



## Zwischen Ästhetik und Epistemologie

### Das Verhältnis von Wirklichkeit und realistischer Literatur bei Lukács und Adorno

Claudio Cardinali

Zitation: Cardinali, Claudio (2020): Zwischen Ästhetik und Epistemologie. Das Verhältnis von Wirklichkeit und realistischer Literatur bei Lukács und Adorno, in: Kritiknetz - Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft]

© 2020 bei [www.kritiknetz.de](http://www.kritiknetz.de), Hrsg. Heinz Gess, ISSN 1866-4105

## 1 Die spontane Einheit von Wesen und Erscheinung

Der literaturtheoretische Realismus, den Georg Lukács ab den 1930er Jahren bis zu seinem Tod programmatisch verteidigte, teilt zwar Merkmale mit dem Realismus als didaktische Epoche, kann aber keineswegs mit ihm gleichgesetzt werden. Für ihn war der Realismus keine ‚Schule‘, sondern vielmehr „die Grundlage einer jeden Literatur“<sup>1</sup>. Ein echter Anti-Realismus könne nicht existieren, denn ein Etwas von Wirklichkeit sei immer in jedem Werk. Um den Realismus-Begriff nicht in einer allumfassenden Abstraktheit sich auflösen zu lassen – denn für Lukács waren ja alle Bewusstseinszustände Widerspiegelungen objektiver Wirklichkeit<sup>2</sup> –, rettete er ihn durch die Wertung zwischen gutem und schlechtem, in seinen späteren Termini: kritischem und dekadentem Realismus. Damit konnte er die ganze Geschichte der Literatur revidieren und alles Geschriebene in ‚realistisch‘ und ‚unrealistisch‘ teilen. Homer, Shakespeare, E.T.A. Hoffmann, Balzac, Tolstoj, Thomas Mann seien alle auf der Seite der realistischen Literatur. Um historisch so Verschiedenes nebeneinander stellen zu können, war Lukács gezwungen, auf einer so abstrakten Ebene zu bleiben, dass das historisch Spezifische der Literatur verschwinden musste. Wonach die realistische Literatur streben müsste, fasste er so zusammen:

---

<sup>1</sup> Lukács, Georg: „Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus“ [1957]. In: *Werke*. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971e, S. 501.

<sup>2</sup> Wie Peter Bürger bereits 1975 betonte: „Der Widerspiegelungsbegriff ist wegen seiner Allgemeinheit als Erkenntnisinstrument auch für Lukács unbrauchbar, er dient ihm nur zur wertenden Beurteilung, nicht aber zur Aufschlüsselung des Gegenstandsbereichs“ (Bürger, Peter: „Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?“. In: *Das Argument*, 90, 1975, S. 211).

*Dieses Ziel ist in jeder großen Kunst: ein Bild der Wirklichkeit zu geben, in welchem der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, von Unmittelbarkeit und Begriff usw. so aufgelöst wird, daß beide im unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zur spontanen Einheit zusammenfallen, daß sie für den Rezipienten eine untrennbare Einheit bilden.*<sup>3</sup>

Daraus folge, dass das gute Kunstwerk in sich so abgeschlossen sein muss, dass die Bewegung der Totalität in ihm evident wird<sup>4</sup>. Nur die SchriftstellerInnen, die dies schaffen, können als wirkliche Avantgarde betrachtet werden, da sie die „verborgenen Tendenzen der objektiven Wirklichkeit“ gestalten und „eine Entwicklungstendenz“ erkennen, „die zur Zeit ihrer Gestaltung erst im Keim existierte“<sup>5</sup>.

Von epischer Bedeutsamkeit vorangetrieben, wirke das abgerundete Kunstwerk dann nicht mehr wie ein Kreiertes, sondern wie Natur selbst, „als etwas nicht Erfundenes, sondern bloß Entdecktes“<sup>6</sup>. Insofern müsse die ‚schreibende Hand‘ im fertigen Werk komplett verschwinden, damit das darin Dargestellte den Lesenden als echtes menschliches Leben vorkommt und zu der „konzentrierte[n] Widerspiegelung seiner Periode“ wird<sup>7</sup>. Es leuchtet ein, dass unter diesem Aspekt meta-literarische ‚Spielereien‘ zu gelungenen Kunstwerken nicht hingehören, gar als anti-episch gelten müssen.

Lukács' Anforderungen an die Literatur sind selbst epischen Maßes: DichterInnen sollten die Totalität in der Partikularität ausdrücken, und dabei den geschichtlichen ‚Fortschritt‘ in seiner historisch noch unsichtbaren Dynamik aufzeigen. Doch wie wird diesen abstrakten Ansprüchen in der schriftstellerischen Praxis konkret genügt? Wie kann der Gegensatz von Erscheinung und Wesen „im unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zur spontanen Einheit“<sup>8</sup> zusammenfallen?

Für den bedeutenden Realisten bestehe eine doppelte Aufgabe:

*nämlich erstens das gedankliche Aufdecken und künstlerische Gestalten dieser Zusammenhänge; zweitens aber, und unzertrennbar davon, das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion*<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Lukács, Georg: „Kunst und objektive Wahrheit“ [1954]. In: *Werke*. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971d, S. 616.

<sup>4</sup> Vgl. ebd.

<sup>5</sup> Lukács, Georg: „Es geht um den Realismus“ [1938]. In: *Werke*. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971b, S. 332. Die Idee – in vielen Fällen triftig, oft aber im Sinne einer Teleologie gedacht –, dass manche Werke zukünftige Entwicklungen ‚vorhersehen‘, ist nicht neu; das besondere bei Lukács' Perspektive ist, dass er zu wissen glaubte, wohin sich die Geschichte unausweichlich entwickelte, sodass er ohne großes Unbehagen behaupten konnte, welche SchriftstellerInnen seiner Gegenwart zu der ‚echten‘, politischen Avantgarde gehörten. Lukács' Position zur literarischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts wird im Kapitel 3 noch behandelt.

<sup>6</sup> Lukács, Georg: „Erzählen oder Beschreiben?“ [1936]. In: *Werke*. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971a, S. 213.

<sup>7</sup> Lukács, 1971d, S. 633.

<sup>8</sup> Ebd., S. 616.

<sup>9</sup> Lukács, 1971b, S. 324.

Diese Zusammenhänge seien die „Gesetzmäßigkeiten der objektiven Wirklichkeit“<sup>10</sup>. So wie die positivistische Wissenschaft, müsste auch die Kunst zunächst die Welt sehen, wie sie ‚wirklich‘ ist. Was Kunst aber hier von Wissenschaft zu unterscheiden scheint, ist, dass sie ihre ‚Entdeckungen‘ dann mit einem neuen, diesmal künstlerischen Schleier versieht. In dieser Widerspiegelung – nun eine „vermittelte Unmittelbarkeit“ – scheine das Wesen durch, „doch als Unmittelbarkeit, als Oberfläche des Lebens“<sup>11</sup>. Diese verwickelte Einheit von Wesen und Erscheinung fundierte letztendlich das realistische Prinzip der Kunst für Lukács<sup>12</sup>.

Im 1957 erschienen Werk *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* – wo Lukács nicht nur theoretisch viel nuancierter arbeitete als in früheren Schriften, sondern auch seine erste offene, selbstkritische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus nach dem 20. Parteitag der KPdSU (Feb. 1956) veröffentlichte<sup>13</sup> – wurden einige konkrete Merkmale des realistischen Schaffens eingeführt. Was realistische von dekadenter Literatur für Lukács schon im Schreibprozess unterscheidet, war das sogenannte Auswahlprinzip: Um eine ästhetische Einheit zu bilden, müsse jedes einzelne Detail mit der Totalität der Handlung verbunden sein. Die Kontingenz des wirklichen Lebens müsse im ‚abgerundeten‘ Kunstwerk zwar als zufällig *erscheinen*, doch unter dem zweiten, künstlerischen Schleier sollten alle Fasern des Gewebes durchdacht sein. Dafür müsse Wesentliches von Oberflächlichem, Entscheidendes von Episodischem, Wichtiges von Unwichtigem genau getrennt werden<sup>14</sup>, damit nur Relevantes für die richtige Gestaltung der vermittelt unvermittelten, objektiven Wirklichkeit ausgewählt werde. Ob die SchriftstellerInnen imstande sind, diese Unterscheidung zu machen, hing für Lukács von ihrer Weltanschauung ab.

Nur durch die gelungene Auswahl der richtigen Komponenten in allen Ebenen des Werks könne das Typische – eines der wichtigsten Merkmale des kritischen Realismus für Lukács – gestaltet werden. Typisch seien die Figuren, wenn sie „die Bestimmungen einer wirklichen historischen Tendenz in ihrem Dasein“ konzentrieren und wenn „eine höchst allgemeine soziale Objektivität aus den echten Tiefen“ ihrer Persönlichkeiten herauswachse. Typische Figuren seien nicht durchschnittlich, aber auch nicht unbedingt exzentrisch. „[B]ei echten Typen“ könne man schwer über ihre einzelnen, typischen Eigenschaften sprechen, da ihre Konstitution so komplex sei, dass man „einzelnes aus dieser Totalität“ nicht herausgreifen könne<sup>15</sup>. Damit gab Lukács eine komplexe Definition für das

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Insgesamt übernimmt die Einheit in der Ästhetik Lukács' die zentrale Rolle, welche die Widersprüchlichkeit im dialektischen Denken üblicherweise spielt; vgl. Mittenzwei, Werner: „Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte“. In: *Das Argument*, 46, 1968, S. 30f.

<sup>13</sup> Das Buch wurde mit dem Haupttitel *Wider den mißverstandenen Realismus* 1958 in Westdeutschland veröffentlicht. Für die vorliegende Arbeit, sowie für die Lukács-Forschung im Allgemeinen, dient dieses Werk als Maßstab zur Lektüre seiner die Literatur behandelnden Veröffentlichungen der 1930er und 1940er Jahre, denn hier kann man das ‚unzensurierte‘ Denken Lukács wieder erkennen, und damit einige Vereinfachungen, sowie die protokollarischen, oft zusammenhanglosen Marx-Engels-Lenin-Stalin-Zitate der früheren Phase relativieren.

<sup>14</sup> Lukács, 1971e, S. 485f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 588.

Typische, die allerdings so abstrakt bleibt, dass sie in der Auseinandersetzung mit konkreten Romanen kaum angewendet werden kann.

## 2 Die Entzauberung der Welt

Schon aus dem, was bisher zu Lukács Positionen festgestellt wurde, ist es nicht schwer zu folgern, dass „der autoritative und kanonische Duktus seiner Realismus-Doktrin Widerspruch“ provozierte<sup>16</sup>. Allein innerhalb des deutschsprachigen Marxismus zählen zu den ihm Widersprechenden – wenn auch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven – Bertolt Brecht, Anna Seghers, Ernst Bloch sowie Adorno, dessen Positionen nun dargelegt werden sollen. Dabei ist hervorzuheben, dass der Realismus an sich keine Thematik ist, mit der sich Adorno aus eigenem Antrieb auseinandersetzte. Insofern findet sich bei ihm kein so programmatischer Text wie Lukács' *Es geht um den Realismus* o.ä. Vielmehr muss Adornos Position *ex negativo* aus seiner kritischen Auseinandersetzung mit Lukács selbst und aus seiner Interpretation des Balzac'schen Werks, eines der bedeutsamsten Vertreter realistischer Literatur – sowohl im Lukács'chen, als auch im literaturdidaktischen Sinne –, herausgearbeitet werden.

Veröffentlicht im November 1958, war Adornos Text „Erpreßte Versöhnung – Zu Georg Lukács: ‚Wider den mißverstandenen Realismus““ eine direkte und polemische Auseinandersetzung mit dem neuen, von der stalinistischen Zensur befreiten Lukács. Obgleich Adorno in den ersten Zeilen des Aufsatzes die Kraft des Lukács'schen Denkens ehrte – vor allem seine früheren, von ihm selbst im Nachhinein verworfenen Schriften –, änderte er schnell den Ton: Lukács hätte „jahrzehntelang in Abhandlungen und Büchern sich abgemüht, seine offenbar unverwüsthliche Denkkraft dem trostlosen Niveau der sowjetischen Denkerei gleichzuschalten“<sup>17</sup>; und in seinem *Die Zerstörung der Vernunft* [1954] – wo die ganze nicht-marxistische, deutsche Philosophie (Hegel ausgenommen) auf manichäische Weise als Irrationalismus und daher als ideologische Wegbereiterin der NS-Zeit niedergestuft werde – manifestiere sich die Zerstörung von Lukács' eigener Vernunft<sup>18</sup>.

Nach dem kurzen Überblick über die Lukács'sche Werkentwicklung ging Adorno in die konkrete Kritik seiner damaligen Ästhetik über. Für ihn liegt die „innerste Schwäche“ dieser Art Realismus-Verteidigung darin, dass dabei „Kategorien, die sich aufs Verhältnis des Bewußtseins zur Realität beziehen“ unvermittelt auf die Kunst übertragen werden. Gemeint ist das Begriffspaar Wesen und Erscheinung, dessen Verwendung in der ontologischen Philosophie, im „aufgewärmten Platonismus“, den Anforderungen der ästhetischen Kritik nicht gerecht werden könne. Genau auf dieser Unterscheidung beruhe der sogenannte ästhetische Schein: Kunst sei zwar auf verschiedenen Ebe-

---

<sup>16</sup> Peter, Lothar: *Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches Engagement*. Wiesbaden: Springer, 2016, S. 23.

<sup>17</sup> Adorno, Theodor: „Erpreßte Versöhnung“ [1958]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003f, S. 251.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 252.

nen mit der Realität verwickelt, „[g]leichwohl aber steht sie als Kunst, ihrem eigenen Begriff nach, antithetisch dem gegenüber, was der Fall ist“<sup>19</sup>. Kunst unterscheide sich qualitativ von der Realität, sie sei kein bloßes Bild oder Widerspiegelung des empirischen Daseins, sondern gleichzeitig „Wesen und Bild“<sup>20</sup>. Für Adorno hat echte Kunst insofern etwas Autonomes, sie *ist* Wesen und Bild. Für Lukács wiederum müssen gelungene Werke das Wesen und die Erscheinung der Realität als eine Einheit *innerhalb* der Darstellung abbilden.

Trotz dieser grundsätzlichen theoretischen Unterschiede interpretiert Adorno beispielsweise die Balzac'sche *Comédie humaine* manchmal mit Lukács. Doch aber meistens gegen ihn: Das Werk des großen Realisten des 19. Jahrhunderts sei „gar nicht so realistisch“, wie Lukács es glaubte. Balzac hätte auch „romantische und archaisch-vorbürgerliche Züge“, seine Romanreihe wäre aber gleichzeitig eine Rekonstruktion der entfremdeten Realität, was ihn teilweise den Avantgardisten des 20. Jahrhunderts annäherte<sup>21</sup>. Angelehnt an Lukács' wegweisendes Frühwerk *Die Theorie des Romans* [1916] hob Adorno hervor, dass die Desillusion eine Grunderfahrung in der bürgerlichen Gesellschaft am Anfang des 19. Jahrhunderts war. Der Provinzbewohner, wie Balzac selbst, der nach Paris umsiedelte, erfuhr die neue Welt als eine entfremdete. Im Balzacs' Panorama der französischen Gesellschaft sei die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen früher und klarer zum Ausdruck gekommen als in der späteren politischen Ökonomie<sup>22</sup>. Die Logik der sich verabsolutierenden Warenform in der modernen Produktionsweise, ihr ständig reproduziertes Negativum – die skrupellose ursprüngliche Akkumulation –, sowie die Zerstörung der Individuen durch die bürgerliche Individuation sind einige der Erkenntnisse, die sich infolge der plastischen Darstellung Balzacs gewinnen lassen<sup>23</sup>. Diese Plastizität zeuge von einer manischen Bewunderung für das Grauen des Daseins: „so bezaubernd [ist] die Entzauberung der Welt“. „Wie der Lyriker der Epoche [...] die Blumen des Bösen“ pflückte, so auch Balzac als ihr Epiker<sup>24</sup>. Adornos Nebeneinandersetzung des realistischen Romanciers und Baudelaires, dessen Werk für Lukács den Beginn der literarischen Dekadenz darstellte, ist bezeichnend für die theoretischen Differenzen zwischen ihm und dem ungarischen Philosophen.

Ein weiteres Echo des jungen Lukács erklang bei Adorno, als er die Beschreibungen im Realismus mit dem Thema der Entfremdung verknüpfte: „Realismus aus Realitätsverlust. Epik [...] muß [...] die Welt mit exaggerierter Genauigkeit beschreiben, eben weil sie fremd geworden ist, nicht mehr in Leibnähe sich halten läßt“<sup>25</sup>. Doch wenige Seiten später wiederholte Adorno ein in seinen Essays häufiges Gestaltungsmittel: Er lobt *cum grano salis* ein Merkmal der Interpretation des späten Lu-

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 260.

<sup>20</sup> Ebd., S. 261.

<sup>21</sup> Ebd., S. 265.

<sup>22</sup> Vgl. Adorno, Theodor: „Balzac-Lektüre“ [1958]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d, S. 140.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 140f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 146.

<sup>25</sup> Ebd., S. 148.

kács, um ihn unmittelbar danach scharf zu kritisieren. Diesmal ging es um einige Aussagen Engels' über Balzac. Nach der Darstellung von Engels' Position stellte Adorno fest, „daß Balzacs Prosa vor den Realien nicht sich beugt, sondern sie anstarrt, bis sie transparent werden aufs Unwesen“, und behauptete, Lukács hätte das „zaghafte angemeldet“; doch verfehlt er Engels' Position, weil er sich letztendlich an geschichtliche Invarianten halte, was „mit dem Geist von Dialektik“ unvereinbar sei<sup>26</sup>. Der Vorwurf seitens Adornos, Lukács' Denken hätte sich dogmatisch verfestigt und sei undialektisch geworden, erscheint auch in anderen Texten und Kontexten.

Für Adorno war der Realismus als literarische Verfahrensweise dem Roman als Form historisch immanent. „[D]ie künstlerische Bewältigung bloßen Daseins“ war die ‚Aufgabe‘ des Romans seit seinen Anfängen: dem *Don Quixote*, Ausdruck der Entzauberung der mittelalterlichen Welt durch die bürgerliche<sup>27</sup>. Doch im 19. Jahrhundert lässt sich ein deutlicher Bruch mit dieser Tradition erkennen. Der Grund dieser ästhetischen Änderung war für Adorno soziohistorisch: „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet“<sup>28</sup>. In der Welt einer zersetzten Erfahrung kann keine Erzählung eine des Ganzen sein. So deutlich wie in den folgenden Sätzen findet sich Adornos Position zum Realismus nirgendwo sonst – was die Länge des Zitats zu rechtfertigen vermag:

*Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft. Die Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, [...] fordert beim Wort gerufen zu werden, und dazu ist der Roman qualifiziert wie wenig andere Kunstformen. [...] Das antirealistische Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension, wird selber gezeitigt von seinem realen Gegenstand, einer Gesellschaft, in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind. In der ästhetischen Transzendenz reflektiert sich die Entzauberung der Welt.*<sup>29</sup>

Im Spätkapitalismus wurde also der Anti-Realismus für Adorno zum neuen Realismus. Seine und Lukács' Stellungen bezüglich der Möglichkeit, die Wirklichkeit realistisch abzubilden, gingen schon bei der Interpretation Balzacs deutlich auseinander, wenngleich die Verdienste des französischen Realisten von beiden Seiten gewürdigt wurden. Um den fundamentalen Unterschied zwischen den ästhetischen Auffassungen beider Philosophen jedoch besser zu begreifen, muss zunächst ihr Verständnis vom Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Kunst dargestellt werden.

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 152.

<sup>27</sup> Adorno, Theodor: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ [1954]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003c, S. 41.

<sup>28</sup> Ebd., S. 42.

<sup>29</sup> Ebd., S. 43.

### 3 Erkennen, wo es hingeht

Ein großer Teil der erkenntnistheoretischen Basis der Lukács'schen Ästhetik wurde schon indirekt in der Betrachtung seiner Realismus-Auffassung deutlich. Das Kunstwerk, das in sich das Allgemeine durch das Besondere auszudrücken und den Gegensatz von Erscheinung und Wesen als unvermittelt zu einer Einheit zu gestalten vermag, führt für Lukács dadurch zu Erkenntnis, dass es den ideologischen Schleier der Gesellschaft fortreibt und durch einen ästhetisch-realistischen Blick ersetzt. Die hegelianisch angehauchte Unausweichlichkeit eines enthüllenden Erkenntnisweges – ab von der Erscheinung eines Phänomens hin zu seinem Wesen – scheint für ihn für die Kunst genauso wie die Wissenschaft insofern zu gelten, dass jegliche Erkenntnis auf den „unmittelbaren Spiegelbilder[n] der Außenwelt“ beruhe<sup>30</sup>. Die Verallgemeinerungen und Abstrahierungen dieser Bilder, die Begriffe, werden mit der wissenschaftlichen Analyse reicher an Bestimmungen, sodass sie sich zunehmend der objektiven Wirklichkeit nähern würden. Dabei könne diese aber nie in ihrer unendlichen Vielfältigkeit vollständig begriffen werden. Die konkrete Praxis habe dabei eine besondere Rolle: „Lenins Theorie der umwälzenden Praxis“ folgend, setzt Lukács „strenge[n] Objektivismus der Erkenntnistheorie und innigste[...] Verbundenheit mit der Praxis“ ins Zentrum seiner selbsterklärten marxistisch-leninistischen Epistemologie<sup>31</sup>.

Um Lenins Praxis-Begriff – der letztendlich auf die Statuierung einer proletarisch-revolutionären Praxis als Voraussetzung revolutionärer Theorien hinausläuft – mit seinem Versuch zu vereinbaren, die bürgerliche, oft konservative Literatur für die marxistische Tradition zu retten, musste Lukács einen begrifflichen *salto mortale* ausführen. Lenins politische Radikalität musste dabei so abstrakt aufgefasst werden, dass sie auf eine „Weltanschauung“ reduziert wurde. „Die Bedeutung der Weltanschauung für die Schriftsteller ist [...], daß sie die Möglichkeit gibt, die Widersprüche des Lebens in einem reichen und geordneten Zusammenhang zu erblicken; daß sie als Grundlage der richtigen Empfindungen und des richtigen Denkens die Grundlage zum richtigen Schreiben bietet“<sup>32</sup>. Ohne Weltanschauung – was auch immer das ‚Ohne‘ bedeuten mag – könne man „nicht richtig erzählen, keine richtige, gegliederte, abwechslungsreiche und vollständige epische Komposition aufbauen“<sup>33</sup>.

Die Weltanschauung blieb auch Jahrzehnte später im Werke Lukács' die Voraussetzung von ‚richtiger‘ Erkenntnis in der Literatur. Peter Bürger zeigte, wie das subjektive Moment dieses Begriffs sowohl in Werken der 1930er wie der 1950er Jahre noch eine Rolle spielen sollte; Lukács sprach dabei von „Aufrichtigkeit“ bzw. „Ehrlichkeit“ des Schriftstellers als Voraussetzung großer, realistischer Kunstwerke<sup>34</sup>. Damit wird die Moral in den Vordergrund seiner Ästhetik gerückt. Das Beharren auf dieser Idee im Zeitalter des Kalten Krieges zwingt Lukács im schon angeführten Buch *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* [1957] zu abstrusen Umwegen. Da die weltan-

---

<sup>30</sup> Lukács, 1971d, S. 608.

<sup>31</sup> Ebd., S. 610f.

<sup>32</sup> Lukács, 1971a, S. 229.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Bürger, *op. cit.*, S. 208f.

schauliche Perspektive maßgeblich für die richtige, künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit sei, und da die lineare Geschichte nur zwei Bewegungen kenne, unausweichlichen Fortschritt oder konservative Reaktion – konkret also Sozialismus oder Kapitalismus –, seien KünstlerInnen immer dazu gezwungen, sich zwischen diesen Alternativen, dessen bewusst oder nicht, zu entscheiden. Diese Entscheidung sei wesentlich für gelungenen Realismus, denn in der Literatur bestimme das „Wohin?“ die objektiv richtige Gestaltung des historisch Gegebenen<sup>35</sup>. Doch damit wäre der von Lukács als Maßstab aller Literatur verehrte bürgerlich-kritische Realismus – darunter sein Lieblingsautor Thomas Mann – zusammen mit der bürgerlich-dekadenten Avantgarde als unwahr mit-  
verurteilt, da sie nicht unbedingt sozialistisch gesinnt waren. Damit dies nicht geschieht, musste er die Dichotomie Sozialismus/Kapitalismus teilweise auflösen:

*[Es handelt] sich nicht darum, daß der Schriftsteller [...] den Sozialismus zu bejahen hat, sondern bloß darum, daß er – in seinem eigenen menschlichen und künstlerischen Interesse – den Sozialismus nicht a limine ablehne, nicht unbedingt gegen ihn Stellung nehme. Denn damit würde er – und das ist das Wesentliche dieser Betrachtung – den eigenen Ausblick auf die Zukunft versperren, seine Fähigkeit, die Gegenwart, so, wie sie ist, zu sehen, verwirren*<sup>36</sup>.

Diese Position scheint weniger widersprüchlich, wenn dabei bedacht wird, dass die Trennungslinie aller Literatur für Lukács nicht mit der Klassengrenze zusammenfällt, also nicht zwischen sozialistisch-sowjetischem Realismus und bürgerlich-westlicher Dekadenz, sondern zwischen im oben dargestellten Sinne ‚richtigem‘ Realismus einerseits und ‚falscher‘, schematischer, bloß propagandistischer oder bloß nihilistischer Literatur verläuft – was sowohl avantgardistische Dekadenz wie sowjetische Agitationsliteratur bedeuten kann. Außerdem betont der Philosoph, dass diese „magere“ und ‚abstrakte‘ Bestimmung vom Nicht-Verneinen des Sozialismus als weltanschauliche Grundlage einer realistischen Literatur unserer Zeit“ durch die historische, dekadente Atmosphäre zu erklären sei<sup>37</sup>: In einem Zeitalter, wo Nihilismus, Chaos und Angst in der Literatur zu herrschen drohen, würde es ausreichen, die Sicht abzulehnen, welche die Sinnlosigkeit des konkreten Daseins als ontologische *condition humaine* betrachtete. Dies bedeutete für Lukács offensichtlich dasselbe wie die Nicht-Ablehnung des Sozialismus.

Aus dem Weltanschauungsbegriff entsteht für Lukács ein weiteres Problem. Die Tatsache, dass manche SchriftstellerInnen historisch ‚richtiges‘ Engagement zeigen, aber trotzdem ‚falsche‘ Literatur schaffen – z.B. Robert Musil, der Antifaschist war, oder Teile der künstlerischen Avantgarde in Frankreich, die sich dem *parti communiste français* anschloss – forderte eine weitere Relativierung der weltanschaulichen Perspektive als Begriff: „Es handelt sich aber hier nicht um eine unmittelbar politische Stellungnahme, sondern um die Herstellung einer Weltanschauungsatmosphäre, als eines allgemeinen Rahmens für die dichterische Widerspiegelung der Wirklichkeit“<sup>38</sup>. Also scheint diese

---

<sup>35</sup> Lukács, 1971e, S. 510.

<sup>36</sup> Ebd., S. 515.

<sup>37</sup> Ebd., S. 526.

<sup>38</sup> Ebd., S. 518.



Atmosphäre doch unabhängig von der Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, dem moralischen Bewusstsein der Schreibenden zu stehen. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Widersprüche im Lukács'schen Werk befindet sich vielleicht in einem in dieser Phase noch mehr oder weniger versteckten Humanismus, in der Idee also, dass nur eine humanistische Weltanschauung eine realistische Literatur ermöglichen kann<sup>39</sup>.

Zum Schluss sollen der Vollständigkeit halber noch zwei Merkmale angeführt werden, die laut Lukács Kunst von Wissenschaft unterscheiden. Als Erstes nennt er die Abgeschlossenheit der Literatur. Die schon erwähnte „Einheit des Absoluten und des Relativen“ wird in der Literatur als abgeschlossenes Ganze dargestellt, während sie in der Wissenschaft immer in Bewegung sei, da die Erkenntnis „immer weitergebildet, vertieft, bereichert werden muß“; daraus folgt, als zweite Unterscheidung, dass Kunstwerke „für sich selbst stehen“, während wissenschaftliche Erkenntnisse immer voneinander abhängig sind und „ein zusammenhängendes System bilden“<sup>40</sup>. Ästhetische Erkenntnis scheint sich insofern nur äußerlich von der wissenschaftlichen zu unterscheiden: Kunst gestalte das Erkannte nur anders, wobei realistische Literatur sogar Phänomene als Keime wahrnehme und abbilde, die von der Wissenschaft erst später erkannt werden können.

Bei dem Versuch, Lukács' Erkenntnistheorie zusammenfassend zu verstehen, entsteht insgesamt der irritierende Eindruck, dass er sich in einer karnevalesken theoretischen Spannung befindet: Zwischen einerseits einem marxistisch verkleideten, wankenden Hegelianismus, der sich in Kontingenzen verlief und plötzlich an der Schwelle eines scheuen Positivismus steht, und andererseits seiner behelfsmäßigen, sperrigen Stütze, die sowohl sein endgültiges Stürzen wie jedes unkomplizierte Aufrichten verhindert. Wie noch im letzten Teil dieses Aufsatzes gezeigt werden soll, schlägt Lukács' ‚Lösung‘ des Erkenntnisproblems sogar in das Gegenteil dessen um, was er selbst als Marxist verteidigte.

#### 4 Erkennen, was nicht ist

Ausgehend vom fiktionalen Charakter der Literatur – dass sie also von sich aus durch Gestaltung von Fiktivem antithetisch zur Realität steht – kritisierte Adorno die Lukács'sche Idee der Erkenntnis durch Abbildung. Das Kunstwerk sei stattdessen die negative Erkenntnis der Realität: Mit der Ein-

---

<sup>39</sup> Der Lukács der 1960er Jahren konnte den Humanismus viel direkter verteidigen. Im „Lob des neunzehnten Jahrhunderts“ (In: *Über die Vernunft in der Kultur*. Ausgewählte Schriften 1909-1969. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985, S. 429-435.) schrieb er zum Beispiel, dass „jeder Mensch jederzeit erklären [kann]: Ich mache *meine eigene* Entfremdung nicht mehr mit“, und damit „den Weg zum Wieder-Mensch-Werden des Menschen antreten“ (ebd., S. 434). Selbstverständlich kann keine Werkentwicklung teleologisch verstanden werden; dies hindert jedoch keine Gesamtwerkanalyse daran, manche theoretischen Züge einer späteren Phase schon in den Jahrzehnten davor zu erkennen. In dem Fall Lukács' ist deutlich, dass das Ersetzen der Dichotomie Sozialismus/Kapitalismus durch Humanismus/Anti-Humanismus einen weiteren Revisionismus-Vorwurf seitens der Verfechter des sozialistischen Realismus in der UdSSR bedeuten könnte, und deswegen nur durch gedankliche Umwege in den Texten erscheinen konnte.

<sup>40</sup> Lukács, 1971d, S. 619.

verleibung des Objekts durch das entfremdete Subjekt in der Fiktion kritisiere das Kunstwerk die totale Entfremdung der Wirklichkeit<sup>41</sup>. In Bezug auf verschiedene Arten der Erkenntnis vereinfache Lukács „die dialektische Einheit von Kunst und Wissenschaft zur blanken Identität, so als ob die Kunstwerke durch Perspektive bloß etwas von dem vorwegnehmen, was dann die Sozialwissenschaften brav einholen“<sup>42</sup>. Für Adorno ist in der Ästhetik eine andere Art von Erkenntnis zu suchen, denn diese sei kategorisch von der diskursiven getrennt:

*[Das Kunstwerk sagt nie,] wie Erkenntnis sonst: das ist so, sondern: so ist es. Seine Logizität ist nicht die des prädikativen Urteils, sondern der immanenten Stimmigkeit [...]. Seine Antithese zur empirischen Realität, die doch in es fällt und in die es selber fällt, ist gerade, daß es nicht, wie geistige Formen, die unmittelbar auf die Realität gehen, diese eindeutig als dies oder jenes bestimmt. Es spricht keine Urteile; Urteil wird es als Ganzes*<sup>43</sup>.

Anders als in der Wissenschaft gelte in der Kunst nur das, „was in den Stand von Subjektivität eingebracht, was dieser kommensurabel ist“<sup>44</sup>. Um diese Art von Erkenntnis zu erreichen, müsse Kunst in ihrem Gestaltungsverfahren autonom sein. Sie soll keine wissenschaftlichen Thesen illustrieren oder moralisch-didaktische Ziele verfolgen, sondern „ohne Vorbehalt der Arbeit an ihrem Material sich anvertrau[en]“<sup>45</sup>. Da, wo Lukács eine weltanschaulich richtige Perspektive forderte, postulierte Adorno die Befreiung davon. Der Mitbegründer der Kritischen Theorie war weit davon entfernt, eine naive Neutralität als Grundstein der Kunst zu proklamieren. Vielmehr ist hierbei die geistige, künstlerisch-autonome Konsequenz gemeint, wie sie in der Spannung zwischen Leben und Werk eines Balzac – der letztendlich gegen das schrieb, was er eigentlich politisch vertrat – oder eines Flaubert – der trotz seiner Klassenzugehörigkeit und seines Degouts vor den Massen die Heucheleien und Widersprüche des Bürgertums scharf kritisierte – am deutlichsten wird. Ein weiteres Beispiel bilden Sartres dramatische Situationen: Sie zeugten eigentlich vom Gegenteil dessen, was der französische Existentialist in seiner Philosophie verteidigte. In ihnen wurde nur die Unfreiheit der verwalteten Welt gezeigt, nicht die ontologische Freiheit des Menschen<sup>46</sup>. Diese künstlerische Konsequenz, die das Werk sogar ‚gegen‘ seinen eigenen Schöpfer wenden kann, kennzeichnet Autonomie im Sinne Adornos.

Auch die Diskurse der Philosophie und der Kunst dürfen für ihn nicht verwechselt werden. Das begriffliche Denken könne nicht durch einen „Zauberschlag“ mit der Anschauung versöhnt werden: „Wo Philosophie durch Anleihe bei der Dichtung das vergegenständlichende Denken und seine Geschichte [...] meint abschaffen zu können“, oder glaubt, das Sein selbst könne durch die Poesie

---

<sup>41</sup> Vgl. Adorno, 2003f, S. 261.

<sup>42</sup> Ebd., S. 264.

<sup>43</sup> Ebd., S. 270.

<sup>44</sup> Adorno, Theodor: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ [1958]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003g, S. 291.

<sup>45</sup> Adorno, 2003d, S. 149.

<sup>46</sup> Vgl. Adorno, Theodor: „Engagement“ [1962]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003h, S. 413.

sprechen, verfare sie so oberflächlich wie die Kulturindustrie<sup>47</sup>. Dabei wollte Adorno dem begrifflichen Denken die Zugänglichkeit literarischer Erkenntnisse nicht absprechen. Dieser Passus – eine kurze Auseinandersetzung mit Heidegger – sollte vielmehr als eine Warnung vor dem „Fehler einer zu unmittelbaren Übertragung“ unterschiedlicher Verfahrensweisen gelesen werden<sup>48</sup>.

Noch im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem Engagement-Begriff Sartres schrieb Adorno: „Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt“<sup>49</sup>. Auch hier wird die Negativität als Hauptmoment der ästhetischen Erkenntnis deutlich. Autonome Kunstwerke sind „Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens“<sup>50</sup>. Jedes echte Kunstwerk lasse ein ‚Es soll anders sein‘, statt ein ‚Es soll so bleiben‘ nachhallen; hegelianisch gesprochen seien sie die Negation der Negation. Insofern fordert laut Adorno die durch Kunst ermöglichte Erkenntnis eine aktive Haltung der Rezipierenden<sup>51</sup>.

Es soll noch hervorgehoben werden, dass auch allgemeine Erkenntnis für Adorno anders verläuft als für Lukács, denn laut jenem lehne die dialektische Kritik den „Gegensatz der von außen und von innen eindringenden Erkenntnis“ ab. Einerseits sei reine Erkenntnis von innen ein Fetischismus, der die historische Genesis des Objekts ausklammere, andererseits drohe die transzendente Betrachtung – damit ist u.a. der sowjetische Dogmatismus gemeint – dazu, „die Arbeit des Begriffs zu vergessen“ und topologisch zu denken. Dies bedeutet, dass die Welt „mit leerlaufenden Kategorien in Schwarz und Weiß aufgeteilt und zu eben der Herrschaft zugerichtet [wird], gegen welche einmal die Begriffe konzipiert waren“<sup>52</sup>.

In der *Dialektik der Aufklärung* [1947] kritisierten Adorno und Horkheimer den Glauben des wissenschaftlichen Denkens daran, etwas wesentlich anderes zu sein als sein Gegenstand. Nur durch die „Selbstbesinnung auf seine eigene Schuld“<sup>53</sup> vermag das Denken überhaupt zu Erkenntnis zu gelangen. Diese Reflexion meint nicht, bloß vor dem Objekt zu stehen, sondern sie versucht zu verstehen, wie es als solches durch sie überhaupt konstituiert wird<sup>54</sup>. Lukács' Herangehensweise unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht vom positiv-aufklärerischen Denken, worauf letztendlich eine der tiefsten theoretischen Divergenzen zwischen ihm und Adorno beruhen dürfte.

---

<sup>47</sup> Adorno, Theodor: „Der Essay als Form“ [1958]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003e, S. 13.

<sup>48</sup> Wussow, Philipp von: „Adorno über literarische Erkenntnis“. In: Berg, Nicolas; Burdorf, Dieter (Hrsg.). *Textgelehrte – Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, S. 174.

<sup>49</sup> Adorno, 2003h, S. 413.

<sup>50</sup> Ebd., S. 429.

<sup>51</sup> Vgl. Wussow, *op. cit.*, S. 167.

<sup>52</sup> Adorno, Theodor: „Kulturkritik und Gesellschaft“ [1949]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b, S. 28f.

<sup>53</sup> Adorno, Theodor; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente* [1947]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2017, S. 2.

<sup>54</sup> Vgl. Wussow, *op. cit.*, S. 166.

Zum Schluss kann man mit Wussow feststellen, dass literarische Erkenntnis für Adorno durch einen doppelten Impuls vorangetrieben wird: Sie ist Erkenntnis über die Dynamiken der kapitalistischen Produktionsweise, über ihr Grauen, also gesellschaftliche ‚Diagnose‘, aber zugleich ist sie mit dem Daseienden so verbunden, dass sie über die Darstellung nur Unbestimmbares, Unbegreifliches zu erkennen vermag<sup>55</sup>. Daraus folgt, dass diese ‚Diagnose‘ allein eine negative sein kann; nicht im Sinne eines Kulturpessimismus, sondern einer negativen Erkenntnis dessen, was nicht ist, aber sein kann, und zugleich dessen, was ist, aber nicht länger sein darf.

## 5 Das vergegenständlichte Subjekt

Das bisher Dargestellte verdeutlicht bereits, wie sich Adornos und Lukács‘ grundlegende Verständnisse von Erkenntnis in der Kunst auf mehreren Ebenen unterscheiden. Dabei spielte das Subjekt-Objekt-Verhältnis eine wesentliche Rolle. Laut Adorno brachte die Moderne – insbesondere das postliberale Zeitalter im 20. Jahrhundert in Verbindung mit der Universalisierung der Warenform durch die Kulturindustrie – einen gesellschaftlichen Zustand mit sich, der jegliche Erkenntnis erschwerte: Die Verdinglichung der Menschen und die damit verbundene Vernichtung des Individuums. Als wären die Vermittlungen zwischen Subjekt und Objekt nicht ohnehin komplex, wird dieses Verhältnis in der entfremdenden Gesellschaft, wo Gegenständlichkeit Totalität zu werden droht, umso verstrickter.

Adorno warf Lukács vor, das Verständnis dieser Vermittlungen eben deswegen verfehlt zu haben, weil er sie als unvermittelt betrachtete. „Das Postulat einer ohne Bruch zwischen Subjekt und Objekt darzustellenden [...], ‚widerzuspiegelnden‘ Wirklichkeit [...] impliziert, daß jene Versöhnung geleistet, daß die Gesellschaft richtig ist“<sup>56</sup>. Die hegelsche Versöhnung von Subjekt und Objekt sei bei Lukács ‚erpresst‘, weil sie auf einer falschen Annahme beruht: dem Glauben, die sowjetische Gesellschaft wäre schon von den Antagonismen der kapitalistischen Produktionsweise komplett befreit. Nichtsdestotrotz erkannte Adorno die Bedeutung der Wende an, die das Buch *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* im Gesamtwerk und in der Vita Lukács‘ darstellte. Eine so offene Kritik an dem sozialistischen Realismus und an dem Stalinismus war nur nach dem Tode Stalins möglich, was Adorno ebenso einsah. Am Ende blieb er dennoch seiner unversöhnlich kritischen Haltung treu: „Bei all dem bleibt das Gefühl von einem, der hoffnungslos an seinen Ketten zerrt und sich einbildet, ihr Klirren sei der Marsch des Weltgeistes“<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Vgl.: ebd., S. 161.

<sup>56</sup> Adorno, 2003f, S. 279f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 278.

In einem früheren Text befasst sich Adorno mit Lukács' *Heidegger redivivus* [1949]. Der Aufsatz sei „ein Schulfall der Unzulänglichkeit transzendenter Kritik“<sup>58</sup>. Darin konfrontierte Lukács Heidegger mit einem vereinfachten Marxismus, dessen Hauptmerkmal die starre Bestimmung des Bewusstseins durch das Sein war. Nicht nur verkenne der ungarische Philosoph die Verdinglichung in der Heidegger'schen Argumentation, sondern er verteidige selbst eine verdinglichte Position, indem er die Dialektik von Subjekt und Objekt ignoriere. Sein Dualismus von Sein und Bewusstsein erweise sich letztendlich als „nicht weniger ontologisch“ als Heideggers Metaphysik<sup>59</sup>. Laut Adorno solle das Marx'sche Begriffspaar nicht als philosophisches Prinzip verstanden werden, was eine Apologetik des Seienden bedeuten würde, sondern als Ausdruck des Negativen in den historisch bestimmten Produktionsverhältnissen: der von diesen verursachten und zugleich diese fundierenden Verdinglichung. Transzendenz kann bei Adorno nur als Utopie verstanden werden, als nichtseiend, während für die affirmative Metaphysik und für die Geschichtsphilosophie „das, was das Daseiende transzendiert, selber als ein Seiendes“, als ein Positives angenommen wird<sup>60</sup>.

Die Positionen beider Philosophen ablehnend betonte Adorno, dass die objektiven Verhältnisse des Spätkapitalismus von den Individuen als Leiden empfunden werden, und zwar unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit. In ihren jeweiligen Versuchen, das Subjekt-Objekt-Problem zu lösen, hätten sowohl Heidegger als auch Lukács einer der dichotomischen Seiten undialektischerweise Vorrang zugesprochen. Während jener das subjektive Leiden vor die „Unmenschlichkeit der Welt“ setze – als er die jungen, deutschen Soldaten des Zweiten Weltkriegs „von dem Grauen ausnimmt, das sie über die Welt brachten“, weil sie sich selbst vor dem Tode sahen –, betrachtete Lukács „das Grauen der Welt“, ohne dabei die subjektive Erfahrung zu berücksichtigen, welche einen objektiven Zustand überhaupt zu einem Grauen macht<sup>61</sup>.

Obwohl Lukács in dieser ‚rein‘ philosophischen Auseinandersetzung eine eher objektivistische Position bezieht, hallen in seiner Realismus-Ästhetik oft gegenteilige Töne nach. Wie bereits dargestellt, verwickelte sich Lukács in komplizierte theoretische Umwege, um zu verteidigen, dass eine weltanschaulich-perspektivische Stellung die Grundlage echter, realistischer Kunst ist. Am Ende des von vornherein manichäisch angelegten Kapitels „Franz Kafka oder Thomas Mann?“ reduzierte er die ganze ästhetische Problematik darauf, dass sich die einzelnen SchriftstellerInnen bewusst entscheiden können/sollen, auf welcher Seite der Geschichte sie stehen wollen<sup>62</sup>. Es ist auffällig, wie sein Appell an die subjektiven Entscheidungen Einzelner im Gegensatz zu dem bisher scheinbar unausweichlichen ‚Sein-vor-Bewusstsein‘-Gesetz steht. Damit näherte sich der Existentialismus-Kritiker

---

<sup>58</sup> Adorno, Theodor: „Ad Lukács“ [1949]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a, S. 251.

<sup>59</sup> Ebd., S. 252.

<sup>60</sup> Ette, Wolfram: „Beckett als philosophische Erfahrung“. In: Klein, Richard et al. (Hrsg.). *Adorno-Handbuch*. Berlin: J. B. Metzler, 2019, S. 267.

<sup>61</sup> Adorno, 2003a, S. 253f.

<sup>62</sup> Vgl. Lukács, 1971e, S. 549f.

sogar den Anforderungen Sartres an die Literatur – dessen Subjektivismus Adorno in einem anderen Essay kritisierte<sup>63</sup>.

Lukács stellte zwar die Verstrickung zwischen dem individuellen Leben und seiner soziohistorischen Bedingtheit dar, doch sah er an der weltanschaulich ‚richtigen‘ Perspektive die Möglichkeit, jenen Sprung zu schaffen, „der gerade aus der echtsten Tiefe der Innerlichkeit des subjektiven Wesens auf das objektive Wesen [...] der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit der Zeit auftritt“<sup>64</sup>. Die Subjekt-Objekt-Versöhnung, die Lukács hier zu erblicken glaubt, läuft in die entgegengesetzte Richtung dessen, was für Adorno die Tendenz im 20. Jahrhundert war. In Becketts *Fin de partie* sah dieser zum Beispiel die künstlerische Entfaltung der Auflösung des Individuums im Spätkapitalismus. Dies bedeutet, dass das nicht-identisch gewordene Subjekt auch keine festen Grenzen mehr habe, wodurch das Nicht-Subjekt mit ihm teilweise verschmelze<sup>65</sup>.

Dabei bestätigt sich wiederholt die Annahme, die Unterschiede in den Ästhetiken beider Marxisten beruhen letztendlich auf ihren erkenntnistheoretischen Positionen. Lukács‘ Philosophie blieb – ästhetisch wie epistemologisch – schließlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stecken. Daher verfehlte er zu erkennen, dass das Objekt zwar nur als vom Subjekt Untrennbares betrachtet werden kann, doch im spätkapitalistischen Kontext keineswegs als Versöhnung der Widersprüche, als affirmatives, letztes Moment des versöhnten Ganzen. Das Objekt kann im Subjekt allein als das Negativum dieses Ganzen erscheinen: als das, was historisch nicht mehr oder noch nicht da-ist, als Unversöhnliches, als das Nicht-Begriffliche. Letztendlich besagt die absolute Verdinglichung in der Kunst nicht allein: Ding gewordener Mensch, sondern auch: Leib gewordenes Ding. Eine radikale Ästhetik dieser Verkörperung der fetischisierten Verhältnisse schafft sich selbst und damit das scheinbar ewig Bestehende fortwährend im Dargestellten ab, während die Teleologie eines illusorischen Außerhalb das konkrete Dasein nur reproduziert.

Claudio Cardinali

Portugiesisch-Brasilianisches Institut der Universität zu Köln

---

<sup>63</sup> Vgl. Adorno, 2003h, S. 413.

<sup>64</sup> Lukács, 1971e, S. 508f.

<sup>65</sup> Vgl. Adorno, 2003g, S. 294.

## Literatur

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente [1947]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2017.

Adorno, Theodor: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

\_\_\_\_\_: „Ad Lukács“ [1949]. In: Gesammelte Schriften. Band 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003a, S. 251-256.

\_\_\_\_\_: „Kulturkritik und Gesellschaft“ [1949]. In: Gesammelte Schriften. Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b, S. 11-30.

\_\_\_\_\_: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ [1954]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003c, S. 41-47.

\_\_\_\_\_: „Balzac-Lektüre“ [1958]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003d, S. 139-157.

\_\_\_\_\_: „Der Essay als Form“ [1958]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003e, S. 9-33.

\_\_\_\_\_: „Erpreßte Versöhnung“ [1958]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003f, S. 251-280.

\_\_\_\_\_: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ [1958]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003g, S. 281-321.

\_\_\_\_\_: „Engagement“ [1962]. In: Gesammelte Schriften. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003h, S. 409-430.

Bürger, Peter: „Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?“. In: Das Argument, 90, 1975, S. 199-228.

Ette, Wolfram: „Beckett als philosophische Erfahrung“. In: Klein, Richard et al. (Hrsg.): Adorno-Handbuch. Berlin: J. B. Metzler, 2019, S. 265-268.

Lukács, Georg: Werke. Band 4: Probleme des Realismus I. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971.

\_\_\_\_\_: „Erzählen oder Beschreiben?“ [1936]. In: Werke. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971a, S. 197-242.

\_\_\_\_\_: „Es geht um den Realismus“ [1938]. In: Werke. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971b, S. 313-344.

\_\_\_\_\_: „Kunst und objektive Wahrheit“ [1954]. In: Werke. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971d, S. 607-650.

\_\_\_\_\_: „Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus“ [1957]. In: Werke. Band 4. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1971e, S. 457-603.

\_\_\_\_\_: „Lob des neunzehnten Jahrhunderts“ [1967]. In: Über die Vernunft in der Kultur. Ausgewählte Schriften 1909-1969. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985, S. 429-435.

Mittenzwei, Werner: „Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte“. In: Das Argument, 46, 1968, S. 12-43.

Peter, Lothar: Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches Engagement. Wiesbaden: Springer, 2016.

Wussow, Philipp von: „Adorno über literarische Erkenntnis“. In: Berg, Nicolas; Burdorf, Dieter (Hrsg.): Textgelehrte – Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, S. 159-183.]