scheitern gestaltend aufzudecken. Das Vorherbestimmte des Versagens ist das andere, objektive Hindernis der rein epischen Gestaltung: ob dieses Schicksal bejaht oder verneint, beweint oder verhöhnt wird, immer ist die Gefahr einer subjektiv-lyrischen Stellungnahme an Stelle des normativ-epischen reinen Aufnehmens und Wiedergebens viel näherliegend, als es bei einem innerlich (in den Geschehnissen) wenigstens von vornherein entschiedenen Kampf der Fall sein muss. Es ist die Stimmung der Desillusionsromantik die diesen Lyrismus trägt und ernährt. Eine übersteigerte und überbestimmte Gefordertheit des Seinsollenden dem Leben gegenüber und eine verzweifelte Einsicht in die Vergeblichkeit dieser Sehnsucht: eine Utopie, die von vornherein ein schlechtes Gewissen und die Gewissheit der Niederlage hat. Und an dieser Gewissheit (das Wichtigste) ist ihre unlösbare Verknüpftheit mit dem Gewissen: die Einsicht, dass das Scheitern eine notwendige Folge ihrer eigenen, inneren Struktur ist, dass sie infolge ihrem besten Wesen und wertvollsten Werte zu Tode verurteilt ist. Darum ist die Stellungnahme sowohl zu dem Helden, wie zu der Aussenwelt eine lyrische: die Liebe und die Anklage, die Trauer, das Mitleid und der Hohn. Die innere Wichtigkeit des Individuums hat den geschichtlichen Gipfelpunkt erreicht: es ist nicht mehr, wie im abstrakten Idealismus, als Träger von transcendenten Welten bedeutsam, sondern (in sich selbst) Individuum trägt ausschliesslich) seinen Wert, ja die Werte des Seins scheinen die Rechtfertigung ihres Geltens erst aus ihrem subjektiven Erlebtheit, aus ihrer Bedeutung für die Seele des Individuums zu schöpfen.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,

Rien n'est réel que ta danse:

Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.

Danse pour le désert et danse pour l'espace. (Henri Franck)

Jedoch diese masslose Erhöhung der Subjektivität ist gleichbedeutend damit, dass sie in der Gestaltung der äusseren Welt gar keine Rolle mehr spielt. Die Voraussetzung und der Preis dieser masslosen Erhöhung des Subjekts (jedoch) ist der Verzicht auf jedwede Rolle in der Gestaltung der äusseren Welt. Die Desillusionsromantik folgt nicht nur zeitlich geschichtlich auf den abstrakten Idealismus, sie ist auch (sein Erbe) begrifflich), die geschichtsphilosophisch auf ihn folgende Stufe im apriorischen Utopismus: dort wurde das Individuum, der Träger der utopischen Forderung an die Wirklichkeit, von deren roher Kraft erdrückt; hier ist diese Niederlage die Voraussetzung der Subjektivität.+ Die Innerlichkeit der jeder Weg zum (Auswirken) Sich-) versagt ist, staut sich nach innen, kann aber dennoch niemals endgültig auf das für immer verlorene Ereignis lassen, denn wenn sie es auch wollte, wenn sie sich auch ganz in sich zurückziehen wollte, das Leben versagt ihr jede Erfüllung dieser Art: es zwingt ihr Kämpfe und mit ihnen unabwendbare, vom Dichter vorausgesehene, vom Helden vorherempfundene Niederlagen auf. Aus dieser Konstellation erwächst eine romantische Masslosigkeit in allen Richtungen. Masslos wird der innere Reichtum der rein seelischen über alle weltliche Wesenhaftigkeit erhaben und mit einer gleichen Masslosigkeit die Unerheblichkeit der Belanglosigkeit seines Daseins im Ganzen der Welt aufgezeigt; die Einsamkeit der Seele, ihr Abgeschnittensein von allem wird ins Masslose gesteigert und zugleich die Abhängigkeit dieses Seelenzustandes von (dieser gerade) Weltlage (schonungslos) grell) beleuchtet. Es ist – kompositionell – ein Maximum an Kontinuität erreicht, denn nur in der durch nichts Äusseres durchbrochenen Subjektivität gibt es eine Existenz, die Wirklichkeit zerfällt jedoch in einander vollkommen heterogene Bruchstücke, die nicht einmal isoliert, wie die Abenteuer des Don Quixote, eine sinnlich selbständige Valenz des Daseins besitzen. Sie leben alle nur von der erlebenden Stimmung her, aber diese selbe Stimmung wird durch das Ganze in ihrer reflexiven Nichtigkeit enthüllt. So muss hier alles verneint werden, denn jede Bejahung hebt das schwebende Gleichgewicht der Kräfte auf: die Bejahung der Welt gäbe dem ideenlosen Philistertum, dem stumpfen Sichabfinden-Können mit dieser Wirklichkeit Recht und liesse eine wohlfeile und platte Satire entstehen und die eindeutige Bejahung der romantischen Innerlichkeit müsste ein formloses Schwelgen in sich erstickenden, in sich zergehenden, sich formal anbetenden lyrischen Psychologisieren

+ Dort ~~entstand~~ erwuchs aus der Subjektivität das Heldentum der strebenden Innerlichkeit, hier ~~wird der Held~~ erhält der Mensch in Folge seiner inneren ~~Befähigung~~ Möglichkeit zum (~~Dichter~~ die Befähigung (Helden) zum dichterähnlichen Erleben und Lebengestalten), zur ~~Mitt~~ Centralgestalt der Dichtung zu werden. Dort sollte die äussere Welt nach dem ~~Id~~ Vorbilde der Idealen neugeschaffen werden, hier fordert eine sich als Dichtung vollendende Innerlichkeit von der Aussenwelt, dass sie sich ihr als geeignetes Material der Selbstgestaltung hingebe. In der Romantik wird der dichterische Charakter jeder Apriorität der Wirklichkeit gegenüber bewusst: das von der Transcendenz abgeschnittene Ich erkennt in sich die Quelle von allem Seinsollenden und, als notwendige Folge, sich als das einzig würdige Material seiner Verwirklichung. Das Leben wird zur Dichtung, aber damit wird der Mensch zugleich der Dichter seines eigenen Lebens und der Beschauer dieses Lebens als ~~an~~ eines geschaffenen Kunstwerks. Diese Doppelheit kann nur lyrisch gestaltet werden. Sobald sie in eine zusammenhängende Totalität eingestellt ist, wird das Versagen-müssen offenbar: die Romantik wird skeptisch, enttäuscht und grausam sich selbst und der Welt gegenüber: der Roman des romantischen Lebensgefühls ist der der Desillusionsdichtung

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

+ : Ausdrucksmittel, die trotz scheinbaren Ähnlichkeiten dem Wesen der reinen Lyrik völlig fremd sind

± Sie ist eine vollständig von ~~der jeder Organik baren~~ Konvention beherrschte Welt; die wirkliche Erfüllung des Begriffs der zweiten Natur: ein Inbegriff sinnesfremder Gesetzlichkeiten, von denen aus keine Beziehung zur Seele gefunden werden kann. Damit müssen aber alle gebildeartigen Objektivationen des sozialen Lebens jede Bedeutung für die Seele verlieren. ~~Sie sogar~~ Selbst ihre paradoxe ~~Beziehung als~~ Bedeutung, als notwendiger Schauplatz und Vermittlung der Begebenheiten, bei einer Wesenlosigkeit im letzten Wesenskerne, können sie nicht beibehalten; der Beruf verliert jede Wichtigkeit für das innere Geschick des einzelnen Menschen, Ehe, Familie und Klasse für das ihrer Beziehungen untereinander. Don Quixote wäre ~~noch~~ undenkbar ohne seine Zugehörigkeit zum Ritterstande und seine Liebe ohne die Konvention der Troubadourliebe; ~~in Pontoppidans Roman~~ in ~~Balzacs Romanen~~ der „Comédie humaine" konzentriert sich und objektiviert sich die dämonische Besessenheit aller Menschen ~~an~~ in die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens und wenn diese in Pontoppidans Roman auch als für die Seele unwesentlich entlarvt werden, so macht gerade der Kampf um sie, die Einsicht ihrer Unwesentlichkeit und der Kampf um ihr Verwerfen den Lebensprocess aus, der die Handlung des Werkes erfüllt. Hier aber hat jede dieser Beziehungen von vornherein aufgehört

hervorbringen. Aber die beiden Prinzipien der Weltgestaltung sind einander zu feindlich heterogen um gleichmässig bejaht zu werden, wie dies in Romanen, die eine Möglichkeit zum Transcendieren auf die Epopoe hin besitzen, der Fall sein kann, und eine Vereinigung beider ist der einzige gegebene Weg der Gestaltung, erweist und potentiert die Grundgefahr dieses Romantypus: die Selbstauflösung der Form in einem trostlosen Pessimismus. Die notwendige Folge der Psychologie als Ausdrucksmittel beherrschenden, die Zersetzung jedes vorausgesetzten gewissen menschlichen Wertes, die Aufdeckung seiner letzthinnigen Nichtigkeit und die ebenso notwendige Folge der Herrschaft der Stimmung, die ohnmächtige Trauer über eine an sich wesenlose Welt, das unwirksame Gleissen einer verwesenden und leeren Oberfläche sind die rein artischen Seiten dieser Konstellation. Jede Form muss irgendwie positiv sein um als Form Substanz zu bekommen. Die Paradoxie des Romans zeigt seine grosse Fragwürdigkeit darin, dass die Weltlage und die Menschenart, die seinen formellen Anforderungen am meisten entgegenkommen, für die er die einzig angemessene Form ist, der Gestaltung vor fast unüberwindbare Aufgaben stellen. Jacobsens Desillusionsroman der die Trauer darüber, dass „es so viel sinnlose Feinheit in der Welt gibt" in wundervollen lyrischen Bildern ausspricht, zerfällt und zerflattert, und der Versuch des Dichters in dem heldenhaften Atheismus Niels Lyhnes, in dem stolzen Aufsichnehmen seines notwendigen Einsamseins,[+] wirkt als eine von ausserhalb der eigentlichen Dichtung herbeigeholte Hilfe. Denn das Leben das zur Dichtung werden sollte und zum schlechten Fragment wurde, wird in der Gestaltung wirklich zu einem Scherbenberg: die Grausamkeit der Desillusion kann von dem Lyrismus der Stimmungen entwerten, den Menschen und den Geschehnissen vermag sie doch keine Substanz und Schwere des Daseins verleihen. Es bleibt eine schöne aber schattenhafte Mischung von Schwelgen und Bitterkeit, von Trauer und Hohn, aber keine Einheit; Bilder und Aspekte aber keine Lebenstotalität. Und Gontscharows Versuch durch einen positiven Kontrastgestalt die grossartig richtig und tief erschaute Figur Oblomows in eine Totalität einzustellen, musste ebenfalls misslingen. Dagegen musste er für die Passivität dieser Menschenart selbst ein sinnlich schlagend kräftiges Bild, im stets Liegen-bleiben hilflosen Oblomows finden. Vor der Tiefe der Oblomowschen Tragik, der dicht und nur das Eigentliche im Innersten erlebt, jedoch an der kleinsten äusseren Wirklichkeit kläglich scheitern muss, wird der kräftige Glück seines Freundes Stolz platt und trivial, aber es hat dennoch genügend Kraft und Gewicht um Oblomows Gesicht ins Mesquine herabzuziehen: die schauererregende Komik dieser Heterogenität von Innerem und Äusserem, die der im Bette liegende Oblomow offenbart, verliert mit dem Beginn des Handelns, dem Gewichtszuwachs des Freundes und dessen Mischung ihre gestaltete Tiefe und Grösse, sie wird immer stärker das gleichgültige Gesicht eines von vornherein verlorenen Menschen.

Die grösste Diskrepanz zwischen Idee und Wirklichkeit ist die Zeit; der Ablauf der Zeit als Dauer. Das tiefste und erniedrigendste Sich-nicht-bewähren-können der Subjektivität besteht weniger in dem vergeblichen Kampfe gegen ideenlose Gebilde und deren menschliche Vertreter als darin, dass sie dem träg-stetigen Ablauf nicht standhalten kann, dass sie von mühsam errungenen Gipfeln langsam aber unaufhaltsam herabgleiten muss, dass dieses unfassbare unsichtbar-bewegliche Wesen ihr allen Besitz allmählich entwindet und ihr fremde Inhalte unbemerkt aufzwingt. Darum ist es, dass nur die Form der transcendentalen Heimatlosigkeit der Idee, der Roman, die wirkliche Zeit, Bergsons durée, in die Reihe seiner konstitutiven Prinzipien aufnimmt. Dass das Drama den Begriff der Zeit nicht kennt, dass jedes Drama den richtig verstandenen drei Einheiten, wobei Einheit der Zeit Herausgehobensein aus dem Ablauf bedeutet, unterworfen ist, habe ich in anderen Zusammenhängen dargelegt. Die Epopoe kennt scheinbar die Dauer der Zeit (man denke nur an die zehn Jahre der Ilias und an die der Odyssee). Aber auch diese Zeit hat keine Realität, keine wirkliche Dauer: Menschen und Schicksale bleiben von ihr unberührt; sie hat keine eigene Bewegtheit und ihre Funktion ist nur, die Grösse eines Unternehmens oder einer Spannung sinnfällig auszudrücken. Damit erlebe der Zuhörer was die Einnahme Trojas, was die Wanderung an der Odysseus bedeuten, sind die Jahre notwendig, gerade so wie die grosse Zahl der Streiter, wie die Erdoberfläche, die durchirrt werden musste; aber die Helden erleben die Zeit nicht innerhalb der Dichtung, an ihre innere Wandlung oder Unveränderlichkeit reicht die Zeit nicht heran, ihr Alter haben sie in ihren Character aufgenommen, und Nestor ist alt so wie Helena schön und Agamemnon mächtig ist. Alt werden und Sterben, die schmerzliche Erkenntnis jedes Lebens, besitzen freilich auch die Menschen der Epopoe, aber nur als Erkenntnis; was sie erleben und wie sie es erleben hat

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

die selige Zeitentrücktheit der Götterwelt.+ Die Zeit kann erst dann konstitutiv werden, wenn die Verbundenheit mit der Transcendenten Heimat aufgehört hat. So wie die Ekstase den Mystiker in eine Sphaere erhebt, wo jede Dauer und jeder Ablauf aufgehört hat, aus der er nur wegen seiner kreatürlich-organischen Beschränktheit in die Zeit-Welt herabsinken muss, so schaffen+ jede Formen der innig-sichtbaren Wesensgebundenheit einen Kosmos, der dieser Notwendigkeit a priori entzogen ist. Nur im Roman, dessen Stoff das Suchen-müssen und das Nicht-finden-können des Wesens ausmacht, ist die Zeit mit der Form mitgesetzt: die Zeit ist das Sich-sträuben der bloss lebenhaften Organik wider den gegenwärtigen Sinn, das Verharren-wollen des Lebens in der eigenen, völlig geschlossenen Immanenz. In der Epopöe ist die Lebensimmanenz des Sinnes so stark, dass die Zeit von ihr aufgehoben wird: das Leben als Leben tritt in die Ewigkeit ein, die Organik hat aus der Zeit nur das Blühen mitgenommen und alles Verwelken und Sterben ‡ vergessen und hinter sich gelassen. Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und das Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit.‡ [illegible] die Gesamtanlage des Romans verändern, wenn in diesem Kampf Wert und Unwert so scharf getrennt auf den zwei Seiten stehen. Die Form kann ein Lebensprinzip nur dann wirklich verneinen, wenn sie es aprioristisch aus ihrem Bereich auszuschliessen vermag; muss sie es in sich aufnehmen, so ist es für sie positiv geworden: die Verwirklichung des Wertes hat es dann nicht nur in seinem Widerstand, sondern auch in seinem eigentlichen Reichtum zur Voraussetzung. Denn die Zeit ist die Fülle des Lebens, wenn auch die Fülle der Zeit das Sich-aufheben des Lebens und mit ihm der Zeit ist. Und das Positive, die Bejahung, die die Form des Romans, jenseits von aller Trostlosigkeit und Trauer seines Inhalts, ausspricht, ist nicht nur der ferne dämmernde Sinn, der sich hinter dem gescheiterten Suchen in mattem Glanze erhellt, sondern die Fülle des Lebens, die gerade in der vielfältigen Vergeblichkeit des Suchens und des Kämpfens offenbar wird. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: sein Trostgesang erklingt aus der ahnenden Einsicht, dass überall Keime und Fussspuren des verlorenen Sinnes sichtbar werden, dass der Widersacher aus derselben verlorenen Heimat stammt, wie der Ritter des Wesens, dass das Leben deshalb die Immanenz des Sinnes verlieren musste, damit sie überall gleich gegenwärtig sei.‡ So wird die Zeit zum Träger der hohen, epischen Poesie des Romans: sie ist unerbittlich existent geworden und niemand vermag der eindeutigen Richtung ihres Stromes nunmehr entgegenzuschwimmen, noch seinen unvorhergesehenen Lauf mit den Dämmen der Aprioritäten zu regeln. Aber es bleibt ein, resigniertes, Gefühl lebendig: dies alles muss von irgendwoher kommen und es muss nach irgendwohin gehen; mag die Richtung auch keinen Sinn verraten, immerhin ist es eine Richtung. Und aus diesem resigniert-wanderen Gefühl entsteigen die episch echtgeborenen, weil Taten erweckenden und aus Taten entsprossenen Zeiterlebnisse: die Hoffnung und die Erinnerung; Zeiterlebnisse, die zugleich Überwindungen der Zeit sind: ein Zusammensehen des Lebens als geronnene Einheit ante rem und sein zusammenfassendes Erfassen post rem. Und wenn das naiv-selige Erlebnis des in re dieser Form und ihren Zeiten versagt sein muss, und wenn diese Erlebnisse auch zur Subjektivität und zum Reflexiv-bleiben verurteilt sind, das gestaltende Gefühl des Sinnerfassens kann ihnen nicht genommen werden; sie sind die Erlebnisse der grössten Wesensnähe, die dem Leben einer von Gott verlassenen Welt gegeben sein können.

Ein solches Zeiterlebnis liegt Flauberts „Education Sentimentale" zugrunde und sein Fehlen, das einseitig negative Fassen der Zeit liess die anderen grossen eingekapselten Romane der Desillusion im Grunde scheitern. Von allen grossen Werken dieses Typus ist die „Education sentimentale" am wenigsten scheinbar komponiert, es wird hier gar kein Versuch gemacht, das Zerfallen der äusseren Wirklichkeit in morsche und fragmentarische heterogene Teile durch irgendeinen Process der Vereinheitlichung zu überwinden, noch die fehlende Verbindung und die sinnliche Valeur durch lyrische Stimmungsmalerei zu ersetzen: hart, abgebrochen und isoliert stehen die einzelnen Bruchstücke der Wirklichkeit nebeneinander da. Und die Centralgestalt wird weder durch Beschränken der Personenzahl und straffe Komposition auf den Mittelpunkt hin, noch durch das Hervorheben ihrer die anderen überragenden Persönlichkeit bedeutsam gemacht: das Leben innere des Helden ist geradeso brüchig wie seine Umwelt und seine Innerlichkeit besitzt keine Macht Lyrik oder Hohnvolle des Pathos, die sie dieser Geringfügigkeit entgegensetzen könnte. Und dennoch ist dieser

+ Die normative Einstellung der Epopoe ist, nach Goethe und Schiller, die in etwas ganz Vergangenem; die (also eine Zeit) die hier gegeben ist, ist stillstehend und auf einmal Blick übersichtlich, Dichter und Gestalten können sich in ihr nach jeder Richtung hin (bewegen/frei), die hat, wie jeder Raum mehrere Dimensionen und keine Richtung. Und die (normative/ebenfalls von Goethe und Schiller statuierte) Gegenwärtigkeit des Dramas verwandelt, und nach Gurnemanz Worten, die Zeit in Raum, und (die vollständige/erst) Desorientiertheit der modernen Entwicklung stellte es vor die unmögliche Aufgabe, Entwicklungen, allmähliche Zeitabläufe (darstellen zu wollen/dramatisch)

f In der Desillusionsromantik ist die Zeit das depravierende Prinzip: die Poesie, das Wesentliche ~~ist das Jugendliche; das~~ (vergehen/muss) und die Zeit ist die dieses Dahinsiechen, letzten Endes verursacht. Darum ist hier jeder Wert auf der Seite des Untergehenden, der, weil er dahinschwindet, den Charakter der verwelkenden Jugend erhält und alle Roheit und Ideenlose Stärke auf der Seite der Zeit. Und nur als nachträgliche Korrektur dieser entsetzlichen Behauptung der Macht, wendet sich die Selbstironie gegen das verirrende Wesen: in einem neuen, nun wieder verwerflichen Sinn erhält es nochmals das Attribut der Jugendlichkeit: das Ideal erscheint als Charakteristikum nur für den Zustand der seelischen Unreife. Es muss aber

+ eine verwerfliche Positivität zu finden

in alle Problematik der Romanform)

(Typischeste Roman des neunzehnten Jahrhunderts, in der durch nichts gemilderten Trostlosigkeit seines Stoffes, der einzige, der die (epische Objektivität) wahrt und mit ihr die Positivität und bejahende Energie einer gelungenen Form erreicht hat. Es ist die Zeit, die diese Überwindung möglich macht. Ihr ungehemmtes und ununterbrochenes Strömen ist das vereinigende Prinzip aller Fragmente, das (Prinzip) einzige der Homogeneität, das alle heterogenen Stücke abschleift und miteinander in eine freilich irrationelle und unaussprechliche Beziehung bringt; sie ist es, die das planlose Gewirr der Menschen ordnet und ihm den Anschein einer aus sich blühenden Organik verleiht: ohne sonst sichtbaren Sinn tauchen Gestalten auf und ohne einen Sinn sichtbar zu machen tauchen sie wieder unter, knüpfen Beziehungen mit den anderen an und brechen diese wieder ab. ~~Und dieses Werden und Vergehen, das da war bevor die Menschen des Romans darin eingetreten sind, das bestehen bleibt nachdem sie es verlassen haben, worin sie nur eingebettet sind.~~ Aber in dieses sinnesfremde Werden und Vergehen, das vor den Menschen da war und sie überdauert, sind die Gestalten nicht einfach eingebettet. Jenseits von Geschehnissen oder Psychologie gibt es ihnen die eigentliche Qualität ihres Daseins; wie zufällig immer das Auftreten einer Gestalt pragmatisch und psychologisch sei, sie taucht aus einer existenten und erlebten Kontinuität auf und die Atmosphäre dieses Getragenseins vom Unbegreiflichen, einmaligen und einzigen Lebensstrom hebt die Zufälligkeit ihrer Erlebnisse und die Isoliertheit der Geschehnisse, in denen sie figurieren, auf. Das Lebensganze, das alle Menschen trägt, wird dadurch etwas Dynamisches und Lebendiges: die grosse Zeiteinheit, die dieser Roman umfasst, die die Menschen in Generationen gliedert und ihre Taten einem geschichtlich-sozialen Complex einreiht, ist nicht ein abstrakter Begriff, nicht eine gedanklich nachkonstruierte Einheit, wie für das Ganze der „Comédie humaine", sondern etwas an und für sich Existentes, ein Konkretes und organisches Kontinuum. Nur ist dieses Ganze insofern ein wahres Abbild des Lebens, dass auch ihm gegenüber jedes Wertsystem der Ideen regulativ bleibt, dass die Idee, die ihm immanent innewohnt, nur die Idee seiner eigenen Existenz, die Idee des Lebens überhaupt ist. Aber diese Idee, die die Ferne der wahren, im Menschen zum Schaden gewordenen Ideensysteme noch krasser aufzeigt, nimmt dem Scheitern aller Bestrebungen ihre trockene Trostlosigkeit: alles was geschieht ist sinnlos, brüchig und trauervoll, es ist aber immer durchstrahlt von der Hoffnung oder von der Erinnerung. Und die Hoffnung ist hier kein vom Leben isoliertes, abstraktes Kunstwerk, Kerker, das durch sein Scheitern am Leben beschmutzt und kompromittiert wird; sie ist selbst ein Teil des Lebens, das sie, sich daran anschmiegend und es schmückend, zu meistern versucht, wovon sie jedoch immer zurückgestossen wird. Und in der Erinnerung verwandelt sich dieser stete Kampf zu einem interessanten und unbegreiflichen Weg, der jedoch mit unzerreissbaren Fäden an den gegenwärtigen, an den erlebten Augenblick gebunden ist; Und dieser Augenblick ist so reich von der zugleitenden und hinweggleitenden Dauer, als deren Stauung er einen Moment des bewussten Schauens bietet, dass sich dieser Reichtum auch dem Vergangenen und Verlorenen mitteilt, ja damals unbemerkt Vorbeigegangenes mit dem Wert des Erlebens ziert. So ist, in merkwürdiger und melancholischer Paradoxie, das Gescheitertsein das Moment des Werts, das Denken und Erleben dessen, was das Leben versagt hat, die Quelle, der die Fülle des Lebens zu entströmen scheint. Es ist die völlige Abwesenheit jeder Sinneserfüllung gestaltet, aber die Gestaltung erhebt sich zur reichen und runden Erfülltheit einer wirklichen Lebenstotalität.

Es ist eine natürliche Folge der Paradoxie dieser Kunstart, dass die ganz grossen Romane eine gewisse Tendenz zum Transcendieren auf die Epopoe hin haben. Die „Education sentimentale" ist hier die einzige wirkliche Ausnahme und ist deshalb für die Form des Romans am meisten paradigmatisch. Dies hat sich am deutlichsten in der Stellungnahme zu der (Gestaltung des Zeitablaufs) gezeigt. Auch Pontoppidans „Hans im Glück" nähert sich stark diesem Typus, doch auch hier ist das Ziel zu deutlich (konkretisiert und wertbetont) als dass dem Weg ein selbstständiger Wert zugemessen sein könnte: zwar ist der Weg als notwendiger Umweg, als unumgängliche Erschwörung gestaltet, ohne deren Durchschreiten das Ziel abstrakt und leer bleiben würde, aber nur für den, der Ziel erreicht oder wenigstens erblickt hat, wird der Weg, das Leben, heilig und auch für ihn nur zusammenfassend, in Raum verwandelt; ~~Pontoppidan gestaltet~~ also doch nur als der Wert des Gewachsenseins und nicht als (zum Stillstehen gebracht) der des Wachstums selbst. Die Erinnerung ist hier, ohne wirklich ins Dramatische zu Transcendieren, doch weniger echt episch, als bei Flaubert, weil

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

~~„Wilhelm Meister“ steht nur in jeder Hin-~~ die Immanenz des Sinnes im Leben, die Aufhebung jeder Dualität wenigstens bis ins Letzte erreicht ist. Der Quixote zeigt ein viel deutlicheres Transcendieren zur Epopöe. In der Gestaltung des Zeitablaufs und seiner Beziehung zum künstlerischen Centrum des ganzen Werkes wird dies am deutlichsten sichtbar. Pontoppidans „Hans im Glück“ der von allen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts vielleicht ~~dem Ideal~~ das große Gelingen Flauberts am nächsten steht bestimmt das Ziel, dessen Erreichen seine Lebenstotalität begrenzt und abrundet, zu inhaltlich konkretisiert und zu wertbetont, als dass vom Ende aus diese vollendete, wirklich epische Einheit entstehen könnte. Zwar ist auch für ihn der Weg mehr als eine unumgängliche Erschwerung des Ideals; er ist der notwendige Umweg, ohne dessen Durchschreiten das Ziel leer und abstrakt, bloße Utopie (darum wertlos) sein Erreichen sein würde. Aber er hat seinen Wert doch nur in Bezug auf dieses bestimmte Ziel und der Wert der so entsteht ist doch nur der des Gewachsenseins und nicht der des Wachstums selbst. Sein Zeiterleben hat also eine leise Neigung vom Transcendieren auf das Dramatische, auf das richtende Scheiden von Wertgetragenem und Sinnverlassenem, das zwar mit bewundernswertem Takt überwunden wird, dessen Spuren, als nicht ganz aufgehobene Dualität, doch nicht verhehlt werden können. Es ist der abstrakte Idealismus und seine innige Beziehung zur leibgewordenen transcendenten Heimat, die diese Gestaltungsart notwendig machen. Darum muss das größte Werk dieses Typus, der „Don Quixote“ noch stärker transcendieren und zwar, seinen formellen und geschichtsphilosophischen Grundlagen nach, zur Epopöe transcendieren. Die Geschehnisse im „Don Quixote“ sind fast zeitlos, eine bunte Reihe von isolierten und in sich vollendeten Abenteuern, und das Ende vollendet das Ganze dem Prinzip und dem Problem nach, krönt aber nur das Ganze und nicht die konkrete Gesamtheit der Teile. Das ist das Epopöenartige des „Don Quixote“, seine wundervolle, atmosphärenfreie Klarheit und Heiterkeit. (Freilich / Es ist) nur das Gestaltete selbst, das in dieser Weise dem Zeitablauf ~~in reinere Gegenden emporragt~~, der Lebensgrund selbst der es trägt ist nicht restlos mythisch, sondern aus dem Ablauf der Zeit entstanden und jede vermittelt die Spuren dieser Abstammung jedem Einzelnen. Nur dass die Strahlen des wahnsinnig-dämonischen Gesichertseins in der nicht existenten transcendenten Heimat die Schatten und die Abschattungen dieser Herkunft aufsaugen und alles Stoffliche mit den scharfen Konturen ihres Lichtes umreissen. Vergessen machen können sie es aber nicht und sollen es auch nicht, denn diesem einmaligen und einzigen Überwinden der Zeitenschwere verdankt ja das Werk seine unwiederholbare Mischung von tiefster Heiterkeit und mächtigster Melancholie. Wie in allen anderen Punkten hat nicht der naive Dichter Cervantes die ihm unbekannten Gefahren seiner Form überwunden und eine unwahrscheinliche Vollendung gefunden, sondern der intuitive Visionär des nichtwiederkehrenden geschichtsphilosophischen Augenblicks. Seine Vision ~~ergriff den Punkt, wo sich~~ entstand an dem Punkt, wo zwei Weltepochen sich schieden / und erhob die verworrenste und verlorenste Problematik in die Lichtsphäre der ganz aufgegangenen, ganz zur Form gewordenen (erkannte und begriff sie) Transcendenz. Die Vorfahren und die Erben seiner Form, des Abenteuerromans, zeigen die Gefahren dieser Form, die aus ihrem Transcendieren zur Epopöe, aus ihrem Nichtgestaltenkönnen der durée entspringt: die Trivialität; die Tendenz zur Unterhaltungslektüre. Es ist dies die notwendige Strahlenwahl dieses Romantypus, so wie das Zerfallen, die Formlosigkeit, wegen Nicht-Bewältigenkönnens der (Zeit) überschwer und überstark existierter die Gefahr der anderen Art, des Desillusionsromans ist.

„Wilhelm Meister“ steht, ästhetisch wie geschichtsphilosophisch zwischen diesen beiden Typen der Gestaltung: sein Thema ist die Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Versöhnung kann und darf nicht ein Sichabfinden, noch eine von vornherein feststehende Harmonie sein; die würde ja zu dem bereits charakterisierten Typus des modernen humoristischen Roman führen, nur dass dabei dem notwendigen Übel die Hauptrolle zufiele. (Freytags „Soll und Haben“ ist ein Paradigma für diese Objektivation der Ideenlosigkeit und des antipoetischen Prinzips) Menschentypus und Handlungsstruktur sind also hier von der formalen Notwendigkeit bedingt, dass die Versöhnung von Innerlichkeit und Welt problematisch aber möglich (ist, dass sie) in schweren Kämpfen und Irrfahrten gesucht aber doch gefunden werden kann. Darum steht die hier in Betracht kommende Innerlichkeit zwischen beiden vorher analysierten Typen: ihre Beziehung zur transcendenten Ideenwelt ist eine lose, subjektiv, wie objektiv gelockerte, aber die rein auf sich gestellte Seele rundet ihre Welt nicht zu einer in sich vollendeten, oder vollendet sein sollenden

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

~~epischen und dramatischen Gedächtnisses~~

(Neuer Absatz!!)

+ Das ist das wesentlich Epische dieses Gedächtnisses. ~~Das Vergangene existiert für das~~ Im Drama (und in der Epopoe) ~~nicht~~: existiert das Vergangene nicht oder es ist vollkommen gegenwärtig. Da diese Formen den Zeitablauf nicht kennen ~~spricht sich darin aus~~ gibt es in ihnen zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem keinen Qualitätsunterschied des Erlebens, ~~es gibt hier keine Zeit~~ dass die Zeit besitzt keine wandelschaffende Macht, nichts wird von ihr verstärkt oder abgeschwächt in seiner Bedeutung. Das ist der formelle Sinn der von Aristoteles aufgezeigten typischen Scenen der Enthüllung und der Erkennung: etwas ist den Helden des Dramas pragmatisch unbekannt, nun tritt es in ihren Gesichtskreis und sie müssen in der dadurch veränderten Welt anders handeln, als sie es wollten. Aber das neu Hinzutretende ist durch keine Zeitperspektive blasser geworden; es ist gleichartig und gleichwertig dem Gegenwärtigen völlig. So verändert der Zeitablauf auch in der ~~epischen~~ Epopoe nicht: Hebbel konnte das rein dramatische Weltvergessenkönnen, die Verbindung der Rache bei Kriemhild und Hagen unverändert aus dem Nibelungenlied übernehmen und jede Gestalt der „Divina Comedia" steht ~~bringt~~ das (ihr) im Lebendigen ihres irdischen Lebens so gegenwärtig vor der Seele, wie der mit ihr sprechende Dante, wie der Ort der Strafe oder der Gnade, wohin sie gelangt ist. Für das lyrische Vergangenheitserlebnis ist nur die Veränderung wesentlich. Die Lyrik kennt keinen als Gegenstand gestalteten Objekt, das entweder in dem luftleeren Raum der Zeitlosigkeit oder in der Atmosphäre des Ablaufs stehen könnte; sie gestaltet den Process des Erinnerns oder des Vergessens und das Objekt ist nur eine Veranlassung für das Erlebnis. Nur in dem Roman, und in einzelnen ihm angenäherten epischen Formen kommt eine schöpferische, den Gegenstand treffende und ihn umwandelnde Erinnerung vor. Das echt Epische dieses Gedächtnisses ist die erlebende Bejahung des Lebensprocesses. Die Dualität von Innerlichkeit und Aussenwelt kann hier für das Subjekt aufgehoben werden, wenn es die organische Einheit seines (Lebens) ganzen ~~in der erlebten Einheit seiner Gegenwart~~ als das Gewachsensein seiner lebendigen Gegenwart aus dem in der Erinnerung centrierten vergangenen Lebensstrome erblickt. Die Überwindung der Dualität, also das Treffen und Einverleiben des Objekts macht dieses Erlebnis zum echt epischen Element einer Form. Die stimmungshafte Pseudolyrik der Desillusionsromane zeigt sich vor allem darin, dass im erinnernden Erleben Objekt und Subjekt deutlich geschieden sind: die Erinnerung erfasst vom Standpunkt der gegenwärtigen Subjektivität die Diskrepanz, die zwischen dem Objekt, wie es in Wirklichkeit war und zwischen seinem erhofften Urbild als Ideal im Subjekte vorliegt. Das Spitze und Unerfreuliche einer solchen Gestaltung stammt also nicht so sehr aus der Trostlosigkeit des gestalteten Inhalts, wie aus der stehengelassenen Dissonanz in der Form; daraus, dass das Objekt des Erlebnisses sich nach den Formgesetzen des Dramas aufbaut, während die es erlebende Subjektivität eine lyrische ist. Epik[4], Lyrik[2] und Drama[3] stehen aber nicht – in welcher Hierarchie immer gedacht – als Thesis, Antithesis und Synthesis in einem dialektischen Process, sondern jede von ihnen ist eine von jeder anderen qualitativ völlig heterogene Art der Weltgestaltung. Die Positivität jeder Form ist also die Erfüllung ihrer eigenen Strukturgesetze, die Lebensbejahung, die als Stimmung von ihr auszugehen scheint, ist nicht anderes als die Auflösung ihrer formgeforderten Dissonanzen, die Bejahung ihrer eigenen formgeschaffenen Substanz. Die objektive Struktur der Romanwelt zeigt eine heterogene, nur von regulativen Ideen geregelte Totalität, deren Sinn nur aufgegeben aber nicht gegeben ist. Darum ist die in der Erinnerung aufdämmernde aber erlebte Einheit von Persönlichkeit und Welt, in ihrem subjektiv konstitutiven, objektiv reflexiven Wesen das tiefste und echteste Mittel, die von der Romanform geforderte Totalität zu liefern. Es ist die Heimkehr des Subjekts in sich selbst, die in diesem Erlebnis offenbar wird, so wie die Ahnung und die Forderung dieser Heimkehr dem Hoffnungserlebnisse zu Grunde liegt. Diese Heimkehr ist es, die alles Angefangene, Abgebrochene und Fallengelassene nachträglich zu Taten rundet; ~~die in diesem~~ in der Stimmung ihres Erlebens wird der lyrische Charakter der Stimmung überwunden, weil auf die Aussenwelt, auf die Lebenstotalität bezogen und die Einsicht, die diese Einheit erfasst, erhebt sich wegen dieser Objektbezogenheit aus ihrer zersetzend analytischen, sie wird das (intuitive) ahnende Erfassen des ~~Lebenssinnes~~ unerreichten und darum unaussprechbaren Lebenssinnes, des deutlich gewordenen Kerns aller Taten

Rückgelegt (Ethik (Stimmung und Objekt)
Ethik Objekt

Wirklichkeit ab, die als Postulat der äusseren gegenüber auftritt und weltformende Macht sondern trägt als Zeichen der entfernten aber noch nicht erloschenen Verbundenheit mit der transcendentalen Ordnung eine Sehnsucht nach einer diesseitigen, die im Positiven unklaren, im Ablehnen eindeutigen Ideal entsprechenden Heimat in sich. Diese Innerlichkeit ist also ein breiter und deshalb milder, schmiegsamer, konkreter gewordener Idealismus einerseits und andererseits eine solche Erweiterung der Seele, die sich handelnd, auf die Wirklichkeit einwirkend und nicht kontemplativ ausleben will. So steht diese Innerlichkeit in der Mitte zwischen Idealismus und Romantik, und wird, indem sie eine Synthese und Überwindung beider versuchend, von beiden als Kompromiss abgelehnt. Aus der durch das Thema gegebenen Möglichkeit in dieser sozialen Realität handelnd zu wirken, folgt, dass die Gliederung dieser Welt, Beruf, Stand, Klasse etc für den hier in Betracht kommenden Menschentypus von entscheidender Bedeutung ist. Das Ideal, das in als Substrat des sozialen Handelns diesem Menschen lebt und ihre Taten bestimmt, hat deshalb zum Inhalt und Ziel: in den Gebilden der Gesellschaft Bindungen und Erfüllungen für das Innerlichste der Seele zu finden. Damit ist aber, wenigstens postulativ, die Einsamkeit der Seele aufgehoben. Diese Wirksamkeit setzt eine menschliche und innerliche Gemeinschaft, ein Verständnis und ein Zusammenwirkenkönnen in Bezug auf das Wesentliche zwischen den Menschen voraus. Diese Gemeinschaft ist jedoch weder das naiv-selbstverständliche Verwurzeltsein in gesellschaftlichen Bindungen und die naturhafte Solidarität des Zusammengehörens, die daraus entsteht (wie in den alten Epopeen) noch ein mystisches Gemeinschaftserlebnis, das die einsame Individualität als etwas Vorläufiges, Erstarrtes und Sündhaftes vor dem plötzlich aufbrechenden Licht dieser Erleuchtung vergisst und hinfortschafft, sondern ein gegenseitiges Sich-Abschleifen und Aneinandergewöhnen von früher einsamen und eigensinnig auf sich beschränkten Persönlichkeiten, die Frucht einer reichen und bereichernden Resignation, die Krönung eines Erziehungsprozesses; es ist eine errungene und erkämpfte Reife. Der Inhalt dieser Reife ist ein Ideal der freien Menschlichkeit, die alle Gebilde des gesellschaftlichen Lebens als notwendige Formen menschlicher Gemeinschaft begreift und bejaht, zugleich jedoch in ihnen nur die Veranlassung zum Auswirken dieser wesentlichen Substanz des Lebens erblickt, sie also nicht in deren staatlich-rechtlichen starren Für-sich-sein sondern als notwendige Instrumente über sie hinausgehender Ziele sich aneignet. Das Heldentum des abstrakten Idealismus und die reine Innerlichkeit der Romantik werden deshalb als relativ berechtigte, aber nur als zu überwindende und der verinnerlichten Ordnung einzufügende Tendenzen zugelassen; an und für sich sind sie geradeso verwerflich und zum Untergange verurteilt, wie das Sich-abfinden mit jeder noch so ideenlosen äusseren Ordnung, nur weil sie die gegebene Ordnung ist: wie das Philistertum. Eine solche Struktur der Beziehung zwischen Ideal und Seele relativiert die Centralstellung des Helden: sie ist eine zufällige; er wird aus der unbegrenzten Zahl der gleichstrebenden nur darum herausgegriffen und der Held in den Mittelpunkt gestellt, weil gerade sein Suchen und Finden die Gesamtheit der Welt am deutlichsten offenlegt. Aber in dem Turm, wo Wilhelm Meisters Lehrjahre aufgezeichnet sind stehen – unter sehr vielen anderen – auch die von Jarno und Lothario und weiteren Mitgliedern des Bundes und der Roman selbst enthält, in den Erinnerungen der Stiftsdame, eine ausgeführte Parallele des Erziehungsschicksals. Freilich kennt auch der Desillusionsroman diese Zufälligkeit der Centralität der Heldengestalt (während der abstrakte Idealismus notwendigerweise mit einem von seiner Einsamkeit gekennzeichneten und in den Mittelpunkt gestellten Hauptfigur arbeiten muss), für ihn ist dies jedoch nur ein Mittel mehr für das Aufzeigen der depravierenden Wirklichkeit: in dem Scheiternmüssen jeder Innerlichkeit ist jedes Schicksal (Einzel-) nur eine Episode und die Welt stellt sich aus der unendlichen Anzahl von solcher einander heterogenen, einsamen Episoden zusammen, die nur das Scheiternmüssen als gemeinsames Schicksal miteinander teilen.+ Darum ist auch hier auch zwischen dem ganz auf das Handeln gerichteten des abstrakten Idealismus und der zur Contemplation gewordenen nur inneren Handeln der Romantik ein Mittelweg gesucht. Die Menschlichkeit, als Grundgesinnung

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

dieses Gestaltungstypus entspricht ein Gleichgewicht von Aktivität und Contemplation, von Einwirkenwollen auf die Welt
und Aufnahmefähigkeit ihr gegenüber. Man hat diesen Roman Erziehungsroman genannt. Mit Recht, denn seine Handlung muss
ein bewusster und geleiteter Prozess zu einem bestimmten Ziele sein, die Entwicklung von Eigenschaften in den Menschen, die
ohne ein solches tätiges Eingreifen von Menschen und glücklichen Zufällen niemals in ihnen zur Blüte gekommen wären;
~~und weil~~ [denn] ~~dieser~~ der auf diese Weise Erreichte [ist] selbst etwas für andere Bildendes und Förderndes, selbst ein Erziehungs-
mittel ist. ~~[illegible]~~ Die Handlung, die von diesem Ziele bestimmt ist, hat eine gewisse Ruhe der Geschehnisse. Aber es
ist nicht die epische Ruhe einer gebundenen Welt; es ist der zielbewusste und zielsichere Wille zur Bildung, der
diese Atmosphäre der letzten Gefahrlosigkeit schafft. An und für sich ist die Welt durchaus nicht frei von Gefahr. Man muss
ganze Reihen von Menschen, wegen ihrer Unfähigkeit zur Anpassung untergehen ~~sehen~~ und andere, wegen allzu vorschnellen
und bedingungslosen Kapitulierens vor jeder Wirklichkeit, verdorren und vertrocknen sehen, um die Gefahr, der jeder ausge-
setzt ist und gegen die es wohl ~~[illegible]~~ für jeden einen Weg der individuellen Rettung nicht aber der epischen Erlöst-
heit gibt, zu ermessen. Aber es gibt solche Wege und man sieht eine ganze Gemeinschaft von Menschen, einander
helfend, wenn auch daher (trotz ~~[illegible]~~ und) (unbeirrt) Verwirrungen stiftend, diese Wege siegreich zu Ende gehen. Und was
für viele wirklich geworden ist, muss für alle, wenigstens der Möglichkeit nach, offen stehen.+
Diese Struktur der Menschen und Schicksale [im „Wilhelm Meister"] bestimmt den Aufbau ihrer sozialen Umwelt. Auch hier handelt es sich um
einen Zwischenzustand: die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens sind nicht Abbilder einer feststehenden und sicheren Trans-
cendenten Welt, noch in sich selbst eine abgeschlossene und klar gegliederte Ordnung, die sich zum Selbstzweck substan-
tiiert, denn dann wäre ja das Suchen und die Möglichkeit der Verirrung aus dieser Welt ausgeschlossen. Aber sie
~~sonst~~ bilden auch keine amorphe Masse, denn sonst ~~wäre~~ [müsste] die auf Ordnung gerichtete Innerlichkeit in
ihrem Bereich immer heimatlos bleiben und das Erreichen des Zieles wäre von vornherein ausgeschlossen. Die soziale
Welt muss deshalb zu einer Welt der Konventionen werden, die aber teilweise einer Durchdringung von dem
lebendigen Sinn zugänglich ist. Damit tritt ein neues Prinzip der Heterogenität in die Aussenwelt ein: die irratio-
nelle und nicht rationalisierbare Hierarchie der verschiedenen Gebilde und Schichten von Gebilden nach ihrer Durchdring-
barkeit von dem Sinn, der ~~[illegible]~~ in diesem Fall nicht etwas Objektives bedeutet, sondern die Möglichkeit einer
Auswirkung der Persönlichkeit. Die Ironie als Gestaltungsfaktor ~~wird~~ [wächst] hier [zur] ganz entscheidender Bedeutung, da keinem
Gebilde an sich der Sinn weder (abgesprochen ~~zu~~ zugesagt noch) werden kann, da ~~sich~~ diese ~~[illegible]~~ [ihre] Eignung oder Un-
tauglichkeit von vornherein gar nicht ~~geeignet~~ ~~kann~~ deutlich ~~werden kann~~ [zu machen ist], sondern nur in der Wechselwirkung mit dem In-
dividuum bewährt werden darf; ~~wobei noch~~ ~~[illegible]~~ und diese notwendige Zweideutigkeit wird noch dadurch gesteigert, dass
es ~~von vorn~~ bei den einzelnen Wechselwirkungen gar nicht feststellbar ist, ob die Angemessenheit der Gebilde an das
Individuum ein Sieg oder Scheitern von diesem ist oder gar ein Gericht über das (oder Unangemessenheit) Gebilde. Aber
diese ironische Bejahung der Wirklichkeit, denn dieses Schweben ergiesst einen Glanz selbst über das Gottverlassenste,
ist doch nur ein Zwischenstadium: die Vollendung der Erziehung muss notwendigerweise bestimmte Teile der
Wirklichkeit idealisieren, romantisieren und andere als des Sinnes bar, der Prosa verfallen lassen. Andererseits aber
kann die ironische Haltung auch diesem Ankommen und seinem Abschluss gegenüber nicht aufgegeben werden und einer
bedingungslosen Bejahung den Platz überlassen. Denn diese Objektivationen des gesellschaftlichen Lebens sind auch nur
Veranlassungen des sichtbaren und fruchtbaren Tätigwerdens von etwas, was jenseits von ihnen liegt; und die ~~[illegible]~~ [ironische]
Homogenisierung der Wirklichkeit, ~~wodurch~~ [der] sie ihren Wirklichkeitscharakter, ihre Undurchsichtigkeit von den (vorangegangenen)
subjektiven Aspekten und Tendenzen, ihre selbstständige Existenz ihnen gegenüber verdankt, kann auch hier nicht aufgehoben werden
, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden. Die erreichte, harmonische[3] und[2] sinnvolle[1] Welt ist also genauso wirk-
lich (, wie die verschiedenen Abstufungen der Sinnverlassenheit und ~~[illegible]~~ [der] ~~[illegible]~~ brüchigen Sinnesdurchdringung, die
und hat dieselben Merkmale der Wirklichkeit) wie im Gang der Handlung vorangehen. ~~#~~ In diesem ironischen
Takt der romantischen Wirklichkeitsgestaltung liegt die ~~[illegible]~~ [andere] grosse Gefahr dieser Romanform, der

Neuer Absatz.

+ [So stammt das kräftige und gesicherte Grundgefühl dieser Romanform aus der Relativierung ~~von~~ ihrer Centralgestalt, die wieder von dem Glauben an die Möglichkeit gemeinsamer Schicksale und Lebensgestaltungen bedingt ist. Sobald dieser Glaube verschwindet, was ~~[illegible]~~ formell ausgedrückt so viel bedeutet, sobald die Handlung ~~die~~ sich aus den Schicksalen eines einsamen Menschen aufbaut, der durch die – scheinbaren oder wirklichen – Gemeinschaften nur hindurchgeht aber dessen Geschick nicht in ihnen mündet, muss sich ~~die~~ die Art der Gestaltung wesentlich ändern und sich dem Typus des Desillusionsromans nähern. Denn die Einsamkeit ist weder zufällig, die bedeutet, vielmehr dass der ~~[illegible]~~ Wille zum Wesentlichen aus der Welt der Gebilde und der Gemeinschaften hinausführt, (noch von gegen das Individuum zeugend) ~~und~~ dass eine Gemeinschaft nur auf der Oberfläche und auf dem Boden des Kompromisses möglich ist. Wird hierdurch zwar auch die Centralgestalt problematisch, so liegt ihre Problematik nicht nur in ihren sogenannten „falschen Tendenzen" sondern ~~so~~ ~~der~~ eher darin, dass sie ihre Innerlichkeit überhaupt in der Welt realisieren wollte. Das Erziehungsmässige, das dieser Form doch bleibt und das sie vom Desillusionsroman scharf unterscheidet, ist das ~~dass~~ schliessliche Ankommen des Helden in eine resignierte Einsamkeit nicht einen ~~tot~~ totalen Zusammenbruch oder ein Beschmutztwerden aller Ideale bedeutet, sondern die Einsicht in die Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Welt, eine ~~[illegible]~~ handelnde Realisation der Einsicht in diese Dualität: das Sich-Abfinden mit der Gesellschaft im resignierten ~~[illegible]~~ Aufsichnehmen ihrer Lebensformen und das Insichabschliessen und Fürsichbewahren der nur in der Seele realisierbaren Innerlichkeit. Die Gebärde des Ankommens drückt den gegenwärtigen Weltzustand aus, ist aber weder ein Protest dagegen, noch seine Bejahung: ~~[illegible]~~ nur ein verstehendes Erleben; ein Erleben, das gegen beide Seiten gerecht zu werden bestrebt ist und in dem das Sichnichtauswirken-Können der Seele in der Welt nicht nur die Wesenlosigkeit dieser, sondern auch die innere Schwäche jener erblickt. [Freilich sind in den meisten Einzelfällen die Grenzen zwischen diesem nachgoetheschen Typus des Erziehungsromans und dem der Desillusionsromantik oft fliessend: die erste Fassung des „Grünen Heinrich" zeigt dies vielleicht am deutlichsten, während die endgültige klar und bestimmt den formgemässen ~~diesen~~ Weg einschlägt.] Aber die, wenn auch überwindbare, Möglichkeit eines solchen Gleitens zeigt die eine grosse Gefahr auf, die diese Form, aus deren geschichtsphilosophischen Grundlage aus, bedroht: die Gefahr einer nicht paradigmatischen, nicht zum Symbol gewordenen Subjektivität, die die epische Form sprengen muss. Denn bei dieser Voraussetzung ~~sind~~ sind möglicherweise sowohl Held, wie Schicksal bloss persönliche, und das Ganze wird zu einer memoirenartig erzählten Privatgeschichte, wie es einem bestimmten Menschen gelungen ist, sich mit der ihm gegebenen Umwelt auseinanderzusetzen. (Der Desillusionsroman gleicht die gesteigerte Subjektivität der Menschen durch die zermalmend-gleichmachende Allgemeinheit der Schicksale aus.) Und diese Subjektivität ist unaufhebbarer als die des erzählenden Tones: sie gibt allem Dargestellten – selbst wenn die technische Gestaltung aufs vollendetste objektiviert ist – den fatalen, belanglosen und kleinlichen Charakter des bloss Privaten; es bleibt ein Aspekt, der umso unangenehmer die Totalität vermissen lässt, weil er in jedem Element mit dem Anspruch eine solche zu gestalten auftritt. Der weitaus grösste Teil der modernen Erziehungsromane ist dieser Gefahr verfallen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Kelle

+ Hier jedoch ist das weltanschauliche Grundlage dieser Relativität der Gelegenheiten der auf ein gemeinsames Ziel gerichteten Bestrebungen und die einzelnen Gestalten werden durch diese Gemeinschaft der Schicksale innig miteinander verbunden, während ~~dagegen~~ das Parallelität der Lebensläufe im Abenteuerroman die Einsamkeit der Menschen nur noch ~~zu~~ steigern musste

zu entgehen nur Goethe, und auch ihm nur teilweise, gelungen ist. Es ist die Gefahr der Romantisierung der Wirklichkeit bis in ein Gebiet der vollendeten Wirklichkeitsjenseitigkeit, oder was die eigentliche künstlerische Gefahr deutlicher aufzeigt, in eine völlig problemfreie, problemjenseitige Sphäre, für die die gestaltenden Formen des Romans nicht mehr ausreichen. Novalis, der gerade in diesem Punkte Goethes Schöpfung als prosaisch und antipoetisch abgelehnt hat, setzt die in Wirklichkeit realisierte Transcendenz, das Märchen, als Ziel und als Kanon der epischen Poesie dem Gestaltungswert des „Wilhelm Meister" entgegen. „Wilhelm Meisters Lehrjahre sind" schreibt er „gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und Mystizism sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs.. Es ist im Grunde.. undichterisch im höchsten Grade, so poetisch auch die Darstellung ist." Und es ist wiederum kein Zufall, sondern die rätselhafte und doch so tief rationelle Wahlverwandtschaft zwischen Gesinnung und Stoff, dass Novalis mit solchen Tendenzen auf die Zeit der ritterlichen Epik zurückgreift: auch er will, wie diese (es ist hier freilich von einer apriorischen Gemeinschaft der Bestrebungen und nicht von einem direkten oder indirekten „Einfluss" irgendwelcher Art die Rede) eine diesseitig abgeschlossene Totalität der offenbar gewordenen Transcendenz gestalten. Darum muss seine Stilisierung so gut, wie die ihre, das Märchen zum Ziel haben. Während aber die Epiker des Mittelalters in naiv-selbstverständlicher epischer Gesinnung geradezu auf die Gestaltung der diesseitigen Welt ausgingen, und die hineinscheinende Gegenwart der Transcendenz und mit ihr die Verklärung der Wirklichkeit zum Märchen nur als Geschenk ihrer geschichtsphilosophischen Situation erhielten, wird diese Märchenwirklichkeit, als Herstellung einer verlorenen Einheit von Realität und Transcendenz zum bewussten Gestaltungsziel für Novalis. Deshalb kann aber die hier alles entscheidende restlose Synthese nicht vollzogen werden: die Wirklichkeit ist allzu belastet und beladen von der Erdenschwere ihrer Ideenverlassenheit und die transcendente Welt ist zu luftig und inhaltlos wegen ihres allzu direkten Stammens aus der philosophisch-postulativen Sphäre des abstrakten Überhaupt, als dass sie sich zur Gestaltung einer lebendigen Totalität organisch vereinigen könnten. So ist der künstlerische Riss, den Novalis Scharfsinn bei Goethe aufdeckte, in seinem Werke noch grösser, ja ganz unüberbrückbar geworden: der Sieg der Poesie, ihre verklärende und erlösende Herrschaft über das gesamte Universum besitzt nicht die konstitutive Kraft alles sonst Irdische und Prosaische in dieses Paradies nach sich zu ziehen; das Romantisieren der Wirklichkeit überzieht diese nur mit einem lyrischen Schein der Poesie, der sich nicht in Begebenheiten, in Epik umsetzen lässt, so dass die wirkliche epische Gestaltung entweder die Goethesche Problematik noch verschärft aufweist, oder in dem lyrischen Reflexionen und Stimmungsbildern aufzugehen trachtet. Die Stilisierung von Novalis bleibt deshalb eine rein reflexive, die die Gefahr auf der Oberfläche zwar verdeckt, im Wesentlichen jedoch nur verschärft. Denn die lyrisch-stimmungshafte Romantisierung der Gebilde der gesellschaftlichen Welt kann sich nicht auf eine nicht vorhandene praestabilierte Harmonie zu dem wesenhaften Leben der Innerlichkeit berufen, [illegible] und da Goethes Weg, wie ein schwebendes, vom Subjekt aus geschaffenes und die Gebilde möglichst nicht antastendes Gleichgewicht zu finden von Novalis verworfen wurde, bleibt ihm kein anderer Weg frei, als die Gebilde in ihrem objektiven Dasein lyrisch zu poetisieren und so eine schöne, harmonische, aber in sich bleibende, beziehungslose Welt zu schaffen, die sowohl mit der endgültigen real gewordenen Transcendenz, wie mit der problematischen Innerlichkeit nur reflexiv, nur stimmungshaft, aber nicht episch zusammenhängt und so nicht zur wahren Totalität werden kann.

Die Überwindung dieser Gefahr ist aber auch bei Goethe nicht ohne Problematik. So stark auch die blosse Möglichkeit und die Subjektivität des Sinnesdurchdringens für die Sphäre der gesellschaftlichen Gebilde betont wird, der Gemeinschaftsgedanke, der den ganzen Bau trägt, erfordert, dass die Gebilde hier eine grössere objektive Substanzialität und damit eine wahrere Angemessenheit an die hineinstellenden Subjekte besitzen, als es in den überwundenen Sphären gegeben war. Diese objektivistische Aufhebung der Grundproblematik muss aber den Roman der Epopoe annähern; es ist aber geradezu unmöglich das als Roman Begonnene als Epopoe zu schliessen, wie dieses Transcendieren durch neuerliche ironische Gestaltung aufzufangen und den übrigen Romanwerke völlig homogen zu machen. Darum muss

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

der wunderbar entrückten und aus dem wahren Geiste der Romanform geborenen Theatersphäre, die transcendierende und ~~darum~~ deshalb nichtige Welt des Adels, als Symbol des höchsten Lebensbeherrschens gegenüberstehen. Es ist wahr: das Verinnerlichen des Standes ist durch die Art der Liebe, die den Roman beschliessen, in grosser Kraft sinnlich-episch gestaltet; weshalb auch die objektive Überlegenheit des Standes zu einer bloss günstigeren Gelegenheit für ein freieres und grosszügigeres Leben), die aber jedem, der die dafür notwendigen inneren Voraussetzungen besitzt, (verallgemeinert wird) offensteht. Trotz all dieser ironischen Vorbehalte ist aber der Stand doch auf eine Höhe der Substantialität gehoben, der er (nicht / innerlich) gewachsen sein kann: es soll in ihm viel [illegible], wenn auch auf einen begrenzten Kreis beschränkt, eine allgemeine und umfassende kulturelle Blüte entfalten, die die Lösung der verschiedensten individuellen Geschicke in sich aufzunehmen vermag; es muss sich also über die Welt, die vom Adelstand umgrenzt und aufgebaut wird, der (problemgewaltigere Glanz der Epopoe) etwas von einem) ergiessen. Und dieser immanenten Konsequenz der Gestaltung kann | [illegible] unübersehbarer Takt, damit [illegible] kein Auftauchen lassen neuen Problems nicht ausweichen. (selbst Goethes) In dieser Welt selbst aber, in ihrer bloss relativen Angemessenheit an das menschliche Leben liegt kein Element, das die Möglichkeit zu einer solchen Stilisierung darbieten würde. Dazu war der vielgerügte phantastische Apparat der letzten Bücher, der geheimnisvolle Turm, die vorschicksalhaft waltenden, allwissenden Eingeweihten etc notwendig. Goethe greift hier zu Gestaltungsmitteln der — romantischen — Epopoe, und wenn er diese Mittel, die ihm für die Gestaltung der sinnlichen Wahn und Schwere des Schlosses?, unbedingt nötig waren, durch ihre leichte und ironische Behandlung (herabzusetzen / wieder), ihres Epopoecharakters zu entkleiden und sie zu Elementen der Romanform umzuwandeln versuchte, so musste er hier scheitern. ~~Er kennt~~ Seine gestaltende Ironie, die sonst überall das nicht der Form zu Werdende mit ausreichender Substanz versah und jede transcendierende Bewegung mit der Immanenz der Form auffing, kann hier nur das Wunderbare, seinen spielerischen und weltleichten? und für das Letzte unwesentlichen Charakter aufdeckend, entwerten, aber doch nicht verhindern dass es die Toreinheit der Formen dissonierend zerreisse: es wird zu einer Geheimnistuerei ohne verborgenen Tiefsinn, zu einem stark betonten Handlungsmotiv ohne wirkliche Wichtigkeit, zu einem spielerischen Zierrat ohne schmückende Grazie. Und dennoch ist es mehr als eine Concession an den Zeitgeschmack (wie es manche entschuldigend auffassen); Es war eine wesentliche formale Notwendigkeit die Goethe zu ihm zu benutzen und seine Anwendung musste nur darum missglücken, weil er, der Weltgesinnung seines Dichters entsprechend, auf eine weniger problematische Form intendiert, als es kein Substrat, das zu gestaltende Zeitalter gestaltet. Auch hier ist es die utopische Gesinnung des Dichters, die (bei dem Abzeichnen der vorgegebenen Problematik stehen zu bleiben und sich mit dem Erblichen und dem subjektiven (es nicht anhält) Erleben eines nicht realisierbaren Sinnes zu bescheiden; die ihn dazu zwingt ein rein individuelles Erlebnis, das postulativ Allgemeingültig sein mag, als seienden (Sinn der Wirklichkeit / zu setzen) und berichtigt. Jedoch die Wirklichkeit reicht nicht zu diesem Sinnesniveau herauf und — wie in allen entscheidenden Problemen grosser Form — gibt es keine nur so grosse und noch so meisterhafte rohe Kunst der Gestaltens, die diesen Abgrund zu überbrücken vermöchte.

Immerhin bleibt dieses Transcendieren der Epopoe innerhalb des gesellschaftlichen Lebens und es zerreisst die Formimmanenz nur insofern als es (an den entscheidenden Stellen) (der zu gestaltenden Welt) eine Substantialität zuwertet die diese in keiner, wenn auch noch so abgeschwächten Weise zu ertragen und im Gleichgewicht zu halten ~~vermag~~ fähig ist. Die Gesinnung zum Problemgewaltigen, zur Epopoe intendiert hier doch nur auf ein immanent utopisches Ideal der gesellschaftlichen Formen und Gebilde, sie transcendiert deshalb nur ihre (gegebenen / gesellschaftlichen) konkreten Möglichkeiten, was freilich zum Zerbrechen der Formimmanenz ausreicht, aber nicht diese Formen und Gebilde überhaupt. Hier ist die geschichtliche Stellung Goethes zwischen abstraktem Idealismus und Desillusionsromantik mit allen formellen Konsequenzen ~~deutlich~~ sichtbar. Eine solche Stellungnahme entsteht erst im Desillusionsroman, wo die Incongruenz von Innerlichkeit und konventioneller Welt zu einem totalen Negieren der letzteren führen müsste. So lange aber dieses Verneinen bloss eine innere Stellungnahme bedeutet, bleibt, bei gelockerter Form, die Immanenz des Romanes bewahrt und bei dem Verfehlen des Gleichgewichts ist eher von einem lyrisch-psychologischen Zersetzungsprozess der Form überhaupt die Rede, als von einem Transcendieren des Romans zur Epopoe (die eigenartige Stellung Novalis' wurde bereits analysiert). Das Transcendieren ist aber unvermeidlich

+ und es ~~wäre~~ ist trotz allem vollkommen unmöglich dieses so organische Wunderbare irgendwie aus dem „Wilhelm Meister" wegzudenken.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

wenn die utopische Ablehnung der konventionellen Welt sich in einer ebenfalls existenten Wirklichkeit objektiviert und die polemische Abwehr die Form der Gestaltung bekommt. Eine solche Möglichkeit war der westeuropäischen Entwicklung nicht gegeben. Hier richtet sich die utopische Forderung der Seele auf etwas von vornherein Unerfüllbares: auf eine Aussenwelt, die einer aufs Äusserste differenzierten und verfeinerten, zur Innerlichkeit gewordenen Seele angemessen wäre. Das Verwerfen der Konvention geht also nicht auf die Konventionalität selbst aus, sondern teils auf ihre Seelenfremdheit, teils auf den Mangel an Verfeinerung; teils auf ihre unkulturelle, bloss zivilisatorische Wesensart, teils auf ihre trockene und dürre Geistlosigkeit. Es ist aber – abgesehen von reinen, fast mystisch zu nennenden anarchistischen Tendenzen – immer eine sich in Gebilden objektivierende Kultur gefordert, die der Innerlichkeit angemessen wäre (das ist der Punkt, wo Goethes Roman sich mit dieser Entwicklung berührt, nur dass bei ihm diese Kultur gefunden wird, woraus der eigentümliche Rhythmus des „Wilhelm Meister" entsteht: das steigende Übertreffen der Konvention durch die immer wesentlicher werdenden Gebildeschichten, die der Held mit zunehmender Reife – mit zunehmendem Verzicht auf abstrakten Idealismus und utopische Romantik – erreicht). Diese Kritik kann sich deshalb nur lyrisch äussern. Selbst bei Rousseau, dessen romantische Weltanschauung eine Ablehnung von jeder kulturellen Gebildewelt zum Inhalt hat, gestaltet sich die Polemik rein polemisch, d.h. rhetorisch, lyrisch, reflexionsmässig: die westeuropäische Kulturwelt wurzelt eben so stark in der Unentrinnbarkeit der sie aufbauenden Gebilde, dass sie niemals fähig sein kann, sich anders als polemisch ihr entgegenzustellen. Erst die grössere Nähe an organisch-naturhafte Urzustände, die der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts als Gesinnungs- und Gestaltungs-Substrate gegeben waren, machen eine solche, schaffende Polemik möglich. Nach dem wesentlich europäischen „desillusionsromantischen" Turgenjeff hat Tolstoj diese Form des Romans mit der stärksten Transzendenz zur Epopoe geschaffen. Die grosse, wahrhaft epische und von jeder Romanform entfernte Gesinnung Tolstojs strebt zu einem Leben, das auf der Gemeinschaft gleichempfindender, einfacher, der Natur innig verbundener Menschen gegründet ist, das sich dem grossen Rhythmus der Natur anschmiegt, sich in ihrem Takt von Geburt und Vergehen bewegt und alles Kleinliche und Trennende, Zersetzende und Erstarrende der nicht naturhaften Formen aus sich ausschliesst. Die Paradoxie seiner geschichtlichen Stellung, die mehr als aller anderen beweist, wie sehr der Roman die notwendige epische Form unserer Tage ist, zeigt sich darin, dass diese Welt, selbst bei ihm, der sie nicht nur ersehnt, sondern auch deutlich klar und reich erblickt und gestaltet, sich nicht in Bewegung, in Handlung umsetzen lässt; dass sie nur ein Element der epischen Gestaltung bleibt, nicht aber die epische Wirklichkeit selbst. Denn die naturhaft-organische Welt der alten Epopoe war eben doch eine Kultur, deren spezifische Qualität ihr organischer Charakter war, während die von Tolstoj als Ideal gesetzte und als seiend erlebte Natur in ihrem innersten Wesen als Natur gemeint ist und als solche der Kultur gegenübergestellt wird. Dass eine solche Kontrastierung notwendig ist, ist die unauflösbare Problematik der Romane Tolstojs. Also nicht weil er in sich die Kultur nicht wirklich überwunden hat und seine Beziehung zu dem, was er als Natur erlebt und gestaltet, eine bloss sentimentalische ist, nicht aus psychologischen Ursachen musste seine Gesinnung zur Epopoe bei einer problematischen Romanform landen, sondern aus Gründen der Form und ihrer Beziehung zu ihrem geschichtsphilosophischen Substrat. Eine Totalität von Menschen und Begebenheiten ist nur auf dem Boden der Kultur, wie immer man sich auch zu ihr stellen mag, möglich: das Entscheidende, sowohl als Gerippe wie als inhaltlich-konkrete Erfüllung, von Tolstojs epischen Werken gehört deshalb doch der von ihm als problematisch verworfenen Welt der Kultur an. Da aber die Natur, wenn sie auch nicht nur immanent abgeschlossene und komplette Totalität abrunden kann, doch auch etwas objektiv Existentes ist, entstehen im Werk zwei Schichten von Realitäten, die nicht nur in ihrem Gewertetsein, sondern auch in der Qualität ihres Seins gegeneinander völlig heterogen sind. Und ihre Beziehung aufeinander, die erst den Aufbau einer Werktotalität ermöglicht, kann nur der erlebte Weg von der einen zu der anderen, oder bestimmter, da die Richtung mit den Resultaten des Wertens gegeben ist, der Weg von der Kultur zu der Natur sein. Hierdurch wird, als paradoxe Folge der paradoxen Beziehung zwischen der Gesinnung des Dichters und dem Zeitalter, das er vorfindet, ein sentimentalisches, romantisches Erlebnis zum Zentrum der ganzen Gestaltung: das Unbefriedigtsein der wesentlichen Menschen von allem, was ihnen die sie umgebende

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Welt der Kultur im Lichte vernichtend, das aus ihrem Verwerfen folgende Suchen und Finden der anderen, der wesensvollen Wirklichkeit der Natur. Die Paradoxie, die sich aus diesem Thema ergibt, wird noch gesteigert dadurch, daß die Natur Tolstojs nicht die Fülle und die Rundung besitzt, die es ermöglichen würde, daß sie, wie die relativ substanzerfüllte Abgeschlossenwelt Goethes, eine Heimat des Erreichens und Zurückkommens sei. Sie ist vielmehr nur die (Gewähr dafür, daß) tatsächlich es jenseits der Konventionalität ein wesentliches Leben wirklich gibt, das in dem Erleben der vollen und echten Selbstheit, in dem Selbsterlebnisse der Seele, es zwar erreicht werden kann, aus dem man jedoch rettungslos in die andere Welt wieder herabsinken muss. Diese trostlose Konsequenz Weltansicht, die er mit der heroischen Unerbittlichkeit eines welthistorischen Dichters zieht, kann Tolstoj auch durch die eigentümliche Stellung, die er Liebe und Ehe, zwischen Natur und Kultur, in beiden heimatlos und in beiden fremd, zuweist, nicht entgehen. In dem Rhythmus des naturhaften Lebens, dem Rhythmus des unpathetischen, selbstverständlichen Werdens und Vergehens ist die Liebe der Punkt, wo sich die das Leben meisternden Mächte am konkretesten und sinnfälligsten gestalten. Aber die Liebe, als reine Naturmacht (gehört, als Leidenschaft) doch nicht der Tolstojschen Welt der Natur an; dazu ist sie zu sehr an die Beziehung von Individuum zu Individuum gebunden (zu sehr und deshalb) isolierend, zu sehr Abstufungen und Verfeinerungen schaffend: zu kulturell. Die Liebe die in dieser Welt wahrhaft die zentrale Stelle einnimmt ist die Liebe als Ehe, die Liebe als Vereinigung, wobei die Tatsache der Vereinigung und des Einswerdens wichtiger ist, als wer sich darin findet, die Liebe als Mittel der Geburt; die Ehe und die Familie als Vehikel der naturhaften Kontinuität des Lebens. Daß dadurch eine gedankliche Zwiespältigkeit in den Bau hineinkommt, würde kompositionell wenig bedeuten, wenn dieses Schwanken nicht auch eine, den anderen heterogene Wirklichkeitsschicht schaffen würde, die mit den an und für heterogenen beiden Sphären in keine kompositionelle Verbundenheit gebracht werden kann, die deshalb, je echter sie gestaltet ist, desto stärker ins Entgegengesetzte des Beabsichtigten umschlagen muss: der Triumph dieser Liebe über die Kultur soll ein Sieg des Ursprünglichen über das falsch Verfeinerte sein, er wird jedoch zu einem trostlosen Verschlucktwerden alles Menschlich Hohen und Großen von der Natur, die im Menschen lebt, die sich aber, in dem sie sich wirklich auslebt — in unserer Welt der Kultur — nur in der Anpassung an die niedrigsten, geistlosesten, ideenverlassensten Konventionen ausleben kann. Darum ist die Stimmung des Epiloges von „Krieg und Frieden" die beruhigte Kinderstuben-Atmosphäre, in dem alles Suchen ein Ende gefunden hat, von einer tieferen Trostlosigkeit als das Ende der problematischsten Desillusionsromane. Nichts ist von allem, was früher da war, nichts übrig geblieben, wie der Sand der Wüste die Pyramiden bedeckt, ist alles Seelische vom Animalisch-Naturhaften aufgesogen und zu nichts gemacht. Dieser ungewollten Trostlosigkeit des Schlusses reiht sich eine gewollte an: die Schilderung der konventionellen Welt. Tolstojs wertende und verwerfende Stellungnahme reicht in jedes Detail der Darstellung hinein. Die Ziellosigkeit und Substanzlosigkeit dieses Lebens äussert sich nicht nur objektiv, für den Leser, der es so durchschaut, auch nicht als das allmähliche Erlebnis des Enttäuschtwerdens, sondern als eine apriorische und feststehende bewegliche Leere und ruhelose Langeweile. Jedes Gespräch und jede Begebenheit erhält hiermit den Stempel dieses Gerichts, das der Dichter über sie vollzogen hat. Diesen beiden Erlebnisgruppen steht das Wesenserleben der Natur entgegen. In ganz seltenen großen Augenblicken — meist sind es Augenblicke des Todes — öffnet sich dem Menschen eine Wirklichkeit, in der er das über ihm und ungleich in ihm waltende Wesen, den Sinn seines Lebens mit einer alles durchleuchtenden Plötzlichkeit erblickt und erfasst. Das ganze frühere Leben versinkt in ins Nichts vor diesem Erleben, alle seine Konflikte und die Leiden und Qualen und Irrungen, die sie verursacht haben, erscheinen kleinlich und wesenlos. Der Sinn ist erschienen und die Wege ins lebendige Leben stehen der Seele offen. Und wieder deckt hier Tolstoj, mit der paradoxen Unerbittlichkeit des wahren Genies, die tiefste Problematik seiner Form und deren Grundlagen auf: es sind die großen Augenblicke des Sterbens, die diese entscheidende Seligkeit spenden — es ist das Erlebnis des zu Tode verwundeten Andrej Bolkonsky am Schlachtfeld von Austerlitz, das Einheitserlebnis von Karenin und Wronsky am Sterbebette Annas — und die wahre Seligkeit wäre jetzt zu sterben, so sterben zu

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

+ „Der Muschik stirbt ruhig" schreibt er über seine Novelle „Drei Tode" an die Gräfin A. A. Tolstoy. „Seine Religion ist die Natur, mit der er gelebt hat. ~~Er~~ Er fällte Bäume, säte Roggen, mähte ihn, er schlachtete Hämmel, Hämmel wurde bei ihm geboren und Kinder kamen zur Welt, Greise starben, und er kennt dieses Gesetz von dem er sich nie abgewandt hat, wie die Barynja, sondern hat ihm direkt und einfach ins Auge geschaut.. Der Baum stirbt ruhig, einfach und schön. Schön, weil er nicht lügt, weil er nicht grimassiert, nichts fürchtet und nichts bedauert"

können. Aber Anna wird gesund und Andrej kehrt ins Leben zurück – und der grosse Augenblick ist spurlos verschwunden. Man lebt wieder in der Welt der Konvention, man lebt wieder ein zielloses und wesenloses Leben, die Wege die der grosse Augenblick gezeigt hat, haben mit seinem Vergehen ihre Substantialität und Realität verloren. Man kann sie nicht gehen, und wenn man auf ihnen zu wandeln meint, so ist diese Wirklichkeit eine bittere Karikatur dessen, was die Offenbarung des grossen Erlebens gezeigt hat. (Lewins Gotteserlebnis und das darauffolgende Festhalten des Errungenen bei stellenweise psychischem Herabgleiten – stammt mehr aus dem Willen und der Theorie des Denkers, als aus der Vision des Gestalters. Es ist programmatisch und besitzt nicht die unmittelbare Evidenz der anderen grossen Augenblicke.) Und die (Menschen) (wenigen) die das Erleben im Leben fähig sind, vielleicht ist Platon Karatajew die einzige solche Gestalt, sind notwendige Nebengestalten: jedes Ereignis gleitet an ihnen ab, sie werden nie mit ihrem Wesen in die Begebenheiten verstrickt, ihr Leben objektiviert sich nicht, ist nicht gestaltbar nur andeutbar, nur als Gegensatz zu den anderen (konkret künstlerisch) bestimmbar. Sie sind – ästhetische – Grenzbegriffe und keine Realitäten. Diesen drei Schichten der Wirklichkeit entsprechen die drei Zeitbegriffe der Welt Tolstojs und ihre Unvereinbarkeit weist am stärksten die innere Problematik dieser so reichen und innerlich gestalteten Werke auf. Die Welt der Konvention ist eigentlich zeitlos: ein ewig wiederkehrender und sich wiederholender Einerlei rollt sich nach sinnesfremden Eigengesetzlichkeiten ab; eine ewige Bewegtheit ohne Richtung, ohne eigentliche Veränderung, ohne Wachstum, ohne Vergehen. Die Figuren werden ausgetauscht, aber mit ihrem Wechsel ist nichts geschehen, denn eine jede ist gleich wesenlos, an die Stelle einer jeden kann eine beliebige andere eingesetzt werden. Und wenn immer man diese Bühne betritt, und wenn immer man sie verlässt: immer ist es dieselbe bunte Wesenlosigkeit die man findet oder von der man sich abkehrt. Darunter rauscht der Fluss der Tolstojschen Natur: die Stetigkeit und das Einerlei eines ewigen Rhythmus. Und was sich hierin verändert ist auch das Wesenlose: das individuelle Geschick, das darin verblasen ist, das auftaucht und untergeht und dessen Existenz keine Bedeutung erhält, die in ihm selbst gegründet wäre, dessen Beziehung zum Ganzen seine Persönlichkeit nicht aufhebt sondern vernichtet, das für das Ganze, als individuelles Geschick nicht als ein Element des Rhythmus neben zahllosen gleichartigen und gleichwertigen Anderen, vollständig belanglos ist. Und die grossen Augenblicke, die eine Ahnung eines wesentlichen Lebens, eines sinnhaften Ablaufs aufleuchten lassen bleiben Augenblicke: isoliert von beiden anderen Welten, ohne konstitutive Beziehungen zu ihnen. Die drei Begriffe der Zeit sind also nicht nur einander heterogen und miteinander unvereinbar, sondern keiner von ihnen drückt eine wirkliche Dauer, die wirkliche Zeit, das Lebenselement des Romans aus. Das Hinausgehen über die Kultur hat nur die Kultur vernichtet und kein (wesenhafteres Leben) an ihre Stelle gesetzt, das Transzendieren der Romanform macht sie noch problematischer – rein künstlerisch (geschildert) sind Tolstojs Romane überspitzte Typen des Desillusionsromans, ein Barock der Flaubertschen Form – ohne das erstrebte Ziel, die problemlose Wesenhaftigkeit der Epopöe: anders als in Ahnungen erblicken zu können in konkreter Gestaltung näher zu kommen, als andere. Denn die ahnend erblickte Welt der wesenhaften Natur, bleibt Ahnung und Erlebnis, also subjektiv und für die gestaltete Wirklichkeit reflexiv; (künstlerisch) (und ist rein) jeder Sehnsucht nach einer angemessenen Realität demnach gleichartig.

Über den Typus des Desillusionsromans ist die Entwicklung nicht hinausgekommen und die Literatur der allerletzten Zeit zeigt keine wesentlich schöpferischen (typenbildende neue) Möglichkeiten: es ist ein eklektisches Epigonentum früherer Gestaltungsarten, das nur im formell Unwesentlichen – im Sprachlichen und im Psychologischen – produktive Kräfte zu haben scheint. Tolstoj selbst nimmt freilich eine doppelte Stellung ein. In einer rein auf die Form gerichteten Betrachtung, die gerade bei ihm unmöglich das Entscheidende seiner Gesinnung und selbst seiner gestalteten Welt treffen kann, muss er als Abschluss der europäischen Romantik begriffen werden. In den wenigen ganz grossen Momenten seiner Werke jedoch, die nur formell, in Bezug auf das im Werk gestaltete Ganze als subjektiv-reflexiv aufgefasst werden müssen, ist eine deutlich differenzierte, konkrete und existente Welt aufgezeigt, die, wenn sie sich zur Totalität ausbreiten könnte, den Kategorien des Romans völlig unzugänglich wäre und einer neuen Form der Gestaltung bedürfte: der erneuerten Form der Epopöe. Es ist die Sphäre einer reinen Seelenwirklichkeit, in der der Mensch als Mensch und nicht als Gesellschaftswesen, aber

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

auch nicht als ~~isolierte~~ erworbene und unvergleichliche, reine und darum abstrakte Innerlichkeit vorkommt; indem, wenn sie einmal als naiv erlebte Selbstverständlichkeit, als die einzig wahre Wirklichkeit erlebt wird, sich eine neue und ~~vollendete~~ in abgerundete Totalität aller in ihr möglichen Substanzen und Beziehungen aufbauen wird, die unsere gespaltene Realität geradeso weit hinter sich lässt und nur als Hintergrund benützen wird, wie unsere gesellschaftlich-„innerliche" Dualitätswelt, die Welt der Natur hinter sich gelassen hat. Aber diese Wandlung kann niemals von der Kunst vollzogen werden: das grosse Epos ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form, und jeder Versuch das Utopische als seiend zu gestalten, ~~ist~~ endet nur formzerstörend aber nicht Wirklichkeitschaffend. Der Roman ist die ~~Fo~~ Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit, nach Fichtes Worten und muss die herrschende Form bleiben, so lange die Welt unter ~~dieser~~ der Herrschaft dieser Gestirne steht. Bei Tolstoj waren Ahnungen eines Durchbruchs in eine neue Weltepoche sichtbar; sie sind aber polemisch, sehnsuchtsvoll und abstrakt geblieben. Erst in den Werken Dostojewskys wird diese neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende, als einfach geschaute Wirklichkeit abgezeichnet. ~~Erst in Dostojewsky~~ Darum liegen er und seine Form ausserhalb dieser Betrachtungen: Dostojewsky hat keine Romane geschrieben und die gestaltende Gesinnung, die in seinen Werken sichtbar wird, hat, weder bejahend noch verneinend, etwas ~~mit dem Stand der vollendeten Sündhaftigkeit~~ mit der europäischen Romantik des neunzehnten Jahrhunderts und mit den mannigfaltigen, ebenfalls romantischen Reaktionen gegen sie zu tun. Er gehört der neuen Welt an. Ob er bereits der Homer oder der Dante dieser Welt ist, oder bloss die ~~Balladen~~ Gesänge liefert, die spätere Dichter, zusammen mit den anderen Vorläufern, zur grossen Einheit verflechten werden, ob er nur ein Anfang oder schon eine Erfüllung ist: das kann nur die Formanalyse seiner Werke aufzeigen. Und es kann erst dann zur Aufgabe einer geschichtsphilosophischen Zeichendeutung sein auszusprechen, ob wir wirklich im Begriffe sind, den Stand der vollendeten Sündhaftigkeit zu verlassen, oder ob erst blosse Hoffnungen die Ankunft des Neuen verkündigen; Anzeichen eines Kommenden, das noch so schwach ist, dass es von der unfruchtbaren Macht des Seienden (~~leicht~~ erdrückt werden kann) wann immer spielend)

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Goncourt

Francdráma 11 II/1

Színház 1885 11

1887 12-13 (Preface a Germinie! Uj technika) II

1879 II 2.

Régi festők 11-12

Irodalmi heroizmus 14-15 II/1 II 2.

Zene 15

Arisztokrata - chauvin

Művészet és élet. Demailly 131 - 203 - 209

Monografizmus II/II 3-4

Atmosphaera II 4

Regény definitio II 7-8

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

45