

Károly Kókai

Im Nebel

Der junge Georg Lukács
und Wien

böhlauWien



böhlauWien

Karl Kraus

Im Nebel

Für Jungfräulein Luise auf Wien

Verlag Böhlau Wien, Köln, Stuttgart



Károly Kókai

Im Nebel

Der junge Georg Lukács und Wien

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung
durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

ISBN 3-205-99285-7

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes,
der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung,
der Wiedergabe auf photomechanischem oder
ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und
der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung,
vorbehalten.

© 2002 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG,

Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehrlau.at>

Druck: Melzer, Wien

Inhalt

7	Vorwort
9	Einleitung
13	Forschungsthesen
20	Das Thema ‚Lukács und Wien‘ in der bisherigen Forschung
43	Die Methode
51	Das Leben
73	Österreichische Philosophie und ihre Vermittler
95	Rudolf Kassner
109	Der Literaturkritiker
138	Der Babits-Streit
147	Ästhetische Kultur
154	Die große Ästhetik
169	Die Frage nach dem Judentum
180	Begriffe
222	Wien
229	Die Folgen
235	Mitteleuropa
242	Anhang
254	Anmerkung
256	Bibliographie
261	Index

Introduction	1
Chapter I	10
Chapter II	20
Chapter III	30
Chapter IV	40
Chapter V	50
Chapter VI	60
Chapter VII	70
Chapter VIII	80
Chapter IX	90
Chapter X	100
Chapter XI	110
Chapter XII	120
Chapter XIII	130
Chapter XIV	140
Chapter XV	150
Chapter XVI	160
Chapter XVII	170
Chapter XVIII	180
Chapter XIX	190
Chapter XX	200
Chapter XXI	210
Chapter XXII	220
Chapter XXIII	230
Chapter XXIV	240
Chapter XXV	250
Chapter XXVI	260
Chapter XXVII	270
Chapter XXVIII	280
Chapter XXIX	290
Chapter XXX	300
Appendix	310
Bibliography	320
Index	330

Vorwort

Die Arbeit am Forschungsprojekt *Georg Lukács und Wien*, dessen Ergebnis hier vorliegt, wurde durch ein zweijähriges Stipendium des Wiener Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung ermöglicht.

Dem Kapitel *Methode* liegen die Lehrveranstaltungen *Cultural Studies* und *Wien um 1900 als Topos der Kulturgeschichte* am Institut für Philosophie der Universität Wien im Studienjahr 1997/1998 zugrunde. Das Kapitel *Österreichische Philosophie und ihre Vermittler* wurde 1998 in Budapest auf der Arbeitstagung *The Reception of Austrian Philosophy in Hungary around 1900 as Austrian Philosophy and its Mediators* vorgetragen. Teile des Kapitels *Begriffe* wurden auf der Tagung *Fragen der Moderne in Mitteleuropa. Der Fall Lukács* 1999 in Budapest als *Georg Lukács und die Moderne in Mitteleuropa* vorgetragen. Das Kapitel *Die Frage nach dem Judentum* erschien als *A fiatal Lukács György és a zsidóság* 2000 in der Zeitschrift *Szombat* in Budapest.

Ich möchte hier auch denen danken, die das Zustandekommen dieser Arbeit ermöglichten bzw. die dabei behilflich waren. So Professor Peter Kampits von der Universität Wien, Professor Moritz Csáky vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und den Mitarbeitern des Lukács-Archivs, namentlich dem Direktor László Sziklai und den Mitarbeiterinnen Orsolya Miklauzic und Mária Székely, die meine Arbeit über die Maßen ihrer Kompetenz hinaus unterstützt haben. Weiters möchte ich Markus Rapp und Rudolf Strobel für Korrekturen am Manuskript danken.

Georg Lukács schrieb seine Texte teilweise auf ungarisch und teilweise auf deutsch. Diese Texte wurden mitunter auch in die jeweils andere Sprache übersetzt, eventuell auch von Lukács – wie er das später behauptete – oder von anderen – wie das in einigen Fällen zeitgenössische Schriftstücke belegen. Im folgenden werde ich die zitierten Textstellen in der Originalsprache anführen mit einer allfälligen deutschen Übersetzung in der Fußnote. Eckige Klammern grenzen meine in den zitierten Text eingeschobenen Anmerkungen ein. Was nicht besonders gekennzeichnet ist, sind meine Übersetzungen. Die als solche gekennzeichneten Übersetzungen von *Die Seele und die Formen* (1911) führe ich an, weil Lukács diese entweder selbst anfertigte oder zumindest guthieß, obwohl manche deutschen Formulierungen nicht

dem ungarischen Original entsprechen. Meine eigenen Übersetzungen führe ich in der Fußnote an, um einem Leser, der das Original nicht lesen kann, Hinweise dazu zu geben, worum es dort geht. Die Kenntnis der Originale ersetzen diese Übersetzungen nicht. Alle zitierten Briefe befinden sich, wenn nicht anders angegeben, im Budapester Lukács-Archiv.

Im Literaturverzeichnis kürze ich Lukács' Vornamen entweder mit G. für Georg oder mit Gy. für György ab, je nachdem, ob der entsprechende Text in deutscher oder in ungarischer Sprache erschien und ob der Autor Georg Lukács oder György Lukács zeichnete. Dieses Problem eröffnet zugleich ein ganzes Problemfeld. Georg Lukács wurde als Löwinger György Bernát geboren, erhielt auch den hebräischen Vornamen Berl, sein Familienname wurde fünf Jahre später auf Lukács magyarisiert und weitere zehn Jahre später mit der Adellung auf szegedi Lukács geändert. Er verwendete auch die deutsche Version Georg von Lukács. Dies sind freilich keine bloßen Äußerlichkeiten. Es geht hier vielmehr um ein zentrales Thema dieser Arbeit: um die Identität von Georg Lukács.

Einleitung

In dieser Untersuchung möchte ich einer wohldefinierten und eng beschränkten Frage, dem Verhältnis von Georg Lukács und Wien, nachgehen. Die Antworten auf diese Frage werden dementsprechend einseitig sein. Wer sich über die Lebensgeschichte von Lukács informieren möchte, möge die Arbeiten von Lee Congdon und Julia Bendl heranziehen. Wer sich ein differenziertes Bild über die einzelnen Schaffensphasen und Aspekte von Lukács verschaffen möchte, möge die Standardwerke über Einzelfragen konsultieren, als erstes wohl die bekannten Arbeiten der Schüler von Lukács selbst. In György Márkus' oder Mihály Vajdas Aufsätzen – etwa in einem von Ágnes Heller u. a. 1977 herausgegebenen Band – findet man eine Fülle von Fragestellungen, die den hier ausgewählten ähnlich sind. Zahlreiche Einzelaspekte von Lukács' frühem Schaffen wurden bisher untersucht, von seinen persönlichen und intellektuellen Beziehungen zu Béla Balázs, Karl Mannheim, Georg Simmel und Max Weber über die einzelnen Werke wie *Die Theorie des Romans* oder seine Heidelberger ästhetischen Schriften bis zu Themen wie Romantik oder Budapester Moderne. ‚Georg Lukács und Wien‘ beschäftigt sich mit einem weiteren Teilaspekt. Das Ziel meiner Arbeit ist es nicht, ein Gesamtbild zu entwerfen, sondern in einer Einzeluntersuchung zu zeigen, welche Perspektiven sich eröffnen, wenn man einem einzigen Problem gründlicher nachgeht. Sollte hier ein verzerrtes Bild entstehen, ist das die Folge der Fragestellung. Es kann aber leicht korrigiert werden, indem man die erwähnten Arbeiten heranzieht und sich vergegenwärtigt, daß es sich hier eben nur um einen Aspekt, nur um eine Perspektive, nur um eine Fragestellung handelt. Meinen Blick möchte ich nicht in die Breite, sondern in die Tiefe richten. Was heraufbefördert wird, rechtfertigt jedoch – so hoffe ich – die Einseitigkeiten.

Bei Georg Lukács' Verhältnis zu Wien handelt es sich einerseits um eine Selbstverständlichkeit und andererseits um eine Widersprüchlichkeit. Selbstverständlich ist dieses Verhältnis in solchem Ausmaß, daß es kaum explizit erwähnt wird. Es ist eine notwendige Voraussetzung, die bei jeder Äußerung über den frühen Lukács mitgedacht werden muß. Andererseits ist bis 1918 die Haltung jedes Ungarn zu Wien und Österreich eine ablehnende. Das nicht nur aus historischen, sondern auch

aus Identitätsgründen. Man definierte sich durch die Unabhängigkeit vom Übermächtigen und Aufgezwungenen. Jenes Andere mußte abgelehnt werden, um selbst sein zu können. Die Schwierigkeit dieser Arbeit war, daß ich Spuren dort finden mußte, wo keine zu geben notwendig war, und ich das Individuelle in der beherrschenden Tendenz sichtbar machen mußte.

Ausgangsproblem der vorliegenden Untersuchung ist, Georg Lukács in seine Umwelt zu verorten. Da diese Umwelt die von Mitteleuropa am Beginn des 20. Jahrhunderts war, ist die Frage nach der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation jenes Ortes und jener Zeit zu stellen. Da Lukács diese Situation als Intellektueller verstehen wollte, ist weiters die Frage nach seinem Verhältnis zu dominanten geistigen Strömungen, wie etwa Ästhetizismus und Impressionismus, zu stellen. Er hat sich in bestimmten Traditionen – in die des Dichters und Publizisten Endre Ady, des Literaten und Literaturtheoretikers Jenő Rákosi, des chassidischen Mystikers Baal Schem Tow – eingefügt, sich mit ihnen auseinandergesetzt und diese Traditionen, vielleicht auch in neue Richtungen, weiterentwickelt. Lukács muß also in eine Umwelt und in eine Tradition eingeordnet werden. Da er Philosoph wurde, sind die ersten Fragen: Wie kann man ihn in der Philosophie zuordnen? In welche Philosophie kann man ihn einordnen? Und: Was ist Philosophie von ihm aus betrachtet? Der Zusammenhang ist freilich größer als dies. Daher tauchen weitere Fragen auf: Wie kann man Mitteleuropa in eine Gesamtgeschichte einordnen? Was für eine geschichtsphilosophische Bedeutung hat diese Region? Diese Fragen sind ihrerseits freilich gewissen philosophischen Tendenzen verpflichtet. Die Frage ist trotzdem: Welche Bedeutung hat Mitteleuropa in der organischen Einheit des Weltganzen?

Die Behauptung, hier handle es sich um etwas Selbstverständliches und Widersprüchliches, ist nicht als Rechtfertigung für die folgenden gedacht, sondern als Problemstellung. Insbesondere ergibt sich die Schwierigkeit, die Methode zu finden, um das Selbstverständliche und das Widersprüchliche benennen und differenzieren zu können. Ich werde davon ausgehen, was als Faktisches vorliegt: Lukács' Texte und die Dokumente seines Lebens und seiner Laufbahn. Tatsachen scheinen etwa Fotoaufnahmen wiederzugeben. Wenn man die bekannten Fotos, die den 26jährigen Lukács 1911 und den 85jährigen um 1970 in seinem Arbeitszimmer zeigen, vergleicht, dann sieht man: er ist alt geworden, seine Welt hat sich aber überhaupt nicht verändert. Er kleidet sich hier wie dort in der Uniform des wohlhabenden Bürgers. Er trägt Anzug, Hemd, Krawatte und Weste – lediglich in den späteren Aufnahmen ist

diese zur Strickweste geworden. Sein Bücherregal ist voll mit Büchern – und oft mit denselben. Der gepolsterte und geschnitzte Stuhl und die Couch mit den Orientteppichen finden sich in beiden Zimmern. Das ist die Welt des gebildeten mitteleuropäischen Bürgers. Diese Gegenstände sind zwar nicht identisch. Sie gleichen einander aber auf verblüffende Weise. Wenn man nicht überall hören würde, daß dieser Mann sich inzwischen weltanschaulich gewaltig gewandelt haben soll, würde man an diesen Bildern nichts merken. Und ich glaube diesen Fotos. Lukács hat sich nicht gewandelt. Als er 1945 wieder in Budapest war, hat er für sich dieselbe Welt eingerichtet, welche er als junger Mann in derselben Stadt bewohnte. Wie das möglich ist, ist eine Frage, die ich nicht beantworten werde. Eine Untersuchung über Georg Lukács und Wien kann aber zeigen, was diese Welt bis Ende 1918 war.

Mit Neukantianismus, Psychologie, Ästhetik benennt man Traditionslinien, die sich in Lukács' Werk trafen. Sie definieren das philosophische Feld, in welchem Lukács' frühe Texte entstanden, und daher, in welchem Kontext sie zu verstehen sind. Es handelt sich hier aber keineswegs nur um eine philosophiegeschichtliche Arbeit, sondern um eine problemorientierte. Eine der ersten Schwierigkeiten ist es zu formulieren: Was war besagtes Problem? Gelingt es aber dieses zu formulieren, eröffnen sich einige Wege, auf denen ein Stück mit Lukács zu gehen sich zu lohnen scheint. So wird Lukács' Blickfeld auch für uns sichtbar. Lukács hat die Krise des Bürgertums gesehen. Er hat mit ‚Form‘ oder ‚Seele‘ den sprachlichen Ausdruck für ihre Darstellung gefunden. Er hat auch den Entschluß gefaßt, sich persönlich für die Mitarbeit an der Lösung einzusetzen. Sein ganzes Leben war dann gewissermaßen die Ausführung. Er war dort, wo alles entschieden wurde, und er überlebte all das, was Millionen andere nicht überlebten. Er hatte die Augen, alles zu sehen, den Verstand, alles zu verstehen, und die Kraft, sich zu entscheiden. Und er hatte auch die Konsequenz, dabei zu bleiben. Das deutet an, was die Welt war, aus der er kam. Und deshalb ist er eine exemplarische Figur. Georg Lukács und Wien ist typisch für die Jahrhundertwende, für Mitteleuropa, für eine revolutionäre Entwicklung, für die Möglichkeit einer mitteleuropäischen Philosophie, für das Problem der Modernität überhaupt.

Georg Lukács ist als Kommunist und nicht als bürgerlicher Kulturkritiker berühmt geworden. Wenn man sich über Lukács' Wende wundert, welche diese zwei Lebensphasen voneinander trennt, sollte man sich vergegenwärtigen, wie die Welt sich in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wendete: ein ungeheurer Modernisierungsschub, eine ästhetische Kultur, ein Weltkrieg, die

Kunde von der russischen Revolution, der Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie, die gesellschaftliche Radikalisierung um 1920, das sind grundlegende Änderungen, die nicht einer Tendenz folgen, sondern eine zerrissene und aus den Fugen geratene Welt zeigen, in der ein konsequenter Lebenswandel kaum als Möglichkeit in Betracht kommt.

Ich möchte hier zeigen, daß die Beziehung zwischen Georg Lukács und Wien Wesentliches zum Verständnis seines Werkes und seiner Entwicklung beiträgt. Und das sowohl im Positiven als auch im Negativen. Österreichische Literatur war ein bedeutendes Thema für Lukács, Rudolf Kassner gab entscheidende intellektuelle Impulse, andererseits war österreichischer Stil für Lukács ein Problem. Wien bzw. die das Wiener Kulturleben bestimmenden Personen bilden neben Themen wie der russischen und der skandinavischen Literatur oder der Soziologie Simmels das Feld, vor dessen Hintergrund man erst Lukács' Texte – die in ihnen erscheinenden Probleme und seinen Weg zu einer Lösung – lesen kann. Eine Studie über Georg Lukács und Wien hat als Ziel, einen Teil des Feldes nachzuzeichnen, in dem Lukács sich bewegte. Ich möchte bestimmten Begriffen konkretes Leben verleihen: ‚Lukács‘, ‚Philosophie‘, ‚Drama‘, ‚Mitteleuropa‘, ‚Liberalismus‘, ‚Kultur‘, ‚Moderne‘ und ‚Wien‘ haben im Kontext dieser Untersuchung jeweils ihre konkrete Bedeutung, welche sich erst im Gebrauch erschließt. Mit diesen Themen, Fragen und Begriffen ist auch ein Apparat zusammengestellt. Das Ganze ist somit ein Modell einer Gesamtheit, an die wesentliche, unsere Gegenwart klärende Fragen gerichtet werden können.

Statt einer undifferenzierten Übernahme Lukács' Selbstdarstellung möchte ich einer Reihe von Fragen nachgehen: Wie konstruiert man eine Biographie, wie wurde österreichische Philosophie an Lukács vermittelt, welche Rolle spielte Rudolf Kassner für Lukács, wie sah der Literaturkritiker Lukács österreichische Literatur, wie sah Mihály Babits die Literaturkritik von Lukács, was bedeutet ästhetische Kultur, wie begegnete Lukács dem ‚jüdischen Problem‘ und schließlich, welche Folgen hatte all das für ihn?

Ich möchte in der vorliegenden Arbeit nicht die letzte Wahrheit über das Thema Georg Lukács und Wien formulieren, sondern eine differenzierte Darstellung dessen vorlegen, aus dem die frühen Texte von Georg Lukács und seine frühe Entwicklung zu verstehen sind. Lukács' Geschichte könnte man auch ohne Wien erzählen. Das mindert aber weder die Bedeutung dieser Untersuchung noch die der aus ihr zu ziehenden Schlüsse. Weil Lukács, wie jeder andere auch, überdeterminiert war.

Forschungsthesen

Georg Lukács gilt als der bedeutendste ungarische Philosoph. Er ist einer der wichtigsten marxistischen Denker des zwanzigsten Jahrhunderts und hat mit *Geschichte und Klassenbewußtsein* 1923 ein Schlüsselwerk veröffentlicht. Georg Lukács ist in erster Linie als Marxist und Kommunist bekannt. Der Großteil seines Schaffens ist tatsächlich Teil einer ideologischen Auseinandersetzung im Dienste dieser Bewegung. Betrachtet man Lukács' Entwicklung näher, erscheint sie jedoch komplexer. Sie setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Vor seiner marxistischen Phase scheint er sich für Politik nicht zu interessieren. Er beschäftigte sich mit den Erscheinungen der Kultur – in erster Linie der Literatur – aus einer Sicht, die mit Marxismus nichts zu tun hat. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf diese vormarxistische, frühe Phase der Entwicklung von Georg Lukács.

Georg Lukács ist 1885 in Budapest geboren. Er führte allerdings ein bewegtes Leben, das ihn zu längeren Auslandsaufenthalten zwang. Er studierte eine Zeitlang in Berlin und hielt sich jahrelang in Italien und Deutschland auf. Er mußte 1919 aus politischen Gründen Ungarn verlassen und konnte erst nach 1945 wieder zurückkehren. Er verbrachte die ersten zehn Jahre seines Exils in Wien, dann war er bis 1933 in Berlin und anschließend bis zu seiner endgültigen Rückkehr in Moskau. Das Problem, mit dem er sich auseinandersetzte, war auch zunächst die europäische Literatur und dann die deutsche Philosophie. Georg Lukács ist also ein Thema, das man als ‚international‘ bezeichnen kann. Diese Internationalität bezeichnet jedoch einen begrenzten Bereich. Alle hier genannten geographischen Orte gehören Ländern an, welche entweder Mitteleuropa bilden oder in dieses hineingreifen.

Das Thema dieser Untersuchung über Georg Lukács und Wien ist ein Aspekt der frühen Entwicklung des ungarischen Philosophen Georg Lukács. Diese schließt mit 1918. Nach diesem Jahr trat Georg Lukács nicht mehr als bürgerlicher Kulturkritiker, sondern als kommunistischer Revolutionär bzw. als marxistischer Denker auf. Obwohl vorliegende Untersuchung sich also mit seiner bürgerlichen Phase beschäftigt, ist die Philosophie von Georg Lukács aus ihrem politischen Umfeld nicht herauszulösen, zu mächtig ist dazu die politische Bewegung, an die er sich anschloß. Aus heutiger Sicht kann die mit Lukács verbundene politische Haltung auf zweierlei

Arten fehlinterpretiert werden: entweder verteuft man sie ohne jegliche Differenzierung, oder man übersieht die in ihr steckende Gefahr.

Die Forschung zum frühen Lukács kann nicht als abgeschlossen betrachtet werden und steht gegenwärtig an einem Wendepunkt. Wohin nach dieser Wende der Weg führt, hängt davon ab, ob es gelingt, die Probleme der Lukács-Forschung und die mit dieser verbundenen Probleme so zu formulieren, daß sie eine sinnvolle Antwort ermöglichen. Die Bedeutung der Lukács-Forschung für heute besteht zweitens in der Brisanz, für die Lukács' Denken steht. Für das Denken Lukács' standen in den Jahren bis 1919 mehrere Wege offen. Dieses Denken formierte sich in der Auseinandersetzung mit der Kultur Wiens aus und hatte an einer Katastrophe des 20. Jahrhunderts, an der diese kennzeichnenden politischen Polarisierung, teil.

Jegliche Beschäftigung mit der Philosophie Lukács' läuft auf die Frage hinaus: Warum endete seine Suche im Kommunismus? Oder allgemeiner formuliert: Warum wurde ein liberal-bürgerlicher Kulturkritiker zum Theoretiker einer totalitären Ideologie? Die frühen Texte Lukács' stellen wiederholt den Versuch dar, einen Ausweg in einer ausweglosen Situation zu finden: einen exemplarischen und letztendlich verlorenen Kampf gegen die Herausforderungen der Moderne. Im folgenden werde ich eine Einzelfrage, die Verbindung Georg Lukács' zu Wien, analysieren. Zum Schluß muß aus dieser Analyse auch die Entwicklung Lukács' rekonstruiert werden können, die seine ‚Wende zum Kommunismus‘ mitbedingte. Die Untersuchung der Motive, unter deren Einfluß Lukács' Denken sich herausbildete, entzieht beiden erwähnten interpretatorischen Gefahren den Boden. Sollte in ihren Einzelheiten gezeigt werden können, welche Bedingungen dieses Denken und diesen Weg notwendig machten, wäre ein vorschnelles Urteil über die Philosophie Lukács' unmöglich geworden.

Die hier zur Frage stehende Epoche kann mit der Untersuchung einiger Begriffe näher bestimmt werden. Es sind die Begriffe ‚Moderne‘, ‚Liberalismus‘ und ‚Kultur‘, die am konkreten Beispiel Lukács' analysiert werden sollen. Diese Analyse soll einerseits historisch geführt werden, und sie soll andererseits die gegenwärtige Bedeutung der Begriffe auch mit erschließen. Die Beschäftigung mit Lukács' früheren Schriften hat neben ihrer bloß historischen Bedeutung – insbesondere nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Macht systems Mittel- und Osteuropas von 1989 – eine zusätzliche Relevanz: sie ermöglicht die gegenwärtige Situation in ihrer Komplexität zu betrachten.

Die Begriffe ‚Moderne‘, ‚Liberalismus‘ und ‚Kultur‘ sind drei Schlüsselbegriffe,

nicht nur zum Verständnis von Georg Lukács, sondern zum Verständnis der Epoche überhaupt. Ihre Analyse bedeutet soviel wie die Untersuchung der Geschichte, der philosophischen Implikationen – etwa die Fragen, in welchem System diese Begriffe eine Bedeutung haben, welcher philosophischen Tradition sie verpflichtet sind oder welche philosophische Fragestellungen sie mit beinhalten – und drittens der Zusammenhänge dieser Begriffe. Den ersten Begriff habe ich schon erwähnt, als ich über die erste These dieser Untersuchung sprach. Die These war, daß Lukács den Kampf mit den Herausforderungen der Moderne verlor. Um diese These im weiteren dann prüfen zu können, muß natürlich zunächst geklärt werden, was ‚Moderne‘ sei. Das Thema ‚Georg Lukács und Wien‘ legt nahe, es handle sich um die Wiener Moderne, also um die Kultur Wiens am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Die erwähnten marxistischen Bezüge der Philosophie Lukács’ könnten als Hinweis auf eine andere Auffassung von ‚Moderne‘ gedeutet werden: sie sei die Epoche, in der das Proletariat seinen Klassenkampf mit der Bourgeoisie führt. Ich möchte hier nicht auf weitere Einzelheiten der Bedeutung von ‚Moderne‘ eingehen. Es ist bereits klar, daß Begriffe wie ‚Moderne‘ so vielschichtig sind, daß sie sich in der Fülle ihrer Bezüge beinahe auflösen. Ein Problem der Untersuchung wird es sein, die für ihr Thema relevanten Bedeutungen dieser drei Schlüsselbegriffe festzulegen.

Das Verhältnis Lukács’ zu Wien zu analysieren ist, neben seinen konkreten Beziehungen zu Wien und zu der Wiener Kultur, auch deshalb interessant, weil er sich, zunächst im geographischen Sinne, in einer inzwischen verschwundenen, deutschsprachigen, bürgerlichen intellektuellen Welt bewegte. In dieser Untersuchung über Georg Lukács und Wien soll gezeigt werden, daß diese grenzüberschreitende Bewegung nicht bloß physisch zu verstehen ist. Lukács studierte in Budapest, Kolozsvár und Berlin, lebte in Budapest, Florenz und Heidelberg, bewegte sich im ungarischen und deutschen Sprachraum und entwickelte seine Theorie angesichts der Erfahrungen, die er in diesem geographischen Bereich machte. Hier möchte ich die zweite These der Untersuchung formulieren. Diese ist die Behauptung, daß es ein Mitteleuropa gibt, daß es ein bestimmbarer und beschreibbarer geographischer und kultureller Ort ist, und daß es aufschlußreich ist, es als Ort zu thematisieren. Die zahlreichen Diskussionen über Mitteleuropa, in welchen sogar öfters behauptet wird, daß es diesen Ort gar nicht gibt, zeigen, daß hier ein Problem vorliegt.

Die Beziehungen Lukács’ zu Wien sind vielleicht nicht offensichtlich und dürften deshalb in der Forschung bisher unterschätzt geblieben sein – sie sind aber für

das Verständnis von Lukács' Denken von großer Bedeutung. Genauso kann man aber auch am Beispiel Lukács, durch das Nachzeichnen seines Wien-Bildes und durch die Untersuchung seiner Äußerungen zu Wiener kulturellen Phänomenen, einen Blick auf die Wiener Jahrhundertwende werfen. Mit diesem Blick wird das Bild konkret, einzigartig und in Hinsicht auf die schwierige Frage der Definition dieser Epoche weiter erhellend. In der vorhandenen Literatur findet man lediglich Hinweise auf eine Auseinandersetzung zwischen Georg Lukács und dem ungarischen Dichter und Publizisten Mihály Babits, als dieser jenen in seiner Rezension anlässlich des Erscheinens der Essaysammlung *A lélek és a formák*¹ mit dem ‚Wiener Ästhetizismus‘ in Verbindung brachte. Aus der ablehnenden Reaktion Lukács' im Text *Arról a bizonyos homályosságról. Válasz Babits Mihálynak*² wird allgemein die These übernommen, Lukács würde mit dem ‚Wiener Ästhetizismus‘, und damit mit der Wiener Kultur, nichts zu tun haben. Ziel dieser Untersuchung über Georg Lukács und Wien ist es, gerade diese Beziehung zu untersuchen. Meine zentrale These ist, daß es sich ganz genau umgekehrt verhält, als dies von Lukács behauptet wurde. Die Wiener Kultur – in ihrer Ästhetik, ihrer Fragestellung, ihren Problemen, ihren Lösungsversuchen und mit ihren Protagonisten – lieferte eine Reihe von Thesen, Ideen und Methoden, die Lukács diskutiert hat. Mit der Untersuchung von Themen der Wiener Moderne einerseits und den Jugendschriften Lukács' andererseits soll gezeigt werden, daß beide sich mit denselben Fragen beschäftigten, jedoch andere Antworten gegeben haben.

Der Ort Wien spielte im Leben Lukács' eine komplexe Rolle. Diese Rolle war sowohl privater als auch intellektueller Natur. Das Wiener Bürgertum hatte für die Budapester Bankiersfamilie Lukács eine Vorbildfunktion. Die Mutter stammte aus Wien – zumindest hat der Sohn dies behauptet –, der Vater war Direktor der Budapester Filiale eines österreichisch-englischen Geldinstitutes.

Ich habe einleitend darauf hingewiesen, daß Lukács' Schaffen nicht einheitlich ist. Dort ging es darum, eine vormarxistische Periode von einer marxistischen abzugrenzen. Georg Lukács' vormarxistische Phase ist allerdings auch nicht einheitlich. Sie ist in mehrere Abschnitte zu teilen, je nachdem, welche literarische oder ästhetische Gattung (mit dem Ausdruck Lukács': Form) diese Periode beherrschte. Zunächst war diese Form das Theater und das Drama, dann der Essay, als nächstes

1 *Die Seele und die Formen*

2 *Über jene gewisse Nebelhaftigkeit. Antwort an Mihály Babits*

der Roman und schließlich die Ästhetik als philosophische Disziplin. Für alle diese Perioden kann man einen oder mehrere in Wien wirkende Theoretiker als Bezugsfigur oder sogar als Pate nennen. In der ersten Periode schrieb Lukács ein Buch über *A modern dráma fejlődésének története*³ in Anlehnung an Friedrich Hebbels Dramentheorie. Der Wiener Essayist Rudolf Kassner hatte mit seiner Kierkegaard-Rezeption, die auch in der Innsbrucker Zeitschrift *Der Brenner* ihre Fortsetzung fand, entschieden die sogenannte essayistische Periode Lukács' beeinflusst. Österreichische Literatur spielte auch bereits in der Essaysammlung *A lélek és a formák* eine programmatische Rolle. Der Roman war nach dem Drama und dem Essay die dritte Form, mit der sich Lukács auseinandersetzte. Von dieser Auseinandersetzung zeugt der bekannteste Text dieser früheren Periode *Die Theorie des Romans*. Es ist die Frage zu stellen, inwiefern hier die Erfahrung mit österreichischer Literatur, etwa die Novelle von Richard Beer-Hofmann oder der Roman von Arthur Schnitzler, eine Rolle spielte. Es ist auffallend, daß in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts zwar eine rege literarische Produktion in Wien zu beobachten ist, Romane jedoch, abgesehen von wenigen Ausnahmen, fehlen – oder zumindest von der literarischen Öffentlichkeit als unwesentlich empfunden wurden. Der erwähnte Text, *Die Theorie des Romans*, deutet schon in die Richtung der letzten Form, die hier noch von Bedeutung ist. Lukács versuchte eine systematische Lösung für die ihm als entscheidend erscheinenden Probleme der Kultur zu finden. Diese Suche gipfelte im Versuch, sich in Heidelberg mit einer systematischen Abhandlung über Ästhetik zu habilitieren. Leo Popper, Lajos Fülep und Frigyes Antal, drei Jugendfreunde Lukács', vermittelten ihm die Wirkung der Wiener Schule der Kunstgeschichte und insbesondere des Kunstwissenschaftlers Alois Riegl, die dann Lukács' Heidelberger ästhetische Versuche beeinflusste.

Indem ich die diversen Aspekte der Beziehung von Georg Lukács zu Wien beschrieb, habe ich eine Reihe von weiteren Thesen aufgestellt: Lukács beschäftigte sich mit dem Drama in einer Auseinandersetzung mit Friedrich Hebbel. Die Essays Rudolf Kassners, insbesondere die über Søren Kierkegaard, bestimmten sowohl das Interesse Lukács' für die Form des Essays als auch für die Beschäftigung Lukács' mit Kierkegaard. Die Abwesenheit des Romans in Wien beeinflusste Lukács' Theorie des Romans, und die Wirkung Alois Riegls ist in Lukács' Heidelberger ästhetischen Schriften zu finden. Der junge Lukács kann im weiteren Sinne als Kritiker der Kul-

3 *Entstehungsgeschichte des modernen Dramas*

tur Wiens um die Jahrhundertwende betrachtet werden. Bezeichnenderweise verbrachte dann Lukács die ersten zehn Jahre seiner Emigration, nach dem Zusammenbruch der ungarischen Räterepublik 1919, in Wien und entwickelte seine eigene marxistische Philosophie in dieser Stadt, in einer seltsamen Unabhängigkeit vom Austromarxismus und von der österreichischen Sozialdemokratie. Wenn diese parallele Entwicklung im Wien der 20er Jahre in diesem Forschungsvorhaben auch nicht eigens untersucht werden kann, sollen die früheren Schriften Lukács' in Hinblick auf die Gründe dieses Schweigens hin interpretiert werden – dies kann nämlich mit einem Hinweis auf das Versprechen Lukács' den Behörden gegenüber, sich nicht in die österreichische Innenpolitik einzumischen, nicht erklärt werden.

Diese Forschungsthese sind nicht unbedingt meine eigenen Thesen. Sie wurden in der bisherigen Forschung auch aufgestellt. Ich möchte aber diesen Thesen auf den Grund gehen und sie systematisch untersuchen. Das Thema Georg Lukács und Wien wurde bisher als Randthema der philosophischen Forschung um das Werk Georg Lukács' behandelt. Es wurde dabei auf die Äußerung Lukács' Bezug genommen, er lehne die ‚Wiener Ästhetik‘ und den ‚Wiener Ästhetizismus‘ ab. Dieser Aussage Lukács' und der in der Forschung vertretenen Meinung darüber möchte ich eine tiefere Analyse entgegenstellen. Ich werde die Schriften des jungen Lukács auf Themen und Fragestellungen untersuchen, die auf eine Auseinandersetzung mit der Kultur Wiens um die Jahrhundertwende und am Anfang des 20. Jahrhunderts hindeuten. Es soll dabei einerseits der Einfluß der Wiener Kultur auf Lukács bestimmt werden und andererseits die Ablehnung Lukács' dieser Kultur gegenüber untersucht werden. Die Frage hier ist nicht, ob es einen solchen Einfluß gibt, sondern warum die Bedeutung dieses Einflusses von Lukács selbst nicht gewürdigt wurde. Drittens sollen die Lösungsversuche Lukács' auf die hier relevanten Probleme – und die sind die Probleme der Moderne – und die Lösungsversuche, die als eigenständiger Entwurf des sogenannten Wiener *fin de siècle* gelten, einander gegenübergestellt werden. Sollte gezeigt werden können, daß Lukács sich in seiner Kritik der Wiener Kultur Argumenten bediente, die aus dieser Kultur abzuleiten sind, muß diese Kritik neu interpretiert werden. Sollten sich Ansätze finden, die auf ein komplexeres Verhältnis zwischen Lukács und Wien hindeuten, würden sich die vorhandenen Forschungsergebnisse als revisionsbedürftig erweisen.

Als Ergebnis soll die in der Forschung bisher allgemein vertretene Meinung von der pauschalen Ablehnung der Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Georg Lukács und Wien revidiert werden. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist ein zwei-

faches: Erstens soll die bisher unterschätzte Rolle der Beziehung Georg Lukács' zur Wiener Kultur gewürdigt werden, und zweitens soll durch diesen Perspektivenwechsel die in der kulturtheoretischen Diskussion vorherrschende Bestimmung der Kultur Wiens um 1900 überdacht werden. Zum Thema der Untersuchung kann man sich nämlich von zwei Seiten, von der Seite Lukács' und Wiens, nähern, und das Ergebnis ist auch ein zweifaches. Es soll ein bisher unterschätzter Aspekt in Lukács' Denken gewürdigt werden. Gleichzeitig gewinnt man durch die Betrachtung seiner Werke eine andere Perspektive zum Verständnis der Probleme des Wiener Fin de siècle. Das Bild, das es hier zu korrigieren gilt, wurde in den kulturhistorischen Studien von Allan Janik, William Johnston, Carl Schorske und Stephen Toulmin gezeichnet. Und das ist die letzte These, auf die ich zu sprechen kommen möchte. *Fin-de-Siècle Vienna* von Carl Schorske, *Wittgenstein's Vienna* von Allan Janik und Stephen Toulmin und *The Austrian Mind* von William Johnston möchte ich miteinander nicht gleichsetzen, aber ich würde behaupten, daß sie eine bestimmte Sicht der Dinge vertreten. Es handelt sich um Untersuchungen, die die Erscheinungen der Hochkultur abgelöst von ihrem gesellschaftlichen Hintergrund und von anderen Erscheinungen der Kultur behandeln. Wenn ihre Autoren auf politische oder soziologische Zusammenhänge zu sprechen kommen, handelt es sich um eine Betrachtung von oben. Das entspricht durchaus ihrem Thema: der Kultur und der Gesellschaftstruktur des letzten Abschnitts der Habsburgermonarchie. Meine letzte These ist, daß gerade diese entwurzelte und scheinbare Hochkultur das war, was Lukács als Ästhetizismus und Impressionismus ablehnte. Meine Aufgabe ist es zu zeigen, daß das Wesentliche hinter einer schillernden Oberfläche sehr wohl zu finden ist.

Das Thema ‚Lukács und Wien‘ in der bisherigen Forschung

Die Wiener Kultur – in ihrer Ästhetik, ihren Fragestellungen, ihren Problemen, ihren Lösungsversuchen und mit ihren Protagonisten – lieferte eine Reihe von Thesen, Ideen und Methoden, die Lukács diskutiert hat. Diese Tatsache fällt oft auf, wenn man sich eingehender mit der frühen Entwicklung von Lukács beschäftigt. Es gibt jedoch, trotz zahlreicher Hinweise und einigen Einzeluntersuchungen, keinen umfassenden Versuch, das Gesamtbild des literatur- und kulturtheoretischen Schaffens von Lukács im Zusammenhang der Wiener Moderne bzw. der Wiener Jahrhundertwende darzustellen. Im folgenden möchte ich an einigen Passagen aus den mit diesem Thema sich beschäftigenden Texten demonstrieren, wie hier nachgedacht wurde.

Die Beziehung Georg Lukács' zu Wien sei zwar unbestreitbar, jedoch bedeutungslos. Dies ist die Beurteilung dieser Beziehung in den bisher vorliegenden Forschungsergebnissen. Biographisch ist diese Beziehung unbestreitbar, da Lukács' Mutter ‚Wienerin‘ war und da Lukács die 20er Jahre im Wiener Exil verbrachte. Philosophisch ist diese Beziehung hingegen bedeutungslos, das behauptete Lukács selbst, und das ist der Ton fast aller Untersuchungen. Die Fragestellung reizte trotzdem zahlreiche Wissenschaftler. Aus einer Reihe von Gründen: Erstens hat Lukács' Ablehnung der Wiener Kultur die Form eines Streites zwischen ihm und Mihály Babits, eines Mitarbeiters der in Budapest erschienenen Zeitschrift *Nyugat*⁴. Dieser Streit gibt zwar Gelegenheit, die Positionen von Lukács und Babits zu thematisieren und das geistige Klima von Budapest um 1910 zu analysieren, sie legt aber auch die Übernahme von Lukács' These nahe. Zweitens sind Wiener Literaten immer wieder Thema in Lukács' Texten. Er schrieb unter anderem über Arthur Schnitzler, Rudolf Kássner, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal. Sollte man auch Lukács' Behauptung, er lehne die Wiener Kultur ab, übernehmen, bleiben diese Texte wichtige zeitgeschichtliche und literaturhistorische Dokumente. Drittens ist es möglich, Vertreter der Wiener Kultur, wie etwa Sigmund Freud, Robert

4 Westen

Musil oder Ludwig Wittgenstein, mit Georg Lukács zu vergleichen, da sie gleichzeitig und unter vergleichbarem Einfluß zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen sind. Lukács wird hier als Verkörperung einer bestimmten Position verstanden, deren Vergleich mit anderen Positionen fruchtbar zu sein scheint: sie bestimmen gemeinsam das, was wir Wiener Kultur der Jahrhundertwende nennen. Überblickt man die Ergebnisse der bisherigen Forschung, zeigt sich diese gemeinsame Position.

William M. Johnston behandelte in seiner für die kulturtheoretische Diskussion um das Wien der Jahrhundertwende maßgeblichen Studie *The Austrian Mind* (1972) Georg Lukács in einem Abschnitt über Wissenssoziologie. Johnston behauptet: Lukács „virtually created the sociology of literature and profoundly influenced the sociology of knowledge“⁵ (Johnston 1972: 365). Das Verhältnis zwischen Georg Lukács und Karl Mannheim – mit dessen Namen gewöhnlich die Disziplin Wissenssoziologie in Verbindung gebracht wird – wird insofern definiert, daß laut Johnston Lukács „in late 1917 settled in Budapest to join Karl Mannheim’s Free School of the Humanities“⁶ (Johnston 1972: 366). Trotz dieses Zugeständnisses an den einem englischsprachigen Leser vielleicht geläufigeren Karl Mannheim – etwas später wird Lukács wieder zum Ideengeber für Mannheim und dieser sogar „a kind of tempered Lukács“⁷ (Johnston 1972: 379) –, würdigt Johnston Georg Lukács auch für seine eigene Theorie, die sich in einer Reihe von Punkten mit dem österreichischen Geist verbindet. Lukács’ Denken sei durch die Dichotomie zwischen Ideen unabhängig und abhängig von Erfahrung bestimmt. Die ersteren erklärt Johnston mit einem Hinweis auf „Lask’s categories and Bolzano’s propositions-in-themselves“⁸ (Johnston 1972: 367), die zweiten mit einem Hinweis auf Nietzsche und Dilthey. In Lukács’ Essayband *Die Seele und die Formen* die „indecisiveness is found in a spokesman of Young Vienna, Richard Beer-Hofmann, whose impressionistic tales elevate an accident of external life into an inevitability for the self“⁹ (Johnston 1972: 369). In zwei zentralen Essays des Bandes „Lukács elaborated a dichotomy between

5 „erfand eigentlich die Literatursoziologie und beeinflusste gründlich die Wissenssoziologie.“

6 „siedelte sich Ende des Jahres 1917 in Budapest an und schloß sich Karl Mannheims Freier Schule der Geisteswissenschaften an.“

7 „eine Art zurückhaltender Lukács“

8 „Lasks Kategorien und Bolzanos Annahmen an sich.“

9 „die Unentschlossenheit gründet sich bei einem Sprachrohr von Jung-Wien, bei Richard Beer-Hofmann, dessen impressionistische Erzählungen einen Zufall des äußeren Lebens zur Unvermeidlichkeit des Selbst erheben.“

Platonist and poet which Rudolf Kassner had introduced in 1900¹⁰ (Johnston 1972: 369). Im Dialog *Von der Armut am Geiste* diskutierte Lukács seinen Zweifel: „a young poet, who suffers moral qualms not unlike those of Otto Weininger, discourses on his own inauthenticity to the sister of his beloved, who has just committed suicide“¹¹ (Johnston 1972: 371). Im Zuge dieser Darstellung argumentiert Johnston gegen Lucien Goldmanns These, Lukács hätte die Existenzialphilosophie Mitte des 20. Jahrhunderts in seinen frühen Essays vorweggenommen. „Goldmann overstates his case, however, when he says that it was Lukács who hailed death as guarantor of authenticity. As we know, during the 1890's writers of Young Vienna like Schnitzler and Beer-Hofmann had revived the Baroque vision of death as limit and liberator, and Rudolf Kassner had preceded the Hungarian in calling attention to Kierkegaard“¹² (Johnston 1972: 372). Diese Bezugspunkte hätten Lukács' spätere kommunistische Haltung auch bestimmt: „With the impatience of an utopian, he worshiped in the party that awesome power of objective truth which he had earlier reproached in the Platonism of Kassner. As spokesman of form, the party radiates a majesty not unlike that of Bolzano's proposition-in-itself: whatever it decrees is valid, whether or not any individual pays heed“¹³ (Johnston 1972: 374). Johnston meint in seinem Buch, Lukács' Kritik am Bürgertum sei vielleicht am Wiener Bürgertum entwickelt: „When Georg Lukács in 1922 diagnosed the world view of the bourgeoisie as ‚thing-like‘, because that class regards the world as unchanging and unchangeable, he may

10 „Lukács arbeitete eine Dichotomie zwischen Platoniker und Dichter aus, welche Rudolf Kassner 1900 einführte.“

11 „ein junger Dichter, der moralische Gewissensbisse nicht unähnlich zu Otto Weininger hat, erzählt über seine eigene Inauthentizität der Schwester seiner Geliebten, die gerade Selbstmord begangen hat.“

12 „Goldman überschätzt die Sache, wenn er sagt, daß es Lukács war, der den Tod für den Bürgen der Authentizität hielt. Wie bekannt, während der 1890er Jahre erweckten Schriftsteller des Jungen Wien wie Schnitzler und Beer-Hofmann die barocke Vision des Todes als Grenze und Befreier wieder, und Rudolf Kassner ging dem Ungarn im Aufmerksam-machen auf Kierkegaard voraus.“

13 „Er bewunderte mit der Ungeduld eines Utopisten in der Partei jene furchteinflößende Macht der objektiven Wahrheit, welche er früher dem Platonismus von Kassner vorgeworfen hat. Als Sprachrohr der Form strahlt für ihn die Partei eine Majestät aus, nicht unähnlich Bolzanos Annahmen an sich: was sie dafür hält, ist gültig, ob ein einzelner darauf achtet oder nicht.“

have had Vienna in mind“¹⁴ (Johnston 1972: 168). Johnston eröffnet hier eine lange Reihe von Vermutungen, die je länger, desto beunruhigender wirkt. Mit Johnstons Publikation setzte auch ein verstärktes Interesse für die Wiener Jahrhundertwende ein, das dann in den 1980er Jahren kulminierte. Der Erfolg des Buches von Johnston liegt aber auch in seinem Fehler. Er ordnet eine große Zahl von Begriffen, Konzepten und Autoren zu einem Komplex zusammen, den es zwar so nicht gegeben hat, der aber durch seinen Reichtum an Aspekten Johnstons Leser fasziniert. Im folgenden möchte ich zeigen, daß der Einfluß von Bernard Bolzano auf Lukács, die Beziehung zwischen Rudolf Kassner einerseits und Richard Beer-Hofmann andererseits viel komplexer war, als Johnston dies hier nahelegt, und daß die Rolle des Platonikers viel mehr Fragen aufwirft, als man auf wenigen Seiten beantworten kann.

Tibor Hanák wiederholt in seinem 1973 auf deutsch erschienenen Werk *Lukács war anders* manches davon, was er ein Jahr früher im ungarischen *A filozófus Lukács*¹⁵ schrieb. Im folgenden zitiere ich aus der deutschen Version, da die angeführten Passagen im wesentlichen mit der früheren Version übereinstimmen. „Wien war Lukács’ Gegenpol – zumindest vor der literarischen Öffentlichkeit. Das schließt natürlich nicht aus, daß Lukács, wenn er Wien sagte, an Budapest dachte“ (Hanák 1973: 12). Hanák sieht hier den Ursprung des philosophischen Problems von Lukács. „Zuerst war seine Verachtung auf Budapest und Wien, auf die literarisch-moralische Frivolität der Monarchie lokalisiert. Etwas später bemerkte er die historischen Dimensionen dieser Atmosphäre; er sah, daß diese Symptome nicht bloß in einigen Städten anzutreffen waren, sondern in unserem ganzen Zeitalter, und zum Schluß kam er zur Einsicht, daß hier eigentlich ein ewiges philosophisches Problem zum Vorschein kam, welches zur Stellungnahme zwang“ (Hanák 1973: 14). Dieses Problem war die Suche nach einem Fixpunkt in einer auseinanderdriftenden, chaotischen, sich auflösenden Welt. Die Wiener „Weltanschauung und Lebensstimmung wurde von Lukács Ästhetizismus und Impressionismus genannt. Er versuchte, diese zu überwinden, blieb jedoch auf einem Horizont, wo die philosophische und ethische Ausweglosigkeit reproduziert wurde. Alfred Kerr folgend, betrachtete er die künstlerische Kritik als ein Mittel zur Auflösung des Stimmungschaos, die also Ord-

14 „Als Georg Lukács 1922 die Weltanschauung des Bürgertums als ‚dinghaft‘ diagnostizierte, weil jene Klasse die Welt für unverändert und unveränderbar hält, dachte er vielleicht an Wien.“

15 *Der Philosoph Lukács*

nung und Form schafft. Er mußte jedoch bald einsehen, daß diese Ordnung immanente Gesetze hat, die keinen Halt für das Leben sichert. Die Essayform ist eine Versuchsform – schrieb er – eine Kenntnissnahme der Unerreichbarkeit des Ganzen. Gerade darum kann die künstlerische Kritik die Aufgaben nicht erfüllen – wie E. Ritoók bemerkte – weil sie zur Kunst erhoben wurde. Richard Hamann hatte mit Recht diese Kritik charakteristisch impressionistische Kritik genannt. Daraus ist ersichtlich, warum Lukács' Antiimpressionismus notwendigerweise impressionistisch war. Seine Kriegserklärung bedeutete bloß den Kampfbeginn, nicht aber den erlösenden Sieg. Er kam zu einer ähnlichen Einsicht wie Rudolf Kassner, der nicht wienerische Wiener Schriftsteller, ‚der Schwärmer der großen Linie‘, daß man nämlich zur Kritik des Ästhetizismus eine feste Grundlage braucht. Beide stießen bei der Suche auf Sören Kierkegaards wundersamen Wahn“ (Hanák 1973: 14f.). Hanák gelangt mit der Feststellung, daß Lukács mit seiner Kritik bei dem gefangen bleibt, was er zu kritisieren vermeinte, zur richtigen Einsicht. Aus dieser Lage führte kein Ausweg. Es blieb einem nichts übrig, als entweder zu bleiben oder das Ganze zu überwinden. Hanák verankert damit die gesamte Entwicklung von Lukács' Denken, auch über seine jungen Jahre hinaus, in der Frage, für welche man Wien als Codewort nehmen kann. „Das erste Jahrzehnt in Lukács' schriftstellerischer Schaffensperiode umspannt demnach die lokalen Erscheinungen seiner Umgebung, die Verachtung der ‚belle époque‘ (...). Hinter den schönen Miniaturen der Wiener Ästhetik bemerkte er das tragische Steckenbleiben des ganzen Zeitalters in Fragmenten, Augenblicken, flüchtigen Phänomenen und in diesem entdeckte er zugleich eine ontologische Gegebenheit. Es handelt sich hier also nicht bloß um eine literaturkritische Stellungnahme, sondern um die Beurteilung eines grundlegenden, vielleicht des einzig grundlegenden philosophischen Problems. Die Dialektik des Augenblicks, der Stimmung und damit des Lebens ist eigentlich nur der impressionistisch-vitalistische Aspekt der, zwar in vielen Formen, aber immer wiederkehrenden philosophischen Grundfrage“ (Hanák 1973: 20).

Kristóf Nyíri berührt in seinem 1974 erschienenen Zeitschriftenartikel über die Geschichte der Übersetzung der Essays von *A Lélek és a formák* ins Deutsche auch die von Hanák formulierte Frage nach der Bedeutung von Wien für Lukács. „Babits Mihály a *Nyugat*-ban 1910 vége felé recenziót írt Lukács esszékötetéről, és panaszkodott annak stílusára, melyet szubtilisnak, homályosnak, elvontnak és németnek talált: az irodalomtörténet elméletéről írott műben azonban, írja Babits Lukácsnak 1910 végén, egyáltalán nincsen homályosság. – A stíluskülönbség egyik oka mármost

bizonyval kereshető volna abban, hogy Lukács az esszéket mint műalkotásokat, egyenesen mint lírai műveket akarta megformálni, úgyszólván mint Irmához írt esszéket – az ő emlékének ajánlotta az esszékötet német kiadását; és ekkor tehát megelégedhetnők azzal a megállapítással, hogy Lukács lírája – jól láthatóan német volt. Úgy tűnik azonban, hogy a probléma mélyebb, és Babits, véleményem szerint, a lényegre tapint rá, amikor megemlíti, hogy az a műveltség, amely az esszékben megnyilvánul, német, még inkább azonban bécsi műveltség. Azt hiszem, 1910 táján két lélek lakott Lukácsban: egyrészt a bécsi impresszionizmus és platonizmus filozófusa volt, amennyiben az általános érvényű értékek széthullását az impresszionista irodalomban és filozófiában impresszionista és platonizáló eszközökkel – formateremtő esszékkel, filozófiai és irodalmi gesztusokkal – igyekezett legyőzni; és ez a filozófus németül gondolkozott, jóllehet magyarul írt. Lukács azonban, másrészt, magyar filozófus volt, és világtörténelmi nézőpontja, ebben az időben, ezek szerint egészen sajátos lehetett: Bécs válságkultúráját figyelte, azt a lelki életet, amelyben – ahogyan azt a Beer-Hofmann esszéiben írja – minden kóvályog, minden lehet és semmi sem biztos, minden egymásba folyik: megfigyelte ezt a kultúrát, közvetlenül a közelében állt, ám mégis kívül azon. Ez a nézőpont volt az, melynek Lukács az ő erősen szociológus művészetfelfogását köszönhetette; Lukács, a művészet-szociológus, magyarul gondolkodott; és az irodalomtörténet elméletéről írott tanulmány és a drámakönyv, ebben az időben, Lukács legkifejezettebben szociologizáló művei¹⁶ (Nyíri 1974: 403f.). Die bisher zitierten drei Texte weisen auf eine Eigentümlichkeit hin. Die The-

16 „Mihály Babits schrieb in Nyugat gegen Ende des Jahres 1910 eine Rezension über den Essayband von Lukács und beklagt dessen Stil, welchen er für subtil, nebelhaft, abstrakt und deutsch hält: im Werk über die Literaturtheorie jedoch, so Babits an Lukács Ende 1910, gibt es überhaupt keine Nebelhaftigkeit. – Ein Grund des Stilunterschieds kann gewiß darin gesucht werden, daß Lukács die Essays als Kunstwerke, sogar als lyrische Werke formen wollte, sozusagen als Essays an Irma – er widmete die deutsche Ausgabe des Bandes ihrem Gedenken; und in diesem Fall könnten wir uns mit der Behauptung zufriedengeben, daß die Lyrik von Lukács – gut sichtbar deutsch war. Es scheint aber, daß das Problem tiefer ist und Babits, meiner Meinung nach, auf das Wesentliche zeigt, wenn er erwähnt, daß diese Bildung, welche in den Essays erscheint, deutsch, noch mehr Wiener Bildung ist. Ich glaube um 1910 wohnten zwei Seelen in Lukács: er war einerseits der Philosoph des Wiener Impressionismus und Platonismus, indem er den Zerfall der allgemeingültigen Werte in der impressionistischen Literatur und Philosophie mit impressionistischen und platonistischen Mitteln – mit formschaffenden Essays, mit philosophischen und literarischen Gesten – zu besiegen versuchte; und dieser Philosoph dachte deutsch, obwohl er ungarisch schrieb. Lukács war jedoch, andererseits, ungarischer Philosoph, und sein welt-

matisierung des Fragenkomplexes ‚Georg Lukács und Wien‘ setzte mit dem Tod von Georg Lukács 1971 ein. Ihre ersten Ergebnisse erschienen am Anfang der 1970er Jahre. Sie geben den Ton an, welcher bis heute gilt. Und sie sind im Vergleich damit, was als zweite Welle kommt, noch besonnen, überlegt und kultiviert zu nennen.

Im 1977 erschienenen, von Endre Kiss und Kristóf János Nyíri herausgegebenen Band *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn*¹⁷ beschäftigt sich István Hermann in seinem Beitrag *A XX. század elejének magyar filozófiájáról*¹⁸ mit der Bedeutung des österreichischen Geisteslebens in Ungarn im allgemeinen und mit Georg Lukács' Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und mit Hebbel im besonderen: „Lukács György, aki a progresszió baloldalán foglalt helyet, egyre élesebb támadásokat intéz az impresszionismus ellen, akárcsak Rudolf Kassner Ausztriában. Erre az időszakra jelenik meg ‚A modern dráma fejlődésének története‘ című, sok szempontból programatikus Lukács-mű, mely a kor drámairodalmával szemben (részben beleértve ebbe még Gorkijt is) Hebbelt és Hebbel erkölcsi problémáit tekinti az igazi nagy dramaturgiai és modern hagyománynak. E könyv számos értéke persze ellentmond ennek az esztétikai következtetésnek, de nyilvánvaló, hogy Lukács számára ideológiailag ebben az időszakban az impresszionista kritikával és esztetikával szemben Hebbel olyan fauve-ista zászló volt, mint amilyen Cézanne volt az impresszionistákkal szemben a modern francia festők szemében. (Más kérdés, hogy művészi értelemben Cézanne sokkal jobb választás, mint Hebbel.) Viszont maga a probléma, tudniillik az esztétikum mint etikai előkészület az új világra s ugyanakkor a polgári világ esztétikaellenessége, Lukácsot szükségképpen dramaturgiailag Hebbel felé orientálták, mint ahogyan filozófiailag a tragikus élethelyzeteket és az ezekből következő szorongásokat megfogalmazó Kierkegaard felé. Kierkegaard részben Kassner-

geschichtlicher Standpunkt mußte nach dem, in dieser Zeit, ganz speziell sein. Er beobachtete die Krisenkultur Wiens, das Seelenleben, in welcher – wie er das im Beer-Hofmann-Essay schreibt – alles herumirrt, alles sein kann und nichts sicher ist, alles ineinanderfließt: Er beobachtete diese Kultur, stand in ihrer unmittelbaren Nähe, aber doch außerhalb. Dies war der Standpunkt, dem Lukács seine stark soziologische Kunstauffassung verdankte; Lukács, der Kunstsoziologe, dachte ungarisch; und die Abhandlung über die Literaturtheorie und das Dramabuch sind zu dieser Zeit Lukács' am ausdrücklichsten soziologischen Werke.“

17 *Das ungarische philosophische Denken am Anfang des Jahrhunderts*

18 *Über die ungarische Philosophie des Anfangs des 20. Jahrhunderts*

nak is szövetségese volt, mégpedig éppen az impresszionismus elleni harcban, hiszen Kierkegaard komoly kritikával, sőt szatírával ír a polgári korszak költőietlenségéről, s magát a tragikus magatartást mint egyfajta értéket tudja beállítani. Ha tehát ez hatott Lukácsra, akkor ez egyáltalán nem véletlen. Részben köszönhető Kassner példájának, részben pedig annak, hogy a konkrét Ady-féle tragikus harc helyébe itt Lukács esetében a magyar polgárság beléptetett egy másik mozzanatot, a tragikum mozzanatát harc nélkül¹⁹ (Kiss et al. 1977: 28f.).

1978 erschien das Buch *A ‚k.u.k. világrénd‘ halála – Bécsben*²⁰ von Endre Kiss. Der Autor stellte hier die Protagonisten einer ‚modernen Wiener Geistesgeschichte‘ in philosophische Zusammenhänge. Lukács teilt er die Rolle des Überwinders zu: „Túl a leibnizi-herbarti rendszeren: Lukács György“²¹ lautet die Kapitelüberschrift, in welchem es um Lukács geht. Auf etwas mehr als zwei Seiten bezeichnet hier Kiss *Die Theorie des Romans* als Versuch, dem Verlust einer allgemeinen Weltordnung mit der Hegelschen Kategorie der Totalität zu begegnen.

19 „Georg Lukács, der an der linken Seite der Progression Platz nimmt, macht immer schärfere Angriffe gegen den Impressionismus, ähnlich wie Rudolf Kassner in Österreich. In dieser Zeit erscheint ‚Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas‘, ein in vieler Hinsicht programmatisches Lukács-Werk, welches gegenüber der Dramenliteratur der Epoche (teilweise sogar Gorki in diese meinend) Hebbel und Hebbels moralische Probleme für die wahrlich große dramaturgische und moderne Tradition hält. Zahlreiche Vorzüge dieses Buches widersprechen freilich dieser ästhetischen Folgerung, aber es ist offensichtlich, daß für Lukács ideologisch in diesem Zeitabschnitt gegenüber der impressionistischen Kritik und Ästhetik Hebbel eine fauveistische Fahne war, wie Cézanne gegenüber den Impressionisten in den Augen der modernen französischen Maler. (Eine andere Frage ist es, daß in künstlerischer Hinsicht Cézanne eine viel bessere Wahl ist als Hebbel.) Aber das Problem selbst, nämlich das Ästhetische als ethische Vorbereitung für die neue Welt und gleichzeitig die Ästhetikfeindlichkeit der bürgerlichen Welt orientierte Lukács notwendigerweise dramaturgisch an Hebbel, philosophisch aber an tragischen Lebenssituationen und die aus diesen folgenden Ängste formulierenden Kierkegaard. Kierkegaard war teilweise Verbündeter von Kassner, und zwar im Kampf gegen den Impressionismus, da Kierkegaard mit seriöser Kritik, sogar mit Satire über die Poesielosigkeit der bürgerlichen Epoche schreibt, und das kritische Verhalten als gewissen Wert darstellt. Wenn also dies auf Lukács wirkte, dann ist es kein Zufall. Teilweise ist es dem Beispiel von Kassner zu verdanken, teilweise dem, daß anstelle der konkreten Adyschen tragischen Kampf hier im Falle von Lukács das ungarische Bürgertum einen anderen Zug eintreten läßt, den Zug der Tragik ohne Kampf.“

20 *Der Tod der ‚K.u.K. Weltordnung‘ – in Wien*

21 „Jenseits des Leibniz-Herbartschen Systems: Georg Lukács“

Kristóf Nyíri stellt in seinem *A Monarchia szellemi életéről*²² 1980 fest: „1906-tól kezdődően a magyar kultúrában a filozófiai gondolkodás jelenléte már nem elhanyagolható s hogy az osztrák és magyar gondolkodás, éppen filozófiai tartalmait tekintve, ettől kezdve egyre közelebb kerül egymáshoz – a Bolzano- és Meinong-hatás a tízes-húszas-harmincas években a magyar katedrafilozófia egyik meghatározó forrása lesz, de az osztrák platonizmus már a fiatal Lukács Györgyre és Zalai Bélára is hatással van“²³ (Nyíri 1980: 29). Was Nyíri mit ‚österreichischem Platonismus‘ meint, wird von ihm weiter unten detailliert erörtert – ohne auf Lukács näher einzugehen.

Im Oktober 1980 fand in Budapest das Symposium *Osztrák és magyar filozófia, különös tekintettel Wittgensteinre és Lukácsra*²⁴ statt. Die Teilnehmer stellten zwar keinen direkten Vergleich zwischen Lukács und Wittgenstein, Österreich oder Wien an, doch die allgemeine Fragestellung gab einen Bezugsrahmen vor, der dies nahelegt. So wurden die einzelnen Referate in Hinblick auf einen Zusammenhang konzipiert. Hier stellen sich auch die Fragen, wer österreichische und ungarische Philosophen waren, ob man sinnvoll über eine österreichische bzw. ungarische Philosophie reden kann und was diese charakterisiert. Ferenc L. Lendvai zitiert in seinem *Weininger és Lukács*²⁵ die Stellen, wo Lukács sich auf Weininger berufen hat, und auch die, wo Weiningers und Lukács' Gedanken übereinstimmen: in der Beurteilung der Rolle der Frau, in der Behauptung, daß Hebbel der Vorläufer von Ibsen gewesen sei, in ihrer Auffassung der Modernität. Lendvai entdeckt sogar Parallelen in ihrer beider Meinung über das Judentum und schließt seine Ausführungen mit den ähnlichen Zugängen zu den letzten Dingen, zum Selbstmord – der allerdings im Falle von Weininger bei der Ausführung, im Falle von Lukács schon bei der Überlegung endete. Kristóf Nyírís Beitrag über *Az orosz irodalom hatása Lukácsra és Wittgensteinre*²⁶ sucht Parallelen zwischen den beiden Philosophen, indem er beide

22 *Über das Geistesleben der Monarchie*

23 „Beginnend mit 1906 ist in der ungarischen Kultur die Anwesenheit des philosophischen Denkens nicht mehr vernachlässigbar, das österreichische und ungarische Denken, gerade in Hinsicht auf ihren philosophischen Inhalt, geraten ab nun immer näher zueinander – die Wirkung von Bolzano und Meinong wird in den zehner, zwanziger und dreißiger Jahren in der ungarischen Kathederphilosophie bestimmend, aber der österreichische Platonismus wirkte bereits auf den jungen Georg Lukács und Béla Zalai.“

24 *Österreichische und ungarische Philosophie, unter besonderer Berücksichtigung von Wittgenstein und Lukács*

25 *Weininger und Lukács*

26 *Die Wirkung der russischen Literatur auf Lukács und Wittgenstein*

mit jeweils einem dritten vergleicht. Laut Nyíri ist die Liste der Denker, die sowohl auf Lukács als auch auf Wittgenstein wirkten, lang. Auf ihr stehen Otto Weininger, Søren Kierkegaard, Paul Ernst und einige russische Denker, von denen beide die Erneuerung der westeuropäischen Kultur erhofften. So allen voran Fjodor Mihailowitsch Dostojewski und Lew Nikolajewitsch Tolstoi. Sowohl Wittgenstein als auch Lukács lasen die Texte dieser Schriftsteller als religiöse, ethische und politische Schriften. István Hermann behandelt in *A misztikus és a mítikus. Rudolf Kassner és Lukács György*²⁷ das Verhältnis der zwei Denker. Sie stammten aus einer ähnlichen Gesellschaftsschicht, und ihre jeweilige Attitüde zu dieser war auch ähnlich. Beide studierten in Berlin, der eine bei Wilhelm Dilthey, der andere bei Georg Simmel. Sie hatten einen ähnlichen Stil, beide schätzten Stephan George als Dichter, nicht aber als Propheten. Hermann geht jedoch über diese oberflächlichen Parallelen hinaus und fragt nach dem Grund, der sie ermöglichte, und sucht dadurch die Antwort auf eine nächste Frage, nämlich: Wieso bildete sich mit beiden der „mitológia nélküli miszticizmus“²⁸ (Hermann 1981: 21) aus, der dann der Ausgangspunkt für den Existenzialismus geworden ist? Die Monarchie war laut Hermann auch die Welt eines Avantgardismus: Neben der Prager Literatur, der Wiener Literatur, der Wiener Musik und der Psychoanalyse war eine weitere avantgardistische Bewegung der Mystizismus ohne Mythologie von Kassner und Lukács. Da es für Kassner und Lukács keine anderen fixen Punkte gab, bauten sie einen religiösen Atheismus auf Subjektivismus auf. Dieser moderne Mystizismus ermöglichte es beiden, über die Oberflächlichkeit hinauszuwachsen. Somit stellt Hermann den Impressionismus der Kaffeehauskultur und den Mystizismus einander gegenüber. Hermann übernimmt Lukács' im Babits-Streit geäußerte Auffassung, daß er nicht abstrakt und nebelhaft sei und Kassner sein Publikum nicht in Wien, sondern in Norddeutschland habe. Beide, sowohl Kassner als auch Lukács, sahen in Kierkegaard einen Kündler des modernen Lebensgefühls, und sie stiegen beide über ihn hinaus. Sie ließen – insofern waren sie moderne Platoniker – die Mythologie Kierkegaards hinter sich. Den Weg wies Kassner mit dem Begriffspaar von Allegorie und Symbol. Das Symbol, die Sehnsucht nach sich selbst, ist die Mystik ohne Mythologie, das Wesen des Platonismus der Jahrhundertwende und der Anfang des Existenzialismus. Kassner und Lukács fanden jedoch einen Weg, auch diesen zu überwinden: Kassner in der Iro-

27 *Der Mystiker und der Mythiker. Rudolf Kassner und Georg Lukács*

28 „Mystizismus ohne Mythologie“

nie, Lukács in der Revolution. István Csörögi geht in seinem *A nyelv mint közeg Lukács György és Ludwig Wittgenstein filozófiájában*²⁹ von den Anmerkungen des späten Lukács zu Wittgenstein aus und stellt sich die Frage, ob Lukács die Ähnlichkeiten seiner eigenen früheren Position mit jener Wittgensteins gesehen hat. Laut Csörögi seien Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*³⁰ und Lukács' *A lélek és a formák* und seine Heidelberger ästhetischen Schriften nicht nur gleichzeitig entstanden, sondern beide näherten sich den Fragen der Metaphysik von einer Fachdisziplin her: Wittgenstein von der Logik, Lukács von der Ästhetik. Beide, sowohl Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus* als auch Lukács in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften, gingen von Kant aus. Die Entsprechung zwischen Lukács und Wittgenstein ginge so weit, daß Lukács' spätere Kritik an Wittgenstein auch seinen eigenen frühen Werken gelte. Eine letzte Gemeinsamkeit zwischen diesen Schriften gibt es in der Rolle der Sprache.

Ernst Kellers *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben* widmet seine Aufmerksamkeit Lukács' Texten über Friedrich Hebbel, Rudolf Kassner und Richard Beer-Hofmann. Keller hebt die Bedeutung Hebbels und dessen Interpretation durch Jenő Rákosi für Lukács' Dramenbuch hervor. „Die große Notwendigkeit (...) fand Lukács bei Hebbel. Seine Vorliebe für diesen Dramatiker, mit dessen Wirkung auf die Geschichte des Dramas er sich schon als Gymnasiast beschäftigt hatte, konnte sich auf persönliche Zuneigung ebenso stützen, wie auf das im Zeichen des Strebens nach einer neuen Monumentalkunst um die Zeit nach der Jahrhundertwende wiedererwachte und sich in Zustimmung und Abneigung äußernde Interesse an diesem Dichter. In Hebbels poetischen Tat-Helden fand Lukács die jegliche bürgerliche Frivolität hinter sich lassenden großen Individuen (...). In exemplarischer Erfüllung von Rákosis an der klassischen Tradition orientierten Dramentheorie, der Lukács auch hier folgt, wurde das tragische Schicksal von Hebbels Helden gerade durch ihre außerordentlichen Eigenschaften herbeigeführt. Es ist das Geschick dieser Großen, denen gegenüber ‚Maria Magdalene‘ als Drama bürgerlicher Gebundenheit für Lukács das Pendant bildet, das der ungarische Kritiker im Hebbel-Kapitel seines Werkes herausarbeitet“ (Keller 1984: 71f.). Rudolf Kassner war für Lukács' Essays in den Bänden *A lélek és a formák* und *Eszttétikai kultúra*³¹ das Vorbild. Diese

29 *Die Sprache als Medium in der Philosophie von Georg Lukács und Ludwig Wittgenstein*

30 *Logisch-philosophische Abhandlung*

31 *Ästhetische Kultur*

Vorbildfunktion ging so weit, daß Lukács in Kassner sich selbst darstellte. „Den zentralen Gedanken seines Essaybandes, das Verhältnis der Seele zur Form fand Lukács in Kassners Werk verwirklicht in dessen Interesse für die Wechselwirkung zwischen dem Werk und dem Leben eines Künstlers (...). Bei Kassner fand er eine Bestätigung für seine Definition des Essayisten als des Menschen, für den die Form zum Schicksal wird (...). In Kassners Werk fand Lukács das Beispiel einer Essayistik, die sich durch die ‚Kunst des Auslassens‘ und die Praxis ‚der großen Linie‘ auszeichnet“ (Keller 1984: 100). Richard Beer-Hofmann hebt, laut Keller, Lukács von anderen Vertretern der Welt der Wiener Ästheten ab: „In seinem Essay über Beer-Hofmann grenzt Lukács dessen Arbeiten von denen Schnitzlers und Hofmannsthal ab. Diese rechnet er der Welt des Impressionismus zu (...). Beer-Hofmann dagegen macht seiner Überzeugung nach die Überwindung der zufälligen und ziellosen Existenz, die für ihn das Charakteristikum des impressionistischen Weltverständnisses ausmacht, selbst zum Gegenstand seiner Schriften. (...) Lukács benutzt Beer-Hofmanns Novellen und dessen Drama dazu, um seine These vom Übergang aus der Welt des Zufalls in die der Notwendigkeit, vom ziellosen zum wesentlichen Leben darzulegen“ (Keller 1984: 118f.). So ist Beer-Hofmann „Wegbereiter einer Welt“ (Keller 1984: 121), für deren Wirklichkeit Lukács sich einsetzte.

Fritz Güde veröffentlichte 1984 in der Zeitschrift *Kommune* den Aufsatz *Unter dem Schatten des Doppeladlers. Gemeinsame Ausgangspunkte – getrennte Wege: Georg Lukács und Rudolf Kassner*. Güde fühlt sich von Ernst Kellers Buch über den jungen Lukács ermutigt, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Lukács und Kassner zu stellen. Dieses Verhältnis sei durch ihren „gemeinsamen Blick auf den Staat, der damals beide beherbergte: Österreich-Ungarn“ (Güde 1984: 65), geprägt. Kassner und Lukács hätten in ihrem Vergleich des Ästhetizismus in seiner englischen, französischen und deutschen einerseits und österreichischen Form andererseits erkannt, daß anderswo der Ästhetizismus um der Kunst willen betrieben wird, während er in Österreich auch gesellschaftlich Selbstzweck ist.

1985 fand ein zweiter Kongreß in Budapest über das Thema dieser Untersuchung, über Georg Lukács und Wien, statt. Ich werde daher auf jeden einzelnen Vortrag eingehen, auch dann, wenn einige dieser Vorträge wissenschaftlich gesehen dürftig ausgefallen sind. Die Materialien des zweiten Kongresses wurden in der *Magyar Filozófiai Szemle*³² 1987 publiziert. Hier wurde eine Reihe von Einzelaspekten des

32 Ungarische Philosophische Rundschau

Themenkreises behandelt. József Lukács zeigt in einer Einführung einige Aspekte der Verbindung zwischen Lukács und Wien: auf den politischen und kulturellen Komplex der österreichisch-ungarischen Monarchie um die Jahrhundertwende oder auf die Bedeutung der Literatur als eigentliches philosophisches Medium in Ungarn. Kristóf Nyíri zweifelt in seinem einleitenden Überblick an der Fruchtbarkeit und Sinnhaftigkeit der Themenstellung. Er begründet diesen Zweifel mit einer Reihe von Vermutungen: Lukács hätte erstens eventuell ein ‚Verhältnis‘ zu Wien, zweitens, er wäre ein deutscher bzw. drittens ein ungarischer Philosoph, außerdem sei sein Werk auch viertens in einem gesamteuropäischen und schließlich fünftens in einem gesamtmonarchistischen Kontext zu betrachten. Laut Nyíri sei Lukács in erster Linie ein Osteuropäer gewesen. Nyíri stellt fest, daß Lukács sich zwar nicht für die österreichische Philosophie hätte interessieren können, dennoch gehörte er sehr wohl in die Lebenswelt der Wiener Kultur. So gab es Parallelen in Lukács’ und Wittgensteins persönlicher Entwicklung, in Lukács’ und Musils Auffassung über Essay und ‚Mann der Möglichkeit‘. Reinhard Pitsch nimmt den Anlaß wahr, um die sich gerade im Gang befindliche Österreich-Mode und den modischen Österreich-Mythos in Frage zu stellen. Die Hauptrichtung seiner Polemik richtet sich gegen die österreichische, gegen die Wiener Literatur. Laut Pitsch gäbe es eine österreichische Literatur nicht, weil es keine österreichische Nation gebe. Peter Kampits analysiert die Rolle der österreichischen Kierkegaard-Rezeption bei Rudolf Kassner und beim Innsbrucker Brenner-Kreis für Georg Lukács. Kampits stellt die Wirkung dieser österreichischen Kierkegaard-Rezeption auf Lukács’ 1910 erschienenen Essayband *A lélek és a formák* fest. „Az egész esszékötet tematikája és kérdésföltevése (...) kétségtelenül rokon a bécsi impresszionizmus esztétikájának atmoszférájával és alapvető kérdésföltevéseivel. Ez különösen világosan látható Lukács Kierkegaard-esszéjében. Azt mondhatjuk, hogy Lukács egyrészt (Beer-Hofmanntól Schnitzlerig) a bécsi esztéták – persze nem explicit módon megfogalmazott – tételeinek igézetében áll, másrészt ezek meghaladására törekszik“³³ (Kampits 1987: 546). Die Bedeutung Kierkegaards für Lukács zeigt nichts deutlicher, als daß das Problem von Leben und Form, das um 1910

33 „Die Thematik und die Fragestellung des ganzen Essaybandes ist ohne Zweifel verwandt mit der Atmosphäre und grundlegenden Fragestellung der Ästhetik des Wiener Impressionismus. Dies ist besonders deutlich sichtbar in Lukács’ Kierkegaard-Essay. Wir dürfen sagen, daß Lukács einerseits von den – freilich nicht explizit formulierten – Thesen der Wiener Ästhetiker (von Beer-Hofmann bis Schnitzler) fasziniert war, andererseits ihre Überholung anstrebte.“

Lukács' Denken beherrschte, von Kierkegaard stammt. György Mezei analysiert die impressionistische Weltanschauung in einem Vergleich zwischen Lukács und Kassner. Laut Mezei projiziert Lukács seinen eigenen methodischen Standpunkt und seine Weltanschauung teilweise auf Kassner. Dénes Zoltai behandelt zunächst das Bild der Wiener Literaten Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler in *A modern dráma fejlődésének története* und *A lélek és a formák*, um dann auf die Frage der Einflüsse auf den jungen Lukács einzugehen. Hier reiht er neben Ernst Bloch auch Leo Popper ein – mit einem Hinweis auf die vielschichtige Beziehung von Popper, Lukács, aber auch von Babits – den Lukács auch einmal als Ästhetiker der Großstadt charakterisierte – zu Wien. Rudolf Haller verfolgt die Metamorphose des Begriffspaares ‚Inhalt und Form‘ bei Lukács. Als Beispiel erwähnt er auch Lukács' Auseinandersetzung mit den Literaten Hofmannsthal und Beer-Hofmann. Der reife Lukács lehnt die herausragenden Vertreter der Literatur des 20. Jahrhunderts wie Marcel Proust, Franz Kafka und Samuel Beckett mit dem Argument ab, mit dem er in *A modern dráma fejlődésének története* Hofmannsthal's *Chandos-Brief* (Relativismus) oder den Naturalismus (Skeptizismus) idealisiert. Richard Beer-Hofmann wird in *A lélek és a formák* – im Gegensatz zu Paul Ernst – als derjenige bezeichnet, bei dem der Zufall zur Form wird. Elmar Waibl weist in seinem Beitrag kurz auf Lukács' Wiener Aufenthalt nach 1919 hin, ohne auf seine Beziehung zu Wien einzugehen. Barry Smith stellt den 1915 dreiunddreißigjährig verstorbenen Béla Zalai als Vermittler zwischen österreichischer und ungarischer Philosophie vor, dessen Einfluß auf Lukács zwar Smith nicht beschreibt, seine Bedeutung aber festhält. Ferenc L. Lendvai analysiert das Verhältnis zwischen Lukács und Freud. Dieses Verhältnis ist zwar einseitig – es ist aufgrund der Quellen und der bisherigen Forschung anzunehmen, daß Freud sich für Lukács' Denken nicht interessierte –, aber charakteristisch. Ohne daß diese bei Lukács an der Oberfläche erscheinen würden, findet Lendvai eine Reihe von Punkten, die Freuds nachhaltige Wirkung auf ihn belegen. Hinweise auf die Kenntnis von Freuds Psychoanalyse gibt es im Briefwechsel mit Leo Popper und in einer Diskussion mit Mihály Babits. Außerdem hat Lukács viel mit Freud gemeinsam. „Freud életfölgéségének konzervativizmusa, a Goethe iránti tisztelete (...), a Freud műveiben megnyilvánuló Schopenhauer – és Nietzsche-hatások – mindez nyilván rokonszenves volt számára. Látuk, hogy legalábbis érdekesnek tartotta a mindennapi élet pszichopatológiájának elméletét, hiszen, egyébként is, maga is hosszas elemzéseket szentelt mind fiatalkori, mind öregkori esztétikájában a mindennapi élet problémakörének; a Poppertól át-

vett ‚félreértésemélet‘ pedig, tudjuk, később egyik forrása lett ‚a realizmus győzelme‘ néven számon tartott lukácsi gondolatnak. A pszichoanalízis által javasolt ‚katartikus gyógy mód‘ szintén mutat bizonyos párhuzamosságot Lukács katarzisélméletével“³⁴ (Lendvai 1987: 596). Lukács lehnte Freuds Theorie trotzdem ab, weil sie in Ungarn von den Vulgäraufklärern aufgenommen wurde und weil er den Psychologismus im allgemeinen ablehnte. Lendvai weist auch in Verbindung mit Freud auf zahlreiche Stellen in Lukács' nach 1918 entstandenen Texten hin, welche, so Lendvai, Lukács' eigene frühe Positionen kritisieren. Éva Karádi beschreibt das Weiterleben des sogenannten Sonntagskreises im Nachkriegs-Wien. Karádi stellt die Lückenhaftigkeit der diesbezüglichen Forschung fest. Sie schlägt vor, Essays über die Emigrantenkreise in diversen Kaffehäusern, über den Überlebenskampf der Emigranten, über die Stellung der Mitglieder des Sonntagskreises zum Aktivismus von Lajos Kassák bzw. ihre Beziehung zum Austromarxismus, Béla Balázs' Anfänge als Filmkritiker, seine Beziehung zu Robert Musil und zur Clarté-Bewegung zu schreiben. Auf die Frage, wie isoliert die ungarischen Emigranten in Wien waren, antwortet Karádi mit einer Beschreibung der Verbindungen Lukács' zur Wiener Schule der Kunstgeschichte. Einige Mitglieder dieses Kreises, so Károly Tolnai und Frigyes Antal, haben vor dem Krieg in Wien studiert. Durch ihre Vermittlung wäre dann Lukács auch mit Max Dvořák zusammengetroffen. Miklós Mesterházi zeichnet ein wegen seiner Illegalität notgedrungen skizzenhaftes Bild des Wiener kommunistischen Untergrundes der 20er Jahre, in welchem sich damals der in Emigration lebende Lukács auch bewegte. Wolfgang Röd behandelt schließlich einige Aspekte von Lukács' in der Wiener Emigration entstandenem *Geschichte und Klassenbewußtsein*.

1986 erschien das Buch, in welchem das Verhältnis des jungen Georg Lukács zu Wien am ausführlichsten behandelt wird. Es handelt sich um *Der Tod der K. u. K.*

34 „Offenbar waren ihm Freuds konservative Lebensauffassung, Goethe-Liebe (...), die in Freuds Werken sich offenbarenden Wirkungen Schopenhauers und Nietzsches sympathisch. Wir haben gesehen, daß er die Theorie der Psychopathologie des Alltags zumindest interessant fand, da, sonst auch, er selbst auch lange Analysen sowohl in seiner frühen als auch späten Ästhetik dem Problemkreis des Alltagslebens widmete; die von Popper übernommene ‚Mißverständnistheorie‘ wird später, wie wir wissen, eine Quelle des als ‚der Sieg des Realismus‘ bekannten Lukácsschen Gedankens. Das durch die Psychoanalyse vorgeschlagene ‚kathartische Heilverfahren‘ zeigt auch gewisse Parallelen mit der Katharsis-Theorie von Lukács.“

Weltordnung in Wien von Endre Kiss. Dieser Text ist die Umarbeitung des Buches *A k.u.k. világrend' halála – Bécsben* für die deutschsprachige Ausgabe. Das ganze Buch wurde dabei stark erweitert. Mit Lukács befaßt sich Kiss im Kapitel ‚Der junge Lukács und die Schicksalswenden des Impressionismus‘. Hier geht es nicht bloß um *Die Theorie des Romans* wie acht Jahre früher, sondern um den österreichischen oder Wiener Einfluß im allgemeinen, um die einzelnen Texte Lukács', um Weininger, Kraus, Bahr, Hofmannsthal, Kassner und Schnitzler und um die Auseinandersetzung mit Babits. Kiss erkennt, daß „Lukács einer der bedeutendsten Denker und Kritiker“ (Kiss 1986: 183) der österreichisch-ungarischen Kultur gewesen ist. Kiss versucht die entwicklungsgeschichtliche Stellung des jungen Lukács zunächst geographisch und dann historisch zu bestimmen. „Im Kern finden wir [bei Lukács] das ungarische, in der ersten umliegenden Sphäre das österreichische, eigentlich das wienische, in der zweiten das deutsche und in der dritten das moderne-europäische Geistesleben“ (Kiss 1986: 185). Kiss erklärt die Verwandtschaft zwischen dem „Wiener Impressionismus und dessen Überwindung“ (Kiss 1986: 187), also zwischen Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann und Kassner einerseits und Lukács andererseits damit, daß sie zur gleichen, mittleren Generation einer Moderne gehörten. Er geht dann auch im einzelnen auf die Beziehungen zu Kassner, Schnitzler und Beer-Hofmann ein. Diese Beziehungen liegen insofern auf der Hand, als Lukács jeweils einen Essay diesen Literaten widmete. Um diese Zeit lernte Lukács einige Vertreter des Wiener Geisteslebens auch persönlich kennen. Kiss nennt hier Franz Blei, Martin Buber, Richard Beer-Hofmann und eventuell Karl Kraus. Kiss diskutiert auch die Frage, wieso „die Bedeutung und ständige Präsenz der österreichischen Kultur im geistigen Horizont“ (Kiss 1986: 185) von Lukács ihm „nicht jederzeit als selbstverständliches Problem bewußt war“ (Kiss 1986: 278). Kiss findet die Antworten hier in psychologischen und soziologischen Erklärungen: „der junge Lukács sah das Habsburgerreich zum Teil auch als seine Heimat an und aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte er nicht immer klar aus seinen Erlebnissen und seiner kulturellen Umwelt herausgefiltert haben, was (...) ‚österreichisch‘ war (...), was auch anderen nicht leicht gefallen sein dürfte“ (Kiss 1986: 278f.). Betrachtet man Lukács' Tätigkeit Anfang des Jahrhunderts, scheint er „von den gleichen Voraussetzungen auszugehen wie der Wiener Impressionismus und dessen Überwindungsversuche“ (Kiss 1986: 193). Gewiß ist auch, „daß sich Lukács (...) dieser Nähe kaum bewußt war“ (Kiss 1986: 193). „Die tatsächliche Nähe zum Wiener Impressionismus und die energische Ablehnung dieser Nähe“ (Kiss 1986: 193f.) behandelt Kiss anläßlich der Kritik

Mihály Babits' am Essayband *A lélek és a formák*. Kiss verallgemeinert dieses Problem zu einer Charakterisierung der Situation: „Lukács (...) ist scheinbar in der Tat nicht ganz klar, wie nahe seine Problematik jener der Wiener Welt steht. Der gewiß nicht ganz ressentimentfreie Angriff stellt Lukács' tiefe Verbundenheit mit der Wiener Kultur seiner Zeit fest, er selber, der Betroffene, weiß nichts davon. Diese Situation in ihrer Dualität ist durchaus charakteristisch sowohl für die Zeit als auch für die Struktur und Ausstrahlung des Wiener Impressionismus“ (Kiss 1986: 194f.). Kiss' Text – und das gilt allgemein für die hier aufgezählte Literatur – stellt wesentliche Fakten fest. Er sieht die Oberflächlichkeit, nennt sie ein Charakteristikum und sogar ein Problem – und geht über es hinweg.

Im selben Jahr erschien vom selben Autor der Text *Lukács, Bécs, Belle Époque ...*³⁵. Kiss zählt hier eine Reihe von Themen in Lukács' Frühphilosophie auf, die er mit Wien verbindet: Impressionismus und dessen Überwindung, zu den einzelnen Wissensgebieten mit zwei entgegengesetzten Prinzipien sich näherndes zweipoliges Denken, das Geltendmachen des Prinzips der allgemeinen Weltordnung in der Lösung von avantgardistischen modernen philosophischen Fragen und die Vereinbarung von Existenzialismus und Neukantianismus. Das Projekt von Lukács war demnach „a közvetlen létproblematikának (...) egzakt és szakszerű módszertannal való artikulációja“³⁶ (Kiss 1986a: 920). An ähnlichen Projekten hätten auch Weininger, Kassner und Wittgenstein gearbeitet. Lukács ist mit seiner Arbeit in die Nähe der Lösung gekommen. Sein Versuch hebt ihn von den vorangehenden existentialistischen Denkern ebenso wie von den Neukantianern ab. „Az egzisztenciális problematikának a megragadása az érzékeltetett módszertani igényességgel“³⁷ (Kiss 1986: 921) heißt philosophisch soviel wie die „ábrázolhatatlan ábrázolása“³⁸ (Kiss 1986a: 921).

Kiss' Bemühungen dürften im ungarischen Geistesleben nicht restlos aufgenommen worden sein. Das zeigt ein zwei Jahre später erschienener Text. István Király weist in seinem *Lukács György Monarchia-képe*³⁹ einerseits auf die Bedeutung der

35 *Lukács, Wien, Belle Époque ...*

36 „die genaue und eine dem Fach entsprechende Methode verwendende Artikulation der un-mittelbaren Seinsproblematik.“

37 „Das Begreifen der existentialistischen Problematik mit dem erwähnten methodischen Anspruch“

38 „Darstellung des Undarstellbaren“

39 *Das Monarchie-Bild von Georg Lukács*

österreichisch-ungarischen Monarchie, und das heißt hier Wiens, für Lukács hin: „Lukács esetében filológiaiilag is kimutathatók ennek a világnak erős monarchikus kötöttségei. Apja, Lukács József a bécsi Rothschild-ház érdekeltségébe tartozó Magyar Általános Hitelbanknak volt igazgatója. Anyja, Wertheimer Adél Bécsből került Pestre. Az ottani ízlést hozta magával. Magyarul jól megtanult ugyan, de azért (mint ennél a monarchikus nagypolgárságnál) a család nyelve egymás között inkább német volt. A Neue Freie Presse és az Österreichischer Rundschau volt a kedvenc lapjuk. Nyaraikat oly divatos osztrák üdülőhelyeken töltötték többnyire, mint Bad Gastein, Pörschach, St. Gilgen stb. Ismeretségi, baráti körük szinte a Monarchia minden nemzetiségének felső köreit átfogta“⁴⁰ (Király 1988: 670), stellt andererseits fest, daß das Verhältnis in seinen Einzelheiten noch nicht untersucht worden ist: „A Monarchiába kötötte be a fiatal Lukácsot a családi atmoszféra, s oda kötöttek különböző szellemi szálak is. Igaz: jobbára feltáratlanok még ezek mind befogadói, mind iniciátori viszonylatban. Lukács és Rudolph Kassner kapcsolatáról született csak néhány érdemleges írás (Kampits és Mezei in: Magyar Filozófiai Szemle 1987/3), de tisztázatlan – csak a legfontosabbakat megemlítve itt – Lukácsnak Schnitzlerhez, Beer-Hofmannhoz, Hofmannsthalhoz, Karl Kraushoz, Musilhoz, Brochhoz, illetve Alois Rieglhez, Max Dvořakhoz, Otto Bauerhez fűződő kapcsolata“⁴¹ (Király 1988: 670).

Jacques Le Rider behandelt in seinem *Modernité viennoise et crises de l'identité* 1990 den Themenkomplex Beer-Hofmann – Impressionismus – jüdische Identität in Verbindung mit Lukács. Richard Beer-Hofmanns Erzählung *Der Tod Georges*

40 „Im Falle von Lukács sind die starken monarchischen Bindungen dieser Schicht auch philologisch zu zeigen. Sein Vater, József Lukács, war Direktor der in den Interessenkreis des Wiener Rothschild-Hauses gehörenden Ungarischen Allgemeinen Kreditbank. Seine Mutter, Adele Wertheimer, kam aus Wien nach Pest. Sie nahm den dortigen Geschmack mit. Sie lernte zwar Ungarisch, aber (wie bei diesem monarchistischen Großbürgertum) die Sprache der Familie war eher Deutsch. Ihre Lieblingszeitungen waren die Neue Freie Presse und die Österreichische Rundschau. Ihren Sommer verbrachten sie meist an beliebten österreichischen Urlaubsorten, wie Badgastein, Pörschach und St. Gilgen. Ihr Bekannten- und Freundeskreis umfaßte die oberen Kreise beinahe aller Nationen der Monarchie.“

41 „Die Familienatmosphäre band den jungen Lukács in die Monarchie ein, und dorthin banden ihn verschiedene geistige Linien auch. Es stimmt: meistens sind diese unerschlossen sowohl in empfangenden als auch in initiatorischen Beziehungen. Es gibt nur über das Verhältnis Lukács' und Rudolf Kassners ein paar Texte (Kampits und Mezei in: Magyar Filozófiai Szemle 1987/3), aber andere Beziehungen sind noch ungeklärt, jene zu Schnitzler, Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Karl Kraus, Musil, Broch bzw. Alois Riegl, Max Dvořak und Otto Bauer – um nur die wichtigsten zu erwähnen.“

würde mit Texten Schnitzlers und Hofmannsthal den Dekadenz-Stil zu einer unüberbietbaren Perfektion treiben und gleichzeitig die diesem Stil entsprechende ästhetizistische Lebensform kritisieren. „C'est le thème que Georg Lukács placera au centre de son essai sur Richard Beer-Hofmann, 'L'instant et les formes' dans son livre de 1911 *L'âme et les formes*; Lukács avait fait personnellement connaissance avec Beer-Hofmann et présente *La mort de Georges*, dans un esprit assez proche de celui de Hermann Broch dans l'essai sur *Hofmannsthal et son temps*, à la fois comme la quintessence et comme le procès de l'esthétisme et de l'impressionisme viennois. Il est intéressant de noter que chez Lukács, la 'conversion' finale du personnage du récit de Beer-Hofmann ne fait l'objet d'aucun commentaire particulier: ce qui témoigne probablement de la gêne que suscitait parmi les contemporains cette manière peu habituelle de traiter du problème de l'identité juive“⁴² (Le Rider 1990: 329).

Árpád Kadarkays materialreiche Studie *Georg Lukács* wartet ebenfalls mit einer Reihe beeindruckender Einzelheiten auf. „Next to Vienna, Budapest staged one of the most explosive tryouts of modernity. Robert Musil in Vienna referred to the decaying Austro-Hungarian empire as 'Kakania'. Coined from the initials K.u.K., or imperial and royal, in German it means 'shitland'. Lukács in Budapest went further and called Hungary an 'abyss of nothingness' incapable of resurrection. With some justification, Hungarian scholars have pointed out a parallel between Lukács and Wittgenstein (...). For just as Vienna gave rise to Wittgenstein's 'mystical realism', fin de siècle Budapest ripened Lukács's mysticism and his attempts to seek emotional sanctuary in Jewish cabbalism. The Spanish-born writer, Jorge Semprun, whose works Lukács admired, wrote a novel entitled *El desvanecimiento*, whose hero's dream sequences featured Wittgenstein and Lukács living in Vienna. Grappling with Wittgenstein's riddles in the *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) on death and immortality, Semprun's hero mused: 'Could Wittgenstein and Lukács have met in

42 „Dieses Thema stellte Georg Lukács in den Mittelpunkt seines Beer-Hofmann-Aufsatzes ‚Der Augenblick und die Formen‘, der 1911 in seinem Buch ‚Die Seele und die Formen‘ erschien. Lukács kannte Beer-Hofmann persönlich. Er stellt den ‚Tod Georges‘, in einer ähnlichen Perspektive, wie später Hermann Broch ‚Hofmannsthal und seine Zeit‘ sah, als Gleichzeitigkeit von Vollendung und Kritik des Wiener Ästhetizismus und Impressionismus dar. Doch spielt die abschließende ‚Bekehrung‘ des Protagonisten der Erzählung in dieser Lukácsschen Deutung keinerlei Rolle. Dies bezeichnet wohl die gewisse Verlegenheit, die diese eher ungewöhnliche Art, die jüdische Identität zu behandeln, bei den Zeitgenossen hervorrief.“ (Übersetzt von Robert Fleck)

Vienna? Both lived there and wrote their books there. It is true that they did not have the same preoccupations, but people meet despite their philosophical differences. Perhaps they met in a coffee house or some intellectual circle“⁴³ (Kadarkay 1991: 58f.). Vermutungen dieser Art sind intellektuell zwar anregend, wissenschaftlich jedoch wertlos. Sie leiten die Gedanken in Bahnen, die zwar produktiv sein können, aber in den Bereich der Literatur gehören – wie das Jorge Semprun in seiner Erzählung richtig und Árpád Kadarkay in seiner Monographie falsch ortete. „By 1910, Lukács’ discontents and sense of guilt could have served as a model for Freud’s *Civilization and its Discontents* (1930), whose original title chosen for it by Freud was *Das Unglück in der Kultur*. Lukács was an exemplar of ‚unhappiness‘ in bourgeois civilization. The discovery of Beer-Hofmann’s works had wrung fierce confessions from Lukács. In his essay on Beer-Hofmann (1908), the desire to fall into ‚dark abysses‘ was still the ‚hidden content of our lives‘. Then, in *Modern Drama*, Lukács characterized the same Beer-Hofmann as a ‚miracle‘ who not only marked ‚break-through‘, but guided him from the empty stretches of road, with their troublesome aesthetic-religious detours, to an ‚ethically normative‘ life. Finally, during his deepening crisis in 1910, Lukács pronounced Beer-Hofmann the symbol of the ‚new world“⁴⁴ (Kadarkay 1991: 113).

43 „Neben Wien inszenierte Budapest die explosivste Probe von Modernität. Robert Musil in Wien bezog sich auf die untergehende österreichisch-ungarische Monarchie als ‚Kakanien‘. Geprägt aus den Anfangsbuchstaben K.u.K., Kaiserlich und Königlich, heißt das deutsch ‚Scheißland‘. Lukács in Budapest ging weiter und nannte Ungarn den ‚Abgrund des Nichts‘, unfähig zu einer Erneuerung. Mit einiger Berechtigung haben ungarische Gelehrte auf Parallelen zwischen Lukács und Wittgenstein hingewiesen (...). Während Wien Wittgenstein zu seinem ‚mystischen Realismus‘ half, ließ Budapest Lukács’ Mystizismus und seinen Versuch, emotionelles Heiligtum im jüdischen Kabbalismus zu suchen, reifen. Der spanische Schriftsteller Jorge Semprun, dessen Werk Lukács bewunderte, schrieb einen Roman mit dem Titel *El desvanecimiento*, worin in den Träumen seines Helden die in Wien lebenden Wittgenstein und Lukács die Hauptrollen spielen. Mit Wittgensteins Rätsel von Tod und Unsterblichkeit im *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) kämpfend, grübelt Sempruns Held: ‚Sind sich Wittgenstein und Lukács in Wien begegnet? Beide lebten dort und schrieben ihre Bücher dort. Es ist wahr, daß sie nicht dieselbe Hauptbeschäftigung hatten, aber Leute treffen sich trotz ihrer philosophischen Differenzen. Vielleicht trafen sie sich in einem Kaffeehaus oder in einem intellektuellen Kreis.“

44 „Um 1910 herum hätten Lukács’ Unbehagen und Schuldgefühl für Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) als Modell dienen können, dessen ursprünglich gewählter Titel *Das Unglück in der Kultur* war. Lukács war ein Beispiel von Unglück in der bürgerlichen Zivili-

Endre Kiss veröffentlichte 1992 den Text *Lukács, Rathenau, Wittgenstein. A szociológiai értelmezés lehetőségeiről*⁴⁵. Kiss faßt Georg Lukács, Walther Rathenau und Ludwig Wittgenstein als soziologische Singularitäten auf und meint damit, daß diese Philosophen und die soziologische Gruppe, in welche sie einzuordnen sind, nicht harmonieren – was ihrerseits ein zu erklärendes soziologisches Phänomen ist. Kiss betrachtet Lukács, Rathenau und Wittgenstein in verschiedenen soziologischen Dimensionen: des Unternehmers (jeweils durch ihre Väter), des Aristokraten (ebenfalls durch die Väter), des führenden Politikers (als Möglichkeit), des modernen Intellektuellen und schließlich des Juden. In den durch diese Dimensionen definierten Sphären bildeten die drei ihre Identität. Das Problem ist die Nichtübereinstimmung der inneren und äußeren Identität, also zwischen der eigenen Identität und davon, wofür einer von seiner Umwelt gehalten wird. Kiss meint, mit diesem Erklärungsmuster die Widersprüche von Lukács, Rathenau und Wittgenstein erklären zu können.

Vom selben Autor erschien im nächsten Jahr *Bécsi és budapesti impresszionizmus – avagy a fiatal Lukács és Bécs viszonyának közege*⁴⁶. Laut Kiss hätte der Wiener Impressionismus seine ungarische Entsprechung noch am meisten in der Bewegung um die Zeitschrift *Nyugat*. Er spielte dabei eine grundlegende Rolle: „A közép-európai, a bécsi, illetőleg a budapesti impresszionizmus (...) ‚alapító‘ irányzat volt, mégpedig a MODERNSÉG, pontosabban a klasszikus modernség alapító irányzata“⁴⁷ (Kiss 1993: 145). Kiss charakterisiert ihn so: „A közép-európai impresszionizmus belső magva, titkos centruma a belső evidenciára való összpontosítás, a belső

sation. Die Entdeckung von Beer-Hofmanns Werk verursachte heftige Bekenntnisse bei Lukács. In seinem Essay über Beer-Hofmann (1908) war der Wunsch, in ‚dunkle Schlünde‘ zu fallen ‚der versteckte Inhalt für unser Leben‘. Dann, in *Das moderne Drama*, nannte Lukács denselben Beer-Hofmann ein ‚Wunder‘, das nicht nur einen ‚Durchbruch‘ markiere, sondern ihn von leeren weglosen Strecken mit ihren sorgenvollen ästhetisch-religiösen Umwegen zu einem ‚ethisch normativen Leben‘ führe. Schließlich, während seiner sich um 1910 vertiefenden Krise bezeichnet Lukács Beer-Hofmann als das Symbol einer ‚neuen Welt‘.“

45 *Lukács, Rathenau, Wittgenstein. Über die Möglichkeiten der soziologischen Interpretation*

46 *Wiener und Budapester Impressionismus – oder das Medium des Verhältnisses des jungen Lukács zu Wien*

47 „Der mitteleuropäische, der Wiener bzw. der Budapester Impressionismus (...) war eine ‚Gründungs‘-Bewegung, und zwar die Gründungsbewegung der MODERNITÄT, genauer der klassischen Modernität.“

törénelemre és a belső szenzációkra való fixálódás. Bármily közel is álljon a bécsi impresszionista alap-magatartás Kierkegaard ‚esztétikai stádiumá‘-nak ideáltipikus hőséhez, abban mindenképpen különbözik tőle, hogy a belső szenzációk (...) az impresszionistában nem állnak össze egységes, homogén magatartásformává, mint ahogy ez Kierkegaard *Don Juanja* esetében megtörtént. (...) Az impresszionizmusnak ez a magva, centruma helyezi az impresszionista gondolkodást (...) az ideáltipikusan LÍRAI közelébe (...). Az impresszionizmus, éppen mert a belső szenzációk kultuszán alapul, nem összefüggő gondolatrendszer, hanem életmód. Impresszionista tehát az, aki ‚impressionista‘ módon, a belső szenzációk kultuszát megvalósítóan él. Az impresszionista legfontosabb vonásai kimerítően megtalálhatók a fiatal Lukács munkásságában“⁴⁸ (Kiss 1993: 146f.). Er zählt einige Eigenschaften dieser auf. Impressionismus ist relativistisch und konfliktreich. Er verlangt nach einer Weltanschauung und leidet an ihrem Mangel, er ist in Konflikt mit der Modernität, er identifiziert sich mit dem ‚anderen Menschen‘ und nützt ihn zugleich als Ding. Impressionismus wirkt dabei befreiend und demokratisch.

Den hier aufgezählten Hinweisen auf Lukács’ Texte lohnt es sich genauer nachzugehen. Schaut man die Schriften Lukács’ an, wird sein Bild über die Kultur Wiens sichtbar. Gelingt es diese Texte zu einem Ganzen zusammenzufügen, so wird jenes Bild plastisch genug, um weitergehende Schlußfolgerungen aus ihm ziehen zu können. Über die in diesen zwischen 1972 und 1993 erschienenen Texten angesprochenen Fragen kann man auch insofern hinausgehen, als man weitere Aspekte in Betracht zieht. Fragt man nach der Bedeutung der Formulierung, Georg Lukács’ Mutter wäre ‚Wienerin‘ gewesen, eröffnen sich Perspektiven, die sich nur mehrfach

48 Der innere Kern, das geheime Zentrum des mitteleuropäischen Impressionismus war die Konzentration auf die innere Evidenz, die Fixierung auf die innere Geschichte und innere Sensationen. Soll das Wiener impressionistische Grundverhalten dem idealtypischen Helden in Kierkegaards ‚ästhetischem Stadium‘ auch noch so nahe stehen, es unterscheidet sich von ihm auf jeden Fall darin, daß die inneren Sensationen (...) im Impressionisten sich nicht zur einheitlichen, homogenen Verhaltensform fügen, wie dies in Kierkegaards *Don Juan* der Fall ist. (...) Diesen Kern, dieses Zentrum des Impressionismus ortet das impressionistische Denken (...) in der Nähe des idealtypisch LYRISCHEN (...). Der Impressionismus, gerade weil er sich auf den Kult der inneren Sensationen gründet, ist kein zusammenhängendes Gedankensystem, sondern Lebensart. Impressionist ist also der, der auf ‚impressionistische‘ Weise, den Kult der inneren Sensationen verwirklichend, lebt. Die wichtigsten Züge des Impressionismus findet man erschöpfend im Werk des jungen Lukács.“

gebrochen in philosophischen Texten gespiegelt finden. Ihre Bedeutung ist nichtsdestotrotz wichtig, da sie motivierend wirken. Man muß sich Fragen stellen, die leicht als unbegründet bezeichnet werden könnten. Etwa: Warum hat sich Lukács mit der ‚jüdischen Frage‘ nicht auseinandergesetzt? In der bisherigen Forschung bemühte man sich um einen korrekten Umgang mit einem namhaften Denker und ging auf Fragen ein, welche von vornherein als Randfragen eingestuft wurden. Welche Methoden muß man wählen, um diese Fragen sinnvollerweise noch einmal und ins Zentrum stellen zu können?

Die Methode

Sowohl ‚der junge Lukács‘ als auch ‚Wien um 1900‘ sind jeweils besetzte Felder. Im vorigen Kapitel habe ich mit einer Reihe von Beispielen zu zeigen versucht, was dies im Falle von Lukács bedeutet. Die Epoche der Wiener Jahrhundertwende fasziniert durch kulturelle und künstlerische Leistungen, aber auch durch historische Ereignisse, welche das 20. Jahrhundert weitgehend bestimmten. Man verbindet mit dieser Stadt Sigmund Freud, Gustav Klimt, Egon Schiele, Ludwig Wittgenstein und Adolf Hitler und konstruiert bereits mit dem Aufzählen dieser Namen einen Zusammenhang, der in seiner Bedeutung kaum zu überbieten ist. Diese Epoche und insbesondere diese Darstellung blendet. Da hier Geistesbewegungen wie Psychoanalyse, analytische Philosophie und zugleich auch der Nationalsozialismus ihren Ursprung hatten, ist man überwältigt und erliegt dem Schein. Dies gilt nicht bloß für die populärwissenschaftliche, sondern auch für die akademische Diskussion. Das maßgebliche Bild von Wien um 1900 wurde von Carl Schorske, William Johnston, Allan Janik und Stephen Toulmin im wesentlichen in den 1970er Jahren entworfen. Dieses Bild ist zwar nach wie vor relevant. Es wird trotzdem in Österreich um die Frage der Identität diskutiert – das Bild dieser Kulturwissenschaftler wurde also nicht als definitive Antwort aufgenommen.

Der Wert von Schorskess, Janiks, Toulmins und Johnstons Arbeiten ist, daß sie gezeigt haben, daß Wien um 1900 eine selbständige kulturelle Einheit bildet. Sie enthält ein dissoziatives Element, welches – um eine berühmt gewordene These zu nennen – sie zur ästhetischen Großproduktion trieb und wenige Jahre später zur geschichtlichen Katastrophe führte. Dieses als Widerspruch bezeichnete Element spielt in den erwähnten Werken seinerseits eine widersprüchliche Rolle. Es sei charakteristisch, daher einheitsstiftend und homogenisierend. Die Elemente der Wiener Kultur gehören jedoch nicht in eine homogene Klasse, sie sind nicht durch eine geschichtliche Kraft geformt, sind nicht Material, aus dem das geschlossene Bild eines Buches wird, sondern eine Reihe von Elementen mit ihren spezifischen und komplexen Formen. Das prinzipiell Heterogene, Zusammengesetzte und Komplexe wurde in den erwähnten Werken dadurch festgemacht, daß sie eine Vielzahl von Einzelementen aufzählten. Diese zusammengesetzte Situation wurde jedoch nicht

von sich aus, sondern durch ein von außen aufgetragenes Schema erklärt. Wenn das Thema ‚Wien um 1900‘ auch überstrapaziert zu sein scheint, kann man sich dennoch mit den vorhandenen wissenschaftlichen Ergebnissen nicht zufriedengeben.

Kann man Georg Lukács aufgrund dessen, was diese Bücher beschreiben, verstehen? Reicht der ihm im System der besagten Bücher zugewiesene Platz hierfür aus, oder gab es da nicht noch etwas anderes? Weil Georg Lukács in sehr vielen und bedeutenden Punkten mit Wien in Verbindung stand, jedoch weder ‚Wiener‘ noch in den erwähnten Bewegungen involviert war, ermöglicht er eine kritische Auseinandersetzung mit dem gewohnten Bild. Mit ihm kann man die bekannte Geschichte neu lesen. Wenn Georg Lukács mit seinen zahlreichen Wiener Bezügen nicht in das gültige Bild von Wien um 1900 paßt, dann muß dieses Bild neu gezeichnet werden.

Schorske stellt im ersten Kapitel seines Buches *Fin-de-Siècle Vienna* die politischen und gesellschaftlichen Grundzüge dar, welche die kulturelle Blüte der Wiener Jahrhundertwende bedingten. Am wesentlichsten ist die Krise und der Zusammenbruch des Liberalismus in Österreich um 1880. Dies gilt jedoch nur, weil er Liberalismus auf eine Weise definiert, die den österreichischen Verhältnissen nicht entspricht. Genauso fraglich ist die gesellschaftliche Strukturierung und somit das Problem, welche Schicht Träger des Liberalismus war. Gewöhnlich wird da eine mittlere Schicht angenommen, in Absetzung von der weiter unten stehenden Arbeiter- und der höher stehenden adeligen Schicht. Mit dem Zusammenbruch des Liberalismus müßte Schorske das Aufkommen der Arbeiter und damit des Sozialismus und des Nationalismus – der Massenideologien als neuer politischer Faktoren – meinen. Zunächst traten zwar andere Gesellschaftsschichten als Trägerinnen der neuen Massenideologien, etwa des Antisemitismus Luegerscher Prägung, auf. Handwerker, Kleiner, Kleinbürger und Beamte wurden nach und nach wahlberechtigt und somit politische Entscheidungsträger. Schorske redet jedoch nicht über die Arbeiter. Sie bleiben in seiner Aufsatzsammlung bloß Äußeres. Auch der Adel und der Klerus werden nicht adäquat dargestellt. Der Adel etwa war nicht bloß eine Handvoll kurioser Habsburger, sondern jene Beamten-, Landbesitzer- und Militärschicht, die alle Schlüsselpositionen im Lande besetzte. Diese Tatsache wird durch die Adels-titelverleihungspolitik des Habsburgerreichs bekräftigt: Isaak Löw Hofmann von Hofmannsthal und Josef Lukács von Szeged etwa erwarben den Adelstitel durch Verdienste im Wirtschaftsleben – sie kauften ihn, wenn man dies so ausdrücken will, was jedoch den hier erscheinenden komplexen Entwicklungsprozeß auf eine un-

zulässige Art vereinfachen würde. Der Adel war bis in den Ersten Weltkrieg hinein gesellschaftliche Elite, deren Widersprüche nicht den Adel in Frage, sondern die Elite als Gesellschaftsschicht bloßstellt. Liberalismus erscheint dabei als eine diffuse gesellschaftliche, politische und kulturelle Bewegung. In Schorskes Text werden genauso wie in der Monarchie die realen Kräfte und Spannungen übersehen, weil man sich jeweils von einer Scheinkultur blenden läßt. Wie Schorske die gesellschaftlichen Umstrukturierungen, das aristokratische Gehabe der Neureichen beschreibt, das geschieht in einer fahrlässigen Selbstverblendung, wie im Falle der Machthaber bis 1918. Nur das Elend sei Grund der Erstarkung der sozialistischen Bewegung, Adel ein überlebtes Relikt, Klerus schlicht konservativ gewesen. Was durchs Eingehen aufs Detail, durch Abstieg, durch den Perspektivenwechsel sich ergeben würde, wird ausgeblendet. Schorske stellt zwar Klischees – vom eigenwilligen und animalisch durchsetzten Kokoschka bis zum realen und gesellschaftlich motivierten Schrecken, der den Expressionismus bedingt – faszinierend dar. Er bringt es zustande, Einzelercheinungen zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzubringen. Dieses Bild ist aber trotzdem zu korrigieren. Es ist nämlich ein Scheinbild. Da fehlen Dimensionen, die nachzuzeichnen sind.

Die Ausgangsfrage für William Johnston in *The Austrian Mind* ist folgende: Warum gab es in Österreich zwischen 1848 und 1938 so viele hervorragende Denker? Johnston erklärt dies mit der großen Zahl der Figuren selbst: Es gab hier ein Gewächshaus, wo im dichten Gedränge die Intellektuellen sozusagen einander gegenseitig befruchteten. Johnston analysiert die Tätigkeit von beinahe 70 bedeutenden Menschen. Er beschreibt den Werdegang eines Theoretikers, rekonstruiert die Diskussionen, an denen er teilnahm, bestimmt sein Verhältnis zum Ganzen der österreichischen Entwicklung um 1900 und gibt eine Antwort auf die brisante Frage, was das alles mit dem Kommenden zu tun hat. Er sieht die einzelnen Figuren als Verkörperung einer Idee oder als Äußerung einer Methode. Was so entsteht, ist das Bild vom österreichischen Geist. Weder die Ausdrücke noch die Methoden erlauben es dabei, ein seriöses Werk zu schreiben. Wörter wie ‚Impressionismus‘, ‚Nihilismus‘ und ‚Délibáb‘ sind dazu zu verschwommen und vielschichtig. Sie werden benutzt, um eine Stimmung zu erzeugen. Bei Johnston ist Impressionismus der schöne Schein der Oberfläche, die die Realität abdeckt. Den Ausdruck Nihilismus hält Johnston für etwas schlicht Negatives. Er ist jedoch ein religionsphilosophischer Ausdruck und bezieht sich auf die zerstörerischen Tendenzen der positivistischen Wissenschaftlichkeit. Das Wort ist im 19. Jahrhundert von Ludwig Büchner bis

Friedrich Nietzsche mit Bedeutung beladen worden. Johnston ordnet Ungarn den Begriff ‚Déliabáb‘ zu. Daß die ungarische Entwicklung nicht unproblematisch war, ist historische Tatsache. Diese Probleme mit dem Wort Délibáb, das die in der heißen Luft der Ungarischen Tiefebene erscheinende Luftspiegelung bezeichnet, zusammenzufassen, leitet jedoch in die Irre. Die Darlegung der Widersprüche im einzelnen kann mit einer Pointe nicht ersetzt werden. Impressionismus, Nihilismus, Délibáb, böhmischer Reformkatholizismus sind jeweils Teilerscheinungen, die keinesfalls für das Ganze genommen werden dürfen. Daß Johnston die ausgewählten Vertreter des Wiener Geistes nicht gebührend beschreibt, ist am klarsten bei denen sichtbar, die zunächst mit einem anderen Ort assoziiert werden, so bei Thomas G. Masaryk oder bei Georg Lukács. In Wirklichkeit ist dies bei jedem der Fall. Bei den Nebenfiguren genauso wie bei den 70 Analysierten und bei der Handvoll Protagonisten. Johnston versucht mit populistischen, und das heißt oberflächlichen Methoden, pointiert und unterhaltsam, um den Preis der Gründlichkeit und Seriosität, die Stimmung der Epoche zu vermitteln. Was Johnston mit seinen Anekdoten beschreibt, ist insofern richtig, daß diese Anekdoten auch auf die Intellektuellen wirkten. Die Frage nach den Strukturen, welche die Anekdoten und über sie hinaus die Leistungen der Hochkultur ermöglichten, welche in diesen erschienen, wäre jedoch wichtiger.

Janik und Toulmin stellen in der Einleitung ihres Werkes *Wittgenstein's Vienna* die Frage nach der richtigen Interpretation von Ludwig Wittgensteins Werk. Sie brechen aber den Gedankengang genauso ab, wie sie die Antwort auf die Frage, was Wittgensteins Verhalten zur Ethik so sonderbar macht, schuldig bleiben. Sie sind der Meinung, daß der *Tractatus logico-philosophicus* die Lösung aller Probleme sei. Allerdings verstehen sie dies so, daß diese Lösung eine mystische ist, welche lautet: Über die wichtigen Sachen kann man nicht reden. Das Problem mit dem Positivismus, der analytischen Philosophie, dem logischen Empirismus ist, daß sie keine philosophische Relevanz haben, weil sie alles unberührt lassen, was wichtig ist: Ethik, Ästhetik und Metaphysik. Janik und Toulmin bemühen sich zu zeigen, daß gerade diese Probleme für Wittgenstein wichtig waren. Sie behaupten, daß die letzten zehn Seiten des *Tractatus* sich mit Ethik befassen und daß der zweite, der eigentlich wichtige Teil aus besagtem Grund, weil sie nämlich wichtig sei, nicht geschrieben wurde. Sie bezeichnen die Grenzen der Sprache und der Kommunikation als zentrales Problem von Wien um 1900 und legen Wittgensteins Lösung dafür als richtige nahe. Gerade dieses Problem ist jedoch das, was Lukács und die von ihm beobachteten In-

tellektuellen beschäftigte. Das bloße Schweigen kann nachträglich zum Bedeutungsvollen stilisiert werden. Der Versuch jedoch, mit inadäquaten sprachlichen, philosophischen Mitteln zum Wesentlichen zu gelangen, war Lukács' Anliegen.

Die Strukturierung der Gesellschaft, die Beantwortung der Frage, wie Wissen entsteht, die zur Beschreibung der Situation verwendeten Ausdrücke, die Annahme, den Protagonisten durch ihre Rolle zu genügen, das Bemühen, ein philosophisches Werk zu rechtfertigen, die Heraushebung von Schlagwörtern, das Stehenlassen der halben Arbeit und noch mal: der Glaube an das selbst erstellte Scheinbild – das sind die methodischen Fehler dieser drei Bücher.

Was Janik und Toulmin über Wittgenstein, Schorske über Politik, Literatur, Kunst und Musik, Johnston im allgemeinen und im besonderen über Freud schreiben, ergibt zusammen trotzdem ein Bild. Haben diese Autoren nun neue Einsichten vermittelt oder bloß bestehende komprimiert? Haben sie die Tiefe beleuchtet oder bloß auf Schillerndes gezeigt? Zeigten sie hinter dem Schein Liegendes, oder hielten sie eher am Schein fest? Ist von dem Unbehagen der Jahrhundertwende bei ihnen etwas zu finden? Oder wird da eher – insbesondere angesichts der gegenwärtigen Probleme – beruhigt? Schorske, Janik und Toulmin sowie Johnston haben nicht nur Wien um 1900 vereinfacht, sondern auch den Ausgangspunkt, die Welt, aus der Wien um 1900 resultierte, deren Fragen es beantwortete: das 19. Jahrhundert. Ebenfalls wird auf diese Weise die Gegenwart vereinfacht. Gelingt es, das Problem ‚Wien um 1900‘ zu erklären, wie dies in diesen Texten vermeintlich geschieht, dann entsteht der Schein, daß das, was mit ihm verbunden wird, ausweichlich gewesen wäre.

Das Schrifttum über Wien um 1900 bildet ein eigenes kulturgeschichtliches Genre. Aus der Perspektive der Vertriebenen, der Historiker, der Literaturwissenschaftler formuliert, in diversen Epochen, als Zeitgenosse, nach 1918, in den 1930er Jahren, nach 1945, vor und nach Schorske und während des Booms der 1980er Jahre geschrieben, Einzelproblemen gewidmet, Theorien entwickelnd und Thesen vertretend, sind unzählige Texte entstanden. Diese wurden dann jeweils diskutiert, erweitert, kritisiert, in Gruppen geordnet, verworfen und wiederentdeckt. Es gibt nur eine Konstante. Wien um 1900 bleibt ein bedeutungsträchtiges Rätsel. Wien um 1900 ist viel zu oft eine persönliche Geschichte. Darüber schreibt man subjektiv, weil man sich erinnert oder weil man sich von den Folgen betroffen fühlt. Man deckt die Widersprüche auf und kompliziert sie zu einer Defizithese. In diesem Paradoxon leben die Konflikte jener Zeit in einer kulturgeschichtlichen These weiter. Genauso

in der Mystik der Sprachphilosophen und in der enzyklopädischen Darstellung dieser Vielfalt. Wie soll man aber über Wien um 1900 schreiben, wenn nicht so?

Im folgenden werde ich die Quellen für eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen ‚Georg Lukács und Wien‘ gruppieren. Es sind Quellen zu seinem Leben und zum Milieu, dem er entstammte: seiner Familie und der gesellschaftlichen Gruppe, in welcher er sozialisiert wurde. Ich werde versuchen, aus der Memoirenliteratur, aus statistischem und wirtschaftsgeschichtlichem Material, wie etwa Geschäftsberichten von Banken, aus Dokumenten von Erziehungsanstalten und allem voran aus literarischen und philosophischen Texten eine Epoche zu rekonstruieren, welche dieses Verhältnis bedingte. Was das Problem ‚Lukács und Wien‘ ist, möchte ich aus den Aspekten dieses Problems, aus Lukács' Literaturtheorie, seiner Psychologie, Philosophie, Essayistik und seinen kulturpolitischen Stellungnahmen erschließen. Die Interaktion zwischen Milieu, Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Kultur, Ereignissen, Menschen, Lektüre, Zeitschriften, Sprachen ergibt erst die Welt, welche Lukács als die seine erlebte. Ich will das, was aus den Quellen sich erschließen läßt, mit der politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung verknüpfen. Ich möchte zeigen, daß eine Pauschalisierung der frühen Entwicklung von Georg Lukács seine Realität verfälscht. Ferner möchte ich zeigen, daß eine pauschale Behandlung der Welt, in der er sich bewegte, es verhindert, ihn differenziert zu betrachten – und zu verstehen.

Diese Untersuchung hat ihre Grenzen: es geht um Georg Lukács und Wien. Es geht demnach nicht um jene Kreise und Gruppierungen, in welchen Georg Lukács untersucht werden sollte: die Thália Társaság⁴⁹, die Freundschaften zu und Waffenbrüderschaften mit Leo Popper, Ernst Bloch, Paul Ernst und Béla Balázs, die Kaffeehauskreise – laut Maria Lukács traf sich im Baross Kávéház⁵⁰ der Gymnasiast Lukács mit Tamás Moly, László Bánóczy und Sándor Hevesi; sie diskutierten bis spät in die Nacht hinein; aus diesem Freundeskreis ist dann die Thália Társaság hervorgegangen –, um Zeitschriften wie Nyugat und Szellem⁵¹, um die Vasárnapi Társaság⁵², um Theosophie und um die zu gründende und ‚Mistbeet‘ zu nennende Kommune. Es geht auch nicht um Fragen wie z. B. Lukács' Frauenbild, die Reise-

49 Thalia Gesellschaft

50 Baross Kaffeehaus

51 Geist

52 Sonntagskreis

kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts, das Büchersammeln. Alle diese Fragestellungen mußten vernachlässigt werden. Ebenso wenig konnte eine ikonographische Untersuchung einer Reihe von Symbolen unternommen werden. Die sprachliche Symbolik der Begriffe Erlebnis, Kunst, Metaphysik, Essay, die Deutung des Exllibris in den in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrten Heibel-Bänden aus dem Besitz von Georg Lukács, das Wappen der szegedi Lukács-Familie, der Stil der Heidelberger Häuser, in welchen er zwischen 1912 und 1918 wohnte, die erwähnten Fotos über Lukács im Arbeitszimmer, oder gar seine erste Frau, Jelena Grabenko, als Dostojewski-Heldin. Diese Symbole sind authentische Zeichen; sie wären gesondert zu lesen und zu verstehen.

In den folgenden Ausführungen tritt die Ereignisgeschichte – die ungarische Regierungskrise von 1905, das Erscheinen von Endre Adys Gedichtsband *Új versek*⁵³, der Ausbruch des Ersten Weltkrieges – in den Hintergrund. Dies nicht nur deshalb, weil Georg Lukács und Wien keine historische Studie ist, sondern weil für Georg Lukács die Ereignisse nicht die Bedeutung hatten, welche man in einer Ereignisgeschichte diesen zuschreibt – sondern eine andere: die Regierungskrise scheint ihn nicht direkt beschäftigt zu haben, Ady beeinflusste ihn, er schrieb zwei Jahre später über den Gedichtband *Az Illés szekerén*⁵⁴ eine Kritik, er wollte nicht zur Armee einrücken. Und auch deshalb nicht, weil ein wesentliches Charakteristikum des von mir darzustellenden Milieus bzw. der Geistigkeit die Geschichtslosigkeit ist: das Nichtbewußtsein der historischen Verantwortung. Entweder dachte Lukács in der Größenordnung von Sündenfall und Erlösung, oder er beschäftigte sich mit privaten Problemen wie seiner Habilitation. Ein dritter Grund liegt darin, daß ich glaube, daß diese Ereignisse zwar interessant, aussagekräftig und entscheidend sind, jedoch bloß Symptome einer längerfristigen und tiefer liegenden Entwicklung darstellen. Eine Entwicklung, die auch die Gegenwart bestimmt und auch durch die historischen Zäsuren – wie man das auf die ungarische Geschichte bezogen mit 1919, 1945, 1948, 1956 und 1989 benennen könnte – nicht unterbrochen wurde.

Vielmehr geht es mir darum, die Einzigartigkeit der ungarischen Situation zu zeigen. Das Spezifische des ungarischen Liberalismus, die Formationsumstände der bürgerlichen Radikalen, die Assimilation, Urbanisierung, Entwicklung von Budapest, gesellschaftlicher Mobilität, erwartungsvoller Aufnahme von aus Westeuropa

53 *Neue Gedichte*

54 *Am Wagen von Elija*

kommenden intellektuellen Modeströmungen zu charakterisierende Dynamik, die spezifische Ambivalenz der Moderne, die einerseits begrüßt, andererseits durch Rückständigkeit gleich auf ihre Grenzen gestoßen ist, gaben den Rahmen vor, innerhalb dessen sich Lukács bewegte. Sie gaben auch die Umstände vor, welche den Bruch, die Diskontinuität, Lukács' Wende Ende 1918 bedingten. Welches Leben endete also mit jenem berüchtigten ‚Bruch‘?

Das Leben

Lukács unterschied in *Die Seele und die Formen* bekanntlich zwischen ‚das Leben‘ und ‚das Leben‘ und meinte damit das einzelne Leben und das allgemeine Leben, das Leben, das einem erscheint, und das Leben, das man weiß. Das eine Leben ist damit wahr und das andere die Wahrheit. Insbesondere dann, wenn die Wahrheit gedichtet wird. Die Frage, wie das vor sich geht, wie aus einem Leben ein Lebenslauf wird, beschäftigt die Biographen gewöhnlich nicht. Wenn man eine Biographie liest, muß man trotzdem unterscheiden, worüber geschrieben wird, über ein idealisiertes Leben oder über ein Leben, das zu einem Ziel hinführt; versucht man eine bestimmte Linie zu konstruieren oder eine scheinbare zu hinterfragen; welche Fakten ordnet man in eine Kontinuität, und welche Strecken eines Lebensflusses läßt man ungenannt. Man muß nachvollziehen, welche Züge betont sind und welche im Schatten liegen. Welches Bild ergibt sich nun, wenn man die einzelnen Züge, welche mit Wien etwas zu tun haben, in Lukács' Leben zusammenfügt?

Es gibt in Lukács' Leben eine Reihe von beunruhigenden Fakten. Diese Fakten erklären weder seine Schriften noch seine Taten. Sie sind aber mit Bestimmtheit Motive. Sie sind integraler Teil eines aus Texten und Taten gewobenen Corpus. Von diesen beunruhigenden Fakten haben zahlreiche mit Wien zu tun. Im folgenden werde ich einige von ihnen aufzählen. Sie sind jeweils Unregelmäßigkeiten, auf die man bei der Beschäftigung mit Georg Lukács' Schaffen stößt. Sie ergeben zusammen keinen Sinn, sondern eine Frage, welche zu explizieren diese Untersuchung sich als Aufgabe stellt.

Die Thália Társaság wurde im Zuge einer künstlerischen Theatererneuerungsbewegung gegründet. Eine Gruppe von begeisterten Jugendlichen wollte nicht mehr, was in der Pariser Comédie Française, im Wiener Hofburgtheater und im Budapester Nemzeti Színház⁵⁵ geboten wurde. Wie das Marcell Benedek später erzählte, aufgrund von französischen, deutschen, englischen, schwedischen, italienischen und russischen Vorbildern. Organisatorisch wurde aber ein Wiener Verein als Vorbild genommen. Man schrieb einen Brief an den Wiener Akademischen Verein, um Aus-

55 Nationaltheater

kunft über die Gründung eines ähnlichen Vereins in Budapest einzuholen. Jener, der Akademische Verein für Kunst und Literatur, wurde 1901 in Wien von Hans Tietze gegründet. Über seine Tätigkeit berichtete unter anderen auch Hermann Bahr regelmäßig. Einige dieser Berichte erschienen gesammelt in seinen *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903* (1903: 99–156). Am Programm der Thália Társaság standen dann neben Ibsen, Strindberg, Gorkij und Wedekind auch Hebbel mit *Mária Magdolna* und Schnitzler mit *Irodalom*⁵⁶ und *Hagyatéék*⁵⁷. Man hat auch geplant, Schnitzlers *Körtánc*⁵⁸ aufzuführen. Gleich bei der ersten Vorstellung wurde ein Programm, bestehend aus Einaktern, zusammengestellt, in welchem zuerst auch Schnitzlers *Anatol* aufgenommen hätte werden sollen, der aber dann fallengelassen wurde. Interessant ist hier nicht bloß das, was war (so etwa Hebbel), sondern was hätte sein können, was im Gespräch war, was geplant und versucht war – und nicht stattfand. Die Gründe, warum *Anatol* doch nicht gespielt wurde, wissen wir nicht. Ein Motiv war vielleicht das, welches die damals siebzehnjährige Maria Lukács in einem Brief erwähnte: das Stück sei unmoralisch.

Als Lukács Paul Ernst das erstmal besuchte, hat sich eine persönliche Freundschaft angebahnt. Worüber sie gesprochen haben, wissen wir nicht. Als sich Lukács bei Ernst dann als nächstes für die Gastfreundschaft brieflich bedankte, formulierte er das so: „Verehrter Herr Doctor, bitte schreiben Sie mir gelegentlich den Namen des Wiener Novellisten von dem Sie sprachen: vielleicht kann ich etwas über ihn erfahren. Die Gelegenheit die mir diese Frage bietet benütze ich um etwas nachzuholen, dessen Versäumnis mich seitdem fortwährend quält. Nach den schönen zwei Tagen, die ich mit Ihnen verbrachte verlies ich Ihr Haus, wortlos, als ob nichts gewesen wäre. (...)“ (Brief Lukács’ an Ernst vom Juni 1910 im Deutschen Literaturarchiv Marbach). – Die Interpunktionen sind hier freilich grammatikalisch unrichtig. Sie sagen aber einiges über den seelischen Zustand des Schreibers aus: der Wiener Novellist ist der Vorwand, Lukács geht schnell über seinen Vorschlag hinweg. Beim „verlies ich Ihr Haus, wortlos, als ob“ stockt er. Das ist nämlich der Punkt, worauf es ihm ankommt. Trotzdem: Wieso wählte Lukács für diese Nebensache einen Wiener Novellisten? Wieso nicht einen Berliner? Um ihn ging es ja überhaupt nicht. Der ist eine völlige Nebensache. Aus dem restlichen Briefwechsel geht auch nicht

56 *Literatur*

57 *Nachlaß*

58 *Reigen*

hervor, wer der sein könnte. Ernst kümmert sich in seinem Antwortbrief vom 8. 7. 1910 mit keinem Wort um ihn. Wieso ist der aber ein Wiener?

Im Brief Georg Lukács' an Paul Ernst vom 2. 9. 1910 steht es: „In Salzburg habe ich Beer-Hofmann kennengelernt und nachher ein paarmal in Ischl aufgesucht. Er macht einen sehr angenehmen und starken Eindruck. Durchaus nicht – wie ich fürchtete – ~~wienre~~ wienerisch und aesthetenhaft.“ Lukács hat im Brief nicht nur das Wort „wienerisch“ korrigiert. Man könnte etwa das Wort „habe“ auch als „hoffe“ oder das Wort „starken“ als „starflen“ lesen, und „Eindruck“ hat er zuerst als „eindruck“ geschrieben. Warum aber diese Aufregung?

Das komplexe Verhältnis, in welches Lukács' literaturtheoretische Texte eingebettet und aus welchem sie zu verstehen sind, kann nur mittelbar erschlossen werden. Zahlreiche Analysen von Ágnes Heller, Ferenc Fehér, Mihály Vajda und György Márkus bis Júlia Bendls Lukács-Biographie nahmen dies vor. Die Konstruktion, mit der man dieses Verhältnis wiederzugeben meint, ist nichtsdestotrotz vage. Sie beruht auf Indizien, Andeutungen, auf den Interpretationen und Reaktionen von anderen, da manchmal Lukács' eigene Briefe nicht auffindbar sind und man nur aus den Antwortbriefen auf sie schließen kann. Aus dem Briefwechsel, aus den Tagebüchern von Béla Balázs und Anna Lesznai und aus den erhaltenen Dokumenten läßt sich zwar ein kohärentes Ganzes erarbeiten. Welche tieferen Dimensionen man in dieses Ganze hineindeutet bzw. bis zu welchen tieferen Dimensionen man vordringt, liegt aber in der Absicht des Interpreten. Je nachdem, ob man diesen Komplex mit dem Vokabular einer Psychopathologie, einer Metaphysik oder einer Subgeschichtsschreibung analysiert, eröffnen sich verschiedene Perspektiven.

Lukács behauptete in seinen späteren Jahren, daß seine Entwicklung nicht kontinuierlich war, daß er, wenn er um eine Stufe weiter war, sich nicht mehr um die vorige gekümmert habe. Diese Behauptung läßt sich durch zahlreiche Tatsachen bestätigen. Seine Distanzierung vom fünf Jahre vorher entstandenen Text in der Vorbemerkung von *Zur Soziologie des modernen Dramas* 1914, sein Antwortbrief nach Heidelberg vom Dezember 1918, in welchem er sein Habilitationsansuchen zurückzieht und sein 1917 deponierter und nach der Erneuerung der Deposition 1933 vergessener und erst nach seinem Tode zufällig aufgetauchter Heidelberger Koffer belegen dies. Da kann man nicht über organische Entwicklung reden. Diese Entwicklung vollzog sich in Brüchen. Wie ist aber so was möglich? Was für eine seelische Disposition muß dieser Mensch gehabt haben? Modern, gewiß, da Identitätsprobleme zur Definition von Moderne gehören. Die Welt, die Lukács erleben

mußte, war selbst auch problematisch. Für ihn insbesondere, da er diese Probleme auf sich nahm. Das alles ist aber nicht Erklärung genug. Da muß es einen inneren Kern geben, der dieser Entwicklung entspricht. Was ist dieser Kern? Diese Frage ist besonders bedeutungsvoll, da ‚das Leben‘ ein zentrales intellektuelles Problem des jungen Lukács war. Das Problem des Lebensentwurfs und Lebensweges beschäftigte Lukács in seinen frühen Texten genauso wie in seinen letzten Interviews. Und dieses Problem blieb für ihn auch Rätsel, wie das der Widerspruch zwischen Diskontinuität und Kontinuität anzeigt. So behauptete er: „Minden dolog énnálam valaminek a folytatása. Az én fejlődésemben, azt hiszem, nem organikus elemek nincsenek“⁵⁹ (LA Nr. 1030: 15).

Diese Fragen und Fakten ergeben eine Entwicklungslinie. Ihre wichtigsten Stationen sind die Familie, in welche Lukács hineingeboren wurde, seine Kindheit, seine Schulbildung, die Gruppen, denen er sich anschloß oder welche er mitgestaltete, wie etwa die Thália Társaság.

Lukács' Beziehung zu seiner Mutter hat für diese Untersuchung wegen einer merkwürdigen Koinzidenz einige Bedeutung. Lukács stand seiner Mutter ablehnend gegenüber, die ‚Wiener Charakter‘ hatte, und er stellte sich, als dies mit Namen genannt wurde, auch der kulturellen Produktion Wiens ablehnend gegenüber. Auf die Beziehung zu seiner Mutter ging Lukács in *Gelebtes Denken* ein: „Mutter. Klug und was man damals gebildet nannte (...) ohne jedes Interesse dafür, wie Dinge wirklich, wie Bedürfnisse echt sind. (...) In Kindheit beherrschte meine Mutter Atmosphäre und Ideologie unseres Hauses. Dazu gehört – fast als Mittelpunkt – meinen Bruder als ein sehr vielversprechendes Kind anzusehen, neben wem ich vollständig im Hintergrund. Hier wieder Einteilung in Wirklichkeit und Protokoll wichtig. Denn mich hat diese Bewertung nie berührt“ (LA Nr. 434: 5). Im Interview mit István Eörsi und Erzsébet Vezér sagt Lukács ergänzend dazu: „Emlékszem arra, gimnazista koromból – ez egy mulatságos história –, hogy anyám mindig a bátyámat protezsálta. Ennélfogva természetesen azt várták, (...) hogy bátyám lesz a jó tanuló, ő lesz a család büszkesége. És most kiderült, hogy fordítva áll a helyzet. Anyámnak erre az volt a teóriája, hogy én nagyon szorgalmas vagyok, a bátyám viszont

59 „Jedes Ding bei mir ist die Fortsetzung von etwas. In meiner Entwicklung gibt es keine nicht organischen Elemente.“ Die Abkürzung LA Nr. steht für: Lukács-Archiv Nummer, entsprechend der Numerierung des Budapester Archivs.

lusta, ezért rossz tanuló ő, és ezért tanulok jól én⁶⁰ (Lukács 1989: 94f.). In *Gelebtes Denken* schreibt Lukács: „Sonst: zu Hause absolute Entfremdung. Vor allem Mutter; fast kein Verkehr Bruder überhaupt nicht (Tod). Brief während letzter Krankheit. Nur Vater – und Peripherie – Schwester“ (LA Nr. 434: 10). Diese zu einer Selbstbiographie angefertigten Notizen deuten an: er wollte die Bedeutung seiner familiären Beziehungen vor sich selbst verringern und dadurch seine Selbständigkeit betonen. Daß dies in seiner Kindheit nicht so sein konnte, ist psychologisch evident. Daß dies ihn für immer zeichnete, zeigen diese späten Notizen. Die Verwendung des Begriffs ‚Entfremdung‘ ist ein deutlicher Hinweis. Nicht nur darauf, daß er seine frühkindliche Situation mit einem marxistischen Begriff interpretierte, sondern auch darauf, was dieser Begriff in seinen marxistischen Schriften bedeutete. Weitere Details über das Verhältnis von Georg zur Mutter erfahren wir von seiner Schwester. „Anyámat – aki szülei halála után egyik nagybátyjánál nevelkedett – Bécsben ismerte meg apánk. Művelt lány volt, több nyelven beszélt, jól zongorázott, és tanítónői diplomát is szerzett. Magyarul is jól megtanult. Műveltsége valahogy mégis felületes maradt – ő maga nagyon is a nagyvilági társas élet felé fordult“⁶¹ (Poppné 1977: 390). Die 1977 publizierten Erinnerungen von Maria Lukács ergänzen Erzsébet Vezérs 1985 veröffentlichte, 1971 geführte Gespräche mit ihr. Hier wiederholt und bestätigt Maria Lukács, was sie geschrieben hat. Einige Motive verdienen Erwähnung, weil sie das Bild abrunden: Die Geschwister Gyuri und Mici kamen einander näher, weil beide ihren älteren Bruder János nicht liebten; Mici war zweieinhalb Jahre jünger als Gyuri, und sie war seine Hörschaft, die er brauchte – obwohl sie ihn nicht verstand, nur Verständnis vortäuschte; Gyuri war in seinen Spielen sehr präzise, etwa als er eine Kathedrale samt Bodenmosaik nach einem Plan baute;

60 „Aus meiner Gymnasialzeit erinnere ich mich daran, daß meine Mutter immer meinen Bruder protegierte. Und das ist eine amüsante Geschichte. Dementsprechend wurde von ihm natürlich erwartet, daß er der gute Schüler, der Stolz der Familie werden würde. (...) [Es] stellte (...) sich heraus, daß sich die Angelegenheit genau umgekehrt verhielt. Die Theorie meiner Mutter dazu war die, daß ich sehr fleißig sei, mein Bruder dagegen faul, weshalb er ein schlechter Schüler sei und ich ein guter.“ (Lukács 1981: 44, übersetzt von Hans-Henning Paetzke)

61 „Meine Mutter – die nach dem Tod ihrer Eltern bei einem ihrer Onkeln aufwuchs – lernte unser Vater in Wien kennen. Sie war gebildet, sprach mehrere Sprachen, spielte Klavier und erwarb ein Lehrendiplom. Sie lernte auch gut Ungarisch. Ihre Bildung blieb irgendwie trotzdem oberflächlich – sie selbst wandte sich viel zu sehr in die Richtung des großen Gesellschaftslebens.“

Gyuri las viel, selbstsicher ist er geworden, als er in die Schule ging; die Mutter war im Leben alltäglich, sie war streng, bestrafte die Kinder. Auf die Frage von Vezér, warum die Mutter János bevorzugte, ist die Antwort von Maria Lukács: „Mert János az ő fajtája volt, mi pedig mindig ellenkeztünk“⁶² (Vezér 1985: 25). Maria Lukács redet auch über ein für sie unannehmbares, auch nach dem Tod der Mutter andauerndes unerbittliches Nichtvergeben der Fehler der Mutter seitens Gyuri. Die Mutter, nach Auffassung von Maria Lukács „Osztrák volt, bécsi születésű, és ott nevelődött az elhunyt édesapja testvérénél, abban a családban, ahol három lány volt még, vele körülbelül egyidősek“⁶³ (Vezér 1985: 27). Diese Behauptung verdient Aufmerksamkeit, weil sie auch von Georg Lukács aufgestellt wird⁶⁴ – und falsch ist. Adele Wertheimer ist laut Geburtenmatrikel der jüdischen Kultusgemeinde in Budapest geboren. Dies wußten wohl auch ihre Kinder. Sie irren sich hier, da sie ihre Mutter geistig nach Wien versetzen. Laut Maria Lukács besserte sich die Beziehung zwischen Gyuri und ihr einerseits und dem Vater andererseits, als dieser „bizonyos kritikával kezdte nézni édesanyánk otthoni és társaságbeli magatartását. Különböző apró, szinte megmagyarázhatatlan okokból, Gyuri gyermekkorától fogva neheztelt édesanyánkra, s még halála után sem tudta megbocsátani gyengéit. Anyám okos, művelt, úgynevezett 'jó társaságbeli' hölgy volt, de mi Gyurival idegenkedtünk az ő kissé felületes társalgásától – attól például, hogy olyan könyvekről is beszélt, amelyeket nem is olvasott. Viszont remekül reprezentált, élvezte a jólétet – kiskorában nagy bőségben nőtt fel –, és társaságunknak, apám üzletfeleinek vagy a fővárosi notabilitásoknak olyan vacsorákkal szolgált, amelyekről a vendégek még sokáig beszéltek. (...) Anyánk ilyenkor elemében volt, de Gyuri nem szerette ezt a társaságot. Ez is eltávolította őt anyánktól, akinek kedvence szemlátomást legidősebb fia, János maradt, mivel gondolkodásában és felfogásában ő hasonlított legjobban anyánkra“⁶⁵ (Poppérné 1977: 382). Wie die Mutter wirklich war, kann ich freilich nicht entschei-

62 „Weil János wie sie war, wir hingegen immer gegen sie waren.“

63 „war Österreicherin, gebürtige Wienerin und sie wuchs dort auf, beim Bruder ihres verstorbenen Vaters, in der Familie, wo noch drei andere Mädchen waren, etwa in ihrem Alter.“

64 In der in der Mappe LA Nr. 656 befindlichen Maschinenschrift schreibt Lukács: „Es gab (...) Familien die zweisprachig waren, so auch die meine, da meine Mutter geborene Wienerin war.“

65 „anfang, das Verhalten unserer Mutter zu Hause und in der Gesellschaft mit einer gewissen Kritik zu betrachten. Aus verschiedenen winzigen, beinahe unerklärlichen Gründen bearg-

den. Hier zitiere ich Ihre Todesannonce aus der *Budapesti Hírlap*⁶⁶: „Lukács Józsefné, született Wertheimer Adél, Lukács Józsefnek a Magyar Általános Hitelbank igazgatójának a felesége április 25-én hosszabb szenvedés után meghalt. Az elhunyt nagyműveltségű, művészi érzékű és ritka nemes szívvel bíró urinő volt, aki fényt és melegséget árasztott családja körében. Halálát férjén és rokonságán kívül fia, Lukács György dr, és lánya Lukács-Leszner Rikárdné dr-né gyászolja. Temetése holnap, pénteken délután három órakor lesz a Kerepesi úti izraelita temető halottasházából“⁶⁷ (*Budapesti Hírlap*, 27. 4. 1917: 7). Bemerkenswert ist diese Annonce nicht nur, weil der zweite Sohn, János, an der Trauer sich offenbar nicht beteiligte, sondern weil hier auch die Eigenschaften betont werden, die für Georg und Maria problematisch waren: ihre Bildung und ihr künstlerischer Sinn.

Georg konnte die Erwartungen seiner Mutter nicht erfüllen. Laut seiner Formulierung deshalb nicht, weil sie den älteren Bruder bevorzugte. Die Erwartungen des Vaters erfüllte er aber weitgehend, bis er ihn dann mit der Annahme seiner Lebensaufgabe 1919 ruinierte. Der Erwartung des Vaters, daß der Sohn die geistige Welt jenes Bürgertums, in welchem er selbst den gesellschaftlichen – das heißt wirtschaftlichen – Aufstieg schaffte, erobert, daß er Jurist wird oder Universitätskarriere macht,

wöhnte Georg seit seiner Kindheit die Mutter und konnte auch noch nach ihrem Tod ihre Schwächen nicht vergeben. Meine Mutter war eine kluge, gebildete Dame, aus der sogenannten ‚guten Gesellschaft‘, aber ich mit Georg fanden ihre ein wenig oberflächlichen Gespräche fremd – zum Beispiel, daß sie auch über Bücher gesprochen hat, die sie nicht gelesen hatte. Sie konnte hingegen großartig repräsentieren, sie genoß das gute Leben – in ihrer Kindheit wuchs sie im Überfluß auf – und diente unseren Gästen, den Kunden meines Vaters oder den Notabilitäten der Hauptstadt mit Abendessen, über welche die Gäste noch lange gesprochen haben. (...) Unsere Mutter war dann in ihrem Element, aber Georg mochte diese Gesellschaft nicht. Das hat ihn auch von unserer Mutter entfernt, deren Liebling augenscheinlich ihr älterer Sohn János war, weil er in seiner Denkweise und Auffassung am meisten unserer Mutter ähnelte.“

66 *Budapester Nachrichten*

67 „Frau Josef Lukács, geborene Adele Wertheimer, Frau von Josef Lukács, des Direktors der Ungarischen Allgemeinen Creditbank, starb am 25. April nach längerem Leiden. Die Verstorbene war eine gebildete Dame mit künstlerischem Sinn und selten vornehmerm Herzen, die Licht und Wärme im Kreis ihrer Familie ausstrahlte. Ihr trauern außer ihrem Mann und ihrer Verwandtschaft, ihr Sohn Dr. Georg Lukács und ihre Tochter Frau Dr. Richárd Lukács-Leszner nach. Ihr Begräbnis findet morgen, am Freitag nachmittag um drei Uhr von der Aufbahrungshalle des israelitischen Friedhofs in der Kerepesi Straße aus statt.“

hat Georg lange Zeit entsprochen. Wie Maria Lukács sich erinnert, gab es in ihrer Kindheit mit dem Vater keine enge Beziehung. „Komolyabban csak akkor kezdünk közeledni hozzá, amikor Gyuri rávette, hogy menjen el vele egy gyönyörű budapesti francia kiállításra, melyen csodálatos Gauguin-, Cézanne- és Renoir-képek voltak láthatók. S amikor apánk bevallotta, hogy nem érti a képek szépségét, Gyuri megmagyarázta neki e festők jelentőségét“⁶⁸ (Poppné 1977: 382). Diese zwei Geschichten von Maria Lukács zeigen auf die Punkte, wo der Sohn zum Vater und wo der Vater zum Sohn fand. Dies impliziert freilich, daß vor diesem Zeitpunkt statt Verständnis eine Art formeller Umgang herrschte. Wichtig ist herauszuheben, daß das entscheidende Motiv in dem einen Fall die emotionelle Abwendung des Vaters von der Mutter, in dem anderen seine Anerkennung der intellektuellen Leistung seines Sohnes war.

Aufwachsen und eine Identität aufbauen ist ein langwieriger Prozeß. Über die glückte Identitätsfindung als Theoretiker wird in dieser Abhandlung noch öfters die Rede sein. Hier vorweg drei negative Korrekturen. Die Erkenntnis, daß er kein Dramatiker, kein Regisseur und kein Liebhaber war, drängte sich Lukács beim Organisieren einer Theatergruppe und im bürgerlichen Salon auf. „Két csalódás is ért rövid pályafutásomban, egyrészt rájöttem arra, hogy nem vagyok író, másrészt pedig rájöttem arra, hogy nem vagyok rendező. Hogy én nagyon jól meg tudom fogni az idea és a drámai cselekmény összefüggéseit, ellenben azt, hogy egy színész a jobb kezét emelje föl vagy a bal kezét emelje föl és hogy ez milyen döntő fontosságú egy bizonyos tekintetben, ehhez semmi tehetségem sincs“⁶⁹ (LA Nr. 1030: 4), sagt Lukács, seine Tätigkeit in der Thália Társaság kommentierend. Diese Erfahrungen machte er wohl bald nach der Anfangsphase der Theatergruppe, um 1904–05 vielleicht. Die nächste Erkenntnis ließ etwas auf sich warten. „Úgy érzem, hogy tegnap megértettem magát, megláttam a maga gesztusát. A diványon ült közel énhozzám, előreha-

68 „Eine seriösere Annäherung fing erst an, als Georg ihn überredete, daß er mit ihm in eine sehr schöne französische Ausstellung in Budapest geht, wo wunderschöne Gauguin-, Cézanne- und Renoir-Bilder ausgestellt waren. Und als unser Vater zugab, daß er die Schönheit der Bilder nicht verstehe, erklärte Gyuri ihm die Bedeutung dieser Maler.“

69 „Ich hatte gleich zwei Enttäuschungen während meiner kurzen Karriere, einerseits bin ich darauf gekommen, daß ich kein Schriftsteller bin, andererseits bin ich darauf gekommen, daß ich kein Regisseur bin. Daß ich die Zusammenhänge der Idee und der dramatischen Handlung sehr gut erfassen kann, das hingegen, daß ein Schauspieler seinen rechten Arm aufheben oder seinen linken Arm aufheben soll und wie entscheidend wichtig dies in einer gewissen Hinsicht ist, dazu habe ich keine Begabung.“

jolt és várt valamire és kezét messzire hátravetette maga mögé és egy perczig nyugodt volt, de az a nyugalom feszültebb volt mint minden cselekvése. Ebből a pillanattól minden kipattanhatott volna és csak attól függött, a ki szemben ült magával, hogy mi fog kipattanni belőle. Azok a váró, hátradobott karok villámgyorsan fonódhattak volna a másik nyaka köré és éppen ilyen gyors egyenes gestussal mutathattak volna ajtót neki örökre. És annak egy szavától függött minden. És eltűntem akkor én, mert éreztem, hogy én soha nem fogok magának egy ilyen szót kimondani, hogy az én szavaimra csak figyelni fog mindig, és fáradtan fognak lehanyatlani a karjai. Eltűntem én, de láttam magát, mert a maga élete ez, az ilyen pillanatok végtelen sora. És megértettem magát is, a barátját is, a ki az én barátom is talán, és megértettem az egész világukat. Igen, mindegyiküknek semmi a tény és mégis a tényekben élnek mindketten. Nincsen tény az egyik életében sem, de az élet tele van ezer lehetőséggel és ezek a lehetőségek körül tánczolják magukat, bekopognak a lelkükbe és maguknak be kell őket eresztetniük, bár egy nagy fehér kör a barátja lelke és egy tarka kirándulás a magáé. És beeresztik őket, de amit beeresztettek, csak megérinti magukat azután elszaladnak megint és megint nyugodt a kör és megint tovább tánczol a menet. Ő – talán – megmozdul, ha itt a lehetőség, maga tudom megáll – öneki formát ad a lehetőség, magának tartalmat. És én?⁷⁰ (Georg Lukács an Sári

70 „Ich fühle, daß ich Sie gestern verstanden habe, ich erkannte Ihre Geste. Sie saßen am Sofa, nahe bei mir, lehnten sich vor und warteten auf etwas, und warfen Ihren Arm weit hinter sich, und waren für eine Minute ruhig, aber diese Ruhe war gespannter als alle Ihrer Handlungen. Aus diesem Augenblick hätte alles entspringen können, und es hing nur von dem ab, der Ihnen gegenüber saß, was aus ihm entspringen wird. Jene wartenden, zurückgeworfenen Arme hätten blitzschnell den Hals des anderen umschlungen, und genauso schnell und mit gerader Geste hätten sie ihm für immer die Tür weisen können. Und dann verschwand ich, weil ich fühlte, daß ich Ihnen nie ein solches Wort sagen werde, daß Sie meinen Worten nur aufmerksam zuhören werden, und müde werden, Ihre Arme hinunterfallen. Ich verschwand, aber ich sah Sie, denn das ist Ihr Leben, die unendliche Reihe solcher Augenblicke. Und ich habe Sie verstanden und auch Ihren Freund, der vielleicht auch mein Freund ist, und ich habe Ihre Welt verstanden. Ja, Ihnen allen ist die Tatsache nichts, und Sie leben beide in den Tatsachen. Es gibt in beiden Leben keine Tatsachen, aber das Leben ist voll mit tausend Möglichkeiten und diese Möglichkeiten tanzen um Sie herum, klopfen an Ihre Seele und Sie müssen sie hereinlassen, obwohl die Seele Ihres Freundes ein großer weißer Kreis ist und ein bunter Ausflug die Ihre. Und Sie lassen sie herein, aber was Sie hereingelassen haben, berührt Sie bloß, dann laufen Sie weg, und der Kreis ist wieder ruhig, und die Truppe tanzt weiter. Er bewegt sich – vielleicht –, wenn die Möglichkeit da ist, Sie, ich weiß es, bleiben stehen – ihm gibt die Möglichkeit Form, für Sie Inhalt. Und ich?“

Ferenczi, Januar 1909). Lukács fühlte sich weder für die Bühne noch für den Salon geschaffen. So zog er sich in sein Arbeitszimmer zurück.

„Én nagyon félek attól, hogyha egyszer megírnám az önéletrajzomat, hogy mindenki azt mondaná, hogy ez egy romantikusan kiagyalt teória, mert nekem semmi patológikus vonásom nincsen. Hogy lehet, hogy énbőlöm nem lett egy buta ember, holott nincsen semmi patológikus vonásom. Ezt a modern pszichológiával nagyon nehéz ábrázolni“⁷¹ (LA Nr. 1011: 19) – so Lukács am 13. 5. 1969 in einem Gespräch mit Erzsébet Vezér und István Eörsi. Diese Behauptung steht mitten in einer Diskussion über moderne Literatur und über eine Weltauffassung, welche bei Freud ihren Ausgang hat. „Emögött van egy rendkívül hamis beállítás minálunk, ami már régen kezdődődik, tulajdonképpen az első teoretikusa ennek a Freud, aki tudniillik kimondja, hogy az egészséges embert kell a betegből megérteni és nem megfordítva. És evvel szerintem a világ a feje tetejére van állítva (...) és ez tipikus a modern irodalomra“⁷² (LA Nr. 1011: 16f.). Mit Georg Lukács führte man in seinen späteren Jahren zahlreiche Interviews. Einige dienten der Klärung seiner Position als Marxist, eines wurde für den internen Gebrauch der Parteiführung in Ungarn über die Probleme der sozialistischen Entwicklung im Land geführt, Filmemacher erkundigten sich über sein symbolisches Leben, und es wurde zum Schluß von Erzsébet Vezér und István Eörsi ein großangelegter Versuch unternommen, eine Lukács-Biographie zu erarbeiten. Moderne Literatur war dabei das Paradigma von Lukács und moderne Psychologie das Antiparadigma.

Lukács wollte nicht mit den Mitteln der Psychologie verstanden werden. Er wollte jedoch sehr wohl sich und seinen Lebenslauf interpretiert und gedeutet wissen: „Nem szabad elfelejtened, hogy én nem egy egyén vagyok, hanem egy irányzat. Ebben az irányzatban létezik öt vagy hat ember, aki a Fehér Ferenc, a Heller Ágnes és

71 „Ich habe eine große Angst davor, daß, wenn ich einmal meine Autobiographie schreiben würde, alle sagen würden, daß sie eine romantische, ausgeklügelte Theorie ist, weil ich keinen pathologischen Zug habe. Daß es möglich ist, daß aus mir kein dummer Mensch geworden ist, obwohl ich keinen pathologischen Zug habe. Dies kann man mit der modernen Psychologie sehr schwer darstellen.“

72 „Dahinter steht eine außerordentlich falsche Einstellung bei uns, welche schon lange existiert, deren erster Theoretiker eigentlich Freud ist, der bekanntlich behauptet, daß man den normalen Menschen aus dem kranken verstehen soll und nicht umgekehrt. Und damit ist meiner Meinung nach die Welt auf den Kopf gestellt (...) und das ist typisch für die moderne Literatur.“

így tovább⁷³ (LA Nr 1029: 25). Der Mensch ist nicht bloß Individuum, sondern auch Gattungsexemplar. Die Frage ist, wie ein Individuum zum Repräsentanten seiner Gattungsmäßigkeit wird. „Az emberi nem történetében van egy probléma, ami mindig visszatér és mindig újból problémává válik, és ez a tragédia problémája. A tragédia tulajdonképpen a magasabb nembeliségnek a győzelme az alacsonyabb nembeliség fölött. (...) Ezt akarom csak mondani, hogy ez a nembeliség, ez az igazi ember. Akkor vagyunk igazi emberek, mikor ezt a nembeliséget magunkban megvalósítjuk (...) Akkor is, ha belebukunk. És ezáltal a tragédia válik az ember sorsának az egyik legfontosabb meghatározójává. (...) Arról van szó, hogy mi az embernek az igaz valósága. Ezt szeretném én életem végén még valahogyan ... (...) Az a tény, hogy én ezt a problémát fölismertem, már magában véve nagy dolog. Hogy ki tudom-e dolgozni, ez egy más kérdés“⁷⁴ (LA Nr 1029: 35f.). Lukács stellte sich selbst entsprechend diesem Schema dar. Er redete in den Interviews über sich selbst als Gattungsexemplar. Was er als Individuum erlebte, war wichtig – und sinnvoll zu erzählen –, indem es für die Gattung wichtig war, indem es die ‚Gattungsmäßigkeit‘ ausdrückte. Lukács erzählt dementsprechend in Anekdoten, überlegt und in eine Entwicklungslinie geordnet.

Mir geht es hier nicht um die psychologische Erklärung Lukács' oder seiner Gedanken, sondern um ein plastisches Bild. Und dazu gehören zweifellos auch psychologische Motive. Insbesondere ist es wichtig, die Aspekte von Lukács' Entwicklung genau in Betracht zu ziehen, weil hier die Bedeutung der Begriffe ‚Psychologismus‘ und ‚Leben‘ geklärt werden kann. Das Konzept vom ‚Leben‘ war um 1909 Hintergrund zu *A lélek és a formák*, und die Konstruktion einer Entwick-

73 „Du darfst nicht vergessen, daß ich nicht ein Individuum bin, sondern eine Richtung. In dieser Richtung gibt es fünf oder sechs Menschen, Ferenc Fehér, Ágnes Heller und so weiter.“

74 „In der Geschichte des menschlichen Geschlechts gibt es ein Problem, das immer zurückkehrt und immer wieder zum Problem wird, und das ist das Problem der Tragödie. Die Tragödie ist eigentlich der Sieg der höheren Gattungsmäßigkeit über die niedrigere Gattungsmäßigkeit. (...) Ich will sagen, daß diese Gattungsmäßigkeit der wahre Mensch ist. Wir sind dann wahre Menschen, wenn wir diese Gattungsmäßigkeit in uns verwirklichen (...). Auch dann, wenn wir scheitern. Und dadurch wird die Tragödie entscheidend für das menschliche Schicksal. (...) Das heißt, was ist die wahre Realität des Menschen. Das möchte ich am Ende meines Lebens noch irgendwie ... (...). Die Tatsache, daß ich dieses Problem erkannte, ist schon an sich eine große Sache. Ob ich es ausarbeiten kann, das ist eine andere Frage.“

lungsgeschichte war 1971 Ergänzung zur *Ontologie*. Psychologismus ist noch komplexer. Er bezeichnet die Tendenz, alles psychologisch zu erklären. Dies ist freilich eine Verabsolutierung und Umkehrung der Tatsache, daß alles psychologische Aspekte hat. Diese seit Kants *Kritik der reinen Vernunft* gültige erkenntnistheoretische Grundposition wurde seither genauer bestimmt, nicht aber aufgegeben: Über ein Ding an sich, über ein Objekt, das zuvor nicht von einem Subjekt erkannt wurde, kann nichts ausgesagt werden. Daher ist es unumgänglich, jede Überlegung beim Subjekt selbst anzufangen und bei der Stellung des Subjekts zum Problem auch zu beenden. Dies ist auch Lukács' Grundposition in seinen Heidelberger ästhetischen Texten.

Georg Lukács' Entwicklung ist durch zahlreiche Dokumente belegt und in zahlreichen Analysen behandelt worden. Allen voran sind zwei Versuche, eine Art Lebenslauf zu zeichnen, die Lukács selbst am Ende seines Lebens unternommen hat, zu erwähnen: das Manuskript *Gelebtes Denken*, das 1981 publiziert wurde. Sein deutsches Original befindet sich im Lukács-Archiv. Es enthält wegen Lukács' Tod oft nur Stichworte. Der andere Versuch ist das *Interview mit István Eörsi und Erzsébet Vezér*, das ebenfalls 1981 publiziert wurde. Diese zwei Quellen beziehen sich aufeinander. Lukács wurde von verschiedenen Seiten dazu angeregt, seine Lebenserinnerungen aufzuzeichnen. Dazu erarbeitete er ein Konzept, das Manuskript *Gelebtes Denken*, und machte eine Reihe von Interviews mit István Eörsi und Erzsébet Vezér. Im Budapester Lukács-Archiv sind die Tonbänder dieser Gespräche aufbewahrt. Eine stark bearbeitete schriftliche Version erschien im von István Eörsi und Erzsébet Vezér herausgegebenen Band *Gelebtes Denken*.

Lukács will in diesen Interviews, wie bereits erwähnt, nicht alles sagen. Er will insbesondere nicht sagen, was einmal entscheidend war. Er will statt dessen eine Entwicklungslinie klarmachen. Er will nur dann von Geschehnissen, die er erlebte, und von Personen, die er kannte, berichten, wenn das in diese Entwicklungslinie paßt. Das Wesentliche über seine Familie, die Thália Társaság, seine Schulbildung oder den Galilei Kör⁷⁵ will er nicht sagen. Er setzt auch vieles voraus – was Vezér und Eörsi wohl auch gekannt haben –, und er denkt sich um 1970 auch in eine Gegenwart hinein, in der er seine Interviews positioniert. Das ist selbstverständlich. Das muß man aber beim Anhören dieser Interviews berücksichtigen. Lukács machte mit diesen Interviews aus seinem Leben eine Biographie. Das Leben ist die Fülle der Tat-

75 Galilei-Kreis

sachen, die in Dokumenten (insbesondere in jenen aus dem berühmten Heidelberger Koffer) sich spiegelt, die Fülle, die Lukács in seinen frühen Schriften mit genau diesem Wort bezeichnete. Biographie ist hingegen die nachträglich gezeichnete, auf einen bestimmten Sinngehalt hin zurechtinterpretierte Erzählung. Dieser Sinn war 1970 für Lukács das exemplarische Leben eines Marxisten. Die Psychoanalyse wäre hier eine dritte Möglichkeit. Da versucht man aufgrund von bestimmten Modellen, verborgenes Material herauszufördern und zu interpretieren. Von Lukács erfahren wir viel Wissenswertes. Eines muß man dazu aber auch wissen: Bekenntnisse sind immer Propaganda. Der von Platon konstruierte Sokrates trat für die Philosophie Platons ein, Augustinus für den Katholizismus, Rousseau für den modernen Menschen, Freud für die Psychoanalyse und Lukács für den Marxismus des 20. Jahrhunderts.

Im Falle von Lukács haben wir mehrere Tatsachen. Erstens seine offizielle Biographie, niedergeschrieben im Buch von Vezér und Eörsi bzw. die diesem Text zugrundeliegenden Interviews. Zweitens die Briefe und Aufzeichnungen, die aus den Jahren stammen, an die dann sechzig Jahre später erinnert wird. Durch einen glücklichen Zufall tauchte nach Georg Lukács' Tod ein 1917 deponierter Koffer voller Briefe und Aufzeichnungen auf. So u. a. etwa 1600 Briefe an Georg Lukács über persönliche Angelegenheiten, Publikationen und Karriere. Durch unglückliche Zufälle verschwand der Großteil von Lukács' Antwortbriefen. Da diese Briefe verloren sind und man nur aus den Antworten folgern kann, was in diesen stand, sind diese Quellen nur mittelbar. Wir erfahren von Arbeitsunlust, Krankheiten etc. nur aus den Antworten, welche ihm das Verständnis und den Beistand der Schreibenden versichern. Hier ist zu beobachten, wie Vergangenheit Geschichte wird. Sowohl 1918 als auch 1989 ist etwas plötzlich Geschichte geworden, was bis dahin alles bestimmende Realität war. Wie die Vergangenheit zu Geschichte gemacht wird, ist ein Vorgang, der auch in der vorliegenden Untersuchung berücksichtigt werden muß.

Lukács selbst hat immer wieder über die Bedeutung von kindlicher moralischer Kränkung, Enttäuschung und Entrüstung gesprochen. Sollte angenommen werden, daß Lukács eine gesunde Persönlichkeit war und diese Kränkungen keine pathologische Folgen für seine Persönlichkeit hatten, so hatten sie eben die von Lukács selbst behauptete rationale Folge: den lebenslangen Kampf gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung. Vom kindlichen Erlebnis bis zum kommunistischen Durchbruch – Lukács' Lösung – führte kein gerader Weg. Lukács durchlebte eine lange, krisenhafte Phase. Scheinlösungen, Sackgassen, Selbstzweifel kennzeichnen diese

Epochen. Hierher gehören insbesondere alle mit Wien in Zusammenhang zu bringende Lösungen. Lukács selbst sah sie im späteren Rückblick auf seinen Lebensweg als Zwischenphase, als Vorbereitung an. Als er dann auf ‚seine Aufgabe‘ stieß, löste dies alle früheren gesellschaftlichen, familiären und intellektuellen Bindungen ab.

Die Krisensituationen in Lukács' Leben sind öfters untersucht worden. Am ausführlichsten seine Beziehung zur Irma Seidler. Diese Beziehung wurde sowohl von ihm selbst als auch von seinen Interpreten als philosophische Motivation verstanden. Dabei ist immer wieder auf Parallelen mit der Beziehung von Søren Kierkegaard zu Regine Olsen hingewiesen worden. Eine zweite, ebenfalls untersuchte Krisensituation ist seine Wende zum Kommunismus. Ich möchte nun auf die psychologischen Aspekte in Lukács' Leben auch insofern näher eingehen, als hier mit dem Wiener Nervenarzt Sigmund Freud und seiner psychoanalytischen Methode ein wesentlicher Exponent jener Wiener Kultur berücksichtigt wird, deren Bedeutung für Georg Lukács Thema dieser Untersuchung ist. Die Grenze zwischen einer allzu vereinfachenden psychoanalytischen Diagnose und der lebensgeschichtlichen Motivation einer typischen Identitätskrise ist nicht klar zu ziehen. Das beweist diese Beschreibung von Lukács. Der umgekehrte Schluß, daher könne man von einer psychologischen Motivation nicht reden, wäre allerdings in demselben Ausmaß reduktionistisch.

Wenn Psychoanalyse eine ‚gesunde‘ oder ‚normale‘ psychische Entwicklung des Menschen beschreibt und dieses Schema an berühmten Persönlichkeiten anlegt, dann können einleuchtende und faszinierende Einsichten gewonnen werden. Erik H. Erikson, der wichtigste Vertreter der sogenannten Psychohistorie, liefert von manchen Persönlichkeiten solche Einsichten. Seine Ausführungen über Maxim Gorkij und Adolf Hitler, seine Bücher über Mahatma Gandhi und allen voran über Martin Luther sind solche exemplarische Untersuchungen. Psychohistorie ist jedoch nicht bloß die Geschichte der psychologischen Entwicklung eines Individuums, sondern eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen der speziellen psychischen Entwicklung eines konkreten Individuums zu der geschichtlichen Situation, in der dieses eine entscheidende Rolle bekommt.

Mit Bestimmtheit kann man bei Lukács über ein problematisches Verhältnis zu seiner Mutter und seinem Bruder, aber auch zu seinem Vater, über ein problematisches Verhältnis zu Frauen, insbesondere zu seiner ersten Frau, Jelena Grabenko, von einer Identitätskrise, von moralischer Indifferenz zu Béla Balázs und Ernst Bloch mit gleichzeitiger moralischer Rigorosität gegenüber seiner Mutter, aber auch in philo-

sophischer Hinsicht, genauer in seiner Beschäftigung mit Ethik reden, über Psychodynamik rätseln, über Sublimierung in Arbeit nachdenken. Das Entscheidende ist zwar nicht dieses, sondern das philosophische Werk, das er geschaffen hat. Um dieses Werk zu verstehen, möchte ich hier auf die psychologische Interpretation der Ereignisse seines Lebens eingehen.

Die Geschichten, welche ich über Lukács bisher erwähnte, sein Verhältnis zu den anderen Familienmitgliedern, zunächst zu den engeren, zu seinen Eltern und Geschwistern, zeigen bereits in dieser Hinsicht wesentliche Punkte. Georg Lukács fand in der Familie den nötigen emotionalen Anschluß nicht. Die Mutter bevorzugte den älteren Sohn, der Vater war mit seiner Arbeit beschäftigt, dem älteren Bruder stand er in einem unausgewogenen Konkurrenzverhältnis gegenüber, und die Schwester bedeutete für ihn bloß einen unbefriedigenden Ersatz. In der unmittelbaren Familie fand er weder emotionalen Halt noch eine positive Identifikationsfigur, an die er sich angeschlossen hätte. Im weiteren Familienkreis fand er eine positive Identitätsfigur im Rabbiner – wie das aus einer Anekdote von Maria Lukács hervorgeht. Er mußte sich jedoch freilich trotzdem mit den ihm gegenüber aufgestellten Erwartungen auseinandersetzen. Die Mutter erwartete vom Sohn, daß er sich in der großbürgerlichen Gesellschaft bewegen kann. Der Vater, daß er sich als Jurist in dieser Gesellschaft eine Position erobert. Beide Eltern waren dabei ambitiös, was die Situation bestimmt verschärfte. Beiden Erwartungen entsprach der Sohn nicht. Er bewegte sich auf dem gesellschaftlichen Parkett nicht den Erwartungen der Mutter gemäß. Er studierte zwar Recht, strebte aber eine andere Karriere, die eines Philosophen, an. Bei dieser Entscheidung spielten die angebotenen Verhaltensmuster sowohl im negativen als auch im positiven Sinne ihre Rolle. Der Erfolg des Vaters war nur in einer Krisenwelt, in einer unkontrollierbar sich ändernden Welt möglich, deren andere Seite die finanziellen Erfolge und Mißerfolge weiterer Familienmitglieder – der Löwingers, Neuschlosz' und Wertheimers – waren. Hier lernte Georg Lukács, aus der Krise soviel zu machen wie nur möglich. Die nächste Stufe der persönlichen Entwicklung bildet die Phase der Ablösung von der Familie, die der Regel nach eine mehr oder weniger offene Rebellion ist, indem man sich an selbstgewählten Personen, an Freunden orientiert. Mit Marcell Benedek tauschte er gegenseitig selbstverfaßte Dramen aus, mit László Bánóczy gründete er eine Theatergruppe, mit Leo Popper interessierte er sich für Fragen der bildenden Kunst. Unter welchen Umständen verließ Georg Lukács das Elternhaus? Er ging nach Berlin, um zu studieren, und er schickte Theater- und Ausstellungskritiken nach Budapest.

Es ist an diesem Punkt der Geschichte nicht wesentlich, darauf einzugehen, was Lukács über die Entwicklung des Dramas und der bildenden Kunst dachte. Ich möchte hier nur festhalten, daß er sich in dieser frühen Phase seiner intellektuellen Entwicklung diesen Themen widmete. Dies zeigt nämlich, daß Lukács sich beim Verlassen des Elternhauses in das warf, was er dort hinter sich gelassen hat. Damit sind wir bei der nächsten Phase seiner Entwicklung, beim jungen Erwachsenen. Diese Phase zeichnet sich durch massives Auftreten von psychischen Krisen aus. Lukács klagt in seiner Korrespondenz über Depressionen und Schreibhemmungen, er vollzieht abrupte Wenden, der tragische Ausgang seiner Liebe zu Irma Seidler mündet in Selbstmordgedanken. Ebenfalls ein Krisenzeichen ist die selbstgestellte Wahl zwischen Liebe und Arbeit. Beide Tätigkeiten, welche durchaus nebeneinander stehen können, erscheinen bei Lukács als einander ausschließende und ersetzende Alternativen. Erscheint dieser Weg nun als mehr oder weniger verzweifelte Suche, so muß man doch hinzufügen, daß er auch ein Finden war. Was mit diesen Schritten entstand, war eine geschlossene Identität. Diese Identität war jene moderne, bürgerliche Identität, welche die Unruhe als wesentlichen Bestandteil hat. Lukács entdeckte in sich den Theoretiker. Als solcher fand er eine Identität. Er nannte diese mit Kassner ‚Kritiker‘. In der Arbeit als Kritiker entdeckte er seinen Reichtum an Ausdrucksmitteln und ihre Grenzen, den Weg des Sichentwickelns, die persönliche Auseinandersetzung mit intellektuellen Problemen. Mit dem Finden eines Selbstausdrucks begann seine Entwicklung als Denker. Damit war aber seine endgültige Identität nicht gefunden. Statt dessen lebte er eine ungewöhnlich lange Phase der Identitätskrise durch, die bis zu seinem dreiunddreißigsten Lebensjahr reichte. Erst dann fand er seine existentielle Identität – oder entkam der wahren, um auf dieser Seite jenes berüchtigten Bruches zu bleiben. Ein weiteres spezifisches Krisenzeichen scheint seine Amnesie zu sein. Am bekanntesten ist das Vergessen seines Heidelberger Koffers. Der sich verschärfenden Krise der Außenwelt entspricht bei Lukács eine persönliche Krise, die bis weit in sein Mannesalter hinein dauerte. Für Lukács war das Studium eine Zeit des Moratoriums. Es scheint ihn weder besonders beeindruckt noch geprägt oder interessiert zu haben. Man könnte aufgrund gewisser Evidenzen in seinem Briefwechsel annehmen, daß er sein Abschlußzeugnis bekommen hat, ohne überhaupt anwesend zu sein. Seine Identität fand er nicht hier – obwohl eine akademische Karriere ihm durchaus erstrebenswert erschien. Dies versuchte er in Budapest und Heidelberg, laut Zeugnis seines Vater sondierte man auch die Möglichkeiten in Preßburg und Freiburg. Es tauchte sogar

Paris als Frage auf. Während der Zeit seines Studiums publizierte er nur wenige Essays. Eine zweite Möglichkeit ist, und diese wird von Lukács selbst später suggeriert, daß dieses Moratorium bis 1918 dauerte. Wenn es so ist, dann möchte ich diese scheinbare Stille, diesen vergessenen Abschnitt untersuchen. Um so mehr, weil die nachfolgenden Ereignisse zeigen, daß es während dieser Zeit in Lukács gewaltige Stürme gegeben haben muß, einen Kampf zwischen verschiedenen Identitäten, vorwärts und rückwärts führenden Bewegungen, die nur mit großer Mühe im Gleichgewicht zu halten waren. Die Geschichte dieser Latenzphase ist dabei zumindest genauso interessant, wie die Geschichte des nachfolgenden Ereignisses: die Entscheidung, welche diese ganze Entwicklung abschließt. Dieses Ereignis wird meist als abruptes beschrieben. Eine plötzliche Entscheidung, die alles verändert. Und das ist genau das Wesentliche, daß hier ein Schritt getan wurde, der nicht rückgängig gemacht werden kann. Die Loslösung von einer Identität geschah in einer Art selbstgewählter Schocktherapie.

Wenn man Lukács' *Bemerkungen zur Autobiographie* zitiert, „Warum keine Kindheitserinnerungen? (Wichtig: ohne Komplexe)“ (LA Nr. 433), dann kann man sicher sein, daß es Komplexe gibt, und zwar einen Eifersuchtskomplex, weil die Mutter den Bruder bevorzugte und – um hier die Situation psychologisch zu vereinfachen: Wien hatte Lukács deshalb so vehement abgelehnt, weil die Wiener Mutter Atmosphäre und Ideologie dieser Stadt verkörperte. Das erklärt zwar inhaltlich die Rolle Wiens bei Lukács nicht. Es erklärt aber wohl die emotionelle Energie, die in diese Ablehnung investiert wurde. Lukács war sehr intelligent, er lernte schnell und machte sich früh von der geistigen Welt seiner Eltern frei. Er hatte aus der Begegnung mit literarischen Figuren wie Hektor und dem letzten Mohikaner bzw. Personen wie dem Vater seines Freundes, Elek Benedek – alles positive Identifikationsfiguren –, eine strenge Ethik abgeleitet. Seine Trennung von der Familie und die damit verbundenen emotionalen Probleme kompensierte er intellektuell: mit dem Schreiben. Er schrieb Dramen und Kritiken – und er mußte einsehen, daß er ein schlechter Dramatiker (mit etwa 18 vernichtete er seine vier bis fünf Dramen) und ein schlechter Kritiker ist. Er nahm sich vor, zu lernen und schrieb bis 1906 nicht.

Psychologisch folgerichtig, könnte man die bedeutendste Motivation in Lukács' jungen Jahren, das Finden einer gesicherten Theorie, als Ersatz für die verlorene, fehlende oder nicht anerkannte Autorität des Vaters interpretieren. Das ständige Scheitern dieses Anspruches muß das Bewußtsein der Krise immer verstärkt und die Verzweiflung muß die Erwartung immer größer gemacht haben. Der Durchbruch

Ende 1918 erfolgte inmitten einer allgemeinen Krise. Der Autoritätskonflikt wurde gelöst: die Monarchie war zerfallen; Wien war nicht mehr das, was es bis dahin war; die Mutter ist bereits 1917 gestorben; Lukács schloß sich der radikalsten Gruppierung, den Kommunisten, an; der Vater verlor seinen Posten. Lukács begab sich als Revolutionär in Lebensgefahr. Er entschied sich für Gertrúd Bortstieber, die Frau, mit der er nun zusammenblieb, die seine Tochter gebar, die ihrerseits – nach all diesen Ausführungen: selbstverständlich – von Lukács offiziell nicht anerkannt wurde. Er entschied sich für Armut, Illegalität, Verfolgung und Exil. Seine moralischen Zweifel publizierte er noch in der Zeitschrift der Jugendorganisation der radikalen Bürgerlichen, in *Szabadgondolat*⁷⁶. Nachher erschienen seine Texte in den Zeitschriften der Partei.

Um das in der dramatischen Sprache der Psychoanalyse auszudrücken: Die seelische Disposition des Sichabwendens vom gerade noch Hochgeschätzten und Wichtigen ist der Ekel des innerlich Zerissenen, der besessen und gelähmt nur das möchte, was er nicht darf, und der immer das Falsche tut, weil er das Verbotene zu tun sich nicht trauen kann. Und um meine Absicht hier deutlich zu machen: Ich möchte im folgenden zeigen, daß die Identitätskrise von Lukács mit der Identitätskrise der Modernität identisch ist.

Als man Lukács' Heidelberger Koffer auspackte, in seiner Budapester Wohnung irgendwo im untersten Regal ein verstecktes Manuskriptbündel entdeckte, machten sich die Erben und die Schüler daran, eine Figur zu konstruieren, welche in der kommunistisch dominierten ungarischen Geisteswelt der 1970er Jahre eine symbolische Funktion zu erfüllen hatte: Sie war mit der offiziellen Ideologie nicht konform. Sie war widersprüchlich und komplex und machte deutlich, daß die Systemrealität veränderungsbedürftig ist. Dementsprechend waren die Untersuchungen von Ferenc Fehér, Ágnes Heller etc. einem gewissen Interesse verpflichtet und sind die Texte aus der ersten Hälfte der 1970er Jahre nur als solche zu verstehen.

Auf mein Drängen, den Charakter von Adele Wertheimer zu beschreiben, das Verhältnis von Georg Lukács zu seiner Mutter zu schildern, über den älteren Bruder, János Lukács, etwas Näheres zu erfahren, antworteten Eva Wilkinson und Hella Somogyi, zwei Verwandte von Georg Lukács, mit zwei Hinweisen⁷⁷. János Lukács

⁷⁶ Freier Gedanke

⁷⁷ In einem Brief von Eva Wilkinson an mich vom 31. 08. 1998 und in einem Gespräch mit Hella Somogyi am 28. 09. 1998.

sei homosexuell gewesen, behaupteten Wilkinson und Somogyi. Er sei deshalb – und nicht weil er mit dem kommunistischen Bruder verwechselt wurde, was ebenfalls bereits behauptet wurde – 1944 nach Mauthausen gebracht und getötet worden.

Der andere Hinweis ist, daß es in der Familie allgemein bekannt gewesen sei, daß Adele Wertheimer die Geliebte von Zsigmond Kotányi, einem Jugendfreund ihres Ehemannes, war. Diese zweite Behauptung wird zwar von Eva Wilkinson bestritten, und es ist freilich nicht möglich, ihre Richtigkeit zu überprüfen. Aber bereits die Tatsache, daß es solche Vermutungen gab, ist bedeutungsvoll. Sie weist darauf hin, daß mit Andeutungen und Gerüchten der gesellschaftliche Ruf zu ruinieren ist. Dies gilt insbesondere für die Gesellschaft, in welcher sich Adele Wertheimer, Josef Lukács und auch Georg Lukács bewegten. Diese zwei Hinweise vervollständigen somit das bisherige Bild. Der Familienkonflikt des jungen Georg Lukács war dadurch zumindest erschwert, daß er mit der Tatsache der Homosexualität seines Bruders und einer Klatschgeschichte fertig werden mußte. Sollte die Behauptung über die Mutter wahr sein, muß die Zerrissenheit in der Familie noch stärker gewesen sein. Diese Zerrissenheit auf der menschlichen – und nicht der intellektuellen – Ebene war eine mehrfache. Sie war die Trennung von der Generation der Großeltern. Wertheimerseits waren sie tot und nur als geerbtes Vermögen anwesend. Löwingerseits waren sie nicht von Josef, sondern vom älteren Bruder, Samuel, betreut, dessen berufliche Karriere von ihnen ermöglicht wurde und der daher für ihre Pflege zuständig war. Eine weitere Trennung war von allen anderen Familienmitgliedern in Szeged und in Wien dadurch gegeben, daß die Lukács' in eine höhere Gesellschaftsschicht aufgestiegen waren. Sie waren reiche Großbürger und brachten dies – wie das Hella Somogyi feststellt – auch deutlich zum Ausdruck, indem sie die ärmeren Verwandten auf eine Weise bewirteten, welche für jene finanziell unerreichbar gewesen wäre und die die Einladung gleichwertig nicht erwidern konnten. Innerhalb der engeren Familie ergaben sich die Trennungslinien erstens durch die Arbeitsteilung. Der Vater war mit seiner Bank beschäftigt, und die Mutter unterstützte ihn, indem vor ihm die Familienprobleme kaschiert wurden – wie das in der Geschichte des ‚Partisanenkrieges‘ von Georg⁷⁸ durchkommt. Eine zweite Trennungslinie ergab sich dadurch, daß die Mutter den älteren Sohn bevorzugte und die zwei kleineren Kinder sich gegen sie verbündeten. Maria war jedoch für Georg nicht im selben Ausmaß emotionelle Un-

⁷⁸ Lukács 1989: 91

terstützung wie umgekehrt – mit dem Ergebnis, daß Georg emotionell allein blieb. Dies dürfte die Bedeutung der Freundschaften mit László Bánóczy, Leo Popper, Herbert Bauer etc. mit erklären. Wie es aufgrund der Bemerkungen von Maria Lukács anzunehmen ist, daß nämlich Georg erst selbstsicher geworden ist, als er anfang, in die Schule zu gehen, und daß eine Annäherung zwischen Vater und Sohn erst dann begann, als der Sohn dem Vater die Bedeutung einer modernen Kunstrichtung erklärte, fand er emotionellen Halt nur in der Intellektualität, also in dem, was normalerweise eine andere seelische Ebene bildet.

Wenn man nachträglich eine Entwicklungslinie konstruiert, erscheinen mehrere Möglichkeiten. Insbesondere wenn diese Entwicklung mehrfach und durch einander widersprechende Tendenzen bestimmt war. Lukács' geistige Orientierung ist beispielhaft auch in dieser Hinsicht. Welcher literarische oder philosophische Text wann Bedeutung bekam, fällt nicht mit dem Zeitpunkt zusammen, als Lukács ihn las. Die nochmalige Lektüre, angeregt von Personen und Ereignissen, die seine geistige Laufbahn bestimmten, könnte genauso ausschlaggebend sein wie das rückblickende Verstehen des eigenen intellektuellen Weges. „Von Brandes: Kierkegaard (verhindert Einfluss von Nietzsche und Schopenhauer“ (LA Nr. 433) ist eine Reihenfolge. Eine andere trägt den Titel *Die skandinavische Literatur in meiner Entwicklung* und ist dementsprechend um die skandinavische Literatur zentriert. Durch Nordaus *Entartung* wird Lukács auf Ibsen aufmerksam, durch Ibsen auf Kierkegaard. Die skandinavische Literatur ist dann durch die russische, durch Tolstoi und Dostojewski abgelöst worden. Lukács über seine Berliner Studienzeit: „Starker Einfluß: Lessing, Briefwechsel Schiller-Goethe, Athenäumromantik, Lektüre: Schopenhauer u. Nietzsche. In Hintergrund gedrängt via Kierkegaard (bekannt via Kassner – der selbst Einfluß in dieser Richtung)“ (Lukács 1981: 247). Das ist die dritte Version, wie Lukács zu Kierkegaard kommt. Hebbel lernte Lukács auch schon früh, in seiner Gymnasialzeit kennen. Er sprach im dortigen Önképzőkör⁷⁹ über ihn. Dieses Interesse war bestimmend für *A modern dráma fejlődésének története*, wurde dann vielleicht durch Béla Balázs' Aufsatz *Hebbel Frigyes* und sicherlich durch die Beschäftigung mit Paul Ernsts dramatischem und theoretischem Schaffen neu belebt.

Der siebzehnjährige Gymnasiast Hugo von Hofmannsthal schrieb unter dem Pseudonym Loris eine Kritik über Hermann Bahrs Drama *Die Mutter*. Die Kritik erschien in der Zeitschrift *Moderne Rundschau*, und bald trafen sich der Kritiker und

79 Bildungszirkel

der Autor im Café Griensteidl. Bahr hat diese Begegnung und seine Verblüffung, daß er statt eines älteren Menschen einen Gymnasiasten traf, in seinem *Selbstbildnis* (Bahr 1923: 278f.) beschrieben. Diese Geschichte ist identisch mit der, die Lukács erzählte. Dort trafen sich allerdings nicht der weitgereiste Bahr und der Gymnasiast Hofmannsthal, sondern der Dramatiker Sándor Bródy und der Gymnasiast Georg Lukács. (Lukács 1981: 48). Das sind drei Beispiele, die an die in Wien wirkenden Autoren Kassner, Hebbel und Bahr anknüpfen. Alle drei Beispiele erscheinen als Möglichkeiten: Ob sie für richtig gehalten oder als falsch verworfen werden, hängt lediglich von ihrer Aufstellung ab. Das ist das typische Erscheinen eines Wiener Geistes bei Lukács: als Möglichkeit, die auch wahr sein könnte.

Es gibt eine Reihe von Interpretationen dessen, was Lukács' Leben war. Die erste ist jene, welche sich aus den Fakten selbst – zeitgenössische Briefe und andere Schriftstücke – ergibt. Eine zweite ist die Entwicklungsgeschichte, welche Georg Lukács 1970/71 mit István Eörsi und Erzsébet Vezér entwarf. Eine dritte ist die Interpretation seiner Schüler in der ersten Hälfte der 1970er Jahre. Eine vierte geben Maria Lukács, Eva Wilkinson und Hella Somogyi wieder. Auch letzteres ist ein manipuliertes, ungeklärtes, zurechtgerücktes Bild, das allerdings Lukács begegnen mußte. Eine fünfte ist schließlich jene, die durch psychoanalytische Methoden sich erschließen läßt.

Lukács' Beziehung zu ‚Wien‘ war vielschichtig, widersprüchlich und entscheidend. Diese Beziehung hatte auch eine psychologische Dimension, die man nicht überinterpretieren sollte, die es aber auch nicht zu vernachlässigen gilt. Das ungarische Literatur- und Kulturleben am Anfang des 20. Jahrhunderts ist ein Ganzes. Lukács war als junger Mann Teil dessen, aber seine persönliche Rolle, seine Bekanntschaften und Publikationen sind eben persönliche Sachen. In der Beschäftigung mit Lukács ist man mit einer Fülle konfrontiert. Ich weigere mich jedoch, aus dem empirischen Material einen Schluß zu ziehen. Es ist unrichtig, die konfuse und gebrochenen Sätze Lukács', die am Tonband aufgezeichnet sind, als flüssige Rede zu transkribieren. Genauso fragwürdig ist es, ein psychoanalytisch gedeutetes Motiv als Erklärung für Lukács' Entwicklung zu akzeptieren. Ich bin jedoch überzeugt, daß Lukács in der sich hier offenbarenden Spannung steht.

Im Lukács-Archiv hört man die Tonbandaufnahmen der Interviews an und blättert in den Notizbüchern von Lukács. Mit jedem Anhören geht von der Qualität der Tonbandaufnahmen etwas verloren. Das Band dehnt sich, das Grundgeräusch wird stärker. Mit jedem Durchblättern verwischt man etwas von den Bleistifteintragen-

gen in den Heften. Man versucht etwas zu rekonstruieren, indem man die Spuren verwischt, indem eine soeben vergegenwärtigte vergangene Gegenwart einem zwischen den Fingern zerrinnt. Die ganze Epoche, in welcher Lukács' Interviews sinnvoll waren, scheint wie verschwunden. Ihre Spuren sind im Budapester Lukács-Archiv genauso wie entlang des Weges dorthin auf Schritt und Tritt unübersehbar, jedoch mit Bedeutungen überlagert, welche ihre ehemalige Realität verändern. Wenn Lukács um 1970 von der Epoche der österreichischen-ungarisch Monarchie redete, war das auch vergangen, überlagert durch die Konstruktion, die diesen Interviews ihre Gestalt gab. Was für mich in diesen mehrfach gebrochenen Reflexionen erschien, habe ich versucht hier niederzuschreiben. Das ist das Licht, in welchem Lukács' einzelne Texte über Literatur, Kultur, Ästhetik und Judentum zu lesen sind.

Es ist ergreifend, die Tonbandaufnahmen des 85jährigen Lukács zu hören, der vor kurzem von seiner Todeskrankheit informiert wurde, der nicht mehr arbeiten konnte und nun sich bereit erklärte, über sich zu reden. Am Ende des Gesprächs vom 17. 12. 1970 geht es zwischen dem Interviewer und dem Interviewten um den nächsten Termin: „Eörsi: mára befejeztük Lukács: Kérem szépen Eörsi: Sajnos, nem a Lukács elvtárs fáradt, nekem kell sajnos elmennem (...) Lukács: Úgy, hogy kérem szépen. Eörsi: Most azt szeretném megkérdezni, hogy volna szives folytatni ezt Lukács: Kérem, nézze, ennek semmi ... Eörsi: (...) A következő alkalommal szeretnék esetleg a moszkvai emigrációról (...) Lukács: Ennek a világon semmi akadály nincs. Alkalmilag telefonáljanak és ha van egy ilyen szabad délelött. Eörsi: (...) csak a csütörtök meg a szombat szabad (...) Lukács: Nekem itten most momentán nincsen semmi különösebb dolgom, azt hiszem“⁸⁰ (LA Nr. 1016: 22f.).

80 „Eörsi: Wir sind für heute fertig. Lukács: Bitte sehr. E: Leider ist nicht Genosse Lukács müde, ich muß weggehen. L: So, bitte sehr. E: Jetzt möchte ich fragen, würden Sie so lieb sein, dies fortzusetzen? L: Ich bitte Sie, dem steht ... E: Das nächstmal möchte ich über die Emigration in Moskau. L: Dem steht überhaupt nichts im Wege. Rufen Sie bei Gelegenheit an und wenn es so einen freien Vormittag gibt. E: Nur der Donnerstag und der Samstag ist frei. L: Ich habe hier im Moment nichts Besonderes zu tun, glaube ich.“

Österreichische Philosophie und ihre Vermittler

Wenn man zusammenfassen möchte, was Georg Lukács mit österreichischer Philosophie zu tun hat, dann könnte man dies in einem Satz tun. Dieser Satz würde lauten: Für Lukács war österreichische Philosophie kein Ausweg, um die Probleme zu lösen. Was heißt dieser Satz? Was heißt ‚Lukács‘? Was heißt ‚österreichische Philosophie‘? Was heißt ‚Ausweg‘? Und was sind die ‚Probleme‘, die nach einer Lösung verlangen?

Das Thema ‚Österreichische Philosophie und ihre Rezeption in Ungarn um 1900‘ setzt einiges voraus, das sich bei näherer Betrachtung fragwürdig erweist. Es setzt die Existenz einer österreichischen Philosophie voraus. Dies ist insofern problematisch, als eine Diskussion über sie erst in den 1970er Jahren einsetzte und diese Diskussion von den Bemühungen gekennzeichnet ist, die Wurzel des sogenannten Wiener Kreises freizulegen und die Ursprünge der vollzogenen Entwicklung als Konstituierendes zu definieren. Das zweite Problem ist die Beantwortung der Frage, was meint man, wenn man über Philosophie in Ungarn spricht? Welche Philosophen, Institutionen, Publikationsorgane und Ereignisse sind damit bezeichnet? Das Thema ‚Rezeption der österreichischen Philosophie in Ungarn um 1900‘ setzt also die Existenz einer österreichischen und einer ungarischen Philosophie voraus, also daß es spezifische Eigenschaften gebe, welche diese begrenzen und bestimmbar machen. Im weiteren setzt dieses Thema auch den Einfluß der österreichischen Philosophie in Ungarn voraus, was wiederum zu einer weiteren Frage führt: Was war denn dieser Einfluß? War er Dominanz, Wirkung, eine Auseinandersetzung miteinander, oder soll man ihn in einen größeren kontinentaleuropäischen Rahmen stellen und als lokale Erscheinungen an der Peripherie einer großen deutschen Philosophie ansehen?

Ich möchte hier das Thema Rezeption der österreichischen Philosophie in Ungarn um 1900 beschränken, indem ich eine konkrete Frage stelle: Wie wurde an Georg Lukács österreichische Philosophie vermittelt? Damit ist als erstes geklärt, was ich hier mit Georg Lukács meine. Es geht um den jungen Lukács, der 1902 in Budapest maturierte, anschließend in Budapest Rechtswissenschaften studierte, seine Prüfungen – teilweise zumindest – in Kolozsvár ablegte, dann das Studium der Philo-

sophie und Literaturwissenschaften 1909 abschloß und sich anschließend großteils in Berlin, Florenz und Heidelberg als freier Schriftsteller aufhielt, bis er 1918 endgültig nach Ungarn zurückkehrte.

Georg Lukács war Philosoph. Auch wenn er bis 1918 zunächst als Theater- und dann als Literatur- bzw. als Kulturkritiker und Essayist mit Publikationen vor die Öffentlichkeit getreten ist, galt sein Bestreben der Philosophie. Nach seinen frühen essayistischen Versuchen strebte er danach, in der Philosophie und als Philosoph die Fragen der Epoche zu beantworten. Seine Bemühung, ein philosophisches Werk zu schreiben, kann, in genauerer Kenntnis seiner Arbeit, als sein Hauptanliegen betrachtet werden. Seine philosophischen Interessen galten den Philosophen Søren Kierkegaard, Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie den Themen Literaturtheorie und Ästhetik. Diese Linie gehört zur großen klassischen europäischen Philosophie, die man als Kant und seine Nachfolger bezeichnen kann, indem Kierkegaard als Kritiker von Hegel angesehen wird. Lukács' philosophisches Interesse hat sich jedoch stufenweise entwickelt. Einige dieser Stufen sind mit der Problematik einer österreichischen und einer ungarischen Philosophie bzw. der Beziehung beider zueinander verbunden. Dies möchte ich zeigen, indem ich im folgenden auf drei Punkte eingehe. Erstens auf die Seite, welche in diesem Verhältnis gegeben, und zweitens, welche empfangen zu haben scheint. Drittens möchte ich auf die spezielle Frage eingehen, wie sich Lukács zur österreichischen Philosophie verhält.

Die erste Schwierigkeit, diese Frage zu beantworten, liegt darin, österreichische Philosophie bestimmen zu müssen. Man muß insbesondere die Frage beantworten, was diese Philosophie charakterisiert. In der Diskussion um die österreichische Philosophie wurden verschiedene Tendenzen vertreten. Man reduzierte sie einmal auf eine Kuriosität, ein andermal auf Wissenschaftsphilosophie, oder man korrigierte das Bild, indem man jene als dominant dargestellte Tendenzen zu relativieren versuchte.

William Johnstons *The Austrian Mind* enthält Ausführungen zu österreichischen Philosophen verschiedenster Richtungen. Johnston macht exzessiven Gebrauch von zu Schlagwörtern gemachten Ausdrücken, wie Impressionismus, Ästhetizismus und Utopismus. In seinen knappen und eher biographisch gehaltenen Ausführungen entwirft er dann ein Bild, indem er Namen und Schlagwörter einander zuordnet. In Allan Janiks und Stephen Toulmins *Wittgenstein's Vienna* geht es naturgemäß um Ludwig Wittgenstein, aber auch um Ernst Mach, Fritz Mauthner und Sigmund

Freud. Um Mach, der die geistige Welt von Wien um 1900 bestimmt haben soll, um Mauthner, von dessen sprachphilosophischen Überlegungen sich Wittgenstein absetzen wollte, und um Freud als der zentralen geistigen Gestalt von Wittgensteins Wien. Carl Schorske behandelt im ursprünglich 1973 erschienenen und 1981 im *Fin-de-Siècle Vienna* wieder abgedruckten *Politics and Patricide in Freud's Interpretation of Dreams* Freuds Stellung zum Liberalismus: die liberalen und antiliberalen Tendenzen in Freuds Träumen – in Hinblick darauf, daß Freuds Hauptwerk, *Die Traumdeutung*, eben von der Deutung der Träume handelt, eine in ihrer Bedeutung nicht überbietbare Tatsache. Gemeinsam ist diesen drei Texten, daß sie zwar Philosophen anführen, diese jedoch nicht philosophisch behandeln, sondern als kuriose Erscheinungen in einer kuriosen Welt. Dieser Blick von außen kann nur das wahrnehmen, für was er sich bereit hält. Das Ergebnis dieser Untersuchungen ist dementsprechend die Bestätigung der eigenen Annahmen.

In allen drei erwähnten Texten ebenso wie in den noch zu behandelnden ist österreichische Philosophie weniger philosophiegeschichtlich als vielmehr kulturgeschichtlich charakterisiert. Man erklärt sie durch die katholische Tradition und durch die Stellung Österreichs zu Deutschland: Die österreichische Philosophie sei durch ihren Anti-Kantianismus charakterisiert. Sie wurde in einer katholischen Tradition von Bernard Bolzano über die österreichische Schulphilosophie bis Anton Günther – so Roger Bauer in seinem Buch *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich* 1966. Eine weitere und die Diskussion um die österreichische Philosophie bestimmende Interpretation ortet diese in der die Moderne dominierenden Wissenschaftlichkeit. Österreichische Philosophie umfasse die Traditionslinie von Bernard Bolzano bis zum Wiener Kreis. Sie sei wissenschaftlich, empiristisch, logisch und sprachkritisch orientiert und lehne die spekulative, idealistische, metaphysische Philosophie von Immanuel Kant und des deutschen Idealismus ab. Diese durch Rudolf Haller und Friedrich Stadler vertretene Definition wird insofern korrigiert, als man die österreichische Philosophie in einen größeren europäischen Rahmen stellt: „der Neopositivismus wie der Neukantianismus [ist] als Teil der wissenschaftslogischen Strömung in der mitteleuropäischen Philosophie zu betrachten, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter erheblichem Einfluß der theoretischen Philosophie Kants entwickelte, wobei der Neopositivismus ideengeschichtlich ein jüngeres Stadium dieser Entwicklung darstellt“ – stellt Werner Sauer in seinem Buch *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration* 1982 fest (Sauer W. 1982: 14). Laut dieser Auffassung hätte sich die österreichische Philosophie im allge-

meinen liberalen Aufschwung nach 1867 entwickelt. Sie beginne mit Franz Brentano und Ernst Mach und dauere bis zum Ende des Wiener Kreises in Österreich. Sie umfasse zwei Strömungen, die beide auf Bolzano zurückgingen. Die eine sei die ontologisch-scholastische Schule Brentanos, die bis in die 1950er Jahre als Universitätsphilosophie galt. Die andere sei die positivistisch-wissenschaftstheoretische Linie von Mach über Wittgenstein bis zu ihrer österreichischen Wiederentdeckung ab den 1960er Jahren. Um diese Wiederentdeckung hätte sich in erster Linie Rudolf Haller verdient gemacht. Daher sei Hallers Definition der österreichischen Philosophie einseitig. An der Definition Hallers findet Sauer problematisch, daß für Brentano im Gegensatz zum Wiener Kreis Philosophie nicht bloß in der Klärung der Sprache bestand, die Realismusdefinition den „Phänomenalismus Machs und einiger Mitglieder des Wiener Kreises“ (Sauer W. 1982: 12) ausschließen würde, während schließlich Brentano Kant als Verfallserscheinung ansieht, hätten einige Vertreter des Wiener Kreises die Bedeutung Kants für die eigene Philosophie sehr wohl erkannt. Sauer macht sich entsprechend dieser Kritik an Hallers Definition, an die Aufgabe, die Wirkung von Kants Philosophie in Österreich vor 1870, also vor Auftreten von Mach und Brentano in Österreich bzw. vor dem des Neukantianismus in Deutschland nachzuweisen. Er geht dabei also gegen Rudolf Hallers Definition andererseits aber auch gegen Roger Bauers Behauptung vor, das typisch katholische Denkschema würde das Wirksamwerden der Kantischen Philosophie in Österreich verhindert haben.

Eine wichtige Korrektur an diesem Bild bringt Wolfdietrich Schmied-Kowarzik durch die Einbeziehung von Betrachtungen über die Hochschulpolitik in Österreich an. Österreichische Philosophie sei durch die Auseinandersetzung Franz Brentanos mit der katholisch bestimmten politischen Führung geprägt. Ernst Machs Berufung nach Wien sei ebenfalls nur in diesem Zusammenhang – und nicht etwa mit der Durchsetzung seiner Ideen – zu erklären.

Wenn man über österreichische Philosophie spricht, redet man über die Philosophen Bernard Bolzano, Robert Zimmermann, Ernst Mach, Alexius Meinong, Sigmund Freud, Otto Neurath, Ludwig Wittgenstein und Fritz Mauthner. Aufgrund welcher Kriterien werden gerade diese Personen als Protagonisten einer österreichischen Philosophie genannt? Weil sie in Österreich geboren sind? Oder weil sie in Österreich wirkten? Weil sie an einer österreichischen Philosophie arbeiteten? Weil sie eine Schule, eine Tradition bildeten? Weil sie die spezifische Geistigkeit eines Ortes verkörperten? Edmund Husserl und Emil Lask sind auch in Österreich (in

Proßnitz und in Wadowice) geboren, aber deutsche Philosophen, da sie in Deutschland (in Freiburg und in Heidelberg) tätig waren. Franz Brentano ist hingegen ‚österreichischer‘ Philosoph, genauso wie Hans Hahn, Moritz Schlick und Rudolf Carnap etwa, letztgenannte alle Hauptvertreter des sogenannten Wiener Kreises, obwohl sie von Geburt nicht Österreicher waren.

Die Beschreibung einer österreichischen Philosophie variiert je nachdem, in welches Interesse der jeweilige Autor seine Analyse zu stellen gedenkt. Um ein etwas objektiveres Bild zu verschaffen, möchte ich einen Kanon der Bücher zusammenstellen, welche österreichische Philosophie definieren. Hier also eine Reihe von Werken, die zwischen 1837 und 1907 publiziert worden sind und von den vorher als Österreicher bezeichneten Autoren stammen: Bernard Bolzanos *Wissenschaftslehre* (1837), Robert Zimmermanns *Philosophische Propädeutik* (1852/1853), Franz Brentanos *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874), Ernst Machs *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886), Sigmund Freuds *Die Traumdeutung* (1900), Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/02), Alexius Meinongs *Über Gegenstandstheorie* (1904), Max Adlers *Kausalität und Teleologie im Streite um die Wissenschaft* (1904), Ernst Machs *Erkenntnis und Irrtum* (1905) und Otto Bauers *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie* (1907). Einige Titel dieser Werke geben bereits ein Bild davon, worum es in einer österreichischen Philosophie gehen soll: um Wissenschaftstheorie, sei es die der Naturwissenschaften oder der Psychologie, um eine Sprachkritik und – als Konsequenz dieser Anstrengungen – um die Beseitigung der Philosophie. Dieser letzte Punkt ist Freuds, Carnaps *Scheinprobleme der Philosophie* und Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* gemeinsam. Sie charakterisiert also nicht die hier zum Thema gewählte Zeitperiode. Sie ist jedoch die Konsequenz einer Interpretationstendenz.

Dies ist gleichzeitig auch der Punkt, wo diese Darstellung in eine Kritik an der Konzeption einer österreichischen Philosophie übergehen muß. Stellt man österreichische Philosophie so dar, wie das seit den 1970er Jahren üblich ist, nämlich als Wissenschaftsphilosophie, könnte man annehmen, der Wiener Kreis – und das, was mit ihm in Verbindung gebracht wird – vollendete die Moderne. Während aber in der Neuzeit die Einzelwissenschaften sich von der Philosophie absplatteten – als Paradigma wäre hier die Psychologie herauszuheben –, verloren sie ihren althergebrachten Sinn, bekamen eine neue – szientifische, reduktionistische – Bedeutung, und man verlor die Kontrolle über sie. Philosophie ist Problembewußtsein und nicht (sprachliche oder wissenschaftliche) Lösung der Probleme. Lukács ist ein Bei-

spiel, wie man versuchte, dieser von mir hier kritisierten Tendenz zu entkommen. Weitere Beispiele wären Edmund Husserl mit der von ihm begründeten Phänomenologie und Thomas Garique Masaryk mit seiner politischen Arbeit. Das waren die Alternativen im Mitteleuropa um 1900. Was allerdings kam, war weder das eine noch das andere, sondern eine neue, moderne Kultur.

Ein zweiter Kritikpunkt ist die von den österreichischen Philosophen vertretene Darstellung der österreichischen Philosophie. Reine Logiker (Bolzano) und Psychologen (Mach) stehen einander mit ihren Argumenten gegenüber. Bolzano dehnte Kants Begriff ‚Ding an sich‘ mit seinen Begriffen ‚Satz an sich‘, ‚Vorstellung an sich‘ und ‚Wahrheit an sich‘ aus. Mach hingegen verwarf Kants Begriff. Mach empfand, laut *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, mit 17 oder 18 Jahren „plötzlich die mühsige Rolle, welche das ‚Ding an sich‘ spielt. An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt sammt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend“ (Mach 1886: 21). Aus dieser Erkenntnis entwickelte er dann eine Philosophie, welche nicht bloß dieses ‚Ich‘ beschreibt, sondern auch den Möglichkeiten der Erkenntnis und dem wissenschaftlichen Fortschritt gerecht zu werden versucht. Diese Auffassung unterzog dann Brentano einer Kritik, welche 1988 aus dem Nachlaß publiziert wurde. Laut Brentano sind Machs Behauptungen entweder trivial oder falsch – gelegentlich beides.

Die Thematisierung einer österreichischen Philosophie – um nochmals auf die Frage nach der Existenz einer österreichischen Philosophie zurückzukommen – ist insofern gewagt, als man Argumente aufzählen kann, welche zeigen, daß diese keine Philosophie ist: man möchte philosophische Fragen nicht diskutieren, sondern ihre Unsinnigkeit zeigen; Philosophie sei Wissenschaftskritik, behaupten die österreichischen Philosophen – Wissenschaftsphilosophie brauchen die Wissenschaftler, für die diese ja gemacht wird, jedoch nicht; das heißt auch, daß diese Philosophie der Moderne – als Epoche der Technik und einer technischen Wissenschaftlichkeit – nicht gerecht wird; die Postulierung einer österreichischen Philosophie ist daher nicht mit philosophischen Problemen, sondern mit dem Emanzipationsbestreben gegenüber einer übermächtigen deutschen Philosophie zu erklären; alle Versuche, sich der Philosophie als Metaphysik zu entledigen, somit alle moderne Wissenschaften samt ihrer Philosophie, dem Positivismus, beruhen auf metaphysischen Voraussetzungen: auf der Verwendung von Sprache, auf der Annahme eines Subjekts, auf der Diskussion der Frage ‚Wie ist Erfahrung möglich?‘ Diesen Schwierigkeiten zu entkommen, muß man österreichische Philosophie als ein unabgeschlos-

senes Projekt ansehen. Sie ist dann ein aktuelles Problem. Sie kann so, etwa durch Georg Lukács' philosophische Versuche, als Beitrag zur gegenwärtigen Modernismuskonversation angesehen werden.

Lukács ging nie explizit auf die österreichische Philosophie oder auf einen österreichischen Philosophen ein. Ich stelle hier trotzdem die These auf, daß 'österreichische Philosophie' ihm bekannt war, sogar eine Möglichkeit darstellte, die er jedoch ablehnte. Was berechtigt zur Annahme, daß er sich mit ihr auseinandersetzte? Wie hätte sie ihm vermittelt werden können? Wo mußte er diesen Vermittlern begegnen? Zunächst einmal freilich in den Institutionen, in denen er ausgebildet wurde: im Gymnasium und an der Universität. Dabei ist es wesentlich zu betonen, daß Lukács sich nicht nur Lehrveranstaltungsinhalte aneignete, sondern die Lehrenden persönlich kannte bzw. mit Institutionen in Verbindung stand, welche von diesen Lehrenden geleitet und in ihrer Geistigkeit bestimmt wurden. Im Lehrplan des Evangelischen Gymnasiums war der Besuch des philosophischen Propädeutikums verpflichtend. Im Unterricht wurde die von Szende Riedl übersetzte Logik von Robert Zimmermann verwendet, die auf Bernard Bolzanos *Wissenschaftslehre* basierte. Das war Lukács' erster Kontakt mit 'österreichischer Philosophie'.

Die ungarische Philosophie am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde durch die Tätigkeit von Zsolt Beöthy, Bernát Alexander, József Bánóczy, Károly Böhm, Menyhért Palágyi, Imre Pauer, Ákos Pauler, Jenő Enyvvári und Gyula Pikler bestimmt. Die philosophische Diskussion vollzog sich in den zahlreichen Veröffentlichungen dieser Philosophen, außerdem in den Zeitschriften *Athenaeum*, *Huszadik Század*, *Budapesti Szemle* und *Szabadgondolat*, in den Institutionen Universität, *Magyar Tudományos Akadémia*⁸¹ und *Galilei Kör*. Betrachtet man Georg Lukács' Verhältnis zu diesen Personen, Publikationen und Institutionen, so ist das Ergebnis zunächst dürftig. Georg Lukács scheint sich mit diesen Philosophen nicht auseinandergesetzt zu haben. Zumindes sind keine Zeugnisse einer solchen Auseinandersetzung bisher bekannt geworden. Bekannt ist jedoch die Tatsache, daß er an den Universitäten Budapest, Kolozsvár und Berlin Rechtswissenschaften und Philosophie studierte. In beiden Fächern legte er die Doktorprüfung ab. Seine philosophische Dissertation, *A dráma formája*⁸², wurde von Zsolt Beöthy und Bernát Alexander beurteilt. Die zwei Nebenfächer bei seiner Philosophieprüfung waren englische

81 Ungarische Akademie der Wissenschaften

82 *Die Form des Dramas*

und deutsche Literatur. Aufgrund dieser Tatsache muß angenommen werden, daß Georg Lukács Lehrveranstaltungen der Fakultäten Rechtswissenschaften, Philosophie und Moderne Literatur besuchte.

Wie ernst nahm Lukács sein Universitätsstudium? Nicht allzu ernst – scheinen einige Briefstellen zu belegen. Ein Brief des Freundes László Bánóczy vom 24. 11. 1909 etwa enthält kein Wort über Lukács' zwei Tage vorher erfolgte Abschlußprüfung. Außerdem ist in diesem Brief Lukács' Adresse in Berlin angegeben, obwohl er am 22. November seine Prüfung in Budapest ablegte und am 27. die Übernahme seiner Promotionsurkunde ebendort mit seiner Unterschrift bestätigte. Eine vorschnelle Folgerung könnte lauten, Lukács' Prüfung war bloß Formalität, er hätte seinen akademischen Grad erworben, ohne Vorlesungen besucht und Lehrbücher studiert zu haben und bei seiner Prüfung anwesend zu sein. Eine andere Erklärung könnte die sein, daß Lukács ungern über seine laufenden Aktivitäten sprach. Nur wenige wurden eingeweiht. Der Freund Leo Popper etwa war besser als Bánóczy unterrichtet. In einem Brief an Popper vom 21. 10. 1909 schreibt Lukács: „Pesten nehéz jól németet gépeltetni: nem gépeltetnéd le a B.H. fordításodat? Elküldeném – és persze a pénzt is. A lakásdolgot köszönöm – de ez most – sajnos! – nem aktuális. Okt vége elött nem lehetek Berlinben. Most Kierkegaardot írom. Aztán vizsgára tanulok.“⁸³ Eine Woche später, am 28. 10. 1909, merkt er an: „Vizsgám húzódik.“⁸⁴ Hilda Bauer hat er sich wohl auch anvertraut, da sie am 19. 11. 1909 an ihn schreibt: „csak már vizsgáztál volna.“⁸⁵ Für die Abschlußprüfung lernte Lukács nicht allzuviel. Er war eher mit seinen Essays über Richard Beer-Hofmann und Søren Kierkegaard für *A lélek és a formák* beschäftigt. Er bereitete sich jedoch für die Prüfung vor, und das bedeutet: er setzte sich mit der ungarischen Philosophie auseinander. Ob er überhaupt Lehrveranstaltungen besucht hatte, ist nicht bekannt. Wenn er das auch nicht regelmäßig tat, informierte er sich mit Bestimmtheit über die Tätigkeit und Ansichten der Professoren, bei denen er doch Zeugnisse zu holen hatte.

Georg Lukács studierte Rechtswissenschaften und Philosophie. Das heißt, er

83 „In Pest ist es schwierig, einen deutschen Text gut abtippen zu lassen: würdest Du nicht Deine B.H. Übersetzung abtippen lassen? Ich würde sie an Dich schicken – und natürlich das Geld auch. Für die Sache mit der Wohnung bedanke ich mich – aber dies ist jetzt – leider! – nicht aktuell. Vor Ende Oktober kann ich nicht in Berlin sein. Jetzt schreibe ich den Kierkegaard. Dann lerne ich für die Prüfung.“

84 „Meine Prüfung zieht sich hin.“

85 „hättest Du nur schon Deine Prüfung abgelegt.“

hörte Vorlesungen nicht nur in Philosophiegeschichte und Ästhetik, sondern auch in Rechtsphilosophie. Während Lukács' Studiums an der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Budapest waren dort ordentliche Professoren für österreichisches Recht Gyula Sághy und Gyula Antal, für Rechtsphilosophie Gyula Pikler – er übernahm den Lehrstuhl von Ágost Pulszky 1896, ab 1918 hatte dann Bódog Somló diesen Lehrstuhl inne –, für Handels- und Wechselrecht Gusztáv Schwarz und für Politik Győző Concha. Dieser Blick in das Vorlesungsverzeichnis der juridischen Fakultät der Királyi Magyar Tudomány-Egyetem ermöglicht nicht bloß einen Eindruck von der Lehre, die dort vermittelt wurde, sondern auch dessen, wer diese Lehre vermittelte. Die Professur für Rechtsphilosophie hatten nacheinander Ágost Pulszky, Gyula Pikler und Bódog Somló inne. Diese Personen spielten für das ungarische gesellschaftliche und geistige Leben und auch für Lukács selbst eine Rolle. Pulszky (in seinen *A jog és az állambölcsélet alaptanai*⁸⁶ 1885) und Pikler (in seinem *Bevezetés a jogbölcséletbe*⁸⁷ 1892) hatten eine an Herbert Spencer orientierte, positivistische Rechtsauffassung, während Somló (in seinem *A jog értékmérői*⁸⁸ 1910) eine an Kant orientierte Rechtslehre vertrat. Alle drei nahmen auch an einem Rechtsstreit teil. Um 1900 fand eine Diskussion über die Interpretation des alten (adeligen) und die Möglichkeiten eines neuen (bürgerlichen) Liberalismus u. a. zwischen den Rechtswissenschaftlern Ágost Pulszky, Győző Concha und Gyula Pikler statt. Thema war auch die Ausarbeitung eines neuen bürgerlichen Gesetzbuches. Pulszky war weiters 1901 der erste Präsident der Társadalomtudományi Társaság⁸⁹, Pikler 1908 der erste Präsident des Galilei Kör. Somló war Präsident der Társadalom Tudományok Szabad Iskolája⁹⁰, er korrespondierte mit Lukács, nahm mit ihm 1910 an einem Rechtsphilosophen-Kongreß teil. Somló war zur Zeit, als Lukács seine Prüfungen in Kolozsvár ablegte, dort Professor. Mit diesen Hinweisen – und es werden einige ähnliche noch folgen – möchte ich verdeutlichen, was das intellektuelle Klima war, das für Lukács selbstverständlich wurde.

Welche Lehrveranstaltungen wurden nun an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Budapest zwischen dem Sommersemester 1907 und dem Som-

86 *Grundlehren des Rechts und der Staatsphilosophie*

87 *Einführung in die Rechtsphilosophie*

88 *Die Wertmaßstäbe des Rechts*

89 *Soziologische Gesellschaft*

90 *Freie Schule der Soziologischen Wissenschaften*

mersemester 1909 angeboten? Frigyes Medveczky las über Philosophiegeschichte, Psychologie und Ethik, Zsolt Beöthy über die Theorie der Literatur und über Ästhetik, Bernát Alexander über Philosophiegeschichte, über Nietzsche, Spinoza, Kant und Schopenhauer, József Bánóczy über Leibniz, Schopenhauer und Kant, Medveczky und Pauer lasen über Logik und Psychologie. In den Fächern Deutsche und Englische Literatur las Gusztáv Heinrich über deutsche Tragödie und über Naturalismus, Gedeon Petz über Goethe, Yolland Arthur Botteshill über englische Essays. Frigyes Riedl und Zsolt Beöthy trugen in dem Fach Ungarische Literatur vor. Den Lehrveranstaltungen von Alexander und Bánóczy lagen die Übersetzungen der Reihe *Filozófiai Írók Tára*⁹¹ zugrunde.

Wer waren die Lehrbeauftragten der Universität Budapest zwischen 1907 und 1909? Wer waren Frigyes Medveczky, Imre Pauer, Zsolt Beöthy, Bernát Alexander und József Bánóczy?⁹² Woher hatten sie ihr Wissen? Wo waren sie ausgebildet worden? Wo hatten sie studiert? Frigyes Medveczky besuchte das Gymnasium in Wien und studierte dort anschließend Rechtswissenschaften. Ab 1886 war er ordentlicher Professor in Budapest. Er war Präsident der Magyar Filozófiai Társaság⁹³. Imre Pauer war ab 1886 außerordentlicher, zwischen 1889 und 1916 ordentlicher Professor in Budapest und Herausgeber der Zeitschrift *Athenaeum*. Zsolt Beöthy hörte Ende der 1860er Jahre Vorlesungen bei Robert Zimmermann in Wien. Zwischen 1886 und 1920 war er an der Universität Budapest Professor für Ästhetik. Seine erste Vorlesung handelte *A tragikumról*⁹⁴. Er trug 1904/05 das Thema erneut an der Universität vor. Er war Mitglied der Magyar Tudományos Akadémia und der Kiszfaludy Társaság⁹⁵. Ab 1900, von Jenő Rákosi vorgeschlagen, war er in letztgenannter Gesellschaft Präsident. Das intellektuelle Leben Anfang des 20. Jahrhunderts in Ungarn war freilich nicht homogen. Wie es geordnet war, ist auch hier ersichtlich. Die Zeitschrift *Nyugat* polemisierte gegen Beöthy, weswegen Beöthy – so vermutet zumindest Alexander – auf einen Brief von Georg Lukács, da Lukács zu *Nyugat* gezählt wurde, nicht antwortete. Beöthy und *Nyugat* bestimmten somit ein Feld, in welchem sich Lukács zu orientieren hatte. Sollte er dies nicht gleich wahrgenommen haben, wurde er –

91 Archiv der philosophischen Schriftsteller

92 weitere Lehrbeauftragte waren: Mór Kármán, Ákos Pauler, György Székely und Géza Révész

93 Ungarische Philosophische Gesellschaft

94 *Über das Tragische*

95 Kiszfaludy Gesellschaft

wie der Brief Alexanders zeigt – darauf aufmerksam gemacht. Der Konflikt zwischen Beöthy und Nyugat war freilich auch ein Konflikt zwischen Generationen. Der Ästhet Zsolt Beöthy war genauso mit dem Politiker István Tisza befreundet wie auch der Bankdirektor Josef Lukács. Betrachtet man die Preisschrift *A drámaírás főbb irányjai a múlt század utolsó negyedében*⁹⁶ in diesem Zusammenhang – nämlich im Zusammenhang mit Beöthy, der Kiszalud Társaság und dem Universitätsstudium der Philosophie und der modernen Literatur –, wird deutlich, daß sie nicht bloß als Ergebnis einer ‚avantgardistischen‘ Theaterbewegung, nämlich der Thália Társaság, entstand, sondern in erheblichem Ausmaß einer in den konservativen Kreisen des ungarischen Geisteslebens damals diskutierten Tragödienauffassung verpflichtet war. Diese Tragödienauffassung wurde in einer Diskussion um 1885 zwischen dem erwähnten Literaten Jenő Rákosi, dem Ästhet Zsolt Beöthy und dem Philosophen Menyhért Palágyi erarbeitet. Daß sie auch noch zwanzig Jahren später aktuell war, das zeigt, daß Beöthy sie 1904/05, also zur Zeit, als Lukács sein Universitätsstudium anfang, vortrug. Der oft zitierte Brief László Bánóczis an Lukács vom 4. 08. 1906, in welchem er diesen auffordert, sich mit einer Schrift über das moderne Drama um den Preis der Kiszalud Társaság zu bewerben, dürfte Lukács an diese Beöthy-Vorlesung erinnern haben, da er genau wußte, daß Beöthy in der Kiszalud Társaság präsierte. Ein weiterer Lehrbeauftragter an der Universität Budapest war der erwähnte Bernát Alexander. Er studierte 1868–71 in Wien Philosophie bei Robert Zimmermann. Er war zwischen 1905 und 1919 ordentlicher Professor für Geschichte der Philosophie in Budapest. 1914–18 war er als Präsident der Magyar Filozófiai Társaság Nachfolger von Medveczky und als Herausgeber von Athenaeum Nachfolger von Pauer. József Bánóci lernte im Gymnasium Bernát Alexander kennen. Sie studierten ab 1868 zusammen in Wien. Bánóci war ab 1878 Privatdozent an der Universität Budapest. Zwischen 1881 und 1919 war er mit Alexander Herausgeber der Reihe Filozófiai Írók Tára.

Die philosophische Fakultät der Universität Budapest hatte im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts drei Lehrstühle: Imre Pauer, Frigyes Medveczky und Bernát Alexander waren die Inhaber. Pauer übernahm 1889 den Lehrstuhl von Cyrill Horváth, des Lehrers von Alexander und Bánóci, deren Briefwechsel ein wichtiges Dokument über Alexanders und Bánóczis Wiener Aufenthalt ist. Ab 1886 gab es einen zweiten Lehrstuhl neben dem von Horváth. Diesen zweiten Lehrstuhl hatte Frigyes Medveczky inne. Den dritten Lehrstuhl, für die Geschichte der Philosophie, hatte

96 *Hauptrichtungen der Dramenliteratur im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts*

Bernát Alexander ab 1904 inne. Diese Entwicklung, daß nämlich 1886 ein zweiter und 1904 ein dritter philosophischer Lehrstuhl eingerichtet wurde – außerdem gab es einen vierten Lehrstuhl für Ästhetik, den Zsolt Beöthy innehatte, einen für Pädagogik und einen für Rechtsphilosophie, letzter an der juristischen Fakultät –, zeigt, daß Philosophie in Ungarn um 1900 ein Fachgebiet war, das nicht nur einem starken Interesse seitens der Hörer entgegenkam, sondern das auch offiziell anerkannt wurde. Modernisierung in Ungarn bedeutete nicht bloß Erweiterung der technischen Fakultäten, sondern auch eine Vermehrung der theoretischen Reflexion über die Probleme der Gegenwart. Es ist ebenfalls aufschlußreich, die soziale Herkunft der einzelnen Lehrstuhlinhaber zu vergleichen. Alexander stammte aus dem jüdischen Großbürgertum, Beöthy aus dem evangelischen Kleinadel, Medveczky aus dem protestantischen Adel, Pauer aus dem katholischen Kleinbürgertum. Dies zeigt, was Liberalismus in Ungarn um 1900 bedeutete. Betrachtet man die intellektuelle Entwicklung und die Veröffentlichungen dieser Wissenschaftler, so müssen sie in ein bestimmtes geistesgeschichtliches Umfeld gestellt werden. Dieses Umfeld ist mit den Begriffen ‚Modernisierung‘ und ‚Liberalismus‘ abzustecken.

Eine zweite Beobachtung ist, daß Georg Lukács tief in diese Kreise involviert war. Das zeigt sich in den folgenden drei Geschichten. Die erste Geschichte erzählt Lukács selbst in Verbindung mit seiner Freundschaft mit László Bánóczy, dem Sohn des Dozenten József Bánóczy: Lukács schrieb 1902/03 Theaterkritiken. Sein letzter Text, *Az új Hauptmann*⁹⁷, erschien August 1903, der nächste, *Gondolatok Ibsen Henrichról*⁹⁸, August 1906. Ab diesem Jahr erschienen dann regelmäßig seine Theaterkritiken und Essays. Jene dreijährige Pause führt Lukács auf die Wirkung von József Bánóczy zurück: „a Bánóczy családban megtanultam, hogyan kell nem mechanikus módon, tudományosan és komolyan foglalkozni elmélettel és történelemmel. Bánóczy László apja, Bánóczy József rezignált, nagyon finom öregúr volt, nem valami óriási tehetség, de intelligens ember, aki Anatole France-os epikureus iróniával kezelt minden dilettantizmust, és én ráébredtem arra, hogy egyrészt (...) egész irodalmam nem ér semmit, másrészt az egész Kerr-féle impresszionizmus felfújtt hólyag (...). Ezután körülbelül négy éven át nem írtam és nem publikáltam semmit“⁹⁹ (Lukács 1989: 100f.).

97 *Neuer Hauptmann*

98 *Gedanken über Henrik Ibsen*

99 „In der Familie Bánóczy lernte ich, wie man sich auf eine nicht-mechanische Weise, wissenschaftlich und ernsthaft mit Theorie und Geschichte beschäftigt. Der Vater von László

Lukács war also vielfach in den Kreisen der Királyi Magyar Tudomány Egyetem und Kisfaludy Társaság involviert. Das zeigt zweitens auch die Geschichte, wie er in der Kisfaludy Társaság im Februar 1908 einen Preis gewann. Die Jury bestand aus drei Personen, dem Philosophen Bernát Alexander, dem Ästheten Zsolt Beöthy und dem Literaturtheoretiker Frigyes Riedl. Alle drei unterrichteten an der Universität Budapest. Diese Jury hat sich aufgrund des Gutachtens von Alexander für die Preisschrift mit dem Kennwort „Mivelhogy egymást forma s tartalom mindig föltétlenül követelik“¹⁰⁰ entschieden. Diese Schrift ist in ihrer originalen Form nicht erhalten geblieben. Lukács hat sie für die drei Jahre später erfolgte Publikation durch die Kisfaludy Társaság überarbeitet. Teile des Originalmanuskriptes befinden sich im Lukács-Archiv. Wie es aus dem Gutachten von Alexander hervorgeht, schließt Lukács seine Betrachtungen mit dem Dramatiker, von dem auch das Kennwort stammt, mit Jenő Rákosi. Lukács' Preisschrift ist Rákosi und der erwähnten Tragödiendiskussion zwischen Beöthy, Rákosi, Péterfy und Palágyi in den Jahren 1885 bis 1887 verpflichtet. Lukács stellt in seiner Preisschrift eine bedeutende Verbindung zwischen Rákosi und dem Dramentheoretiker her, der im Zentrum des Dramenbuches steht: „Rendkívül érdekes könyve a tragikumról egyes kérdésekben feltűnő rokonságot mutat azzal az élet- és tragikumfelfogással, a mely szerintünk lényege a modern drámának s a melyet először és legkövetkezetesebben Hebbel fejtett ki“¹⁰¹ (Lukács 1911, Bd. 2: 508f.). Lukács reichte als Doktorarbeit 1909 den Text *A dráma formája* an der Universität Budapest ein, der eine Version der ein Jahr vorher preisgekrönten Arbeit war. Die Begutachter dieses neuen Textes waren identisch mit denen des alten: Alexander und Beöthy.

Lukács kannte also einige der Lehrenden persönlich. József Bánoczi war der Vater von László Bánoczi, ein Jugendfreund, der die Thália Társaság leitete. Mit dem Professor Bernát Alexander korrespondierte Lukács, ebenfalls mit dem Rechtsphiloso-

Bánóczi, József Bánóczi, war ein resignierter, sehr feiner alter Herr, keine Riesenbegabung, aber ein intelligenter Mensch, der jeden Dilettantismus mit einer Anatole-Franceschen Ironie behandelte, und ich erkannte, daß einerseits (...) meine ganze Literatur wertlos, andererseits der ganze Kersche Impressionismus eine leere Blase ist. (...) Darauf habe ich etwa vier Jahre lang nichts geschrieben und nichts publiziert.“

100 „Weil Form und Inhalt einander immer unabdingbar wollen“

101 „Sein sehr interessantes Buch über das Tragische zeigt in bestimmten Fragen auffallende Verwandtschaft mit jener Lebens- und Tragikauffassung, welche nach unserer Meinung das Wesen des modernen Dramas ist und welche das erstmal und am konsequentesten Hebbel herausgearbeitet hat.“

phen Bódog Somló und dem Privatdozenten Géza Révész. Im Budapester Lukács-Archiv werden von Alexander 15, von Somló und Révész je zwei Briefe aufbewahrt. Alexander unterstützte Lukács' Dramabuch in der Kisfaludy Társaság wohlwollend, er war einer der Begutachter von Lukács' Dissertation an der Budapester Universität, durch seine Vermittlung lernte Lukács Lajos Fülep kennen – mit dem er eine kurzlebige philosophische Zeitschrift herausgab –, und er unterstützte den mißlungenen Budapester Habilitationsversuch von Lukács. Welche Interessen von Alexander hier von Bedeutung waren, warum er sich um Lukács bemühte, geht aus diesen Briefen nicht hervor. Die Welt jedoch, in der sich Lukács orientierte, in die er eine neue philosophische Kultur bringen wollte, ließe sich aufgrund dieser Briefe charakterisieren.

Das dritte Beispiel für die Verankerung von Georg Lukács in den Kreisen von Alexander, Bánóczy etc. zeigt sein Versuch, sich an der Universität Budapest zu habilitieren. Über den Hergang dieses Versuchs sind wir aus den Briefen von Bernát Alexander und Josef Lukács bzw. aus den Habilitationsunterlagen im Archiv der Universität Budapest unterrichtet. Lukács beabsichtigte als Habilitationsschrift sein von der Kisfaludy Társaság herausgegebenes Buch *A modern dráma fejlődésének története* einzureichen. In der Fakultätssitzung Anfang Mai 1911 haben sich Gedeon Petz, Zsolt Beöthy und Frigyes Medveczky zu Wort gemeldet. Petz war gegen, Beöthy für Lukács. In der Abstimmung wurde Lukács' Ansuchen abgelehnt. Meine mit diesen drei Beispielen untermauerte These ist, daß Lukács in den Kreisen Királyi Magyar Tudomány Egyetem und Kisfaludy Társaság weit mehr involviert war, als das nach seiner späteren Darstellung anzunehmen wäre, und daß dies sich in seinen Texten, so in *A modern dráma fejlődésének története*, aber auch in den Theaterkritiken und Essays niederschlug.

Wenn man stichwortartig die Ereignisse im philosophischen Leben Ungarns im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufzählt und die damaligen philosophischen oder philosophisch orientierten Zeitschriften anschaut, bekommt man ein plausibles Bild, das verstehen hilft, was Lukács unter Philosophie und insbesondere unter österreichischer Philosophie verstand. 1900 wurde, gleichsam als symbolischer Akt, die Zeitschrift *Huszadik Század*¹⁰² gegründet. Mit ihr wurde ein an englischem und französischem Positivismus und desgleichen Soziologie orientiertes gesellschaftskritisches Organ etabliert, das die Moderne in Ungarn in reinster Form verkörperte.

102 Zwanzigstes Jahrhundert

Die um die Zeitschrift gescharten Intellektuellen gründeten ein Jahr später die Társadalomtudományi Társaság¹⁰³. Freilich wird die Bedeutung der ‚Modernität‘ dieser Zeitschrift und dieses Vereins erst klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die ersten Präsidenten des Vereins der Rechtswissenschaftler Ágost Pulszky und der Politiker und Großgrundbesitzer Gyula Andrássy waren. ‚Moderne‘ in Ungarn um 1900 hat eine spezifische Bedeutung, die nur mit Berücksichtigung auch dieser Tatsache zu verstehen ist. Es bedeutet nicht, daß ‚Moderne‘ in Ungarn ‚unmodern‘ war, sondern daß die Träger der Moderne hier Gesellschaftsschichten zuzuordnen sind, die in den Ländern, wo der Begriff ‚Moderne‘ geprägt wurde, als die Gegner der Moderne galten. Der Ausdruck Moderne hat in Ungarn eine eigenständige Bedeutung, aus der heraus erst die Bedeutung dieses Begriffes für Georg Lukács zu verstehen ist. Radikal konservative, das heißt reaktionäre Gruppen gab es freilich zur Genüge. Dies zeigen zwei Skandalfälle: der Fall Pikler in Budapest 1901 und der Fall Somló in Nagyvárád 1903. Beidemale wurde ein Rechtswissenschaftler – deren Namen wir als Professoren der Universität Budapest bereits kennengelernt haben – von konservativen und reaktionären Kreisen in ihrer Lehrtätigkeit behindert. Beide Fälle waren zugleich freilich Anlaß für die liberalen Kräfte, sich neben Pikler und Somló stellend, ihre Forderungen nach Erneuerung der ungarischen Gesellschaft zu artikulieren. Diese Artikulation ging über den bloßen Protest weit hinaus. Weitere Gesellschaften wurden gegründet. 1905 die Szabadgondolkodók Magyarországi Egyesülete¹⁰⁴. Der erste Präsident der Gesellschaft war der Kolozsvärer Arzt István Apáthy. Diese Gesellschaft verstand sich als ungarischer Ableger des Freidenkertums in der Tradition von Ludwig Büchner, Theodor Haeckel und Wilhelm Ostwald. 1908 wurde mit Gyula Pikler als Präsident der Galilei Kör, eine Jugendorganisation von Szabadgondolkodók Magyarországi Egyesülete gegründet. Ab 1911 erschien dessen Zeitschrift Szabadgondolat. Die Reihe dieser Ereignisse zeigt eine bestimmte Tendenz: die Etablierung einer modernen, soziologisch und wissenschaftstheoretisch orientierten Geisteshaltung, die später sogar – das gehört allerdings nicht mehr in die hier zu untersuchende Zeitperiode – als politische Bewegung aufgetreten ist. Diese Tendenz ist in den Zeitschriften Budapesti Szemle, Athenaeum, Huszadik Század und Szabadgondolat auch deutlich erkennbar.

Wie österreichische Philosophie in Ungarn um 1900 in diesen Zeitschriften dar-

103 Sozialwissenschaftliche Gesellschaft

104 Ungarische Gesellschaft der Freidenker

gestellt wurde, stellt auch eine implizite Kritik dieser dar. Eine Spezialität der Sicht von Ungarn auf die österreichische Philosophie scheint der Vorwurf zu sein, daß diese gerade das nicht sei, was österreichische Philosophie, laut Haller etwa, definiere. Die Ungarn sahen sie durchaus als systematisch an, und sie sahen sie in Zusammenhang mit der deutschen Philosophie. Die österreichische Philosophie wird in die Tradition der großen europäischen Philosophie der Griechen, Descartes, französischer und englischer Aufklärung und Kant gestellt. „Mindenki első sorban azt fogja követelni az igazságtól, hogy előtte érthető és világos legyen. Descartes némileg már éppen látta az igazság egész kritériumát (clare et distincte). (...) Hogy az igazság olyan legyen, hogy előmozdítsa a közösség haladását, hogy benne bizonyos ökonomia legyen, mely könnyű áttekintést biztosítson a felhalmozott ismeretek sokasága felett (Mach és mások) (...), mindez ide vág“¹⁰⁵ (Waldapfel 1908: 621).

Wichtig ist hier in erster Linie nicht die Budapester Kritik an einer österreichischen Philosophie, sondern die Komplexität von Zentrum und Peripherie. Was im Zentrum – d. h. in Paris oder Berlin – als geschlossene Theorie erscheinen kann, offenbart sich an der Peripherie – d. h. in Wien – oft als widersprüchlich. Oder, wie das hier der Fall zu sein scheint, was im Zentrum – d. h. in Wien – als Widerspruch und Gegenbewegung empfunden wird, erscheint von der Peripherie – d. h. von Budapest her gesehen – als große Einheit.

Wie wurde Lukács die österreichische Philosophie vermittelt? Fand eine Auseinandersetzung zwischen dieser Philosophie und Lukács statt? Im Budapester Universitätsunterricht wurde österreichische Philosophie durch die Lehrer Medveczky, Beöthy, Alexander und Bánóczy vermittelt. Béla Zalai, der zu Lukács' Umkreis gehörte, setzte sich mit der Systematik von Alexius Meinong auseinander. In den maßgebenden philosophischen Zeitschriften wurde österreichische Philosophie als Teil der internationalen philosophischen Kultur besprochen.

Georg Lukács ließ sich von der Kisfaludy Társaság und der Universität protegieren, er publizierte im Gedenkband Alexander 1910, er reihte sich also durchaus in den Kreis derer ein, die in *Budapesti Szemle* und in *Athenaeum* veröffentlichten.

105 „Jeder wird in erster Linie von der Wahrheit fordern, daß sie verständlich und klar sei. Descartes sah schon teils darin das ganze Kriterium der Wahrheit (clare et distincte). Daß die Wahrheit dem Fortschritt der Gemeinschaft diene, daß in ihr eine gewisse Ökonomie liege, welche in der Mannigfaltigkeit der angesammelten Erkenntnisse einen leichten Überblick ermöglicht (Mach und andere) (...) dies gehört hierher.“

Lukács selbst publizierte in Huszadik Század und hielt Vorträge im Galilei Kör. Die Annahme, Lukács entwickelte sich von den konservativen Kreisen der Kiszaludyi Társaság, Universität, Alexander emlékkönyv¹⁰⁶, Athenauem und Budapesti Szemle zu den progressiveren Huszadik Század und Galilei-Kreis, ist jedoch falsch. Das zeigt erstens die philosophische Kultur, die er im Szellem vertrat, und zweitens das philosophische Fragment, die Ästhetik, an der er anschließend, zwischen 1911 und 1918, arbeitete.

Lajos Fülep gab mit Georg Lukács 1911 die Zeitschrift Szellem heraus. Diese Zeitschrift erlebte nur zwei Nummern. Aufgrund dieses Versuches können zwei Fragen beantwortet werden: Was machte das Erscheinen der Zeitschrift notwendig, und zweitens, was machte den Erfolg des Projekts unmöglich? Die Idee, eine Zeitschrift Szellem herauszugeben war 1910 keine originelle. Eine Zeitschrift Logos wurde 1910 in Deutschland von Georg Mehlis, Richard Kroner, Sergius Hessen und Fedor Stepun gegründet. Es erschienen auch eine russische und eine italienische Ausgabe. Lukács lernte im Herbst 1910 Lajos Fülep kennen. Sie einigten sich sehr bald, zusammen eine Zeitschrift herauszugeben. Sie nannten sie Szellem, das durchaus als ungarische Entsprechung des Ausdrucks Logos angesehen werden kann. Es gab längere Zeit Überlegungen seitens der zwei Redakteure Fülep und Lukács, mit dem deutschen Logos zusammenzuarbeiten. Der Plan wurde schließlich fallengelassen. Gleichzeitig kam Wilhelm Szilasi auf die Idee, eine ungarische Ausgabe von Logos herauszugeben. Er forderte in einem Brief am 20. 12. 1910 Lukács zur Mitarbeit auf. Nach Szilasis Vorstellungen sollte der ungarische Logos unter der Leitung von Bernát Alexander stehen, von Georg Lukács und ihm selbst redigiert werden und Texte u. a. von Beöthy, Riedl, Goldziher und Kármán bringen. Lukács schrieb darauf aus Berlin an Fülep nach Florenz und an Alexander nach Budapest. Aus diesen Briefen geht hervor, was er mit Szellem vorhatte. Lukács stellte Alexander gegenüber den Standpunkt von Szellem in zwei Punkten dar. Szellem soll publizieren „1) fordításokat – régiek és újak közül (tekintet nélkül a Logosra) az, ami egy filozófiai kultúra megteremtésére alkalmas. A német Logos már kész kultúrát talált; lehet tehát Zeitschrift für Kulturphilosophie. Mi csinálni akarunk, mi Zeitschrift für philosophische Kultur vagyunk, 2) a munkatársak iránya: az új metafizika és az antipozitivizmus, nem eklektika“¹⁰⁷ (Brief Georg Lukács an Lajos Fülep, 21. 12. 1910). Alexan-

106 Alexander Gedenkband

107 „1. Übersetzungen – von Altem und Neuem (ohne Rücksicht auf den Logos) – das, was

der distanzierte sich daraufhin vom Projekt Szilasis, teilte jedoch seine Bedenken gegenüber Lukács' Projekt mit. „Hogy mi az, ami az Ön levelében bennem azt a meggyőződést keltette, hogy az együttműködés igen bajos volna, azt nem tudnám egészen exact módon megjelölni. Tulságos önállóak vagyunk egymással szemben, talán ebben foglalhatnám össze benyomásaimat. Én pl. ezt a megkülönböztetést kulturphilosophia és phil. kultur. közt nem tartom fontosnak, Ön meg erre épít valamit. Ön beszél fordításokról, így nem konveniálna nekem a dolog. Én fordításokat adok a Filozófiai Írók Tárában, amely nyilván az Ön szemében nem létezik, noha minden kötet második kiadásban jó. Azért Ön mégis az elemeket akarja a Logosban összeszedni! A metafizika ujjaélesztése nagy szó. De azt nem folyóiratokkal lehet megcsinálni, hanem metafizikával. Die Metaphysik ist gewiss eine herrliche Wissenschaft, mondja Kant, nur schade, ist noch nie eine geschrieben worden“¹⁰⁸ (Bernát Alexander an Georg Lukács, 25. 12. 1910, in: Irodalomtudományi Közlemények 1978). Wer waren nun die Philosophen, die nach Füleps und Lukács' Vorstellungen in Ungarn die philosophische Kultur etablieren sollten? Welche Texte wurden in den zwei erschienenen Nummern von Szellem publiziert? In der ersten Nummer, März 1911, erschien Émile Boutroux' *Természet és szellem*; Sándor Hevesis *Az emberi boldogságról*; Plotinos' *A három őshypostasisről*; Lajos Füleps *Az emlékezés a művészi alkotásban*; G. K. Chestertons *A kerszténység paradoxonjai*, György Lukács' *A tragédia metafizikája*.¹⁰⁹ In der zweiten Nummer, Dezember 1911, erschienen Mei-

sich zur Schaffung einer philosophischen Kultur eignet. Der deutsche Logos fand bereits eine fertige Kultur vor; er kann daher Zeitschrift für Kulturphilosophie sein. Wir wollen sie erst machen: wir sind daher Zeitschrift für philosophische Kultur, 2. die Richtung unserer Mitarbeiter: die neue Metaphysik und der Antipositivismus, nicht aber Eklektik.“

108 „Ich könnte nicht genau sagen, was in Ihrem Brief war, das in mir den Eindruck erweckte, die Zusammenarbeit wäre schwierig. Ich könnte es vielleicht so zusammenfassen, daß wir beide zu selbständig sind. Ich halte beispielsweise diese Unterscheidung zwischen Kulturphilosophie und philosophischer Kultur für nicht so wichtig, Sie bauen darauf auf. Sie reden über Übersetzungen, so würde mir die Sache nicht passen. Ich gebe in der Reihe Filozófiai Írók Tára Übersetzungen heraus, welche in Ihren Augen offenbar nicht existiert, obwohl jeder Band auch in einer zweiten Auflage erscheint. Sie wollen trotzdem die Elemente im Logos zusammensammeln! Die Wiederbelebung der Metaphysik ist ein großes Wort. Das kann man jedoch nicht mit Zeitschriften machen, sondern mit Metaphysik. ‚Die Metaphysik ist gewiss eine herrliche Wissenschaft‘, sagt Kant, ‚nur schade, es ist noch nie eine geschrieben worden.“

109 Émile Boutroux' *Natur und Geist*, Plotinos' 5. *Enneade: Die drei Ausgangshypothesen*, G. K. Chestertons *Orthodoxy: Die Paradoxien des Christentums*, Sándor Hevesis *Über menschl-*

ster Eckeharts *Az örök születésről*, Béla Zalais *A filozófiai rendszerezés problémája*, Georg Wilhelm Hegels *A filozófiai kritika lényegéről általában és különösen a filozófiai állapotához való viszonyáról* und *Ki gondolkodik absztrakte*, György Lukács' *A lelki szegénységről*, Leopold Zieglers *Kant és a metafizika, mint a transzcendentális kategóriák tana*, Sándor Hevesis *Shakespeare és a középkor*¹¹⁰ und Georg Lukács' kurze Mitteilungen über *Wilhelm Dilthey, Suso, Leopold Ziegler* und den Jüdischen Mystizismus. Diese Liste zeigt, daß die von Fülep und Lukács intendierte neue Metaphysik sich auf zwei Traditionen stützte. Erstens auf die mystische Tradition von Plotinos, des Judentums und Meister Eckeharts, zweitens auf die deutsche Metaphysik von Kant und Hegel. Die zeitgenössischen Interpreten waren Émile Boutroux, Leopold Ziegler und Gilbert Keith Chesterton einerseits, Lukács, Fülep, Zalai und Hevesi andererseits.

Wenn man in Budapest an der philosophischen Fakultät österreichische Philosophie unterrichtete, wenn die ungarischen Philosophen um 1900 ihre Theorien in einer Auseinandersetzung mit österreichischen Philosophen entwickelten, dann ist Lukács' Weg ein Sichbefreien von dieser österreichischen Philosophie. Dem Konzept der Psychologie setzte Lukács seinen Begriff von ‚Seele‘ entgegen, dem Konzept der Antimetaphysik seine neue Metaphysik. Wohin dieser Weg dann führte, ist nicht bloßes Scheitern, sondern zeigt die Ausweglosigkeit der Situation und insbesondere, wie aussichtslos die österreichische Philosophie war.

Österreichische Philosophie war also um 1900 in Ungarn von wesentlicher Bedeutung. Sie wurde jedoch kaum direkt rezipiert. Man wählte den Umweg über Husserl – der bekanntlich für die philosophische Öffentlichkeit 1900 Bernard Bolzano, auf den alle Definitionen einer österreichischen Philosophie sich als Anfang berufen, wiederentdeckte. Dies erklärt sich aus der historischen, politischen und kulturellen Situation um 1900. Ungarn wollte sich zwar an die zeitgenössische bürgerliche europäische Kultur anschließen, dies jedoch unabhängig von dem die

ches Glück, Lajos Füleps *Erlösung im künstlerischen Schaffen* und Georg Lukács' *Die Metaphysik der Tragödie*

110 Meister Eckharts *Die ewige Geburt*, Georg Wilhelm Hegels *Wer denkt abstrakt* und *Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Stand der Philosophie im besonderen*, Leopold Zieglers *Kant und die Metaphysik als Doktrin der transzcendentalen Kategorien*, Sándor Hevesis *Shakespeare und das Mittelalter*, Georg Lukács' *Von der Armut am Geiste*, Béla Zalais *Das Problem des philosophischen Systematisierens*

Monarchie dominierenden Österreich. Daß dies nicht ging, ist auch in diesem Fall klar.

Das Beispiel der Erfolge und Mißerfolge von Georg Lukács in den Institutionen des Gelehrtenkreises Kisfaludy Társaság und der Budapester Universität zeigt, wo sich Lukács als Philosoph anschloß. Diese Institutionen definierten genauso wie die intellektuellen Orientierungspunkte ein Netz. Ich habe bisher mit den Namen der Lehrbeauftragten der Universität Budapest, mit den Zeitschriften *Athenaeum*, *Huszadik Század*, *Budapesti Szemle* und *Szabadgondolat* und mit dem Aufzählen von verschiedenen Vereinen versucht, Punkte in diesem Netzwerk zu benennen. Hier sind auch die internationalen Orientierungspunkte, der Blick nach Berlin etwa, oder die Diskussion des französischen und englischen Positivismus im *Huszadik Század* anzuführen. Genauso ist hier zu erwähnen, daß österreichische Philosophie in diesem Netzwerk ein bedeutungsschwerer Bestandteil, eine Art Pol war: sie zog an und stieß ab, sie ordnete Interessen und Wissen. Ohne österreichische Philosophie kann dieses Netzwerk nicht in seiner Gesamtheit erfaßt werden.

Der zweite Versuch nach Szellem, den Lukács unternahm, um sich als Philosoph zu etablieren, fand seinen Niederschlag in der sogenannten *Heidelberger Ästhetik* und *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Diese sind zwei Varianten des kunstphilosophischen Werkes, an dem Lukács zwischen ca. 1911 und 1918 arbeitete. Die Schrift hätte im süddeutschen Neukantianismus, wo mit Wilhelm Windelbands, Heinrich Rickerts und Emil Lasks Arbeiten logische und ethische Schriften entstanden sind, die Rolle einer Ästhetik bekommen sollen.

Lukács schätzte die ungarische Philosophie nicht. In *Arról a bizonyos homályosságról* schrieb er 1910, daß die Richtung der ungarischen philosophischen Kultur in der Abneigung gegenüber den für die große Philosophie nötigen Anstrengungen begründet ist. 1913 wird dieser Satz dahingehend geändert, daß Lukács statt Richtung (*irány*) über Mangel (*hiány*) und statt Abneigung über pathologische Abneigung redet. Diese Auffassung ist jedoch nicht zwischen 1910 und 1913 entstanden. In dem bis Ende 1909 fertiggestellten *A modern dráma fejlődésének története* behauptet er: „Magyarországon nincsen és nem volt philosophiai cultura – legfeljebb elszigetelt és magányos nagy gondolkodók“¹¹¹ (Lukács 1911. Bd. 2: 499). Er meinte damit die Philosophie von Károly Böhm, Menyhért Palágyi, Bernát Alexander, Frigyes Medveczky

111 „In Ungarn gibt es und gab es keine philosophische Kultur – höchstens isolierte und einsame große Denker.“

und Ákos Pauler. Böhms Stil wirkt heute ohne Zweifel veraltet, seine Sprache überholt. Er verfolgte aber um 1900 die Entwicklung der Philosophie, die Lukács in Heidelberg nicht bewältigte: die Wertphilosophiediskussion im dritten Band seines Werkes *Az ember és világa*¹¹² (1906). Er beherrschte souverän die Probleme der Psychologie (in einer Serie von Veröffentlichungen, die zeigt, daß er Jahrzehnte durch an dieser Diskussion teilnahm), die Lukács auf das Schlagwort Psychologismus reduzierte und energisch ablehnte. Was Lukács in Budapest nicht lernte, sondern in Heidelberg umsonst nachzuholen versuchte, das wurde dort diskutiert, wo Lukács seine ästhetizistische, neumetaphysische, affektierte und moderne (freilich einer rückwärtsgewandten Phase in der widersprüchlichen Entwicklung von Moderne verpflichtet) philosophische Kultur einführen wollte. Lukács versuchte mit der Zeitschrift *Szellem*, diese Kultur zu gründen. *Szellem* löste die von ihren Herausgebern erhofften Reaktionen nicht aus. Es fanden sich nicht die mehrere hundert Personen, die das Unternehmen gerechtfertigt hätten. Lukács konnte die in Deutschland – durch *Logos* – und in Frankreich – durch Henri Bergson vertretene – wirksame Philosophie in Ungarn nicht einführen. Weder hat Lukács sein *Szellem* in eine organische Entwicklungslinie eingeordnet, noch vorhandene, etwa mystische Tendenzen anzusprechen vermocht oder mit genügend Charisma das Neue geschaffen. Sein Unternehmen blieb eine isolierte, deplazierte Erscheinung. Bernát Alexander gelang es, eine philosophische Kultur in Ungarn zu etablieren durch seine Tätigkeit als Universitätsprofessor und durch die Herausgabe von grundlegenden philosophischen Schriften in der Reihe *Filozófiai Írók Tára*. Menyhért Palágyi fand Anschluß an die internationale philosophische Diskussion mit seinen Texten zu Bolzano und Husserl und später im Kreis von Ludwig Klages und Herman Keyserling. Ákos Pauler arbeitete am Anfang des Jahrhunderts an dem philosophischen System, welches dann in den nächsten Jahrzehnten erschienen ist. Frigyes Medveczky versuchte, die große deutsche Philosophie und die theoretischen Ergebnisse der modernen Wissenschaften zu vereinen. Der Erfolg dieser Philosophen zeigt, daß ihre Arbeit der Situation angemessener war als Lukács'. Lukács' Versuch zeigt jedoch über diese Erfolge hinaus. Er zeigt, daß das beginnende Jahrhundert mit Problemen beladen war, denen die erwähnten Philosophen nicht gewahr und die erwähnten Erfolge nicht gewachsen waren.

112 *Der Mensch und seine Welt*

Österreichische Philosophie ist problematisch. Das zeigt sich in der Diskussion um sie genauso wie in den Werken, die hier zuzuordnen sind und die ich am Anfang dieses Kapitels versucht habe, in eine Reihe zu stellen. Die Frage nach dem Einfluß einer österreichischen Philosophie auf Georg Lukács kann auf das Dilemma bezüglich der Charakterisierung der ‚österreichischen Philosophie‘ eine Antwort geben. Lukács äußerte sich nicht unmittelbar zu österreichischer Philosophie oder zu den hier aufgezählten österreichischen Philosophen in seinen jungen Jahren – also in der Periode, die man noch als ‚um 1900‘ bezeichnen kann. Er äußerte sich jedoch sehr wohl zu Themen, Begriffen, Fragen und Problemen, denen man in der Beschreibung einer österreichischen Philosophie begegnet. Er äußerte sich zur Psychologie, zum Psychologismus, zum Begriff ‚Seele‘, zur deutschen Philosophie und insbesondere zu Kant.

Entscheidend in der Philosophie des 19. Jahrhunderts – an dessen Abschluß die hier zum Thema gewählte Periode steht – waren zwei Fragen: die Stellung zu Kant und die Stellung zu der Entwicklung der Einzelwissenschaften. Österreichische Philosophie definiert sich aufgrund dieser zwei Beziehungen. Das gilt auch für Lukács. Er setzte sich von dem szientifischen Psychologismus ab, indem er auf den Begriff ‚Seele‘ rekurrierte, und arbeitete an einer neukantianischen Ästhetik.

Österreichische Philosophie ist zwar problematisch, ihre Definition ist jedoch möglich. Es ist ebenfalls möglich, die wichtigen Werke der österreichischen Philosophie aufzuzählen. Ungarische Philosophie war um 1900 eigenständig und komplex und österreichische Philosophie spielte in ihr eine – wenn auch u. a. aus politischen Gründen widersprüchliche – Rolle. An Georg Lukács wurde die österreichische Philosophie auch vermittelt: im Gymnasium durch das Lehrbuch Zimmermanns, an der juristischen Fakultät und an der philosophischen Fakultät während seines Universitätsstudiums. Wenn man nach diesen drei Schritten Lukács‘ intellektuelle Entwicklung vom Dramabuch über die Essays und das Interesse für die Metaphysik bis zum Neukantianismus verfolgt, wird klar, daß er mit der Zeitschrift Szellem in Ungarn eine philosophische Kultur etablieren wollte, die in genauem Gegensatz zur österreichischen Philosophie steht. Mit dem Versuch schließlich, ein philosophisches Werk zu schreiben, ordnete sich Lukács in das Spannungsfeld zwischen Psychologen und Logiker ein, was ein genuin österreichisches Problem war. Damit ist es gelungen, zu zeigen, warum für Lukács ‚österreichische Philosophie‘ keinen Ausweg darstellte.

Rudolf Kassner

Georg Lukács ist heute weder als Literaturkritiker noch als politischer Theoretiker, sondern als Philosoph bekannt. War für Lukács Philosophie zentrales Anliegen und setzte er sich mit ihr auch von Beginn seiner intellektuellen Entwicklung an auseinander, so wurde dieses Streben erst nach und nach offenbar. Daher ist zu fragen, an welchen intellektuellen Leitfiguren er sich zunächst orientierte. Nicht Philosophen wiesen Lukács den Weg. Er ließ sich von Essayisten leiten. Der Essay war auch die Gattung, in welcher er zunächst seine Ausdrucksform fand. Aufgrund von Lukács' eigenen Hinweisen darf man annehmen, daß, neben Alfred Kerr und Georg Simmel, Rudolf Kassner entscheidend diese Phase beeinflusste. Das um so mehr, als diese Annahme durch zwei seiner Texte hinreichend bestätigt wird.

Der erste ist eine kurze Rezension anlässlich des Erscheinens des Kassner-Bandes *Motive* aus dem Jahre 1907. Der zweite ist ein Essay aus dem Jahre 1908. Es existieren einige Variationen des zweitgenannten Textes. Es ist – als einziger von allen seinen früheren Texten – seine ungarische handgeschriebene Fassung erhalten geblieben. Der Text ist ungarisch 1908 in der Zeitschrift *Nyugat* und dann im Band *A lélek és a formák* und deutsch im Band *Die Seele und die Formen* veröffentlicht worden. Es gibt also von diesem Text insgesamt vier verschiedene Fassungen, die zwischen 1908 und 1911 entstanden sind.

Rudolf Kassner ist 1873 in eine wohlhabende Familie in Mähren geboren worden. Er studierte in Wien und Berlin. Er verbrachte 1897/1898 ein Jahr in England. Aus dieser Erfahrung ist seine erste Essaysammlung *Die Mystik die Künstler und das Leben* 1900 hervorgegangen. Kassner stellte in diesem Werk englische Präraffaeliten, englische Dichter und ihren in das Mittelalter projizierten Romantizismus vor. Er gehörte zum Bekanntenkreis von Rilke und Hofmannsthal. Seine originelle und außerhalb der zeitgenössischen Modeströmungen liegende Weltdeutung wirkte nicht nur auf Lukács, sondern auch auf Hugo von Hofmannsthal, Georg Simmel oder Walter Benjamin. Die nächsten zwei Veröffentlichungen von Kassner waren *Die Moral und die Musik* 1905 und *Motive*.

Motive. Essays von Rudolf Kassner ist der Titel der Rezension des 1906 erschienen Bandes. Hier tritt Lukács bereits als Kenner von Kassner auf. Im Vergleich mit den

zwei früheren Essaybänden von Kassner bringt dieser nichts Neues, behauptet Lukács. Die im neuen Band zusammengefaßten Texte sind nur Variationen, die Anwendungen der von Kassner bereits erarbeiteten Einsichten. Daher redet Lukács nicht bloß darüber, was Kassner macht, sondern auch über sein eigenes Projekt. Lukács stellt sich in dieser Rezension mehrere Aufgaben. Er bestimmt, was Essay ist, er reiht Namen und damit Themen auf, die für ihn selbst auch Programm sind, er stellt dem ungarischen Publikum Kassner und mit ihm eine bestimmte Geistigkeit vor, und er beschreibt hier den Weg, den er selbst zu gehen gedenkt. Essay ist für Lukács mit diesem Band eine für die eigene Sammlung angelegte Reihe von Skizzen, hinter denen die Tiefe, eine Theorie, eine Mystik steht, die schwer verständlich, aber auch klar und prachtvoll sein kann. Essay ist das, wo Probleme besprochen und Fragen aufgeworfen werden, die zwar nicht direkt mit dem Thema in Verbindung stehen, die aber zu ihm hinführen. Essay ist der Weg, auf den der Leser vom Essayisten geführt wird. Essay ist auch einseitig und daher ungerecht, der Essayist sagt immer wieder dasselbe, das im Essay Gesagte könnte auch widerlegt werden – weil der Essay ein Kunstwerk ist.

Kassner wies Lukács den Weg zu Kierkegaard und Hebbel. War Kierkegaard ein Denker, der um 1907 noch kaum bekannt war, auf dessen Bekanntwerden man noch jahrzehntelang warten mußte und als dessen Entdecker im deutschen Sprachraum auch Kassner gelten kann, war bei Hebbel für Lukács diese Entdeckung nicht nötig. Kassner wies hier den Weg für Lukács jedoch insofern, als er ihm zeigte, wie man mit Hebbel umgehen kann. Im Band *Motive* geht es neben Kierkegaard und Hebbel auch um das Browning-Ehepaar und um altflämische Teppiche. Alle samt Themen, die Lukács entweder explizit behandelte, deren Behandlung er in Erwägung zog oder mit deren Problematik er sich beschäftigte.

Lukács stellt nicht nur Kassner dem ungarischen Publikum vor, sondern er stellt sich mit ihm in einer Schlachtordnung auf. Daher die Rhetorik von Sieg und Triumph: „Wir aber vernehmen seine fortwährende wiederholte Melodie vom Sieg des Organischen über das Geklügelte und Gemachte; vom Triumph der Form und Vollendung über moderne Barbarei, des Symbols über die Allegorie, und empfinden alles als so selten und so prachtvoll notwendig, daß wir ihn – wäre er auch weniger reich an Innerlichkeit, psychologischem Verständnis und tiefstem Kunstempfinden – als einen der wichtigsten und stärksten Kämpen für das, was wir Kultur nennen, begrüßen würden“ (Lukács 1907).

Die Zeitschrift *Nyugat* erschien in Budapest ab 1908. Sie war das bedeutendste

Publikationsorgan der ungarischen Moderne. Sie veröffentlichte Texte von Ignotus, Dániel Jób, Béla Balázs, Endre Ady, Anna Lesznai, Géza Csáth, Mihály Babits, Zsigmond Móricz und auch von Georg Lukács. Von Lukács ist in dieser Zeitschrift im März 1908 der Essay *Novalis*, im Oktober 1908 *Stephan George* erschienen. Diese zwei Essays, samt dem dritten, über den weiter unten zu sprechen sein wird, wurden 1910 in den Band *A lélek és a formák* aufgenommen. Weiters publizierte Lukács in *Nyugat* über Arthur Schnitzler, Henrik Ibsen, Richard Beer-Hofmann, Béla Balázs, Thomas Mann, Ludwig Anzengruber, die moderne ungarische Malerei, Søren Kierkegaard und über Lajos Fülep's Nietzsche-Übersetzung. *Nyugat* war auch der Ort, wo seine Polemik mit Mihály Babits über seinen eigenen Schreibstil und seine Polemik für die Literatur von Béla Balázs veröffentlicht wurde. Lukács zählte zwar nicht zum engeren Kreis von *Nyugat*. Sie war jedoch von ihrem Gründungsjahr bis 1917 Forum für seine Anliegen. Österreichische Literatur wurde in *Nyugat* wahrgenommen. Lukács selbst schrieb über Schnitzler und Beer-Hofmann, Lajos Hatvany über Hofmannsthal, Miksa Fenyő über Musil – die Reihe könnte man noch fortsetzen. Lukács war möglicherweise in *Nyugat* als für österreichische Literatur zuständig angesehen worden. Sein in der Zeitschrift im Dezember 1909 erschienener Text *Anzengruber* ist ein Ausschnitt aus dem gerade in Publikation befindlichen Dramenbuch. Den Anlaß zu dieser Teilveröffentlichung liefert der zwanzigste Todestag von Anzengruber am 10. 12. 1909. Im Juli 1908 publizierte Lukács auch seinen Essay *Rudolf Kassner* hier. In diesem Essay werden bestimmte Themen der kurzen Rezension von 1907 wiederaufgenommen und in einer Weise ausgeführt, die zeigt, daß Kassner für Lukács' frühe Entwicklung von entscheidender Bedeutung war.

Rudolf Kassners erste Essays sind im Band *Die Mystik die Künstler und das Leben* 1900 publiziert worden. Der Band enthält unter anderen die Essays *Der Dichter und der Platoniker*, *Percy Bysshe Shelley*, *Der Traum vom Mittelalter* über die englischen Präraffaeliten und *Robert Browning*. Kassners *Die Moral und die Musik* ist 1905, der Essay *Denis Diderot* 1906 und der Band *Motive* 1906 unter anderem mit den Essays *Sören Kierkegaard* von 1906, *Robert Browning und Elisabeth Barrett* von 1904 und *Charles Baudelaire* von 1903, der Band *Melancholia* mit dem Text *Der Doppelgänger* 1908 erschienen. Dieses sind die Texte, auf die sich Lukács seinerseits 1908 bezieht.

Lukács' *Rudolf Kassner* setzt mit einem Zitat aus dem Munde des Joachim Fortunatus ein. Dieser ist die Hauptfigur in einem von Kassners Texten. Fortunatus ist dort gerade dabei, Paris zu verlassen, wo er den Erzähler kennengelernt hat. Fortuna-

tus erzählt über einen Musiker, an den er sechs Briefe geschrieben hat, die er dem Erzähler zur Veröffentlichung übergibt. Er tut das auch: *Die Moral und die Musik* enthält die sechs Briefe nach dieser Einleitung. Interessant für diese Untersuchung ist der Versuch Fortunatus', über seinen Freund zu erzählen: „Vor einigen Jahren brachte ich zwei Winter in Wien zu, einer in vielem bequemen Stadt. Ich verkehrte dort viel mit einem jungen Menschen, den ich seitdem nicht wiedergesehen habe, denn er starb bald, nachdem ich ihn verlassen hatte. Sie erinnern mich mit Ihrer ganzen Geistesart an ihn. Nur ging sein Streben nicht nach einem System – das heisst: ganz heimlich empfand wohl auch er dieses Bedürfnis – nein, er komponierte Lieder und spielte vor allem wunderschön Klavier – wahrscheinlich tun Sie das auch heimlich. Sonst aber war er so undeutlich wie möglich, und da er das fühlte, so betrieb er alle möglichen Wissenschaften, machte sich Philosopheme, las die ganze Literatur (...). Aber alles das blieb daneben, neben ihm, er konnte sich im Grunde nichts zu eigen machen und fiel nur gleichsam aus dem einen ins Andere, und da er sich schliesslich überall auf diese Weise verloren fühlte, so wollte er sich in der Vernunft sammeln. Alles sollte vernünftig sein; wenn etwas auch gar nicht herauskam, es sollte doch vernünftig sein. Er wollte alles in der Vernunft haben und sah sich darum nicht um ... In seiner Musik ein entschieden leidenschaftlicher Mensch – niemand hat gleich ihm so schön Chopin gespielt für mein Gefühl – im Leben, im Ausdruck, in der Politik, im Denken ganz undeutlich, ohne Eigenart, verwischt wie sein blasses Gesicht mit den vollen, roten Lippen. Und sehen Sie, alles das erregte mein Staunen. Es hätte vielleicht nicht also mein Staunen erregt, wenn es mir nicht schon früher bei vielen Menschen aufgefallen wäre. Denn immer und überall bin ich Menschen begegnet, die ausserordentlich gut ein Instrument spielten, ja in ihrer Weise auch komponierten und im Leben dann, draussen von ihrer Musik nichts wussten. Ist das nicht merkwürdig? Bei sich Musiker, draussen aber dies oder das, am Ende gar vernünftig und genau so wie der Nachbar zu sein – das wollte ich nie recht begreifen“ (Kassner 1974, Bd. 1: 534f.). Lukács zitiert zwei Sätze aus *Die Moral und die Musik*: „Denn immer und überall bin ich Menschen begegnet, die außerordentlich gut ein Instrument spielten, ja in ihrer Weise auch komponierten und im Leben dann, draussen von ihrer Musik nichts wussten. Ist das nicht merkwürdig?“ (Lukács 1908: 733). Er hebt diese Sätze aus Kassners Text heraus, um damit belegen zu können, daß dieser überall, auch dort, wo er das gar nicht meint, immer dasselbe Problem hat: das Problem des Zusammenhangs von Leben und Kunst. Dieses lange Zitat aus *Die Moral und die Musik* ist aber auch eine weitere Betrachtung wert. Der

junge Musiker, den Fortunatus beschreibt, hat Züge, die Aufmerksamkeit verdienen. Er war jung und ist bald gestorben; er wollte ein System, wollte vernünftig sein, war aber undeutlich; beschäftigte sich mit den Wissenschaften, mit Philosophie und mit Literatur, war aber undeutlich, blaß und ohne Eigenart; er war künstlerisch begabt, aber im Leben hatte er von der Kunst nichts. Kassner beschreibt hier jenen jungen Bürgersohn, der die Werte einer hohen Kultur in sich produktiv entfalten könnte, dies aber nicht zustande bringt. Er wird kein Künstler, ihm fehlt ‚etwas‘, er ‚stirbt‘.

Die Erkenntnis von sich selbst und von anderen ist zentrales Thema in *Rudolf Kassner*; aber auch das Verstehen von Kassner, sich selbst und auch eine Reihe anderer Denker und Künstler. Kassner ist für Lukács der Essayist, der auch die anderen auf beispielgebende Weise verstanden hat. Als er auf die Versuche, das Zerschellen Kierkegaards zu erklären, kommt, beruft er sich auf ihn: „Kassner – aki felejthetetlen és felülmúlhatatlan szavakban beszél Kierkegaardról – leint minden magyarázatot. ‚Kierkegaard‘ írja ‚hat sein Verhältniss zu Regine Olsen gedichtet und wenn ein Kierkegaard sein Leben dichtet, so tut er es nicht um die Wahrheit zu verbergen, sondern um sie überhaupt sagen zu können“¹¹³ (Nyugat, 16. 3. 1910: 379). Lukács scheint hier die Lösung gefunden zu haben: die Dichtung der Wahrheit als Essayist.

Die Erkenntnis des Wesens eines Menschen heißt, seinen Standort zu bestimmen und seinen Weg nachzuzeichnen. Sie ist für Lukács genauso wie für Kassner zentrales Anliegen und das große Problem, dessen Lösung in der Bündelung von etwas Vielschichtigem zu finden ist. „Van-e stílus egy ember életében és ha igen, hogyan nyilvánul meg és miben? Van-e egy életnek végigvonuló, állandó és erős melódiája, ami szükségszerűvé tesz, megvált benne mindent, amiben egységgé áll össze minden széthúzó? Mennyire fog egy nagy életmunka fokozni, nagyvá tenni tudni valakit és milyen művekben fog revelálódni, ha valaki úgyis nagy és egy ércből öntött ember?“¹¹⁴ (Lukács 1908: 733). Redet Lukács hier über eine Kunstfigur, über einen Cha-

113 „Kassner, der in unvergeßlichen und unübertrefflichen Worten von Kierkegaard spricht, winkt jeder Erklärung ab. ‚Kierkegaard‘, schreibt er, ‚hat sein Verhältnis ...‘“ (Lukács 1911a: 66f.)

114 „Ist Stil im Leben eines Menschen? Wenn ja, wie und worin offenbart er sich? Gibt es im Leben eine bis ans Ende reichende, dauernd tönende, starke Melodie, die alles notwendig macht, alles darin erlöst, in der alles Divergierende doch wieder zur Einheit strebt? In welchem Maße wird ein großes Lebenswerk einen in die Höhe treiben, und wo in der Kunst wird es sich offenbaren, wenn einer ein großer, aus einem einzigen Metall gegossener Mensch ist?“ (Lukács 1911a: 43f.)

rakter in einem Theaterstück, oder über einen wirklichen Menschen? Redet er über das Modell einer Figur, über die Figur im Werk, über das Bild dieser Figur im Essay über das Werk oder über jene eigenen Züge des Essayisten, welche durch dieses Bild angesprochen werden? Wenn er über all dieses redet, wird dann hier das reale Leben des einzelnen nicht durch mehrere Spiegel reflektiert, mehrfach gebrochen und stilisiert dargestellt? Ist hier der ‚Mensch‘ nicht aufgelöst in seinen Bildern? Diese Vielschichtigkeit ist jedoch kein simpler Impressionismus. Kassner sei „ellensége a modern érzélgösségnek, a határok elmosásának, a stílusok összekeverésének, ami lehetővé teszi, hogy phantasiával bíró emberek, akiknek nehezükre esik verseket írni, egyszerűen prózában írják meg költeményeiket“¹¹⁵ (Lukács 1908: 734). Es handelt sich hier um eine verstärkte Empfindlichkeit, die Problembewußtsein und Kunstgenuß ermöglicht.

Zwei Wege hat man vor sich – ist man nicht Mittelmäßiger, eine Alternative, die weder Kassner noch Lukács redenswert erscheint. Entweder man ist Dichter oder man ist Kritiker. Kassner unterscheidet zwischen beiden in seinem Essay *Der Dichter und der Platoniker*. Der Platoniker ist der Kritiker in Absetzung vom schaffenden Künstler. Alle Schriften des Platonikers sind Essays. Dichter und Kritiker sind reine Typen. Der einzelne, der auf der Ebene der reinen Typen sich bewegt, ist von beiden Möglichkeiten angezogen. Und sie sind beide dadurch vom Leben entfernt. „Talán az élet, mint realitás csak annak létezik, akinek érzéseiben megvan ez a dissonans kétoldalúság. Talán az élet csak szó és a platonikus számára a költői, a poétának a kritikai látásmódot jelenti és élni az tudna csak, akiben úgy vegyül ez a két elem, hogy fokozzák egymást, hogy forma nőhet ki egyesülésükből“¹¹⁶ (Lukács 1908: 737f.). Leben ist das Problem, wofür Lukács hier nur schlechte Lösungen zu bieten hat. Am Schluß seines Essays wird der Kritiker auch zum Künstler. Hier redet Lukács über „két egyformán alkotásra képes művésztípus“¹¹⁷ (Lukács 1908: 740), obwohl weiter unten wiederum über Dichter und Platoniker als „poláris ellentétek“¹¹⁸ (Lukács 1908: 735) gesprochen wird.

115 „Feind der modernen Empfindungsseligkeit, der verwischten Grenzen, der zusammengewürfelten Stile, die es zulässig machen, daß ‚Menschen mit Phantasie, denen Verse nicht leicht fallen, Gedichte in Prosa schreiben‘.“ (Lukács 1911a: 46)

116 „Vielleicht besteht das Leben als Realität nur für den, dessen Gefühle nach diesen zwei Seiten hin dissonieren (...) und leben könnte nur der, in dem diese beiden Elemente sich so mengen, daß aus ihrer Verbindung Form hervorwachsen kann.“ (Lukács 1911a: 53)

117 „beiden gleichförmig schaffensbegabten Künstlertypen“ (Lukács 1911a: 58)

118 „polare Gegensätze“ (Lukács 1911a: 47)

Georg Lukács wird immer wieder als Vordenker des Existenzialismus dargestellt. Was Jahrzehnte später europäische Modephilosophie geworden ist, findet sich tatsächlich auch bereits in diesem Essay. Mit Kassner beruft er sich hier genauso auf Kierkegaard wie die spätere Bewegung. Lukács fordert von einem dramatischen Charakter in demselben Maße Konsequenz wie von einem Schaffenden. Sei man nun Künstler oder Kritiker, man ist einer Schule, einer Weltanschauung, einem Stil verpflichtet. Das gilt auch vom Leben. Ein Leben muß als Gesamtheit einen Sinn haben, einen Sinn, den der Lebende in sein Leben hineinlegt, indem er sich, als Künstler oder als Kritiker, für eine Sache einsetzt. Wenn Dichter und Kritiker „az életen kívül“¹¹⁹ (Lukács 1908: 735) stehen würden, wäre des Dichters „világa absolut (...) amelyben élni lehet“¹²⁰ (Lukács 1908: 735), während der Kritiker eine Welt ohne Substantialität schaffen könnte. Das Lebensproblem wird im problematischen Menschen manifest. „Az esetlegességekből a szükségyszerűség felé, ez minden problematikus ember útja“¹²¹ (Lukács 1908: 737). Und diesen Weg geht man, indem man an seinem Werk arbeitet. Sei man nun Dichter oder Kritiker, man schafft ein Werk und, soll dieses Werk authentisch sein, auch ein Leben. Lukács unterscheidet zwischen Interessant-, Eigenartig- und Geistreichsein, Ästheten, Poeten, Artisten und Zufälligen einerseits und dem allgemeinen und vorbildschaffenden Leben, dem Dichter, der Notwendigkeit andererseits. Hat man als Dichter seine künstlerische Ausdrucksform, hat man als Kritiker seinen Dichter gefunden, gelingt es auch, eine eigene Identität, einen Stil, eine Entwicklungslinie zu finden, ein sinnvolles Leben zu führen.

Die Form, das Werk ist die Auflösung des Problems, das zwischen Dichter und Kritiker besteht. „Arról van szó, hogy olyan formát találjanak, melynek szélességebe elférjenek a széthúzó tendenciák, melynek gazdagsága egységbe tudja fogni őket, melynek erőt ad az, ha nem robban szét“¹²² (Lukács 1908: 736). Die Gefahr sei,

119 „außerhalb des Lebens“ (Lukács 1911a: 47)

120 „Welt absolut, in der man leben kann“ (Lukács 1911a: 47)

121 „Von den Zufälligkeiten zur Notwendigkeit, das ist der Weg jedes problematischen Menschen; dahin zu gelangen, wo alles notwendig wird, weil alles das Wesen des Menschen ausdrückt, nichts als das, und das vollkommen und restlos.“ (Lukács 1911a: 52)

122 „Bei solchen Menschen handelt es sich darum, eine Form zu finden, in deren Breite die auseinanderdrängenden Tendenzen Platz fänden, deren Reichtum sie zur Einheit zwingen könnte, der gerade ihre Fülle Kraft gäbe, die Tatsache, daß sie sie nicht zersprengt.“ (Lukács 1911a: 49)

daß „esetleg kiegyenlítődik a két szélsőség és üres középszerűség lesz a dissonantiák feloldása. Az igazi feloldást csak a forma adhatja meg. Csak a formában (...) lesz muzsika, szükségszerűség minden anthitesisből és tendenciából. És mert a formához – saját széthúzó erőiből legtöbbit egyesíteni tudó eredőhöz – vezet minden problematikus ember útja, azért áll ennek az útnak a végén a formálni tudó ember, a művész, akiben, akinek formáiban egyesül a poéta és a platonikus“¹²³ (Lukács 1908: 736). Form ist demnach künstlerische Form, die aus dem Material das Werk macht. Form ist eine abstrakte ästhetische Kategorie. Lukács verwendet hier den Begriff Form und nicht den Begriff Werk, weil so offenbleibt, welche Form das Werk annimmt. Weil die Form das Werk bestimmt, indem sie das durchs Leben angebotene Material zum Werk formt. Lukács hat dazu durch Kassner die Form gefunden, in welcher er, der Kritiker, sich mit Kunstwerk und Künstler auseinandersetzen kann: die Form des Essays.

Rudolf Kassner wählte die Figuren seiner Betrachtungen sorgfältig aus. Nicht nur in der Auswahl war er aktiv – er nahm keinen äußeren Anlaß wahr, sondern den inneren: die Affinität –, sondern er befreite seine Figuren auch vom Ballast der literaturgeschichtlichen Interpretation, um sie wieder aufzubauen. So etwa Denis Diderot. Lukács nimmt Kassners Essay über den französischen Denker als Beispiel, um diesen Vorgang zu beschreiben. „Ha pl. Diderotról beszél, nem lát semmit az irodalomtörténet rajzolta encyclopedistából, nem látja a polgári dráma megalapítóját, sok-sok új nézet hirdetőjét, nem lát különbségeket a Diderot theismusa, deismusa és atheismusa között és még a sokszor psychologusok által is kiemelt germán homályossága is eltűnik tekintete elől. És miután így elsöpört szemünk elől minden banalitást, újra felépíti előttünk Diderot-t, a mindig nyugtalan, az örökké keresőt, az első impressionistát és individualistát, akinek minden nézet és módszer csak eszköz magához eljutni vagy másokat megérteni, vagy akár csak velük érintkezni; aki az egész világot túlbecsüli, mert ez az egyetlen mód számára, hogy önmagát fokozza; Diderot-t, az ellentmondásokkal telit, a sokszor fecsegőt, a gyakran közönségeset, aki

123 „aus der Auflösung der Dissonanzen leere Mittelmäßigkeit entstehen könnte. Die wirkliche Auflösung kann nur die Form geben. Nur in der Form (...) wird aus jeder Antithese, aus jeder Tendenz Musik und Notwendigkeit. Und weil der Weg jedes problematischen Menschen zu der Form führt, als zu jener Einheit, die das größte Maß an auseinanderstrebenden Kräften in sich binden kann, darum steht am Ausgang dieses Weges der Mensch, der formen kann, der Künstler, in dessen Form Dichter und Platoniker einander gleich werden.“ (Lukács 1911a: 50)

mégis egy pár nagy és rendkívüli pillanatokban – stílust talál, a mi vágyainkkal közös rhytmusút“¹²⁴ (Lukács 1908: 734).

Wir finden bei Kassner leicht die Stellen, die Lukács vor Augen hatte, als er seinen Essay schrieb. Charakteristisch sind jedoch auch die Änderungen, die Lukács vornahm. So findet sich der Ausdruck „Psychologen“ bei Kassner nicht. Kassners Wort, man hätte über die deutsche Unklarheit Diderots gesprochen, übersetzt Lukács mit den Worten, die Psychologen hätten über die germanische Nebelhaftigkeit Diderots gesprochen. Zwischen deutscher Unklarheit und germanischer Nebelhaftigkeit liegt einiges an Steigerung und Verzerrung. Außerdem gibt Lukács denjenigen, die Kassner unpersönlich als „man“ (Kassner 1906: 22) bezeichnete, den Namen ‚Psychologen‘. Eine dritte Merkwürdigkeit, über die im späteren noch zu sprechen sein wird, ist: Was Lukács in der deutschen Version des Essays mit ‚Nebelhaftigkeit‘ übersetzt, heißt in der original ungarischen ‚homályosság‘.

Diderot wird der erste Impressionist genannt. Über Diderot als Impressionisten sprachen um 1900 nicht nur Lukács und Kassner, sondern etwa auch der englische Literaturkritiker George Saintsbury: „Diderot is the first considerable critic – it would hardly be too much to say the first critic – known to history who submits himself to any, to every work of art which attracts his attention, as if he were a ‚sensitised‘ plate, animated, conscious, possessing powers of development and variation, but absolutely faithful to the impression produced“¹²⁵ (Saintsbury 1904: 91). Und was charakterisiert nach Lukács den ersten Impressionisten? Daß jede Anschauung, jede Methode nur Mittel ist, zu sich selbst zu gelangen.

124 „Wenn er zum Beispiel über Diderot spricht, sieht er nichts von dem Enzyklopädisten, als den ihn die Literaturgeschichte hinstellt, sieht in ihm nicht den Begründer des bürgerlichen Dramas, nicht den Kündler vieler neuer Anschauungen, unterscheidet nicht Diderots Theismus, Deismus und Atheismus, und vor seinem Blick verschwindet sogar die auch von Psychologen so oft betonte germanische Nebelhaftigkeit. Nachdem er dergestalt vor unseren Augen alle Banalitäten weggekehrt hat, baut er uns einen neuen Diderot auf, einen immer unruhigen, ewig suchenden, den ersten Impressionisten und Individualisten, für welchen jede Anschauung, jede Methode nur Mittel ist, zu sich selbst zu gelangen oder andere zu verstehen, oder auch nur mit ihnen in Berührung zu kommen; welcher die ganze Welt überschätzt, weil das für ihn das einzige Mittel ist, sich selbst zu steigern; den Diderot, der voller Widersprüche steckt, der häufig schwatzt, der oft nur Phrasen macht und doch in einigen großen außergewöhnlichen Augenblicken – und nur in diesen – einen Stil findet, der im Rhythmus unserer Sehnsüchte fortlebt.“ (Lukács 1911a: 45)

125 „Diderot ist der erste erwähnenswerte Kritiker – es wäre schwerlich zuviel gesagt, der erste Kritiker – bekannt in der Geschichte, der sich irgendeinem und allem Kunstwerk wid-

Neben den Änderungen ist es ebenfalls charakteristisch, was Lukács aus Kassners Essay nicht übernommen hat. Kassner baut den neuen Diderot, „a mindig nyugtalan, az örökké keresőt, az első impressionistát és individualistát“¹²⁶ (Lukács 1908: 734) auf. Und zwar in einem Vergleich mit dem ‚Rhetor Voltaire‘, indem Diderot zum ‚Künstlermenschen‘ wird, in dem Nachweis, daß Diderot modern ist. Kassner will zeigen, daß der Satz von Edmond de Goncourt, Diderot sei der erste moderne Geist gewesen, richtig ist. Davon handelt sein Essay. Er läßt alles weg, was Lukács aufgezählt hat, weil das ihn hindern würde, über die Modernität von Diderot zu sprechen. Was bei Lukács am interessantesten ist, ist demnach die Frage: Warum hat er den Ausdruck ‚modern‘ vermieden? Der Stil Diderots ist auch für Kassner der Punkt, auf den er hinaus will. „Diderot hat nicht gleich seinen Stil, er kommt langsam dazu, er hat ihn auf Umwegen, in Augenblicken, im Seltenen. (...) Sein Bürgerliches Schauspiel ist das absolut Stilllose (...). Diderot wollte natürlich damit dem Leben näher kommen (...). Wo hat also Diderot Stil? In der Einleitung habe ich von dem Seltenen, das wir in Diderot suchen dürfen, gesprochen. Nun, hier im Seltenen liegt auch sein Stil, anders ausgedrückt: im Versuche. Und das ist modern. (...) Diderot hat Stil im Improvisierten, in seinen Briefen, in kleinen Dialogen dort, wo Fragen eben nur gestellt werden, in kurzen Bekenntnissen, in Stimmungen, im Klatsch (...)“ (Kassner 1906: 44–50). Was Kassner im Versuch und Impressionismus, in Stil und Seltenem gemeinsam fand, das hat Lukács von ihm nicht übernommen.

Sowohl für den Künstler als auch für den Kritiker dreht sich alles um die Kunst. Das Leben mit Kunst wird auch für Lukács zum selbständigen Wert. Er beschwört damit das, was man seit 1900 Ästhetizismus nennt. Und Impressionismus ist eine von dessen Spielarten. Oder ist es nicht reiner Impressionismus – so rein, daß Lukács ihn bei Kassner gar nicht fand, sondern in ihn hineindichtete –, wenn er schreibt: „Szépek a ránézések pillanatai, mikor a sejtett synthesisek reális tartalmakkal telnek meg, de a tények – egy pillanattig még – valeurben maradnak, nem elég erősek még arra, hogy felbontsák megálmodott összefogásaikat. És szépek a szemlehungyások pillanatai is, mikor a csodálatosan részletezve látottak beállnak egy me-

met, das seine Aufmerksamkeit erregt, als ob er eine ‚empfindliche‘ Platte wäre, bewegt, bewußt, im Besitz der Mächte der Entwicklung und der Variation, aber der produzierten Impression vollkommen treu.“

126 den „immer unruhigen, ewig suchenden, den ersten Impressionisten und Individualisten“ (Lukács 1911a: 45)

sebeli terem frízén táncolók végtelen sorába¹²⁷ (Lukács 1908: 738)? Und Lukács nennt die Sache auch beim Namen: „Kassner (...) impressionista“¹²⁸, sein Stil hätten „áthatolhatatlan homályosságai“¹²⁹. Der Ausdruck Nebelhaftigkeit scheint hier die richtige Übersetzung für homályosság zu sein. Alles ist im Schwimmen und im Schweben, alles ist dunkel und bedeutungssträchtigt. „A kritikus alkotása olyan, mint mikor egy homeroszi hős áldozati barmok vérével rövid időre színleges életre kelti egy másik, egy halott hős Hádészben tengődő árnyékát. És két világ lakója áll szemben egymással: egy ember és egy árnyék és az ember csak egy dolgot akar tőle megtudni és az árnyék csak egy feleletet adni jött vissza a földre és csak egy kérdés meg egy felelet egybehangzásának tartalmára létezik az egyik a másiknak“¹³⁰ (Lukács 1908: 738). Das ist zwar nicht Impressionismus, sondern tiefster Symbolismus. Zufällig ist Lukács aber nicht hierhergeraten. Das Bild des Opfers wiederholt er in diesem Essay weiter unten. Beide Male steht dieses Bild für die Tätigkeit des Kritikers. Ganz im Gegensatz dazu, wie das Kassner versteht. Wenn Kassner im Essay *Der Dichter und der Platoniker* in einer zwei Seiten langen Bilderflut den Kritiker beschreibt, verwendet auch er dieses Bild: „auch er hat seine Riten, nur fehlen ihm die Altäre, Haine und Tempel“ (Kassner 1900: 2). Demgegenüber stehen für Lukács' Kritiker – und das bedeutet in seiner Auslegung: sowohl für Kassner als auch für ihn selbst – die Altäre, er hat sein Opferlamm, er ist bereit zur rituellen Schlachtung, und er hat die Geister, die er heraufbeschwört.

Die Figuren, die Kassner heraufbeschwört, sind auch für Lukács erschienen.

127 „Schön sind die Augenblicke des Anschauens, wenn die geahnten Synthesen sich mit realen Inhalten füllen, die Tatsachen aber noch einen Augenblick in den Valeurs bleiben, noch nicht stark genug sind, um die geträumten Zusammenhänge zu sprengen. Und schön sind auch die Momente des Augenschließens, wenn die wunderbar detailliert geschauten Dinge in die unendliche Tänzerreihe eines Märchensaalfrieses eintreten.“ (Lukács 1911a: 54)

128 „Kassner ist (...) Impressionist“ (Lukács 1911a: 54)

129 „undurchdringlichen Nebel“ (Lukács 1911a: 54)

130 „Die Schöpfung des Kritikers geschieht so, wie wenn ein homerischer Held mit dem Blute eines Opferlammes für kurze Zeit den Schatten eines anderen, eines im Hades schmach tenden Helden zu scheinbarem Leben erweckt. Und zweier Welten Bewohner stehen einander gegenüber, ein Mensch und ein Schatten, und der Mensch will nur ein Ding von ihm erfahren und der Schatten kam, nur eine Antwort zu geben, auf die Erde wieder, und nur für die Dauer des Ineinanderklingsens von Frage und Antwort existiert ein jeder für den anderen.“ (Lukács 1911a: 54f.)

„Látom a Kassner Browning-párját, Hebbeljét és Kierkegaard-ját, Shelley-jét és Diderot-ját“¹³¹ (Lukács 1908: 739) als Lebende. Lukács schreibt nicht bloß über Kassner, sondern auch über die Dichter, über die Kassner schrieb. Er liest Kassners Texte und liest die Texte, auf die sich Kassner bezieht. Er setzt die Gedanken von Kassner fort, deutet sie und bezieht die Sache auf Kassner. Und er setzt damit all das mit sich selbst in Beziehung.

Kassner weckte Lukács' Aufmerksamkeit für Kierkegaard und Hebbel, aber daneben auch für die englische Kunst: für die englischen Präraffaeliten in der bildenden Kunst, ihre Kunsttheorie, das Kunsthandwerk, die Gemeinschaft, die sie lebten, ihren Romantizismus, für die englischen Dichter und für den englischen Ästhetizismus um 1900. Mit Kassner hat Lukács die Dichtung Robert Brownings im Kopf, als er den Weg zum Poeten, dem Mann der Ästhetik beschreibt. Robert Brownings „soha megállni nem tudó természete nem talált fix pontot sehol az életben; nem volt kifejezés, amit véglegesnek mert volna hinni, nem volt írás, amibe belefért volna, amit élt és érzett; míg végre egy különös, elvontan lyrai és impressionistikusan elvont pszichológiai drámában (vagy mondjuk: drámarészletekben; monologusokban és situációkban) megtalálta platonismusának muzsikáját, a ritka, a nagy pillanatok lyráját, mely symbolikussá és szükségyszerűvé tette az ő élete csupa véletlenjét“¹³² (Lukács 1908: 737). Bis Lukács hier zum Symbolischen und Notwendigen gelangt, macht er einen Weg durch, der in die Tiefen des Impressionismus führt. Ohne Halt, fixen Punkt und endgültigen Ausdruck ist dieser Weg. Was man fühlt und lebt gehört sowieso zu den Zufälligkeiten – hier gibt es nicht einmal einen Platz dafür. Das Merkwürdigste ist jedoch die Form des Werkes, in der die Lösung doch gelingt. Sie ist ein ‚eigenartiges abstrakt-lyrisches und impressionistisch-abstraktes psychologisches Drama, oder sagen wir: Dramenfragment, Monolog und Situation‘. Hier fallen Impressionismus, Fragment und große Form zusammen. Man kann durch das Dickicht des Impressionismus zur Totalität gelangen.

131 „Ich sehe bei Kassner die Brownings, ich sehe seinen Hebbel, seinen Kierkegaard, seinen Shelley und seinen Diderot.“ (Lukács 1911a: 57)

132 „niemals haltmachende Natur fand nirgends im Leben einen fixen Punkt; es gab keinen Ausdruck, den er für endgültig zu halten gewagt hätte, keine Schrift, in der Platz gefunden hätte, was er lebte und fühlte; bis er schließlich in einem eigenartigen abstrakt-lyrischen und impressionistisch-abstrakten psychologischen Drama (oder sagen wir: in Dramenfragmenten, in Monologen und Situationen) seinem Platonismus die Musik fand, die Lyrik der seltenen, der großen Augenblicke, durch welche das rein Zufällige seines Lebens symbolisch und notwendig wurde.“ (Lukács 1911a: 51)

Kassner beschäftigt sich mit Dichtern, die Ästheteten genannt werden können. Lukács übernahm seine Sichtweise von Browning und Shelley – und dehnte sie, wie es in seinem Beer-Hofmann-Essay zu sehen ist, auf die Wiener Literatur aus. Impressionismus heißt dabei freilich nicht bloß die Malerei von Claude Monet und Auguste Renoir. Impressionismus ist eine Geistigkeit, in deren Bann Lukács 1908 stand.

Mit Rudolf Kassner erschien für Lukács ein Weg: der des Essays und des Essayisten. Diese Hoffnung formulierte er im Essay *Rudolf Kassner*, in dem Band, in welchen dieser Essay aufgenommen wurde, in *A lélek és a formák* und im einleitenden Essay dieses Bandes, in *Levél a kísérletről*¹³³, der die Form Essay zum Thema hatte. Lukács reihte hier einige zeitgenössische Essayisten auf, in deren Schaffen er die Zukunft sah, so Otto Weininger, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. „Kierkegaard és Weininger hatalmas új Eros-conceptiókat raktak a Platon-é mellé (a kritikások nagy szerelmi tragédiái ezek) és Schopenhauer megalkotta előre az új szó-tragédia és zene-tragédia fogalmi aequivalensét és Nietzsche megirta a platonikus Faustját és Hamletjét és Ruskin megszólaltatta az ő rousseau-i hangjaikat. És a Hofmannsthal Lord Chandos-ának szavaiban, aki levelet írt verulami Baconnak arról, hogy miért nem produkál semmit, hogy miért foszlik levegővé minden gondolat, amit elgondol, talán tisztábban szólal meg minden mai széttépettség, mint bármely tragédiában és ép oly tiszta fényekben ragyog mai időknek asszonyideálja a Kerr Dusejében, mint bárhol másutt. És ki tudja hová viszen a Kassner minden irodalomhoz kapcsoltságtól megszabadult új stílusa, ha egészen kész lesz és magában befejezett?“¹³⁴ (Lukács: 1910: 29).

133 *Brief über den Versuch*

134 „Kierkegaard und Weininger stellten große neue Eros-Konzeptionen neben die Platons (diese sind die großen Liebestragödien der Kritiker), und Schopenhauer bildete das begriffliche Äquivalent der neuen Wort-Tragödie und Musik-Tragödie voraus, und Nietzsche schrieb den *Faust* und den *Hamlet* der Platoniker, und Ruskin ließ ihre rousseauschen Stimmen erklingen. Und in den Worten des Lord Chandos von Hofmannsthal, der an Bacon von Verulam einen Brief geschrieben hat darüber, warum er nichts produziert, warum jeder Gedanke, den er denkt, zu nichts wird, hört man vielleicht klarer jede heutige Zerrissenheit als in irgendeiner Tragödie, und das Frauenideal der Gegenwart strahlt in der Duse von Kerr in genauso klarem Lichte als überall sonst. Und wer weiß, wohin Kassners neuer, von jeder Literatur befreite Stil führt, wenn er ganz fertig und in sich geschlossen sein wird?“

Den Schein, Lukács baue seine Texte aus nichts anderem als Zitaten zusammen, könnte man aufgrund des vorhergehenden genauso erweckt wie auch widerlegt sehen. Es sind in der Tat für beinahe alle seine Formulierungen und Wendungen Stellen in Texten anderer nachweisbar. Genausogut gilt es, daß seine eigenen Überlegungen das vorhandene Material umgestalten. Die Argumente einer solchen Diskussion bestätigen aber: Die Größe des von Lukács wahrgenommenen Schrifttums ist überwältigend. Er war in eine Kultur eingebettet. Er reflektierte Ideen und Auffassungen, die für seine Texte und seinen Werdegang gleichfalls bestimmend waren. Nach diesen Ausführungen ist eines – so hoffe ich – klar: Kassner war für Lukács ein Gesprächspartner. Ich habe versucht, ihr Gespräch hier nachzuvollziehen. Ich habe die Worte Kassners und die Worte Lukács' zitiert. In welchen Stellen seiner Texte dieses Gespräch noch weitergeführt wird, ist eine Frage, welche in den nächsten Kapiteln erhellt werden soll.

Der Literaturkritiker

Ob man von einer österreichischen, von einer Wiener Literatur sprechen kann, scheint in der Fachwelt entschieden zu sein. Sollte man noch weiter zweifeln, ein Minimalkonsens kann hier angenommen werden. Es gibt Literaten, die in Wien schrieben und welche sich als Wiener verstanden haben. Ferner gibt es eine Reihe von Literaten, die dieser Literatur zugeordnet werden. Und es gibt schließlich einige von denen, deren Schaffen von Lukács diskutiert wird. So Ludwig Anzengruber, Franz Grillparzer, Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann. Ich werde im folgenden aber auch auf Friedrich Hebbel eingehen. Hebbel ist zwar nicht in Österreich geboren, lebte aber längere Zeit in Österreich, wurde hier als großer Dichter gefeiert, kämpfte mit wechselndem Erfolg für die Durchsetzung seines Dramas an der Bühne des Wiener Hofburgtheaters, reflektierte die Ereignisse in Österreich als Journalist und feierte die Verfassung Österreichs in einer Hymne. Hebbel ist für diese Untersuchung als Randerscheinung interessant. Mit ihm läßt sich die Konstruktion einer ‚österreichischen Literatur‘ in Frage stellen – wobei mir wesentlich erscheint, daß die In-Frage-Stellung, wenn es nämlich ein Sich-in-Frage-Stellen wird, selbst ein konstituierendes Element der österreichischen Literatur ist –, paßt er doch nicht in das Schema, das noch mit Grillparzer, Anzengruber und Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann konstruiert werden kann. Mit ihm bricht hier ein Drama ein, das größer als das Leben und für welches sogar die Bühne zu klein war.

Lukács setzte sich zunächst als Literaturkritiker durch. Seine Aufmerksamkeit galt auch der österreichischen und Wiener Literatur. Lukács betrachtete die österreichische Literatur nicht in der Geschlossenheit, wie das im vorliegenden Text geschieht. Er sah hier nicht eine zusammengehörende Einheit, und er interessierte sich nicht für ihre Abgrenzung. Sollte man aber eben sinnvollerweise von österreichischer Literatur reden können, ist es auch möglich, nach ihrem Bild in Lukács' Literaturtheorie zu fragen. Lukács betrachtete österreichische Literatur, so etwa die von Anzengruber oder Schnitzler, eben als Produkt von Österreichern. Anhand seiner Texte kann daher das Spezifikum der österreichischen Literatur diskutiert werden.

Lukács setzte sich von der Literaturkritik in Ungarn ab. Er schrieb zwar für die

Zeitschriften Nyugat, Pester Lloyd und Huszadik Század, identifizierte sich aber mit keiner dieser Publikationen. In seinem Rückblick auf seine Jugend betonte er später immer wieder die Unterschiede und Kontroversen mit anderen Kritikern und den Tendenzen, welche diese vertraten. Seine Anfänge als Theaterkritiker sollen vom Berliner Alfred Kerr beeinflusst gewesen sein. Dann schrieb er unter dem Einfluß von Rudolf Kassner. Eine nicht geklärte Frage ist die Rolle der Literaturgeschichte und Literaturtheorie, welche er sich während seines Studiums in Budapest und Berlin aneignete. Was Lukács etwa von Zsolt Beöthy und Frigyes Riedl übernahm, ist in der Literatur über Lukács bisher noch nicht erörtert worden. Ich möchte zur Klärung dieses Problems – der österreichischen Literatur und Lukács' Literaturtheorie – beitragen, indem ich das Bild der österreichischen Literatur in seiner Literaturtheorie nachzuzeichnen versuche.

Im folgenden werde ich auf eine Reihe von Texten eingehen, in welchen Lukács sich mit österreichischer Literatur auseinandersetzte. Wie sich zeigen wird, sind diese Texte u. a. seinen drei Buchveröffentlichungen bis 1918, dem *A modern dráma fejlődésének története*, *A lélek és a formák* und *Eszttékai kultura* entnommen. Es handelt sich um *A drámatrás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében* 1907, die umgearbeitete Version erschien als *A modern dráma fejlődésének története* 1911, deutsch erst in den 1970er Jahren unter dem Titel *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Die Rezension *Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye* erschien zuerst im Oktober 1908 in der Zeitschrift Nyugat und dann 1913 im Band *Eszttékai kultura*. Der Essay *Richard Beer-Hofmann* erschien zuerst im Februar 1909 ebenfalls in Nyugat und dann im Band *A lélek és a formák* 1910, deutsch als *Der Augenblick und die Formen. Richard Beer-Hofmann in Die Seele und die Formen* 1911. *Anzengruber*, ein Auszug aus *A modern dráma fejlődésének története* erschien in Nyugat im Dezember 1909. Diese Texte entstanden also ungefähr zwischen 1906 und 1909, Lukács betrachtete sie aber zumindest bis 1913 nicht als überholt, da er einen davon in einen in diesem Jahr erscheinenden Sammelband aufnahm.

Die Preisschrift *A drámatrás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében* hat der zweiundzwanzigjährige Lukács am 30. 10. 1907 bei der Kisfaludy Társaság in Budapest eingereicht. Er hat den Preis bekommen und arbeitete das Werk für eine Publikation, die erst 1911 erfolgte, um. Teile des ursprünglichen Manuskripts sind erhalten. Sie wurden 1980 vom Lukács-Archiv, redigiert von Ferenc L. Lendvai, veröffentlicht. Die stark erweiterte Buchversion wurde, laut Datierung ihres Vorworts, 1909 abgeschlossen. In diesem Text, in *A modern dráma fejlődésének története*,

geht es auch um österreichische Literaten, u. a. um Leopold Andrian, Ludwig Anzengruber, Richard Beer-Hofmann, Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler. Dieses Buch ist nicht eine Sammlung von Essays, sondern ein systematisch aufgebautes Werk. Wie werden nun in ihm diese österreichischen Schriftsteller dargestellt? Kann man über ein gemeinsames Charakteristikum von österreichischer Literatur aufgrund dieses Buches sprechen? Sieht Lukács etwas Wesentliches hier erscheinen? Sieht Lukács vielleicht doch so was wie ‚österreichische Literatur‘?

Lukács unterscheidet in diesem Werk nicht zwischen österreichischem und deutschem Drama. Grillparzer wird in einem Zug mit Kleist, Goethe und Schiller erwähnt. Schnitzler ist jedoch Wiener. Seine Figuren sind organischer Teil des Wiener Milieus. Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Schnitzler schreiben über denselben Menschentyp, „A lyrikus és novellista fiatal bécsi írógeneráció majdnem egyszerre és párhuzamosan indul meg az igazi, a nagy dráma felé. Mindegyiknél nagyjából ugyanannak a belső fejlődésnek eredménye ez a művészi törekvés. Mindegyik leszámol fiatal korának örökös, fáradt vagy phantasta örökös kételkedésével, mindegyik meglátja az életet a maga keménységében és gazdagságában, mindegyik meg akarja írni fiatalkora dédelgetett hőseinek tragédiáját“¹³⁵ (Lukács 1911, Bd. 2: 454f.). Der Weg führt vom Naturalismus über den Impressionismus und durch seine Gegenwart in eine erhoffte Zukunft. Bestimmte Züge dieser Zukunft erkennt Lukács bereits bei Paul Ernst: „Epizód-e ez a ‚teljesülés‘, vagy egy új dráma kezdete, ki tudná ezt ma megmondani? És ha ő s ha talán még egy pár rokon törekvésű író tovább is képes haladni ezen az úton – ki tudja, nem annyira a kisebbség, nem annyira csak egy szellemi és erkölcsi arisztokrácia drámája lehet-e ez, hogy ezért nem érheti el soha az igazi drámai hatás általánosságát és erejét? Az ilyen kérdésekre a feleletet ma még megkísérelni is könnyelműség lenne: csak a kérdésig volt szabad elmennünk itt, mert ez a legmélyebb és a legerősebb kísérlet ma egy modern és mégis nagyszabású tragédia megteremtése felé“¹³⁶ (Lukács 1911, Bd. 2: 435). Er sieht weiters deutliche Anzei-

135 „Die lyrische und novellistische junge Wiener Schriftstellergeneration bricht fast gleichzeitig und parallel in Richtung wahres, großes Drama auf. Bei jedem ist dieses künstlerische Streben im Groben das Ergebnis derselben inneren Entwicklung. Jeder rechnet mit den ewigen, müden oder phantasierten ewigen Zweifel seiner Jugend ab, jeder erblickt das Leben in seiner Härte und seinem Reichtum, jeder will die Tragödie der geliebten Helden seiner Jugend schreiben.“

136 „Ist diese Vollendung eine Episode oder der Beginn eines neuen Dramas, wer könnte das

chen auch bei der ‚lyrischen und novellistischen jungen Wiener Schriftstellergeneration‘, bei Hugo von Hofmannsthal, bei Richard Beer-Hofmann und bei Arthur Schnitzler. „Schnitzler mostani helyzete a mai nagy stílus felé törekvő, társadalmi dráma helyzete“¹³⁷ (Lukács 1911, Bd. 2: 464). War es für Lukács auch kein besonderes Anliegen, österreichische Literatur abzugrenzen, so behandelte er doch einzelne Vertreter dieser Literatur als Teil eines Gruppenphänomens und betrachtete diese Literaten als wichtige, zukunftsweisende Künstler.

Lukács mißt jedes Drama und jeden Dramatiker an der in der griechischen Tragödie und bei Shakespeare erschienenen Form des Dramas. Einen Stil für das zeitgenössische Drama zu finden, der jener abstrakten Dramenform entspricht, ist die Aufgabe. So beschäftigt sich die gesamte deutsche Klassik mit diesem Stilproblem. Einer Lösung ist, laut Lukács, noch Franz Grillparzer am nächsten gekommen, im Vergleich mit Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist und Otto Ludwig. Das Grundproblem, die Klärung des Verhältnisses zwischen dem Helden und seinem Schicksal, hat er jedoch auch nicht gelöst. Hier verschmelzen nämlich das ästhetische und das Lebensproblem. Bei Grillparzer genauso wie beim ganzen neuen deutschen Drama ist das Problem die Unverhältnismäßigkeit zwischen dem Helden und einem idealen Leben. Die Helden Grillparzers durchleben diesen Konflikt aber nicht tragisch. Der Zusammenprall des Individuums mit einer idealen Welt – die Tragödie – geschah bereits, bevor der Vorhang aufging. Daß Held und Leben nicht zusammenpassen, ist das Thema von *Der Traum ein Leben*. Und das ist das Thema von Grillparzer selbst, wie das Lukács aufgrund von Zitaten aus Grillparzers Tagebuch zeigt. Grillparzer ist deshalb modern, weil ihm und seinen Helden die Nichtübereinstimmung von Vorstellung und Realität bewußt ist, weil sie dieses moderne Verhältnis zwischen Dichter und Leben symbolisieren. Grillparzers Problem etwa in *Libussa* ist auch der große Held in einer klei-

heute sagen? Und wenn er und ein paar Schriftsteller mit ähnlichem Bestreben auf diesem Weg weiterzukommen fähig wären – wer weiß, ob dies nicht das Drama einer Minderheit, nur einer geistigen und ethischen Aristokratie sein könnte, das niemals die Allgemeinheit und Kraft des wahren Dramas erreichen kann? Die Antwort auf solche Fragen heute auch nur zu versuchen, wäre leichtsinnig; wir dürften hier nur bis zur Frage kommen, weil dieser heute der tiefste und kräftigste Versuch in Richtung der Schaffung einer modernen und doch großangelegten Tragödie ist.“

137 „die heutige Stellung von Schnitzler ist die Stellung des in Richtung des großen Stils strebenden, gesellschaftlichen Dramas.“

nen oder kleinlich gewordenen Welt. Grillparzer gehört zu den Vorläufern des modernen Dramas, das dann in Hebbel einen weiteren Höhepunkt erreicht, weil er etwa in *Ein Bruderzwist in Habsburg* eine Schicksalstragödie gestaltet hatte. Der Fehler Grillparzers ist, daß er die Dissonanz zwischen geschichtlichem und menschlichem Schicksal, etwa auch in *König Ottokars Glück und Ende*, nicht harmonisch aufzulösen vermochte. Grillparzer gelangte zwar in die Nähe der Lösung des Stilproblems des deutschen klassischen Dramas – das Schreiben eines solchen. Sie gelang aber weder im Drama noch in dramatischen Dialogen, in der Bühnenhaftigkeit der Stücke, im Erfolg oder in der Wirkung.

Grillparzer und Hebbel gehören stilistisch, nach der Entstehungszeit ihrer Dramen, und dadurch, daß sie für das Wiener Hofburgtheater geschrieben haben – und beide nicht unbedingt aufgeführt wurden –, nebeneinander. Grillparzer und Hebbel werden jedoch sowohl von Lukács als auch von der Dramengeschichte auseinandergehalten.

Wenn ich im Zuge dieser Untersuchung auf die Tätigkeit von Friedrich Hebbel komme, stellt sich wiederholt die Frage, ob Hebbel überhaupt als Wiener Literat beschrieben werden kann. Definiert man Wiener Literatur aufgrund von Charakteristika, die man am Beispiel der Wiener Moderne erarbeitet, paßt Hebbel schwer ins Bild. Hebbel verbrachte seine produktivste Zeit zwischen 1846 und 1863 in Österreich, es wurden zahlreiche seiner Stücke im Hofburgtheater aufgeführt, es fand eine Auseinandersetzung um ihn statt, und er beeinflusste die österreichische Literatur. Johann Nestroy schrieb mit *Judith und Holofernes* eine Parodie auf sein Stück. Möglicherweise ist dies der Grund, warum Lukács in seinem Buch Nestroy mit Nichtbeachtung straft. Hebbel paßt auch nicht ins Bild, das Lukács über Wien zu entwerfen scheint. Ich gehe im folgenden auf Lukács' Äußerungen über Hebbel auch insofern ein, als er zeigt, daß österreichische Literatur Details hat, die ihr Bild sprengen.

Hebbel gelingt das, was den vorherigen nicht gelang. Bei ihm fallen Tragödie und Weltanschauung zusammen, ihm gelingt es, die neuen Inhalte des Lebens in ein dramatisches Schema zu bringen, eine vollkommene, nicht problematische Tragödie zu schreiben – oder zumindest ist er bei dieser Möglichkeit angelangt. Hebbel steht bei Lukács für die Form, die großes Drama ausmacht, für die Tragödie. Bei ihm wird alles zu Tragödie, daher hat man seine Weltanschauung Pantragismus genannt. „A dráma, a tragédia az élet platóni ideája“¹³⁸ (Lukács 1911, Bd. 1: 359), das Drama ist das

138 „Das Drama, die Tragödie ist die platonische Idee des Lebens.“

Wesen des Lebens. Bei Hebbel ist Tragödie überall das beständige Schema. „Ez azt jelenti, hogy ő az életben mindenben egy a legnagyobb erővel a maga csúcspontja felé törő tendenciát lát, a mivel szembekerül egy minden önállóságot, minden belülről való megmozdulást eltipró nagy, általános szükségszerűség. A visio pillanata a kettő találkozásának pillanata“¹³⁹ (Lukács 1911, Bd. 1: 363). Die Tragödie ist der unausgewogene und metaphysische Kampf zwischen absoluter Notwendigkeit und dem dämonischen Wunsch der Individualität.

Dieser Kampf kann in antiken oder mittelalterlichen Stoffen erscheinen, aber auch im modernen bürgerlichen Leben, wie im Stück *Maria Magdalene*. „A cselekvés és szenvedés (...) egybefolyásának problémája (...), a modern relativizmus hatása (...), annak érzése, hogy az egyén és a külvilág tragikus dialektikájában az ütközéspont mindig erősebben befelé tolódott. A polgári drámában ennek centrumnélküliség, szétesés és ezért az alapoknak ingatag volta lett a következménye (...). [Hebbel többi drámájában] is nagyon befelé tolódott az a pont, a hol kitör a harc, de Hebbel itt nagy emberek küzdelmeit látja sorsukkal és a küzdelmet itt csak élesíti s hevesebbé teszi az a nagy terület, a mit a sors az embertől már előre, már küzdelem nélkül is elhódított“¹⁴⁰ (Lukács 1911, Bd. 1: 376f.). Daher war die Notwendigkeit dort eine soziologische, während sie hier eine psychologische ist. Die großen Figuren von Hebbel, so Kandaules, Herodes, Judith und Golo, haben eine Aufgabe. Sie suchen diese Aufgabe, und sobald sie diese finden, sterben sie bei deren Erfüllung. Der große Tod ist der Triumph, „ez az individualismus l'art pour l'art“¹⁴¹ (Lukács 1911, Bd. 1: 380). Sowohl im bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalene* als auch in den

139 „Das heißt, daß er in allen Phänomenen des Leben eine mit der größten Kraft in Richtung ihres Höhepunkts strebende Tendenz sieht, welche einer jeden Selbständigkeit, jede von innen kommende Bewegung zertretender großer, allgemeiner Notwendigkeit gegenüber gerät. Der Augenblick der Vision ist der Augenblick der Begegnung beider.“

140 „Das Problem des Zusammenfließens von Handeln und Leiden ist die Wirkung des modernen Relativismus, das Gefühl, daß in der tragischen Dialektik vom einzelnen und von der Außenwelt der Punkt des Zusammenstoßes immer stärker nach innen geschoben wurde. Im bürgerlichen Drama ist dessen Folge die Zentrumslosigkeit, der Zerfall und deshalb die Beweglichkeit der Fundamente geworden (...). [In Hebbels Drama] ist der Punkt auch sehr nach innen geschoben worden, wo der Kampf ausbricht, aber Hebbel sieht hier die Kämpfe von großen Menschen mit ihren Schicksalen, und der Kampf wird nur schärfer und heftiger gemacht durch das große Gebiet, das das Schicksal vom Menschen schon vorher, schon ohne Kampf erobert hat.“

141 „das ist der Individualismus l'art pour l'art“

historischen Tragödien ging es um den Zusammenprall von Individuum und Umwelt. „Mária Magadaléná-ban (...) a magasabb rendű ethika pusztul el, mert még nem elég erős, hogy szétörje a kispolgári ethika szűk korlátoltságát“¹⁴² (Lukács 1911, Bd. 1: 367). In der Welt von Judith, Herodes, Gyges und Demetrius hingegen „az uralkodóknak a vérükben van az, hogy senki sem megy körülöttük emberszámba és a hol mégis egyesekben emberi voltukkal járó jogaik kezdenek tudatosokká válni“¹⁴³ (Lukács 1911, Bd. 1: 381). Anhand von Hebbels Dramen analysiert Lukács die Möglichkeit des konsequenten, geschlossenen, sinnvollen, dem inneren Wesen eines Menschen entsprechenden Lebens. Die Frage war, ob dieses Leben in einem Kunstwerk und damit überhaupt in der Gegenwart möglich ist.

Modern ist bei Hebbel das Auseinanderfallen von Tat und Idee. Genauso modern ist, daß die großen Individuen nichts erreichen. Sie sind machtlose Opfer ihres eigenen Schicksals. Deshalb sind Hebbels Tragödien in Übergangszeiten angesiedelt. *Demetrius* zur Zeit der Entstehung von Großrußland, *Herodes und Mariamne* zur Zeit der Entstehung des Christentums. „Grillparzer is a viszonyok erejét mutatja az egyénnel szemben, de nála a fennállónak igaza van, és bűnös, aki fellázad a meglevő ellen. Hebbelnél itt is két szükségyszerűség áll, mint mindig, egymással szemben: az embert természete hajtja, hogy küzdjön a fennálló ellen, és az még kevésbé tehet róla, hogy összezúzsa azt, aki vakmerően közeledik hozzá. A tragédia a pusztá létezésből következik, az individuatióból“¹⁴⁴ (Lukács 1911, Bd. 1: 388). Lukács arbeitet im Dramabuch aufgrund von Bühnenstücken, der Dramentheorie von schaffenden Künstlern und der in eine geschichtliche Entwicklung und in ein soziologisches Umfeld eingebauten Dramenentwicklung eine ethische Theorie aus. Sie ist entsprechend der Wertungen des Buches eine heroische, tragische Theorie, welche die Ethik an ihre Grenzen führt. „A morális értékelés hiányzik teljesen a Hebbel drámáiból (...). Egy

142 „In Maria Magdalene (...) wird die höhere Ethik vernichtet, weil sie noch nicht stark genug ist, um die enge Begrenztheit der kleinbürgerlichen Ethik zu sprengen.“

143 „die Herrschenden haben es im Blut, daß niemand um sie herum als Mensch zählt, während doch einige anfangen, sich ihrer ihrem Menschsein entsprechenden Rechte bewußt zu werden.“

144 „Grillparzer zeigt ebenfalls die Stärke der Umstände gegenüber dem einzelnen, aber bei ihm hat das Bestehende recht, und der ist sündig, der gegen das Bestehende rebelliert. Bei Hebbel stehen hier auch zwei Notwendigkeiten, wie immer, einander gegenüber: der Mensch wird von seiner Natur zum Kampf gegen das Bestehende getrieben, und dieses kann noch weniger dafür, daß es den zermalmt, der übermütig sich ihm nähert. Die Tragödie folgt aus der bloßen Existenz, aus der Individuation.“

ember sorsa sincs (...) összefüggésben azzal, hogy jó-e vagy rossz, sőt szinte úgy látszik, mintha egészen schopenhaueri pesszimizmus szólalna meg ezekben a tragédiákban¹⁴⁵ (Lukács 1911, Bd. 1: 389f.). Hebbels Amoralitát ist Weltanschauung und ethischer Relativismus, aber weder Antimoralität noch gegen die Ethik. „Az ethika nála csak következményeiben problematikus, csak megnyilvánulásában dialektikus, csak tartalmában relativisticus“¹⁴⁶ (Lukács 1911, Bd. 1: 390f.). Und der letzte Schluß aus Lukács' Gedankengang: „A hatalom létezése az oka annak, hogy egyáltalán vannak zsarnokok“¹⁴⁷ (Lukács 1911, Bd. 1: 392).

Das moderne Drama Hebbels ist nicht bloß realistisch, sondern so realistisch, daß es symbolisch wird. Hebbels Drama ist „kísérlet a modern élet ember- és világlátásában s értékelésében megnyilvánuló relativizmus, az egyéninek egészen a tisztán patológikus különösségeig elmenő kultuszát a lehető legszigorúbban belekomponálni a maximális és kérlelhetetlen szükségszerűség gyűrűjébe“¹⁴⁸ (Lukács 1911, Bd. 1: 393f.). Bei Hebbel ist der innere Zusammenhang der Stücke in jeder Hinsicht – in Hinsicht auf den Helden und sein Schicksal, auf die Figuren und ihren gesellschaftlichen, historischen und nationalen Hintergrund, auf den Menschen und seine Familie – zwingend. Teil dieses Zwanges ist, daß die Figuren isoliert sind. Sie können die Seele des anderen nicht kennen. Und seine Theorie betont die metaphysische Notwendigkeit. Hebbel ist der Tragischste. „Ez a hypertrophia oldja Hebbel számára a lelki szubtilitásokat látó modernek stíluskérdéseit. Az ő embereinek leheletfinom érzésvilága oly gigantikus arányú kitörésekben nyilvánul meg, és olyan hatalmas képekben van kivetítve, hogy egy pillanatra sem fenyegeti a finom lírába fulladás veszedelme“¹⁴⁹ (Lukács 1911, Bd. 1: 405f.). Hebbel ist es gelungen, durch seine Paradoxien groß zu werden. Das Individuum, sein Relativismus, sein Leben, seine psycho-

145 „Die moralische Wertung fehlt in Hebbels Dramen völlig (...). Das Schicksal eines Menschen steht nicht (...) in Zusammenhang damit, ob er gut oder böse ist, sondern es scheint, als ob ein Schopenhauerscher Pessimismus aus diesen Dramen reden würde.“

146 „Die Ethik ist bei ihm nur in ihren Folgen problematisch, nur in ihrer Erscheinung dialektisch, nur in ihrem Inhalt relativistisch.“

147 „Die Existenz der Macht ist der Grund dafür, daß es überhaupt Tyrannen gibt.“

148 „der Versuch, den in der Menschen- und Weltsicht des modernen Lebens erscheinenden Relativismus, den Kult des einzelnen, der bis zu rein pathologischen Besonderheiten geht, so streng wie möglich in den Ring der maximalen und unerbittlichen Notwendigkeit hineinzukomponieren.“

149 „Diese Hypertrophie löst für Hebbel die Stilfrage der die seelischen Subtilitäten sehenden Modernen. Die hauchfeine Gefühlswelt seiner Menschen äußert sich in so gigantischen

logische Einzigartigkeit steht einer Notwendigkeit gegenüber. An dieser Grenze stehen seine Figuren. Den Gegensatz zwischen metaphysischer Notwendigkeit und den kleinen Zufälligkeiten des empirischen Lebens begegnet er in einem Kampf und schafft so eine Harmonie. Dieser Kampf füllt die abstrakten Formen mit Leben. Seine Tragödie ist der Kampf mit den Zufälligkeiten des Lebens, zugleich mit den großen Notwendigkeiten und für das Absolute und schließlich der Kampf des Dichters für die adäquate Darstellung dessen. Seine Probleme entspringen aus seiner Größe. So war, laut Lukács, Hebbel Schiller unterlegen wegen Eigenschaften, die ihn überlegen hätten machen müssen: „mélyebb problémalátása és erősebb emberalkotó képessége miatt“¹⁵⁰ (Lukács 1911, Bd. 1: 419). Hebbel, der Tragischste, sprengt den Rahmen des Dramas.

Hebbel war Mitte des 19. Jahrhunderts eine einsame Größe. Er hatte weder direkte Vorgänger noch direkte Nachfolger. Sein Drama und sein Schaffen erscheinen dadurch freilich noch heroischer. Lukács glaubt jedoch an die Möglichkeit einer Fortsetzung. Um so mehr, weil diese Fortsetzung dringend benötigt wird. Hebbels Wirkung ist mittelbar, „csak legújabbban, a legfiatalabb styluskereső írók közt szerepelnek egyre gyakrabban az ő nézetei, beállításai és problémái“¹⁵¹ (Lukács 1911, Bd. 1: 354). Lukács fühlte die Probleme seiner Gegenwart und daß diese nach einer Lösung verlangten. Er wußte von ihrem Ausmaß und daß sich ihre Spannung in etwas Großem entladen wird. Hier hoffte er noch, das würde alles auf der Bühne eines Theaters vor sich gehen.

Die Publikation von Hebbels Tagebüchern in den 1880er Jahren und das Erscheinen einer Hebbel-Biographie von Emil Kuh löste eine Welle des Interesses für den 1863 verstorbenen Dichter aus. An dieser Diskussion beteiligten sich in Ungarn Zsolt Beöthy mit *A tragikumról* (1885), Jenő Rákosi mit *A tragikum* (1886), Jenő Péterfy mit *A tragédiáról* (1887) und *A tragikum* (1900) und in Deutschland Theodor Lipps mit *Streit über die Tragödie* (1891), Paul Ernst oder Rudolf Kassner mit seinem Essay *Hebbel* (1906). Lukács' *A modern dráma fejlődésének története* ist auch Teil dieser Bewegung. Was Lukács von den meisten anderen hier erwähnten unterscheidet,

Ausbrüchen und wird in so gewaltige Bilder projiziert, daß ihm keinen Augenblick die Gefahr des Ertrinkens in der feinen Lyrik droht.“

150 „wegen seiner tieferen Problemsicht und stärkeren menschenbildenden Fähigkeit.“

151 „es finden sich nur neuerdings unter den jüngsten, ihren Stil suchenden Schriftstellern immer häufiger seine Ansichten, Einstellungen und Probleme.“

ist, daß er verstärkt die Frage nach dem gegenwärtigen und – noch betonter – dem zukünftigen modernen Drama stellt.

Die ganze Konstruktion des Dramabuches ist um Hebbel zentriert. Was ihm voranging, das ganze klassische Drama von Lessing, Goethe und Schiller und dann von Kleist bis Grillparzer, wird daran gemessen, ob es dem Maßstab entspricht, den Hebbels Drama und Dramentheorie aufstellen. Ebenso wie das, was nach Hebbel folgt, bis hin zu der Erwartung einer neuklassischen Bewegung, die Hoffnung auf eine Hebbels Theorie entsprechende Tragödie.

Auf Hebbel folgte bekanntlich nicht das große moderne Drama, sondern der Naturalismus. Naturalismus ist nicht unbedingt groß – und gar nicht im Sinne von Hebbel –, aber, laut Lukács, „kisérlet egy, a szó legszorosabb és legegyszerűbb értelmében a mai dráma megteremtésére“¹⁵² (Lukács 1911, Bd. 2: 6). Hier reiht Lukács Ludwig Anzengruber ein. Anzengruber übernimmt die Tradition des österreichischen Volksstückes. Daher schrieb er Komödien. Nicht deshalb, weil eine Tragödie ins Komische umkippen kann, sondern weil er an die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs glaubte.

Anzengruber und Hebbel stehen einander gegenüber. Während bei Anzengruber Konflikt und Lösung etwas Äußeres sind, war bei Hebbel die Tragödie inhärent. Was bei Hebbel durchdacht, stilrein und Teil einer Ästhetik ist, ist bei Anzengruber sinnlich, natürlich und naiv. Diese Einschätzung von Anzengruber wird von Lukács noch dadurch verstärkt, daß er ihm eine einmalige Stellung im modernen Drama zuschreibt. Anzengruber ist der einzige, dessen Werk aus einer lebendigen Tradition, der Tradition des österreichischen Volksstückes, herauswächst. Während von Hebbel bis Richard Beer-Hofmann alle Kunst Dramen geschrieben haben, war Anzengrubers Welt weder abstrakt noch schematisch – oder, und das ist dann das, was ihm keine den anderen ähnliche Bedeutung verleiht, er vermied einfach das Abstrakte und Schematische und blieb auf halbem Weg stehen.

„Az 1870 előtti Ausztriában élt“¹⁵³ (Lukács 1911, Bd. 2: 67), behauptet Lukács von Anzengruber. Das erste erhaltene Drama Anzengrubers, *Der Pfarrer von Kirchfeld*, datiert jedoch von 1870, seine bedeutendsten Dramen entstehen in den 1870er Jahren, und seine Schaffensperiode reicht bis 1889. Anzengruber lebte also als Drama-

152 „der Versuch der Schöpfung eines Gegenwartsdramas, in der engsten und einfachsten Bedeutung des Wortes.“

153 „Er lebte im Österreich vor 1870.“

tiker in Österreich nach und nicht vor 1870. Was er mit seinen Stücken bekämpfte, waren jedoch die vorliberalen Zustände. Was Lukács mit Leben meint, ist also das Leben in Anzengrubers Stücken. „Látta, hogyan borította – jó- vagy rosszhiszeműen – a papság teljes sötétségbe azok lelkét, a kik hittek nekik. Hogyan fojtottak el minden mozgalmat, a mi egy kis világosságot hozott volna. Hogyan nevelték a naiv embereket türelemre ezen a világon, egy szebb túlvilág reményével kecsgettetve őket, míg ők maguk kiélvezték hatalmukat a jelenben. Hány emberéletet és boldogságot tettek tönkre elavult intézmények (a házasság felbonthatatlansága, vegyes házasságok megtiltása stb.) makacs fenntartása által. Hányszor győzött a szavakhoz ragaszzkodó hipokrisis az igazi erkölcsiség felett. Ez volt az Anzengruber nagy ellensége egész életében“¹⁵⁴ (Lukács 1911, Bd. 2: 67f.). Antiklerikalismus, Sozialkritik und Volksaufklärung waren sein Anliegen. Er ist aromantisch – genau das Gegenteil von Ibsen, dem großen Romantiker. Sein Realismus eröffnet auch einen anderen Weg des Kampfes gegen die Illusionen als der Ibsens. Er ist nicht desillusioniert, weil er nicht glaubt, daß die Illusionen lebbar sind. Er glaubt weder an Engel noch an Dämonen, auch wenn seine negativen Figuren Finsterberg oder Dusterer heißen. Sie sind alle natürlich und realistisch – und dabei groß oder eben gemein. Er ist aufgeklärt und abgeklärt, optimistisch, heidnisch und parteiisch in seinem Kampf gegen die katholische Kirche. Er ist Aufklärer. Er ist größer, als seine Werke es geworden sind.

Hebbel hat zwar das zeitgenössische Drama vorbereitet. Erreicht hat er es nicht. „A Hebbel drámáiból a legtöbbször még hiányzik a relativismus poesise, a vibrálás, a folytonos ide-oda ingadozása az emberek közötti relációknak és az embereken belül történőknek: az atmoszféra“¹⁵⁵ (Lukács 1911, Bd. 1: 418). Erreicht hat es u. a. die neue Wiener Schriftstellergeneration, die Generation von Schnitzler, Hofmannsthal und Beer-Hofmann. „Az Anatole-cyklus ironikusan lyrikus, könnyed vázlatai az első igazi

154 „Er sah, wie die Kirche – mit guten oder mit schlechten Absichten – die Seelen derer verdunkelte, die an sie glaubten. Wie sie jede Bewegung erstickt hat, welche ein wenig Licht gebracht hätte. Wie sie die naiven Menschen mit der Versprechung eines schöneren Lebens im Jenseits zur Geduld gegenüber dieser Welt erzog, während sie selbst ihre Macht in der Gegenwart genoß. Wie viele Menschen und wie viel Glück hat diese veraltete Institution ruiniert (mit dem sturen Aufrechterhalten des Scheidungsverbots und des Verbots der Mischehe). Wie oft hat die an Wörter glaubende Hypokrisie über die wahre Moralität gesiegt. Das war der Feind von Anzengruber während seines ganzen Lebens.“

155 „In Hebbels Dramen fehlt meist noch die Poesie des Relativismus, die Vibration, das ständige Hin- und Herpendeln der zwischenmenschlichen Relationen und das, was in den Menschen geschieht: die Atmosphäre.“

jelentékeny dolog, amit Schnitzler produkált. Negyedórás beszélgetésekben kifejezett emberi sorsok. A vele egyidejű német naturalismushoz képest erősen componál; mer szellemes lenni, mer egy egész helyzetet egy erősen kielezett mondatban kifejezni. Nem ad többet, mint ami a hangulathoz, a múltba és jövőbe nyúló perspectivákhoz okvetlenül szükséges, és viszont hozzájuk képest erősen hangsúlyoz mindent, ami a hangulatot erősítheti, vagy a pointet jobban kiemelni segíti; így egy lámpafényt néha erősebben hangsúlyoz, mint egy ember egész múltját: impressionista¹⁵⁶ (Lukács 1911, Bd. 2: 207). Schnitzlers Figuren sind in ihre Umgebung eingebettet. In *Anatol* und in *Liebelei* sind diese Figuren der junge Mann aus der besseren Gesellschaft und das süße Mädch. Das Milieu ist eine Welt, in der die sozialen Rollen streng verteilt, die Klassenunterschiede selbstverständlich, die Umgangsformen verfeinert und die Stimmungen leise und intim sind. Das Drama entsteht in *Liebelei* darum, weil das, was für den jungen Mann bloß Abenteuer war, für das junge Mädchen Liebe wird. Damit kommt Lukács auf das Problem, das er bei Hebbel ausgearbeitet hat: „az hogy az emberek nem ismerik, nem ismerhetik egy mást soha“¹⁵⁷ (Lukács 1911, Bd. 2: 210). Schnitzler schafft mit *Liebelei* aber noch kein wirklich dramatisches Werk. Zu sehr zufällig lyrisch und epischenhaft sind noch die Ereignisse. Sein Werk könnte aber, so Lukács, dorthin führen. „Ha létrejött az az érzés, hogy ezek között az epizódok között kisiklik az igazi élet, akkor az okoknak és a következményeknek, az élményeket létrehozó semmiségeknek és az élmények intenzitásának, intenzitásuknak és az egész élethez való viszonyukban mégis epizodikusságuknak groteszk aránytalansága az élet symboluma lesz. Ha tehát – egyszóval – ez a relativismus ismét tragikussá lesz“¹⁵⁸ (Lukács 1911, Bd. 2: 211).

156 „Die ironisch lyrischen, leichten Skizzen des Anatol-Zyklus sind die ersten wirklich bedeutenden Sachen, die Schnitzler produzierte. Sie sind in viertelstündigen Gesprächen ausgedrückte menschliche Schicksale. Im Vergleich zum gleichzeitigen deutschen Naturalismus komponiert er stark; er wagt es, geistreich zu sein, er wagt, eine ganze Situation mit einem stark geschärften Satz auszudrücken. Er gibt nicht mehr, als für die Stimmung und für die in die Vergangenheit und Zukunft reichende Perspektive unbedingt nötig ist, und im Vergleich mit jenen betont er alles stark, was die Stimmung verstärken kann oder die Pointe stärker hervorzuheben hilft; so betont er das Licht einer Lampe oft mehr als die ganze Vergangenheit eines Menschen: er ist Impressionist.“

157 „das, daß die Menschen einander nie kennen, nie kennen können.“

158 „Wenn das Gefühl entstanden ist, daß zwischen diesen Episoden das wahre Leben zerrinnt, dann wird die groteske Unverhältnismäßigkeit der Gründe und Folgen, der die Erlebnisse bewirkenden Nichtigkeiten und der Intensität dieser Erlebnisse, ihrer Intensitäten und der in ihrem Verhältnis zum ganzen Leben doch Episodenhaftigkeit, zum Symbol des Lebens. Wenn also – mit einem Wort – dieser Relativismus wieder tragisch wird.“

Was Lukács bei Schnitzler beobachtete, gilt auch für andere Wiener Schriftsteller. „Hofmannsthal (...) mint aestheta indult el, mint a lehető legkövetkezetesebb l'art pour l'art híve“¹⁵⁹ (Lukács 1911, Bd. 2: 303). Lukács formuliert das Wesen des jungen Hofmannsthal, „azét, a ki vágyódik egy, egész lényét betöltő élmény után. Akinek lelkében oly erősen él egy nagy, absztraktul nagy élmény lehetőségének tudata és érzése, hogy el kell halványulnia mellette minden tényleges és valóságos élménynek. Akinek az élet gazdagságáról és szépségéről előre szerzett tudása oly biztos és nagy, hogy gögös szomorúsággal kell elhaladnia minden közvetlen közelében történt mellett. Csodálatosan kiélesedett érzékei tisztább erővel szívják magukba annak minden szépségét, mint azok, akik beérik ezzel; de a félelem, hogy a legnagyobbat mégis el találná mulasztani, nem engedi meg, hogy bárhol megálljon. Így a világ minden szépségétől, a természetétől, a régi és az új művészetétől körülveve gyűlöli az őt környékező életet, és vágyódik utána. Látja és tudja, hogy, mint egyik drámájában mondja: ‚Das Gemeine ist stark, das ganze Leben voll davon‘. De egy másikban ezt is: ‚Und was die Ferne weise dir verhüllt, ist ekelhaft und trüb und schal‘. És mindegyik érzés egyformán mély, és egyformán az ő érzése. Talán Hofmannsthalban érte el csúcspontját a minden dolog relativitásának átérzése“¹⁶⁰ (Lukács 1911, Bd. 2: 305). In Hofmannsthal ist die Entwurzelung des modernen Menschen zum tragischen Erlebnis geworden. Hofmannsthal hat aber auch die Umgangsform mit der Entwurzelung gefunden. Er ist Ästhet geworden. Die Welt ist ein Chaos, solange der Mensch sie nicht beseelt – das ist der Sinn des Lebens der Figuren Hofmanns-

159 „Hofmannsthal begann als Ästhet, als Anhänger des möglichst konsequentesten l'art pour l'art.“

160 „dessen, der sich nach einem sein ganzes Wesen erfüllenden Erlebnis sehnt. In dessen Seele das Bewußtsein der Möglichkeit eines großen, abstrakt großen Erlebnisses so stark lebt, daß neben diesem jedes faktische und wirkliche Erlebnis verblassen muß. Dessen vorgängiges Wissen vom Reichtum und der Schönheit des Lebens so sicher und so groß ist, daß er mit Traurigkeit an allem in seiner unmittelbaren Nähe Geschehenden weitergehen muß. Seine wunderbar geschärften Sinne saugen mit reinerer Kraft jede Schönheit in sich auf, als die, welche sich mit diesem begnügen; aber die Angst, daß er doch das Größte versäumen könnte, erlaubt es nicht, daß er irgendwo stehenbleibt. So von aller Schönheit der Welt, von der Natur, von der alten und der neuen Kunst umgeben, haßt er das ihn umgebende Leben und sehnt sich dennoch nach ihm. Er sieht und weiß, daß, wie er in einem Drama sagt, ‚Das Gemeine ist stark, das ganze Leben voll davon‘. Aber in einem anderen auch dies: ‚Und was die Ferne weise dir verhüllt, ist ekelhaft und trüb und schal‘. Und jedes Gefühl ist gleich tief und gleich sein Gefühl. Vielleicht erreichte in Hofmannsthal das Durchleben der Relativität aller Dinge seinen Höhepunkt.“

thals. Dieses Gefühl ist die zentrale Motivation von Tizian in *Der Tod des Tizian*, von Weidenstamm in *Der Abenteurer und die Sängerin*, von Sobeide in *Die Hochzeit der Sobeide* und von Claudio in *Der Thor und der Tod*. Die Welt ist kompliziert geworden, und Hofmannsthal findet den Weg ihrer sprachlichen Darstellung in Sobeides Behauptung, die Wörter seien wertlos geworden, und in seiner Abrechnung mit seiner eigenen Jugend in *Ein Brief*.

Hofmannsthal hat zwar tragische Gefühle, tragische Stimmungen und tragische Situationen, aber ein Drama schreibt er trotzdem nicht. Dem steht einiges im Wege. Die Sprache wird nicht zum Dialog, die Menschen sind füreinander nur Erlebnismöglichkeiten, es kann zwischen ihnen keinen dramatischen Kampf geben, die Außenwelt ist auch kein dramatisches Element, die tragischen Situationen sind nur subjektiv, durch den einzelnen Charakter erlebbar, und die einzige Tragödie des jungen Hofmannsthal, die Einsamkeit, ist dramatisch nicht vermittelbar. Hier gibt es keinen Konflikt und Kampf. Das Schicksal kann hier nur als Katastrophe erscheinen – wie in *Der Thor und der Tod*.

Der Weg Hofmannsthals von seinem jungen zu seinem reifen Schaffen führte vom lyrischen Drama über die in *Ein Brief* artikulierte Sprachskepsis und über das Balladendrama *Elektra*. Was bereits in *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* sich angekündigt hat, erreicht in *Elektra* eine erste Ausprägung. „Itt, ha még nincs is conflictus és küzdelem, legalább valami hozzá hasonló van már. A nyelv is, anélkül hogy pillanatnyiságából és impressionismusából sokat vesztett volna, erősebb, többet átfogó, mélyebb resonantiájú lett, objectivebb. Ebben a drámában már sokféle ember szólal meg, és mindenkinek megvan a maga rhytmusa, ami mégis alá van rendelve a darab nagy rhytmusának“¹⁶¹ (Lukács 1911, Bd. 2: 328).

Lukács behandelt Schnitzlers und Hofmannsthals dramatisches Schaffen an zwei Stellen im Dramabuch. Zum einen überwindet Hofmannsthal – neben Maeterlinck, Wilde und D’Annunzio – den Naturalismus. Zum anderen ist er neben Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler Mitglied der „lyrikus és novellista fiatal bécsi írgeneratio“¹⁶² (Lukács 1911, Bd. 2: 254) und Vertreter des zeitgenössischen

161 „Hier gibt es, wenn es auch noch keinen Konflikt und Kampf gibt, zumindest schon etwas ihm Ähnliches. Die Sprache ist auch, ohne daß sie von ihrer Augenblicklichkeit und ihrem Impressionismus viel verloren hätte, stärker, übergreifender, tiefer raisonierend geworden, objektiver. In diesem Drama sprechen schon vielerlei Menschen, und jeder hat seinen eigenen Rhythmus, der trotzdem dem großen Rhythmus des Stückes untergeordnet ist.“

162 „der lyrischen und novellistischen jungen Wiener Schriftstellergeneration“

Dramas. In die zweite Periode gehören *Das gerettete Venedig* und *Oedipus und die Sphinx*. Sie sind aber auch nicht das erwartete Drama. Sie sind dazu zu anorganisch. Der Reichtum der Sprache, die Feinheit des Stilgefühls, die Kompliziertheit des Seelenlebens der Figuren und die Überladenheit der dramatischen Situation schwächen einander gegenseitig, statt sich zu stärken. So können Hofmannsthals Stücke weder einfach und großzügig noch allgemeingültig werden.

War Hebbel der Tragischste und Hofmannsthal ein Höhepunkt, so ist Beer-Hofmann ein Wunder. „Beer-Hofmann fellépése az első igazi csoda a modern dráma történetében. Mindenki mást lassen láttunk emelkedni (vagy süllyedni), itt egyszere oly készen, oly erővel lép fel egy ember, egy darabban oly pazarul szórva a legnagyobb szépségeket, hogy ezek mellett szinte kicsinyesség e darab hibáira gondolni“¹⁶³ (Lukács 1911, Bd. 2: 449f.). Beer-Hofmann hat zwar nur ein Drama, *Der Graf von Charolais*, geschrieben, mit ihm hat er aber bereits die Entwicklungsmöglichkeiten der Gattung ausgeschöpft. Er hat zwei alte englische Stücke zusammengeschmiedet und so eine Schicksalstragödie geformt. Alle vier Hauptfiguren, Charolais und seine Frau Desirée, ihr Vater und ihr Liebhaber, sterben oder brechen zum Schluß zusammen. Übrig bleibt ihr Leichnam oder ihre zwar lebende, aber entseelte Hülle. Die Weltansicht Beer-Hofmanns ist tragisch, weil seine Figuren alle Opfer einer Macht sind, die mit uns spielt. Und ob das alles einen Sinn hat, ist etwas, was wir nie erfahren können.

In Schnitzlers zweiter Phase erscheint der Anatol der ersten als älterer Mann. Als Dr. Hausmann in *Die Geführten*, als Gilbert in *Literatur*, als Borromäus Heinrich in *Lebendige Stunden*, als Cadignan in *Der grüne Kakadu*, als Filippo Loschi in *Die Schleier der Beatrice*. Schnitzler rechnet mit dieser Figur ab. Einmal grotesk, dann ironisch oder bitter. Mit Anatol wird abgerechnet, und das heißt, es stirbt seine Welt. „Úgy látszik, mintha Schnitzler kétségbeesett energiával igyekezne megszabadulni a benne lakó Anatoltól, meg akarna tagadni vele minden közösséget. De nem lehet. Nem látjuk ezekben a darabokban, ki fog utánuk következni, és akiket nevetségessé akart tenni, intenzív fényben ragyognak emlékünken“¹⁶⁴ (Lukács 1911, Bd. 2: 456).

163 „Das Auftreten von Beer-Hofmann ist das erste wahre Wunder in der Geschichte des modernen Dramas. Jeden anderen haben wir langsam aufsteigen (oder versinken) gesehen, hier tritt auf einmal ein Mensch so fertig, mit so einer Kraft auf, in einem Stück so verschwenderisch die größten Schönheiten verschleudernd, daß es neben diesem fast kleinlich ist, auf die Fehler dieses Stückes zu achten.“

164 „Es scheint, als ob Schnitzler mit verzweifelter Energie sich von dem in ihm wohnenden

Diese Stücke sind die Tragödien des Alterns und, wie *Zwischenspiel*, der Beziehung zwischen Mann und Frau. Dieser letzte und *Der einsame Weg* sind Versuche, über Ibsen hinauszukommen – was Schnitzler laut Lukács nicht gelungen ist. Und zwar deshalb nicht, weil „Schnitzlernél csak úgy, mint a legtöbb mai írónál, világlátásának többoldalúvá és magasabbrendűvé válásával, emberlátásának elfinomodásával és elmélyülésével mindig erősebben csökken a drámaiság“¹⁶⁵ (Lukács 1911, Bd. 2: 462). Zu einsam, zu sehr nach innen gekehrt sind seine Figuren, als daß ein dramatischer Konflikt zwischen ihnen und ihrer Welt entstehen könnte.

Was macht das Drama für Lukács zum Paradigma, daß er sein erstes großes Werk darüber schrieb? Das Drama ist zentrale Ausdrucksform einer Kultur. Es zeigt eine Übergangsphase an. Großes Drama entsteht genau dann, wenn eine Gesellschaft sich ändert. Es steht in der Spannung zwischen Altem und Neuem. Lukács ortet sich selbst auch in diesem Spannungsfeld. Er sieht die Probleme – mit der Soziologie, die hier als geeignetes Instrument begriffen wird, das Problematisch-Sein zu fassen. Er ist voller Erwartung von etwas Großem. „A polgárság nagy tragédiájává nőtt Hebbel *Mária Magdolna*-jában: a polgári erényeknek dynamikailag még működő volta olyan emberek között olyan időben, a mikor már önmaguk ellen fordulnak, önmagukat teszik tönkre; minél intensivebben érzettek, annál biztosabban“¹⁶⁶ (Lukács 1911, Bd. 1: 61). Der gegenwärtige Impressionismus ist auch paradigmatisch für Krise und Übergang. Die Impressionisten, so etwa Schnitzler, „még ha az ellenkezőjét akarják is, folytatói és kifejllesztői a naturalizmusnak“¹⁶⁷ (Lukács 1911, Bd. 2: 231f.). Sie werden mit den Begriffen Psychologismus, Atomisierung, Lyrik, Intimität, Nervosität und Pathologie charakterisiert. Was jedoch fehlt, ist der dramatische Kosmos und der Held. Lukács erklärt die Suche nach Neuem mit dem Füllen dieser

Anatol befreien, jede Gemeinsamkeit mit ihm verleugnen wollte. Aber es geht nicht. Wir sehen in diesen Stücken nicht, wer nach ihnen folgen wird, und die er lächerlich machen wollte, strahlen im intensiven Licht in unserer Erinnerung.“

165 „bei Schnitzler genauso wie bei den meisten heutigen Schriftstellern mit dem Vielseitig- und Höherstehend-Werden seiner Weltanschauung, mit der Verfeinerung und Vertiefung seiner Menschensicht die Dramenmäßigkeit immer stärker abnimmt.“

166 „Hebbel wuchs in seiner *Maria Magdalene* zur großen Tragödie des Bürgertums: das dynamische Noch-Funktionieren der bürgerlichen Tugenden zwischen jenen Menschen und in jenen Zeiten, als sie sich schon gegen sich gekehrt haben, machen sich selbst kaputt; je intensiver sie empfunden werden, desto sicherer.“

167 „auch wenn sie dessen Gegenteil wollen, sind Fortsetzer und Entwickler des Naturalismus.“

Fehlstelle. Man versucht es mit Symbolen, mit Ornamenten. Lukács steht mit beiden Füßen im Wien der Jahrhundertwende. Auch insofern, als er von der Not eines Ausweges wußte und, wenn er einen zu gehen versuchte, ihn jedesmal bald wieder verlor. Was die Not dann weiter verstärkte.

Der Ausgangspunkt in *A modern dráma fejlődésének története* war der Standpunkt der Diskussion von Beöthy, Rákosi, Péterfy und Palágyi: die große, klassische Tragödie Mitte des 19. Jahrhunderts. Für Lukács fängt das moderne Drama hier, mit Hebbel an. Das Thema seines Buches, die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas seit Hebbel bis zu seiner unmittelbaren Gegenwart, ist die Darstellung, die von diesem Ausgangspunkt her erfolgte. Mit dem Drama hat Lukács nicht nur ein Paradigma gefunden, sondern definierte auch die Bereiche, wo die Gegenwart zu begreifen ist. Er fand die Methode der Analyse, und er steckte auch die Wege ab, welche weiterführen sollten.

Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* ist von Januar bis Juni 1908 in der Zeitschrift Die Neue Rundschau erschienen, als Buch im Mai 1908. Die Rezension von Georg Lukács *Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye* in der Zeitschrift Nyugat im Oktober 1908. Lukács findet Schnitzlers Roman reich, schön, fein, stark, lustig und ergreifend. Der Leser lernt viele interessante Menschen und viele intensiv gefühlte, in die Tiefe der Seele leuchtende Momente kennen. Lukács vermißt aber die Entwicklung der Hauptfigur. Da fehlt es an Programm und Haltung (beide Ausdrücke deutsch im ungarischen Text). Er vermißt auch die Romanform: Die eigentliche Geschichte, die der Liebe von Georg Wergenthin und Anna Rosner, reicht ja nicht einmal für eine Novelle. Das Buch zerfällt in zwei Teile. Die unglückliche Liebesgeschichte hat mit Reflexionen der jüdischen Frage nichts zu tun. Dieser zweite Teil ist auch nicht zusammenhängend behandelt, sondern eine Reihe von Feuilletons. Mit Alfred Kerr faßt Lukács seine Kritik zusammen. Schnitzler „gibt nicht die Darstellung des Wirrsals, sondern das Wirrsal in der Darstellung“ (Lukács 1908a: 224).

Lukács' Feststellung ist treffend. Wo er hindeutet, liegt das zentrale Problem Schnitzlers. Lukács sieht aber nicht Größe, sondern ihr Gegenteil. Schnitzlers Roman ist nämlich genau ein Anti-Entwicklungsroman. Wergenthin entwickelt sich nirgendwohin und das ist das Beunruhigende, das Störende, das Wichtige an diesem Buch.

Der Weg ins Freie ist ein Roman sowohl seinem Umfang als auch seinem Aufbau nach: Seine Geschichte wird in einer Reihe von Konflikten und Situationen, anhand von Geschehnissen um eine Mehrzahl von Nebenfiguren herum erzählt. Er stellt

diese Geschichte und diese Nebenhandlungen dar, indem er das Bild der Gesellschaft Wiens um 1900 entwirft. Seine Einheit wird – und das ist das Innovative, das Einzigartige, das Gelungene – aus Zersplittertem, Verwischem, Anekdotischem und Reflektiertem gebildet. Die Haupthandlung erzählt die Liebesgeschichte von Georg und Anna aus der Perspektive Georgs. Der Musiker Georg von Wergenthin ist zwei Monate nach dem Tod seines Vaters wieder unterwegs. Er besucht die kleinbürgerliche Familie Rosner; geht mit seinem Schriftstellerfreund Heinrich Bermann in den Prater und begegnet dort Oskar Ehrenberg mit Freundin Amy; im großbürgerlichen Salon der Ehrenbergs trifft er Else Ehrenberg, die die standesgemäße Partnerin für ihn wäre. Statt sich aber um seinen Stand zu kümmern, trifft er sich mit Anna Rosner in Mariahilf; unternimmt mit Heinrich Bermann und Leo Golowski einen Radausflug zur Sophienalpe. Ein halbes Jahr später, zu Weihnachten, ist Anna schwanger. Georg bleibt aber auch nicht bei ihr, sondern ist weiter unterwegs. Er ist im Salon bei den Ehrenbergs und im Kaffeehaus mit Heinrich; man trifft die jungen Literaten Winternitz, Rapp und Gleißner. Als Annas Zustand offensichtlich wird, fährt sie mit Georg nach Italien. Im Sommer sind beide zurück in Wien. Anna zieht in ein abgelegenes Haus in Salmansdorf, wo sie niederkommen soll. Kurz vor der Geburt besucht Georg die Ehrenbergs in Auhof und betrügt Anna. Der Weg ist hier mit Katastrophen gesäumt: Annas und Georgs Kind stirbt; Heinrichs Exfreundin bringt sich um. An Georg hat das aber nichts Wesentliches geändert. Er nimmt ein Angebot, in Detmold als Kapellmeister tätig zu sein, an. Im Herbst kommt er auf drei Tage nach Wien, um sich von Anna und von Wien zu trennen. Diese Geschichte wird mit anderen, die alle mit einer einzigen, mit der jüdischen Frage zusammenhängen, kombiniert. Die Erörterung dieses Fragenkomplexes bewältigt Schnitzler mit einer Technik, welche die Sache selbst charakterisierte. Alle Figuren des Romans sprechen bei jeder Gelegenheit über diese Frage. Aber alle Nebenhandlungen werden mit dem zentralen Problem des Verhältnisses zwischen Georg und Anna in Verbindung gesetzt. Wenn Georg die Schuld der Auslöschung eines menschlichen Lebens auf sich geladen hat, dann wird das im Buch mit dem Selbstmord der verstoßenen Geliebten von Heinrich und dem Mord am Oberleutnant Sefranek durch Leo Golowski in Verbindung gesetzt. Das Netz der Nebenhandlungen, die Milieudarstellung bildet die Welt, in der Georg seine Liebesgeschichte erlebt. Die Liebesbeziehungen der anderen: Oskar Ehrenberg und Amy, Heinrich und die Provinzschauspielerin, die Sozialdemokratin Therese Golowski und ihr Herrenreiter in Lugano, der Dichter Gleißner mit Dirne oder Heilige in der Oper sind die

Möglichkeiten hier. All das ist die genuine Darstellung der Wirrnis. Daß Schnitzler dies den Weg ins Freie nannte, gehört ganz genau hierher. Der Lebensweg Georgs zu Anna und wieder weg von ihr bzw. weg von Wien ist weder eine Lösung im Sinne von Lukács noch im Sinne einer befriedigenden Antwort. Womit Schnitzler eine Metapher der Wirrnis gelungen ist, aus der kein Weg herausführen kann, die aber in allen Momenten und Erscheinungen nach einem verlangt.

Wie sehr der von Schnitzler dargestellte Weg Lukács' Realität oder derjenigen anderer Protagonisten des Wiener Fin de siècle entsprach, zeigen einige Parallelen: Schnitzler selbst war sowohl Arzt als auch Liebhaber. Er hat wohl auch die nichtsagenden Worte wiederholt wie Doktor Stauber angesichts des Todes eines Ungeborenen. Wenn Nürnberger und Wergenthin diskutieren, ob es nicht besser wäre, den dahinsiechenden alten Bermann durch eine Morphiuminjektion zu erlösen, dann ist das auch Arztpraxis und wurde etwa von Sigmund Freud als letzte Tat umgesetzt. Georg Lukács übernahm die Vormundschaft für das uneheliche Kind seines Schriftstellerfreundes Paul Ernst während einer Reise an die italienische und französische Riviera. Pläne über die Sommerfrische ziehen durch Lukács' Korrespondenz. Das Problem von Lukács war das Problem von Schnitzler. Wie weit das ging, zeigt, wie er sich dann nach 1908 in der Identifikation mit den Wegen der Wiener Literatur im Essay über Richard Beer-Hofmann vertiefte.

Das Problem war für Schnitzler und Lukács zwar dasselbe. Schnitzlers Antwort war für Lukács jedoch keine. Dieser wollte eine Lösung, auch dann, wenn jener dargelegt hatte, daß keine solche zu sehen ist. Für Lukács bestand die Alternative zwischen Liebe und Arbeit genauso wie für Wergenthin. Wergenthin hat sich nicht zur Verantwortung, zur festen Bindung entschlossen. Er wählte zum Schluß den Beruf in einem Akt des Sich-nicht-Entschließens. Die Heterogenität des Romans, daß er aus zwei Teilen besteht, die nicht beruhigend miteinander verbunden sind, ist nicht künstlerischer Mangel, sondern Krisenzeichen. Genauso die Methode Schnitzlers, keine Lösungen, sondern nur Problemdarstellungen zu bieten. Beide Hauptfragen des Romans, die nach der Liebe und die nach dem Judentum, werden nicht beantwortet. Alle angeführten Beispiele: der Zionismus des alten Ehrenberg – der, nachdem er nach Palästina gereist ist, nicht mehr über Zionismus reden will –, oder das Duell Leo Golowskis auf der einen, der Selbstmord von Bermanns Geliebten und das Scheitern der Beziehung zwischen Georg und Anna auf der anderen Seite, sind Fehlschläge.

Schnitzlers Roman wurde gleich nach dem Erscheinen kontrovers rezensiert,

öfters aufgelegt und viel gelesen. Ich möchte hier eine Interpretation des Textes erwähnen, weil sie für unsere Fragestellung bedeutungsvoll ist. Carl Schorske widmet den ersten seiner Essays, die dann 1981 im Buch *Fin-de-Siècle Vienna* gesammelt publiziert wurden, den Schriftstellern Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. Schorske sieht den Roman *Der Weg ins Freie* als korrekte Diagnose der gesellschaftlichen Situation der Jahrhundertwende. In seiner Darstellung sind die Wege ins Freie die einzelnen Möglichkeiten der jungen Juden, die jedoch alle keinen Ausweg darstellen. Die alte Generation scheinete zwar noch sympathisch und humanistisch, jedoch gesellschaftlich irrelevant geworden zu sein. Wergenthin selbst stehe für das Scheitern von Kunst und Aristokratie. Der Vergleich dieser Deutung mit der von Lukács zeigt, daß es nach 1945 möglich war zu sehen, was um 1900 nicht gesehen werden konnte. Daher ist auch zu behaupten, daß der Kritiker Lukács der Bedeutung von Schnitzler in dieser Rezension insofern gerecht geworden ist, als er ihn nicht verstand.

Im Essay *Richard Beer-Hofmann* bezieht sich Lukács auf zwei Schriften, die Novelle *Der Tod Georges* und das Drama *Der Graf von Charolais*. *Der Tod Georges* ist ein innerer Monolog – der erste der modernen Literatur, wie es heißt, Jahrzehnte vor Joyces *Ulysses*. Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georges* ist ein moderner Prosatext. Er repräsentiert bzw. läßt Ausdrucksformen repräsentieren, wie Ästhetizismus und Sprachskepsis. Paul wird von seinem Freund, dem erfolgreichen Arzt Georg, besucht. Während Paul, von dieser Begegnung aufgewühlt, durch Bad Ischl läuft und in seinem Bett in einen exotischen Traum versinkt, stirbt sein Freund unerwartet im Nebenzimmer. Paul bringt mit dem Zug die Leiche seines Freundes nach Wien und geht Monate später, noch immer unter dem Eindruck des Ereignisses, im Park des Schlosses Schönbrunn spazieren. Das sind die vier Kapitel des Buches, vier innere Monologe Pauls: die Reflexionen eines Ästheten über sein eigenes ungelebtes Leben.

Der Graf von Charolais ist der Held, der durch seine Haltung in einer aussichtslosen Situation alles gewinnt und aus demselben Grund in einer aussichtsvollen Situation wieder alles verliert. Charolais ist bereit, um der Ehre seines toten Vaters willen sich selbst zu opfern. Durch dieses Auftreten bewegt er den Präsidenten Rochfort, ihn von den Schulden seines Vaters zu erlösen und ihm die Hand seiner Tochter und sein Vermögen zu geben. In einer Winternacht Jahre später verführt ein Freund des Hauses die Frau. Sie bringt sich, von Charolais dazu aufgefordert, nachdem sie erwischt wird, um. Was in Burgund im Mittelalter in Dialogen gesetzt

noch lesbar ist, ist in der Gegenwart Beer-Hofmanns und Lukács' purer Ästhetizismus. Wo ist in diesen zwei Texten das, was Lukács sucht? Pauls Traum – ob während des Schlafes oder sein Tagtraum – von einem geglückten und sinnvollen Leben, geknüpft an das Bild einer Frau, erfüllt sich nur in der Nähe des Todes, im Traum, in einem nicht stattgefundenen Gespräch. In Pauls Traum stirbt die Frau immerhin nach Jahren des glücklichen Zusammenlebens. Charolais' Glück wird, an den eigenen Maßstäben gemessen, zerstört. Die zentralen Ereignisse: der Tod Georgs und der Liebesakt Philipps und Desirées bleiben bei Beer-Hofmann unerklärt. Beide sind Zufälle und Augenblicke, die Lukács Schicksal nennt.

Lukács setzt seinen Essay mit der Frage nach der Greifbarkeit des Wesentlichen des Lebens ein. Das knüpft er an die Novelle von Beer-Hofmann. Zwei Freunde reden über unwichtige Sachen, trennen sich, und der eine stirbt unerwartet. Die Frage für Lukács ist: Haben die beiden ihr Wesen miteinander erlebt? Er stellt die existentielle Frage nach dem Sinn, nach dem Wesen der Freundschaft. Was hier das Problem ist und wie dieses Problem erscheint, bildet eine Einheit: „Tódulnak a kérdések, lecsapnak a kételyek, zúgó boszorkánytánczot lejtének a szabadon bocsátott lehetőségek. Kóvályog minden; minden lehet és semmisen biztos; egymásba folyik az álom és az élet, vágy és valóság, félelem és igazság, fájdalom elhazudásai és bátor szembenézés szomorúságokkal. Mi marad meg? Mi biztos ebben az életben? Hol van egy pont és legyen bármilyen kopár és sivár és minden szépségtől és gazdagságtól messze elkerült, a hol biztosan megvethetné lábát az ember? Hol van valami, a mi nem pereg ki mint a homok ujjai közül, ha ki akarja emelni az élet formátlan tömegéből és fogni akarja, ha csak pillanatokra is? Hol válik el egymástól álom és valóság, én és világ, mély tartalom és múló impresszió?“¹⁶⁸ (Lukács 1909: 152). Die Antwort wissen wir – und deshalb ist es der Ort, wo Lukács den Impressionismus

168 „Es häufen sich die Fragen, die Zweifel fahren nieder und in brausendem Hexentanze drehen sich die losgelassenen Möglichkeiten. Alles wirbelt umher; alles ist möglich und nichts ist gewiß; alles fließt ineinander: Traum und Leben, Wünsche und Wirklichkeit, Furcht und Wahrheit, das Weglügen von Schmerzen und das tapfere Dastehen vor Traurigkeiten. Was bleibt übrig? Was ist sicher in diesem Leben? Wo ist der Punkt, und sei er noch so kahl und öde und von aller Schönheit und allem Reichtum weit umgangen, an dem der Mensch sichere Wurzel schlagen könnte? Wo gibt es etwas, das nicht wie Sand zwischen seinen Fingern zerrinnt, wenn er es herausheben will aus der formlosen Masse des Lebens und es halten will, wenn auch nur auf Augenblicke? Wo scheiden sich Traum und Wirklichkeit, Ich und Welt, tiefer Inhalt und flüchtiger Eindruck?“ (Lukács 1911a: 233f.)

beschreibt. Das Wesentliche gilt im Leben genauso wie in der Kunst. Was im ersten der Sinn, das Entscheidende ist, ist in der zweiten Form und Stil.

Die Welt der Novellen Beer-Hofmanns „a bécsi aestheták világa ez: a mindent kiélvezésnek és semmit megtartani tudásnak, a valóság és álmok összeolvadásának, az életre ráerőszakolt álmok erőszakos elmúlásának világa; a Schnitzler és a Hofmannsthal birodalma. Az ő embereik járnak benne és az ő extasisaik és tragédiáik gazdagságai adnak neki tartalmat; az ő nyelvükhöz rokon hangokon szólalnak meg az ő lelkükhöz mélyen és igazán rokon lelkek“¹⁶⁹ (Lukács 1909: 152). Beer-Hofmann gehört jedoch doch nicht ‚zu ihnen‘. Die Tragödie der Ästheten bei Hofmannsthal und Schnitzler ist es, daß ihre Träume durch das Schicksal vernichtet werden und sie zum Schluß gebrochen zurückbleiben. Bei Beer-Hofmann erkennt Lukács einen Ausweg, „az új világ, az élet, a kivezető út az aesthetaságból“¹⁷⁰ (Lukács 1909: 155). Dieser Weg ist der tragisch-untragische Weg Pauls. „És a minden eddigi élettartalmából kifosztott emberből mindenek kereszttül való élni akarása új életet növeszt ki: nem olyan szépet, mint a régi volt, de erősebbet; kevésbé harmonikusát és magában befejezettet, de másokba, a világba, az igazi életbe igazabban bekapcsolódót; kevésbé sensitivet és finomat, de mélyebbet és tragikusabbat“¹⁷¹ (Lukács 1909: 154). Doch dieser Ausweg führt in die nächste Ausweglosigkeit, in eine Welt der Mystik, ist sie doch „a mindennek mindennel való összefüggésének vallásososan mély átérzése“¹⁷² (Lukács 1909: 155). Oder, wie das Lukács bezeichnet, „az impressionismus metaphysikája“¹⁷³ (Lukács 1909: 155). Wenn hier die Stelle ist, die den Gegensatz zum

169 „ist die Welt der Wiener Ästheten: die Welt des Alles-Genießens und des Nichts-behalten-Könnens, wo Wirklichkeit und Träume ineinanderfließen, und jene Träume, die dem Leben aufgezwungen wurden, gewaltsam vergehen; das Reich Schnitzlers und Hofmannsthal's. Ihre Menschen wandeln darin, und der Reichtum ihrer Ekstasen und Tragödien gibt ihr Inhalt; Seelen, die den ihren tief und wahrhaft verwandt sind, sprechen in Tönen, die mit ihrer Sprache verwandt klingen.“ (Lukács 1911a: 235)

170 „die neue Welt, der Weg, der aus dem Ästhetentum herausführt.“ (Lukács 1911a: 241.)

171 „Und in dem Menschen, der nun all seines Lebensinhaltes beraubt ist, läßt der Wille zum Leben durch alles hindurch ein neues Leben keimen: kein so schönes wie das alte war, doch ein stärkeres; ein weniger harmonisches und in sich vollendetes, doch eins, daß sich in Andere, in die Welt, ins wahre Leben besser einhängt; das weniger sensitiv und fein ist, aber tiefer und tragischer.“ (Lukács 1911a: 239)

172 „das religiös tiefe Durchempfinden des Zusammenhanges von Allem mit Allem.“ (Lukács 1911a: 241)

173 „die Metaphysik des Impressionismus“ (Lukács 1911a: 241)

Wiener Ästhetentum markiert – über die Lukács Babits gegenüber später spricht –, dann ist Lukács mit der Lokalisierung im Irrtum. Weder das Problem noch der Ausweg findet sich in Deutschland – sehr wohl aber in Wien. Hier fällt Augenblick und Schicksal, Zufall und Notwendigkeit in eins. Richard Beer-Hofmann steht für den Augenblick und die Formen, und hier wird gesagt, wie das zu verstehen ist. In der Konstruktion der *A lélek és a formák* ist Beer-Hofmann ein Versprechen, eine Hoffnung, ein Ausweg. Der tief genug empfundene und durchlebte Impressionismus ist die philosophische Lösung – oder sogar, da es hier um religiöse Probleme geht, die Erlösung – für Lukács. Der Durchbruch, den Lukács hier schafft, mag für den Leser von Beer-Hofmann überraschend sein. Ist es bloß der Überschwang eines 23jährigen? Oder erscheint hier die große Lösung, die für Lukács unverzichtbarer Bestandteil jeder zu Ende gedachten Theorie sein muß? Lukács redet hier ja nicht bloß über ‚Metaphysik des Impressionismus‘, sondern vertritt dessen erkenntnistheoretische Radikalität. Zwischen das Unerkennbare und ein kraftloses Verstehen gestellt, steht man als Erkennender – um einen der Tragödie gemäßen Ausdruck zu verwenden – heroisch da. Lukács steigert Beer-Hofmann zu einer Vision, zu einer Erfüllung, zu einem definitiven Ausweg.

Wer sind die Ästheteten? Beer-Hofmanns Paul und mit ihm Beer-Hofmann, Hofmannsthal Claudio und mit ihm Hofmannsthal, Schnitzlers Anatol und mit ihm Schnitzler, Lukács' Beer-Hofmann, Hofmannsthal und Schnitzler und mit ihnen Lukács selbst. Die Welt der Ästheteten erscheint nur als Tragödie, als Klagen, als Resignation. Die Tragödie – und zwar genauso die Tragödie des Lebens als auch die Tragödie als literarische (und wohl mehr als literarische: als metaphysische) Form – ist eine Abrechnung mit dem Leben. Wenn auch nur als Rache, ausgeführt in einer halben Stunde. Wie bestimmt Lukács die Ästheteten? „Az aestheták tragédiái (...), a nagy leszámolás, a csak belső, a csak lelki, a csak álmok kivetítéséből álló élettel, a solipsismus már új naivságig fokozott raffinementjával. A minék kegyetlensége mássokkal nem is kegyetlenség már és jósága és szeretete nem szeretet többé, mert mindenki más olyan távol van már tőle, annyira csak anyaga az ő egyetlen igazi életének – a belsőnek, az álmok életének – hogy még igazságtalan, még rossz sem lehet velük többé“¹⁷⁴ (Lukács 1909: 152f.). Der entscheidende Punkt ist die Morillosigkeit. Die

174 „Die Tragödie des Ästheteten (...) ist, die große Abrechnung, mit dem nur inneren, nur seelischen, nur aus nach außen projizierten Träumen bestehenden Leben, mit dem schon bis zu einer Naivität gesteigerten Raffinement des Solipsismus, dessen Grausamkeit gegen an-

Ästheten sind amoralisch, indem sie ohne Moral sind. In einer moralischen Welt aber, die durch die Begriffe Leben, Schicksal, Seele und Wahrheit bestimmt ist, wird Abrechnung großgeschrieben. Obwohl für den Ästheten die Grausamkeit gar keine Grausamkeit ist, ist die Rache an den Ästheten roh, unbarmherzig und selbst grausam.

Lukács' Vorgehen ist kaum anders als impressionistisch zu bezeichnen. Er, der Essayist, identifiziert sich mit dem Problem und steigert seine Empfindungen bis zur Erkenntnis der Lösung. Der Ausweg sei „a mindennek mindennel való összefüggésének vallásosan mély átérése. Az az érzés, hogy nem tehetek semmit, aminek ezer resonanciája nem kell hogy támadjon mindenütt és a miknek legnagyobb részét én nem ismerem és nem ismerhetem és hogy így én nekem is minden tettem – akár tudom, akár nem – ezer és ezer bennem összecsapó és belőlem megint mások felé vivő hullámok következménye. Hogy csakugyan bennem történik minden, de a minden történik bennem, hogy ismeretlen hatalmak az én sorsaim, de az én múltó pillanataim épen így megismerhetetlen sorsai lehetnek számomra ismeretleneknek. A véletlenek szükségszerűvé tétele ez: a véletlenségek, a pillanatnyiságok, a soha ismétlődések oly erővel világtörvénynyé emelése, hogy megszűnnek már véletlenségek és pillanatnyiságok lenni“¹⁷⁵ (Lukács 1909: 155). Lukács gibt eine präzise Beschreibung seines inneren Vorganges. Die Einsicht in die höheren Zusammenhänge erfolgt mittels Einkehr in sich. Eine Empfindung, eine Resonanz, eine Welle wird festgehalten. Man empfindet, daß einer Resonanzen empfängt und auslöst, daß man in ein Meer

dere gar keine Grausamkeit mehr ist und dessen Güte keine Güte und Liebe keine Liebe mehr ist; denn jeder andere ist ihm so entfernt, so sehr nur Materie seines einzigen wirklichen Lebens – des Inneren, des Lebens der Träume – daß er gar nicht ungerecht, gar nicht schlecht gegen ihn sein kann.“ (Lukács 1911a: 235f.)

175 „das religiös tiefe Durchempfinden des Zusammenhanges von Allem mit Allem. Das Gefühl, daß ich nichts tun kann, ohne überall tausend Resonanzen zu erwecken, deren größten Teil ich nicht kenne und nicht zu kennen vermag und daß so auch jede meiner Handlungen – ob ich es weiß oder nicht – die Folge von tausend und abertausend Wellen ist, die sich in mir trafen und von mir wieder zu Andern gehen. Daß wahrhaftig alles in mir geschieht, aber daß in mir das All geschieht; daß unbekannte Mächte meine Schicksale sind, daß aber meine flüchtigen Augenblicke ebenso die unerkennbaren Schicksale mir der Unerkennbaren sein können. Es ist das Notwendigwerden der Zufälle; die Zufälligkeiten, die Momentanitäten, die Niewiederholungen werden mit solcher Kraft zum Weltgesetz erhoben, daß sie aufhören, Zufälligkeiten und Momentanitäten zu sein.“ (Lukács 1911a: 241)

von Wellen eingetaucht ist. Man weiß, daß man die Zusammenhänge nicht auseinanderhalten, die Wirkungen nicht einsehen kann. Dies ist die präzise Beschreibung des Versinkens in einem Weltganzen, das Sicheinfinden auf einer emotionalen Ebene, die auch mit Gebet und Meditation erreicht wird – je nachdem, welcher Religion einer angehört. Lukács' Religion muß man mit Begriffen wie Schicksal, Zufälligkeiten und Momentanitäten definieren. Es handelt sich um eine weitgehend profanisierte Kunstreligion, deren Evangelien die Dramen von Hebbel sind. Wenn Lukács hier über Metaphysik redet, dann ist dies die Metaphysik des Impressionismus, und sie ist nur insofern die Metaphysik von Philosophen, als diese ihre Theorien in eine Philosophenreligion transzendiert haben. „Kóvályog minden; minden lehet és semmisen biztos“¹⁷⁶, habe ich vorher Lukács zitiert. Was ist nun dieses ‚Alles‘? „Traum und Leben, Wunsch und Wirklichkeit, Furcht und Wahrheit, Weglügen von Schmerzen und das tapfere Dastehen vor Traurigkeiten“ – wie das Leo Popper übersetzt hat. Dies wirbelt in Pauls Kopf und in Beer-Hofmanns Text, vor dem Leser und in den Gedanken des Essayisten umher. Aus dem ‚Alles‘ werden für Lukács einige Gegensatzpaare. Dem Traum, der Welt und dem flüchtigen Eindruck stehen hier Wirklichkeit, Ich und tiefer Inhalt gegenüber. Diese Stelle erlaubt aber nicht über konkrete Wirklichkeit, gesichertes Ich und existentielles Wesen zu sprechen. Zu wenig Gewicht wird hier auf Festes und Sicheres gelegt. Lukács ist hier der Ästhet, der Beer-Hofmanns Kunst nachvollzieht.

Das Leben des Ästheten ist ein Schauspiel. Der Ästhet selbst ist Regisseur, Spieler oder Zuschauer – je nachdem –, das ist seine Freiheit. Für Beer-Hofmanns Paul war auch alles nur ein fernes Schauspiel auf einer Bühne, und nie hätte er gedacht, daß er selbst mitspielen muß. Paul mangelt es jedoch an Tragischem: nicht sein Leben bricht zusammen, er durchlebt bloß eine Krise und stilisiert sie zur Lebenshaltung, nicht er stirbt, sondern jemand anderer: Georg. Von diesem erfahren wir jedoch bloß so viel, daß er jung und erfolgreich war. Die Bühne ist auch nicht die Bühne der Tragödien, sondern die eines Marionettentheaters, und hier ist auch bloß eine Feder gesprungen. Oder, wie das gleich im nächsten Satz heißt: es gibt doch eine Tragödie des Ästheten, und zwar mit Sturz und Reinigung, aber ohne Vernichtung. Lukács sieht bei Beer-Hofmann das, was Hebbel bei Kleist gesehen hat: für Paul gibt es genauso wie für den Prinzen von Homburg eine Reinigung, ohne daß alles vernichtet werden muß. In der Tragödie Beer-Hofmanns verstehen die Men-

176 „Alles wirbelt umher; alles ist möglich und nichts ist gewiß.“

schen einander, können aber trotzdem nicht miteinander leben. „A megértés világa“¹⁷⁷ (Lukács 1909: 156) und „az élet világa“¹⁷⁸ (Lukács 1909: 156) sind voneinander getrennt. Unabänderliche und endlose Einsamkeit ist die Folge: „legbenső sorával mindenki magára marad, még önmagával szemben is egyedül lesz“¹⁷⁹ (Lukács 1909: 156). Trotzdem ist hier der Ort des Höchsten und der Poesie. Beer-Hofmann ist nicht bloß Anlaß, Subjektives und Marginales anzuführen. Am Leitfaden von Beer-Hofmanns Schaffen entwickelt Lukács eine Kunsttheorie, die zur Erfüllung wird. Was als Zentrum von Beer-Hofmanns Werken bezeichnet wird, Tore, die trennen, wird Eigenschaft jedes Schriftwerks. Ebenso, was soeben als einzigartige impressionistische Ekstase erschien: Einsicht in die Tiefen dunkelnder Schlünde, der Wunsch, in sie hinabzustürzen. „Minden írás, még az olyan is, a mi csak szép szavak összecsengéséből született, minden írás nagy kapuk felé vezet, a nagy kapuk felé, a mikén nincs átjárás. Minden írás nagy pillanatok felé visz, olyanok felé, amelyekben kilátás nyílik sötétlő örvények mélyére, örvényekére, a mikbe bele kell szédülnünk valamikor, a mikbe belezuhanni-vágyódásunk egész életünk titkolt tartalma“¹⁸⁰ (Lukács 1909: 156).

Um was handelt es sich, wenn Lukács von ‚jedem Schriftwerk‘ redet? Um jedes Schriftwerk und jede Kunst bestimmt nicht, sondern nur um jene Schriftwerke, die Kunst, echte Kunst sind, die hier überhaupt in Frage kommen, die seinen Horizont bilden, auf die seine Aufmerksamkeit gerichtet ist. Und das sind wenige, ausgewählte, bestimmbare Kunstwerke. Nachträglich, aus einer anderen als Lukács' Perspektive gesehen, kann man Verschiedenstes vermuten. Wohl hat Lukács seine hier gewonnenen Einsichten auch in anderem Kontext geprüft und bestätigt. Die Worte jedoch, die ich hier zitiere, beziehen sich auf eine konkrete und begrenzte Traditionslinie. Um diese Tradition geht es Lukács in seinem Essay, und um diese Tradition geht es mir in diesem Aufsatz – auch dann, wenn Lukács seinen Essay, indem

177 „Die Welt des Verstehens“ (Lukács 1911a: 243)

178 „die Welt des Lebens“ (Lukács 1911a: 243)

179 „mit seinem innersten Geschick bleibt ein jeder allein. Sogar sich selbst gegenüber wird er einsam sein.“ (Lukács 1911a: 243)

180 „Jedes Schriftwerk, auch das, das nur aus dem Zusammenklingen schöner Worte entstanden ist, führt großen Toren zu, Toren, durch die es keinen Durchgang gibt. Jedes Schriftwerk führt großen Augenblicken zu, da Aussichten offen werden in die Tiefe dunkelnder Schlünde, in die wir einmal hinabtaumeln müssen; und der Wunsch, in sie hinabzustürzen, ist unseres Lebens verborgener Inhalt.“ (Lukács 1911a: 244)

er ihn 1910 in den Kontext von *A lélek és a formák* stellte, mit Bedeutungen versehen hat, welche diese fertigen Sätze 1909 nicht getragen hatten.

Form ist ein zentrales Problem in Lukács' frühem literaturtheoretischen Schaffen. Er erkennt dieses Problem als das der Kunst seiner Zeit. Form ist, wie das hier heißt, der einzig mögliche Weg zum Wesentlichen. Form ist das Selbstverständliche, das Naturnotwendige. Und sie ist in Lukács' Zeit zum Problem geworden. Diesem Konflikt, diesem zum Paradox geronnenen Widerspruch, stellt sich Lukács. Indem er sich mit Literaturtheorie beschäftigt, indem er Essays schreibt, fragt er nach diesem Konflikt, versucht er sich in Lösungen, verfolgt Holzwege. Ein Holzweg ist es, Künstlern zu folgen, die das Ziel kennen, jedoch dort nie ankommen; einen Holzweg weisen auch jene Künstler, die zu reich sind und allen Reichtum aus den Händen rinnen lassen – und wir können schon jetzt ahnen: ein Holzweg ist auch Beer-Hofmann. Kein Irrweg ist jedoch, da können wir bei Lukács sicher sein, die Frage selbst. Es gab ja einmal Harmonie. In jenen wirklich großen Zeiten der griechischen Tragödie und des Quattrocento.

Die Fragen von ‚heute‘ sind die nach der Form und dem Stil. Die Frage ist, ob ‚heute‘ eine Form, ein Stil möglich ist. In diesem ‚Heute‘ gibt es zwei Formen: entweder eine abstrakte oder überhaupt keine, eine bloße Gemeinsamkeit der Erlebnisse. Was Lukács hier mit dem ‚Heute‘ meint, gilt für die Epoche der Moderne. Moderne kann man nämlich als die Epoche definieren, die jeweilige Gegenwart, die problematisch geworden ist, in der die Form zum Problem geworden ist, in der die Frage der Möglichkeit von Stil entstanden ist. Insofern man Lukács' Problem als Problem der Moderne betrachtet, enthält seine Antwortsuche, enthalten seine Wanderungen auf Holzwegen ihre Bedeutung. Diese Wege führten ihn ins Wien des Beer-Hofmann.

Lukács bespricht das Drama *Der Graf von Charolais* ausführlich. Er versucht, das Stück zu erklären. Er bemüht sich, die Verführung der Gräfin von Charolais, die wesentliche Tatsache des Stücks, die Verfehlung eines sonst fehlerlosen Charakters, verständlich zu machen. „Különösen összeszövödő véletlenek hozzák (...) létre, hogy egy férjét és gyermekét rendületlenül szerető, büszkén tisztá asszony, a ki érzésben hű marad urához azután is, a halálig és a halálbamenésig, elbukik valaki kedvéért, a kit belül talán le is néz és a ki mindenesetre egészen közönyös volt mindig neki“¹⁸¹ (Lukács 1909: 161). Aber wie konnte dies geschehen? „A kert útjainak különös

181 „Seltsam verflochtene Zufälle bringen es (...) zuwege, daß eine Frau, die ihren Mann und ihr Kind unerschütterlich liebt, eine reine und stolze Frau, die in ihrem Gefühl ihrem Gat-

kanyarodásai, a hópelyhek a holdfényes éjszakában, a továbbcsengő különös szavak megtétek vele a többi lépést, a mig meg nem történik minden, anélkül, hogy akarta volna, anélkül, hogy talán igazán tudta volna mi történik vele¹⁸² (Lukács 1909: 162). Lukács erklärt die Handlung der Frau, die sich mit einem Mann von zweifelhaftem Charakter in einem als Bordell bekannten Wirtshaus in vermeintlicher Abwesenheit ihres Mannes in ein Zimmer zurückzieht, damit, daß hier Zufälle symbolisch werden. Symbole dafür, daß das Leben von Zufällen regiert wird. Damit erklärt Lukács zwar das Stück nicht – dafür sollte man eher auf Beer-Hofmanns Ansichten über die Frau und die Moral eingehen, mit denen sich Lukács nicht auseinandersetzt, sondern die er, wie es scheint, teilt –, er stellt das Stück aber dorthin, wo die Grundzüge eines Kunstwerks als Selbstzweck nach ihrer Bedeutung verlangen, wofür Beer-Hofmann steht: Ästhetizismus. Lukács versucht Beer-Hofmann innerhalb einer Reihe von Schriftstellern zu orten. „Beer-Hofmann emberábrázolási technikája (...) a nagy pillanatok technikája. (A ‚Pippa Passes‘ Browningja és a fiatal Hofmannsthal lyrai jelenetei készítik elő itt a fejlődést)“¹⁸³ (Lukács 1909: 163). Beer-Hofmann wird von Lukács jedoch von dieser Reihe auch abgesetzt. „A mai stilizáló írók (Hofmannsthal pld.) alakjaikat egyszerűsítik, redukálják tulajdonságaikat az épen szükségesre, Beer-Hofmann csak megnyilatkozási formájukat stilizálja“¹⁸⁴ (Lukács 1909: 163). Zum anderen vermeidet Beer-Hofmann den Fehler mancher zeitgenössischer Dramatiker, so auch Hofmannsthals, daß die Figuren pathologisch erscheinen.

Lukács versucht in *A lélek és a formák* Beer-Hofmann zwischen Paul Ernst und Gerhart Hauptmann einzureihen. Trotz programmatischer Behauptungen von der Größe Beer-Hofmanns bleibt Lukács in seinem Urteil unsicher. Die Schlußbemer-

ten treu bleibt bis in den Tod, bis zu dem Todesgang, zu Fall kommt, Einem zuliebe, den sie in sich vielleicht verachtet und der ihr jedenfalls immer ganz gleichgültig war.“ (Lukács 1911a: 256)

- 182 „Die wunderlichen Windungen der Gartenwege, die Schneeflocken in der Mondschein-
nacht, die weiterklingenden seltsamen Worte lassen sie auch die übrigen Schritte tun, bis
dann alles geschehen ist, ohne daß sie es gewollt hätte, vielleicht ohne, daß sie wirklich
wußte, was mit ihr geschieht.“ (Lukács 1911a: 257)
- 183 „Die Technik Beer-Hofmanns, Menschen darzustellen, ist (...) die Technik der großen
Augenblicke. (Der Browning der ‚Pippa Passes‘ und die lyrische Szenen des jungen Hof-
mannsthal bereiten hier die Entwicklung vor.)“ (Lukács 1911a: 259f.)
- 184 „Die heutigen Schriftsteller (Hofmannsthal z. B.) vereinfachen ihre Gestalten, reduzieren
ihre Eigenschaften auf das eben Notwendigste, Beer-Hofmann stilisiert nur ihre Äuße-
rungsformen.“ (Lukács 1911a: 260)

kung im Essay zeugt davon, und sie scheint sich bewahrheitet zu haben. Die Nachwelt geht mit verständnisloser Kälte an den Werken Beer-Hofmanns vorbei. Er wird heute so gut wie nicht gelesen. Und die das doch tun, wundern sich, was Lukács alles liebte und für das Werk eines großen Künstlers gehalten hat.

Die drei Begriffe Augenblick, Form und Stil bilden für Lukács eine aufsteigende Reihe. Augenblicke gibt es unendlich viele, Form werden nur wenige, etwa bei Richard Beer-Hofmann, nicht aber bei Hofmannsthal oder Schnitzler. Stil – nicht ob es bei Beer-Hofmann einen Stil gibt, sondern ob überhaupt die Zeit Beer-Hofmanns und Lukács' einen Stil haben könne: das ist die große Frage des Essayisten. Nun, heute wissen die Literaturwissenschaftler, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal haben einen Stil. Sie sind die Wiener Moderne. Wenn man Lukács' Theaterkritiken von 1902 und 1903, das Programm und die Pläne der Thália Társaság ab 1904 und *A modern dráma fejlődésének története* (1909) anschaut, sieht man, daß der österreichischen Literatur überall eine wichtige Stellung zukam. Hier habe ich davon Passagen über Grillparzer, Hebbel, Anzengruber, Schnitzler, Hofmannsthal und Beer-Hofmann nebeneinander gereiht. Zwar hat Lukács diese Literatur selten explizit ‚wienerisch‘ genannt. Es wäre jedoch falsch, aus dieser Tatsache abzuleiten, er hätte sie nicht in diesem Zusammenhang gesehen. Es handelte sich um eine Selbstverständlichkeit und Offensichtlichkeit von so einem Ausmaß, daß ihre explizite Erwähnung schlicht banal gewesen wäre. Deshalb ist die Analyse von Lukács' Verhältnis zu Wien gezwungen, auf Umwege geführt zu werden.

Die angeführten Stellen zeigen, daß Lukács sich intensiv mit österreichischer Literatur auseinandersetzte. Er war der Entwicklung dieser Literatur gewahr, und er verfolgte aufmerksam die neuesten Erscheinungen. Er rezipierte diese Literatur ausführlich und vertiefte sich in ihr, indem er ihre Probleme als die wahren Probleme seiner Gegenwart ansah und die Wege dieser Literatur als adäquate Wege einer zu erreichenden Lösung interpretierte.

Der Babits-Streit

Georg Lukács trat mit einer größeren Publikation 1910 an die Öffentlichkeit, da die früher geschriebene *A modern dráma fejlődésének története* erst 1911 erschien. Das hob die Bedeutung der Diskussion zwischen Autor und Rezensent des Bandes *A lélek és a formák* noch mehr hervor, welche für eine Untersuchung über Georg Lukács und Wien auch sonst von zentraler Bedeutung ist.

Was kritisierte Mihály Babits in seiner im November 1910 in Nyugat erschienenen Rezension am Essayband von Georg Lukács? Dieser schreibt nicht für das große Publikum, sondern für seine Freunde, und nicht, um die Literatur, von der seine Essays handeln, bekannt zu machen – diese Freunde kennen sie nämlich bereits, im Gegensatz zum großen ungarischen Publikum –, sondern um seine eigenen Gedanken, die diese Lektüre angeregt hat, zu formulieren. Was Lukács im einleitenden Essay als Maßstab setzt, erreichen seine in den Band aufgenommenen Texte nicht. Dazu sind sie zu verwaschen, abstrakt, luftig, subjektiv, formlos, uferlos, kompliziert, nebelhaftig¹⁸⁵, kompositionslos und stillos. Babits erblickt die Bedeutung der Sammlung darin, daß sie philosophisch ist. Er findet, daß die einzelnen Themen – das Verhältnis zwischen Platoniker und Dichter, das Verhältnis zwischen Bürgertum

185 Der Titel der Antwort von Lukács auf diese Rezension war *Arról a bizonyos homályosságáról*, was ich mit *Über jene Nebelhaftigkeit* übersetzte. Das ungarische Wort *homályos* ist jedoch nicht gleichbedeutend mit dem deutschen *nebelhaftig*. *Homályos* kann auch angelaufen, dämmerig, dunkel, dunstig, düster, matt, neblig, schleierhaft, trüb, undeutlich, unklar, unscharf, vage, verschwommen, verwaschen oder verworren bedeuten. Da die Diskussion zwischen Babits und Lukács auf ungarisch geführt wurde, weiß man nicht, welches deutsche Wort Lukács hier gewählt hätte – selbstverständlich hätte Lukács hier kein deutsches Wort gewählt, ging es doch um den Vorwurf, er schreibe ‚deutsch‘, gegen welchen er sich doch zu verteidigen beabsichtigte; hätte die Diskussion zwischen Lukács und Babits auf deutsch stattgefunden, so hätte sich der ganze Vorwurf erübrigt. Ich würde als Übersetzung hier ‚dunkel‘ bevorzugen. Im Essay *Rudolf Kassner* kommt jedoch das Wort ‚homályos‘ ebenfalls vor und wird in der deutschen Version *Platonismus, Poesie und die Formen. Rudolf Kassner*, vermutlich von Lukács selbst, als ‚nebelhaftig‘ übersetzt. Deshalb verwende auch ich dieses Wort, obwohl es die philosophische Dimension, um die es in der Diskussion zwischen Babits und Lukács ging und die das Wort *homályos* hat, nicht besitzt.

und *L'art pour l'art* etc. – interessant, daß sie wahr und einheitlich sind, daß sie tief und subtil vorgetragen werden, daß sie sogar eine Weltanschauung – wenn auch keine Philosophie – vermitteln. Und da setzt eine erneute Kritik ein, und das ist der Punkt, welcher die Grundlage des Streits bildete: Lukács' Gedanken seien deutsch. Lukács bewundere jene neblige und oft kernlose moderne Metaphysik, die von den neuesten deutschen Schriftstellern in die hohe Kritik eingeführt worden sei. Lukács bestehe auf einer affektierten deutschen Terminologie, gegen die Babits Antipathie hegt. Die Nebelhaftigkeit wird von Babits detailliert erörtert. Lukács' Texte seien so überfeinert, daß sie nebelhaftig werden; die Gedanken werden tief und verwaschen. Und Babits insistiert: Beispiele würden zeigen, daß das Licht des Wortes in größere Tiefen eindringen und die Tiefe daher noch tief bleiben kann. Lukács' geistige Richtung wäre also Deutschland. Seine Bildung sei auch „tipikusan német, vagy inkább bécsi; a bécsi esztéták műveltsége, akikről egy helytt ír is. Az írók, akikről értekezik, vagy akiket mellékesen említ, régiék és újak, mind bécsi vagy Bécsben ma divatos írók“¹⁸⁶ (Babits 1910: 1564). Das Dritte nach Geistesrichtung und Bildung ist der Stil. Dieser sei ebenfalls deutsch. Das mache das Buch schwer lesbar – obwohl Lukács mitunter auch schön, fließend und poetisch sein kann. Babits schließt seine Kritik mit der Hoffnung, daß Lukács die Fesseln seiner eigenen Bildung abschütteln wird.

Die Antwort auf Babits' Rezension erschien in der Dezemberausgabe von *Nyugat*. Sie zeigt, daß für Lukács die Kategorien ‚deutsch‘ und ‚Wiener‘ adäquate Beschreibungen einer Geistesrichtung waren. Aber nicht für die seine. Lukács hält Babits' „módszertani ellenvetését tipikusan németnek (...) sőt bécsinek“¹⁸⁷ (Lukács 1910c: 1749). Er unterscheidet zwischen dem methodologischen Vorgehen der Deutschen, den den romanischen Sprachen Angehörigen und den Angelsachsen. Lukács schreibt die Kritik von Babits auch etwas um. Während Babits Lukács für seine Terminologie kritisierte, mißversteht es Lukács als Methode. Und zwar deshalb, weil er seine den Band einführenden Überlegungen als methodische rechtfertigen will. Babits' Kritik sei wienerisch, weil er eine Methode aus ästhetischer Sym- oder Antipathie beurteile. Hier fügt er noch seine Bemerkungen zu Babits' Kritikpunkt, die in *A lélek és a formák* behandelten Autoren seien außer Sterne alle Wie-

186 „typisch deutsch, oder noch mehr wienerisch; die Bildung der Wiener Ästhetiker, über die er an einer Stelle auch schreibt. Die Schriftsteller, die er behandelt oder die er nebenbei erwähnt, alte und neue, sind Wiener oder heute in Wien modisch.“

187 „methodologische Kritik für typisch deutsch (...) – sogar wienerisch.“

ner oder in Wien geschätzt, an. Lukács betont jedoch im Gegensatz zu Babits den Ort, wo die betreffende Personen herkommen, und er hat auch eine andere Meinung darüber, wo sie gelesen und verstanden werden: nicht in Wien. Was Babits in Hinblick auf Beer-Hofmann und Kassner formulierte, wendet Lukács ins Polemische: in eine Polemik gegen Wien. Wien wird zu einem geographischen Ort reduziert, wo es keine philosophische – also tiefe –, sondern eine oberflächliche ästhetische Kultur gibt: die von Babits' Rezension.

Das Wesentliche sei aber nicht dies. Wesentlich sei die Frage der Nebelhaftigkeit, was Lukács so formuliert: Hat die Nebelhaftigkeit eine philosophische Seinsberechtigung? Seiner Auffassung nach richtet sich diese Frage auch nach dem „esztétikai, az adaequat kifejezés“¹⁸⁸ (Lukács 1910c: 1750). Hier bestimmt Lukács auch, was Philosophie für ihn um 1910 ist: „a gondolkodásnak egy bizonyos életformája“¹⁸⁹ (Lukács 1910c: 1750). Dies bedeutet etwas detaillierter, daß die Ergebnisse der Philosophie sich inhaltlich ändern, da sie an sich leer sind. Der Stil der Philosophie dient dem Verständnis, indem er den Leser in eine bestimmte Richtung zwingt. „A filozofia (...) minden mondata öre egy ostrom alatt lévő várnak, aki csak a jelszóval engedni át az embereket“¹⁹⁰ (Lukács 1910c: 1751). – So muß man die Sätze von Georg Lukács lesen: sie geben ein Paßwort auf, welches der Leser kennen muß, um in die belagerte Burg gelangen zu können. Welches ist nun dieses Wort?

Nebelhaftigkeit ist für Lukács paradox. Ihr Zweck ist es, alltägliche Begriffe philosophisch zu machen, in die Sphäre der begrifflichen Metaphysik zu zwingen. Was dort rein ist, ist hier unrein. Das heißt auch, daß die Welt der Metaphysik von der unseren deutlich geschieden ist. Der Weg der Vermittler ist die Philosophie.

Die Diskussion zwischen Lukács und Babits wurde 1910 nicht entschieden. Beide formulierten ihre Positionen. Die nachfolgenden Diskussionen waren dann von der hier geladenen Spannung gezeichnet. Ich möchte hier den Streit zwischen Lukács und Babits auch nicht entscheiden. Ich möchte jedoch die Schichten, Motive und Zusammenhänge dieser Diskussion entfalten, da hier meiner Meinung nach sich das konzentriert, aus dem der junge Lukács verstanden werden kann.

188 „ästhetischen, adäquaten Ausdruck“

189 „eine bestimmte Lebensform des Denkens“

190 „jeder Satz der Philosophie ist die Wache einer belagerten Burg, die die Menschen nur mit einem Paßwort passieren läßt.“

Lukács scheint seine Entgegnung gleich nach dem Erscheinen der Rezension an die *Zweiwochenschrift Nyugat* abgeschickt zu haben. Da sie in der nächsten Nummer, Mitte November, nicht abgedruckt war, sah er sich veranlaßt, direkt an Babits zu schreiben. In diesem Brief wiederholt er seine Argumente, warum er nicht wienersch schreibt. „Ön Bécsbe helyezett engem – pedig sem az írók akiket tárgyalok (...) nem bécsiek, de még Kassner vagy Beer-Hofmann, akik Bécsben születtek, sem ‚divatosak‘ ma Bécsben, mint Ön írta (pl. Beer-Hofmann egyetlen drámáját egy bécsi színház sem adta elő; berlini színészek játszották ott egyszer vendégjátékképpen), sem munkamethodusom nem bécsi. Kassner az egyetlen bécsi származású író, akit élvezettel olvastam – és ő igazi lényegében szintén a közép és északnémet klasszikus filozofia folytatója (ami bécsi benne azt én nem tudom élvezni)¹⁹¹ (Lukács 1974a, Fotografie zwischen den Seiten 598 und 599).

Babits antwortete auf Lukács' Entgegnung mit einer kurzen Anmerkung in *Nyugat* 1. 12. 1910 und mit einem Brief am 28. 11. 1910. Hier präzisiert er, was er mit *Nebelhaftigkeit* meint: „jogos ‚az a bizonyos homályosság‘ (...) a kritikában. De figyeljünk rá, hogy az a homályosság más, mint az mely nekem az Ön könyvében nem tetszett: lehet, hogy csalódom, de nekem úgy tetszik, hogy Önnél nem a gondolatok mélyében, hanem a kifejezésekben és mondatszerkezetekben van a homályosság¹⁹² (Lukács 1974a: 612). Kann es sein, daß Babits die Oberflächlichkeit meinte und Lukács in diesen Vorwurf die Tiefe der Philosophie hineindichtete? Daß hier Lukács' Reaktion dieselbe Struktur zeigt wie in seinem Leben: auf einen unangenehmen Vorwurf reagierte er mit einer großen und philosophischen Geste, indem er die Pose des heroischen Philosophen, des einsamen Kämpfers in der ungarischen Öde annahm?

191 „Sie haben mich nach Wien getan – obwohl weder die, die ich behandle (...), Wiener sind, auch Kassner oder Beer-Hofmann, die in Wien geboren sind, sind nicht in Wien ‚Mode‘, wie Sie das schreiben (z. B. das einzige Drama von Beer-Hofmann wurde in keinem der Wiener Theater aufgeführt; Berliner Schauspieler haben es dort als Gastspiel gegeben), noch meine Arbeitsmethode wienersch ist. Kassner ist der einzige aus Wien stammende Schriftsteller, den ich mit Genuß las – und er ist in seinem wahren Wesen auch der Fortsetzer einer mittel- und norddeutschen klassischen Philosophie (was in ihm Wiener ist, kann ich nicht genießen).“

192 „in der Kritik ist ‚jene gewisse Nebelhaftigkeit‘ berechtigt. Achten wir aber darauf, daß jene Nebelhaftigkeit eine andere ist als die, welche mir in Ihrem Buch nicht gefallen hat: vielleicht täusche ich mich, aber mir scheint, daß die Nebelhaftigkeit bei Ihnen nicht in der Tiefe der Gedanken, sondern im Ausdruck und in der Satzkonstruktion zu finden ist.“

Lukács und Babits gehörten nicht nur derselben Generation an, sondern ihre Interessen berührten sich auffallend oft. Beide interessierten sich für Henri Bergson, für neue englische Literatur, für eine Art Impressionismus. Die Zeitschrift *Nyugat* war genauso ein Berührungspunkt wie die Person des Philosophen Béla Zalai. Beide schrieben Kritiken über Balázs – und stritten mit denselben Argumenten miteinander, wie nach Erscheinen von *A lélek és a formák*. Ihre Position ließ es nicht zu, daß sie einander intellektuell anerkannt hätten.

Mihály Babits studierte zwischen 1901 und 1906 an der philosophischen Fakultät in Budapest. An der Universität gehörte neben den Dichtern Dezső Kosztolányi und Gyula Juhász auch Béla Zalai zu seinem Freundeskreis. Seine Gedichte erschienen in der in Nagyvárad publizierten Antologie *Holnap* 1908, ab diesem Jahr auch regelmäßig in der in Budapest publizierten *Nyugat*. Nach 1906 arbeitete er als Lehrer u. a. in Fogaras, ab 1911 in Újpest, damals ein Vorort von Budapest. Seine intellektuellen Anfänge fallen mit jenen von Lukács zeitlich zusammen, und seine Interessen manifestierten sich oft in denselben Themen. Er schrieb über die *Maria Magdalene*-Vorstellung der Thália Társaság am 14. 2. 1908 in der Zeitschrift *Szeged és Vidéke*¹⁹³, eine Vorstellung, die in Kenntnis von Lukács' *A modern dráma fejlődésének története* und seiner Tätigkeit in der Thália Társaság für diesen wichtig gewesen sein dürfte. Babits Text über Béla Balázs' *Halálesztétika*¹⁹⁴ erschien in *Nyugat* Dezember 1908; *Bergson filozófiája*¹⁹⁵ ebendort Juli 1910. Er publizierte über Swinburne und über *Szagokról, Illatokról*¹⁹⁶ 1909, über Futurismus und über Pascal 1910 in derselben Zeitschrift – bevor seine Rezension über Lukács' Essayband im November 1910 erschien. Philosophie war Babits ein wichtiges Anliegen. Das zeigt auch das März 1917 veröffentlichte Gedicht über den im Krieg gefallenen Emil Lask *Carmen novum lyricophilosophicum*. Es ist dem Philosophen Vilmos Szilasi gewidmet, es dürfte aber auch der Tod des Freundes Béla Zalai – der ebenfalls im Krieg gefallen ist – bei seiner Entstehung eine Rolle gespielt haben. Da Babits in erster Linie Dichter war, sollte man in diesem Zusammenhang die philosophischen Inhalte seiner Gedichte besprechen – wofür hier jedoch der Platz fehlt. Ich möchte nur noch die Texte aufzählen, die die weitere Diskussion zwischen Lukács und Babits dokumentieren. Babits schrieb

193 *Szeged und Umgebung*

194 *Todesästhetik*

195 *Philosophie von Bergson*

196 *Über Gerüche, über Düfte*

über Balázs in *Dráma* in Nyugat 1913. Lukács' Antwort: *Egypár szó a dráma formájáról*¹⁹⁷ folgte in Nyugat im selben Jahr. Der Streit über Balázs setzte sich dann bis 1918 weiter fort. Im Dezember 1916 veröffentlichte Lukács *Trisztán hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről*¹⁹⁸ in Nyugat. Babits' *Új verseskötetek*¹⁹⁹ von 1917 war die Antwort darauf. Der letzte Beitrag dieses Streites erschien bereits als Buch: Lukács' *Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete*²⁰⁰ 1918. Es ging 1918 neben Hebbels Einfluß immer noch um die ‚Deutlichkeit‘.

Was in einen Streit mit sich verhärtenden feindlichen Positionen mündete, hätte auch zu einer geistigen Freundschaft führen können. Babits' und Lukács' philosophische Interessen fanden zunächst dasselbe Objekt. Babits wollte 1910 dem ungarischen Publikum Henri Bergson vorstellen, der auch von Lukács als Autor von Szellem vorgesehen war. Babits stellt in *Bergson filozófiája* fest, daß dieser ein metaphysisches System geschaffen hat. Er stellt den Franzosen Bergson zugleich jeder deutschen Weltanschauung gegenüber, sei sie Kritizismus, Psychologismus oder physiologischer Mechanismus. Lukács begrüßte Babits' Bergson-Text in einem Brief: „azt hiszem kevés magyar cikk végzett még eddig ilyen hasznos munkát“²⁰¹ (Lukács 1974a: 596); schickte ihm sein gerade erschienenenes *A lélek és a formák* zu und mußte aus der Rezension erfahren, daß Babits ihn ‚deutsch‘, also in der Terminologie des Bergson-Textes, einen Anti-Bergson nennt.

Dieser Rezension gingen bereits zwei andere voraus. Lukács hob 1908 in seiner in Huszadik Század veröffentlichten Besprechung der Anthologie *A Holnap*²⁰² Babits neben Endre Ady und Béla Balázs hervor. Lukács fühlte sich bei Babits an Rimbaud erinnert. Daß dieser Hinweis einen Wesenszug von Babits' Dichtung erfaßt, beweist auch, wie er mit der Zeitschrift in Verbindung kam, die als Vertreter eines ungarischen Impressionismus gilt. Diese Antologie war nämlich diejenige, aufgrund deren Ernő Osváth, ein Redakteur von Nyugat, auf Babits aufmerksam wurde und den jungen Dichter zur Mitarbeit aufforderte. Babits kam der Aufforderung nach und blieb bis zu seinem Tod 1941 Nyugat treu. Die Erwähnung des anderen Rezensier-

197 *Ein paar Worte über die Form des Dramas*

198 *Am Schiff von Tristan. Bemerkungen über die neuen Gedichte von Béla Balázs*

199 *Neue Gedichtbände*

200 *Wer und zu welchem Ende braucht die Dichtung von Béla Balázs nicht?*

201 „ich glaube, wenige ungarische Zeitschriftenartikel leisteten bisher so eine nützliche Arbeit“

202 *Der Morgen*

ten, Béla Balázs, durch Lukács hatte auch ihre Folgen: Lukács und Balázs lernten sich kennen und wurden Freunde. Lukács hielt bis 1918 Balázs für seinen Künstler, was die Reihe seiner Texte über Balázs beweisen – die alle gleichzeitig Ausgangspunkt für eine Diskussion mit Babits waren. Der zweite Band der Anthologie *A Holnap* erschien ein Jahr darauf. Diesen rezensierte Lukács in derselben Zeitschrift, in *Huszadik Század*, diesmal jedoch ausführlicher. Seine Rezension erschien in zwei Teilen in der Oktober- und November-Ausgabe 1909. In *Új magyar líra* (der Text, dessen mittlerer Teil als *Ady Endre* 1913 im Band *Esztétikai kultúra* publiziert wurde – es wurde also der Teil über Babits weggelassen) verneint er die selbstgestellte Frage, ob Babits nicht der ‚Poet von Pest‘ sei. Und hier kommt Lukács zu Formulierungen – indem er, von Babits ausgehend, auf diejenigen kommt, die er die ‚Poeten von Pest‘ nennt –, die an die unheilvollen Worte Babits‘ über Lukács erinnern: „Az esztéta típusát a nagy város hozta létre, és bizonyos, hogy minden nagy városnak megvan a maga esztéta típusa; csak a legközelebbire, a legszembeütőbbre hivatkozom itt: a Hofmansthal és a Hofmansthal-kör bécsiességére. Pestnek is megvan, meg kell, hogy legyen a típusa, bár fiatalsága és kulturahiányból való profitalansága miatt ez (ép úgy mint Berlinnél) sokkal nehezebben definiálható, mint a régi nagy városoké, mint Bécsé, Párisé vagy akár Münchené“²⁰³ (Lukács 1909: 422). War dies der Anlaß, der Babits den Gedanken gab, Lukács‘ Essay-Band einen Ausdruck des Wiener Ästhetizismus zu nennen? Hat er Lukács wörtlich genommen und ihm bescheinigt, sich dort anzulehnen, wo er sich in *Levél a kísérletről*, im grundsätzlichen ersten Essay des Bandes *A lélek és a formák*, hinstellt: wo Kritik Kunst und nicht Wissenschaft ist?

Lukács kannte Babits kaum persönlich. Er traf ihn laut seinen späteren Erinnerungen das erstemal 1916 anlässlich einer Besprechung, was Schriftsteller gegen den Krieg tun könnten. Sein Verhältnis zu Nyugat war im allgemeinen nicht sehr ausgeprägt: er kannte den sogenannten inneren Kreis persönlich kaum, verehrte Ady, die zentrale Figur und konnte dort publizieren, weil einer der Redakteure, Hugo Ignóty, ihn schätzte – wenn auch mit dem merkwürdigen Kommentar, daß nämlich, was Lukács schreibe, zwar gut sei, daß man aber genausogut das Gegenteil schrei-

203 „Den Typ des Ästheten brachte die Großstadt hervor, und es ist sicher, daß jede Großstadt ihren Ästheten-Typ hat; ich beziehe mich nur auf das Nächste und Auffallendste hier: auf das Wienertum von Hofmannsthal und des Hofmannsthal-Kreises. Pest hat auch, soll auch seinen Typ haben, obwohl wegen seiner Jugend und seiner aus der Kulturlosigkeit entspringenden Profillosigkeit dies (genauso wie bei Berlin) wesentlich schwieriger zu definieren ist, wie bei den älteren Großstädten, bei Wien, bei Paris oder sogar bei München.“

ben könne. Es ist aber der Briefwechsel anlässlich von Babits' Kritik an *A lélek és a formák* zum Teil erhalten geblieben, was zusammen mit der Kritik zeigt, daß es hier mehr war, als es in den kurzen Sätzen des späten Interviews zu sein scheint.

Die Beziehung zwischen Babits und Lukács fing nicht mit dem Streit um *A lélek és formák* an und endete auch nicht damit. Sie interessierten sich gegenseitig für die Publikationen des anderen und fanden in Balázs ein Objekt, ihre Fragen zu diskutieren. Ihr Briefwechsel von 1910 zeigt tiefen Respekt und ebensolche Enttäuschung. Weitere Briefe sind aus dem Jahre 1918 erhalten. Am 15. 5. 1918 hält Lukács fest, daß sie in bezug auf ihre Literaturkritik, insbesondere die Literatur von Béla Balázs betreffend und in bezug auf die Weltanschauung zwar einander gegenüberstehen, jedoch einander hochschätzen (Lukács schätzt etwa die Dichtung von Babits) und sich als Kriegsgegner miteinander solidarisieren. Im nächsten Brief vom 9. 12. 1918 duzen sie einander bereits.

Lukács hat Babits gegenüber recht. Sein Interesse liegt in Deutschland. Er ging nach Berlin, um zu studieren, und nicht nach Wien. Er las die Berliner Zeitschrift *Die Neue Rundschau*. Es schlichen sich jedoch in diese Orientierung nach Deutschland, hier konkret nach Berlin, Wiener Erscheinungen hinein. In der Neuen Rundschau faszinierten ihn die Texte des Wieners Rudolf Kassner. Er sah das Problem der Moderne bei Hofmannsthal und Schnitzler, dessen Stück *Der Weg ins Freie* zunächst in der Neuen Rundschau erschien, und den Ausweg aus ihr bei Beer-Hofmann. Alle genannten Autoren publizierten in jener Berliner Zeitschrift. Wiener Literatur war Teil einer modernen deutschsprachigen Essayistik und Literatur, nahm in ihr eine eigene, charakteristische Stellung ein. Und Lukács interessierte sich auf dem Umweg über Berlin für diese.

„Babits Mihály kritikája teljes értetlenséget sugároz“²⁰⁴ (Lukács 1969: 1021), behauptet Lukács aus beinahe fünfzig Jahren Entfernung. Mit völliger Verständnislosigkeit meint Lukács nicht, daß Babits über eine ‚Wiener Geistigkeit‘ redet oder daß Babits in der bloß äußeren ‚ästhetischen‘ Form das Wesentliche erblickt. Wie Lukács' Antwort zeigte, stimmte er in diesen Punkten mit Babits überein. Inwiefern war dann Babits völlig verständnislos? In Babits' Kritik an Lukács ging es nicht bloß um den Wiener Ästhetizismus. Es ging dort auch um subjektive, poetische, verfeinerte Literaturkritik, um Weltanschauung, Philosophie und neue Metaphysik, um geistige Richtung, Bildung und Stil. Was Babits an Lukács kritisierte, war auch ein

204 „Die Kritik von Mihály Babits strahlt völlige Verständnislosigkeit aus.“

politisches Problem: die geistige Abhängigkeit von Wien. Lukács' Ablehnung Babits gegenüber war deshalb auch eine politische Stellungnahme.

Worauf Babits in seiner Rezension 1910 zeigte, war ein wunder Punkt von Lukács. Marcell Benedek schrieb an Georg Lukács am 21. 7. 1908 in Verbindung mit dem in Nyugat erschienenen Kassner-Essay, daß Lukács in einem Nyugat-Stil schreibt. Das traf offenbar Lukács, weil sowohl Seidler (im Brief vom 5. 8. 1908) als auch Popper (im Brief vom 16. 8. 1908) ihn zu beruhigen versuchten – Lukács muß beiden über den Vorwurf Benedeks berichtet haben. Babits' Vorwurf in Verbindung mit *A lélek és a formák* in Nyugat war nicht derselbe wie der Benedeks. Babits war ja selbst Redakteur von Nyugat, in der einige der Essays von *A lélek és a formák* publiziert worden waren. Die Frage des Stils war für Lukács jedoch besonders wichtig. Nicht nur weil er bestimmten Richtungen, wie der durch die Thália Társaság vertretenen Theatererneuerung, Szellem, der Neuklassik Paul Ernsts zugeordnet werden wollte, sondern weil er wußte, was Stil bedeutet. In seiner Beschäftigung mit dem Thema der Form ist ihm bewußt geworden, daß Stil mehr als nur Äußerlichkeit ist. Er drückt das Wesentliche aus.

Babits war einer von den ungarischen Dichter-Philosophen. Was vor ihm etwa Sándor Petőfi, gleichzeitig mit ihm Endre Ady und dann Attila József getan haben, ist auch bei ihm zu finden. Wenn Lukács das Fehlen einer ungarischen Kultur beklagte, übersah er auch diese philosophische Tradition. Was von Vertretern der älteren Literaturtheoretikergeneration Péterfy, Beöthy und Palágyi untersucht wurde, wollte Lukács nicht wahrhaben. Ein Wesensmerkmal dieses Phänomens scheint zu sein, daß in der Dichtung nicht nur die adäquate Ausdrucksform gefunden wird, sondern auch, daß sie ihre Wirkung entfaltet: sie nimmt einen zentralen Platz in der ungarischen Geistesgeschichte ein und ist eine lebende Tradition. Sie ist ein Teil jener ungarischen philosophischen Kultur, die für Lukács nicht existierte.

Ästhetische Kultur

Lukács hat zweimal einen Text mit dem Titel *Arról a bizonyos homályosságról* veröffentlicht. Einmal als Antwort auf Babits in Nyugat und dann als Vorwort zum Band *Eszttétikai kultúra*. Was heißt ‚ästhetische Kultur‘? Wird in diesem Band seitens Lukács das Programm, die Wesensschau, vorgestellt, das er in seiner Antwort auf Babits' Rezension für sich reklamierte? Wird hier der Ästhetizismus kritisiert? Und was hat ästhetische Kultur mit jener bestimmten Nebelhaftigkeit zu tun?

Der Band *Eszttétikai kultúra* nimmt drei Jahre nach der Publikation von *A lélek és a formák* und zwei Jahre nach *Die Seele und die Formen* das Problem der Form wieder auf, indem eine Reihe von Texten aus den Jahren 1908–1911, teilweise stark überarbeitet und in eine neue Ordnung gebracht, publiziert werden. Lukács befaßt sich abermals mit dem Verhältnis von Form und Seele: „az esztétikai kultúra a lélek megformálása“²⁰⁵ (Lukács 1910b: 135). Was im Band *A lélek és a formák* umschrieben wurde, wird hier klar ausgesprochen.

Im titelgebenden Essay *Eszttétikai kultúra* ist ästhetische Kultur die Kultur um 1910, oder, zunächst, nicht die Kultur, sondern eben die Kulturlosigkeit. Der Ästhet, der ästhetische Mensch ist derjenige, der diese Kultur lebt. Lukács' Essay gibt eine genaue Beschreibung dessen, was sie ist: wo der Weg Selbstzweck ist, wo Kunst um der Kunst willen gemacht und erlebt wird, wo Erlebnis zentraler Wert ist – wo aber auch innere Verarmung und Einseitigkeiten zu finden sind. Der Beschreibung dieser Kultur widmet er den Großteil dieser Schrift. Das Interessante an ihr ist aber nicht der erste, sondern der zweite Teil. Dieser beschreibt auch die ästhetische Kultur, nämlich was sie sein könnte – laut Lukács sein sollte und bei einigen wenigen Protagonisten auch ist. Der erste und der zweite Teil des Essays stehen einigermmaßen im Widerspruch zueinander. Liest man den Text bloß bis zur Hälfte, denkt man, hier handle es sich um eine Kritik des Ästheteten. Lukács' Kritik ist jedoch eine Vorbereitung nicht zu dessen Überwindung, sondern zu einer Steigerung bis zu dessen Wesen hin. Lukács war 1910 in diesem Problem gefangen. Er vertiefte sich in seiner Kritik, hoffte damit den Durchbruch zu schaffen und blieb in ihm stecken. Seine Unterscheidung zwischen Kunst

205 „die ästhetische Kultur ist die Formierung der Seele.“

und Leben ist auf der ersten und auf der zweiten Ebene jeweils verschieden. Seine Schwierigkeit ist es, daß er zwischen den zwei Bedeutungen begrifflich nicht unterscheidet, weil nicht die Sachen anders sind, sondern ihre Wirkung, der Umgang mit ihnen. Einmal sind sie oberflächlich, das andere Mal wesentlich. Das Problem vertieft sich insofern als es Lukács hier um Tiefe und Oberflächlichkeit geht. Deshalb redet er einmal über ‚das Leben‘, dann über ‚das Leben‘. Was in der philosophischen Tradition – etwa in Wesen und Akzidenz – getrennt wurde, mußte Lukács hier für sich mit unzureichenden sprachlichen Mitteln neu erarbeiten.

Er schließt den Essay *Eszttékai kultúra* mit der Bemerkung, er hätte während des Schreibens beständig an einen gedacht: an Dostojewski. Wenn das so ist, was heißt dann der Satz „Minden kultúra az élet meghódítása“²⁰⁶ (Lukács 1910b: 124) oder „Az esztétikai kultúra középpontja: a hangulat“²⁰⁷ (Lukács 1910b: 125)? Diese Sätze bekommen mit dem Hinweis auf Dostojewski eine religionsphilosophische Dimension. Es geht hier um das Leben im theologischen Sinne und um die ständige Bezogenheit zu diesem Mittelpunkt. Ästhetische Kultur – Ästhetizismus, wie das mit einem eindeutigeren Begriff ausgedrückt werden könnte – ist das Getrenntsein von diesem Mittelpunkt. Wenn die Gesamtheit einer Kultur, wenn alle Aspekte des Lebens absichtlich, durch künstliche Umgangsformen von diesem Mittelpunkt ferngehalten werden, dann ist die Erlösung nahe. So nahe, daß man bereits inmitten der Lösung ist. Durch die Erkenntnis des Problems und indem man es auf sich nimmt, kann es auch gelöst werden.

Die Kunst einer ästhetischen Kultur besteht in einer verfeinerten Technik, komplizierter Psychologie, geistreicher Aphorismen und hauchartiger Gedanken. Die ästhetische Kultur hat keine Architektur, keine Tragödie, keine Philosophie, keine monumentale Malerei und keine Epik. Die Trennungslinie zwischen ästhetischer Kultur, wie sie ist und wie sie sein sollte, verläuft genau hier. Bleibendes, das Wesentliche Zeigendes ist hier ein Zug, der sich im Stein, in der klassischen Form, in einer Systematik, in der Monumentalität und in der Größe manifestiert. Nichts kann sich damit messen, was bloß verfeinert, kompliziert, geistreich und hauchartig ist. Lukács baut seine Vorstellungen über die wahre ästhetische Kultur in einer Kulturkritik auf. Er vertieft dabei diese Kultur und bildet eine Substanz, die fähig ist, auch den Schein dieser Kultur zu tragen.

206 „Jede Kultur ist die Eroberung des Lebens“

207 „Das Zentrum der ästhetischen Kultur ist: die Stimmung.“

Mit ästhetischer Kultur meint Lukács die bürgerliche Kultur seiner Gegenwart im allgemeinen. Wenn man jedoch einzeln benennt, was alles im Essay *Esztétikai kultúra* gemeint ist, wird diese Aussage etwas komplexer. Das erste Problem dabei ist, daß er die proletarischen Künstler als „részben esztéták“²⁰⁸ (Lukács 1910b: 129) bezeichnet. Das zweite, daß, wie das Beispiel von George Bernard Shaw zeigt, politische und ästhetische Bewegungen um 1900 noch miteinander vereinbar waren, die man aus heutiger, rückblickender Sicht lieber auseinanderhält. Shaw war engagierter Sozialist und gleichzeitig „egyike (...) Wagner legszenvedélyesebb apostolainak“²⁰⁹ (Lukács 1910b: 129). Der Name Wagner hat in diesem Zusammenhang auch eine weitere Bedeutung. Bekanntlich wurde die Frage des Ästhetizismus am Beispiel Wagners bereits abgehandelt, und zwar von demjenigen Kulturkritiker, der die Kritik an der neuzeitlichen Kultur am tiefsten durchdacht hat, nämlich Friedrich Nietzsche. „Az élet perspektívájából esztéta az, aki az életre rákényszeríti művészetének törvényeit“²¹⁰ (Lukács 1910b: 134), schreibt Lukács. So ist für Ästhetentum, Leben, Perspektivismus und Bezwingen des Lebens hier Nietzsche die Bezugsfigur, obwohl in Lukács' Essay selbst Hofmannsthal, Mann und Wilde genannt werden.

Die Lösung in *Esztétikai kultúra* ist das „Als ob“ (Lukács 1910b: 136) von Kant. Die Künstler, die dieses leben, sind Hans von Marées, Stefan George, Paul Ernst, Charles Louis Philippe und Fjodor Michailowitsch Dostojewski. Soweit der Essay. Warum geht es aber im Band dann um Károly Kernstok, August Strindberg, Endre Ady, Dániel Jób, Béla Balázs, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Henrik Pan-toppidan? Darum, weil Károly Kernstok „a dolgok lényegét“²¹¹ (Lukács 1910a: 190) darstellen will und für eine Gegenbewegung steht: er ist mit seiner Kunst gegen den Impressionismus. Das Argument, daß es unter den Impressionisten auch große Künstler gab, die ganz genau das Wesentliche dargestellt hatten, entkräftet Lukács mit einer gewissen Souveränität: „nem érdemelték meg az impresszionisták a közülök kiemelkedő nagy művészeket“²¹² (Lukács 1910a: 193). Der letzte Satz von *Az utak elváltak* ist für Lukács Programm: „Hadüzenet minden impresszionizmusnak,

208 „teilweise Ästheten“

209 „einer von Wagners leidenschaftlichsten Aposteln“

210 „Aus der Perspektive des Lebens ist derjenige Ästhet, der die Gesetze seiner Kunst dem Leben aufzwingt.“

211 „das Wesen der Dinge“

212 „Die Impressionisten haben die aus ihren Reihen sich entwickelnden großen Künstler nicht verdient.“

minden sensationnak és hangulatnak, minden rendtelenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészetének, amely első szavának és utolsónak az 'én' szót írja le²¹³ (Lukács 1910a: 193). Ady ist hier Bezugsperson, weil er voller Erwartung einer Revolution, weil er eine Art ‚sozialistischer‘ Dichter, weil für ihn Sozialismus auch Religion war – genauso wie für Lukács, der im Essay *Esztétikai kultúra* den Sozialismus mit dem Christentum vergleicht. Bei Ady erblickt Lukács auch die Bewegung: „Ady Andre nyelve folyton zengőbben egyszerű, nagyobb vonalú és többet átfogó lesz (...) közelebb ahhoz az egyszerűség felé menő fejlődéshez, amin a mai festők legjobbjai és egy pár igen nagy költő (Kipling, Verhaeren, Stefan George stb.) dolgoznak“²¹⁴ (Lukács 1909a: 292). Und weiter unten „a harminc esztendőös Ady Andre (...) ma azon a ponton van, hogy megcsinálja az új átalakulást: a küzdelmet az ‚érdekes‘ ellen, azt ami ma még csak a képzőművészekben vált tudatossá“²¹⁵ (Lukács 1909a: 292). Jób ist ein Vertreter derselben Bewegung. Er ist einer der wenigen in der ungarischen Literatur der Zeit, dem Lukács dies zutraut. Dies, obwohl Lukács annimmt, daß Jób selbst vielleicht gar nicht weiß, was er tut, obwohl er auch zynisch, distanziert und atmosphärisch ist. Dieser Widerspruch – Paradoxie, wie Lukács das nennt – zeigt, daß Lukács die Spuren von etwas suchte, das erst als Sehnsucht, als Idee existierte. Und wer ist der Theoretiker dieser Idee, wer ist der Philosoph, den Lukács im Vorwort erwartet? Der von Babits mißverstandene Georg Lukács selbst. Deshalb ist der Band *Esztétikai kultúra* erschienen. Ein dritter nach Ady und Jób ist der Schriftsteller Balázs, der auf dem Weg von Georg Hauptmann unterwegs ist und von dem Lukács viel, sehr viel erwartet. Thomas Mann beschreibt die Dekadenz, das Verwelken, und sein Ton ist episch, wie noch bei Selma Lagerlöf oder Henrik Pantoppidan. Manns „legmélyebb gyökere mégis (...) a fájdalmas kiszakadottság érzése a nagy vegetativen természetes közösségből és a vágyódás a közösség után“²¹⁶ (Lukács: 1909b: 487). Und

213 „Kriegserklärung an jeden Impressionismus, jede Sensation und Stimmung, jede Unordnung und jedes Leugnen der Werte, an jede Weltanschauung und Kunst, welche als ihr erstes und letztes Wort ‚Ich‘ niederschreibt.“

214 „Die Sprache von Andre Ady wird immer einfacher, großzügiger und umfassender (...) näher zu jener Entwicklung in Richtung Einfachheit, an der die besten Maler und ein paar große Dichter (Kipling, Verhoeven, Stefan George etc.) arbeiten.“

215 Der dreißigjährige Andre Ady (...) ist heute an dem Punkt, daß er die neue Umwandlung angeht: den Kampf gegen das Interessante, was heute nur in der Kunst bewußt geworden ist.“

216 „tiefste Wurzel ist das schmerzhaftes Gefühl des Herausgerissenseins aus der großen vegetativen Gemeinschaft und die Sehnsucht nach der Gemeinschaft.“

weiter unten: „Mert az élet: közösségekre születni és kötelességeket teljesíteni“²¹⁷ (Lukács 1909b: 488). Das Leben ist der Gegensatz von Dekadenz. In dieser Reihe steht auch Arthur Schnitzler mit dem Text *Der Weg ins Freie*. Arthur Schnitzler *regénye*, auf den ich schon hingewiesen habe.

Um Kant, Marées, George, Ernst, Philippe und Dostojewski geht es in den Essays dieses Bandes zwar nicht, aber in anderen Werken, die hier somit auch in diese von Lukács so genannte ästhetische Kultur einzuordnen sind: Um Kant und Marées geht es in der *Heidelberger Philosophie der Kunst* und der *Heidelberger Ästhetik*, um George, Ernst und Philippe in den Essays der Sammlung *A lélek és a formák* und um Dostojewski in einem geplanten Buch, dessen Einleitung als *Die Theorie des Romans* bekannt geworden ist. Lukács formiert 1910 seine Texte und seine Projekte unter dem Begriff ästhetische Kultur. Wenn sich auch bis zur Formulierung von *Die Theorie des Romans* 1915 bzw. der Heidelberger ästhetischen Schriften bis 1918 seine Auffassung, was ästhetische Kultur sei, geändert hat, ist hier bereits ein Schema entworfen, welches, wenn auch überdeckt und geändert, maßgebend bleibt.

Im Essay *Levél a kisérlétről* waren Künstler und Kritiker noch Partner. In *Eszttékai kultúra* ist der Künstler es nicht mehr: „A művészet mindig csak következménye volt kulturáknak“²¹⁸ (Lukács 1910b: 131). Diejenigen, die mit den erstrangigen und bewegenden Kräften im Komplex der Kultur rechnen und diese Kräfte mit ihrer Arbeit beeinflussen, können diese Kultur verändern. Diejenigen, „akik a művészetben vagy a művészet körül élnek, soha“²¹⁹ (Lukács 1910b: 132). Wer aber kann jene Kräfte berechnen und beeinflussen? Die Kritiker? Lukács macht sich keine Illusionen. Die große Kunst ist noch nicht da. Die Unvertretbarkeit der Romantik ist 1910 klar zu sehen: „Ha Herder és Schiller, ha Goethe és a romantika hittek a léleknek világot mozgó erejében, tévedésük tragikus tévedés lehetett volna legfeljebb, ha megérzik, hogy tévedtek. Ma, mindazok után, amiket tudunk, komikus minden kísérlet megvalósítani akarni egy valamikor hihetőnek látszótt illuziót“²²⁰ (Lukács 1910b: 131f.).

In der zweiten Hälfte von *Eszttékai kultúra* geht Lukács einen Schritt weiter. Die

217 „Weil Leben ist: in Gemeinschaft geboren sein und Pflichten erfüllen.“

218 „Die Kunst war immer nur die Folge von Kulturen.“

219 „die in der Kunst oder um die Kunst herum leben, nie.“

220 „Wenn Herder und Schiller, wenn Goethe und die Romantik an die weltbewegende Kraft der Seele geglaubt hätten, wäre ihr Irrtum höchstens tragisch gewesen, falls sie gefühlt hätten, daß sie irren. Heute, nach all dem, was wir wissen, ist jeder Versuch, eine einstmals glaubhafte Illusion verwirklichen zu wollen, komisch.“

Kultur der Gegenwart ist die ästhetische Kultur. Und wenn diese gegenwärtig auch im wahren Sinne des Wortes Kulturlosigkeit ist, so kann dennoch Kultur der Gegenwart nur eine ästhetische Kultur sein. Von dieser Behauptung ging Lukács aus. Und an dieser Situation ist nichts zu ändern. „Ami van: nálunknál hatalmasabb székszerűségek teremtették meg ilyenek“²²¹ (Lukács 1910b: 132). Diese Kultur ist mit unveränderlicher Determiniertheit gegeben. „A külső helyzet adva van. Nincs az a genie, mely ennek vaskényszerűségét megingathatná“²²² (Lukács 1910b: 132). Im Gegensatz zu Babits' Hoffnung, Lukács könnte die Fesseln seiner Bildung abschütteln, sieht Lukács den Ausweg anderswo. In diesem Gegebenen entsteht nämlich ein neuer Typ des Ästheten. Was Lukács im ersten Teil des Essays beschrieb, war auch nichts anderes als eine Vorbereitung zu jenem. „Ha egy mondatban akarjuk foglalni mindazt, amivel eddig az esztéta típusát kritizáltuk, nem azt kell-e mondanunk: nem voltak eléggé, elég mélyen és elég következetesen esztéták, akik azoknak vallották magukat?“²²³ (Lukács 1910b: 134).

Das Stilproblem ist in Hebbels *Maria Magdalene* gelöst. Bei diesem hängt jedes Individuum gerade durch seine Individualität, Irrationalität und sein Pathologisches mit dem Hintergrund zusammen (Lukács 1911, Bd. 1: 398). Deshalb ist *Maria Magdalene* gelungen, genauso seine anderen Dramen *Herodes und Mariamne* und *Kandaules und sein Ring*. Diese Lösung ist identisch mit jener, die Lukács in *Esztétikai kultúra* anstrebt: das Durchgehen bis zum Wesen.

Warum wurden gerade diese Essays in den Band *Esztétikai kultúra* aufgenommen? Würden andere, die bis 1913 entstanden sind, nicht genauso oder noch besser hingepaßt haben? Bereits im Sommer 1909, als Lukács den Plan zu *A lélek és a formák* faßte, war eine andere Reihe von Essays fertig, welche er für gut hielt, aber nicht in jenen Band aufnehmen wollte: *Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye, August Strindberg hatvanadik születése napjára*²²⁴, *Bíró Lajos novellái*²²⁵, *Jób Dániel novellái*²²⁶

221 „Was es gibt ist so beschaffen von höherer Notwendigkeit als wir.“

222 „Die äußere Situation ist gegeben. Es gibt kein Genie, das an deren eiserner Notwendigkeit rütteln könnte.“

223 „Wenn wir in einem Satz fassen wollten, warum wir den Typen des Ästheten kritisierten, sollten wir nicht sagen: jene, die sich als solche bekannten, waren nicht genug, nicht tief genug und nicht folgerichtig genug Ästheten?“

224 *Für den sechzigsten Geburtstag von August Strindberg*

225 *Die Novellen von Lajos Bíró*

226 *Die Novellen von Daniel Jób*

(Brief Lukács' an Popper vom Juni 1909). Alle genannten sind große Künstler, welche den Weg zur ästhetischen Kultur gehen können. Im Vorwort *Arról a bizonyos homályosságról* spricht Lukács vom Fehlen einer ungarischen Philosophie und schreibt dieser Tatsache das Unverständnis gegenüber seinen Essays zu. Er behauptet, es gebe weder eine Wiener noch eine ungarische philosophische Kultur. Hier finden wir jedoch diejenigen versammelt, die eine ästhetische Kultur schaffen könnten: Schnitzler in Wien, Bíró, Jób und Ady in Budapest. Wenn das auch noch nicht die ersehnte philosophische Kultur ist, ein Schritt dahin wird es aber vielleicht sein.

Das war also nach Tragödie und Essay der dritte Ausweg aus der Krise, das war die dritte Antwort auf die Frage des jungen Lukács.

Die große Ästhetik

Lukács arbeitete zwischen 1911 und 1918 an einer ästhetischen Schrift. Über ihr Werden und über das Ergebnis sind wir unterrichtet. Aufgrund von Briefen, Notizheften und fertigen Manuskriptteilen sind sowohl die Fragestellungen als auch die Antworten nachvollziehbar. Diese Schrift wurde als geschlossenes Werk, nach diesen Materialien beurteilt, jedoch nicht fertiggestellt. Die erhaltenen Manuskripte wurden erst nach seinem Tode als *Heidelberger Philosophie der Kunst* und *Heidelberger Ästhetik* publiziert. Die Zweiteilung der Manuskripte gründet sich darin, daß es sich um die zwei Versionen derselben Arbeit handelt. Die Arbeit, eine große, systematische Ästhetik, wäre ihrerseits dreigeteilt. Die Dreiteilung ergibt sich aus der Grundproblematik: der Künstler schafft das Kunstwerk, der Rezipient betrachtet es. Die drei Teile wären die Phänomenologie, die Werklehre und die Transzendentalpsychologie, wobei es in der Phänomenologie um den Schaffenden und in der Transzendentalpsychologie um den Rezipienten gegangen wäre (Lukács 1975: 69f.). Die erhaltenen Manuskriptteile sind jedoch nicht diesem Schema gemäß in Kapitel eingeteilt. Die vorhandenen Fragmente sind jedesmal nur Vorbereitungen zu jener Struktur. Hier geht es statt dessen um ästhetische Setzung, Phänomenologie und Werklehre.

Der Künstler schafft laut Lukács das Kunstwerk, welches dann der Rezipient betrachtet, ohne daß dabei eine adäquate Mitteilung stattfände. Weder der Künstler kann im Werk seine künstlerische Idee realisieren, noch der Betrachter das Werk erfassen. Dieser Grundsituation muß eine Ästhetik gerecht werden. In der ersten Version der Heidelberger ästhetischen Schriften, in der sogenannten *Heidelberger Philosophie der Kunst*, wird diese These eingehend erläutert. Die einzig mögliche Mitteilungsförmigkeit der Kunst ist, wie Lukács das nennt, ein doppeltes Mißverständnis. Der Künstler mißversteht das Werk als Ausdruck seines Schöpfungsprozesses, und der Rezipient, indem er es zu verstehen meint. Kunstwerke erhalten ihre Substanz durch diese Mißverständnisse (Lukács 1974: 40). In der zweiten Version seiner Heidelberger ästhetischen Schriften, in der sogenannten *Heidelberger Ästhetik*, erscheint das Mißverständnis als Abgrund (Lukács 1975: 64f.). Sowohl im Schaffensprozeß, als auch in der ästhetischen Kontemplation trennt den Schaffenden respek-

tive den Rezipienten ein Abgrund vom Werk. Beide Tätigkeiten sind – zwar zu verschiedenen Graden – unerfüllt. Ein den ganzen Menschen ansprechender Kunstgenuß ist nicht möglich. Möglich ist ein stilisiertes Erlebnis des Werkes. Dieser Abgrund ist zugleich Ursprung einer Ästhetik (Lukács 1975: 86) des Werkes von Lukács.

Die Heidelberger ästhetischen Schriften sind philosophische Studien. Das Kunstwerk dient bloß als abstrakte Grundlage zur Theoriebildung, nicht als Objekt der Betrachtung, in welchem der Schreiber und der Leser aufgehen könnten. Lukács geht von der Frage aus: „Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?“ (Lukács 1974: 9 bzw. Lukács 1975: 9) und will den Begriff des Daseins des Werkes klären. Dies erreicht er zum Schluß mit dem Begriff des Mißverständnisses. Er versucht in der Bewegung von dieser Ausgangsfrage bis zur Schlußtheorie eine „immanente, autonome und werttheoretisch begründete Ästhetik“ (Lukács 1974: 135) zu schreiben. Lukács dringt von einer Kantischen Problemstellung – wie sind Kunstwerke möglich? – zu einer Kantischen Lösung – die Feststellung des Kunstwerkes an sich und der Unangemessenheit der menschlichen Erkenntnis – vor. Neukantianismus ist eine der zeitgenössischen Tendenzen, welche für dieses Werk von Lukács maßgebend sind. Eine zweite Richtung ist die kunsttheoretische Diskussion, geführt beispielsweise von Conrad Fiedler und Alois Riegl, welche ihrerseits auch Berührungspunkte mit Kant und dem Neukantianismus aufweist. Im weiteren findet sich eine Reihe von Hinweisen auf österreichische Literaten und Philosophen, die in dieser Untersuchung bereits Erwähnung fanden und die beweisen, daß Lukács' Gesichtsfeld sich bis 1918 zwar erweiterte, aber das bereits Erarbeitete darin weiterhin relevant blieb.

Um den Abgrund zwischen Begriff und Wesen anzudeuten, wendet sich Lukács literarischen Beispielen zu. Einmal ist es Sobeide, die dies ausspricht. „Alle diese Dinge/Sind anders und die Worte, die wir brauchen,/Sind wieder anders“ (Lukács 1974: 21), zitiert er Hugo von Hofmannsthal's *Die Hochzeit der Sobeide*. Die Dinge und die Worte, um die es Lukács in seiner Ästhetik und Sobeide in ihrem Satz ging, waren freilich verschieden. Hofmannsthal's Stück spielt in Persien. Die in ärmeren Verhältnissen aufgewachsene Sobeide heiratet den reichen Kaufmann Chorab, dem ihr Vater verschuldet ist. In der Hochzeitsnacht eröffnet sie ihrem Mann, daß sie jemand anderen, nämlich Ganem, liebt. Chorab läßt seine Frau frei, sie geht ins Haus der Scholnassers und muß zusehen, wie der alte Teppichhändler und sein Sohn Ganem sich um die schöne Gülistane streiten. Sobeide geht ins Haus ihres Mannes zurück mit der Erkenntnis, daß der Schein, daß nämlich Chorab sie kaufte und Ga-

nem sie liebte, sie getrogen hatte, und springt von einem Turm in den Tod. Den von Lukács zitierten Satz spricht Sobeide, als sie dem zweifelnd verzweifelten Chorab in der Hochzeitsnacht ihre Liebe zu Ganem gesteht. Worauf Lukács hier verweist, ist nicht bloß der Unterschied zwischen sprachlichem Ausdruck und dem Wesentlichen, sondern mittels Sobeides tödlichem Irrtum, auf die Illusionen, welche durch diese Kluft entstehen. Georg Lukács kommt hier, von der Wiener Literatur ausgehend, zu einer fundamentalen philosophischen Einsicht: Der sprachliche Begriff und „das Wesen der sonst unaussprechbare Qualität restlos treffenden Intention“ (Lukács 1974: 20) sind unüberbrückbar getrennt. Und somit befindet man sich in einer ausweglosen Situation. Je weniger abstrakt man sich auszudrücken versucht, desto aussichtsloser wird es, „das Wesentliche, den eigentlichen Inhalt auch nur annähernd anzudeuten“ (Lukács 1974: 20). Daraus folgt die jedoch aus besagtem Grund unbeweisbare prinzipielle Struktur, welche Lukács in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften darzustellen versucht: die für jedes Subjekt identische, aber unkommunizierbare „metaphysische Essenz der Aussenwelt“ (Lukács 1974: 20) und „aufnehmende Qualität“ (Lukács 1974: 20) des Subjekts.

Genauso wie dieses erste literarische Beispiel in *A modern dráma fejlődésének története*, so findet sich auch das zweite bereits in einer seiner früheren Schriften besprochen. Deshalb weist Lukács auf seinen Beer-Hofmann-Essay aus *Die Seele und die Formen* hin. Der dort analysierte Bewußtseinszustand ist der Ausgangspunkt für seine Theorie der Kunst. Es geht um die Kontinuität bzw. Diskontinuität der Erlebniswirklichkeit. Der exemplarische Bewußtseinszustand ist jener der Kontinuität und Unmittelbarkeit, ein Zustand, in welchem das Subjekt stetig lebt. Herausgerissen aus diesem Zustand wird es durch den Tod – den eigenen respektive den eines anderen. Einmal durch die Gedanken an den eigenen Tod, wie das anhand des Beispiels Arthur Schopenhauers und der Philosophie erörtert wird (Lukács 1974: 25). Das andere Mal durch den Tod des anderen, wie es Richard Beer-Hofmann in der Erzählung *Der Tod Georges* schilderte. Herausgerissen wird das Subjekt aus jenem Urzustand, „der eigentlichen Heimat“ (Lukács 1974: 26), wenn es logisch denken oder ethisch handeln muß – so die weiteren Beispiele von Lukács nach jenen von Hofmannsthal und von Beer-Hofmann.

Dieses anhand von Beispielen aus der Wiener Literatur der Jahrhundertwende entwickelte Problem bringt er mit Thesen anderer Exponenten zeitgenössischer Philosophie und Kunsttheorie in Beziehung. Wie Nahe in der Logik der Heidelberger ästhetischen Schriften der in München wirkende Bildhauer und Kunsttheoretiker

Adolf Hildebrand sowie der Kunsttheoretiker Conrad Fiedler einerseits und andererseits der Wiener Literat Richard Beer-Hofmann stehen, zeigt sich in Lukács' Notizen. In den erhaltenen Notizheften, in welchen er seine Lektüre kommentierte, stehen dicht nebeneinander die Stellen, welche die Konstruktion des philosophischen Werkes belegen. In einem dieser Hefte kommentiert er Heinrich Rickerts *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*. Lukács unterscheidet zwischen Kunst, Wissenschaft und Leben. Das Problem, das er in diesen Bereichen untersucht, ist das von Ideal und Faktum, Kontinuität und Unterbrechung (Lukács 1997: 45f.). Es gibt weder Vorstellungen, wie die Logik sie fordert, als psychische Gebilde in der Wissenschaft, wie das Rickert feststellt, noch gibt es reine Sichtbarkeiten in der Kunst, wie das Fiedler und Hildebrand feststellen. Sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst und das Leben sind jeweils ein Kontinuum, welches keine Unterbrechung erlaubt. Unterbrechungen gibt es trotzdem. In der Wissenschaft ist es das Herausfallen aus dem System, in der Kunst ist es der Torso, im Leben der Tod. Wissenschaft, Kunst und Leben konstituieren jeweils eine homogene Welt – die nur von außen, als heterogene erlebbar wird. In Beer-Hofmanns *Der Tod Georges* ging es um das Leben als ein Kontinuum der Erlebniswirklichkeit. Eine Unterbrechung war dort für Paul auch nicht möglich. Heinrich Rickert geht es in seinen *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* darum, worum es auch dem Philosophen Bernard Bolzano gegangen war: die Vorstellungen an sich, unabhängig davon, ob sie wirklich existieren oder nicht. Rickert spricht von „Vorstellungen, wie die Logik sie fordert (...), nämlich Vorstellungen, die sowohl allgemein als auch inhaltlich vollkommen bestimmt sind“ (Rickert 1902: 53) und von der Verneinung der Frage, ob es sie als psychische Gebilde überhaupt geben kann. Das ist der Punkt, wo Rickerts Neukantianismus, Fiedlers und Hildebrands Kunsttheorie, österreichische Philosophie und Wiener Literatur sich begegnen. Freilich ist das eine Konstruktion und als solche fragwürdig, aber eine Konstruktion von Georg Lukács.

Die Grundthese ist, daß das Kunstwerk die vom Künstler intendierten Inhalte nicht vermitteln kann. Was wie Scheitern aussieht, begründet für Lukács erst die Ästhetik. Dieses Paradoxon ermöglicht eine autonome und immanente, d. h. nicht transzendente Ästhetik – eine, die also weder einer Metaphysik noch einer Religionsphilosophie dient. Er erblickt in den Arbeiten der Kunsttheoretiker Gottfried Semper, Alois Riegl, Conrad Fiedler und Adolf Hildebrand Parallelen zu seiner eigenen Auffassung von Ästhetik. Diese genannten unternahmen es, Kunstwerke an sich zu betrachten, deren Gesetze aus diesen selbst abzuleiten und so zu deren Wesen

vorzustoßen. „Gleichviel ob mit Semper in den Bedingungen des Materials, mit Riegl im ‚absoluten Kunstwollen‘, mit Fiedler-Hildebrand in der produktiven Homogenisierungskraft der ‚künstlerischen Tätigkeit‘ das Wesen der Kunst erblickt wurde: immer lag diesen Bestrebungen die instinktive Sicherheit zugrunde, daß die Autonomie der Ästhetik nur durch die resolute und scharfe Abtrennung des Kunstwerks von jedem wie immer beschaffenen ‚Ausdruck‘ möglich ist; daß, um das Dasein des Werks begreifen zu können, ihm eine ganz eigene, selbständige Gesetzmäßigkeit zugesprochen werden muß“ (Lukács 1974: 37). Lukács geht aber über Semper, Riegl, Fiedler und Hildebrand hinaus. Diese Künstler und Kunsthistoriker haben nämlich dabei doch an die Eigengesetzlichkeit des Materials (Semper), an die restlose Mittelbarkeit des künstlerischen Wollens (Riegl) oder an die absolute Normativität des Schaffensprozesses (Fiedler) geglaubt. Exemplarisch behandelt Lukács Fiedler. Dieser blieb auf halbem Weg stehen. Er sah zwar, daß weder der Künstler das definitive Werk – sondern nur etwas Fragmentarisches – schafft, noch der Rezipient es erkennt. Aber er glaubte im Entwicklungsprozeß der Kunst jenes definitive Werk zu erreichen und es durch richtiges rezeptives Verhalten, durch Kunstkenntnis wahrnehmen zu können. Nicht anders ist es mit Alois Riegl. „Riegl und seine Schule fassen das Kunstwollen auch weiter, verwischen aber auch dadurch den von Fiedler richtig erkannten Unterschied des spezifischen künstlerischen Wollens und der ‚Weltanschauung‘, und kommen, auf anderen Wegen, den älteren Theorien der adäquaten Mitteilung und des Ausdrucks nahe. In beiden Anschauungen ist aber das Mißverständnis, die notwendig inadäquate Mitteilung, enthalten; zu der klaren Ablehnung der Kunst als ‚Ausdruck‘ konnten sie aber doch nicht kommen: Riegl, weil er in einer geschichtsphilosophisch-künstlerischen Gesamtauffassung nur das sich in den Werken (für den Philosophen) ausdrückende Kunstwollen untersucht hat und auf den Aufbau und Unterbau dieses Systems nicht einging; Fiedler, weil er das – richtig erkannte – künstlerische Schaffensprinzip zum einzigen Inhalt der Ästhetik hypostasierte und in dem inadäquaten Erlebnis des Rezipienten nur eine pädagogisch zu überwindende Tatsache, nicht aber ein Strukturelement der Ästhetik erblickt hat. In beiden Fällen hat aber das einzige Faktum, worauf eine Ästhetik aufzubauen ist, seine Sicherheit verloren, es ist Mittel einer (an sich problematischen) Mitteilung geworden, hat sich in einen Prozeß aufgelöst. So ist aus keiner dieser bedeutenden Tendenzen eine Ästhetik geworden: bei Riegl entstanden wichtige Ansätze zu einer Geschichtsphilosophie der Kunst, bei Fiedler zu einer Phänomenologie des Künstlers, die aber beide, weil sie nicht bewußt als solche gewollt wurden, man-

ches Unklare und Widerspruchsvolle an sich tragen“ (Lukács 1974: 39). Was Fiedler, Hildebrand, Semper und Riegl meinten, will Lukács in der Sprache der Philosophie formulieren. Er ortet bestimmte Ansätze einer Ästhetik bei Fiedler und Riegl, welche er in seiner eigenen Ästhetik zu einem systematischen Ganzen vervollständigen will. Daß die Notwendigkeit dieser Lukácsschen Ästhetik in Fiedlers Konzept zu finden ist, das sagt Lukács deutlich. Sie liegt in der bei Fiedler konsequenterweise betonten Unabschließbarkeit des künstlerischen Schaffensprozesses: das Kunstwerk bleibt Fragment. Damit greift Lukács auf die Theorien seines Jugendfreundes zurück, die seiner Ästhetik die Grundstruktur verleihen. „Für Leo Popper war die Theorie der Technik und des Materials die wahre Vorstufe zur Metaphysik der Kunst; denn für seine Anschauung waren technisches Wollen und Gesetz des Materials metasubjektive Träger des Willens zum Werk, der über die wollenden und sich hingebenden Subjekte hinweg sich zu realisieren gezwungen ist und sich in dem Werk substantiiert, um ein von den Menschen ersehntes, von ihnen erschaffenes, aber für ihren Willen und ihr Erlebnis doch nie erreichbares irdisches Paradies zu errichten“ (Lukács 1974: 41). Damit ist nicht nur Lukács' eigene Grundthese formuliert, sondern Poppers Theorie in die Nähe der Rieglschen gerückt.

Lukács übernimmt Alois Riegls Begriff des Kunstwollens. So wie Riegl diesen Begriff in seinen *Stilfragen* einführte, bedeutet er die in der jeweiligen Epoche spezifischen Formationsgesetze. Lukács verwendet in diesem Sinne die Formulierungen „naturalistisches Kunstwollen“ (Lukács 1974: 111f., 116, 134, 136), „das in der transzendenten Form wirksame Kunstwollen“ (Lukács 1974: 140) und das „Wollen des phänomenologischen Schöpfers“ (Lukács 1974: 162). Kunstwollen ist kein bloßes psychologisches Wollen, sondern eines, das aus dem Werk selbst zu erschließen ist. Lukács geht auch noch einen Schritt mit Riegl weiter und behauptet, daß durch das Kunstwollen das „epigonale Kunstwerk“ (Lukács 1974: 162) entsteht, das historisch und zeitgebunden ist.

Die auf den Seiten 169–170 seiner *Heidelberger Philosophie der Kunst* geführte Diskussion über ‚Marmor‘ mit den Überlegungen zu „kubischen und flächenhaften Gesichtseindrücken“ (Lukács 1974: 169), zum im Block sich offenbarenden kubischen Prinzip des Marmors und dem quasi flächenhaften Zusammenhang der Relief-Auffassung, mit den Beispielen ägyptische Plastik, Michelangelo, griechische und „malerische Plastik“ (Lukács 1974: 170), dürfte auch auf Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Riegls *Die spätromische Kunstindustrie* und Poppers *Die Bildhauerei* zurückzuführen sein.

Georg Lukács orientierte sich an Kunsttheoretikern. Conrad Fiedler, Adolf Hildebrand, Alois Riegl, Franz Wickhoff und Wilhelm Worringer vertreten je eine rein ästhetische Kunstbetrachtung. Die ersten beiden sind ahistorisch, die letzteren drei genannten relativ historisch (Lukács 1974: 192). Kunsttheorie ist aber aus demselben Grund paradox wie die Ästhetik: ihr Gegenstand, das Kunstwerk, ist adäquat unerkennbar. Der Kunsttheoretiker steht demselben unüberwindlichen Mißverständnis gegenüber wie der Künstler und der Rezipient. Hier findet sich jedoch genauso ein Kompromiß wie für den Künstler das Schaffen und für den Rezipienten die inadäquate Erkenntnis, das Erleben. Der Kompromiß hier ist das Schreiben einer Kunsttheorie.

Lukács bezieht sich in seiner Darstellung der modernen Phänomenologie Husserls (Lukács 1975: 44) auf das ‚An-sich‘ im Sinne Bolzanos. Sein Begriff ‚Werk an sich‘ (Lukács 1975: 85–88) ist analog zu Bolzanos Begriffen ‚Satz an sich‘, ‚Wahrheit an sich‘ etc. konstruiert. Er räumt mögliche Einwände gegen eine zu konstituierende ästhetische Sphäre mit einem Bolzanoschen Argument aus: „Daß dies – uns – unmöglich ist, ändert garnichts an der struktiven Sachlage, geradesowenig wie die Tatsache, daß ‚ungedachte‘ Wahrheiten ebenfalls unvorstellbar sind, deren wesensnotwendiges Gegebensein für die theoretische Sphäre nicht alterieren kann“ (Lukács 1975: 86). Im Kapitel *Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik* begründet Lukács die Selbständigkeit des Werks mit einer Bolzanoschen Begriffsapparatur. Das „extrem isolierte zentrale Objekt der Ästhetik [ist] von den zugeordneten Subjektverhältnissen scheinbar doch weniger ablösbar, als das entsprechende, weniger isolierte theoretische Sinngebilde. Ein Satz an sich etwa ist unentstanden, d. h. in seinem normgemäßen Gelten niemals von einem Subjektsakt ‚hervorgebracht‘, während selbst dem ‚Werk an sich‘ ein Schöpfer normativ zugeordnet ist; geradeso verharrt der Satz an sich in einer völligen Gleichgültigkeit gegenüber dem Gedachtwerden, ja sogar gegenüber dem Gedachtwerdenkönnen, während die Wirkungsmöglichkeit mit der Idee des Werkes mitgesetzt ist. Dennoch ist die Objektivität des ästhetischen Gegenstandes eine absolute“ (Lukács 1975: 111). In der zweiten Version der Ästhetik, der sogenannten *Heidelberger Ästhetik*, berücksichtigt Lukács also Bolzano. Es ist anzunehmen, daß er auch über den Umweg über Husserl auf Bolzano aufmerksam wurde, trotz eventueller andersartiger Kenntnis des Werkes aus seiner Studienzeit. Er informierte sich nachweislich aus der Quelle. Er kaufte, wie das die Buchhandlungsrechnungen im Lukács-Archiv belegen, am 18. 7. 1914 den ersten und am 31. 8. 1916 den zweiten Band der *Wissenschaftslehre* Bolzanos.

Lukács legte sich in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften ein System zu recht, in welchem Widersprüche ihren Ort und dadurch ihre wohlformulierte Bedeutung haben. Dieses System ist seinem Anspruch nach komplett. Die Bemühungen Lukács' galten der Darstellung dieses Ganzen. Es ist erst durch Lukács' Bewegung, durch den Weg, welchen er in den zwei Schriften durch es gegangen ist, als System für den Leser erkennbar.

Lukács' Ästhetik ist in den Neukantianismus einzuordnen. Die Ausgangsfrage „Es gibt Kunstwerke, wie sind sie möglich?“ (Lukács 1974: 9, bzw. Lukács 1975: 9) ist kantisch. Die darin enthaltene erkenntnistheoretische Problematik, wie man das Kunstwerk erkennen könne, auch. Ebenso die Bemühung, Kunst als ‚Wertsphäre‘ zu begreifen. Diese Bemühung ist grundlegend für den Neukantianismus, der die Welt in die Sphären der Logik, Ethik und Ästhetik einteilt und diese nach ihrem Wert untersucht. Der Aufbau einer autonomen, immanenten und werttheoretisch begründeten Ästhetik ist in allen seinen Bestandteilen Kants Geist verpflichtet. Lukács' Vorhaben, ein an Kant orientiertes System der Ästhetik zu begründen, wird bereits bei einer oberflächlichen Lektüre seiner Heidelberger Schriften evident. Die zentrale Stellung Kants wird auch von Lukács selbst ausgesprochen: „Die immer wiederkehrenden kritischen Hinweise auf Kant sind von der Anschauung bestimmt, daß die ‚Kritik der Urteilskraft‘ den Keim zur Lösung jedes Problems der Struktur der ästhetischen Sphäre enthält: daß also die Ästhetik nur das dort implicite Vorhandene klarmachen und zu Ende denken muß“ (Lukács 1975: 98, Anmerkung 3).

Eine neukantianische Ästhetik gibt es nicht. Es gibt jedoch eine Reihe von einschlägigen Texten, die im Umkreis des Neukantianismus entstanden sind und sich demnach auf Kant, in erster Linie natürlich auf die *Kritik der Urteilskraft* berufen. Neukantianismus wird gewöhnlich in zwei Schulen eingeteilt, in die sogenannte Südwestdeutsche einerseits und in die Marburger Schule andererseits. In dieser Einteilung werden zwar solche für eine Untersuchung über den jungen Lukács entscheidende Kantinterpretationen wie die von Georg Simmel nicht berücksichtigt, für seine Heidelberger ästhetischen Schriften sind aber in erster Linie die Vertreter der in Heidelberg dominanten Südwestdeutschen Schule von Bedeutung. Was diese Schule betrifft, sind vor allem folgende beide Texte zur Ästhetik zu erwähnen: Wilhelm Windelbands *Einleitung in die Philosophie* (1914), insbesondere die Abschnitte über ‚Ästhetische Probleme‘, und Heinrich Rickerts *System der Philosophie* (1921), insbesondere der Abschnitt ‚Die Künste und die Schönheit‘. Außer diesen zwei programmatischen Schriften wäre eine Reihe von anderen zu erwähnen, die von jünge-

ren Wissenschaftlern stammen und ebenfalls den Versuch unternehmen, die Lücke zu schließen: eine neukantianische Ästhetik zu begründen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen: Jonas Cohns *Allgemeine Ästhetik* (1901), Richard Kroners *Logische und ästhetische Allgemeingültigkeit* (1908), Lenore Kühns *Das Problem der ästhetischen Autonomie* (1908), Hugo Münsterbergs *Philosophie der Werte* (1908) und Broder Christiansens *Philosophie der Kunst* (1909).

Beide Schulhäupter der südwestdeutschen Gruppe haben eine systematische Darstellung der Philosophie vorgelegt. In beiden Fällen wird der Ästhetik ihr systematischer Ort zugewiesen. In Wilhelm Windelbands *Einleitung in die Philosophie* findet sich dieser Ort in der Wertphilosophie neben Logik und Ethik. In Heinrich Rickerts *System der Philosophie* gehört die Ästhetik samt Sitten, Religion und Wissenschaften zur geschichtlichen Kultur. Windelband beruft sich in besagtem Werk namentlich auf Christiansen und Rickert seinerseits auf Münsterberg. Das konstituiert alleine jedoch noch keine Schule. Wenn man von einer Schule, etwa von der Südwestdeutschen Schule des Neukantianismus, redet, sollte man auch bedenken, daß der eine Führer, Heinrich Rickert, sich dem anderen Führer derselben Schule gegenüber durchaus seine Vorbehalte hatte. Rickert erschien Windelband als Positivist und Windelband diesem „immer sowohl zu metaphysisch als auch zu psychologisch“ (Rickert 1921: XI). Spricht man also in Verbindung mit Lukács über eine neukantianische Ästhetik, insbesondere über eine Ästhetik der Südwestdeutschen Schule des Neukantianismus, dann bedeutet dies nur soviel, daß Lukács' Bemühungen der Begründung einer solchen galten, unabhängig davon, ob diese je existierte.

Lukács scheint außer der allgemeinen Richtung, die die Kunst als eigene selbständige Wertsphäre untersuchte, nichts mit den ästhetischen Versuchen der Südwestdeutschen Schule des Neukantianismus gemeinsam zu haben. Mit der Marburger Schule hatte er mehr gemeinsam. Was eine Ästhetik der Südwestdeutschen Schule charakterisiert hätte – wäre einer der Versuche gelungen –, könnte anhand eines Vergleichs der diesbezüglichen Texte mit Hermann Cohens *Kants Begründung der Ästhetik* (1889) und *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912) und Ernst Cassirers Interpretation der Kantschen Ästhetik in seinem *Kants Leben und Lehre* (1918) erarbeitet werden. Die Zuordnung der einzelnen Texte zu den ästhetischen Versuchen der Marburger und der Südwestdeutschen Schule funktioniert aber in erster Linie über die sozusagen biographische Zugehörigkeit der jeweiligen Autoren. Cassirer und Cohen waren in Marburg, Cohn, Christiansen, Kühn dissertierten in Freiburg bei Rickert, Lukács arbeitete in Heidelberg. Eine Auseinandersetzung zwischen den

Vertretern der zwei Schulen fand aber statt. So las Lukács Cohens und Cassirers Schriften, wie das seine *Heidelberger Notizen* belegen. Cohens Ausgangsfrage ist identisch mit der Lukács': „Nach der Einteilung der transzendentalen Fragen, welche, nach dem Vorgang der Prolegomena, die zweite Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft gebracht hat, mußte die Frage entstehen, wenngleich sie nicht zur Formulierung gelangte: wie ist die Kunst möglich“ (Cohen 1912: 9). Cohen spricht auch über das Faktum der Kunst. Er leitete seine neukantianische Ästhetik mit demselben Gedanken wie Lukács ein: Es gibt das Faktum der Kunst. Wie ist die Kunst möglich? Ebenfalls geht Cohen auf die Kunstgeschichte und die Kunstwissenschaften, namentlich auf die Theorien von Semper, Wölfflin, Schmarsow, Hildebrand und Fiedler ein. Bei Fiedler konstatiert er das Problem des künstlerischen Sehens und kommt zu der Lukács entgegengesetzten Behauptung, daß das künstlerische Sehen die volle Sichtbarkeit ist (Cohen 1912: 65). Ich möchte hier auf weitere Details der Unterschiede zwischen Cohens und Lukács' Thesen nicht eingehen. Wesentlich für diese Untersuchung ist nicht die detaillierte Erörterung des Zusammenhanges beider, sondern die Feststellung, in welche geistigen Tendenzen sich Lukács mit seiner Arbeit einordnete.

Georg Lukács hat sich nicht bloß an der Ästhetik der Philosophen, sondern auch an der Kunsttheorie, also an den von Kunsthistorikern und Kunstkennern herausgearbeiteten Theorien von Kunst orientiert. Exemplarisch erscheint in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften Conrad Fiedler. Neben Fiedler ist aber eine Reihe von anderen Kunsthistorikern gemeint: Adolf Hildebrand, Gottfried Semper, Alois Riegl, Franz Wickhoff und Max Dvořak. Den Unterschied zwischen der Ästhetik als philosophischer Disziplin und jenen anderen Zugängen zu Kunst betont Lukács dadurch, daß er seine eigene Theorie zur ersteren rechnet (Lukács 1975: 87f.). Damit erhebt er seine eigene Tätigkeit in höhere theoretische Sphären. Unterschieden wird nicht nur zwischen Künstler und Betrachter, sondern auch zwischen Philosophen und Kunstkennern.

Wenn dies bei Lukács auch nicht so differenziert erscheint, so handelt es sich doch bei diesen Kunsttheoretikern um zwei Gruppen. Der Wiener Schule der Kunstgeschichte steht eine Gruppe in München gegenüber. Letztere beschreibt Jonas Cohn so: „der um die Prinzipien seiner Kunst schwer ringende Maler Hans von Marées dürfte als der eigentliche geistige Führer dieses Kreises, der Bildhauer Adolf Hildebrand und der Sammler und Kunstfreund Conrad Fiedler als seine bedeutendsten Theoretiker anzusehen sein“ (Cohn 1901: 78).

Die Wiener Schule der Kunstgeschichte bestand streng genommen seit 1897, als Riegl Ordinarius und Dvořak Assistent von Wickhoff am Institut für Kunstgeschichte in Wien wurden, das 1891 aus dem Institut für Geschichtsforschung ausgegliedert wurde. Wickhoff war ordentlicher Professor von der Gründung des neuen Instituts für Kunstgeschichte bis zu seinem Tod im Jahre 1909. Nach Wickhoff hatte Dvořak die Leitung des Institutes bis zu seinem Tod im Jahre 1921 inne. Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte setzten sich auch mit den Theorien des Architekten Gottfried Semper auseinander. So hob sich etwa Riegl in seinen *Stilfragen* (1893) mit dem dort eingeführten Begriff des Kunstwollens von Sempers materialistischer Kunstauffassung ab. Die Bedeutung Sempers liegt nicht nur in seinen in Wien errichteten Repräsentationsbauten, sondern auch im Theoretischen. Er hob die Bedeutung der Materialien, der Technik und der wirtschaftlichen Voraussetzungen der Kunst hervor. Er lenkte außerdem, angeregt durch englische Kunsttheoretiker im Umkreis der Präraffaeliten, die Aufmerksamkeit aufs Kunstgewerbe, eine Anregung, die durch Riegl – in seinem Werk über spätrömische Kunstindustrie – dann aufgegriffen wurde. Für Semper war das Kunstwerk ein Ergebnis der Technik, der Materie und des Gebrauchszwecks, für Riegl hingegen das Ergebnis eines ‚Kunstwollens‘. Semper steht dabei für Historizismus, Positivismus und Materialismus der Mitte des 19. Jahrhunderts, während Riegl ein Repräsentant des Vitalismus um 1900 ist. Ein kurzer Überblick über die Wiener Schule der Kunstgeschichte ergibt zwei wesentliche Argumente für diese Untersuchung. Die erste bedeutende Feststellung ist, daß Lukács sich in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften auf eine Diskussion bezog, die Assoziationen zu Kaschners Thesen über englische Kunsttheorie wecken können und somit als Kontinuität in Lukács' Überlegungen anzusehen ist. Die zweite, daß in dieser Diskussion Impressionismus als kulturgeschichtliche Kategorie erscheint, die ungleich komplexer ist, als sie am Ende des 20. Jahrhunderts verstanden wird. Franz Wickhoff, Richard Hamann, Eduard und Jules Goncourt sowie Walter Pater entdeckten den Impressionismus in vergangenen Epochen: im Rokoko, im Alterswerk von Rembrandt, in der Spätphase der Renaissance bei Tizian, in der römischen Kaiserzeit und im Hellenismus. Wenn Wickhoff sich in seinem Werk *Wiener Genesis* und Riegl in *Die spätrömische Kunstindustrie* mit spätrömischer Kunst beschäftigten, ging es ebenfalls um Impressionismus. Wickhoffs, Riegls und Dvořaks Aufwertung der ‚Verfallszeiten‘ bedeutete auch ein wachsendes Interesse für Krisenphänomene. So beschreibt Dvořak in *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* 1904 den Übergang vom Mittelalter in die Renaissance.

Fiedler entwarf seine Theorie der Sichtbarkeit in seinem Werk *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876). Fiedler hebt die aktive Tätigkeit des Sehens, in welcher die Dinge als Erscheinungen dem Sehenden entgegentreten, hervor. Er trennt dabei Anschauung und Begriff als zwei Arten der Erkenntnis bzw. der Gestaltung der Welt. Der Künstler gestaltet das, was er in der Natur erkennt, im Kunstwerk. Diese Theorie fand ihre Nachfolger in der kunsttheoretischen Diskussion um 1900. Adolf Hildebrand behauptet in seinem *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), daß das künstlerische Sehen nicht das Zusammenaddieren von isolierten Wahrnehmungen, sondern das Auffassen von Formempfindungen sei (Hildebrand 1893: 27) und schließt damit die Kluft zwischen Formvorstellung und Gesichtseindruck (Hildebrand 1893: 15). Alois Riegls Unterscheidung zwischen Tastbarem einerseits und Optischem andererseits geht auch in diese Richtung. Riegl entwickelt dieses Gegensatzpaar am antiken Relief in seinem *Die spätromische Kunstindustrie* (1901) und an der Malerei in seinem *Das holländische Gruppenportrait* (1902). Die Unterscheidung zwischen der Augenbewegung beim Nahbild und dem unbeweglichen Blick beim Fernbild, zwischen Tasten und Sehen kann man auf die zeitgenössische Wahrnehmungspsychologie zurückführen. Die Betonung der Sichtbarkeit fand ihre Wirkung in Jules Laforgues *Origine physiologique de l'Impressionisme*, bei Georg Lukács' Heidelberger ästhetischen Schriften und gilt in der heutigen kunsttheoretischen Diskussion auch als relevant. Ebenfalls können bestimmende Tendenzen der modernen Kunst als Versuch interpretiert werden, sich von Denkgesetzen, Formerwartungen, Materialdefinitionen und Sehgewohnheiten, also von allem, was durch ein Vorwissen festgeschrieben war, durch einen spontanen Akt zu befreien. Beide Tendenzen entspringen aus der Philosophie Kants: aus dem Versuch, Anschauung und Denken voneinander zu trennen, die menschliche Tätigkeit bei beiden zu betonen und auf diese Weise das menschliche Wissen auf neue Grundlagen zu stellen. Die in dieser Diskussion explizierten Auffassungen führte Hermann Konnerth bereits 1908 auf Kant zurück. Fiedler leiste, so die Deutung Hermann Konnerths, das für die Kunst, was Kant für die Wissenschaften geleistet habe. „Die Frage nach dem Ursprung der künstlerischen Tätigkeit – der Titel des Fiedlerschen Hauptwerkes – hat für die Kunsttheorie den Sinn (...) nach den Bedingungen der Kunst“ (Konnerth 1909: 49).

Berücksichtigt man diese zeitgenössischen Diskussionen nicht, kann man die zentralen Begriffe von Lukács' Texten unmöglich verstehen. Form ist ein Schlüsselproblem der Kunst des 20. Jahrhunderts. Was darüber um 1900 gedacht und gesagt

wurde, ist entscheidend für die Diskussion danach. Mit dem Impressionismus – sowohl als literarischer und Kunststil und auch als Theorie – rückte dieses Problem in den Vordergrund: die Form, der dargestellte Gegenstand löst sich in Lichtreflexe, in Eindrücke auf. Zugleich gewinnt die sinnliche Wirkung des Kunstwerkes an Intensität. Der Genuß ist gesteigert. Form wird problematisch und dadurch in ihrer wesentlichen Rolle weiter gestärkt.

Die inhaltlich begründeten Anlehnungen von Georg Lukács' Heidelberger ästhetischen Schriften an eine Wiener Schule der Kunstgeschichte können auch philologisch belegt werden. Die Vermittler für Lukács waren seine Freunde: Leo Popper, Lajos Fülep und Frigyes Antal. Lukács hat über bildende Kunst einiges von Leo Popper übernommen. Am bedeutendsten ist hier sein Versuch, Poppers Mißverständnistheorie in seine *Heidelberger Philosophie der Kunst* einzubauen. Popper informierte sich über Kunst in Paris und Wien. Die Wiener Kunstgeschichte war Popper genauso wie Fülep wohlbekannt. Antal studierte sogar in Wien. Als Lukács an der *Heidelberger Philosophie der Kunst* arbeitete, bezog er von ihm Informationen.

Leo Popper war Künstler und Kunstkritiker. Als Lukács' Jugendfreund beeinflusste er den um ein Jahr Älteren in erheblichem Ausmaß. Dieser Einfluß zeigt sich zunächst in der beiden gemeinsamen Attitüde – Leben mit und für die Kunst –, gilt aber auch im Theoretischen. Die erhaltenen Schriften Poppers, Ausstellungskritiken, Notizen zu Künstlern und Briefe, zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst zwischen 1906 und 1911. Er veröffentlichte den Artikel *Zur Ästhetik des Aeroplans* in *Die Neue Rundschau*, *Der Kitsch* und *Die Bildhauerei, Rodin und Maillol* in *Die Fackel*, beschäftigte sich eingehend mit dem französischen Impressionismus und etwa Gustav Klimt. Der erste des aus 124 Briefen bestehenden Briefwechsels zwischen ihm und Lukács ist eine Karte, worin er sich bei den Lukács' für seine Wienreise in März 1908 bedankt. Im nächsten mit Juli 1908 datierten Brief gratuliert Popper und sein Vater Lukács' Eltern zum 25. Hochzeitstag und teilt mit, daß sie einen Holzschnitt von Emil Orlik in der *Wiener Kunstschau* als Geschenk reserviert haben.

Lajos Fülep lernte Lukács durch Vermittlung von Bernát Alexander, beider Universitätsprofessor, kennen. Fülep lebte damals in Italien. Er gab 1911 mit Lukács die Zeitschrift *Szellem* heraus. Diese Bekanntschaft war auch eine geistige Waffenbrüderschaft und beschränkte sich nicht bloß auf redaktionelle Fragen. Fülep belieferte Lukács mit Büchern und Informationen hinsichtlich bildender Kunst. In einem Brief schreibt er an Lukács: „Riegl-t nem nélkülözöm, használja, kérem, ameddig

tetszik. Apropos: látta hogy Wickhoff Wiener Genezise megjelent elég olcsón? Kijárák W. összes munkáit kb. 30 M-ért.²²⁷ Die Datierung dieses Briefes ist insofern möglich, daß die von Fülep angezeigte *Wiener Genesis* 1912 als dritter Band der Schriften Franz Wickhoffs erschienen ist. Um welches Buch von Riegl es sich hier handelte, läßt sich nicht sagen. Bekannt ist, daß Lukács – laut Ausleihschein im Lukács-Archiv – Riegls *Die spätromische Kunstindustrie* 1912 in Heidelberg aus der Universitätsbibliothek entlehnte und – laut Bücherrechnungen im Lukács-Archiv – Riegls *Stilfragen* 1913 käuflich erwarb.

Frigyes Antal studierte in Wien Kunstgeschichte. Antal beschäftigte sich in seiner Dissertation *Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei* (1914) mit der französischen Malerei von der Mitte des 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Sein Werk ist dreigliedert. In der Einleitung zählt er die Maler und ihre Werke bis Mitte des 18. Jahrhunderts auf. In den zwei folgenden Kapiteln beschreibt er die Werke des darauffolgenden Jahrhunderts vor ihrem geisteswissenschaftlichen Hintergrund im Vorfeld der Revolution und nach ihr. Antal erweist sich somit als Schüler von Max Dvořak. Später war er Mitglied der Vasárnapi Társaság, eines intellektuellen Zirkels um Béla Balázs und Georg Lukács. Vielleicht fand hier das Gespräch statt, für dessen Argumente die folgenden Angaben als Beleg dienen könnten. „Mindenesetre megadom még a kívánt cikkek évfolyamait: A Holländisches Gruppenportrait a bécsi évkönyv 23. kötetében (1902), (főleg a bevezetés, a Geertgen kép analiziséből nyíló perspektívák fontosak. Különben ez az értekezés mostanáig igazán a művészettörténet utolsó szava), a Vaphio cikk a Jahreshfte des oest. arch. Institutes 9. kötetében (1906) jelent meg. Dvorak methodikai cikkét a Geisteswissenschaften című folyóiratban publikálta, mely csak egy évfolyamot ért el“²²⁸ (Brief ohne Datum, ca. 1917). Hier gibt Antal die Quellen für die theoretischen

227 „Ich vermisse Riegl nicht, verwenden sie ihn bitte, solange es Ihnen beliebt. Apropos: haben Sie gesehen, daß Wickhoffs *Wiener Genesis* recht billig erschienen ist? Es erscheinen W.s sämtliche Schriften für ca. 30 M.“

228 „Auf jeden Fall gebe ich noch die Jahrgänge der gewünschten Artikel an: *Das Holländische Gruppenportrait* ist im Wiener Jahrbuch Band 23 (1902), (hauptsächlich die Einführung, die aus der Analyse des Geertgen-Bildes sich eröffnenden Perspektiven sind wichtig. Diese Untersuchung ist im übrigen bis jetzt wirklich das letzte Wort der Kunstgeschichte), der Vaphio-Artikel ist im 9. Band der Jahreshfte des oest. arch. Institutes (1906) erschienen. Dvorak hat seine methodischen Artikel in der Zeitschrift *Geisteswissenschaften* publiziert, welche nur einen Jahrgang hat.“

Grundlagen seines kunsthistorischen Wissens an. Auf die Theorien zweier Wissenschaftler wird hier Bezug genommen: Alois Riegls und Max Dvořaks. Es handelt sich um Alois Riegls Werk *Das holländische Gruppenportrait im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses* 1902: 71–278, seinem Artikel *Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio* in den *Jahresheften des österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 1906: 1–19, und um Max Dvořaks Beitrag *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung* in *Die Geisteswissenschaften*, 21. 5. 1914: 932–936 und 28. 5. 1914: 958–961.

Die Heidelberger ästhetischen Schriften Lukács' konnten hier freilich nicht adäquat besprochen werden. Es konnte nur darum gehen, den systematischen Ort von seiner Bezugnahme auf Alois Riegl zu bestimmen. Ein eingehenderes Studium dieser Texte zeigt, daß die mit Leo Popper, Lajos Fülep und Frigyes Antal geführten Diskussionen über Kunst ihren Eingang in die Heidelberger Manuskripte gefunden haben. Er zeichnete hier eine kunsttheoretische Diskussion nach, worin er die Quellen für eine am konkreten Kunstwerk und am Prozeß des Kunstschaffens und Kunsterlebens sich orientierende Auseinandersetzung fand, und versuchte dies in seine philosophische Theorie zu integrieren. Das Schema hier war damit auch ähnlich mit dem im Falle der ästhetischen Kultur, nämlich, durch Vertiefung in die widerspruchsvolle Problematik eines Phänomens – hier der Kunst – zur Lösung, zur großen Theorie zu gelangen. Der Entwurf einer großen Ästhetik war daher ein mit den vorigen gleichwertiger weiterer möglicher Ausweg für Lukács.

Die Frage nach dem Judentum

Die jüdische Frage scheint Lukács nicht allzuviel beschäftigt zu haben. Weder in den Dokumenten seines Lebens noch in seinen literaturkritischen Texten finden sich wesentliche Aussagen zu ihr. Die Geschichte der Familien Wertheimer und Löwinger/Lukács, die literarischen Texte *Der Weg ins Freie* und *Der Tod Georges* stellen diese Frage jedoch ins Zentrum. In seinen Notizen finden sich ebenfalls Hinweise, welche die Bedeutung dieser Frage belegen. Wenn Lukács zu ihr öffentlich schwieg, dann ist die Frage zu stellen, was er verschwiegen und wie er das tat. Es ist ebenfalls eine zu klärende Frage, inwiefern die Tatsache, daß Georg Lukács Jude war, relevant in dem ist, was er schrieb. Es ist zu fragen, ob Georg Lukács eine jüdische Identität hatte, und zwar soll diese Frage ethnisch, religiös, gesellschaftlich und intellektuell gestellt werden. Es ist auch zu fragen, wie er so unübersehbaren Bewegungen wie dem Antisemitismus oder auch dem Zionismus gegenüberstand. Lukács wußte vom jüdischen Mystizismus und dessen Aufleben mit Martin Buber, er wußte von Max Nordau und Theodor Herzl, er wußte von Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler, er wußte von Sigmund Freud und Otto Weininger – von einer Reihe von jüdischen Intellektuellen, die – zumindest teilweise – in Wien lebten und für die die jüdische Frage wesentlich wurde.

Die jüdische Frage war in Ungarn um 1900 von großer Wichtigkeit. Ihre Bedeutung wird offenbar, wenn man sie zu den wesentlichen gesellschaftlichen Bewegungen in Beziehung setzt. Diese Bewegungen begleiteten verschiedene Veränderungen im Zuge der Modernisierung. Ihre Entwicklung verlief keinesfalls geradlinig zu einem wie auch immer gearteten Ziel hin. Der politische Grund zur Modernisierung wurde in Ungarn erst 1867 gelegt. Die Ausgleichsgesetze stellten die Juden den Christen gleich. Erst 1895 wurde jedoch etwa die bürgerliche Ehe eingeführt. Das machte eine Ehe zwischen Juden und Nicht-Juden möglich, die von der Kirche ja nicht gestattet worden war. Sechs Jahre nach dem Ausgleich, in der Wirtschaftskrise von 1873, brach das gerade Begonnene jäh ein. Die zögernde Erholung zog eine Strukturänderung nach sich, welche zu weiteren gesellschaftlichen Spannungen führte: ein Großteil der in der ungarischen Gesellschaft eine wesentliche Rolle spielenden adeligen Kleingrundbesitzer verschuldeten sich und verloren ihren Landbesitz; es

entstanden neben den Bauern mit minimalem Landbesitz oder ohne Land mit den neu hinzugekommenen Industriearbeitern und Kubikusok²²⁹ arme Arbeiterschichten. Industrialisierung hieß im damaligen Ungarn in erster Linie Ausbau von grundlegenden Wirtschaftsstrukturen, Straßen- und Eisenbahnbau oder Flußregulierung, sowie die Entwicklung der Lebensmittelindustrie. Auch dieser traditionelle Wirtschaftszweig benötigte Investitionen. Diese wurden mangels eigenem mittels ausländischem Kapital beschafft. Es gab wenige direkte Investitionen. Die Geldgeschäfte wurden größtenteils durch Banken abgewickelt. Zu den ersten Schritten gehörten daher auch die Bankgründungen. Zu den nächsten der Ausbau der Verkehrswege, allen voran des Eisenbahnnetzes. Diese Änderungen ergaben die Rahmenbedingungen für die neue gesellschaftliche Strukturierung. Aufmerksamkeit verdienen aber außer der vorher erwähnten Verarmung bestimmter Bevölkerungsschichten auch die aufwärtsstrebenden Bewegungen, also zur Elite hin. Die Elite war freilich keine homogene Gruppe, sondern strukturiert nach der Rolle, in der sie jeweils führende Positionen einnahm. Neben der schnellen Änderungen unterworfenen Wirtschaftselite und intellektuellen Elite waren die sich langsamer ändernden Hierarchien in den Institutionen Militär und Kirche die wesentlichen Gruppen, welche das gesellschaftliche Ansehen einer Elite genossen. Zwischen diesen beiden jeweils progressiven und konservativen Elitekreisen vermittelte die politische Elite, deren Angehörige die höheren administrativen Stellungen in der Verwaltung besetzten. In all diese Bereiche drängte die Gruppe der Fremden. Sie fanden zwar in den verschiedenen Eliten mit unterschiedlichem Erfolg Eingang. Auf ihrem Weg haben sie sich aber assimiliert, mit ihrer Assimilierung änderten sich die jeweiligen gesellschaftlichen Schichten, und das eröffnete wiederum Wege in vorhin verschlossene Kreise. Mit fortschreitender Modernisierung nahm die Mobilität zu. Und das heißt zweierlei. Eine physische Mobilität und eine gesellschaftliche. Für beide können Josef Löwinger und Georg Lukács als Beispiel dienen. Josef Löwingers Reise von Szeged nach Budapest und Georg Lukács' nach Berlin, Florenz und Heidelberg waren zunächst physische Reisen. Josef Löwinger bestritt aber den Weg mit der Reise von einer Provinz- in die Hauptstadt auch im anderen Sinne. Sie war der Beginn seines gesellschaftlichen Aufstiegs. Und diesem dienten auch Georg Lukács' Reisen: sich das intellektuelle Rüstzeug anzueignen, um in der intellektuellen Elite eine

229 insbesondere bei den großen Bauvorhaben wie Eisenbahn- und Dammbauten beschäftigte Erdarbeiter, deren Leistung nach transportiertem Kubikmeter Erde bemessen wurde

dementsprechende Position einnehmen zu können, bzw. sich direkt in Preßburg, Paris oder Heidelberg zu habilitieren. Die einzelnen Schritte der Assimilation: wirtschaftlicher Erfolg, intellektuelle Karriere, Adellung, Namensänderung, Konversion wurden in Lukács' Familie exemplarisch vollzogen. Lukács wollte innerhalb der Institutionen des Systems Karriere machen: er gewann den Preis der Kisfaludy Társaság, studierte Rechtswissenschaften und Philosophie an der Universität, gründete ein Theater mit, publizierte in Nyugat.

Der Prozeß der jüdischen Assimilierung, die Entwicklung des Kapitalismus, der Industrie und des Bürgertums verliefen zu Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Ungarn parallel. Wirtschaftliche und gesellschaftliche Umformungsprozesse bestimmten das Land. Juristische Schritte waren Teil der Bewegung in die Richtung der bürgerlichen Gleichberechtigung der Juden. Die gesellschaftlichen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trafen freilich nicht bloß die Magyaren, sondern auch die Juden. Mit der jüdischen Aufklärung und mit der wachsenden Zahl der Konversionen wurden die tradierten, orthodox-religiösen, mit der Mischehe die tradierten familiären Strukturen aufgelöst, mit den neu hinzugekommenen Erwerbsformen, neben dem traditionellen Handel und bestimmten Arten des Handwerks wurde auch das durch die Arbeitsteilung vorgegebene Muster brüchig. Wenn man allerdings von Assimilation spricht, sollte man auch über Auswanderung und andere Formen der Dissimilation nachdenken. Beide betreffen sowohl Juden als auch Nicht-Juden. Die durch besagte Veränderungen eröffneten neuen Wege betraten in Ungarn nicht nur Juden, sondern auch Angehörige einer anderen Gruppe von Fremden, die Deutschen.

Mit der Modernisierung entstand in Ungarn eine neue Form des Antisemitismus. Er trat erstmals massiv zu Beginn der 1880er Jahre auf. Dieses Aufflammen ist an ein konkretes Ereignis geknüpft. 1882 verschwand ein junges ungarisches Mädchen, und 1883 fand gegen die für das Verschwinden verantwortlich gemachten Juden der sogenannte Tiszaeszlárer Ritualmordprozeß statt. Der Prozeß wurde von Diskussionen in den Zeitungen und im Parlament begleitet. Als politische Auswirkung dieses Ereignisses wurde 1883 von Győző Istóczy eine antisemitische Partei gegründet, die 1884–1892 im Parlament vertreten war. Gleichzeitig wurden aber auch liberale Kräfte mobilisiert. Es fanden nach dem Freispruch in Tiszaeszlár am 3. 8. 1883 zwar landesweit antijüdische Ausschreitungen statt, der Antisemitismus war jedoch in dieser ersten Phase eine ‚kraftlose‘ Bewegung. Eine zweite Welle des Antisemitismus setzte mit dem Auftreten von Ottokár Prohászka Mitte der 1890er Jahre ein. Prohászka war

keine isolierte Person wie Istóczy, sondern Professor für katholische Theologie an der Magyar Királyi Universität in Budapest (ab 1904), Bischof von Székesfehérvár (ab 1905) und Mitglied der Magyar Tudományos Akadémia (ab 1910). Prohászka besetzte also genau zu der Zeit gesellschaftlich hoch angesehene Positionen, als Georg Lukács sich als Intellektueller im ungarischen Geistesleben zu etablieren suchte. Die um den Juristen Gyula Pikler stattfindenden skandalösen Ereignisse, so etwa eine Rauferei an der Universität am 29. 4. 1901, waren auch antisemitisch gefärbt. In den kommentierenden Diskussionen ging es wieder um Fortschritt und Konservatismus. Pikler ist zur Symbolfigur des Fortschritts geworden und unterrichtete auch in jenen Jahren, in denen Lukács sein Jusstudium absolvierte. Beim Auftreten des Antisemitismus wurden nicht nur rassistische Argumente angeführt, sondern auch die Probleme der Modernisierung diskutiert. Die jüdische Frage wurde mit einer anderen, der nach der Modernisierung verknüpft.

Weder die erste noch die zweite Welle des Antisemitismus konnten das politische Leben Ungarns dominieren. Das zeigt ein Vergleich mit der parallelen Situation in Österreich. Politisch und juristisch wurden die Juden in Ungarn nicht eingeschränkt, im Gegensatz zu Österreich, obwohl es 1884 in Österreich im Parlament keine antisemitische Partei gab – die Ungarn zeitlich also den Österreichern in dieser Hinsicht voraus waren. Die ungarische antisemitische Partei verlor sukzessive an Bedeutung und verschwand, als ihr Pendant in Österreich mit Lueger aufstieg. Antisemitismus wurde erst im Jahre 1919 Teil der ungarischen Staatspolitik.

Weder findet sich ein Bekenntnis zum Judentum in Lukács' Werk, noch entfaltete er diesbezügliche Aktivitäten. Im Gegenteil. Er war um Assimilation bemüht. Er konvertierte zum Protestantismus und war indifferent gegenüber religiösen Riten. Im Detail bedeutet dies aber den miterlebten Prozeß der Entleerung von zunächst als gegeben mitbekommenen religiösen und ethnisch-kulturellen Traditionen. In der Familie Lukács wurde die Religion im strengen Sinne nicht praktiziert. Bei der Geburt der Kinder wurden jedoch die jüdischen Sitten eingehalten. Georg Lukács ist am 13. 4. 1885 geboren. Er wurde Löwinger György Bernát genannt und erhielt zusätzlich den hebräischen Vornamen Berl. Der jüdische Vorname fängt – entsprechend der Sitte – mit demselben Buchstaben an wie der vom Vater als wichtiger betrachtete bürgerliche Vorname Bernát. Diesen Vornamen erhielt das Kind nach seinem Urgroßvater mütterlicherseits, dem 1876 verstorbenen Bernát Neuschlosz, da bereits der ältere Bruder, der 1884 geborene Löwinger János Henrik, den hebräischen Vornamen Haim, den Namen des 1864 verstorbenen Großvaters mütterli-

cherseits, Henrik Wertheimer, bekommen hat. Am achten Tag nach der Geburt wurde – der Sitte entsprechend – die Beschneidung vorgenommen. Auch in der weiteren Kindheit waren jüdische Sitten geläufig und selbstverständlich, wie das im Text *Gelebtes Denken* zu lesen ist. „Aus rein jüdischer Familie (...). Episodisch als Protokoll Leben d. Kindheit beeinflusst: gesellschaftliche Teilnahme an Heirat, Begräbnis etc. von Bekannten: Teilnahme an Zeremonien. Da selbst auf das Erlernen des Hebräischen kein Gewicht gelegt, für Kind diese ohne jeden Inhalt, rein ‚protokollarisch‘ (Hut in Kirche, verlernt dass dort gesprochene oder gesungene Texte überhaupt einen Sinn haben können). Damit Einordnen d. Religion in normales gesellschaftliches Leben“ (LA Nr. 434: 3). Lukács zählt hier das auf, was er nicht machte, und verrät damit, welche Schritte der Ablösung von der jüdischen Tradition wann und wie vollzogen wurden. Maria Lukács erinnert sich an einen Besuch bei den Löwinger Großeltern: „Husvétkor mi mentünk el őhózzájuk, az úgynevezett ‚Széder-esté‘-re, s apám egyszér, nagyapánk kívánságára, egy keresztyény kollégáját is magával vitte, aki igen élvezte annak az ünnepnek a szertartását. Egyébként nem voltunk vallásosak, apánk a teljes asszimiláció híve volt“²³⁰ (Poppné 1977: 385). Die Kinder sind konvertiert. Georg Lukács September 1907, seine Schwester Maria bereits im Mai 1907, sein Bruder János erst 1911. – Daß das Judentum in Georg Lukács’ Leben keine Rolle gespielt hätte, ist eine falsche Interpretation der Situation. Lukács hat den Prozeß der Ablösung von der jüdischen Tradition erlebt, rational reflektiert und auch aktiv mitgestaltet.

Wenn man von den zwei Generationen (Josef und Georg Lukács) spricht, muß man hinzufügen, daß man über keine weitere dritte Generation mehr redet, ungeachtet der Tatsache, daß es physisch diese Generation sehr wohl gab. Mit dem Jahre 1919 ist eine Tradition gebrochen worden. Diese Bruchstelle ist ein tieferer Einschnitt, als daß man von Tradition im Generationsrhythmus sinnvoll sprechen könnte. Dieser Bruch war zwar abrupt, er wurde aber in einer langen Entwicklung vorbereitet, deren Teil auch die sukzessive Loslösung von der jüdischen Tradition war. Diese Loslösung war weder in Lukács’ Privatleben noch in den von ihm wahrgenommenen literarischen Texten unproblematisch.

230 „Zu Ostern sind wir zu ihnen gegangen, zum sogenannten ‚Seder-Abend‘, und mein Vater hat einmal auf die Bitte meines Großvater auch einen christlichen Kollegen mitgenommen, der die Zeremonie der Feier sehr genossen hat. Sonst waren wir nicht religiös, unser Vater glaubte an die volle Assimilation.“

Beer-Hofmanns *Der Tod Georges* beschreibt die Überwindung einer Krise, die Paul um den Tod seines Freundes Georg erlebt. Die Lösung findet er zum Schluß in seinem eigenen Blut. Und das ist das Blut seiner jüdischen Vorfahren. Auch für Lukács war diese Lösung eine Möglichkeit. Sein Fasziniertsein von Paradoxien, vom Messianismus und von den chassidischen Geschichten zeigen dies deutlich. In Beer-Hofmanns *Der Graf von Charolais* wird Antisemitismus thematisiert – und zwar in einer Nebenhandlung. Roter Itzig, der jüdische Gläubiger, dem der alte Graf von Charolais verschuldet war, wird mit den dieser Rolle entsprechenden üblichen Klischees dargestellt. Itzig ist nicht nur böse, weil er die Leiche des alten Grafen nicht herausgibt, sondern erklärt dieses Verhalten auch mit dem Leid, das ihm als Juden zugefügt wurde. Schnitzlers *Der Weg ins Freie* behandelt das jüdische Problem auf eine ungleich beunruhigendere Weise als Beer-Hofmanns *Der Tod Georges*. Was bei Beer-Hofmann, wenngleich auch chiffrierte, Selbstfindung ist, ist bei Schnitzler in zahlreichen Beispielen vorgeführtes Scheitern. Bei Schnitzler wird gezeigt, daß man eine allgemeine Lösung diskutieren, jedoch keine einzige konkrete leben kann. Lukács nahm in seinen literaturtheoretischen Texten die jüdischen Aspekte in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georges* und *Der Graf von Charolais* und in Schnitzlers *Der Weg ins Freie* nicht wahr. Eine Reihe von Texten, die alle als wesentliches Problem das Judentum haben, las Lukács, ohne auf dieses Problem einzugehen. Wie ist das möglich? Handelt es sich hier um ein Nicht-sehen-Wollen? Oder ist das jüdische Problem durch die Ereignisse dieses Jahrhunderts heute in Bahnen geleitet, welche um 1900–1910 nicht die einzigen waren?

Die Bedeutung der jüdischen Frage wurde in den Kreisen, worin sich Lukács bewegte, erkannt. Béla Balázs geht in seinem Tagebuch immer wieder auf sie ein. Als er Anfang Dezember 1911 in Paris die aktuelle Ausgabe von *Nyugat* liest, drehen sich seine Gedanken um sie. Balázs selbst veröffentlichte auch in *Nyugat*. Zwei Redakteure der Zeitschrift, Ernő Osváth und Hugo Ignotus, waren ebenfalls jüdischer Abstammung. Nicht-Juden waren aber Endre Ady, Zsigmond Móricz und Mihály Babits, die drei wichtigsten Autoren. Anlässlich der Móricz-Feier am 26. 11. 1911 im *Vígszínház*²³¹ wurde in Budapest darüber polemisiert, daß keine Juden eingeladen waren. Ady schrieb in einer Entgegnung, daß der Vorwurf, er und Móricz würden die Juden aus dem literarischen Leben hinausdrängen, unbegründet sei. Balázs war da anderer Meinung: „Ebben nincs igaza. Én tudom még régről, hogy utálják a Pest

231 Komödientheater

nyakába ült semita irodalmat és ezért ellenségesek és gyanakvók minden íróval szemben aki zsidó. Szövetkezni akarnak és az irányító befolyást magukhoz ragadni. Onnan tudom ezt mert Adyval ebben a meggyőződésben találkoztam, e közös útálat hozott egy időben kicsit össze bennünket és beszéltünk róla. Igazuk van és tíz éven belül hathatós antiszemitizmus lesz a magyar irodalomban és a zsidó újságírók nem lesznek többé olyan fontosak mint máma. Igazuk van. Fajta kultuszt hirdetnek művészetben, irodalomban ez az eszköz, mellyel eliminálják a nem fajmagyart. Még egyszer igazuk van. De én velem mi lesz? A mostani zsidó irodalmat jobban utálom mint ők, idegenebb vagyok tőle mint ők – viszont hozzájuk sem tartozom. Nem fogadnak be. Német a nevem, zsidó a fajtám, az írásaim sem fogják soha a magyar faj speciális karakterét tükrözni. Nem csinálhatok kultuszt abból amim nincs. Mi lesz velem? Mindenképp kirekesztve, izolálva, gyökértelenül, szomszéd és folytatás és visszhang nélkül? Úgy látszik ez lesz a vége. Sem itt sem ott nem fogok kelleni. Rám nézve az újabb, jobb regime rosszabb. Ez a könnyű zsidó zsurnalizmus mindig ideiglenes, alakítható, folytatható, impresszionálható, elkergethető volt. De az Ady-Moricz-Babits kultúra kész, a maga nemében tökéletes, keményen álló hozzáférhetetlen lesz (...). Nagy a tehetségük – de mit jelent. Felületet, felületet, felületet. Az elébbi határozatlan zsidó kultúrát talán még lehetett volna megmélyíteni, de ezeknek a felülete olyan kemény, cizellált, drágakövekkel ékes, hogy nem lehet majd és szükségét sem fogják soha érezni. És az eredmény. Hogy a magyar kultúra megint csak a felület, a temperamentum és dekorativitás kultúrája marad. Mélység nélküli, könnyű. Ady, Móricz és Babits klasszikus típusok²³² (Balázs 1982: 540f.).

232 „Hierin hat er unrecht. Das weiß ich von früher, daß sie die im Hals von Pest sitzende jüdische Literatur hassen, und deshalb sind sie feindlich und argwöhnisch gegenüber jedem Schriftsteller, der Jude ist. Sie wollen sich verbünden und dominanten Einfluß ausüben. Ich weiß es, weil ich mich in dieser Überzeugung mit Ady traf, dieser gemeinsame Abscheu hat uns einmal ein wenig zusammengebracht, und wir haben darüber gesprochen. Sie haben recht, und innerhalb von zehn Jahren wird es einen wirksamen Antisemitismus in der ungarischen Literatur geben, und die jüdischen Journalisten werden nicht mehr so wichtig sein wie heute. Sie haben recht. Sie propagieren den Rassenkult in der Kunst; in der Literatur ist dies das Mittel, um die nicht sortenreinen Ungarn zu eliminieren. Sie haben nochmal recht. Aber was wird mit mir? Ich hasse die gegenwärtige jüdische Literatur mehr als sie, ich bin fremder als sie – ich gehöre jedoch auch nicht zu ihnen. Sie nehmen mich nicht auf. Mein Name ist deutsch, meine Rasse jüdisch, meine Schriften werden nie den speziellen Charakter der ungarischen Rasse spiegeln. Ich kann keinen Kult aus etwas machen, was ich nicht habe. Was wird mit mir? Überall ausgeschlossen, isoliert, wurzel-

Als Béla Balázs sein Tagebuch im Juli 1913 in seiner Heimatstadt Szeged wieder weiterführt, hat er ein Jahr nachzuholen. In diesem Jahr ist Entscheidendes geschehen: er hat Erfolg. In der Folge berichtet er auch über seinen Sommeraufenthalt in Italien. In Bellaria am Adriatischen Meer kommen Ljena Grabenko aus Paris und Georg Lukács (mit Kosenamen Gyuri) aus Heidelberg zu Besuch. „Ljena képeket hozott. Kisült nagy festői tehetsége. Mégis igazam volt, amikor Párizsban rábeszéltem, hogy adja magát festésre. Gyuri új nagy filozófiája: a messianizmus. A homogén világ, mint megváltási cél. A művészet a luciferi ‚jobban csinálás‘. A világ homogénné látása annak megváltódási processzusa előtt. A művészet erkölcszerűsége. Gyuri nagy fordulója az etika felé. Ez lesz életének és munkájának centruma. Nagy találkozásá ebben Ljenával, aki kísérleti állomása, emberi realizációja problémáinak és etikai parancsainak. Gyuri felfedezte és vallja magában a zsidót! Ősök keresése. A Chassidim-szekta. Baal Schem. Most már ő is meglelte őseit és fajtáját, csak még én állok egyedül és elhagyatva. Őstelenül, fajtátlanul! Miért kompromittáló ez? Miért szegyen ez? És miért keres az ember munkájához jogcímet és érvényességet a rasszban? És mégis, végül is, hát ki vagyok én? Gyuri elmélete a most kialakuló zsidó típusról, az antiracionális aszkétikusról, arról, amelyik ellentéte mindannak, amit ma ‚zsidósnaak‘ szoktunk nevezni“²³³ (Balázs 1982: 613f.).

los, ohne Nachbar und Echo? Es scheint, so wird es enden. Mich braucht man weder hier noch dort. Für mich ist das neue Regime schlechter. Dieser leichte jüdische Journalismus war immer provisorisch, formbar, fortsetzbar, impressionabel, leicht zu vertreiben. Aber die Ady-Móricz-Babits-Kultur ist fertig, in ihrer Art vollkommen, unnahbar feststehend (...). Sie haben eine große Begabung – aber was heißt das. Oberfläche, Oberfläche, Oberfläche. Die vorherige unbestimmbare jüdische Kultur hätte man vielleicht noch vertiefen können, aber die Oberfläche von diesen ist so hart, ziseliert, mit Edelsteinen geschmückt, daß das nicht geht, und sie sehen seine Notwendigkeit auch nicht. Das ist das Ergebnis. Daß die ungarische Kultur wieder die Kultur der Oberfläche, des Temperaments, der Dekorativität bleibt. Ohne Tiefe, leicht. Ady, Móricz und Babits sind klassische Typen.“

233 „Ljena hat Bilder gebracht. Ihre malerische Begabung hat sich herausgestellt. Ich hatte doch recht, als ich sie in Paris zum Malen überredete. Die neue Philosophie von Gyuri: der Messianismus. Die homogene Welt als Ziel der Erlösung. Die Kunst ist das Luziferische Besser-Machen. Die Sicht der Welt als homogen vor ihrem Erlösungsprozeß. Die Amoralität der Kunst. Die große Wende von Gyuri in Richtung Ethik. Sie wird das Zentrum seines Lebens und seiner Arbeit sein. Seine große Begegnung in diesem mit Ljena, die seine Versuchsstation ist, die menschliche Realisation seiner Probleme und ethischen Befehle. Gyuri entdeckte in sich den Juden und bekennt sich zu ihm! Suche nach den Vorfahren. Die Sekte der Chassidim. Baal Schem. Jetzt hat auch er seine Vorfahren und Rasse

Die Identitätskrise von Balázs erscheint hier konfrontiert mit dem Finden der Lösung von Lukács. Im Nacherzählen des Jahres vor Juli 1913 kam Balázs auf das Thema der Identität zu sprechen: Im Frühjahr ist er vom jüdischen zum römisch-katholischen Glauben konvertiert, er hat seinen Namen von Herbert Bauer auf Béla Balázs geändert und Edit Hajós geheiratet. Jetzt hätte auch Lukács seine Ahnen und Rasse gefunden, nur er, Balázs, stehe alleine und verlassen da. In solcher Deutlichkeit ist die Bedeutung von Lukács' philosophischer Wende nur an dieser Stelle in Balázs' Tagebuch zu erkennen. Deshalb wird sie auch anlässlich ihrer Erklärung immer wieder zitiert. Der Zusammenhang der Wende mit dem Judentum ist noch schwieriger auseinanderzusetzen. Jetzt ist allerdings klar: Lukács entdeckte sein Judentum mit dem Chassidismus und mit Baal Schem.

Welche Rolle Ernst Bloch in jener Bekehrung spielte, ist aus einer Aufzeichnung von Anna Lesznai ersichtlich. „H. nál. Ernst Bloch berlini fiatal annyira talmudista hogy már katolikus. Előadja egész rendszerét – őrült fejfájás – nem értettem meg mindent – művészet néki időnek előtti vétkes megállás-megalkuvás Isten felé útján Lukácsnak ellen-teremtés lucziferi – mert ellenszegül – Blochnál – mert lanyhán megáll. (Istennel szemben) Meséket csak mint ősmityhoszt ösmer el vallási értékének. A művészetet elkopott vallásnak nevezi. (A művészet magához kapta a célt (Claudél) – pedig csak Istenhez vezető utnak szabadna lennie. Bloch szerint van vallásos művészet – de ennek elveszett a tudása (Assyrok) (Stylus mint vallásos meglátás eredménye) viziószerűen) A mesében csak a megmagyarázatlan elemet becsüli – az Isten emléké²³⁴ (Lesznai A., *Notizheft* in Magyar Irodalom Háza Budapest Nr. V. 3670/43/1: 54–56).

gefunden, nur ich stehe alleine und verlassen da. Vorfahrenlos, rassenlos! Warum ist dies kompromittierend? Warum ist dies Schande? Und warum sucht man für seine Arbeit Rechtstitel und Geltung in der Rasse? Und doch, schließlich, wer bin ich? Die Theorie von Gyuri über den jetzt sich entwickelnden jüdischen Typ, den antirationalistischen Asketen, welcher der Gegensatz dessen ist, was wir heute ‚jüdisch‘ zu nennen pflegen.“

- 234 Die Datierung von Lesznais Aufzeichnung ist nicht einfach, da sie selten Daten notierte. Das Heft, aus dem dieses Zitat stammt, fängt im Juni 1912 an, das nächste im November 1916. Bloch war mit Lukács im Herbst 1912 in Budapest, jene Begegnung mit Jelena Grabenko fand im Sommer 1913 statt. „H“ steht für Herbert Bauer, wie Balázs bis 1913 hieß. Auf Seite 47 des Heftes steht die Notiz: „Budapest ~~sept~~ 22én“. Die angeführte Stelle lautet auf deutsch: „Bei H. Ernst Bloch, Junger aus Berlin ist so weit Talmudist, daß er schon Katholik ist. Er trägt sein ganzes System vor – verrücktes Kopfweh – ich verstand nicht alles – Kunst ist für ihn sündhaftes vorzeitiges Anhalten-Einlenken auf dem Weg Richtung“

Die Vorgeschichte der von Balázs im Sommer 1913 beobachteten Wende läßt sich aber noch weiter zurückverfolgen als anhand dieses Lesznai-Zitats aus dem Herbst 1912. Lukács veröffentlichte 1911 im Szellem eine kurze Rezension mit dem Titel *Zsidó miszticizmus*²³⁵. In ihr besprach er zwei Bücher. Martin Buber veröffentlichte 1906 *Die Geschichten des Rabbi Nachman* und 1908 *Die Legende des Baalschem*. Diese Texte sind Teil der sogenannten jungjüdischen Bewegung. Lukács sah in ihnen auch einen Beweis dafür, daß es eine lebendige jüdische mystische Tradition gebe. Baal Schem und Nachman waren zwei herausragende Vertreter des Chassidismus, einer jüdischen Bewegung des 18. Jahrhunderts. Lukács stellt diesen jüdischen Mystizismus neben den der deutschen Reformation und den der spanischen Gegenreformation folgenden. Er hebt einige Züge des Chassidismus hervor: der Mystizismus ist nicht an die Religion gebunden; Baal Schem interpretiert die jüdische Religion des alten Testaments frei; so rückt hier mit dem Jenseits und dem Leben nach dem Tod ein Thema ins Zentrum, das in der jüdischen Religion vernachlässigt wurde; so wird hier die Lehre von der Seelenwanderung thematisiert und insbesondere ethisch interpretiert. Entscheidend für Lukács ist dabei – und das dürfte der Grund sein, warum diese Literaturbesprechung in Szellem aufgenommen wurde – das in ihm enthaltene Versprechen. Der Chassidismus ist der Beweis, daß das Judentum nicht bloß geistreichen Journalismus, sondern Metaphysik hervorbringen kann: „Legfőbb érdemük ezeknek a könyveknek, hogy véget vetnek annak a jogosnak látszó előítéletnek, mintha a zsidóság metafizikai forrása az újkorban kiapadt volna, mintha csak 'élelméjű', 'szellemes' gondolkodókat bírna produkálni, de nem őszerejű teremő genieket“²³⁶ (Lukács 1911c: 256).

Jüdischer Mytizismus war für Lukács von nachhaltiger Bedeutung, und der von

Gott für Lukács Gegen-Schaffung luziferisch – weil sie sich entgegen stellt – für Bloch – weil sie schlaff stehen bleibt. (Gegenüber Gott) Märchen anerkennt er nur als Urmythen für seinen religiösen Wert. Er nennt die Kunst abgenützte Religion. (Die Kunst bekam das Ziel zu sich (Caudel) – obwohl sie nur der Weg zu Gott sein durfte. Laut Bloch gibt es eine religiöse Kunst – aber deren Wissen ist verloren gegangen (Assyren) (Stil ist das Ergebnis von religiöser Erkenntnis) visionenhaft) Im Märchen schätzt er lediglich das unerklärliche Element – die Erinnerung Gottes.“

235 *Jüdischer Mystizismus*

236 „Das höchste Verdienst dieser Bücher ist, daß sie jenem berechtigt erscheinenden Vorurteil ein Ende machen, wonach die metaphysische Quelle des Judentums in der Neuzeit versiegt sei und wonach es nur ‚scharfsinnige‘, ‚geistreiche‘ Denker hervorbringen könne, aber keine urkräftig schaffenden Genies.“

Balázs 1913 in Bellaria beobachtete Zusammenfall der Begegnung der russischen Anarchistin Grabenko mit dem manifesten Erscheinen des jüdischen Mystizismus hatte seine Folgen im Denken von Lukács. Er bezieht sich in seinen zum geplanten Buch über Dostojewski 1915 angefertigten Notizen neben den erwähnten Büchern Bubers auf J. Abelsons *Jewish Mysticism* (1913), Peter Beers *Geschichte, Lehren und Meinungen aller bestandenen und noch bestehenden religiösen Sekten der Juden und der Geheimlehre oder Kabbalah* (1822–1823), Micha Josef bin Gorions *Die Sagen der Juden* (1913–14), Adolphe Francks *La Kabbale* (1843) und Papus' *La Cabbale* (1903). Diese Bücher hat Lukács laut der im Budapester Lukács-Archiv aufbewahrten Rechnungen 1914–1915 gekauft. Fand ihre Lektüre auch nicht direkt in ein bestimmtes Werk Eingang, so setzte er sich doch mit der Tradition des jüdischen Mystizismus intensiv auseinander und entwickelte sein eigenes Vokabular – mit Luzifer, der von Gott verlassenen Erde, Sünde, Nicht-Wiederaufbau von Jerusalem, Heiligen und dem Kommen des Messias –, um seine Gegenwart verstehen zu können. Wenn Lukács diesen Weg auch nicht weitergegangen ist, die symbolische Bedeutung dieser Welt-sicht war für ihn entscheidend – bedingte sie doch seine Sicht der vom Krieg zerstörten Welt.

Begriffe

Georg Lukács' junge Jahre vergingen mit der Suche nach der Lösung eines Problems. Er probierte eine Reihe von Zugängen aus, welche sich nacheinander als nicht gangbar erwiesen. Weder der Impressionismus noch eine neue Metaphysik, noch auch der Neukantianismus zeigten sich als vertretbar. Wieso jedoch wählte Lukács diese Auswege? In welchem intellektuellen Umfeld boten sich diese ihm an? Wie kann man dieses Umfeld beschreiben? Bisher war über Lukács selbst und über die Wege, die er beschritt, die Rede. Diese Wege beschrieben bereits das Problemfeld, um das es hier geht. Es ist jedoch aufschlußreich, nicht nur die Details, sondern die Situation selbst zu betrachten – wenn auch im Hinblick auf das unmittelbare Umfeld von Georg Lukács. Welche Schlüsselbegriffe soll man wählen, um diese Welt der modernen liberalen Kultur definieren zu können?

Es gibt keine Definition des Liberalismus. Insbesondere deshalb nicht, weil Liberalismus für Befreiung steht und sich immer praktisch nach dem definiert, wovon es sich zu befreien gilt. Liberalismus hat demnach nicht eine einzige Definition, sondern eine Geschichte und verschiedene Erscheinungsformen. Von Mitteleuropa her gesehen ist es möglich, von einem ‚klassischen‘ Liberalismus Großbritanniens, Frankreichs und der USA zu sprechen. Weil man das von der Peripherie her mit Blick auf ein Zentrum tut. Die Diskussion um Liberalismus in Großbritannien, Frankreich und den USA selbst würde freilich zeigen, daß es ein einheitliches Zentrum, eine homogene Ideologie nicht gibt. In Mitteleuropa bedeutet Liberalismus etwas von einer möglichen ‚klassischen Definition‘ Abweichendes. Betrachtet man diese Unterschiede, würde notgedrungen ein negatives Bild entstehen. Betont wäre das, was fehlte oder mit Verspätung und verzerrt erschien.

Es gibt jedoch auch keinen ‚mitteleuropäischen‘ Liberalismus. Er bedeutet Verschiedenes etwa in Österreich und in Ungarn. So war zwar Liberalismus sowohl in Österreich als auch in Ungarn widersprüchlich. Sowohl in Österreich als auch in Ungarn war der Kern dieses Widerspruches, daß eine feudale Ordnung, die ja der Liberalismus zu überwinden trachtete, mit diesem weiterhin fortbestand. Während aber in Österreich diese feudale Ordnung sich in den konservativen Mächten der Aristokratie und der katholischen Kirche manifestierte, war in Ungarn der bedeu-

tendste Träger des Liberalismus selbst die Schicht der Kleinadeligen, die sogenannte Gentry. So standen dem Liberalismus genau die im Wege, die ihn vertraten. Diese Widersprüchlichkeit ist beispielsweise beim Dichter Endre Ady zu beobachten: Selbst Gentry, war er hin- und hergerissen zwischen Gottesglaube, ungarischem Nationalismus, einer Faszination für das westeuropäische Denken und einer Fortschrittsbegeisterung. Ebenso wenig ist zu sagen, wann der Liberalismus zu Ende ging. Die Epoche des Liberalismus in Ungarn endete spätestens mit 1918 – also genau zu dem Zeitpunkt, wo diese Untersuchung über Georg Lukács und Wien aufhört. Politische Wirklichkeit war er zu der Zeit, als die liberale Partei an der Regierung war, von 1875 bis ca. 1905. Enden lassen kann man diese Epoche daher auch mit der Regierungskrise 1905–1907. Ebenso mit der Ermordung des liberalen Politikers István Tisza und mit der Revolution von 1918. Die Entwicklung des Bürgertums im Ungarn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt eigenartige Züge. Vergleicht man sie mit der Entwicklung des Bürgertums in England, Frankreich, Deutschland oder in Österreich, so sollte man im Falle von Ungarn eher von Entstehung des Bürgertums als von Entwicklung eines bereits Entstandenen reden. Spezifisch war dieses Bürgertum insofern, als nicht die Schichten aus den Angehörigen der Berufsgruppen von Handwerkern, Händlern etc. aufgestiegen sind, sondern die Kleinadeligen, Kleinlandbesitzer bürgerlich, also Träger von bürgerlichen ideellen Tendenzen wurden. Insbesondere war durch die Nichteinführung eines allgemeinen Wahlrechts während der gesamten hier thematisierten Epoche bis 1918 die politische Artikulation des Liberalismus unmöglich. Die gesellschaftliche Mobilität war insofern ermöglicht, als es neue Positionen gab – besonders im Zusammenhang mit Modernisierung, sprich Industrialisierung –, die durch die traditionell höher gestellten Schichten nicht besetzt waren.

In Verbindung mit dem ungarischen Liberalismus über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sprechen ist insofern konsequent, als mit dem ungarischen Freiheitskampf 1848/49 eine Zäsur vollzogen wurde. Dieser zweijährige Kampf prägte den Begriff des Liberalismus in Ungarn. Die Interessen, die zu ihm führten, die Kräfte, die sich hier entluden, die Theorien, welche sich hier verwirklichten – im Sinne von Sich-in-der-Praxis-Erproben, was konkret soviel hieß wie Verbluten –, die Diskussionen, welche ihn vorbereiteten, während der Revolution stattfanden und sie nachträglich reflektierten, bezeugen diesen eminent zentralen Stellenwert. Die Struktur des werdenden ungarischen Bürgertums ist ablesbar, wenn man sich fragt, welche Schichten Träger der Revolution von 1848 waren. Es waren erstens die Intel-

lektuellen, dann die Kleinadeligen und schließlich das Volk überhaupt, und zwar sowohl die Land-, als auch die Stadtbevölkerung: Ungarn insgesamt, da es sich um eine nationale Erhebung und nicht nur um eine bürgerliche Revolution handelte. Dies bedeutet, daß bürgerliche und nationale Ideen miteinander auf eine Art verwoben wurden, welche der Entstehung einer von konservativen Ideen sich befreienden bürgerlichen Schicht im Wege standen. Ungarischer Liberalismus war zwischen 1875 und 1905 an der Macht und ging seit 1905 in zwei Richtungen weiter. Einerseits versuchte er das Erreichte, und das hieß das Vergangene, zu bewahren, andererseits wurde er radikalisiert. Diese Spaltung erschien auch im intellektuellen Leben. Es gab die damals als konservativ geltende Magyar Tudományos Akadémia mit ihrer Zeitschrift *Athenaeum*, die Universität mit ihren den Ideen des vergangenen Jahrhunderts anhängenden Professoren, die *Kisfaludy Társaság* und die dort tätigen *Bernát Alexander* und *Zsolt Beöthy* einerseits und die neuen intellektuellen Plattformen *Huszadik Század* und *Nyugat* sowie die Gesellschaften *Társadalomtudományi Társaság* und *Galilei Kör* andererseits. Drittens gab es heterogene Gruppen, welche Konservatismus und Fortschritt in einem eigenartigen Eklektizismus zu vereinbaren suchten, so die Zeitschrift *Renaissance* und die Bewegung der *Szabadgondolkodók*.

Liberalismus in Ungarn um 1900 war ein Spezialfall. Die Einzigartigkeit dieser Situation ist aber nicht nur darin begründet, daß es ‚Peripherie‘ war, sondern auch darin, daß es ein homogenes, funktionierendes Zentrum gar nicht gibt. Die geschichtliche Entwicklung des ungarischen Bürgertums macht seine Singularität auch klar. Die Annäherung an eine Definition von Liberalismus ist weiters dadurch erschwert, daß er in verschiedenen Bereichen auftritt. Liberalismus erscheint als individuelle Freiheit, als politische Bewegung, als ökonomische Bewegung und auch als ‚westeuropäisches Denken‘. Alle diese Aspekte hatten in Ungarn und, um das auf die unmittelbare Umgebung von *Georg Lukács* zu beschränken, in seiner Familie spezifische Bedeutungen. Individuelle Freiheit war gesellschaftliche Mobilität, politische Bewegung war die *Liberális Párt*, ökonomische Bewegung war die mit Bankkapital ermöglichte Industrialisierung, westliches Denken war der Blick Richtung Westeuropa in der Zeitschrift *Nyugat*, und *Lukács’* Studium in Berlin, sein Aufenthalt in Florenz und der Habilitationsversuch in Heidelberg.

Das persönliche Schicksal von *Georg Lukács* ist mit der Epoche des Liberalismus eng verflochten. Und zwar nicht bloß dadurch, daß er 1919 als Revolutionär zu deren Ende beigetragen hat, sondern auch dadurch, daß er seine bisher besprochene

literaturkritische und philosophische Leistung nur erbringen konnte, weil er sich in einem liberalen Milieu bewegte. Um die Beschaffenheit dieses Milieus genauer zu beschreiben, muß man die einzelnen Experimente zweier Generationen betrachten. Erstens die Generation der Eltern: die Generation von Adele Wertheimer, Josef Löwinger und von József Weiss, László Moskovits etc. Zweitens die Generation der Söhne und Töchter: János, Georg und Maria Lukács, László Bánóczy, Anna Lesznai – die Reihe könnte noch weiter ausgedehnt werden. Dies ermöglicht es, Liberalismus im Ungarn um 1900 an konkreten Beispielen zu definieren. Da es mir um das Verständnis von Georg Lukács geht, werde ich mich weiterhin auf seine Person und auf den Lebensweg von Adele Wertheimer und Josef Löwinger konzentrieren. Die anderen Hinweise mögen bloß verdeutlichen, daß diese Wege zwar jeweils singular waren, jedoch innerhalb eines Generationenphänomens zu verstehen sind.

Lukács' Mutter, Adele Wertheimer, wurde 1860 in Budapest geboren. Nachdem ihre Eltern 1864 starben, wuchs sie bei verschiedenen Familienmitgliedern, so unter anderem bei ihrem Wiener Onkel Samuel Wertheimer, auf. Laut ihrer Tochter, Maria Lukács, geschah dies in gutbürgerlichen Verhältnissen. Sie erwarb ein Lehrerdiplom, spielte Klavier und sprach mehrere Fremdsprachen. Lukács' Vater, Josef Löwinger, wurde 1855 im südungarischen Szeged geboren. Mit 13 Jahren trat er in eine Bank ein und brachte es innerhalb weniger Jahre bis zum Direktor. Adele Wertheimer und Josef Löwinger lernten einander in Wien kennen und heirateten 1883. Diese kurze Skizze ihres frühen Lebensweges deutet schon an: beide gehörten zur progressiven, mobilen bürgerlichen Schicht der Gesellschaft.

Adele Wertheimer hatte ein Lehrerdiplom, übte aber diesen Beruf niemals aus. Warum hatte sie das Diplom aber erworben? Die Lehrerinnenbildungsanstalt war noch Anfang der 1870er Jahre für Frauen die einzige Möglichkeit, eine höhere Bildung, das heißt eine Bildung, welche über die acht Klassen der Pflichtschule hinausgeht, zu erwerben – außer wenn sie Privatunterricht nahmen. 1869 wurde zwar in der Monarchie ein neues, im Vergleich zum alten liberales Reichsschulgesetz geschaffen. Diese Liberalität hatte aber freilich ihre Grenzen: Frauen durften seit 1872 die Matura ablegen, waren jedoch damit zum Besuch der Universität nicht berechtigt. In Ausnahmefällen durften sie mit Sondergenehmigung akademische Lehrveranstaltungen besuchen. Vergleicht man die Jahreszahlen der österreichischen Bildungsreform mit den Ereignissen im Leben von Adele Wertheimer, so wird ersichtlich, daß sie mit ihrem Lehrerdiplom als fortschrittlich bezeichnet werden darf. Bis 1869 gab es nur Klosterschulen, wo Frauen zu Gouvernanten und Erziehe-

rinnen ausgebildet wurden. Um das neue Reichsschulgesetz zu erfüllen, wurde 1869 eine Lehrerinnenbildungsanstalt gegründet, welche zwischen 1870 und 1885 im mittlerweile abgerissenen St.-Anna-Gebäude der Stadt Wien untergebracht war. Als erste Mittelschulen für Frauen wurden das Lyzeum des Wiener Frauenerwerbsvereins in Wien 1871 und das Lyzeum in Graz 1873 gegründet. Somit waren die Mittelschulen für Frauen geöffnet. Eine höhere Bildung war aber nicht vorgesehen. Erst 1897 wurden Frauen an der philosophischen Fakultät in Wien zugelassen. Es gab gleich 37 Inskriptionen. Ab 1900 an der medizinischen Fakultät mit zehn Inskriptionen im ersten Jahr. Die erste Frau, die in Wien zum Doktor promoviert wurde, war Gabriele Freiin Possaner von Ehrenhof. Sie wurde im selben Jahr wie Adele Wertheimer, 1860, geboren, legte im Jahre 1885, als Adeles zweiter Sohn Georg geboren wurde, die Reifeprüfung in einer Lehrerinnenbildungsanstalt ab, 1886 die Maturaprüfung an einem Gymnasium und studierte anschließend Medizin in Zürich, was den Frauen in der Schweiz seit 1863 erlaubt war. In Österreich mußte sie alle Prüfungen wiederholen und wurde 1897 promoviert. In der Folgezeit verbreitete sich die Idee der Frauenbildung rasch. Zur jener Zeit aber, als Adele Wertheimer ihre Ausbildung erhielt, also wohl zwischen 1875 und 1880, war dies weder selbstverständlich noch einfach. Die von Maria Lukács betonten gesellschaftlichen Fähigkeiten der Mutter stehen auch in diesem Zusammenhang; zur Lehrerinnenausbildung gehörte auch das Klavierspiel und der Erwerb von Fremdsprachenkenntnissen.

Josef Lukács fing nach dem Besuch der Mittelschule in Szeged bei einer Bank zu arbeiten an. 1873 – also achtzehnjährig – bekam er die Stelle des Hauptkorrespondenten in Budapest bei der Angol Magyar Bank²³⁷. 1876 avancierte er zum Leiter der Korrespondentenabteilung der Magyar Általános Hitelbank²³⁸. 1880–1906 war er Mitarbeiter der Budapester Filiale der Angol Osztrák Bank²³⁹. Ab 1907 arbeitete er wieder bei der Magyar Általános Hitelbank. 1919 wurde er beurlaubt, seine Bezüge erhielt er jedoch bis 1926. Maria Lukács beschreibt den Werdegang des Vaters wohl so, wie das in der Familie tradiert wurde: „Az édesapám Szegeden született. Egy nagy családnak a legfiatalabb tagja volt. (...) A legidősebb fiú, az Pesten tanult, és orvos

237 Anglo-Ungarische Bank. Diese und die weiter Fakten bezüglich Josef Lukács' Laufbahn habe ich dem Akt OL-K20-1899-1306, 67sz in Magyar Országos Levéltár (Ungarisches Staatsarchiv) entnommen.

238 Ungarische Allgemeine Creditbank

239 Anglo-Österreichische Bank

lett. A lányok, mint akkor szokás volt, a háztartásban segítettek, tanultak főzni, varrni stb., férjhez mentek, kevésbé jól, mint ahogy akkoriban szokás volt. Mikor az édesapám 13 éves volt, nem volt pénz, ki köllött venni a reálskolából, és beadták egy bankba. El volt keseredve, mert ő szeretett volna tanulni. Este a bank után magánvállalatoknak a könyvelését vezette, hogy külön pénzt keressen, és ebből a pénzből tanult tovább. Nyelveket. Szóval tovább művelte magát. Mikor 18 éves volt, akkor olvasott egy pályázatot: egy budapesti nagy bank keresett levelezési főnököt. Ő írt különböző nyelveken, mert tanult éjszakákon át, és megkapta az állást. Fölment Pestre, és mikor 24 éves volt, már az Angol-Osztrák Bank fiókjának volt az igazgatója²⁴⁰ (Vezér 1985: 27). Der Aufstieg von Josef Lukács war in einer Ära möglich, als der Liberalismus in Ungarn eine entsprechende wirtschaftliche und gesellschaftliche Dynamik zuließ.

Es wäre eine lohnende Aufgabe, sich mit der wirtschaftlichen Tätigkeit der Vorfahren von Georg Lukács näher zu beschäftigen. Die Familien Neuschlosz und Wertheimer, die Vorfahren von Adele Wertheimer mütterlicher- und väterlicherseits, betrieben diverse Firmen in Holz- und Lederhandel, Josef Lukács arbeitete in mehreren großen Geldinstituten. Über alle diese Firmen und Institute gibt es reichlich Aktenmaterial im Budapest Főváros Levéltára²⁴¹ und im Magyar Országos Levéltár²⁴². Es existieren auch bereits wichtige Monographien von Károly Halmos und György Tallós, die wesentliche Fragenkomplexe geklärt haben. Ich möchte hier nur soviel Daten zusammenfassen, die für das Verständnis der wirtschaftlichen Situation der Familie Lukács – und zwar nicht, wie viele Geldmittel sie zur Verfügung hatte, sondern, was diese Geldmittel repräsentierten – nötig sind.

240 „Mein Vater ist in Szeged geboren. Er war der Jüngste in einer großen Familie. (...) Der Älteste studierte in Budapest und ist Arzt geworden. Die Mädchen, wie damals üblich, halfen zu Hause, lernten kochen, nähen und heirateten weniger gut, als das damals üblich war. Als mein Vater 13 war, gab es kein Geld mehr, man mußte ihn aus der Realschule nehmen und brachte ihn in eine Bank. Er war erbittert, weil er studieren wollte. Abends, nach der Bank, führte er für Privatfirmen die Buchhaltung, um extra Geld zu verdienen und lernte aus dem Geld weiter. Sprachen. Also er bildete sich weiter. Als er 18 Jahre alt war, las er eine Ausschreibung: eine Budapester Großbank sucht einen Leiter für die Korrespondenzabteilung. Er schrieb auch in verschiedenen Sprachen, weil er die Nächte durchlernte, und bekam die Stelle. Er ging nach Pest, und als er 24 Jahre alt war, war er schon der Direktor der Budapester Filiale der Anglo-Österreichischen Bank.“

241 Archiv der Hauptstadt Budapest

242 Ungarisches Staatsarchiv

Sowohl die Wertheimers als auch die Familie Neuschlosz stammen aus der heutigen Slowakei. Isaak Neuschlosz, der Urgroßvater von Adele Wertheimer, beschäftigte sich u. a. mit Holz- und Lederhandel. Seine Firma ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Pest übersiedelt. Ab den 1840er Jahren hatte sie in Újpest, an der Oberen Donauzeile, eine Dependance. Der Leiter der Dependance war Bernát Neuschlosz, der Großvater. Isak Neuschlosz ist 1841 in Konkurs gegangen, die Dependance in Újpest wurde Mitte der 1850er Jahre aufgegeben, das Grundstück um 1890 verkauft. Das Familienunternehmen florierte jedoch weiter. Mitte der 1850er Jahre wurde die Firma I. Neuschlosz Söhne gegründet. Diverse Familienunternehmen nahmen an der gegen Ende des Jahrhunderts immer massiveren Bautätigkeit, auch am Eisenbahnbau, mit der Lieferung von Bauholz, Parkett und Schwellen, teil. Dieser Familienzweig dürfte auch derjenige sein, welchem Adele Wertheimer ihr Vermögen verdankte.²⁴³ Die Firma S. Wertheimer & Söhne für Lederhandel wurde auch Mitte der 1850er Jahre gegründet. (Merkwürdigerweise wurden die Firmen Neuschlosz und Wertheimer jeweils am selben Tag, dem 30. April 1856, gegründet, was durch äußere Umstände erklärbar sein muß, da die zwei Firmen miteinander nichts zu tun zu haben scheinen.) Als der Miteigentümer Heinrich Wertheimer, der Vater von Adele Wertheimer, 1864 starb, gestaltete man die Firma um. Neben den in Budapest lebenden Lipót und Mór firmierten auch die in Wien lebenden Brüder Josef und Samuel Wertheimer mit. Die Firma ging jedoch nicht gut und hörte um 1890 zu existieren auf. Diese kurze Übersicht über die Familiengeschäfte der Wertheimers und Neuschlosz' zeigt, daß ihre Tätigkeit eng mit dem wirtschaftlichen Auf und Ab der Modernisierung verflochten und gegenüber den politischen und gesellschaftlichen Änderungen der Zeit sehr empfindlich war. So können die Firmengründungen, die Ansiedlung in Budapest – zum Zeitpunkt, als dies per Gesetz erlaubt wurde –, oder die Auftragslage den Werdegang dieser Firmen erklären. Der Aufstieg der Familiengeschäfte vom fahrenden jüdischen Händler zum in der Hauptstadt angesiedelten Industrieunternehmer zeigt die gewaltigen Schritte, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts, innerhalb von drei Generationen, vor sich gingen. Diese Firmen arbeiteten jedoch beide mit entschieden unmodernen Wirt-

243 Da das im Budapest Főváros Levéltára aufbewahrte Testament von Heinrich Wertheimer Nr. IV 1343; 1868, 128cs 7241sz und die Unterlagen der Waisenanstalt bezüglich Bernát Neuschlosz IV 1411/2, 3011/1874 vom Archivar nicht aufgefunden wurden, konnte ich in diese Unterlagen keine Einsicht nehmen.

schaftsmethoden im Vergleich zu jenen von Josef Lukács. Er bewegte sich nämlich in der abstrakten Welt der Finanzwirtschaft.

Josef Lukács arbeitet in drei Banken, in der Angol Magyar Bank, in der Magyar Általános Hitelbank und in der Angol Osztrák Bank. Das Jahr, in dem er nach Budapest kam und die Stelle des Hauptkorrespondenten bei der Angol Magyar Bank bekam, war das Jahr des Börsenkraches. Die 1868 gegründete Angol Magyar Bank hatte 1873, als Josef Lukács in die Bank einstieg, ein Vermögen (Aktiva Bilanzsumme) von 12.430.178,- Forint (zum Vergleich: der ungarische Staatshaushalt hatte im selben Jahr 210.561.115,- Ft Ausgaben und 33.679.674,- Ft Defizit), 1875 hingegen, als Josef Lukács die Bank verließ, 11.480.559,- Ft. Die Angol Magyar Bank war geschäftlich erfolglos. Man verzeichnete Verluste im Holzgeschäft, im Dammbau, in der Kammgarnspinnerei und in den Maschinenziegelfabriken, erhöhte zunächst 1875 das Aktienkapital, überlegte dann 1876 die Liquidation und löste die Anstalt schließlich 1878 auf. Die Magyar Általános Hitelbank hatte 1876, als Josef Lukács eintrat, Aktiva von 15.664.075,- Ft (zum Vergleich: der ungarische Staatshaushalt hatte im Jahr 1876 229.681.912,- Ft Ausgaben und ein Defizit von 20.546.137,- Ft). Die Magyar Általános Hitelbank hatte 1879, als Josef Lukács die Bank wieder verließ, Aktiva von 13.913.680,- Ft. Josef Lukács wechselte 1876 in eine Bank, die den Börsenkrach von 1873 gut überstanden hatte, bereits prosperierte und 1876 einen Reingewinn von 322.674,- Ft erwirtschaftete, der im nächsten Jahr auf 1.319.050,- Ft stieg. Die Anstalt machte Geschäfte mit ungarischen und österreichischen Staatspapieren, Eisenbahnaktien und Dampfmühlen. Sie war mit der in Wien angesiedelten Credit-Anstalt eng verbunden. Die Magyar Általános Hitelbank übernahm die ungarischen Geschäfte der Credit-Anstalt 1870. Die zwei Anstalten machten in der Folge gemeinsame Geschäfte. Beide gehörten einer neueren Art von Kreditinstituten an. Die erste Credit Mobilier, ein auf Mobilien gegebene Kredite spezialisiertes Institut war die von Isaac und Emile Perière in Paris um 1850 gegründete Société générale du Credit Mobilier. Die Geschäftsrichtung dieser Banken war das Finanzieren von Unternehmen, insbesondere von Aktiengesellschaften. Ihre Rolle in der Modernisierung ist dadurch evident. Wurde in Ungarn eine Aktiengesellschaft, ein Unternehmen also, dessen Kapital nicht wie traditionell von einem Eigentümer, sondern modern von der Gruppe der Aktionäre stammte, gegründet, so waren die Banken immer beteiligt. Dies ist deshalb modern, weil es der Entwicklung neue Maßstäbe setzt, da nicht das vorhandene Kapital neu angelegt wird, sondern ein Kapital – entweder mehrere kleinere Summen zusammen oder Kredit –,

das gar nicht existiert. Josef Lukács wechselte jedoch bereits 1880 zur Angol Osztrák Bank. Er war leitender Angestellter des Budapester Büros, 1886 war er Firmenleiter, 1889 Vertreter des Direktors und ab 1890 Direktor. In den im *Magyar Compass*²⁴⁴ veröffentlichten Geschäftsberichten werden in dieser Phase keine Zahlenangaben die Angol Osztrák Bank betreffend gemacht, und da die Budapester Filiale die Interessen der Wiener Zentrale vertrat, würden diese Zahlen auch wenig Auskunft über die in Budapest tatsächlich abgewickelten Geschäfte, also über die Bedeutung der Firma für das ungarische Wirtschaftsleben aussagen. Die Angol Osztrák Bank hatte Interessen in Österreich, Italien und Deutschland, investierte in elektrische Bahnen in Budapest und Berlin, in Brauereien, Maschinenbau, Eisenbahnen und Versicherungen. Sie hatte 1906, zu dessen Ende Josef Lukács die Bank verließ, Aktiva von 358.807.213,- Kronen, einen Gewinn von 4.851.088,- Kronen und ein Aktienkapital von 60.000.000,- Kronen (zum Vergleich: der ungarische Staatshaushalt hatte 1906 Ausgaben von 1.290.546.109,- Kronen und einen Bilanzüberschuß von 4.093,- Kronen). Das Geschäftsjahr 1906, das im übrigen ein Jahr der Konjunktur war, war bei der Angol Osztrák Bank von einem Skandal in der Londoner Filiale überschattet. Im Geschäftsbericht wird festgehalten: „Vor allem wurde unser Londoner Etablissement durchgreifend reformiert, das Personal teilweise erneuert und eine Buchhaltung nach kontinentalem Muster eingeführt. Die Tätigkeit der neuen Leitung, die erst im zweiten Drittel des Jahres in Wirksamkeit trat, hatte teilweise mit den drückenden Zinsfußverhältnissen auf dem Kontinente zu kämpfen. Die trotz dieser Hindernisse bisher erreichten Resultate berechtigen zu der Erwartung, dass Dank der Reform unserer Londoner Anstalt und ihrer fortlaufenden Kontrolle, der wir unsere vollste Aufmerksamkeit zuwenden, das angestrebte Ziel einer gesunden Entwicklung dieser Niederlassung verwirklicht werden wird. Auch der Abwicklung der durch den früheren Manager der Londoner Anstalt missbräuchlich entrierten Operationen und der Geltendmachung unserer Rechte und Ansprüche aus denselben war unsere stete Bemühung zugewendet. Wir haben mehrere der zu diesem Behufe angestregten Prozesse noch im Laufe des Berichtsjahres durch Vergleiche erledigen können, die uns das sicherten, was nach Lage der Dinge und angesichts der Situation der Schuldner zu erreichen war. Eines der missbräuchlichen Geschäfte – ein Industrieunternehmen – lässt die Chance einer Sanierung offen, und wir bleiben um die letztere Vereine mit einer grossen, gleichfalls an diesem Ge-

schäfte interessierten amerikanischen Gesellschaft bemüht. Mehrere Prozesse, insbesondere jene gegen die Auditors, sind noch im Zuge“ (Mihók 1907/08: 71). In Wirklichkeit deckte man in London, wie das Charlotte Natmeßnig feststellt, einen durch ungedeckte Holzgeschäfte entstandenen Verlust von 1.250.000,- Kronen auf, entließ den dortigen Manager Carl Sackau, ernannte als neuen Geschäftsleiter Hugo Schwarz, den bisherigen Filialleiter in Prag, und sanierte mühsam das Geschäft in den nächsten Jahren. Die Magyar Általános Hitelbank, in welche Josef Lukács mit Jahresbeginn wechselte, hatte 1907 ein Grundkapital von 60.000.000,- Kronen, Aktiva von 329.649.126,- Kronen und einen Gewinn von 7.744.640,- Kronen (zum Vergleich: der ungarische Staatshaushalt hatte 1907 Ausgaben von 1.262.595.239,- Kronen und einen Überschuß von 20.322,- Kronen). Sie war in Eisenbahnen, Banken, der Lebensmittelindustrie (Zucker, Mühlen) und im Schiffbau engagiert. Die neue Bank von Josef Lukács spielte in der Industrialisierung des Landes um 1900 eine führende Rolle. Die Magyar Általános Hitelbank gründete 1911 den Láng Gépgyár²⁴⁵. Sie war interessiert u. a. in den Ganz-féle Villamossági Rt.²⁴⁶ (gegründet 1906) und in Ganz és Társa, Danubius Vasöntöde és Gépgyár²⁴⁷ (fusioniert 1911), in den Urikány-Zsilvölgyi Kőszénbánya Rt.²⁴⁸ (Einstieg der Bank 1900) und in der Magyar Általános Kőszénbánya Rt.²⁴⁹, in einer Reihe von Elektrizitätswerken, in den Részvénytársaság Villamos és Közlekedési Vállalatok Számára²⁵⁰, in der Kőolajfinomító Rt.²⁵¹ (gegründet 1882), in verschiedenen Zementwerken, in mehreren Dampfmühlen und in einer Reihe von Zuckerfabriken. Die Zahlen über die Vermögenslage dieser Banken zeigen nicht nur, daß Josef Lukács vernünftig an seiner Karriere arbeitete, sondern ein Vergleich mit den Staatsausgaben zeigt auch, welche bedeutende Rolle die Banken im ungarischen Wirtschaftsleben spielten. Dementsprechend bedeutend war die persönliche Rolle des Bankdirektors. Redet man über Moderne in Ungarn, so ist die Rolle der Banken bei der Modernisierung so bedeutend, daß das Vater-Sohn-Verhältnis in der Familie Lukács beinahe als Schulbeispiel angesehen werden kann.

245 Lang Maschinenfabrik

246 Ganz Elektrische AG

247 Ganz und Co Danubius Eisengießerei und Maschinenfabrik

248 Urikány-Zsiltaler Steinkohlenbergwerk AG

249 Ungarisches Allgemeines Steinkohlenbergwerk AG

250 Aktiengesellschaft für Elektrische- und Verkehrsunternehmen

251 Rohölraffinerie AG

Die Magyar Általános Hitelbank und die Angol Osztrák Bank finanzierten die Modernisierung. Ein Projekt von symbolischer Bedeutung war die Urbanisierung der Hauptstadt. Am Bau der Földalatti Vasút²⁵² nahm die deutsche Firma Siemens teil, ein Unternehmen, dessen Wiener Dependence die Budapester Bautätigkeit leitete. Die in Budapest erzielten Ergebnisse wurden dann auch für Wien maßgebend, wie das aus einem Geschäftsbericht der Angol Osztrák Bank hervorgeht. „In Gemeinschaft mit der Neuen Wiener Tramway-Gesellschaft und der Firma Siemens & Halske haben wir ein Project für den Bau und Betrieb elektrischer Bahnen in Wien ausgearbeitet. Dasselbe umfasst, unter Einbeziehung der bestehenden, auf elektrischen Betrieb umzuwandelnden Linien der neuen Tramway-Gesellschaft ein zusammenhängendes, planmäßig entwickeltes Bahnnetz von zusammen 110 Kilometer elektrischer Bahnen, von welchen 80 Kilometer, einschließlich der die innere Stadt durchziehenden Untergrundlinien, sofort – nach dem in Budapest so glänzend bewährten System der Stromzuleitung – zur Ausführung gelangen sollen“ (Mihók 1896: 87).

Die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sukzessive eingeführten neuen Techniken und Produktionsmethoden waren zwar effektiv, aber auch aufwendig. Sie bedurften großer Investitionen, welche nur mit Bankkapital, was meistens soviel bedeutete wie ausländisches Kapital, zu finanzieren waren. Insofern führten die Banken in Ungarn die Modernisierung herbei. Durch fremdes Kapital wurde der ohnehin forcierte Fortschritt weiter beschleunigt. Unter wachsendem Konkurrenzdruck herbeigeführte Erneuerungsschübe, technische Innovationen, fortschreitende Industrialisierung führten zur Akzeleration. Das Moderne erschien als das Neue, als Rastlosigkeit, als Krise. An ihm nahmen der Vater als Bankier und der Sohn als Intellektueller teil. In einem akzelerierenden Rhythmus wechselten sich intellektuelle Moden ab, denen gemeinsam war, daß sie etwas Vergangenes zu erneuern versuchten. Neu-Idealismus und Neu-Romantik waren Ende des 19. Jahrhunderts Mode. Das Neue, das Immer-Neue fand seinen kulturellen Ausdruck im Impressionismus: in der Faszination der Oberfläche, an dem, was erscheint. Ende des 19. Jahrhunderts waren Mode: Impressionismus in der Malerei, Symbolismus in der Poesie, man entdeckte den russischen Roman, die englischen Präraffaeliten und die deutsche Philosophie. All das hatte Züge von Romantizismus, Mystizismus, Ästhetizismus, Impressionismus und Metaphysik – und das bis in die obskursten Schattierungen

252 Untergrundbahn

hinein. Man nannte die Epoche daher *Fin de siècle*. Und das war auch das, wo, allgemein gesagt, die Idee des Modernismus geboren wurde. Auch Lukács, mit seiner Begeisterung für alles Deutsche und Wienerische, ist hier einzuordnen.

Gesellschaftlicher Aufstieg bedeutete aber nicht bloß Modernisierung. Man nützte zwar die durch die gesellschaftlichen Änderungen sich eröffnenden Wege, um neue Positionen zu besetzen und dadurch eben aufzusteigen, gesellschaftlicher Aufstieg bedeutete aber zugleich die Anpassung an überkommene gesellschaftliche Strukturen – und das heißt wiederum Orientierung an traditionellen, konservativen, der Modernisierung entgegengesetzten Werten und Institutionen. So ist es bezeichnend, daß Josef Lukács in den Adelsstand erhoben wurde. Er hat sich um die Monarchie und den Monarchen verdient gemacht; er machte in der Volkswirtschaft und insbesondere auf dem Gebiet der Industrie und des Handels Verdienste. Maria Lukács schreibt in ihren Erinnerungen über die Millenniumsfeiern²⁵³ von 1896: „Édesapánk díszmagyar csináltatott, mert a kiállitás körül fontos szerepet kellett vállalnia. Egyebek között a földalatti villamosvasút megnyitását, amelynek megteremtése nem kis részben az ő érdeme volt: a neki bemutatott tervek alapján tüstént felismerte a földalatti nagy fontosságát a jövő közlekedése szempontjából. Az ő akkori bankja, az Angol-Osztrák Bank finanszírozta a földalatti építését“²⁵⁴ (Poppné 1977: 380). Wenn Maria Lukács auch zu weit in der Behauptung geht, daß Josef Lukács persönlich die Bedeutung der Untergrundbahn entdeckt hat, so gibt sie doch entweder ihre eigene oder die Familienlegende wieder. Der Vater war in der Familie – oder zumindest bei seiner Tochter – als eine Persönlichkeit angesehen, deren Beitrag zu Modernisierung und Urbanisierung bedeutend war. Diese Modernität war aber durchaus mit der Anfertigung einer *Díszmagyar*, dem Prachtkleid für adelige Männer in phantasievoller Verschmelzung von traditionellen ungarischen Motiven, vereinbar. Die genuin antimodernen, konservativen und nationalistischen Tendenzen wurden als Teil, wohl als Antriebskraft der Modernisierung empfunden. Man stellte den technischen Fortschritt in den Dienst einer konservativen Kulturtradi-

253 Tausendjahrfeiern der ungarischen Einwanderung in das Karpatenbecken.

254 „Unser Vater ließ ein Festkleid machen, weil er bei der Ausstellung wichtige Aufgaben zu erfüllen hatte. Unter anderem bei der Eröffnung der elektrischen Untergrundbahn, deren Entstehung nicht im geringen Maße sein Verdienst war: er hat aufgrund der ihm vorgelegten Pläne die Bedeutung der Untergrundbahn für den Verkehr der Zukunft sofort erkannt. Seine damalige Bank, die Anglo-Österreichische Bank, finanzierte die Bauarbeiten.“

tion. Maria Lukács sah ihren Vater dabei als exemplarische Figur. „Egy apa, aki fel-dolgozta magát, aki egy bank élén állt, szóval a kapitalizmusnak egy exponense volt“²⁵⁵ (Vezér 1985: 27). Daß Josef Lukács Kapitalist, assimilierter Jude, Besitzbürger war und gleichzeitig den Adelstitel anstrebte, zeigt die für Ungarn spezifische Tendenz, daß Verbürgerlichung zugleich Veradelung war, und damit die spezifische Rolle des Adels in der Modernisierung Ungarns.

Der Musiker David Popper und sein Sohn, der Künstler und Kunsttheoretiker Leo, haben (laut Brief Leo Poppers an Georg Lukács vom 7. 7. 1908) für Lukács' Eltern einen Farbholzschnitt von Emil Orlik aus der *Wiener Kunstschau* organisiert – allerdings hat Orlik den Holzschnitt nicht verkauft, und Popper kaufte zwei Lithographien von Henri Matisse (Brief Popper an Lukács, 20. 12. 1908). Dies zeigt, daß die *Wiener Kunstschau*, die Ausstellung, welche laut gängiger Darstellung der Wiener Moderne das Auftreten einer neuen Gruppe von Moderne markiert, dem Niveau der Eltern Poppers und Lukács' entsprach, nicht aber dem der Söhne. Die Söhne setzten sich theoretisch und praktisch damit auseinander, was die Eltern aktiv mitgetragen hatten. Die moderne Kultur der Jahrhundertwende – die Wiener Secession und sogar Henri Matisse – war Teil der Kultur der Eltern. Als der Sohn dem Vater in der ersten Budapester Impressionistenausstellung das Wesen dieser Kunstrichtung erklärte, führte diese Erklärung beim Vater zur Einsicht, während sie beim Sohn nur äußerlich blieb. Wenn Lukács mit seinem Beer-Hofmann-Essay von 1908 auch im Wiener Impressionismus versank, so konnte dieser doch für ihn keine dauerhafte Lösung bedeuten. Sein Problem war bereits ein anderes.

Der Generationskonflikt in der Familie Lukács zeigt diese Form: dem Besitzbürger Josef steht der Bildungsbürger Georg gegenüber. Die Assimilationsgeschichte von Josef Löwinger bestimmte die Familie. Sie gab die Strukturen vor, in welche sich der Sohn einfügen mußte. Der Aufstieg von Josef Löwinger kann nicht als typisch für das Judentum oder für den Liberalismus angesehen werden. Für Georg Lukács war jedoch diese spezielle Geschichte bestimmend, da sie Teil seiner familiären Erfahrung war. Seine intellektuellen Anfänge sind in diesem Milieu zu orten, welches durch eben diese Strukturen vorgegeben war. Die Formationsjahre von Georg Lukács spielten sich in einer durch den ungarischen Liberalismus bestimmten Geistigkeit ab. Georg Lukács selbst gehörte einer reichen, assimilierten jüdischen Fami-

255 „Ein Vater, der sich hinaufgearbeitet hat, der an der Spitze einer Bank stand, also der Exponent des Kapitalismus war.“

lie an. Er verstand sich selbst als Bildungsbürger, der durch das Familienvermögen sein Kulturbedürfnis finanziert bekommt. Seine Schwester Maria musizierte und übte mit dem Vater eine im ungarischen Musikleben bedeutende mäzenatische Tätigkeit aus. Die Lukács-Kinder erhielten u. a. vom jungen Béla Bartók Klavierunterricht. Bartók kam durch die Vermittlung seines Klavierlehrers, des Liszt-Schülers István Thomán, in die Familie. Thomán war nämlich mit Valerie Neuschlosz, einer Großcousine von Adele Wertheimer, verheiratet. Der Bruder János spielte Bridge mit seinen Freunden und verspekulierte größere Summen an der Börse. Die Familie wurde geadelt, und alle Mitglieder führten den Adelstitel. Georg Lukács gehörte mit dem neuerworbenen Titel zum Kleinadel, also zur Gentry, bestehend aus den verarmten adeligen Grundbesitzern. Alte und neue bürgerlich werdende Schichten bildeten eine Mittelschicht, in welcher die Bedeutung von ‚Liberalismus‘, ‚Moderne‘, ‚Kultur‘, aber auch ‚Judentum‘ bestimmt wurde.

Während der Vater der wirtschaftlichen Elite angehörte, gehörte der Sohn der kulturellen an. Diese Intelligenzschicht bildeten Beamte, Lehrer und Kunstproduzenten. Die Beamten wurden an der juristischen Fakultät, die Lehrer an der philosophischen Fakultät ausgebildet. Lukács besuchte während seines Universitätsstudiums beide. Als Lehrer waren zeitweise tätig sein Freund, der Dichter Béla Balázs, die Philosophen Menyhért Palágyi und Károly Böhm – letzterer in der Maturaschule von Lukács –, der Theaterregisseur und die zentrale Figur der Thália Társaság, Sándor Hevesi, der Literaturtheoretiker Jenő Péterfy und der Dichter Mihály Babits. Lukács versuchte sich selbst auch als Journalist – er schrieb Theaterkritiken – und auch als Künstler – er schrieb Dramen. Georg Lukács bewegte sich also bis 1918 ganz genau dort, wo es zu erwarten war: in der intellektuellen Elite eines progressiven Bürgertums.

Georg Lukács war Bildungsbürger. Er wollte publizieren, er wollte sich habilitieren: er bewegte sich in den durch die Bildungsgesellschaft vorgegebenen Bahnen. Dazu war er finanziell unabhängig dank der Unterstützung des zum reichen Bürger aufgestiegenen Vaters. Was die ungarische Gentry-Klasse war, erfährt man aus der Literatur von Endre Ady, Gyula Krúdy, Zsigmond Móricz und Kálmán Mikszáth. Diese Literaten verkörperten, durchlebten, kritisierten und stellten die Probleme dieser Klasse dar. Das ist hier wichtig, nicht bloß weil in Ungarn Literaten die politischen – und ebenfalls die philosophischen – Ideen diskutierten, sondern weil Georg Lukács auch in erster Linie Literaturkritiker war. Um und nach 1906 wurden mit dem Auftreten von Endre Ady und dem Erscheinen der Zeitschrift *Nyugat* Vertreter dieser Schicht zu einer Avant-

garde. Georg Lukács war während seiner gesamten Tätigkeit vor 1919 mit all seiner Suche nach einem gangbaren Ausweg bürgerlicher Kulturkritiker. Er bleibt mit all seinen radikalen – terroristischen, mystischen, ein Kastensystem annehmenden – Auffassungen innerhalb des bürgerlichen Horizonts. Georg Lukács fand sein Ziel zunächst in der Ästhetik. Ihn bewegte die Frage, ob es möglich ist, ein erfülltes Leben zu führen. Trotz aller pathologischen Umstände – sichtbar etwa im Briefwechsel mit Franz Baumgarten – glaubte er an Goethes *Wilhelm Meister*, d. h. an eine sinnvolle persönliche Entwicklung. Alle seine Revolten fanden bis 1919 innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft statt – und es ist zu fragen, ob die Ereignisse von 1919 und der folgenden Jahrzehnte nicht bloß eine bürgerliche Entgleisung mitteleuropäischer Art waren. Die europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts wirft die Frage auf, ob Marxismus oder etwa Kommunismus außer als bürgerliche Ideologien überhaupt möglich sind.

Lukács schrieb bis 1918 Kulturkritik. Was war das für eine Kultur, die seine Kritik ermöglichte, auf die seine Kritik eine Antwort war? Kultur ist das Ganze, in welchem die Begriffe, die Handlungen, die Texte, die ich bisher in dieser Untersuchung anordnete, einen Sinn haben. Zugleich manifestiert sich Kultur in diesen. Kultur wird auch weitergebildet, insofern ihre Manifestationen mit ihr selbst nicht übereinstimmen. Das ist insbesondere bei der Kulturkritik der Fall. Für Georg Lukács war diejenige, über deren momentanen Zustand bis 1918 er hinaus wollte, die bürgerliche mitteleuropäische Kultur.

Lukács wollte mit der Zeitschrift *Szellem* in Ungarn eine philosophische Kultur etablieren, die sich von der seiner Lehrer Bernát Alexander und József Bánóczy mit ihrer Buchreihe *Filozófiai Írók Tára* absetzen sollte. Welche Kultur in Ungarn eingeführt werden soll, war auch im Babits-Streit eine zentrale Frage. Babits und Lukács stritten um die Unterscheidung zwischen ‚Wienerisch‘ und ‚Deutsch‘, diskutierten die Frage, welche Kultur akzeptabel sei, welche Kultur man als Vorbild nehmen darf, welche Kultur das eigene Schaffen dominiert. Ästhetische Kultur war für Lukács das, was er am Jung-Wien entdeckte und was er bis zu ihrem wahren Wesen hin vertiefen wollte.

Lukács wußte, daß Kultur mehr ist als das Äußerliche, welches durch Modernisierung entsteht. „Vannak, akik a repülőgépekről beszélnek, ha kulturáról van szó és vasutakról, táviratok gyorsaságáról és operációk biztosságáról; arról hogy hány ember olvashatna (ha olyan lenne máskülönben az élete, hogy olvasmányt kívánhatna meg a lelke) és – hány embert foszt meg mégis minden jogától mai időknek ‚demokratizmus‘ (ha másképen fogalmazzák is rendesen ezt a mondatot). De egyet ne fe-

lejtsünk el soha: ezek csak – a legjobb esetben – utak egy kultúra felé, lehetőségek, könnyítések; anyagai a kultúra formáló hatalmának“²⁵⁶ (Lukács 1910b: 123). Seine Vorstellung von Kultur formulierte er im Gegensatz zu dem, was in erster Linie als modern gilt: Technik der Maschinen, beim Transport und in der Nachrichtenübertragung, Kapitalismus in der Wirtschaft und schließlich Demokratie in der Politik. Seine Auffassung von Kultur war angelehnt an religiöse Konzeptionen, an Askese, an Ästhetentum und Philosophie als Lebensform. Diese waren am Anfang des 20. Jahrhunderts durchaus in Diskussion – und auch modern: sie waren die antimodernen Tendenzen der Modernität.

Lukács ging aber einen Schritt weiter. Dieser führte über die Kultur hinaus. „Meine Conception des Tragischen liegt jenseits der Kultur (...), nicht vor der Kultur; das Tragische ist ein Leugnen des empirischen Lebens – aber sowohl des ‚natürlichen‘, wie des kulturellen“ schreibt Georg Lukács an Leopold Ziegler (Brief von Lukács an Ziegler ohne Datum in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, ca. 1911). Kultur war nicht der Fluchtpunkt für Lukács. Kultur war Schlachtfeld. Was dort entschieden wird, ist jedoch nicht das, worauf es ankommt. Dies befindet sich in Sphären, die noch mal in die Weite gerückt sind. Kultur ist jedoch das Feld, wo bereits Wesentliches zu tun ist. Wo Stellungen eingenommen werden und Handlungen stattfinden, welche die Wertungen der ferneren Sphären sichtbar machen.

Was Moderne ist, ist genauso wie im Falle des Liberalismus an konkreten Beispielen zu beschreiben. Modern ist die Epoche, welche durch die Modernisierung bestimmt ist. An dieser Modernisierung nahmen die liberalen Bürger, so auch Josef Lukács, teil. Das bestimmt Lukács' Stellung zu ihr.

Georg Lukács gilt in der großen kulturtheoretischen Diskussion des 20. Jahrhunderts als antimodern. Diesen Ruf zog er sich zu wegen seiner Ablehnung einer literarischen Avantgarde und seines Beharrens auf einem, wenn man so will, sozia-

256 „Es gibt Leute, die über Flugzeuge reden, wenn man von Kultur spricht, und über Eisenbahnen, über die Geschwindigkeit von Telegrammen und über die Sicherheit von Operationen; darüber, wie viele Menschen lesen würden (wenn ihr Leben sonst so wäre, daß ihre Seele Lektüre wünschen könnte) und – wie viele Menschen trotzdem durch den gegenwärtigen ‚Demokratismus‘ völlig entrechtet werden (wenn man gewöhnlich [im Sinne von ‚richtig‘] diesen Satz auch anders formuliert). Aber eines sollten wir nie vergessen: dies sind bloß – im besten Fall – Wege in Richtung einer Kultur, Möglichkeiten, Erleichterungen; Materie für die gestaltende Macht der Kultur.“

listischen Realismus. Die an Lukács' Äußerungen seit den 1920er Jahren orientierte These von seiner Antimodernität läßt sich auch mit Textstellen aus dem Frühwerk belegen. Die nähere Betrachtung dieser Periode ist auch insofern interessant, als sie genau in jene Zeit fällt, in welcher die sogenannte Avantgarde sich formierte: von der Jahrhundertwende bis 1918.

In seinem Essay über Rudolf Kassner verwendet Lukács die Fotografie als Metapher. Kassner ist „nem érzékeny lemez a jószerecsétől neki juttatott benyomás-lehetőségek számára“²⁵⁷ (Lukács 1908: 733), sondern „az egyetlen activ kritikus a ma élők sorában“²⁵⁸ (Lukács 1908: 733), der einzige, der nur solche Menschen auswählt, „aki az ő kérdéseire tud válaszolni“²⁵⁹ (Lukács 1908: 733). Das Beispiel zeigt, daß Lukács 1908 das Wesen der Fotografie genausowenig begriffen hat wie 1911 bzw. 1913 in seinen *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* jenes des Films. Fotografie ist insofern beachtenswert, als sie mehr ist als eine lichtempfindliche Platte mit vom Zufall hingespielten Eindrucksmöglichkeiten. Indem der Fotograf aktiv das Thema, die Belichtung, die Perspektive, die Entfernung, die Umgebung auswählt, indem er das Bild komponiert, indem er die technischen Möglichkeiten der Fotografie für seine Produktion verwendet – und das nicht nur während der Aufnahme, sondern auch während des Entwickelns und der Präsentation der entstandenen Bilder –, schafft er etwas, das in der Realität niemals vorkommt. Fotografie ist eine komplizierte Angelegenheit: Wenn man sie in einzelne Bestandteile zerlegt, reduziert man sie auf etwas, das ein mechanischer Vorgang, aber eben nicht Fotografie ist. Eine Platte muß lichtempfindlich gemacht, in einen Fotoapparat getan und belichtet werden; anschließend muß das in die Platte eingeschriebene Bild sichtbar gemacht und fixiert werden. Sollte der Fotograf dabei unabsichtlich die Platte exponieren, ist es immer noch eine Reihe von Umständen, die es ausschließen, über einen Zufall im Sinne von Lukács zu reden: wo, unter welchen Lichtverhältnissen, vor welchem, etwa vor einem sich bewegenden Objekt, wie lange wurde exponiert; welches Filmmaterial befand sich im Fotoapparat. Das alles sind Umstände, die das entstehende Bild bestimmen. Und es ist natürlich entscheidend, wie man das fertige Bild anschaut, mit welchen Fragestellungen man sich ihm nähert; sieht man darin etwa eine Experi-

257 „keine lichtempfindliche Platte für die vom Zufall ihm hingespielten Eindrucksmöglichkeiten“ (Lukács 1911: 44)

258 „in der Reihe der Jetztlebenden der einzige aktive Kritiker“ (Lukács 1911: 44)

259 „die seine Fragen beantworten können“ (Lukács 1911: 44)

mentalaufnahme, ein eingefrorenes Moment, ein technisches Wunder oder ein erkenntnistheoretisches Problem?

Dieselbe Metapher findet sich auch in Lukács' Rezension *Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye* aus demselben Jahr: „A regény főalakja (...) csak érzékeny lemez az ezerfelől ideözönlő képek számára; szándékosan van színtelenül tartva, hogy egészen tisztán tükrözze a problémát“²⁶⁰ (Lukács 1908a: 222).

Was im Kassner-Essay und in der Schnitzler-Rezension die Fotografie, ist beim Beer-Hofmann-Essay (1909) die Maschine des Puppentheaters, welche die Marionetten tanzen läßt, deren Feder springt und eine Zeitlang noch weiterläuft, bis sie ermüdet und abläuft. Das Leben des Ästheten als Automat ist Lukács' Metapher hier. Ungehinderte Phantasie, wilde Ziellosigkeit, hin- und hergeworfen zwischen Extremen, ein vorbestimmter Lebenslauf und das Kaputtgehen der Maschine: eine Feder springt, und sie steht nun für immer still. Die technischen Apparate, die Lukács als Beispiel wählt, stehen in seiner Verwendung für Seelenlosigkeit, leeren Mechanismus und Sinnlosigkeit. Lukács' Moderne-Kritik nimmt mitunter die Gestalt einer naiven bis konservativen Technikfeindlichkeit im Namen einer auf Seele, Wesen und Leben bestehenden Einstellung an. Sind die Spuren jener Einstellung auch nicht dominant und vordergründig, so laufen sie als Unterlage seiner Argumentation doch ständig mit.

Lukács äußerte sich zur Moderne auch direkt, nicht nur mittelbar durch die Verwendung von Metaphern aus dem technischen Bereich. Die Preisschrift *A drámatrás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében* hat Lukács 1908/09 überarbeitet. Das Werk ist mit der Jahreszahl 1911 als *A modern dráma fejlődésének története* erschienen. Hier dehnt er die zu untersuchende Zeitperiode vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auf die Epoche seit der Romantik bis zu seiner Gegenwart aus. Diese Epoche bezeichnet er als modern. Im Text selbst wird über Moderne als das ‚Neue‘ gesprochen. Modern ist nämlich neu, neu im Vergleich mit einem Ursprung, mit einem vergangenen Zustand von Harmonie und Einheit zwischen Ich und Welt. Die Moderne, das moderne Leben, das Wesen des modernen Menschen, die moderne Welt wird im Text bestimmt – beziehungsweise die Bestimmung der Moderne ist ein Problem, das im Text ausführlich besprochen wird, da es ein Wesensmerkmal

260 „Die Hauptfigur des Romans ist nur empfindliche Platte für die aus tausend Richtungen hierher strömenden Bilder; sie ist absichtlich farblos gelassen, damit sie das Problem ganz klar spiegelt.“

der Moderne ist, daß sie kompliziert, chaotisch, neu in dem Sinne ist, daß sie nicht so einfach wie das Alte zu charakterisieren ist. Die Moderne ist im 18. Jahrhundert theoretisch vorbereitet und in der Französischen Revolution das erste Mal praktisch umgesetzt worden. Sie setzte mit der Aufklärung und mit der Entstehung des Bürgertums ein. Lukács beschäftigt sich im Buch mit dem zweiten Teil dieser Moderne, mit der Zeit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie er über diese Epoche spricht, trägt die Züge einer spezifischen Ambivalenz. Einerseits betrachtet er diese Entwicklung kritisch, andererseits kann er sich nichts außerhalb ihrer vorstellen. Die Literatur dieser Moderne hängt in der Luft, behauptet er. „Azért van irodalom, mert vannak írók, és a közönség maguk az írók, meg egypár író módjára érző és alkotásra képtelen ember“²⁶¹ (Lukács 1911, Bd. 2: 69), allein bei Friedrich Hebbel ist es anders. „Embereit, mint minden modern embert, sokkal erősebben határozza meg az ezerféle körülmény, mint bármely más drámaíróét, de viszont ezekkel szembesülő belső energiák is sokkal hevesebbek. Annyira determináltak ezek az emberek, hogy nem igen lehet az ő cselekvésüket morális szempontból megítélni. (...) Hebbel drámáiban a bűn fogalma ismeretlen (...). Az erkölcsi világrend[ben] és az akarat szabadságá[ban] (...) egyre erősebben rendül meg a modern ember hite (...). Az új egyseget, a mi az új erkölcsi világrend helyett a világot összetartja, nem igen lehet definiálni. (...) Talán legközelebb jutunk a lényeghez, ha azt mondjuk, hogy ez az új végzet a mindennek mindennel való organikus összefonódottságából létrejött törvényszerűség“²⁶² (Lukács 1911, Bd. 1: 366–368). Dies, der Zusammenhang von allem mit allem, anders ausgedrückt: das Milieu, ist der Ausgangspunkt des Naturalismus – nach dem Klassizismus und der Romantik die dritte Phase in der modernen Kunstentwicklung. Auf den Naturalismus folgten dann der Impressionismus und

261 „Deshalb gibt es Literatur, weil es Schriftsteller gibt, und das Publikum bilden wiederum Schriftsteller und ein paar als solche fühlende, aber der Produktion unfähige Menschen.“

262 „Seine Figuren, als moderne Menschen, sind durch die tausend Umstände viel mehr bestimmt als die jedes anderen Dramatikers, aber auch die den Figuren entgegengesetzten inneren Energien sind viel heftiger. Diese Menschen sind so determiniert, daß ihre Handlungen kaum von moralischen Gesichtspunkten aus beurteilt werden können. (...) In Hebbels Dramen ist der Begriff der Sünde unbekannt (...). Immer stärker wird der Glaube des Menschen an die moralische Weltordnung und die Freiheit des Willens erschüttert (...). Die neue Ganzheit, die statt der neuen moralischen Weltordnung die Welt zusammenhält, ist kaum zu definieren. (...) Wir kommen vielleicht dem Wesentlichen am nächsten, wenn wir sagen, daß das neue Schicksal eine aus dem organischen Zusammenwachsen von allem mit allem entstandene Gesetzmäßigkeit ist.“

schließlich die Generation, die um 1910, als Lukács diese Gedanken formulierte, das Geistesleben zu bestimmen begann.

Lukács redet in der Entwicklungsgeschichte über das neue Drama. Neues Drama war für ihn natürlich nicht das, was es am Ende des 20. Jahrhunderts, also für seine heutigen Leser ist, sondern das Drama von Henrik Ibsen und die Dramentheorie von Friedrich Hebbel. Diese Bemerkung könnte vielleicht überflüssig erscheinen, sie weist aber auf ein Problem hin, das wahrscheinlich gar nicht zu lösen ist: daß ich hier versuche, einen Text von 1910 zu verstehen. Und dieses Problem ist identisch mit dem der Modernität. Wenn ich über Moderne rede, rede ich über etwas ganz anderes, als wenn es Lukács tut. Der heute gültige Modernitätsbegriff ist durch eine lange theoretische Diskussion geprägt und bezieht sich zwar auch auf das, was um 1910 herum, als dieser Text von Lukács geschrieben wurde, passierte, nämlich auf die sogenannte ‚klassische Moderne‘. Dieser Begriff vereinfacht aber die Situation von 1910, weil sie eine Modernitätstradition als die Tradition interpretiert. Deshalb ist es wichtig, zu betonen, daß Lukács sich nicht mit für uns modernen Kunstwerken, sondern mit Ibsen und Hebbel, die für uns bereits als klassisch gelten, beschäftigte und diese modern nannte. Es wäre freilich ebenso einseitig, Ibsen und Hebbel als die wichtigsten modernen Autoren zu bezeichnen, wie es falsch wäre, die beiden für unmodern zu erklären. Das Problem, Lukács' Text nach 90 Jahren zu verstehen, ist dasselbe – nur gerade umgekehrt gestellt –, das Lukács hatte: die Welt von innen zu verstehen und eine Linie für das Ganze zu halten. Außerdem ist unsere Stellung zur Moderne auch eine andere. Wir leben in einer Welt, in der Moderne keine Erwartung mehr ist, sondern inzwischen Realität wurde. Wir leben in einer Welt, wo die Erwartungen der Moderne entweder enttäuscht oder überholt worden sind. Wir leben nicht in der Welt Lukács' mit seinen Erwartungen, sondern urteilen über sie mit geschichtlich veränderten Begriffen. Wie problematisch aber der Begriff der Moderne ist, das zeigt gerade so ein Text wie Lukács' Dramabuch und unser Bemühen, es zu verstehen. Neigt man also dazu, Lukács' problematisches Verhältnis zur Moderne – in Kenntnis dessen, was seit 1910 geschah – zu unterschätzen und eine These von seiner Antimodernität aufzustellen, sollte man bedenken, daß Moderne für uns genauso problematisch ist wie für Lukács, bloß unsere Perspektive ist eine andere. Das bedeutet: Wenn man heute über Moderne spricht und an vergangene Epochen denkt, sollte man sich dieses Problem bewußtmachen und die Modernität jener vergangenen Epochen nicht aufgrund des heute gültigen, sondern desjenigen Begriffes bestimmen, der damals gültig – d. h. sinnvoll – war.

Wie erscheint Moderne bei Lukács? Lukács sieht das Problem des neuen, modernen Dramas darin, daß die Tat nicht aus dem inneren Wesen des Menschen entspringt, sondern durch die soziologischen Umstände bedingt ist. Er behauptet, das sei der Unterschied zur Schicksalskonzeption des alten Dramas. Soziologisches Umfeld und Schicksal sind somit als zwei Formen derselben Tatsache bestimmt, der Tatsache der äußeren Determiniertheit menschlicher Handlungen. Während aber Schicksal zum Wesen des Menschen gehört, ist das soziologische Umfeld von diesem Wesen scharf getrennt. Moderne erscheint somit als das, was mit der Wissenschaft Soziologie zu beschreiben ist, das Wesen des Menschen aber unberührt läßt.

Moderne war für Lukács das Neue, die Gegenwart. Definiert man Moderne über technischen und wissenschaftlichen Fortschritt, über Demokratisierung und allgemeinen Wohlstand als Ziel, dann stößt man bei Lukács auf Ablehnung. Lukács sah das Moderne, das Neue und das Zukünftige nicht im Materiellen, sondern in seinem Gegensatz. Deshalb überschrieb er seinen ersten Essayband mit *A lélek és a forma* und den zweiten mit *Eszttétikai kultúra*. Im Text *Arról a bizonyos homályosságról*, der auch als einleitender Essay in der zweiten Sammlung abgedruckt wurde, übt Lukács Kritik nicht nur an Mihály Babits, sondern auch an den das moderne Denken in Ungarn vertretenden radikalen Bürgern und ihrem Freidenkertum. Ein „modern előítélettel kell megküzdenuk. Azzal, mely azt hiszi, hogy a filozofia népszerűsíthető, mert a filozofiai gondolkodás csak a végső okok felé való továbbittele a közönséges élet közönséges gondolkodásának; hogy tehát a filozofiai távolbatolt eredményei közelebb hozhatók hozzánk (vagy legalább „a modern technika vívmányai“ segítségével, távcsőféle megkönnyítő szerekekkel közéről láthatók)“²⁶³ (Lukács 1910c: 1750). Was Lukács anstrebte, war eine moderne Philosophie, indem er Antworten auf Fragen seiner Gegenwart in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen intellektuellen Strömungen suchte und indem er philosophische Fragen neu formulierte. Da erscheint ein nächstes Problem der Moderne. Moderner Umgang mit Philosophie ist nicht gleich moderne Philosophie. Was in der Társadalomtudományi Társaság und im Galilei Kör, den zwei Vereinigungen, auf die sich Lukács

263 „modernes Vorurteil gilt es zu bekämpfen. Und zwar jenes, daß die Philosophie popularisierbar sei, weil das philosophische Denken bloß die Weiterführung des gewöhnlichen Denkens des gewöhnlichen Lebens in die Richtung der letzten Gründe sei; daß also die fernen Ziele der Philosophie uns näher gebracht werden können (oder zumindest mit Hilfe ‚der Errungenschaften der modernen Technik‘, mit fernrohrmäßigen erleichternden Mitteln von der Nähe zu betrachten sind).“

Bemerkung über Popularisierung der Philosophie bezieht, Anfang des 20. Jahrhunderts in Budapest geschah, ist nicht aus philosophischer, sondern aus kulturgeschichtlicher Hinsicht bedeutungsvoll.

Damit sind zwei intellektuelle Kreise genannt, die am Beginn des 20. Jahrhunderts in Ungarn tätig waren, die Modernität verkörperten und die Erneuerung der ungarischen Gesellschaft anstrebten. Um sie zu verstehen, muß man sich die spezifische Situation der ungarischen Jahrhundertwende vergegenwärtigen. Auch Lukács setzte sich mit dieser Situation auseinander, und diese Auseinandersetzung bedingte natürlich seine Entwicklung. Sein Weg ist erst zu verstehen, wenn man ihn von den Wegen jener modernistischen Kreise absetzt – wie er selbst das beispielsweise in der gerade zitierten Stelle ja auch getan hat. Dabei fand er im ungarischen Geistesleben durchaus Leitfiguren, insbesondere in der neuen Literatur.

So betrachtete er den Dichter Endre Ady als modern und stellte mit ihm die Frage nach der Möglichkeit einer ungarischen Modernität. „Mindenütt a magyarok a ‚legmodernebbek‘. És síratnivalóan groteszkül járnak elől a legradikálisabban minden új művészi és filozófiai mozgalomban; minél becsületesebbek és minél magyarabbak, annál inkább. Mert nincs magyar kultúra, ahová bekapcsolódni lehetne és mert a régi európai ilyen szempontból semmit sem jelent, csak a messze jövő hozhatja meg a megálmodott közösséget számukra. Ilyen az orosz intellektuelek helyzete is, de azoknak legalább van forradalmuk és így van miben formát találnia a kultúra után való vágyódásaiknak és ez a ‚teljesülés‘ formát és súlyt ad minden, nem direkt szociális és politikai alkotásuknak is; a magyarok vágyódásai meddők kell, hogy maradjanak örökre. Mert Magyarországon a forradalom csak lelkiállapot, csak az egyetlen pozitív, formai lehetsége annak, hogy a végtelen izoláltság okozta kétségbeesés csak kifejezést is bírjon kapni. Csak lelkiállapot, csak vágyódás és annyira és oly kizárólag az, hogy nemcsak nem felel meg neki a valóságban semmi, de még mint képzelődésben sincsen benne semmi igazán megfogható, semmi egy bár utopisztikus realitásba belekapcsolódó. Ennek a forradalomtól megfosztott forradalmiságnak világából valók az Ady Endre magyar versei“²⁶⁴ (Lukács 1909a: 287f.). Modernität, Avantgarde im Sinne von Vortruppe, Radikalität und Neuheit sind das,

264 „Überall sind die Ungarn die ‚modernsten‘. Sie gehen in einer zum Weinen grotesken Art vorne am radikalsten in jeder künstlerischen und philosophischen Bewegung; je ehrlicher und je ungarischer sie sind, desto mehr. Weil es keine ungarische Kultur gibt, an die sie anknüpfen könnten, und weil die alte europäische in dieser Hinsicht nichts bedeutet, kann

was Lukács hier den Ungarn zuschreibt. Er verwendet sogar die Steigerungsform ‚modernsten‘, eine für die Moderne typische, weil eine Theorie von Fortschrittlichkeit suggerierende, rhetorische Form. Dieses lange Zitat verdient aber auch aus einem weiteren Grund Aufmerksamkeit – abgesehen davon, daß hier seine spätere politische Einstellung vorweggenommen zu sein scheint. Modernität wird hier nämlich nicht an den Ort geknüpft, der gemeinhin für ihn steht, an das für Aufklärung, technische Innovation, Fortschrittlichkeit, Bürgerlichkeit, Erneuerung – und was noch Züge von Modernität sind – stehende Westeuropa. Statt nach Westen schaut Lukács hier in die andere Richtung, nach Osten. Die Erneuerung der alten europäischen Kultur ist demnach in Osteuropa zu suchen. Mit den zwei Richtungen Ost und West ist das Problem von Mitteleuropa thematisiert. Hier ortet er die Dichtung von Endre Ady, und hier ortet er auch sich selbst, indem er mit dieser Rezension von Adys 1908 erschienenem Gedichtband *Az Illés szekerén*²⁶⁵ sich verstehend neben den Dichter stellt. Die Frage ‚Was ist Moderne?‘ ist daher auf die Frage ‚Was war Moderne für Lukács um 1910?‘ einzuschränken. Die Antwort auf diese eingeschränkte Frage muß dann mit der Antwort auf die weiter gefaßte Frage vereinbar sein. Erscheint mit Lukács eine Moderne, die mit dem allgemein definierten und in der Wissenschaft als gültig anerkannten Begriff von Moderne nicht zu vereinbaren ist, dann ist dieser allgemeine Begriff revisionsbedürftig.

Was waren die zeitgenössischen modernen Theorien? Ich möchte hier zwei herausheben. Erstens die Moderne-Diskussion der Wiener Zeitschrift *Moderne Dichtung*, der literarischen Bewegung Jung Wien und Hermann Bahr. Zweitens die Moderne in Ungarn um 1900. Da ist 1900 mit der Zeitschrift *Huszadik Század* und mit dem vorher erwähnten Verein *Társadalomtudományi Társaság* eine sich als mo-

uns nur die ferne Zukunft die erträumte Gemeinschaft bringen. Das ist auch die Situation der russischen Intellektuellen, aber die haben zumindest eine Revolution, und so gibt es etwas, worin ihre Sehnsucht nach Kultur Form findet, und diese ‚Erfüllung‘ verleiht auch allen nicht direkt sozialen und politischen Schöpfungen Form und Gewicht; die Sehnsüchte der Ungarn müssen auf ewig unfruchtbar bleiben. Weil in Ungarn die Revolution nur ein Seelenzustand ist, die einzige positive, formale Möglichkeit, daß die durch unendliche Isoliertheit verursachte Verzweiflung Ausdruck bekommen könne. Nur Seelenzustand, nur Sehnsucht, so weit und so ausschließlich, daß ihm in der Wirklichkeit nichts Greifbares entspricht; aber in seiner Phantasie gibt es auch nichts Greifbares, nichts in eine wenn auch utopistische Realität Einfügbares. Aus dieser Welt des seiner Revolution beraubten Revolutionismus kommen die ungarischen Gedichte von Endre Ady.“

265 *Am Wagen von Elia*

dern verstehende Gruppe aufgetreten. Am Beginn des 20. Jahrhunderts trat in Ungarn auch eine künstlerische Moderne auf. Endre Ady in der Dichtung 1906 mit seinen *Új versek*²⁶⁶, Béla Bartók in der Musik ebenfalls 1906 mit seinen *Népdalok zongorakisérettel*²⁶⁷ und die Gruppe Nyolcak in der Malerei 1909. Lukács' Verhältnis zu diesen Künstlern ist bekannt. Er schrieb 1908 über Ady, er stand der Musik Bartóks nahe – er verfolgte seine Arbeit, besuchte seine Konzerte, gehörte zu seinem Bekanntenkreis –, und er war einer der ersten, der zu der Malerei der Nyolcak in einem Vortrag vom Januar 1910 im Galilei Kör, der in der Februarnummer von Nyugat unter dem Titel *Az utak elváltak*²⁶⁸ erschienen ist, Stellung nahm. Lukács' Auftreten als Kritiker und Theoretiker fiel zeitlich mit dem Erscheinen der ungarischen Moderne zusammen und kann auch als deren Teil betrachtet werden. Die Behauptung, Lukács wäre antimodern gewesen, ist daher unsinnig, weil ja Beginn und Entwicklung der ungarischen Moderne u. a. auch dadurch zu definieren ist, was Lukács machte.

Betrachtet man Georg Lukács als Exponent der Moderne, erscheint sie widersprüchlich. Lukács lehnte moderne Kunstformen wie Fotografie und Film zu einer Zeit ab, als erstere bereits Kunst und letztere gerade dabei war, Kunst zu werden; in seiner *A modern dráma fejlődésének története* bleibt er der Moderne gegenüber ambivalent, und gleichzeitig war er als Kritiker Teilnehmer der ungarischen Moderne. Ob man diesen Widerspruch Ambivalenz, zwei Seiten einer Medaille oder Paradoxon nennt, hier erscheint das Wesen der Moderne in Mitteleuropa und damit das Wesen von Modernität. Das, was mit ihrem Fortschreiten verlorenzugehen droht, das, was ihre Kosten sind – und daß man über Kosten redet, ist etwas allzu Modernes –, ergibt damit, was entsteht, jenes Spannungsfeld, das ihr Erscheinen definiert, die Pole, zwischen denen sie fortschreitend sich bewegt. Jener Widerspruch ergibt sich aus dieser Spannung. Lukács wollte in einer zunehmend modernistisch gewordenen Welt das Wesentliche einer humanen Tradition bewahren, in einer zeitgemäßen und zukunftssträchtigen Form lebendig erhalten.

Erst die Differenzierung zwischen verschiedenen Erscheinungsformen von Modernität erlaubt es, ihre Vielfalt wahrzunehmen. Diese Vielfalt ist auch durch ihre verschiedenen örtlichen Erscheinungen gegeben. Die Betonung der spezifischen

266 *Neue Gedichte*

267 *Volkslieder mit Klavierbegleitung*

268 *Die Wege haben sich getrennt*

Eigenschaften einer mitteleuropäischen Moderne ermöglicht das Verstehen einer eigenständigen Entwicklung. Diese eigenständige Entwicklung ist in ihrer eigenen Dynamik und nicht am Maß einer Theorie oder einer Entwicklung, die anderswo stattgefunden hat, zu verstehen. Innerhalb der mitteleuropäischen Moderne muß man freilich weiter differenzieren. Das Auftreten der ungarischen Moderne 1906 kann nicht mit dem Auftreten der Wiener Moderne 1890 analog gesetzt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht nicht bloß in verschiedenen kulturellen Traditionen und lokalen Bedingtheiten, sondern ist auch wesentlich in den sechzehn Jahren zu suchen, die dazwischen verfließen sind. Das Erscheinen der ungarischen Moderne ist nicht verspätet, sondern entspricht einer eigenen Entwicklung, und sie holt nicht nach, was anderswo passierte, sondern reflektiert ihre eigene Gegenwart. Soweit freilich die Protagonisten der ungarischen Moderne die Entwicklung in anderen Kulturen kannten, reflektierten sie diese auch. So auch die Kultur Wiens um 1900. Was für einen Nutzen hat diese Argumentation? Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht, die eigenständige Leistung der ungarischen Moderne, also auch die Modernität von Georg Lukács, zu erkennen.

Statt von Lukács als einem antimodernen Denker zu sprechen, ist es ergiebiger, von einer Moderne zu reden, die mit ihm erscheint. Moderne war hier eine Epoche, die Lukács als seine Gegenwart begriffen hat. Sie war die Epoche einer kulturellen Erscheinung, die der Modernität; aber auch einer, die bei Lukács als Möglichkeit erscheint. Diese Möglichkeit wird um 1910 von ihm ‚neues Drama‘, ‚ästhetische Kultur‘ und auch ‚philosophische Kultur‘ genannt. Alle diese bedeuten eines. Sie stehen für Kultur, in welcher das Wesen der Kultur – die Kultivierung der wesentlichen Werte – möglich wird. Diese eine war jedoch in Lukács’ Augen nicht die einzige. Zwei Bedeutungen von Modernität standen für ihn als Gegensatz einander gegenüber. Auf der einen Seite eine der Modernisierung entsprechende, auf der anderen eine zeitgenössische, aber den wesentlichen Werten verpflichtete Kultur. Um diese zweite, den wesentlichen Werten verpflichtete Kultur zu etablieren, folgte Lukács zeitgenössischen Tendenzen. Er erblickte bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz, Leo Greiner und Samuel Lublinski in *A modern dráma fejlődésének története* eine Bewegung, die hierher führen könnte. Ebenso in der sogenannten neuen Wiener Schriftstellergeneration bei Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann. Er sah in der Vertiefung der ästhetischen Kultur (im Essay *Eszttétikai kultúra*) einen nächsten, mit Martin Buber im jüdischen Mystizismus (in der Rezension *Zsidó miszticizmus*) einen vierten, bei Fjodor Michailowitsch Dostojewski

(ebenfalls im Essay *Eszttékai kultúra*) einen fünften und bei Endre Ady (in der vorher zitierten Rezension *Új magyar költők*) als dem Exponenten der ungarischen Moderne einen sechsten Weg. Sie alle setzten sich mit dem Problem von Modernisierung auseinander, indem sie sich vom Modernismus – vom vulgären Modernisierungsglauben, wonach die Probleme der Modernisierung selbst, wie auch alle anderen, zu deren Lösung Modernisierung sich anschickt, durch eine forcierte Modernisierung zu lösen seien – distanzierten.

Lukács' und Kassners Blicke sind auf das Mittelalter und die Präraffaeliten gerichtet. Sie zitieren die moderne Wiener Literatur von Hofmannsthal und Beer-Hofmann, aber was sie daran hochschätzten, ist genau deren Antimodernität. Ebenfalls charakteristisch ist die Faszination durch Werke einer hohen Kunst. Lukács schätzt das Zufällige, „Ki a véletlenségek közül! Ez a cél“²⁶⁹ (Lukács 1908: 736), das Alltägliche nicht. Das Alltägliche ist aber genau das, was die moderne Kunst und die moderne Kulturtheorie entdeckte. Nichtsdestotrotz: Lukács war nicht bloß konservativ. Lukács war erstens widersprüchlich. An Lukács' Beispiel wird zweitens deutlich, was es bedeutet, sich den neuen Herausforderungen zu stellen. Drittens zeigt sich hier, woraus und auf welchen Umwegen sich Moderne entwickelte. So wird hier deutlich, was Moderne ist.

Der Begriff ‚Moderne‘ hat in Ungarn eine spezifische, eigenständige Bedeutung. Sie erschließt sich aus den gesellschaftlichen Schichten, welche diese Bewegung trugen, aus der Stufe und Richtung der Modernisierungsprozesse, die hier von Bedeutung waren – an denen Josef Lukács als Bankier teilnahm, die in den Zeitschriften *Huszadik Század* und *Szabadgondolat* diskutiert wurden, um die sich eine moderne Geistigkeit entwickelte. Modernisierung erscheint insbesondere auch als Erweiterung des Lehrbetriebes an der Universität, mit der Soziologie als Wissenschaft der Moderne, mit der problematischen Stellung zur Psychologie (als Verwissenschaftlichung von Bereichen, mit denen bis dahin anders, etwa philosophisch umgegangen wurde). Diese Entwicklungen definieren den Ort, wo Lukács sich mit Moderne – exemplarisch mit moderner Literatur, modernem Theater und moderner Kunst – auseinandersetzt. Moderne ist für Lukács das Unausweichliche, ein Weg, der durchschritten werden muß, wenn auch das Ziel – entgegen seiner Annahme – unbekannt ist. Eine Perspektive, die, da das Ende eben unbekannt ist, unausweichlich als Chance erscheint.

Liberalismus, Kultur und Moderne sind drei Schlüsselbegriffe, die jene Welt ver-

269 „Hinaus aus den Zufälligkeiten! Das ist das Ziel“ (Lukács 1911: 50)

stehen helfen, in welcher sich Lukács mit ‚Wien‘ auseinandersetzte. Die Schlüsselposition dieser Begriffe ergibt sich nicht bloß aus der Rolle, welche sie am Anfang des Jahrhunderts spielten, sondern aus ihrer zentralen Rolle am Ende des 20. Jahrhunderts. Konfrontiert man diese mit Begriffen, welche um 1900 das Denken strukturierten, bekommen sie Aspekte, welche heute kaum relevant, für ihren historischen Sinngehalt jedoch wesentlich sind.

Ästhetizismus war für Lukács ein Problem ersten Ranges. Er begegnete ihm mit Rudolf Kassner bei den englischen Künstlern und Kunsttheoretikern. Er begegnete ihm bei Søren Kierkegaard, etwa in seinem Essay über Rudolf Kassner (Lukács 1908: 737), wo er Kierkegaards Weg als den vom Poeten, dem Mann der Ästhetik, hin zum Platoniker bezeichnet. Er begegnete ihm bei den Wiener Literaten – wie das etwa Ernst Bloch erblickte: „Lieber Herr Doktor von Lukács, (...) Ihr Manuskript hat auf mich einen aussergewöhnlichen Eindruck gemacht; vor allem deshalb, weil hier mit einem Mal das Ästhetentum als das ästhetische Problem des Solipsismus erscheint und Beer-Hoffmann, überhaupt alle literaturgeschichtlichen Reflexionen, nur als Vorwand für eine von hier aus ebenfalls zu gewinnende Metaphysik erscheinen. Ich möchte Sie bitten, mich noch etwas mehr von Ihren Arbeiten über das ästhetisch eingesponnene Subjekt und seine Ausbrüche und Befreiungen in der künstlerischen oder theoretischen Objektivität wissen zu lassen: es ist eine Frage, in der alle grossen Gedanken konvergieren müssen“ (Ernst Bloch an Georg Lukács am 22. 4. 1910). Die Anknüpfung von Lukács' Konzeption des Ästhetizismus an die Wiener Literatur und an das durch diese vermittelte Lebensgefühl ist bereits in *A modern dráma fejlődésének története* manifest, wie das ein längerer Auszug zeigt. Um Hofmannsthal's Gefühl der Entwurzelung darzustellen, gibt Lukács ein anschauliches Bild. „Minél több kapcsolat hat az emberre, annál kevésbbé intenzív mindegyiknek hatása, annál inkább elképzelhető a hatások distanzálása, közvetlenségüknek eltompulása: kizárólag idegingerré, lelki szenzációvá, csak esztetikai benyomással való alakulásuk. A nem személytől személyhez irányuló, tehát nem az egész embert igénybe vevő kapcsolatok a végtelenül sok dologtól való függést egy semmitől sem függéssé alakítják át. A kapcsolatból való kiszabadulás lehetősége nagyon meg van könnyítve minden érték csupán relativ voltának belátása által. Ennek be kell állania abban a pillanatban, mihelyt a lélek nem keres többé támaszt, fix pontot és abszolútumot ott, a hol tudja már vagy átélte, hogy ennek csak ellenkezőjét találhatja meg. Ha minden megingott, ha semminek sincsen magában véve és tőlünk függetlenül

értéke és jelentősége, ha színt, erőt, nagyságot és veszedelmet csak a mi látásunk ad a dolgoknak, akkor – gondolatban – csak egy lépéssel kell visszalépni a dolgok mellől és az ijesztő összeszövődöttségéből egy gyönyörű szönyeg gazdagon egymásba fonódó szálainak harmóniája lesz, a mindennek ingadozásából egy nagy körtáncza mindennek, a melynek a mi hangulataink adják meg a tempót, a rhythmust, a kezdetet és a véget. És minden, a mi oly végtelenül idegen volt egy perczczel azelőtt, a mikor a ‚lényeket‘ akartuk megfogni és azt akartuk, hogy a mi ‚lényegünk‘ egyesüljön azzal, mélyen rokon lesz, mihelyt eltűntek itt is, ott is ezek a szilárd, a pillanatoktól való függetlenítésre törekvő érzések. A világ csak tükör, a melyben a minden pillanatban más lélek mindig új és változó arczát akarja látni; a mit talán Leopold Andrian fejezett ki a legszebben: Dann sieht die seele dass sie nur ihr eignes träumen fand / In diesen langen blicken diesen süssen haaren / Ihr ist das gestern so wie eine frau im festgewand / Dem dumpfen volk durch das sie in der dämmerung gefahren // Nach reizen horchend die wir morgen nicht verstehen / Erkennen wir dass wir sie selbst gegeben / Und uns blickt seltsam königlich und schön / Die eigne seele an, die inhalt lieb dem leben. Ezzel megszűnik minden különbség természet és művészet, tudás és élmény, könyv, kép és élet, phantasia és élő ember között. Történelem, művészet, élet: semminek sincsen magában véve jelentősége, minden csak anyag, csak játék, csak eszköz, a miből kertjeit felépíti és felékesíti a mindennek csak játék voltát belátó, a mindennel játszani tudó, az aestheta²⁷⁰ (Lukács 1911, Bd. 2: 309–311).

270 „Je mehr Bindungen auf den Menschen wirken, desto weniger intensiv wird ihre Wirkung, desto mehr ist die Distanzierung der Wirkungen, die die Abstumpfung der Unmittelbarkeiten vorstellbar: ihre Umwandlung ausschließlich in Nervenreiz, seelische Sensation, bloßes ästhetisches Erlebnis. Die nicht von Person zu Person gerichteten Bindungen, die also nicht des ganzen Menschen bedürfen, wandeln die Abhängigkeit von unendlich vielen Sachen in die Abhängigkeit vom Nichts um. Die Möglichkeit, sich von Bindungen zu befreien, ist durch die Einsicht in die bloße Relativität aller Werte sehr erleichtert worden. Das muß in dem Moment sich einstellen, wenn die Seele keine Stütze, keinen fixen Punkt und keine Absolutheit mehr dort sucht, wo sie weiß oder bereits erfahren hat, daß sie nur deren Gegenteil finden kann. Wenn alles schwankt, wenn nichts einen eigenen und von uns unabhängigen Wert und Bedeutung hat, wenn den Dingen nur unsere Sicht Farbe, Kraft, Größe, und Gefahr gibt, dann müssen wir – in Gedanken – nur einen Schritt von den Dingen zurücktreten, und aus der erschreckenden Verfilzung wird die Harmonie von reichlich ineinander verwobenen Fäden eines wunderschönen Teppichs, aus dem allgemeinen Taumel ein großer Reigen, dem unsere Stimmungen das Tempo geben, den Rhythmus, den Anfang und das Ende. Und alles, was so unendlich fremd war vor einer Minute, als wir das ‚Wesen‘ begreifen und unser ‚Wesen‘ mit ihm in eins setzen wollten,

Ästhetizismus bedeutet etwas anderes bei Kierkegaard, in der Romantik, im England des 19. Jahrhunderts, im Wien um 1900, für Kassner und für Lukács. Definiert man Ästhetizismus als den Zustand, wo Kunst, Künstlichkeit, Stilisierung und Ästhetik zum Selbstzweck werden, dann ist damit ein wesentlicher Zug der Romantik, aber auch der englischen Kunst, Dichtung und Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts sowie der Wiener Jahrhundertwende bezeichnet.

1910, gleichzeitig mit der Publikation von *Die Seele und die Formen*, plante Lukács auch ein größeres Werk über die Romantik. Ein weiteres parallellaufendes Projekt erschien drei Jahre später als der Band *Eszttétikai kultúra*. Wie dies aus seinem Briefwechsel mit Leo Popper ersichtlich ist (Popper an Lukács am 13. 6. 1910 und Lukács an Popper 15. 6. 1910), war Lukács mit dem Essay *Eszttétikai kultúra* nicht ganz zufrieden, er sah in ihm jedoch einen Anfang. Und zugleich eine Fortsetzung: die Fortsetzung von *Az utak elváltak*. Er überlegte, für eine deutsche Version aus den zwei Texten einen zu machen. Und das Wichtigste: er sah hier etwas Neues entstehen, das über das Projekt *Die Seele und die Formen* hinausging. Im Stil ginge der Essay *Eszttétikai kultúra* über den von *Die Seele und die Formen* hinaus, indem er, in seinem zweiten Teil, apodiktisch sei. In seinem Inhalt sei es die Einleitung „a forma metafizikai igazolásának. (...) És párhuzamosan készül a nagy leszámolás: a romantika könyv: leszámolás a racionalizmussal, mely kivetítette a formát a világra, azt mondván: a formák = világ = a Ding an sich; ezek: leszámolás az aestheta sensualizmussal“²⁷¹ (Brief Lukács' an Popper, 15. 6. 1910). Die Abrechnung ist die Übersteigerung, die Überwindung, die Vertiefung im Problem. Wie diese Briefstelle es zeigt, sind die Essays *Metaphysik der Tragödie* und *Eszttétikai kultúra* nicht nur gleich-

wird tief verwandt, sobald sowohl hier als auch dort diese starren, nach Freiheit vom Augenblicklichen strebenden Gefühle verschwinden. Die Welt ist nur Spiegel, in dem die jeden Augenblick veränderte Seele ihr immer neues und sich änderndes Gesicht sehen will, was vielleicht Leopold Andrian am schönsten ausdrückte: ‚Dann sieht die Seele ...‘. Damit hört jeder Unterschied zwischen Natur und Kunst, Wissen und Erlebnis, Buch, Bild und Leben, Phantasie und lebendem Menschen auf. Geschichte, Kunst und Leben: nichts hat in sich Bedeutung, alles ist nur Stoff, nur Spiel, nur Mittel, aus dem er seine Gärten baut und schmückt, der weiß, daß alles nur Spiel ist, und der mit allem spielen kann, der Ästhet.“ Die Zeichen „/“ sind meine Einfügungen in das ungarische Zitat.

271 „für die metaphysische Rechtfertigung der Form. (...) Und parallel entsteht die große Abrechnung: das Romantik-Buch: Abrechnung mit dem Rationalismus, welcher die Form in die Welt projizierte, mit der Behauptung: die Formen = Welt = Ding an sich; diese: Abrechnung mit dem Ästhetiker-Sensualismus.“

zeitig entstanden, sondern auch der Anfang von etwas Großem, das dann in den abgebrochenen Projekten des Dostojewski-Buches und der Heidelberger ästhetischen Schriften seinen Höhepunkt erreichte.

Ästhetizismus ist die Behauptung der Autonomie der Kunst. Somit ist er auch dem Vorwurf ausgesetzt, er betreibe Kunst um der Kunst willen, ohne einer Moral zu dienen. Daher ist er problematisch. Paul in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georges* stellt den Ästhetizismus in Frage, indem er ihn auf die Spitze treibt. In Beer-Hofmanns Novelle deutet nichts darauf hin, daß Pauls Besinnung auf das Blut der Ahnen mehr sein könnte als die nachträgliche Trauer darüber, mit Georg nicht das erlebt und besprochen zu haben, was das Wesentliche ist. In *Der Tod Georges* wird der Ästhetizismus in Frage gestellt, ohne eine Antwort zu geben. Mit dem Hinweis auf das Judentum wird lediglich jene Frage nachdrücklicher. Lukács thematisierte den Ästhetizismus bereits in den ersten Produkten seiner schriftstellerischen Tätigkeit mit. Den Ästhetizismus des Theaters erlebte er in der Thália Társaság hautnah. Im Theater spielt sich das Leben auf der Bühne, in Szenen ab. Mit dieser Form des Ästhetizismus wird Erleben problematisch. Ästhetizismus ist weiters das, was Lukács mit dem Kritiker meint. Der Kritiker definiert sich durch die Kunst, ohne selbst Kunst zu produzieren. Er steigert sich in die vermeintlichen Geheimnisse der Kunst hinein, ohne Grenzen zu kennen. Während der Künstler bei der Produktion des Werks stehenbleibt, geht der Kritiker – zumindest der von 1910 – weiter, ohne jemals die Gewißheit haben zu können, er hätte das erreicht, was er suchte. Die Zeitschrift *Nyugat* hatte ebenfalls ästhetizistische Tendenzen. Die Auffassung, in der Kunst gehe es um formale Schönheit und das darin blühende dekadente Leben, wurde in den dort gutgeheißenen Texten propagiert. Ästhetizismus ist von der Ästhetik abzugrenzen. Ästhetik ist eine philosophische Disziplin, die insbesondere in der neuzeitlichen Philosophie eine zentrale Stellung einnimmt. Sie scheint einen Weg in transzendente Bereiche zu eröffnen, die ansonsten unter dem Druck der wissenschaftlichen und weltanschaulichen Entwicklungen unvertretbar zu werden drohen. Ästhetizismus wendet dieses Bedürfnis in bloßen Selbstzweck. Er gibt vor, jenen Zustand, dem Ästhetik sich annähert, durch die bloße Geste erreicht zu haben. Daher erweist es sich als notwendig, sich vom Ästhetizismus abzugrenzen. Lukács' Versuch, in Heidelberg eine ästhetische Theorie zu entwerfen, kann daher als ein Versuch, sich vom Ästhetizismus zu befreien, angesehen werden.

Die Essays über Kassner und Beer-Hofmann zeigen, daß Lukács den Wiener Impressionismus und Ästhetizismus nicht bloß ablehnte. Er sah in beiden auch eine

Verwirklichung des wesentlichen Lebens. Lukács hat die volle Dimension, die wesentliche und bewußt erlebte Tragik jener Tendenzen erkannt. Lukács unterschied in diesen Essays sehr wohl nicht nur die Tiefe von der Oberfläche, sondern erkannte auch die Tiefe unter der Oberfläche und würdigte sie. Keinesfalls hat er hier die Begriffe ‚Impressionismus‘ und ‚Ästhetizismus‘ in jenen oberflächlichen Bedeutungen verwendet, die sie vordergründig ermöglichen. Gerade die Beschäftigung mit einem Wiener Impressionismus und Ästhetizismus gab ihm die Möglichkeit, die volle Bedeutung dieser beiden Begriffe zu ermessen. Lukács lehnte jedoch zweifelsohne etwas ab. In der Diskussion mit Babits wurde dies ‚Wiener Impressionismus und Ästhetentum‘ genannt. Ich muß aber nach diesen Ausführungen die Frage stellen: Was hat Lukács eigentlich mit ‚Wiener Impressionismus und Ästhetentum‘ abgelehnt?

Im Beer-Hofmann-Essay bejahte Lukács den Ästhetizismus und lehnte ihn etwa in *A modern dráma fejlődésének története* ab. In diesem Buch konstruiert Lukács eine Entwicklungsgeschichte, die nicht nur ihren Ausgang und Weg, sondern auch ihr wohldefiniertes Ziel hat: das große, zeitgenössische Drama. Den im Kampf ausgeprägten Konflikt mit der Aufgabe, die dem einzelnen in seiner Konfrontation mit der gegenwärtigen, modernen Umwelt zu bestimmen ist. Und dem steht Ästhetizismus als Selbstzweck im Weg. „Aestheta dráma nincsen, és nem lehet. Mert a dráma a conflictusból, az értékelésből, az ethikai és aesthetikai értékek egységéből születik, és itt csak aesthetikai alapokból nőtt a dráma. Az ő monumentalitásuk pusztán decoratív maradt, csak festői, csak ornamentális, nem igazán drámai és tragikus. Pathosuk, még a legigazibb is, csak lyrai lehetett, nem dialogikus és drámai. Így minden, amit hozhattak, csak az eszközök szaporítása volt, csak anyag gyűjtése. Az igazi nagy céltól (...) távol maradtak“²⁷² (Lukács 1911, Bd. 2: 329f.).

Im Essay *Eszztétikai kultúra* sagt Lukács, was zu tun ist. Mit der Verwendung desselben Ausdrucks ‚ästhetische Kultur‘ im ersten und zweiten Teil des Essays hebt Lukács den Widerspruch hervor, auf den es ihm ankommt. Das Problem und die Lösung sind dasselbe. Es geht um die Vertiefung, um das Durchdringen bis zum

272 „Ein Ästhet-Drama gibt es nicht und kann es nicht geben. Weil das Drama aus dem Konflikt, aus den Werten, aus der Einheit der ethischen und ästhetischen Werte geboren wird; hier aber wuchs das Drama nur aus ästhetischen Fundamenten. Die Monumentalität blieb bloß dekorativ, bloß malerisch, nur ornamental, nicht wirklich dramatisch und tragisch. Ihr Pathos, auch das wahrste, konnte nur lyrisch sein, nicht dialogisch und dramatisch. So war alles, was sie bewirken konnten, bloße Vermehrung der Mittel, nur die Sammlung des Stoffes. Vom wahren Ziel (...) blieben sie entfernt.“

Wesen. Mit ästhetischer Kultur stand er 1910 im Ästhetizismus befangen da, obwohl er den Ausdruck in diesem Essay vermied.

Impressionismus ist ein Krisenphänomen. Er erschien in der Kultur in Frankreich nach der Kapitulation vor Deutschland 1870, in Österreich nach der Niederlage bei Königgrätz 1866 und der Wirtschaftskrise 1873, in Deutschland nach der Vereinigung 1881 und in England nach der allgemeinen gesellschaftlichen Krise in Folge der Modernisierung der 1880er Jahre. Impressionismus war eine bürgerliche Erscheinung. Seine Träger waren jedoch fasziniert vom Ancien régime, von der Monarchie, von Luxus, Überfluß und Dekadenz. Er war der Versuch, das Neue und das Alte zu vereinbaren.

Impressionismus als Begriff ist bekanntlich 1874 in der französischen Malerei aufgekommen. Man entdeckte ihn bald auch in früheren Epochen. Es gibt auch eine Kunstgattung, die, sofern sie rein auftritt, zu jeder Zeit impressionistisch ist: „die Ausdrucksmöglichkeiten des Lyrikers – die Umsetzung jeder Dinghaftigkeit in Stimmung, jedes Objekts in seinen rein subjektiven Erlebnisreflex“ (Lukács 1974: 209).

Impressionismus ist zweifelsohne modern. Ebenso wenig kann bezweifelt werden, daß Impressionismus antimodernistische Tendenzen hat. Dasselbe gilt für Georg Lukács. Wie könnte die Auseinandersetzung eines widersprüchlichen Denkers mit einem widersprüchlichen Zeitphänomen widerspruchlos sein? Lukács schrieb impressionistische Literaturkritik. Er nennt seine in *A lélek és a forma* erschienenen Essays ‚lyrisch‘, er behauptet, sie würden von ihm selbst handeln, der jeweils besprochene Künstler sei nur ein Anlaß dazu. Das sind genuine Definitionsmerkmale der impressionistischen Literaturkritik. Impressionismus ist in *A modern dráma fejlődésének története* wesentliche zeitgenössische literarische Tendenz. Sie wächst aus dem Naturalismus hervor, zunächst in Frankreich, und wird dann „1890-ben, a ‚Freie Bühne‘ első évében“²⁷³ (Lukács 1911, Bd. 2: 183), nach Deutschland gebracht. Die Weltanschauung des Impressionismus ist der Skeptizismus – das Zweifeln an jedem absoluten Wert und jeder absoluten Wertung. Dieser Zweifel entsprang aus der Enttäuschung über die übertrieben selbstsichere materialistische und naturwissenschaftliche Weltanschauung. Lukács sieht auch einen Zusammenhang mit der Urbanisierung, der Beschleunigung der Modernität, deren Auswirkung auf das Tempo der gesellschaftlichen Änderungen und das subjektive Empfinden dieser Änderun-

273 „in 1890, im ersten Jahr der ‚Freien Bühne“

gen. „A mai életnek, különösen a nagyvárosinak, végtelenül gyors tempója amúgy is nagyon megkönnyíti, hogy minden nemzedék, még ha csak pár év választja el az előzőtől, történelmi pillanatokat éljen át, saját legbenső meggyőződésének gyors elavulását. És az az élmény, hogy ezek milyen gyorsan váltakoznak, hogy a legintenzívebb érzések milyen rövid tartamúak és kis ellenálló képességűek, meg kellett hogy érlelje ezt a relativizmust“²⁷⁴ (Lukács 1911, Bd. 2: 187f.). Lukács betont auch die Rolle Nietzsches, Darwins, des historischen Materialismus. Damit weist er auf die drei signifikantesten Theorien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin. Wesenszüge des Impressionismus sind „a patológia erős behozatala a kifejezési lehetőségek közé, az idegélet erősebb szerepe, mint a naturalizmusnál volt, mondhatnók, a naturalizmus amúgy is halk hangsúlyainak még erősebb letompítása: az intim dráma. Olyan dráma, amelyben még határozottabban és kizárólagosabban csak a lelki vibrálások egymásutánja kelt érdeklődést“²⁷⁵ (Lukács 1911, Bd. 2: 231). Lukács sieht die negativen Seiten des Impressionismus, er weiß genau, was diese etwa in seelischer oder gesellschaftlicher Hinsicht bedeuten, er kennt auch dessen Kraft, er weiß, warum einer sich ihm ergibt, und er sieht die Gefahren, welche bereits eingetreten sind und welche erst eintreten werden. „Az impresszionizmus lelki alapja (...) a radicalis, nihilista mindenben való kételkedés, minden érték és értékelés relativ voltának belátása és a meddő vágyódás valami után, ami az utált és mégis erős valóságból kiragadhatna. És láttuk már ennek végét is: az ellenkezőbe, a vakhitbe, a vallásos fanatizmusba való átcsapást; az örökös kérdéses után a mindenben hívést; a soha meg nem állás után az örök megpihenést. És mind a két véglet egyaránt kívül esik már minden drámaiság lehetőségén: egyiknél sincsen küzdelem. Lényegében ugyanazon okokból, fáradtságból, blazírtságból, erőtlenségből; ez a hit ugyanabból a forrásból, a teljes

274 „Das unendlich schnelle Tempo des heutigen, besonders des großstädtischen Lebens erleichtert es sowieso, daß jede Generation, wenn sie auch nur durch ein paar Jahre von der vorangehenden getrennt ist, geschichtliche Augenblicke durchlebt, d. h. die schnelle Verjähung ihrer eigenen inneren Überzeugung. Und dieses Erlebnis, daß diese so schnell sich ändern, daß die intensivsten Gefühle so kurzlebig und wenig widerstandsfähig sind, mußte den Relativismus reifen lassen.“

275 „das Einbringen der Pathologie in die Ausdrucksmöglichkeiten, die stärkere Rolle des Nervenlebens, als es beim Naturalismus der Fall war, sozusagen die Abdämpfung der sowieso leisen Akzente des Naturalismus: das intime Drama. Ein Drama, in welchem noch bestimmter und ausschließlicher nur das Aufeinanderfolgen der seelischen Vibrationen Aufmerksamkeit wecken kann.“

tanácsalanságból és sehol célt találni nem tudásból származván éppen annyira csak bomlasztó volt, mint a hitetlenség²⁷⁶ (Lukács 1911, Bd. 2: 237f.).

Den Vorwurf des Impressionismus bekam Lukács selbst öfters zu hören. Pál Ligeti schreibt am 13. 9. 1908 an seinen Jugendfreund Georg Lukács über dessen gerade erschienenen Essay: „Köszönöm a ‚Nyugat‘-ot. A cikkről sok mondanivalóm volna. Kevésbé tetszett az a része, a melyikben Kassner kivonatolod. Ellenben a róla mondottak nagyon tetszettek. Érzem, hogy ‚lyrai epizod‘ – folyton magadról beszélsz.“²⁷⁷ Wir kennen Lukács' Antwort auf diesen Kommentar von Ligeti nicht. Daher wissen wir auch nicht, ob Lukács dieser Auffassung zugestimmt hat. Ligeti verbindet die Formulierung ‚lyrisch‘ und die Feststellung, daß Lukács über sich selbst spreche. Dies sind, wie bereits erwähnt, genau die Charakteristika, mit denen impressionistische Literaturkritik sich bestimmen läßt. Was Ligeti Lukács mitteilt, ist nichts anderes, als daß Lukács Impressionist sei.

Impressionismus konnte Lukács als Charakteristikum für sich, wenn dies mit Namen genannt wurde, nicht akzeptieren. So waren Nyugat und dessen Redakteure für ihn problematisch. „Nekem hasznom volt ugyan Ignotus elismeréséből, de impresszionizmusát, amivel engem így elismert, nem becsültem semmire. Az impresszionizmus elleni polémia, a Kernstok-kiállítást követő, *Az Utak elváltak* című cikemben nyilvánvalóan szintén főképpen Ignotus ellen irányult, természetesen nevének említése nélkül“²⁷⁸ (Lukács 1989: 119). *Az utak elváltak* erschien jedoch in Nyugat. Daß diese zitierte Behauptung nicht ganz richtig ist, zeigt auch der Babits-

276 „Die seelische Grundlage des Impressionismus ist (...) der radikale, nihilistische Zweifel an allem, die Einsicht in die Relativität jedes Wertes und jeder Wertung und die unfruchtbare Sehnsucht nach etwas, das aus der gehaßten und doch starken Realität herausreißen könnte. Und wir sahen auch schon dessen Ende: den Umschlag ins Gegenteil, in den blinden Glauben, in den religiösen Fanatismus, den Glauben an alles nach den ewigen Fragen; die ewige Ruhe nach dem Nie-Anhalten. Und beide Extreme fallen gleichermaßen außerhalb jeder dramatischen Möglichkeit: bei keinem gibt es einen Kampf. Im wesentlichen aus demselben Grund, aus Müdigkeit, Blasiertheit, Kraftlosigkeit; dieser Glaube, aus derselben Quelle, aus der völligen Ratlosigkeit und Ziellosigkeit entspringend, war genauso zersetzend wie der Unglaube.“

277 „Ich danke für den Nyugat. Über den Artikel hätte ich viel zu sagen. Weniger gefiel mir der Teil, in welchem du Auszüge von Kassner bringst. Aber das über ihn Gesagte gefiel mir sehr. Ich fühle deine ‚lyrische Episode‘ – du redest ständig über dich selbst.“

278 „Ich hatte zwar Nutzen von Ignotus' Anerkennung, doch hielt ich von dessen Impressionismus absolut nichts. Die Polemik gegen den Impressionismus in meinem Artikel *Az*

Streit. Babits greift Lukács, den Kritiker, an. Die Rolle des Kritikers übt Lukács nicht bloß dadurch aus, daß er Kritiken schreibt, sondern er definiert sich im einleitenden Essay des Bandes *A lélek és a formák* als Kritiker. Was zeichnet diesen Kritiker nach Lukács aus? Daß er über sich selbst schreibt – ein Kunstwerk zum Anlaß nehmend. Das ist, wie mehrmals erwähnt, die Definition des impressionistischen Kritikers, wie es Anatole France, Oscar Wilde und Alfred Kerr waren. So wird der Kritiker – auf Umwegen – Künstler. Und zwar nicht ein Handwerker, dessen Kunst in der Beherrschung von künstlerischer Technik besteht, sondern ein moderner, impressionistischer Künstler. Besagte Polemik mit Babits wird auch noch dadurch verkompliziert, daß Babits in der ungarischen Literatur als Vertreter des Impressionismus und die Zeitschrift Nyugat als seine Verkörperung gelten.

Lukács' Nachruf auf Simmel aus dem Jahr 1918 ist genauso eine Abrechnung wie der auf Dilthey sieben Jahre früher. Während Dilthey von Lukács in die Nähe des Psychologismus gerückt wird, ist Simmel der wahre Philosoph des Impressionismus. Simmels Philosophie entsprang demnach aus demselben Weltgefühl wie die Kunst der Impressionisten: die Malerei Claude Monets, die Skulptur Auguste Rodins, die Musik von Richard Strauss und die Dichtung Rainer Maria Rilkes. Simmel ist der Philosoph einer Übergangszeit, und der Impressionismus ist eine Übergangsform. Er will nicht abschließen, will keine endgültige Form finden. Wenn der Impressionismus Übergangsform ist, wohin führt der Weg durch ihn? Lukács' Antwort nimmt hier noch keine endgültige Formen an. Er setzt folgende Analogie: Simmel war der Monet der Philosophie, dem bis 1918 noch kein Cézanne gefolgt ist; spricht von einem zu erreichenden pluralistischen und doch einheitlichen System; Simmel schafft ein Labyrinth und kein System; Bleibendes habe er in der Soziologie geschaffen, indem er die Kultursoziologie von Max Weber, Ernst Troeltsch und Werner Sombart vorbereitete; seine Soziologie sei aber freilich ebenfalls impressionistisch.

Lukács bezeichnete die Kultur Wiens in *A lélek és a formák* und in *A modern dráma fejlődésének története* als Impressionismus. Und in der Tat, in der Wiener Kultur wird Impressionismus gepflegt und diskutiert. Hermann Bahr bezeichnet sich selbst in seinem *Selbstbildnis* als impressionistischen Kritiker; die Kunsttheoretiker Wickhoff und Riegl schreiben gleichzeitig über Impressionismus als einem Spätstil.

utak elváltak (Die Wege haben sich getrennt), den ich nach der Kernstock-Ausstellung schrieb, richtete sich offensichtlich hauptsächlich gegen Ignotus, ohne natürlich dessen Namen zu erwähnen.“ (Lukács 1981: 57, Übersetzung Hans-Henning Pactzke)

Impressionismus ist aber auch bei Lukács wesentlich. Die Namen Jules Lamaître, Anatole France, Rémi de Gourmont, André Gide tauchen in seinen Texten immer wieder auf. Er behandelt Jules Lamaître, Anatole France und André Gide in *A modern dráma fejlődésének története* in erster Linie als Dramatiker, nicht als Kritiker. Anatole France ist der Autor von *Thaïs* und *Le Procureur de Judée*, nicht von *La vie littéraire* (1888ff.), Jules Lamaître ist Autor von *La revolté* und *La député lere au* und nicht von *Impressions de théâtre* (1888ff.) und *Les contemporains* (1885ff.), André Gide ist Autor von *Le Roi Candaule* und *Philoctète* und nicht von *Prétextes* (1903). Wo Lukács André Gides Vorwort zu seinen Dramen zitiert (Lukács 1911, Bd. 2: 421f.), wählt er eine nichtimpressionistische Passage. Trotzdem sind diese Autoren auch als Autoren dieser zweitgenannten Texte präsent, mit ihnen auch Rémi de Gourmont mit *Le livre des mosques* (1896): die vier Hauptvertreter der französischen impressionistischen Literaturkritik.

Die Tatsache, daß Lukács' Behauptung, er sei mit *A lélek és a formák* nicht impressionistisch gewesen, einer Lektüre jener Schrift widerspricht, zeigt, daß hier ein Problem liegt. Dieses Problem war für Lukács um 1909 aktuell. Es schlägt sich in den damals verfaßten Texten nieder. Es war auch im nächsten Jahr in seinem Streit mit Babits aktuell. Und es blieb bis in die 1970er Jahre aktuell, als er seine jungen Jahre interpretierte.

Impressionismus war ein journalistischer und unsystematischer Zeitstil, der nur Eindruck machen, aber nichts bedeuten wollte. Seine Vertreter waren Claude Monet, Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal oder die Zeitschrift Die Neue Rundschau. Er ist mit den Schlüsselwörtern Augenblick, Stimmung, Empfindung, Atmosphäre, nervöse Sinnlichkeit, Verfeinerung, Genuß und Oberfläche zu charakterisieren. Max Webers Vorwurf, Lukács könne nicht systematisch arbeiten (im Brief Webers an Lukács vom 14. 8. 1916), kann auch als Verdacht in Richtung Impressionismus verstanden werden. Genauso wie die Vorwürfe, er hätte einen Wiener Stil (Babits), er schreibe wie Kerr (Lukács), oder was er schreibe, sei gut, aber man könne genauso das Gegenteil behaupten (Ignotus²⁷⁹). Man betrachtete den Impressionismus als den die Gesamtheit der Kultur bestimmenden Zeitstil, entdeckte ihn in früheren Epochen, setzte ihn mit einer ganzen Gattung, der Lyrik, gleich. Die undifferenzierte Darstellung des Impressionismus im Simmel-Nachruf und in einigen Bemerkungen in *Geliebtes Denken* ist falsch, weil das hier wesentliche Problem dadurch verschwindet.

279 Lukács 1989: 10

Der Impressionismus war zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine bestimmende kulturelle Strömung. Er bestimmte zahlreiche literarische und andere Kunstwerke. Er bestimmte auch den Umgang mit diesen Werken, etwa in der Literaturkritik, nicht zuletzt bei Georg Lukács selbst. Er bestimmte weiters die theoretische Reflexion bis in die Philosophie hinein, wie das Lukács bei Simmel beobachtet hat. Eine undifferenzierte Übernahme seiner nachträglichen ablehnenden These über Impressionismus als künstlerischer, theoretischer und auch gesellschaftlicher Attitüde verleitet zur Annahme, er hätte Impressionismus überhaupt, d.h. zu jeder Zeit seiner schriftstellerischen Entwicklung, abgelehnt. Wie dies anhand seiner Literaturkritik gezeigt wurde, ist dem nicht so. Vielmehr handelt es sich beim Impressionismus und konkret bei Lukács' Stellung zum Impressionismus um ein komplexes Phänomen, das, näher betrachtet, die Situation zu verstehen hilft, in welcher sich Lukács' frühe Entwicklung vollzog.

Der Ästhetizismus durchbildet alle Bereiche des Lebens. Genauso kann auch Impressionismus so weit ausgedehnt werden, wie das bei Richard Hamann der Fall ist. Nicht anders ist der Vorwurf Lukács' gegenüber Dilthey und Simmel pauschalisierend. Als dritten Vorwurf, neben dem des Impressionismus und dem des Ästhetizismus, könnte man den des Essayismus hier einreihen, einen Vorwurf, der 1918 letztendlich zur Ablehnung von Lukács' Heidelberger Habilitationsansuchen führte. Psychologismus – ein letzter Begriff, der noch hierher gehört – war für Lukács, wie das in den Ausführungen über das ‚Leben‘ gezeigt worden ist, auch ein Thema. Ebenfalls dort, wo von der Abgrenzung von Seele in Lukács' Sinne und von Seele im Sinne der Psychologie die Rede ist.

Im modernen Leben erfüllt die Psychologie jene Rolle, die in heroischen Zeiten die Tragödie innehatte. Diese These stellt Lukács im Hebbel-Kapitel seines *A modern dráma fejlődésének története* auf. Hebbel „tisztán látta és felismerte a modern élet tragédiát eltüntető hatásait (...). Az egymással szembeálló erők elvesztívén még subjectiv jogosságukat is, túlságosan alacsonyrendűek lesznek a tragédia számára“²⁸⁰ (Lukács 1911, Bd. 1: 417f.). Hebbel gelang es zwar trotzdem, Tragödien zu schreiben „themáinak distanzírozása által“²⁸¹ (Lukács 1911, Bd. 1: 418). Die Folge war aber

280 „sah klar und erkannte die Wirkungen des modernen Lebens, welche die Tragödie zum Verschwinden bringen (...). Die einander gegenüberstehenden Kräfte verlieren ihre subjektive Rechtmäßigkeit und werden wertlos für die Tragödie.“

281 „durch die Distanzierung seiner Themen.“

auch, „hogy ez a látás, mivel mindent csak szubjektíve jogosultnak ismer el, de ilyennek mindent elismer, nem enged semmi megállást, semmi fix pontot a motivációban, különösen a pszichológiában nem. Nem ismer már töretlen, minden vitán túl levő és így minden analysáltságot kizáró alapérzéseket. A lelki megokolásoknak a már patologikusan csak egyéniig elmenő kihegyezését eredményezi, és ezáltal megszünteti az emberi viszonyok primitív és nem analysált voltának monumentalitásait. Arra kényszeríti az író, hogy sok finom okkal hozzon egymásba összefüggésbe embereket és dolgokat ott, ahol egy egyszerű nagy kapcsolat elég lenne. Egyszerűen: a pszichológia megszünteti vagy legalábbis gyengíti az emberi viszonyok dekoratív nagyszerűségét“²⁸² (Lukács 1911, Bd. I: 418).

Lukács' Nachruf auf Dilthey von 1911 ist eine Abrechnung. Er kritisiert Dilthey in mehreren Punkten. Dilthey hätte nur Fragmente hinterlassen: jeweils einen ersten Band über Schleiermacher und Hegel. Die *Einleitung in die Geisteswissenschaften* sei auch nur ein erster Band. Sie ist Kritik. Was folgen sollte, eine Philosophie, hat Dilthey nicht geschrieben. Dilthey trat zwar gegen die naturwissenschaftliche Weltanschauung auf, den anderen Vorurteilen seiner Zeit hätte er sich aber kritiklos angeschlossen. Er glaubte, daß die Psychologie geisteswissenschaftliche Fragen lösen könnte. Zentraler Begriff in seinem Denken sei das ‚Erlebnis‘, „egy zavaros és minden teherbíró és rendszerépítő képesség nélküli fogalom“²⁸³ (Lukács 1911b: 253). Und er hätte vor der Metaphysik Angst. Die Konsequenz seiner Arbeit, eine neue Metaphysik, konnte er nicht erarbeiten. Er schrieb daher Essays. Diese Kritik an Dilthey erscheint in der Zeitschrift *Szellem*, und dies erklärt die Betonung der Notwendigkeit einer neuen Metaphysik – die Zielsetzung der Zeitschrift. Lukács glaubte wohl auch an die Zukunft von *Szellem* und daran, daß er das richtig macht, was Dilthey falsch gemacht hatte. Die Behauptung, Lukács schreibe, die Protagonisten seiner

282 „diese Sicht, weil sie alles nur als subjektiv berechtigt anerkennt, aber so eben alles anerkennt, erlaubt kein Anhalten, keinen fixen Punkt in der Motivation, insbesondere in der psychologischen nicht. Sie kennt keine ungebrochenen, über aller Diskussion stehenden und so jede Analyse ausschließenden Grundgefühle mehr. Dies hat für die seelische Motivation eine nahezu pathologische Zuspitzung ins bloß Subjektive zur Folge und löscht dadurch die Monumentalität des Primitiven, das Nicht-Analyisierte der menschlichen Verhältnisse aus. Sie zwingt den Schriftsteller, mit vielen feinen Gründen Menschen und Dinge miteinander in Verhältnis zu bringen, dort, wo ein einfaches und großes Verhältnis reichen würde. Mit einem Wort: die Psychologie löscht aus, oder zumindest schwächt sie die dekorative Großartigkeit der menschlichen Verhältnisse ab.“

283 „ein trüber Begriff, ohne Belastbarkeit und Fähigkeit zu Systembildung.“

Essays zum Vorwand nehmend, nur über sich selbst, bewahrheitet sich auch hier. Seine einzelnen Kritikpunkte galten auch ihm selbst. Lukács hat bis 1918 eine Reihe von Essays und Fragmenten geschrieben. Die ersehnte Metaphysik hat er nicht zustande gebracht. Erlebnis ist zentrale Kategorie vieler seiner frühen Texte, so insbesondere der Heidelberger ästhetischen Schriften.

Dilthey war keineswegs ‚Psychologist‘, sondern setzte sich mit Psychologismus auseinander. Das wußte Lukács genau. Deshalb kann sein Vorwurf an Dilthey im Nekrolog nicht als simple Behauptung verstanden werden. Hier steckt mehr dahinter. Ebenso in seiner Polemik gegen den Ästhetizismus in *Esztétikai kultúra* mehr als nur Ablehnung steckt.

Psychologismus ist einer jener komplexen Begriffe, die um die Jahrhundertwende im deutschen Sprachraum intensiv diskutiert wurden. Es finden sich zahlreiche Reflexionen dieser Diskussion auch in der ungarischen Philosophie, auf die ich im Kapitel über die ungarische Philosophie hinwies. In bezug auf Georg Lukács ist Psychologismus auch ein komplexes Problem. Es sind hier drei Bereiche zu unterscheiden: erstens sein eigener Psychologismus, zweitens seine Ablehnung des gängigen Psychologismus und drittens sein Konzept von ‚Seele‘.

Lukács bezichtigte sich immer wieder selbst des Psychologismus. So heißt es in der Vorbemerkung von *Zur Soziologie des modernen Dramas*, er hätte zur Zeit der Abfassung des Textes 1908/09 das Fiktive der beiden Formgruppen „zeitlich-historische Lebenselemente“ und „Inhaltliches“ nicht klar durchschaut, „wodurch einige Ausführungen in eine bedenkliche und nicht beabsichtigte Nähe zum Psychologismus“ (Lukács 1914: 303) geraten seien. Er schrieb sein *A lélek és a formák* in Anlehnung an – oder wie er das später sah, in nicht genügend klarer Distanz zu – Dilthey, und das heißt in Anlehnung an Diltheys Psychologie. Antipsychologismus bedeutet bei Lukács, daß er in der Auseinandersetzung zwischen Psychologen und Philosophen um 1900 auf der Seite der Philosophen stand. Es bedeutet aber nicht, daß Lukács nicht massiv von psychologischen Begriffen, Methoden, Konzepten und Theorien Gebrauch gemacht hätte. Sein Vokabular, so etwa der Begriff ‚Erlebnis‘, ist nur aus diesem psychologistischen Kontext heraus zu verstehen. Psychologie war für Lukács ein Problem. So versuchte er sich von ihr auch abzugrenzen. „Es ist in dieser Zeit der ‚Psychologie‘ von größter Wichtigkeit, das Überpsychologische der ästhetischen Kategorie zu betonen, das nicht Erlebnishaft (im Sinne der ‚Psychologie‘) scharf hervorzuheben“ (Georg Lukács an Leopold Ziegler am 13. 8. 1911 in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe). Der Begriff ‚Seele‘ hat in Lukács’ frühen

Texten daher eine programmatische Bedeutung. Offensichtlich ist diese Tatsache schon dadurch, daß er im Titel seiner wichtigsten Schrift aus dieser Periode, *A lélek és a formák*, auftaucht. In den hier enthaltenen Texten wird dann klar, wofür ‚Seele‘ steht.

Die Wissenschaft bietet definitiv keinen Zugang zur Seele. „A tudomány tartalmai miatt érdekel minket, a művészet formái kedvéért; a tudomány a dolgokat és dolgok rendjét adja nekünk, a művészet lelkeket és sorsokat“²⁸⁴ (Lukács 1910: 8). Das Tor zur Seele ist die Kunst, die Religion, die Mystik, die Philosophie und das wesentliche Leben. Das ideale Leben setzt sich vom einzelnen Leben ab. „Mert két lelki realitás létezik: az élet és az élet“²⁸⁵ (Lukács 1910: 10). Das ideale Leben verwirklicht sich, indem es Schicksal, Form wird. Es erscheint im idealen Künstlerleben, aber auch im idealen Kritikerleben. „A kritikus sorspillanata tehát a formába növés pillanata, az a pillanat, amikor a formákon innen is, túl is levő érzések és élmények formát kapnak, formává olvadnak és tömörülnek. A belső és a külső, a lélek és a forma, a tartalom és a kifejezés egyesülésének mystikus pillanata ez“²⁸⁶ (Lukács 1910: 16f.). Form ist literarische Form wie Tragödie, Novelle oder Lyrik. Form ist Literatur, Kunst und Philosophie. Und Form hat auch das Leben. Die Seele des Kritikers ist eine reine, daher exemplarische Form. In Lukács' Auslegung ist diese Form der des Künstlers überlegen. „Az igazi, mély kritikában nincsen érzeki élet, nincsenek képek, csak transparentia, csak az, amit – innen nézve – minden kép csak hiányosan képes kifejezni. ‚Aller Bilde Bildlosigkeit‘ a középkori mystikusok ideálja és Sokrates gúnyos-megvetően beszél Phaidrosnak a költőkről, akik sohasem énekelték meg méltó módon a lélek igazi életét, és nem is fogják azt úgy megénekelni soha. Mert a nagy, az igazi Lét, amiben a lélek halhatatlan része élt valamikor, amiben a halhatatlanok élnek, szintelen, és nincsen formája és csak a lélek kocsisa, a szellem képes

284 „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale.“ (Lukács 1911: 6f.)

285 „Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: das Leben ist der eine und das Leben der andere.“ (Lukács 1911: 10)

286 „Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form.“ (Lukács 1911: 17f.)

meglátni azt²⁸⁷ (Lukács 1910: 12). Lukács rekurriert somit über einen Begriff des Platon-Übersetzers Kassner auf einen platonischen Mythos. Lukács findet die Bedeutung des Begriffs ‚Seele‘ dort, wo die Philosophie anfängt.

Was für Lukács Seele war, kann man am besten anhand seines Essaybandes *A lélek és a formák* besprechen. Der Begriff kommt aber auch schon im Text *A modern dráma fejlődésének története* vor. Hier ist Seele für Lukács das Wesen des Menschen, das mit der Welt konfrontiert wird und in der Welt seine Ausdrucksformen, seine Verwirklichung sucht. Seele ist durchaus im religiösen, mystischen Sinn gemeint, eben so, wie sie ursprünglich ist. Lukács setzte sich von jeder Psychologie, von jeder Seelenforschung ab und suchte in der Kultur, in der Kunst – und noch präziser – in der Literatur die Erscheinungsformen von Seele. Seine Frage war: Wie reagiert die Seele auf die moderne Welt, welche Ausdrucksformen findet sie in der Gegenwart? Die Antwort war dann immer wieder widersprüchlich. Die begriffliche Differenzierung scheint bei Lukács nicht immer ganz fortgeschritten zu sein. „A lélek ott szunnyad abban a zűrzavarban, amit egy ember lelki életének szoktunk nevezni, vagy könnyelmű szavakkal sokszor léleknek is“²⁸⁸ (Lukács 1910b: 135). Dies macht aber gleichzeitig die Paradoxie deutlich, die etwa mit dem Wort ‚Seele‘ bezeichnet ist.

Die Analyse von Lukács’ Stellung zur Psychologie und seiner Verwendung des Begriffs ‚Seele‘ zeigt, in welchem Ausmaß Lukács seiner Gegenwart verpflichtet war, daß er die Fragen dieser Gegenwart vertiefte und somit auch das, was diese Gegenwart war.

Was heißt Impressionismus, Psychologismus und Ästhetizismus in der Philosophie um 1900? Was heißen diese Begriffe für Lukács? Diese Begriffe erscheinen zunächst als Kritikpunkte. Impressionismus ist sein Vorwurf gegen Simmel und Psychologismus gegen Dilthey in den jeweiligen Nekrologen. Ästhetizismus wird im Babits-

287 „In der wirklich tiefen Kritik aber gibt es kein Leben der Dinge, keine Bilder, nur Transparenz, nur etwas, das kein Bild vollwertig auszudrücken fähig wäre. Eine ‚Bildlosigkeit aller Bilder‘ ist das Ziel aller Mystiker, und höhnisch-verächtlich spricht Sokrates zu Phaidros von den Dichtern, die das wahre Leben der Seele nie würdig besungen haben noch je besingen werden. ‚Denn das große Sein, wo der unsterbliche Teil der Seele einst wohnte, ist farblos und ohne Gestalt und ungreifbar und nur der Lenker der Seele, der Geist, vermag es zu schauen.‘“ (Lukács 1911: 11f.)

288 „Die Seele schlummert im Wirrwarr, welchen wir das Seelenleben eines Menschen zu nennen pflegen, oder mit leichtfertigen Worten auch Seele.“

Streit als ein Charakteristikum von Wien abgelehnt. Hat aber Lukács nicht mit Simmel und Dilthey die ungarische Philosophie erneuern wollen? Wollte er nicht eine ästhetische Kultur verwirklichen?

Wie hängen nun Ästhetizismus, Impressionismus, Psychologismus mit Moderne, Liberalismus und Kultur zusammen? Können diese Begriffe etwa einer bestimmten Stufe der Entwicklung von Moderne zugeordnet oder sogar als Stil einer bestimmten Entwicklungsstufe der liberalen Gesellschaft verstanden werden? Ist es etwa sinnvoll, den Impressionismus als den Stil eines dekadent gewordenen Bürgertums zu bezeichnen? Können von der Analyse impressionistischer Werke Rückschlüsse auf die geistige Befindlichkeit dieses Bürgertums gezogen werden? Was für Lukács Impressionismus, Psychologismus und Ästhetizismus waren, ist nicht aus einer Position nachträglicher Kritik, sondern aufgrund seines eigenen Begriffsgebrauchs zu fragen. Wie ich bemüht war zu zeigen, gelang es Lukács nicht, die hier offenbare Komplexität als geschlossene Einheit zu formulieren. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die wesentlichen Probleme selbst nach radikalen Lösungen verlangten, und zwar desto mehr, je tiefer man in das Verstehen der Probleme dringt. Erscheinen uns heute die Probleme Impressionismus, Psychologismus und Ästhetizismus fremd, so zeigt dies die Größe der uns von jener Phase der Moderne trennenden Kluft an.

Wie hängen Moderne, Liberalismus und Kultur zusammen? Das einfache Schema wäre, von einer modernen Kultur des Liberalismus zu sprechen. Betrachtet man jedoch einen konkreten Fall einer bestimmten Phase – hier das Verhältnis des jungen Lukács zu Wien –, so zeigt sich, daß dieses Schema Antimodernität, Antiliberalität und Aspekte der Kulturlosigkeit – der Zerstörung – enthalten muß, um den realen Vorgängen zu entsprechen. Scheint das aus der Distanz von beinahe hundert Jahren eine annehmbare These zu sein, so ist zu fragen, ob diese Behauptung nicht auch für die Gegenwart gilt. Dies besonders deshalb, weil unsere heutige Gegenwart aus jener Epoche hervorgewachsen ist.

Wien

Die Bedeutung Wiens als des Zentrums Mitteleuropas kann für die ungarische Geschichte um 1900 und in den ersten Jahrzehnten danach kaum überschätzt werden. Jene adelige Sitte, die Söhne zum Militär und Studium nach Wien zu schicken – wenn diese nicht sowieso in Wien geboren wurden und hier aufwuchsen –, wurde von den wohlhabenden Bürgern übernommen. Der intellektuellen Elite anzugehören, hieß im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht bloß einen Universitätsabschluß zu haben, sondern sein in Ungarn geführtes Studium an berühmten ausländischen Universitäten – allen voran in Berlin – zu komplettieren. Georg Lukács, Lajos Fülep, Károly Mannheim, Béla Balázs, Emma Ritoók, Edith Hajós, Frigyes Antal besuchten ausländische Universitäten. Ihr geistiger Horizont reichte über Wien hinaus. Balázs, Mannheim und Fülep sind nach Paris gegangen – Wien blieb aber wesentlicher Orientierungspunkt, sowohl als Vermittlerin zwischen Westeuropa und der Heimat als auch als selbständiges geistiges Zentrum.

Lukács György verwendete bei seinen deutschen Publikationen den Namen Georg Lukács. Genauso wie Pikler Gyula sich Julius Pikler und Palágyi Menyhért sich Melchior Palágyi nannte. Die Änderung der Vornamen war genauso verbreitet wie die Kenntnis der deutschen Sprache oder der Besuch von deutschsprachigen Universitäten. Medveczky Frigyes ging sogar einen Schritt weiter und änderte auch seinen Familiennamen. In Deutschland hieß er Friedrich von Bärenbach. Pikler, Palágyi und Bärenbach publizierten auch deutsch. Sie studierten nicht nur zeitweise oder ganz in Deutschland oder Österreich, sondern übten ihre wissenschaftliche Tätigkeit auch längerfristig im deutschen Sprachraum aus. Pikler in der Schweiz und Palágyi in Deutschland. Die Stellung Lukács' war zwar privilegiert, aber keinesfalls einzigartig. Die Orientierung der ungarischen geistigen Elite an westeuropäischen und in erster Linie an deutschsprachigen Vorbildern war genauso Normalität wie die damit einhergehende ambivalente Stellung zu Fremden und Vorbildlichen. Gegenüber Wien und Österreich war diese Ambivalenz noch durch die politische Abhängigkeit verstärkt und kompliziert. Der Widerspruch ‚Georg Lukács und Wien‘ übersteigt jedoch den vorgegebenen Rahmen. Und er bekommt durch die geschichtlichen Ereignisse eine Bedeutung, die zu beschreiben als Notwendigkeit erscheint.

Der Ort Wien spielte in Lukács' Leben eine komplexe Rolle. Versuchte ich bisher ihre Aspekte auseinanderzuhalten, gilt es jetzt, sie in ihrer Gesamtheit zu betrachten.

Wien hatte in der Familie Lukács eine spezifische Bedeutung. Die Mutter galt ihren Kindern als Wienerin, der Vater war Direktor von Geldinstituten, die entweder österreichisch waren oder österreichische Interessen vertraten. Georg Lukács bewegte sich mit einer Selbstverständlichkeit in Wien als an einem Ort, dessen Sprache er spricht, wo seine Verwandten leben, an dessen Kulturleben er als Konsument oder als Kritiker teilnimmt, dessen Maße er erfüllt und sogar übersteigt. Wenn Lukács sich von Wien distanzierte, dann geschah das im exakten Bewußtsein dessen, was es zu überbieten galt.

Wirft man einen flüchtigen Blick auf die Texte des jungen Lukács, weiß man: seine Interessen galten dem Theater, der Literatur und dem Essay als intellektuelle Antworten auf die Fragen der Zeit. In welchem Verhältnis stand Lukács zum Theater Wiens, zur österreichischen Literatur und zu den Wiener Essayisten? Kann man etwa Lukács' Interesse für die Theorie des Romans um 1916 als Reaktion auf die Tatsache, daß Wien um 1900 als der Ort gilt, wo kein nennenswerter Roman geschrieben wurde – obwohl freilich Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) und Arthur Schnitzlers *Der Weg ins Freie* (1908), um von den weniger bekannten Romanen hier auch zu schweigen, diese Annahme widerlegen –, ansehen? Dementsprechend war nicht der Roman, sondern zwei andere literarische Formen maßgebend, das Drama und der Essay. Für beide literarische Formen steht jeweils ein Autor, der ein problematisches Verhältnis zu Wien hatte. Der in Wien wirkende Friedrich Hebbel mit seinen Theaterstücken, seiner Dramentheorie und seinen Tagebuchaufzeichnungen war entscheidend für Lukács. Hebbel dürfte auch als ein nicht aus Wien stammender Wiener, was für Lukács auch Kassner war, für Lukács von Interesse gewesen sein. Bekanntlich war Hebbel in Österreich fehl am Platz, und sein Scheitern könnte auch von diesem Gesichtspunkt interpretiert werden. Der Wiener Essayist Rudolf Kassner hatte entscheidend die sogenannte essayistische Periode von Lukács beeinflusst. Sowohl in der Terminologie – so in der Verwendung des Begriffspaares ‚Platoniker und Dichter‘ – als auch in der Eröffnung von intellektuellen Wegen zum Ästhetizismus, zur Ästhetik und zu Hebbel.

Das Verhältnis zwischen Karl Kraus und Leo Popper, dem Jugendfreund Lukács', dürfte für Lukács nicht unmittelbar von Bedeutung sein. Kraus' Umgang mit den Problemen der Wiener Kultur war genau das Gegenteil von dem, was Lukács vor-

hatte. Kraus kämpfte mit Witz und Satire, vielleicht in existentialistischen – aber niemals in philosophischen Tiefen. Poppers ästhetische Ansichten beeinflussten Lukács entschieden. Er stand gemeinsam mit Lajos Fülep und Frigyes Antal der Wiener Schule der Kunstgeschichte nahe und vermittelte Lukács deren Wirkung. Der Wiener Kunstwissenschaftler Alois Riegl beeinflusste – durch den genannten Vermittler – Lukács' Heidelberger ästhetische Versuche. Nicht zuletzt deshalb, weil Riegl zu den wenigen Kunsttheoretikern gehörte, die ihren Theorien philosophische Tiefe gegeben haben. Österreichische Literatur, so die Essays von Rudolf Kassner und die Novelle und das Drama von Richard Beer-Hofmann sowie der Roman von Arthur Schnitzler, spielte in den Essays und Kritiken von Lukács eine programmatische Rolle. Der junge Lukács war daher Kritiker der Kultur Wiens um die Jahrhundertwende. Die am Anfang dieser Arbeit aufgestellten Thesen haben sich somit bestätigt. Ich hoffe, im Prozeß der Argumentation auch gezeigt zu haben, daß hinter jeder dieser Behauptungen komplexe Problemfelder sich eröffnen, welche einzeln und in ihrem Zusammenhang – eben auch mit Lukács – eine intensive Auseinandersetzung rechtfertigen. Die Arbeit mit ihnen ermöglicht Einsichten in die Strukturen unserer Welt.

Lukács lebte in den ersten Jahren seiner Emigration in Wien. Er arbeitete an einer politischen Philosophie und setzte sich dabei mit den linken politischen Bewegungen in Österreich, mit dem Austromarxismus und der österreichischen Sozialdemokratie, auseinander: Diese waren die Alternativen, welche Lukács ablehnte. Ansonsten herrschte, insbesondere in bezug auf die modernistische Philosophie des Wiener Kreises, Schweigen. Die in der vorliegenden Arbeit gestellte Aufgabe war nicht, die Entwicklung von Lukács im Wien der 1920er Jahre zu untersuchen. So werden hier auch die Gründe des Schweigens nicht analysiert. Es handelt sich dabei jedoch um ein merkwürdiges Schweigen. Merkwürdig ist es auch in bezug auf das Schweigen zu Lukács. Weder seitens der österreichischen Austromarxisten oder der Sozialdemokraten fand eine Auseinandersetzung mit Lukács statt, noch wurde Lukács' Kritik an der österreichischen politischen Philosophie in der Forschung gewürdigt. Trotzdem fand eine parallele Entwicklung statt, freilich bedingt durch das Problem der politischen Realität: der dritte Weg Bauers und das ‚tertium datur‘ von Lukács bezeichnen diese Gemeinsamkeit. Im vorliegenden Text erscheinen die Gründe dieses Schweigens in den früheren Schriften von Lukács. Mit diesen Andeutungen möchte ich darauf hinweisen, daß dieses Schweigen wesentlich beredter war, als es sich vielleicht aufs erste anhört.

Ich habe die Schriften des jungen Lukács auf Themen und Fragestellungen hin untersucht, welche auf eine Auseinandersetzung mit der Kultur Wiens um die Jahrhundertwende und am Anfang des 20. Jahrhunderts hindeuten. Es wurde einerseits der Einfluß der Wiener Kultur auf Lukács bestimmt und andererseits Lukács' Ablehnung dieser Kultur analysiert. Daß Einfluß und Ablehnung zugleich vorhanden waren, zeigt auf die hier vorhandene Widersprüchlichkeit. Wenn man das Schema verwendet, daß Lukács gegenüber Gesellschaft und Zivilisation die Gemeinschaft und Kultur anstrebt, dann war der ‚Ästhetizismus‘ der Wiener Jahrhundertwende auch Abkehr von Gesellschaft und Zivilisation hin zu einer utopischen Gemeinschaft und einem quasireligiösen Kult. Der Grund von Lukács' Ablehnung dieser Kultur kann also nicht dieser sein. Es ist wesentlich aufschlußreicher, Lukács als Teil der ästhetischen Diskussion anzusehen. Innerhalb dieser Diskussion bezog er eine eigene Position, was bedeutet, daß er sich mit anderen Positionen derselben Diskussion kritisch auseinandersetzte. Keinesfalls darf aber seine Kritik so verstanden werden, als ob er diese von außen anbringen würde.

Stellt man Lukács' Lösungsversuche für die Probleme der Moderne und die Lösungsversuche, die als eigenständiger Entwurf des sogenannten Wiener Fin de siècle gelten, einander gegenüber, so sind Lukács' Lösungen jeweils Versuche, über jene ‚wienerischen‘ hinauszugehen. Er fragte einmal nach dem Drama, das Hebbel versprach, er kündigte dann die Vertiefung des Ästhetizismus an, und er forderte schließlich die philosophischen Konsequenzen dessen, was Kunst und Literatur bereits praktiziert hatten.

Die Antworten von Rudolf Kassner, Friedrich Hebbel, Ludwig Anzengruber, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, der österreichischen Philosophen Bernard Bolzano, Franz Brentano und Ernst Mach waren für Lukács in allen Perioden seines frühen Schaffens von entscheidender Bedeutung. Wir haben gesehen, daß in allen drei großen Veröffentlichungen von Georg Lukács, in *A lélek és a formák*, in *A modern dráma fejlődésének története* und in *Eszttikai kultúra*, Wiener und österreichische Literatur einen wichtigen Platz einnimmt, ebenso in der nicht veröffentlichten Arbeit, in seinen Heidelberger ästhetischen Schriften. Lukács' Beschäftigung mit Psychologismus, Ästhetizismus, Neukantianismus und Modernität ist jeweils nur im größeren Zusammenhang zu verstehen: Im Falle des Psychologismus ist dieser größere Zusammenhang der das ganze 19. und den Anfang des 20. Jahrhunderts bestimmende Prozeß der Ablösung der Psychologie von der Philosophie; im Falle des Ästhetizismus die Entwicklung der modernen Kunst

und die sie begleitende theoretische Reflexion – eine widersprüchliche, sowohl dekadente als auch avantgardistische Phasen und Tendenzen enthaltende Bewegung, wobei Dekadenz und Avantgarde oft gar nicht so einfach zu unterscheiden sind; im Falle der Modernität die – etwa an den Generationen der liberalen Väter und antiliberalen Söhne, verkörpert in Josef und Georg Lukács, erscheinenden – Widersprüche Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts; schließlich gedieh Lukács' Versuch, eine große, systematische Philosophie zu entwickeln, im Zusammenhang und Umfeld des Neukantianismus um 1900. In allen diesen Bereichen besitzt Wien eine konkrete Bedeutung. Für Psychologismus wird gewöhnlich die Auseinandersetzung mit Ernst Mach und die Entstehung der Phänomenologie, für Ästhetik die Literatur des Jungen Wien und die Kunst des Secession, für Modernität ihre Ambivalenz, für Neukantianismus seine Ablehnung angeführt. Mit Georg Lukács wird dieses, hier durch wenige Beispiele grob skizzierte, jedoch komplexe Bild weiter ergänzt.

Lukács bediente sich in seiner Kritik der Wiener Kultur Argumente, die aus dieser Kultur abzuleiten sind. Er wollte die an Wiener Beispielen definierte ästhetische Kultur vertiefen. Daher muß Lukács' im Babits-Streit geäußerte Ablehnung der Wiener Kultur differenzierter betrachtet werden. Diese Ablehnung war zugleich auch eine Überwindung, und zwar von innen her. Die in der Forschung bisher allgemein vertretene Meinung von der Vernachlässigbarkeit von Lukács' Verhältnis zu Wien muß aufgrund dieser Tatsachen revidiert werden. Die Rolle der Beziehung Georg Lukács' zur Wiener Kultur war bisher unterschätzt. Würdigt man diese Rolle in dem ihr zustehenden Ausmaß, muß auch die in der kulturtheoretischen Diskussion vorherrschende Bestimmung der Kultur Wiens um 1900 geändert werden. Rudolf Kassner wird in den Standardwerken über Wien um 1900 wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Einzig William Johnston erwähnt ihn. Kassner wird jedoch auch dort nicht zu den 70 bedeutendsten Figuren des ‚Austrian Mind‘ gezählt. Lukács hielt Kassner auch nicht für einen ‚Wiener‘ im Sinne jemandes, der in Wien seine geistigen Wurzeln hat und in Wien erfolgreich und geschätzt ist. Trotzdem war Kassner ein Wiener. Und es ist Wien als geistiger Ort solange nicht hinreichend beschrieben, bis Denker wie Kassner oder auch Lukács in ihrem Verhältnis – oder in ihrem scheinbaren Nicht-Verhältnis – zu diesem für Kassner und – wie ich zu zeigen bemüht bin – auch für Lukács eminent wichtigen geistigen Ort nicht erklärt worden sind. Wien ist nicht das, was mit Blick auf Kraus, Hofmannsthal und Lueger erarbeitet wird, sondern das, wo auch Figuren wie Kassner wirkten. Wenn mit den

berühmt gewordenen Protagonisten ein Milieu kreiert wird, aus dem die weniger berühmten nicht erklärt werden können, dann war die Kreation jenes Milieus falsch.

Die Themenstellung ‚Georg Lukács und Wien‘ eröffnet zwei Wege. Dem Thema kann man sich von zwei Seiten, von der Seite Lukács' und Wiens, nähern. Daher ist das Ergebnis dieser Arbeit auch ein zweifaches. Ich habe versucht, einen bisher unterschätzten Aspekt in Lukács' Denken zu würdigen. Gleichzeitig eröffnete sich durch seine Werke eine andere Perspektive zum Verständnis der Probleme des Wiener Fin de siècle. Das Bild, das hier zu korrigieren war, wurde von Carl Schorske, Allan Janik, Stephen Toulmin und William Johnston gezeichnet. Die vorliegende Untersuchung erklärt Georg Lukács nicht. Diese Untersuchung hat den Zweck, zum Verständnis des Werks von Georg Lukács beizutragen. Der Ort Wien ist hier ein kulturgeographischer Begriff, der bei Lukács entschieden heterogen erscheint. Die Kultur Wiens erscheint dann homogen, wenn man einige wenige Protagonisten, welche in Wien produziert haben, herausgreift, ihr Schaffen auf wenige charakteristische Züge reduziert, diese Züge mit den von anderen Protagonisten vergleicht bzw. ihre lokale Vorgeschichte und lokale Wirkung nachweist und seine Studien als abgeschlossen erklärt. Diese Homogenität wird sofort getrübt, wenn man sich von einer anderen Seite – das heißt also: nicht als Bewunderer dieser Theorien – der Sache nähert. Deshalb wird in dieser Untersuchung auf zahlreiche vergessene Namen und Standpunkte hingewiesen. Ich will mir nicht anmaßen, damit eine endgültige Wahrheit ausgesprochen zu haben. Die Bewegungen von Georg Lukács erlauben es jedoch, auf eine Realität zu schließen, welche für diese Bewegungen den Hintergrund abgeben hat.

Die Untersuchung von Lukács' Verhältnis zu Wien gleicht einer Problemgeschichte: die Stilproblematik von Impressionismus und Klassizismus, die Nationalitätenfrage zwischen Österreichern, Deutschen, Ungarn, Slawen und Juden, die Widersprüche der Modernisierung, die Generationskonflikte, die politische Radikalisierung, das Fehlen einer adäquaten Ideologie, Liberalismus als Krisenerscheinung, der Aufstieg des Nationalismus, die Aushöhlung der traditionellen Wertesysteme, die beschleunigten gesellschaftlichen Veränderungen, wie dies am Beispiel des Aufstiegs von Josef Lukács gezeigt wurde, sind hier wohl mehr Fragen als Antworten. Lukács' Verhältnis zu Wien ist zeitlich in zwei stark unterschiedliche Phasen einzuteilen. Der Zeitpunkt, der die zwei Phasen voneinander trennt, ist die Wende 1918/1919. Vor 1919 besuchte Lukács öfter Wien und betrachtete Wien von Budapest oder von Heidelberg aus als bürgerliches Zentrum seiner Welt, wo er in-

tellektuelle Impulse holte, wo er sich geistig orientierte, als den Ort, an dessen Geistesleben – Literatur, Theater, ästhetische Theorien – er teilnahm. Nach 1918 war Wien der Ort des Exils, wo er Asyl fand und wo er daran arbeitete, sich und die Welt für eine Revolution vorzubereiten. Es hatte sich allerdings nicht bloß Lukács verändert, sondern auch der Ort, um dessen Beziehung zu Lukács es hier geht. Wien war bis 1918 Hauptstadt der Habsburgermonarchie, nach 1918 eine Großstadt in einem fragmentierten Land, das nach der Ansicht der eigenen Bürger an Deutschland anzuschließen sei – ein Vorhaben, das von den Siegermächten des Ersten Weltkrieges allerdings verhindert wurde. Während Lukács sich vor 1918 in der bürgerlichen Welt des Wiener *Fin de siècle* bewegte, war er 1919 ein unwillkommener politischer Flüchtling in einer gesellschaftlich und politisch radikalisierten Umwelt.

Ich verfolge die Entwicklung von Georg Lukács nicht weiter. Diese Untersuchung möchte ich mit dem jungen, und das heißt unentschlossenen, Lukács beenden. So kann nämlich der Eindruck erweckt werden, die Wege seien offen. Ich versuchte, seine Wege zu benennen. Der eine führte durch eine neue Metaphysik, der nächste über den protoexistentialistischen Essay, der dritte über Ästhetizismus, der vierte über eine große Philosophie, der fünfte über die jüdische Mystik. Faßt man diese in einen Blick, überkommen einen Zweifel. War das der Weg von Lukács, oder waren es verschiedenen Wege zu verschiedenen Ausgängen? Hat er überhaupt die Wege gewählt, oder versuchte er nur, dem Unvermeidlichen aus dem Weg zu gehen? Wenn dieses letztere der Fall war, dann nennt man das, was sich hier vor unseren Augen entfaltet, in der Sprache von wesentlichen Texten Lukács' Tragödie.

Die Folgen

Fragt man nach den Einflüssen, die Lukács' Entwicklung formten, findet man zahlreiche Hinweise. Ich habe hier diejenigen verfolgt, die mit Wien oder Österreich in Zusammenhang gebracht werden könnten. Stellt man aber diese Frage allgemeiner: ‚Ist es möglich, einen Denker zu verstehen, indem man seine Verbindungen mit all dem verfolgt, mit dem er zu tun hatte, was er las oder was er in seiner Literatur verwendete?‘ muß man umsichtig antworten. Nach all den vorherigen Analysen steht Lukács plastisch und lebendig vor uns. Doch er ist nicht das, was aus diesen Bestandteilen zusammenaddiert werden kann. Das Interessante ist gerade das, was abweicht sowie die Frage, wieso er auf diese Einflüsse so reagierte. Was hier über Wien und Österreich gesagt worden ist, ergibt seinerseits auch ein Bild. Dieses Bild wird von jedem anderen Bild, das in anderen Zusammenhängen entstand, abweichen. Dieses Bild ist insofern einzigartig. Das Wien, das für Lukács existierte, war jedoch nichtsdestotrotz Realität. Das beweist alles, was er getan und gesagt hat.

Eine Untersuchung über Georg Lukács und Wien erweckt den Schein, Lukács wäre nicht innovativ. Deshalb, weil hier hauptsächlich über Einflüsse die Rede war. Dem ist nicht so. Das beweist Lukács' Auseinandersetzung mit dem Problem Wien. Lukács' Antwortsuche, welche hier am Beispiel Wiens abgehandelt wurde, war auch eine Suche nach Alternativen für die Probleme der Kultur von Wien. Die Vertiefung der ästhetischen Kultur, die Formulierung einer großen philosophischen Lösung, die radikale politische Handlung waren in Wien nie vertretbare Alternativen. Sie waren jedoch Wege, die sich in der Auseinandersetzung mit Wien eröffnen. Lukács gab mit seinen Analysen der Kultur von Wien eine weitere Dimension. Die Perspektive, aus welcher heraus er diese Kultur wahrnahm und behandelte, ist eine Bereicherung dieser Kultur durch eine Interpretation.

Lukács' Verhältnis zu Wien hat sich während der hier beobachteten Jahre geändert. Das zeigt beispielsweise seine Stellung zur sogenannten Sprachskepsis der Wiener Moderne. Lukács zitierte zweimal dieselbe Worte aus Hugo von Hofmannsthal's *Die Hochzeit der Sobeide*. Einmal in *A modern dráma fejlődésének története* und das andere Mal in der *Heidelberger Philosophie der Kunst*. In *A modern dráma fejlődésének története* ist die Sprachskepsis „minden modern dráma dialogusán végigvonuló

közös érzés: a szavak megvetése²⁸⁹ (Lukács 1911, Bd. 2: 313), das Hofmannsthal noch souverän meistert und sich damit von anderen Modernen abhebt. Hofmannsthals Worte symbolisieren das, was mit Worten nicht zu sagen ist: das Verhältnis zwischen den Schicksalen von zwei Menschen. „Nagy erővel és biztos célba találó energiával sietnek feléje, hogy végleg kifejezést adjanak neki. De a döntő pontokon mégis csak elsuhannak mellette, mert a legerősebb szó is gyöngye az igazi tartalmak számára és a legfinomabb is brutális ujjakkal fogja meg légies könnyűségüket. Ez ad drámai mozgást, dialogikusságot és atmoszférát Hofmannsthal nyelvének. Az, hogy a lelkék, a sorsok muzsikája mégis az első itt, hogy az emberek egymáshoz való viszonyának lyrája a célja mindennek. Ennek elérésére feszül meg a szólyra íjja a végsőkig – és mégsem bírja a maga erejéből kifejezni: minden szó és minden kép mögött ott van kísértéképpen ennek az elégtelenségnek az érzete. Hofmannsthal lyrikus képhalmozásai így sokszor új drámai kifejezései eszközökké lesznek, az új lyra drámai dialógussá való átformálásának kezdetei²⁹⁰ (Lukács 1911, Bd. 2: 313f.). In der *Heidelberger Philosophie der Kunst* geht es nicht mehr um Hofmannsthals sprachliche Meisterschaft, sondern um jenen unüberwindlichen Abgrund, der das Subjekt von jedem Objekt trennt.

Ich habe die Beziehungen zwischen Georg Lukács und Wien untersucht. Das entstandene Bild hat, wenn es vielleicht auch nicht komplett ist, immerhin einen geschlossenen Umriß und einige Facetten. Wenn man sich mit Georg Lukács beschäftigt, kann es freilich durchaus vorkommen, daß die hier behandelten Fragen, Probleme und Wege überhaupt nicht im Gesichtsfeld auftauchen. Das beweisen die Forscher, welche Wesentliches über Georg Lukács geschrieben haben und nicht ein-

289 „ein durch den Dialog jedes modernen Dramas durchziehendes gemeinsames Gefühl: die Verachtung der Wörter.“

290 „Sie eilen ihm mit großer Kraft und das Ziel mit Sicherheit treffenden Energien zu, um ihm einen endgültigen Ausdruck zu verleihen. Aber an den entscheidenden Punkten eilen sie an ihm vorbei, weil das stärkste Wort auch schwach für die wahren Inhalte ist und das feinste ihre luftige Leichtigkeit auch mit brutalen Fingern angreift. Dies gibt der Sprache Hofmannsthals dramatische Bewegung, Dialoghaftigkeit und Atmosphäre. Daß die Musik der Seelen, der Schicksale hier doch das erste ist, daß die Lyrik des Verhältnisses der Menschen zueinander hier das Ziel von allem ist. Um dies zu erreichen, spannt sich der Bogen der Wortlyrik bis zum Äußersten – und kann dies aus eigener Kraft doch nicht ausdrücken: hinter jedem Wort und jedem Bild ist als Begleitung das Gefühl dieses Mangels. Die lyrischen Häufungen Hofmannsthals werden so Mittel eines neuen dramatischen Ausdrucks, der Beginn der Umformung der neuen Lyrik in dramatischen Dialog.“

mal das festhielten, was ich im Kapitel über Georg Lukács im Lichte der bisherigen Forschung anführte. Diese Untersuchung erhebt in keinem ihrer Teile den Anspruch auf Vollständigkeit. Ich hoffe aber, gezeigt haben zu können, daß hier ein Problem liegt und daß Georg Lukács eine Perspektive auf ‚Allzubekanntes‘ und ‚Ausgereiztes‘ eröffnet, die nicht wegreduziert werden soll und die zum Überdenken erstarrter Schemata anregt.

Das Verhältnis von Lukács und Wien ist problematisch. Ich habe über Vorlesungen an der Budapester Universität geschrieben, die Lukács vielleicht nie besuchte, ich habe Fragenkomplexe wie die der Psychohistoriographie, des Judentums und der Modernität erörtert, über die sich Lukács ausschwig. Im Beharren auf das Unbedeutende der persönlichen Psychologie – das sich in den Texten der jungen Jahre ebenso wie in den späten Rückblicken belegen läßt –, im Vermeiden des Politischen – das dann 1919 in einer radikalen Wende in Lukács' Leben und Denken durchbrach –, in der Auseinandersetzung mit Ästhetizismus und Ästhetik, leuchtet jedoch etwas durch, das als treibendes Motiv, als zentrale Metapher, als einzig möglicher Erklärungsgrund sich offenbart: eine leere Stelle, die beschrieben werden muß.

Schließt man Lukács' Entwicklung mit dem Jahre 1918, so könnte der Schein entstehen, sie sei damit abgeschlossen: Lukács hätte seinen Platz gefunden. Daß dem nicht so ist, zeigt das, was folgte: seine politischen Kämpfe, seine Auseinandersetzung mit der philosophischen Tradition von Hegel und Marx, seine literaturtheoretischen Untersuchungen über Realismus und nicht zuletzt auch das, was Lukács über das Thema dieser Untersuchung, über die Wiener Kultur, gesagt und geschrieben hat. Wenn ich mit 1918 hier schliesse, dann deshalb, weil ab diesem Datum die Frage von Lukács' Verhältnis zu Wien durch marxistische und kommunistische Theorien überlagert wurde und, um auf das eigentliche Thema dieser Untersuchung zu kommen, so vieles entfernt und erklärt werden müßte, daß dieses einen eigenen, selbständigen Band ergeben würde.

Ob das, was nach 1918 folgte, aus dem, was bis 1918 geschah, zu erklären möglich ist, ist eine Frage, die mitunter auch verneint wurde. Was nach 1918 geschah, waren Katastrophen, die nach einer Erklärung verlangen. Diese bestimmen nicht bloß das, was nachher folgte, sondern auch das, was zeitlich vorausging. So kann eine Untersuchung über die frühe Entwicklung von Georg Lukács das, was nach 1918 geschah, unmöglich außer acht lassen: Jede Zeile von Lukács wird faktisch im Bewußtsein dessen gelesen, was für den Leser historische Erfahrung geworden ist.

Wenn ich hier über die Verbindung zwischen Georg Lukács und der Wiener Kultur schreibe, dann schreibe ich über ein äußerst komplexes Thema: das Verhältnis der Ungarn zu Wien am Ende des gemeinsamen Staates. Mit 1918 endete eine seit 1526 dauernde geschichtliche Epoche: die Herrschaft der Habsburger in Ungarn. 1918 ist die Welt entstanden, in der wir heute leben. Von dieser gesellschaftlichen und politischen Spannung ist bei Georg Lukács zunächst nichts zu finden. Er war ein reicher Bürgersohn, Bildungsbürger im wahrsten Sinne des Wortes. Ausgestattet mit zwei Universitätsdiplomen, beherrschte er drei bis fünf europäische Sprachen und interessierte sich für Fragen des Theaters, der Literatur und der Ästhetik. Die gesellschaftliche und historische Realität der Welt, in der er sich als Bildungsbürger bewegte, blieb ihm – genauso wie jedem anderen – jedoch keinesfalls verborgen. Sehr wohl wußte er, welche Gesellschaftsschichten in Ungarn und Österreich welche Rechte haben, und er wußte auch genau, welcher Gesellschaftsschicht er zugehört. Er gehörte der ersten Generation an, deren Mitglieder sich als Bildungsbürger fühlen konnten. Seine Elterngeneration war die erste, deren Mitglieder sich als Großbürger empfinden konnten. Nicht weit lag es zurück, als in Ungarn praktisch nur Adelige, Bauern und Fremde existierten. Die gesellschaftliche Differenzierung brachte natürlich die politische Differenzierung mit sich. Wenn Lukács sich auch nicht für politische Fragen interessierte, wußte er genau, daß die politischen Fragen auch sein Leben bestimmten. Er war eingebunden in eine Welt, die nicht bloß durchs Wissen, sondern durch gesellschaftliche Stellung, politische Interessen, nationale Zugehörigkeit und religiöse Mächte bestimmt war. Er gehörte weder zu den Nationalkonservativen noch zu den Liberalen, noch zu den Radikalen, noch zu den Sozialisten. Diese Gruppierungen definierten trotzdem das ungarische politische Leben. Und dieses politische Leben war zu turbulent und spannungsgeladen, als daß man es hätte ignorieren können. Insofern ist es entscheidend zu fragen, was die ungarische politische Situation um 1900 charakterisierte. Und welche Identität hatte Lukács darin?

Daß er eine ungarische Identität hatte, ist vielleicht zuviel gesagt. Zu Hause wurde Deutsch gesprochen, und er schrieb seine Essays genauso oft auf deutsch wie auf ungarisch. Seine Sprache war die damals übliche mit fremden Ausdrücken vollgestopfte und fremde Wendungen gerne verwendende Sprache eines sich formierenden Bürgertums. Er war ein deutsch und ungarisch sprechender Jude in Budapest. Er wechselte seine Religion, es deutet allerdings nichts darauf hin, daß er dies aus religiösen Gründen tat. Daß er eine ungarische Identität hatte, ist dann zuviel gesagt, wenn man darunter etwas Homogenes verstehen zu müssen glaubt.

Das ungarische politische Leben war beherrscht von der Abhängigkeit von den Habsburgern. Das in Europa um 1900 einmalige Tempo der Modernisierung und Urbanisierung in Ungarn – Budapest war damals die sich am dynamischsten entwickelnde Metropole des Kontinents – war auch eine Antwort auf dieses Machtverhältnis. Der ungarische Liberalismus zeigt ein auch vom österreichischen – um von anderen Ländern nicht zu sprechen – unterschiedenes Bild. Traditionell war nicht das Bürgertum, sondern der Kleinadel der Träger von liberalen politischen Ansichten. Dieser liberale Kleinadel war nationalistischer und konservativer als die bürgerlichen Schichten jener Länder, in welcher man das Wort ‚Liberalismus‘ prägte. Liberalismus war in Ungarn um 1900 aber nicht nur nationalistisch und konservativ, sondern zugleich eine Staatsideologie im Dienste einer Modernisierung und des Strebens nach Unabhängigkeit von Österreich. Dieser Liberalismus ermöglichte auch gesellschaftliche Änderungen ungeahnten Ausmaßes. Ein Beispiel für gesellschaftliche Mobilität stellt Josef Lukács, der Vater von Georg, dar, der sich vom Laufburschen bis zum Direktor und von der Armut in den Adelsstand hinaufarbeitete. All dies führte 1905 zu einer Krise – zu der Zeit, als Lukács gerade in Budapest, Kolozsvár und Berlin Universitätsstudent war.

Der ungarische Weg ist weder eben noch läuft er so, wie man ihn planen würde. Die plötzlichen Brüche, die unerwarteten Widerstände sind jedoch alles andere als irrational. Sie resultieren aus der Eigenart der Situation, in der dieser Weg gegangen wird. Mit Georg Lukács – nicht zuletzt, weil sein Weg reichlich dokumentiert ist und erforscht wurde – habe ich versucht, eine Strecke dieses Weges nachzuzeichnen.

Ich möchte die Bedeutung Wiens für Georg Lukács weder über- noch unterschätzen. Es handelt sich um einen wesentlichen Aspekt, der nicht negativ oder positiv, sondern widersprüchlich und dunkel ist. Widersprüchlich, dunkel und sogar – um seinen Ausdruck zu verwenden, welcher seinerseits ebenfalls widersprüchlich und dunkel ist – neblig war er in erster Linie für Lukács selbst.

Lukács' Lösungsversuche haben jeweils ihren signifikanten Ausdruck in einzelnen Texten und ihr jeweils abruptes Ende. Der letzte abrupte Wandel war der radikalste. War dies aber nicht nur allzu konsequent? Spiegelt diese Suche nicht gerade die Problematik adäquat wider? Ist nicht die hier im Hintergrund stehende – und von mir in den Vordergrund gestellte – Frage nach der Peripherie, den Vorbildern, des Orts mit Lukács deutlich gestellt?

Um das in dieser Untersuchung Gesagte nachzuvollziehen, muß man Lukács als historische Figur verstehen. Und das bedeutet hier folgendes: Worüber man in die-

sen Zeilen liest und wo diese Zeilen gelesen werden, das gehört grundsätzlich verschiedenen Epochen an. Lebendig kann jene Epoche für den Leser nur werden, wenn man die Schwelle überwindet und Lukács' Schriften und Taten als etwas Sinnvolles akzeptiert, das heißt die Umwelt voraussetzt, in welcher sie sinnvoll waren.

Wenn das Thema ‚Georg Lukács und Wien‘ auch nur einen Teilaspekt von Georg Lukács' Welt behandelt, so glaube ich doch die These mit einigen Argumenten gestärkt zu haben, daß durch die Erkenntnisse dieser Untersuchung das erklärt werden kann, was nun folgte: die radikale politische Tat, das Überschreiten der definitiven Grenze – jener zum kommunistischen Revolutionär. Die Erklärung bietet sich freilich an, daß der mit Österreich zu benennende Konservatismus, die Unmöglichkeit, echten Fortschritt, zeitgemäße Änderungen politischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Natur zu erzielen, genau der Grund war, warum Radikalismus als einzig mögliche Alternative übrigblieb. Statt diese Erklärung hier definitiv abzulehnen oder anzunehmen, möchte ich abschließend eine Reihe von Argumenten um einen Ort gruppieren, als dessen Zentrum ich vorhin Wien bezeichnete: um Mitteleuropa.

Mitteleuropa

Georg Lukács ist eine gefährliche Person. Sein Name steht für den Stalinismus. Diesen Ruf hat er in der berühmten Expressionismuskonversation mit Bertolt Brecht und Ernst Bloch, in seinem Eintreten für den sozialistischen Realismus, in seinem lebenslangen Beharren auf der Richtigkeit des durch die Sowjetunion geprägten Kommunismus und durch seine Weigerung, sich von Josef Stalin zu distanzieren, erworben.²⁹¹ Als man nach seinem Tod 1971 seine vorkommunistische Jugendperiode wiederentdeckte, wurde das Bild komplexer. Diese Komplexität erhöht sich immer weiter, wenn man die Details seiner Tätigkeit anschaut, etwa seine Teilnahme an der Bildung der Frankfurter Schule, seine Reflexionen über deutsche Philosophie und österreichische Literatur, sein politisches Manövrieren an den dunkelsten Orten der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Damit ist diese Komplexität aber nicht bloß jene Lukács'. Die Erscheinungen selbst, etwa die, die ich hier erwähnte: Stalinismus, Expressionismuskonversation, sozialistischer Realismus, Sowjetkommunismus, Frankfurter Schule, sind in einem Ausmaß komplex, das jede schematische Zuordnung ausschließt. Und das ist dann die wahre Gefahr: Lukács zwingt uns, Fragen zu stellen, deren Antworten die offizielle Geschichtsschreibung unglaubwürdig machen könnten.

Betrachtet man die zwei Perioden seiner Entwicklung, den bürgerlichen Kulturkritiker bis 1918 und den kommunistischen Revolutionär ab 1919, erscheint Lukács

291 Laut eines anonymisierten Gutachtens des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, „sollten“ diese Eingangssätze „in dieser Form gestrichen werden, denn sie sind nicht nur schlichtweg falsch, sondern obendrein rein agitatorisch und haben in einem wissenschaftlichen Forschungsbericht nichts zu suchen“. Ich möchte diese Sätze hier trotzdem stehenlassen, und zwar gerade deshalb, weil sie provokant klingen. Einer Diskussion des Wahrheitsgehalts dieser Sätze ist diese Untersuchung zwar nicht gewidmet. Sie drücken aber eine Ansicht aus, die meiner Meinung nach in der wissenschaftlichen – oder sollte man sie eher unwissenschaftlich nennen? – Welt zumindest anzutreffen, eher laut, vielleicht sogar dominant ist. Falls man bereit ist, hier weiterzulesen, werden die diesen Eingangssätzen folgenden Sätze zeigen, so hoffe ich, daß ich bestrebt bin, ein etwas differenzierteres Bild dessen zu zeichnen, dessen Verzerrung sehr wohl auch ‚Gefährlichkeit‘ und ‚Stalinismus‘ sind.

als ein Mitteleuropäer, der sich nacheinander nach Westen und nach Osten orientiert und auf beiden Seiten scheitert. Die Analyse der Details, wie dieses Scheitern genau vor sich geht, ermöglicht das Verstehen dessen, was Mitteleuropa ist.

Georg Lukács wurde in Budapest geboren. Er studierte in Budapest, in Kolozsvár und in Berlin, lebte in Florenz und in Heidelberg. Nach 1918 lebte er in Wien, Berlin und Moskau, bis er nach 1945 nach Budapest zurückkehren konnte. Er bewegte sich sowohl geographisch als auch intellektuell am Rande der deutschen Kultur. Er entwickelte seine Kulturtheorien angesichts der Erfahrungen, die er hier machte. Seine Person bietet daher die Möglichkeit, die Probleme und die Chancen einer mitteleuropäischen Kultur zu untersuchen. Mitteleuropa heißt hier jener geographische und kulturelle Ort, den man zwar als Schein bezeichnen kann, der aber dennoch für einige, unter anderen für mich, ganz konkret existiert. Man mag über die Existenz und Nicht-Existenz dieses Ortes nachdenken oder dies eben unterlassen. Welche Ereignisse in einem die Frage nach diesem Ort wecken, ist auch völlig individuell. Für mich ist eines der Ergebnisse der Beschäftigung mit dem Thema ‚Georg Lukács und Wien‘ die Erkenntnis, daß hier ein bedeutendes Problem liegt. Ich war im Laufe der Arbeit immer wieder überrascht, wie viele Diskussionen über Mitteleuropa geführt worden sind und wie viele Leute in diesen Diskussionen behauptet haben und behaupten, daß es diesen Ort nicht gibt.

Es gibt eine Reihe von Argumenten dafür, daß es kein Mitteleuropa gibt: es sei eine intellektuelle Schimäre, durch Mitteleuropa laufe die Grenze zwischen dem Ost- und Westchristentum, die der Bildung einer Einheit gegenüberstehe, die Nationalstaaten Polen, Tschechien etc. betrachten sich nicht als Teil einer Einheit, sondern kämpfen alleine für ihre Interessen, für Rußland gibt es einen Westen und nichts zwischen sich und ihm, und für den Westen ist dieses Mitteleuropa ebenfalls nur eine Pufferzone. Die vielen verschiedenen Standpunkte, welche die Betroffenen in bezug auf die Definition dieses schwierigen Begriffs einnehmen, kann man aufzählen und so eine Diskussion wiedergeben – die zumindest unbestritten existiert. Fragt man sich nun, warum die Existenz von Mitteleuropa abgestritten wird, befindet man sich in einer politischen Diskussion. Mitteleuropa steht zwischen Großmächten. Der Begriff Mitteleuropa ist durch deutsche Diskussionen geprägt und repräsentiert deutsche Interessen, die etwa gegen die französischen laufen. Dementsprechend wird in Frankreich lieber die Formulierung Zentraleuropa verwendet. Von den USA aus sind nun wiederum andere Interessenkonflikte an diesem Gebiet festgemacht, globale strategische Überlegungen einerseits und persönliche – etwa

wirtschaftliche – Interessen andererseits. Die Struktur dieses Spannungsfeldes ist Ausdruck einer Großmachtpolitik, die sich anmaßt, die Welt in Westen und in Osten im Sinne von ‚wir hier und die Bedrohung dort‘ aufzuteilen, eine Auffassung, die lange Jahrzehnte durch von beiden Seiten vertreten worden ist. Da werden Alternativen gehandelt, die alle durch eine einzige Eigenschaft miteinander verbunden sind, daß sie von außen her an einen Ort herangetragen und dort von jeweils bestimmten Interessengruppen aufgegriffen und vertreten werden. Daß ein Begriff wie Mitteleuropa – der an sich problematisch, aber nichtsdestotrotz bedeutungsvoll ist – gerade zu Mißbrauch einlädt, steht, angesichts der Erfahrungen seiner Geschichte, außer Zweifel. Es gab und gibt immer politische Interessen, die diesen Begriff vereinnahmen wollten und wollen, von den Monarchisten in Österreich bis zu den Exilmittleuropäern im Paris oder Wien der 1950er bis 1980er Jahre. Diese Diskussion zeigt, daß dieses Gebiet uneinheitlich und komplex ist, daß hier Konflikte liegen, daß es eine Krisenregion ist: das Gegenteil der Ansicht, ein Mitteleuropa gäbe es nicht. Es gäbe ein West- und ein Osteuropa, und dazwischen liege nicht ein Gebiet, sondern eine scharfe Trennungslinie. Wie zynisch diese Behauptung ist, erweist jede Reise, die man von Wien aus Richtung Osten macht. Sobald man eine Grenze überschreitet, ist man erstaunt, welche Unterschiede es – und nicht bloß in Armut und Rückständigkeit – zwischen den einzelnen osteuropäischen Ländern und Regionen gibt. Ein Reichtum, der sich nur dem offenbart, der bereit ist, sich eben auf die Reise zu begeben.

Die Frage ist also nicht, ob es ein Mitteleuropa gibt, sondern, was dieses sei. Was ist die Identität von Mitteleuropa? Die Identität von Mitteleuropa nach innen ist der Versuch, zu bestehen, eine Kontinuität zu bewahren, überhaupt eine Identität zu bilden. Es ist ein Konglomerat von Kleinstaaten, deren Grenzen auch noch im 20. Jahrhundert hin- und hergeschoben werden, das sich weder Richtung Osten, gegenüber Rußland, noch Richtung Westen, einen subtileren, aber nicht weniger mächtigen Block, behaupten kann, dies jedoch in der Realität tut. Die Tatsache, daß die politischen Grenzen am geographischen Gebiet von Mitteleuropa um 1918 neu gezogen worden sind, zeigt, daß dieses Gebiet zu dieser Zeit nicht stabil war. Es gab keine politische Macht, die hier ordnend wirken hätte können, deshalb wurden die Grenzen in Paris, fünfundzwanzig Jahre später in Moskau und Washington neu gezogen. Die Grenzziehungen nach 1989 beweisen die weiterhin andauernde Aktualität dieses Problems. Seine Brisanz zeigen nicht nur die politischen und militärischen Ereignisse der letzten Jahre, sondern auch die um es geführte theoretische

Diskussion. Da die Grenzen in Mitteleuropa als stabile und beständige Staatsgrenzen nicht existieren, können sich auch Kulturtheoretiker berufen fühlen, identitätsstiftend in die aktuelle Realität einzugreifen.

Was definiert nun Mitteleuropa? Es ist erstens die geographische Lage, die verbindet. Dann ist es zweitens die gemeinsame Geschichte, die nicht als simple Gleichheit zu verstehen ist, sondern in der Tatsache begründet liegt, daß ähnliche Probleme – oft genug miteinander – eine gemeinsame Erfahrung möglich machten: die Erfahrung, in einem Zwischengebiet zu leben, von Tataren oder Osmanen heimgesucht, von Rußland oder Deutschland bedroht und besetzt, von Westen her christianisiert und protestantisiert und auf diese Weise als Einheit am Rande der römisch-katholischen-protestantischen Welt bestimmt zu sein. Es gibt aber noch ein drittes, was verbindet: Weil Polen, Tschechien etc. Kleinstaaten sind (klein, weil mit überdimensionalen Mächten wie Rußland und dem aufklärerischen Westblock konfrontiert), war man immer sehr empfindlich und darauf angewiesen, was in den anderen kleinen Staaten der Region getan wird. Die Gefühle gegenüber einander sind alles andere als einfach oder ‚freundschaftlich‘. Aber das Wissen, daß, was im anderen Land vor sich geht, uns auch angeht – und zwar sowohl im Guten als auch im Schlechten –, bestimmt das Bewußtsein in den Ländern der Region im Gegensatz zu den Großmächten Rußland, Großbritannien oder Frankreich, welche sich als Ganzes erleben und sich von anderen Länder weitgehend unabhängig definieren.

Die Erfahrung von Mitteleuropa war für Lukács bestimmend. Er formulierte diese Erfahrung in der Rezension *Új magyar költők* 1908 so: „Ady Endre korszakot alkotó élménye – az irodalomtörténet nyelvén: felfedezése – az volt, hogy megfordított egy viszonyt, kicserélt egy akcentust: eddig mindenki önmagában arra helyezte a súlyt, ami nyugathoz tartozásában szilárd, pozitív és nem problematikus (az önfenntartás ösztöne diktálta ezt neki), és felejteti igyekezett azt, ami ide köti és azt, ami kulturájában csak szándék és meddő vágyakozás. Ady átlátta, hogy itt van a magyar kulturembernek tragédiája, az hogy magyar és az, amennyi és ami ma Magyarországon lehetséges, és hogy boldogító önámítás csak, nekünk párhetes vendégeknek Párizsban párizsiaknak érezni magunkat“²⁹² (Lukács 1908b: 431f.). Das

292 „Das epochemachende Erlebnis von Endre Ady – um die Sprache der Literaturgeschichte zu sprechen: seine Entdeckung – war, daß er ein Verhältnis umkehrte, daß er dieses anders akzentuierte: Bisher hat jeder in sich das Gewicht darangesetzt, daß die Zugehörigkeit zum Westen fest, positiv und nicht problematisch sei (der Selbsterhaltungstrieb hat

Ady-Erlebnis für Lukács war das Erwachen des Bewußtseins, daß man als tätiger Intellektueller etwas bewirken kann und daß der Ort dieser Wirkung, samt aller nach Westen gerichteten Aufmerksamkeit, die eigene Heimat: Ungarn in Mitteleuropa ist. Die Themen, denen Lukács' Interesse galt, sind Himmelsrichtungen zuzuordnen. Es waren die skandinavische Literatur, die italienische Kunst, die deutsche Philosophie und die russische Literatur, die der Reihe nach Lukács' Denken beherrschten. Es ist zwar eine weitverbreitete Meinung, Philosophie sei nicht ortsgebunden und philosophische Wahrheiten seien überall dieselben, aber die Analyse von Lukács' früher Entwicklung beweist das Gegenteil. Sowohl seine Probleme als auch seine Lösungen sind nur von Mitteleuropa aus zu verstehen.

Mitteleuropa ist nicht eindeutig definiert, sondern steht für ein Identitätsproblem. Am explizitesten erscheint dieses Problem in Österreich, wengleich es am tragischsten in Deutschland zugespitzt hat. Das Problem einer österreichischen Identität stellt sich im Zuge einer Untersuchung des Verhältnisses von Georg Lukács zu Wien unvermeidlich. Die widersprüchliche Erscheinung einer österreichischen Kultur, einer österreichischen Literatur für Lukács ist lebender Ausdruck dieses Problems. Die Untersuchung dieses Verhältnisses ist dadurch geprägt, daß erstens Lukács dessen Vorhandensein bestritt und daß zweitens eine Definition des ‚Österreichischen‘ nicht vorliegt. Was mit Absetzung von Deutschland, mit dem seit den 1920er Jahren entworfenen Bild der Monarchie, mit Romy Schneider als Elisabeth Habsburg, mit dem Erfolg/Mißerfolg des Schifahrers Karl Schranz in den 1960er und mit ‚Wien um 1900‘ in Ausstellungen und Forschungsprogrammen ab den 1980er Jahren suggeriert wird, ist das Problem. Was Lukács ablehnte, war freilich nicht dieses. Ihm ging es um die österreichische Realität am Anfang des 20. Jahrhunderts. Gegen diese polemisierte er in *Arról a bizonnyos homályosságáról* 1911 und in *Geschichte und Klassenbewußtsein* 1923. Beide entspringen jedoch aus derselben Wurzel.

Die Regionalbezeichnungen Alpenländer, adriatischer Raum, Balkan, Donauraum, Karpatenbecken, Baltikum beziehen sich auf geographische, nationale und politische Einheiten, welche in der Mitte von Europa liegen. Das Gebiet ist insofern

dies diktiert) und versuchte das zu vergessen, was ihn hierher bindet, und das, was in seiner Kultur bloß Ansatz und fruchtlose Sehnsucht war. Ady durchschaute, daß hier die Tragödie der ungarischen Kulturmenschen liegt, daß er Ungar ist und wieviel und was heute in Ungarn möglich ist und daß es bloß glücklichmachende Selbsttäuschung ist, uns für ein paar Wochen als Gäste in Paris als Pariser zu fühlen.“

einheitlich, als es nach außen abgrenzbar ist. Es ist auch insofern Mitte. Osten heißt Rußland und die asiatische Türkei, Westen steht für Westeuropa. Die Länder dazwischen sehen sich nicht als Ost-, sondern als Mitteleuropa. Der Ausdruck Ostmitteleuropa ist insbesondere durch das Fehlen des Ausdrucks Westmitteleuropa, da dieser Raum durch Deutschland einheitlich besetzt ist, nicht glücklich gewählt. Mitteleuropa ist jedoch auch kein klarer Begriff, da es keine bloß geographischen, sondern auch politische und nationale Grenzen bedeutet. Vor kurzem bezeichnete es noch die Tschechoslowakei, Ungarn, Österreich, die Deutsche Demokratische Republik und Polen. Dazu kam inzwischen mit Litauen, Lettland und Estland das Baltikum, Weißrußland, die Ukraine, mit Rumänien, Bulgarien, Teilen des ehemaligen Jugoslawiens, wie Serbien und Bosnien, mit Albanien, Griechenland und dem europäischen Teil der Türkei der Balkan. Wo dann hier genau die Grenze von Mitteleuropa anzusetzen ist, ist nur für diejenigen klar, die damit ihre eigenen Ansprüche artikulieren. Vielleicht ist Mitteleuropa nur eine Erfindung. Sie ist aber nicht phantastischer als etwa ‚Westeuropa‘. Ist Mitteleuropa ein problematischer Begriff, dann ist dies ein Identitätsproblem von Europa.

Über den Begriff Mitteleuropa, samt seinem Sinn und seiner Existenz, kann man streiten, über die Realität des Ortes Mitteleuropa sich nur hinwegtäuschen. Dieser Begriff ist insbesondere dann weder überflüssig noch fraglich, wenn man die Realität europäischer Gegenwart verstehen will. Mag man sich gegenwärtig den verlockenden Visionen von Europäischer Union und dem Sieg des Kapitalismus widmen – die politische und gesellschaftliche Realität ist trotz des Anscheins ein Ganzes, deren zentraler Teil Mitteleuropa ist.

Die beständigste europäische Grenzlinie verläuft zwischen den Bereichen der griechisch-orthodoxen und der römisch-katholischen Kirche. Diese Definition wird in Ungarn gerne aufgegriffen, da sie soviel bedeutet: Die Ungarn hüten die Grenzen des Westens gegen die Barbaren. In Österreich redet man lieber über Ostblock, weil so Österreich das letzte Bollwerk des Westens ist. Es existiert eine Reihe von Mitteleuropa-Konzeptionen, die jeweils politisch und zeitlich bedingt sind. So auch der Mitteleuropa-Begriff, der ab Mitte der 1980er Jahre im Zuge der Auflösung der sowjetischen Machtsphäre in Mitteleuropa geprägt wurde. Zählt man die gängigen Mitteleuropa-Konzeptionen auf – deutsche Einflußzone bis in das Baltikum, österreichischer Donaauraum, die der Europäischen Union gekoppelt mit der der NATO oder jene von Rußland – und die Begriffe, mit denen diese Konzeptionen operieren, so erscheint ein zusammengesetztes Bild. Westeuropa hat dabei geographische

und kulturelle Identität. Mittleuropa steht für eine Schattenzone, für Widersprüche, bedingt durch die geographische Lage und die kulturelle Nicht-Identität. Es ist zerrissen, zertreten, hin- und hergeworfen. Osteuropa ist dann mit Rußland ein Riesenreich, das jeder draußen wünscht, obwohl es drinnen ist. In der Diskussion um Mittleuropa hört man die verschiedensten Redeweisen. Da sind die orthodoxen Marxisten. Wenn sie öffentlich vielleicht auch kaum reden, werden sie und ihre Meinung oft zitiert: das ist, was man nicht will, was gescheitert ist. Dann gibt es die Postmodernen – oft genug die wendigen ehemaligen Marxisten, die jetzt mit neuem Jargon ihre alte Vorreiterrolle zu spielen versuchen. Drittens gibt es die mehr oder weniger fundamentalistischen Nationalisten, die sich auf die eigenen Traditionen, auf Selbständigkeit und lokale Machtstrukturen berufen. Und schließlich gibt es die Humanisten, die sich auf ewige europäische Ideen der Freiheit, Emanzipation, Demokratie und Menschenrechte berufen und für eine neue Weltordnung eintreten. Hier scheint es einfach, Georg Lukács einem Lager zuzuordnen – und zwar genau so lange, wie man nicht bereit ist, seine eigenen alten und viel zu oft bewährten Schemata aufzugeben. Liest man aber die Ereignisse um Georg Lukács neu, scheint er eine genauso komplexe Figur zu sein wie der Ort, für den er hier stehen soll.

Georg Lukács hat sich zu der Mittleuropadiskussion von František Palacký über Friedrich Neumann bis István Bibó nicht geäußert. Er wird in der neueren Literatur zum Thema von Jacques Le Rider, Jacques Le Goff, Timothy Garton Ash und Milan Kundera auch nicht angeführt. Er ist aber einer Epoche (der Moderne) ein- und einem Ort (Mittleuropa) zuzuordnen. Liest man seine Texte auf diese zwei Zuordnungen hin, ergibt sich ein komplexes Werk, an dem die erwähnten Positionen in der großen Mittleuropadiskussion zu messen sind. Die These, die in dieser Untersuchung in ihren Einzelheiten untersucht wurde, ist hier angesiedelt. Die Frage war: Was bedingt die Möglichkeiten, zwischen denen er die seinen auswählte? Der Punkt, wo seine ethischen Überlegungen in politische umschlugen, markiert das Ende der Philosophie. Insofern ist Mittleuropa auch trotz und mit Lukács ein exemplarischer Ort.

Anhang

Lukács in Wien

Wenn man über das Thema ‚Georg Lukács und Wien‘ spricht, ist es zunächst nicht ganz klar, was man meint. Das Thema könnte Lukács' Rezeption in Wien bzw. – wenn Wien hier kurz stellvertretend für Österreich stehen darf – in Österreich sein. Thema könnte auch der Einfluß Wiens und der Vertreter einer Wiener Geistigkeit auf Georg Lukács' Denken sein. Thema könnte aber auch der Aufenthalt Georg Lukács' in Wien in den zwanziger Jahren sein, und darauf möchte ich hier noch eingehen.

Nach der Niederschlagung der ungarischen Räterepublik 1919 flüchtete der Großteil von deren politischer Führung – so auch Georg Lukács – und eine Reihe von liberal gesinnten Intellektuellen, die die Verfolgung befürchteten, nach Wien. Sie organisierten von Wien aus die Weltrevolution – oder waren zumindest verstrickt in ihren Fraktionskämpfen, ideologischen Diskussionen und internationalen Verbindungen. Wien war dabei der physische, nicht aber der geistige Ort ihrer Tätigkeit. Lukács selbst verstand sich als exilierten Funktionär der in Ungarn selbst verbotenen, in Österreich geduldeten und überall illegalen Ungarischen Kommunistischen Partei, war um internationale Beziehungen zu Berlin oder Moskau bemüht und lebte in Wien in Isolation. Er eignete sich in dem Jahrzehnt seiner Wiener Emigration das Rüstzeug des Revolutionärs an: die Lehren des Marxismus und das durch die jeweilige konkrete politische Situation bedingte strategische Denken. Indem er dies in Wien tat, setzte er sich auch mit lokalen Bedingungen auseinander. Ich möchte abschließend die Frage stellen, wie sich Lukács zur österreichischen Philosophie, zur österreichischen Politik und zur österreichischen Kultur während seines zehnjährigen Wiener Aufenthalts verhielt, bzw. wie österreichische Philosophen, österreichische Politiker und Vertreter der österreichischen Kultur sich zu Lukács verhielten.

Die Wiener Politik der 1920er Jahre war durch den Gegensatz der deutschliberalen und christlich-sozialen Regierungskoalition einerseits und des sozialdemokratisch regierten ‚roten Wiens‘ andererseits bestimmt. Der 1923 gegründete Schutzbund der Sozialdemokraten und der Heimwehr der Großdeutschen Volkspartei

proben den bewaffneten Kampf, der 1927 ausbrach und 1934 mit der Niederlage des Schutzbundes endete. Auf der linken Seite des politischen Spektrums waren neben den Austromarxisten auch Kommunisten und Anarchisten aktiv. Lukács war, wie auch die anderen ungarischen Kommunisten während ihres Wiener Aufenthalts, da die ungarische eben verboten war, formell Mitglied der Österreichischen Kommunistischen Partei. Politisch waren die 1920er Jahre in Österreich alles andere als einfach und überblickbar. Eine gespannte und gespaltene Zeit, die sowohl das unverarbeitete Erbe des kaum Vergangenen als auch die Keime des entstehenden Neuen enthielt. Wirtschaftlich war es eine Periode von aufeinanderfolgenden Krisen. Österreich war mit Ende des Krieges ein verstümmeltes, mit Kriegsschulden belastetes Land. Ende 1924 wurde der Schilling eingeführt. 1925 fand ein großer Streik statt. Die internationale Wirtschaftsentwicklung mündete 1929 in einen Börsenkrach.

Redet man über österreichische Kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts, denkt man an die Zeit um 1900 und nicht an die zwischen 1919 und 1929. Die österreichische Literatur in diesem Jahrzehnt war auch vielfach ein Abklang einer zurückgeträumten Jahrhundertwende, wie das Claudio Magris etwas vereinfachend in seinem Buch *Il mito asburgico nella letteratura Austriaca moderna* 1963 behauptet. Dies gilt zumindest von Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige*, einem Lustspiel voll wehmütiger Erinnerung an ein vergangenes Österreich. Die bedeutendsten Literaten waren alle abwesend: Rainer Maria Rilke lebte im Ausland. Robert Musil arbeitete an seinem *Der Mann ohne Eigenschaften* und veröffentlichte bloß einige Novellen. Von Franz Kafka erschienen zwar gerade die wichtigsten Bücher, Kafka selbst war aber zur Zeit der Veröffentlichung bereits tot, und sie geschah auch gegen seinen Willen. Die Literaten, deren Tätigkeit Lukács bis 1918 mit Aufmerksamkeit verfolgte, hatten ihre bedeutendste Periode hinter sich. Richard Beer-Hofmann war zwar erfolgreich, er arbeitete etwa am Theater in der Josefstadt, blieb von Lukács nun jedoch unbeachtet. Man könnte aber mit Hugo Bettauer, Karl Hans Strobls *Gespenster im Sumpf* (1920) oder Roderick Meinharts *Wiener Totentanz* (1921), auch über die Epoche des Wien-Romans sprechen. Daß dies keine besonders hohe Literatur war, mag stimmen, populär und zeittypisch war sie auf jeden Fall, und sie ist jene Schundliteratur, welche knapp vor ihrer großen Karriere stand.

Ein auffallendes Merkmal der österreichischen Kultur der 1920er Jahre ist das Fehlen einer sonst überall in Europa aktiven Avantgarde. Dieses Defizit der österreichischen Kultur war auch ein Defizit von Lukács. Natürlich muß man nicht jede

Modeströmung mitmachen. Nimmt man aber an, die Avantgarde sei eine Reaktion auf Modernisierung und Modernität, dann ist es sehr wohl ein Defizit Österreichs, sie nicht ermöglicht, und ein Defizit Lukács', sie ignoriert zu haben. Die alternativen Antworten der österreichischen Kultur und Lukács' wichen freilich voneinander wesentlich ab. In Österreich entstand eine eklektische Mischung, von der ich hier einige Aspekte zu beschreiben versuche, während Lukács eine Realismustheorie entwickelte. Die sonst in der Sowjetunion, in Frankreich oder in Deutschland vor sich gehenden avantgardistischen Bewegungen wurden in Österreich kaum wahrgenommen. Die zwei wichtigsten Vertreter des Expressionismus in der Literatur, Georg Trakl und Franz Kafka, waren tot und wenig beachtet, vom Surrealismus – Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909) könnte als allzu frühes Beispiel hierher gerechnet werden – oder vom Konstruktivismus findet sich ebenfalls kaum eine Spur. Aufsehen erregten die Bücher und der Tod Hugo Bettauers. Er veröffentlichte in kurzer Abfolge *Die Stadt der Juden* (1922), *Der Kampf um Wien* (1923), *Das entfesselte Wien* (1924) und *Die freudlose Gasse* (1924), bis er März 1925 in seiner Redaktion – einer pornographischen Zeitschrift – von einem aufgebrachten jungen Mann erschossen wurde. Ein anschaulicher Vergleich ergibt sich, wenn man bedenkt, daß man 1925 in Österreich den (ein Jahr zuvor entstandenen) Film *Navigator* von Buster Keaton zeigte und Georg Wilhelm Pabst *Die freudlose Gasse* nach der Romanvorlage Bettauers drehte. Der Vergleich ist in Hinblick auf Modernisierung und Moderne aussagekräftig. Während Keaton die Technik mittels des technischen Instruments Kino ad absurdum führt, blicken wir bei Pabst in den antimodernistischen Sumpf Wiens.

■ Künstlerisch bedeutungsvoll waren Max Reinhardt am Theater in der Josefstadt oder die Architektur von Adolf Loos und des sozialen Wohnbaus. Weder dem einen noch dem anderen wurden von Lukács Aufmerksamkeit geschenkt.

■ Lukács reflektierte Wiener kulturelle Erscheinungen mit entschieden geringerer Intensität, als dies in seinen Texten vor 1918 zu beobachten ist. Er schrieb ab 1922 für die Berliner Zeitschrift *Rote Fahne* eine Serie von Artikeln über Literatur, darunter einige über die österreichische. Für Lukács war diese Literatur hauptsächlich die einer vergangenen Epoche. In diesem Ton gedachte er Arthur Schnitzler an dessen sechzigstem Geburtstag 1922: Schnitzlers Literatur „ist eine abgetane Mode von gestern und vorgestern“ (Lukács 1922: 3) – so Lukács. Schnitzler sei Dichter der Bourgeoisie gewesen, Erotik der Zentralinhalt, Stimmung das Ausdrucksmittel seiner Literatur. Schnitzler sei illusionslos im *Reigen*, bleibe in ironischer Skepsis stecken

im *Anatol*. „Wo er (...) versucht, die von ihm und von den menschlich Besten dieser Schicht mit Verzweiflung empfundenen Probleme zu tragischer Höhe zu erheben (der Schluß von *Liebelei*, *Der einsame Weg*), wo er sie von einem breiten gesellschaftlichen Hintergrund sich abheben lassen will (*Der Weg ins Freie*), zeigt sich seine vollkommene Befangenheit in den bürgerlichen, ja in den mondänen Vorurteilen“ (Lukács 1922: 3). Dieses Urteil wiederholt einige Aspekte, die bereits in Lukács' Rezension von *Der Weg ins Freie* aus dem Jahre 1908 angedeutet worden waren. Georg von Wergenthins Ausweglosigkeit ist die von Schnitzler. Was Lukács 1908 noch nicht klar sah, weiß er 1922 mit Sicherheit: der Ausweg wäre eine ‚wirkliche innerliche Entwicklung‘. Die Ausweglosigkeit ist mit der Epoche verschwunden, der sie angehörte. „So ist Arthur Schnitzler in seinem 60. Lebensjahr der Repräsentant einer völlig, auf Nimmerwiedersehen versunkenen Entwicklungssphäre. Er selbst ist keineswegs groß genug, um aus diesem Versinken – rein dichterisch – herauszuragen. Er hat heute höchstens als zeitgeschichtliches Dokument einer vergangenen Epoche eine gewisse Bedeutung“ (Lukács 1922: 3) – so schließt Lukács seinen Zeitschriftenartikel. Nicht nur Schnitzler, auch weitere Repräsentanten jener Epoche waren immer noch aktiv. Was sie verkörperten, war aber jedesmal das Problem und nicht die Lösung. Der Satiriker Karl Kraus kämpfte in seiner Zeitschrift *Die Fackel* seinen Kampf um eine andere Welt. In seiner Rezension bezeichnete Lukács *Die letzten Tage der Menschheit* als eine Aufklärungsschrift über den Weltkrieg. Das Buch „gibt ein photographisch und phonographisch treues Abbild von dem Krieg, wie er wirklich gewesen ist“ (Lukács 1923, 1. Beilage). Kraus wäre sogar mehr als bloß mechanische Wiedergabe von etwas Vergangenen. Die „Darstellung Karl Kraus“ sei „die beste Propagandaschrift gegen den kommenden imperialistischen Krieg“ (Lukács 1923, 1. Beilage). Eine „unbeschränkte Zustimmung kann sich aber nur auf die Leistung des Künstlers Karl Kraus beziehen. Und sein Werk enthält daneben – leider – einen ziemlich verwaschenen, blutlosen Kommentar“ (Lukács 1923, 1. Beilage). „Der ‚Nörgler‘ (...) ist niemals imstande, sich auf die theoretische Höhe zu schwingen, die der großartigen Naturwahrheit der Darstellung selbst entsprechen würde“ (Lukács 1923, 1. Beilage). Kraus fehle die „tatkraftige Empörung: die Stimme des revolutionären Proletariats“ (Lukács 1923, 1. Beilage).

In dieser Welt lebten die ungarischen Emigranten. Was genau sie gemacht haben, ist wegen der Zweifelhaftigkeit der Quellen nicht mehr zu rekonstruieren. In Erscheinung getreten sind sie ganz selten. Die Verhörprotokolle und Polizeiberichte im Niederösterreichischen Landesarchiv, im Schober-Archiv, im Wiener Stadt- und

Landesarchiv zeugen vom Emigrationsalltag. Sie vermitteln eine Stimmung revolutionärer Romantik. Da die Emigranten illegal politisch arbeiteten, waren sie bemüht, ihre Spuren zu verwischen. Was in den Polizeiprotokollen erscheint, ist auch nur die Repräsentation von etwas, das zu erschließen besondere interpretatorische Methoden erfordern würde: Man müßte die wahren Ereignisse aus ihren verfälschten Spuren rekonstruieren. Was wir über die Emigranten wissen, sind entweder oberflächliche Äußerlichkeiten oder verwischte Spuren von politischen Aktivitäten: vermutliche konspirative Verbindungen und theoretische Auseinandersetzung mit Austromarxisten, mit den Aktivisten Antonio Gramsci, Karl Korsch, Carl Grünberg oder Lenin. Die Emigranten hatten ein zweifaches Interesse. Sie mußten in Wien überleben und ihren Kampf für eine bessere Welt organisieren. Daher war die Situation in zweifacher Hinsicht prekär. Man nahm die Erscheinungen einer Kultur auch nur aus einem politisch definierten Blickwinkel wahr. Lukács schaute nicht dorthin, wo ästhetisch Großartiges sich ereignete, sondern dorthin, wo Großes im Sinne des Massenfähigen zu geschehen schien.

Die ungarische Emigration war uneinheitlich. Ordnet man ihre Protagonisten nach politischen Gruppierungen und kultureller Tätigkeit, wird ihre Vielfalt ersichtlich. Sie waren Sozialdemokraten wie Ernő Garami und Zsigmond Kunfi, Kommunisten wie Jenő Landler, József Révai und Béla Kun. Hier lebten die Literaten Tibor Déry und Andor Németh und die konstruktivistische Gruppe von Lajos Kassák, József Nádas und Endre Gáspár. Bemerkenswerte Figuren waren auch Imre Békeffy, der Spekulant und Herausgeber der Zeitschriften *Die Börse*, *Stunde* und *Die Bühne*, Samu Fényes, der Herausgeber der ungarischsprachigen Zeitschrift *Diogenes* und der Filmkritiker Béla Balázs. Als der junge Dichter Attila József 1925 nach Wien kam, lernte er die Schriftstellerin Anna Lesznai, nach der Erinnerung Lukács', anlässlich ihrer Übersiedlung nach Hietzing kennen. Durch Lesznai lernte József dann Ignotus, den ebenfalls emigrierten Redakteur von *Nyugat* und deren Geldgeber, Lajos Hatvany, kennen. Diese Gruppen trafen sich regelmäßig in diversen Kaffeehäusern: Lajos Kassák im Café Kolosseum in der Nußdorfer Straße, Lajos Hatvany im Schloßcafé an der Ecke der Alser Straße und der Schloßgasse, andere im Café Atlantis am Schwarzenbergplatz. Im Café zur Klinik bei der medizinischen Fakultät hielten die Kommunisten Georg Lukács, Andor Gábor und László Dobossy-Gibárti ihre Kurse ab. Die ungarische Emigration konnte mit der Wiener Kultur nicht kommunizieren. Aus zwei Gründen: Die Ungarn waren auf ihre Probleme, auf ihre eigene Entwicklung konzentriert, und diese hatten mit der Wiener

Kultur nur mittelbar etwas zu tun. Zweitens galt ihr Interesse den aktuellen, radikal vereinfachten Ausdrucksformen des Konstruktivismus oder Surrealismus, die in Wien keinen Vertreter hatten. Bestimmend war hier auch die Tradition, daß man alles Wienerische verdächtig fand und eher weiter nach Berlin oder Paris blickte – auch um den Preis, das Offenbare bei sich auch nicht zu erkennen zu vermögen.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung der in der Wiener Emigration lebenden Ungarn der 1920er Jahre ist evident. Nach Wien emigrierten wesentliche Kreise der Zeitschrift *Nyugat*, hier hielten sich bedeutende Literaten auf und gründeten Zeitschriften, die für die ungarische Kulturgeschichte wesentlich sind. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung ist die Gruppe der Aktivisten um Lajos Kassák, die die Zeitschrift *Ma*²⁹³ herausgaben – vielleicht zwischen Konstruktivismus und Dadaismus einzuordnen. Lajos Bíró schuf stilprägende grafische Werke in Wien. Für László Moholy-Nagy, Karl Mannheim und Arnold Hauser war Wien bloß eine Zwischenstation. Béla Balázs war Filmkritiker der Wiener Zeitschrift *Der Tag*. Die hier publizierten Kritiken stellte er im Buch *Der sichtbare Mensch* (1924) zusammen, welches als erstes ernstzunehmendes deutschsprachiges filmtheoretisches Werk gilt – zumindest laut Inserat in *Der Tag*. Diese Evidenz gilt nicht lediglich aus ungarischer, sondern auch aus internationaler, insbesondere österreichischer Sicht. Wer von diesen Emigranten integrierter Teil eines Wiener Kulturlebens werden konnte, ist eine Frage, die ich hier offenlassen möchte. Die vorschnelle und verneinende Antwort möchte ich nämlich mit diesen Zeilen gerade ein wenig relativieren.

So ist insbesondere die Beantwortung der Frage schwierig, welches Verhältnis zwischen Lukács und österreichischer Philosophie in den 1920er Jahren bestand. Diese zeigt ein komplexes Bild. Es ist von den verschiedenen Interpreten dieser Kultur nicht einmal eindeutig bestimmt worden, was dabei als Philosophie anzusehen ist. Ab 1924 gab es Donnerstag abends eine Diskussionsgruppe um Moritz Schlick, die als Wiener Kreis bekannt wurde. Der sogenannte Wiener Kreis hatte auch einen linken Flügel. Diesem sind etwa Otto Neurath und Rudolf Carnap zuzurechnen. Moritz Schlick, die zentrale Figur der Gruppe, beschäftigte sich nicht mit Politik. Das dürfte mit ein Grund sein, warum hier keine Auseinandersetzung mit Lukács stattfand. Den Mitgliedern dieses Kreises gelang es teilweise auch, sich als akademische Lehrer zu etablieren. Ab 1922 war Moritz Schlick Inhaber des Lehrstuhls für die Philosophie der induktiven Wissenschaften an der Universität Wien. Später habilitierte

293 Heute

sich auch Rudolf Carnap. Lukács scheint sich mit diesem Kreis – insbesondere was dessen wissenschaftstheoretische Ansichten angeht – nicht auseinandergesetzt zu haben. Der als wichtigster Philosoph und vom Wiener Kreis als einer der ihren reklamierte Ludwig Wittgenstein war mindestens so enigmatisch wie Georg Lukács. Er hielt sich von 1926 bis 1929 in Wien auf. Er baute zwischen 1926 und 1928 das *Haus Stonborough-Wittgenstein* mit Paul Engelmann in der Kundmangasse. Seine Beziehungen zu Lukács dürften vernachlässigbar gewesen sein. Es finden sich in den späteren Schriften beider einige wenige Reflexionen über einander. Ein Vergleich ihrer Standpunkte wäre nur indirekt, im Vergleichen von verwandten Fragestellungen, so etwa von Fragen der Ethik, möglich. Womit Lukács in der Tat sich überhaupt nicht auseinandergesetzt zu haben scheint – um diesem negativen Bild einen völlig negativen Aspekt zu verleihen –, ist Robert Reiniger vom Institut für Philosophie der Universität Wien.

Politisch waren in Wien der zwanziger Jahre die Sozialdemokraten und ihre ideologischen Führer, die Austromarxisten, bestimmend. Wien war zugleich ein Sammelbecken für radikale Revolutionäre. Die Frage, welche politische Diskussion zwischen Lukács und diesen politischen Gruppierungen stattfand, scheint bisher in der Forschung wenig Interesse geweckt zu haben. Gerade diese politische Philosophie ist jedoch das, was Lukács interessierte. Norbert Leser geht in seinem Standardwerk *Zwischen Reformismus und Bolschewismus* (1968) auf Lukács überhaupt nicht ein. Er zitiert in einem Kapitel über ‚Kritik von links‘ Lenin und Trotzky und nicht Lukács. Er referiert die Diskussion zwischen Rosa Luxemburg und Otto Bauer auch nicht konkret wie Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein*, sondern lediglich allgemein. Tom Bottomore weist in seiner Einleitung im von ihm mitherausgegebenen Band *Austro Marxism* (1978) auf die nicht stattgefundene Diskussion zwischen Lukács und den Austromarxisten hin. Gerard Mozetič korrigiert diesen Standpunkt in *Die Gesellschaftstheorie des Austromarxismus* (1987), indem er auf Max Adlers *Allgemeine Grundlagen im Lehrbuch der materialistischen Geschichtsauffassung* hinweist. Mozetičs Hinweis ist richtig. In *Geschichte und Klassenbewußtsein* geht es jedoch öfters um den Austromarxismus, nicht bloß an einer Stelle. Man kann sogar den Text zeitweise als eine Diskussion mit austromarxistischen Positionen lesen. Die einzelnen Kapitel, aus denen er besteht, sind aus aktuellem Anlaß geschriebene Zeitschriftenartikel und reflektieren aktuelle Diskussionen. Austromarxismus war dabei wichtiger Diskussionspartner. In dem im März 1919 verfaßten Artikel *Was ist orthodoxer Marxismus?* ist vom Vulgärmarxismus der Machisten und der Austromarxisten die Rede.

Lukács kritisiert Max Adlers Reduktion von Dialektik auf einen starren Gegensatz, auf einen ‚Antagonismus‘. So würde Adler den Kapitalismus verewigen. Dieser Vorwurf gilt auch für Hilferding. *Rosa Luxemburg als Marxist* vom Januar 1921 handelt von der Auseinandersetzung zwischen Otto Bauer und Rosa Luxemburg. Die Diskussion wurde um die Frage der Akkumulation des Kapitals geführt. Hier läuft Lukács' Kritik Otto Bauer gegenüber ähnlich wie vorher Max Adler gegenüber. Bauer isoliere eine wirtschaftliche Frage aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang und schließe damit eine revolutionäre Lösung des Problems aus. Die Sozialdemokratie allgemein und die Austromarxisten konkret stünden im Dienst des Kapitalismus, da sie sein Funktionieren rational zu erklären versuchten. Otto Bauer und die Austromarxisten glaubten an einen Kapitalismus ohne schlechte Seiten. Ihre Kritik am Kapitalismus sei bloß ethischer Natur. Im Kapitel *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats* zitiert Lukács Hilferdings ökonomische Ausführungen, weist auf den Juristen Kelsen hin und konstruiert damit eine Wiener Geistigkeit von sozialdemokratischen Politikern, Ökonomen und Juristen. In *Kritische Bemerkungen über Rosa Luxemburgs ‚Kritik der russischen Revolution‘* geht Lukács wiederum auf Otto Bauers politische Theorie ein und versucht entgegen Bauers Kritik an den undemokratischen Methoden der sowjetischen Bolschewiki diese als revolutionär darzustellen. Im letzten Abschnitt von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, im Kapitel *Methodisches zur Organisationsfrage*, geht Lukács schließlich auf den Opportunismus der Zentrumsparteien wie der Sozialdemokratie in Österreich und auf die jüngst vergangene österreichisch-ungarische Situation ein. Lukács beschuldigt die Austromarxisten, daß sie Marx' Theorien vulgarisierten und ihr revolutionäres Potential nicht anerkannten. Für Lukács ist jeder Kompromiß mit sozialdemokratischen oder liberalen Theorien Verrat an den Grundsätzen des Marxismus.

Dieselbe Meinung über die Austromarxisten sprach Lukács in einer Besprechung von Max Adlers 1924 erschienenem Buch *Das Soziologische in Kants Erkenntniskritik* mit folgenden Worten aus: „Die österreichische Sozialdemokratie hat es nicht verstanden, die bürgerliche Revolution von 1918 dialektisch in die Richtung auf die proletarische Revolution weiterzutreiben. Indem sie – in ihren Taten – diese bürgerliche Revolution zu fixieren versucht hat, ist sie objektiv konterrevolutionär, ein Hemmschuh der revolutionären Entwicklung des Proletariats geworden. Die Philosophie Max Adlers ist der konsequente gedankliche Ausdruck dieses realen Bankrotts der österreichischen Sozialdemokratie“ (Lukács 1924: 1127). Lukács bezieht

sich auf die Politik der österreichischen Sozialdemokratie im sogenannten Jänner-Streik 1918, wo sie die aufgebrachtten Massen erfolgreich beschwichtigte und so in einer revolutionären Situation die Revolution verhinderte.

Lukács kritisiert in einer Rezension Sigmund Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) mit dem Argument, daß Freud „das Gefühlsleben des Menschen des Spätkapitalismus als zeitlose ‚Urtatsache‘ auffaßt“ (Lukács 1922a). Freud differenziere nicht zwischen den Erscheinungen in verschiedenen historischen Perioden und ihren soziologischen Strukturierungen. Er reduziere die Zusammenhänge auf eine, auf die psychologische Komponente.

Lukács stand also auf vielfältige Weise mit der Kultur Wiens in Verbindung. Er rezensierte weitere Werke von Max Adler und Fritz Mauthner. Hans Kelsen habe ihm – laut einem Interview mit Vezér und Eörsi von 1969 – zu Anfang seines Wiener Aufenthaltes öfters geholfen: „Lukács: Én itt a szocdem pártban szereplő polgári teoretikusok közül egy párat ismertem Heidelbergből. (...) Vezér: És kik voltak ezek a heidelbergi osztrákok, kik voltak név szerint? akikről említette, hogy segítettek maguknak. Akik még Heidelbergből voltak barátai vagy ismerősei? Lukács: Hogy is hívják? Jaj, énnekem olyan rossz memoriám van ... Van ez a híres jogász, a, na, hogy hívják ... minden nevet, ami a világon ... Ez egy borzasztó dolog, patológia ... Ez egy híres jogász volt ... Eörsi: Jelinek? Lukács: Nem, Jelinek az egy sokkal régebbi generáció ... Hans Kelsen. Az járt Heidelbergben és a Kelsen akkoriban igen jóban volt a szocdem párttal, és Kelsenhez mentem panaszzra, amikor a politikai rendőrség kellemetlenkedett és Kelsen szólt a Rennernek, hogy ez mégse megy“²⁹⁴ (LAK Nr. 1011: 74ff.).

Daß Lukács keinen Kontakt zur Wiener Politik oder Kultur hatte, ist, wie diese Aufzählung zeigt, eine vorschnelle Behauptung. Es herrschte weder Schweigen noch

294 „Lukács: Ich kannte hier ein paar in der sozdem Partei mitspielende bürgerliche Theoretiker aus Heidelberg (...) Vezér: Und wer waren diese Heidelberger Österreicher, wer waren sie namentlich, von denen Sie erwähnten, daß sie Ihnen geholfen haben? Die noch aus Heidelberg Ihre Freunde oder Bekannten waren? Lukács: Wie heißt er? Oh, ich habe ein so schlechtes Gedächtnis ... Es gibt diesen berühmten Juristen, oh, doch, wie heißt er ... alle Namen auf dieser Welt ... Das ist eine schreckliche Sache, Pathologie ... Er war ein berühmter Jurist ... Eörsi: Jelinek? Lukács: Nein, Jelinek ist eine viel ältere Generation ... Hans Kelsen. Der war in Heidelberg und stand damals mit der sozdem Partei auf gutem Fuß, und ich ging zu Kelsen mich zu beschweren, wenn die politische Polizei Schwierigkeiten machte und Kelsen sagte es dem Renner, daß das doch nicht geht.“

Ignorieren. Er befand sich zwar in einer wesentlich anderen Situation als jene. Die großen Probleme waren jedoch für alle dieselben: Was soll man in dieser Situation tun? Wie soll man den Herausforderungen der Zeit begegnen? Otto Bauers These vom ‚dritten Weg‘ zwischen Reform und Revolution und Georg Lukács’ ‚tertium datur‘ sind auch jeweils heute, am Ende des 20. Jahrhunderts, wichtige theoretische Positionen. Ihr Scheitern angesichts der politischen Realität in den 30er, 40er und 50er Jahren zeigt jedoch zugleich ihre Schwäche. Das Verhältnis der österreichischen Sozialdemokratie zu der ungarischen, etwa das Verhältnis Viktor Adlers zu Erwin Szabó, der Austromarxisten zum ungarischen Aufstand 1919 und zu den Emigranten, beeinflusste selbstverständlich Lukács’ Beziehung zu Erscheinungen österreichischer Kultur, Politik und Philosophie, genauso wie etwa zum Nationalismus, insbesondere zur Situation des Judentums – letztere eine weitere Frage, die in der Forschung ebensowenig wie von Lukács selbst gestellt wurde.

Es ist schwierig, Licht in diese dunkle Periode von Lukács’ Exil zu werfen. Insbesondere dann, wenn sie absichtlich verdunkelt wurde. Lukács vernichtete nämlich Dokumente dieser Zeit aus Furcht vor einer polizeilichen Hausdurchsuchung. Einen Einblick in jene Dokumente kann man werfen, wenn man die Liste anschaut, die dem Gerichtsakt von Lukács’ Verhaftung 1928 beigeschlossen wurde. Die Liste besteht aus 304 Eintragungen. Nach seiner Entlassung wurde ihm sein Koffer samt Inhalt wieder übergeben, dieser ist freilich nicht mehr zu rekonstruieren. Man kann mit Hilfe wichtiger Ereignisse auch Licht auf einige Szenen werfen: so mit Attila Józsefs Aufenthalt in Wien 1925/1926, die Begegnung zwischen Thomas Mann und Georg Lukács am 17. Januar 1922 in Manns Wiener Hotel, das Treffen des sogenannten Sonntagskreises in Wien im Atelier des Bildhauers Béni Ferenci, Lukács’ Verhältnis zu Carl Grünbergs (des ersten Direktors des Frankfurter Instituts für Sozialforschung) Zeitschrift *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung* – Lukács nahm um 1923 im thüringischen Ilmenau an einer von Felix J. Weil organisierten Arbeitswoche u. a. mit Wittfogel und Pollock teil, die beide zum Umkreis dieses Instituts gehörten. Nach dem Erscheinen von *Geschichte und Klassenbewußtsein* entfaltete sich eine Diskussion, an der neben Ernst Bloch und Karl Korsch u. a. auch Karl August Wittfogel mit dem *Vorwort zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft* und *Geopolitik, geographischer Materialismus und Marxismus*, Walter Benjamin mit *Bücher, die lebendig geblieben sind*, Herbert Marcuse *Zum Problem der Dialektik und Transzendentaler Marxismus?* und Karl Löwith mit *Max Weber und Karl Marx* teilnahmen. Als weitere zu deutende Ereignisse könnte man

Karl Mannheims Beziehung zu Lukács während der 20er Jahre, Paul Ernsts Besuch bei Lukács in Hütteldorf, Ilona Duczynskas Erinnerungen oder Lukács' Verhaftung im Mai 1928 aufzählen. Es scheint ferner lohnend, einige Texte aufmerksam zu lesen. Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* (1924) entstand genauso wie Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) auf Grund von in Zeitschriften erschienen Aufsätzen und hat demnach eine Form, die fragmentarisch genannt werden kann. Die Mosaiksteine lassen sich jedoch zu einem sinnvollen Bild zusammenfügen. Anna Lesznai arbeitete bereits an einem autobiographischen Roman, der allerdings erst Jahrzehnte später unter dem Titel *Kezdetben volt a kert*²⁹⁵ erschien. Der Dichter Attila József hat während seines Wiener Aufenthalts in intellektueller, kultureller, politischer und dichterischer Hinsicht einiges klären können. Für ihn war dies die Begegnung mit der westeuropäischen Kultur. Die Gedichte, welche er hier verfaßte, so *Kopogtatás nélkül, Kertész leszek, Jut az ember, Végül, Ülni, állni, ölni, halni, Szeretők lázadása* oder *Jut most elég virág*²⁹⁶ beweisen, daß er die adäquate künstlerische Ausdrucksform für das fand, worum sich alle anderen umsonst bemüht haben. Der Wiener Aufenthalt war für alle hier aufgezählten Ungarn eine wichtige Periode. Keinem einzigen ist jedoch näherzukommen, wenn man bloß die oft verwendeten Klischees von Ambivalenz, fröhlichem Untergang, Produktivität als Ausweg in einer gesellschaftlich verfahrenen Situation o. ä. m. bemüht.

Die Zwischenkriegszeit, genauer die Erste Republik, die Epoche zwischen dem Ende der Habsburgermonarchie 1918 und dem Anschluß 1938, ist nach dem Fin de siècle die zweite Epoche, die man in Österreich gerne als jenen Mikrokosmos, wo die große Geschichte erprobt wurde, bezeichnet. Lukács war hier mit Bestimmtheit eine Randfigur. An seinem Beispiel aber – und zwar genau von den Marginalien her – ist es möglich, die Fragen zu stellen: Wie läßt sich die Wiener Kultur definieren? Was ist das spezifisch Wienerische an Lukács' Begegnung mit ihr? Lukács war hier als ungarischer Emigrant, genauer als kommunistischer Revolutionär ein Fremder. Niemals war das, was er vertreten hat, in Österreich eine Alternative. Die Politik ihm gegenüber folgte aber einer klaren Linie – auch dann, wenn Lukács seine Situation damals als unsicher erlebte. Man gewährte Asyl vor der antikommunistischen Verfolgungsjagd des Horthy-Regimes in Ungarn. Von einer Integration in das öster-

295 *Am Anfang war der Garten*

296 *Ohne Anklopfen, Ich werde Gärtner, Kommt der Mensch, Endlich, Sitzen, Stehen, Morden, Sterben, Aufstand der Liebhaber, Es gibt jetzt genug Blumen*

reichische Geistesleben kann aber freilich keine Rede sein. Man wußte sehr wohl, was da im Halbverborgenen vor sich ging. Zu deutlich waren Lukács' Äußerungen dazu, als daß man dies nicht klar hätte sehen können. Hier erscheint nichts Homogenes, sondern das, was eine Zeitlang für einige vielleicht noch verborgen blieb: der Widerspruch, der dann Mitte des Jahrhunderts zum Weltbrand wurde.

Eine zweite Frage ist: Wie erscheint hier Moderne? Wie erscheint hier der Unterschied zwischen Moderne und Modernisierung? Die gesellschaftliche Entwicklung der 20er Jahre – ein enormer Modernisierungsschub mit sich vertiefenden Konflikten: kaum hat man sich vom Monarchen befreit, schlitterte man durch Krisen von Streiks, Inflation, gewaltsamen politischen Konflikten zwischen Nationalsozialisten, Kommunisten und Sozialisten in eine an Radikalität nicht mehr zu überbietende Situation – wurde in der Auseinandersetzung zwischen Lukács und der Wiener Kultur aufs schärfste formuliert. Die hier artikulierten Einsichten müssen als Teil einer Diskussion angesehen werden, die in eine Reihe von Katastrophen mündete.

Und schließlich die dritte Frage: Was hat all das für eine Bedeutung am Ende des 20. Jahrhunderts? Die Antwort auf diese Frage lautet gleich, wie die auf die zwei vorangehenden: Was in der Mitte von Europa geschah, bildet die Grundlage jener widersprüchlichen Identität, welche die Gegenwart konstituiert. Die historische Erfahrung der Katastrophe verlangt nach Erklärungen, und je schwieriger eine adäquate Erklärung möglich erscheint, desto dringlicher ist es, auf sie zu insistieren.

Das Thema ‚Georg Lukács in Wien‘ verspricht einiges. In ihm sind, genau wie bei ‚Georg Lukács und Wien‘, die Unterschiede, die Abweichungen, das Fehlen der konkreten Auseinandersetzung wesentlich. Lukács lebte in Wien und setzte sich mit der Welt auseinander. Insofern fand eine Diskussion zwischen ihm und den Vertretern einer ‚österreichischen Philosophie‘ und ‚österreichischen Kultur‘ statt. Diese Auseinandersetzung repräsentiert die Strukturen der Welt, in welcher sie möglich wurde.

Für wenige der ungarischen Emigranten ist Wien Heimat geworden. Lukács verließ 1929 Wien in Richtung Moskau, mit einem Zwischenaufenthalt in Berlin. Die Bewegungen der mitteleuropäischen linken oder linksorientierten Intellektuellen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kann man kaum erschöpfend nachvollziehen. Ihr Wiener Aufenthalt ermöglicht aber, österreichische Philosophie und österreichische Kultur aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und so in einem internationalen Kontext zu verstehen.

Anmerkung

Die Edition des Nachlasses von Georg Lukács ist nicht abgeschlossen. Er ist nicht nur nicht aufgearbeitet, sondern nicht einmal in jenem Ausmaß erfaßt, welches eine seriöse Arbeit erst erlauben würde. Nicht anders steht es mit den Nachlässen von Paul Ernst, Leopold Ziegler oder Mihály Babits, aus denen jeweils wesentliche Impulse für diese Arbeit gekommen und in welchen noch weitere zu vermuten sind, die jedoch, da diese Nachlässe eben nicht aufgearbeitet sind, hier nicht nutzbar gemacht werden konnten. Dem Autor dieser Zeilen war es möglich, Einsicht in Originalschriftstücke zu nehmen in den Archiven und Bibliotheken: Lukács Archivum Budapest, Institut für Zeitgeschichte Wien, Wiener Landesarchiv im Rathaus, Universitätsarchiv Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Universitätsbibliothek Frankfurt, Egyetemi Levéltár Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára Budapest, Schober-Archiv der Wiener Bundespolizeidirektion, Israelitische Kultusgemeinde Wien, Israelitische Kultusgemeinde Budapest, Magyar Irodalom Háza Budapest, Max Weber Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Universitätsarchiv Heidelberg, Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Heidelberg, Stadtarchiv Heidelberg, Universitätsarchiv Berlin, Magyar Országos Levéltár Budapest, Gazdasági Levéltár Budapest, Deák téri evangélikus főgimnázium Budapest, Amtsbibliothek des Ministeriums für Unterricht und Kultur Wien, Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára Budapest, Budapest Főváros Levéltára und Siemens-Archiv München.

Es sind zahlreiche Briefsammlungen erschienen, die jeweils Teile von Lukács' Korrespondenz enthalten. Eine Auswahl seiner Briefe ist ungarisch 1981, deutsch 1982 erschienen. Desgleichen der Briefwechsel mit Béla Balázs, Leo Popper, Paul Ernst und Ernst Bloch. Es existiert aber keine vollständige Ausgabe des Briefwechsels von Lukács, geschweige denn eine, in der die Briefe jeweils in der Originalsprache abgedruckt wären. Es fehlt außerdem ein Verzeichnis der Sekundärliteratur über Georg Lukács. Diese Mängel zähle ich hier auf, um ein Problem der Lukács-Forschung deutlich zu machen: Um einen Denker zu beurteilen, ist es als Voraussetzung unerlässlich, ihn zu kennen. Dazu ist es erforderlich, seine Texte zugänglich zu machen.

Da dies bei Lukács nicht vollständig der Fall ist, ist es nicht möglich, philologisch gesicherte Aussagen in Verbindung mit seinen Werken und seiner Tätigkeit zu machen. Somit werden gewissenlosen und tendenziösen Spekulationen Tür und Tor geöffnet. Es setzt sich also das fort, was zu vermeiden uns Lukács' eigenste Geschichte lehrt: der ideologische Mißbrauch.

Nach der Beschäftigung mit Georg Lukács' Tätigkeit erscheint mir als dringlichste Aufgabe der Forschung, eine philologisch korrekte Gesamtausgabe seiner Schriften herauszugeben. In einem zweiten Schritt wäre es notwendig, die vorhandenen Dokumente, insbesondere die in besagten Archiven befindlichen, möglichst einheitlich aufzuarbeiten. Erst dann kann man beginnen, ein adäquates Bild von Georg Lukács zu zeichnen.

Bibliographie

- Babits M., *A lélek és a formák*, in: Nyugat I. II. 1910: 1563–1565
- Bahr H., *Selbstbildnis*, 1923
- Bauer R., *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, 1966
- Balázs B., *Napló 1903-1914*, 1982
- Bendl J., *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*, 1994
- Benedek M., *Naplómat olvasom*, 1965
- Brentano F., *Über Ernst Machs Erkenntnis und Irrtum*, 1988
- Cohen H., *Ästhetik des reinen Gefühls*, 1912, Bd. 1
- Cohn J., *Allgemeine Ästhetik*, 1901
- Congdon L., *The young Lukács*, 1983
- Csörögi I., *A nyelv mint közeg Lukács György és Ludwig Wittgenstein filozófiájában*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1981: 451–455
- Erikson E., *Young Man Luther*, 1958
- Güde F., *Unter dem Schatten des Doppeladlers. Gemeinsame Ausgangspunkte – getrennte Wege: Georg Lukács und Rudolf Kassner*, in: Kommune 1984, Nr. 9: 63–70
- Haller R., *Österreichische Philosophie*, in: Marek J. C. et al. (Hrsg.), *Österreichische Philosophen und ihr Einfluß auf die analytische Philosophie der Gegenwart*, 1977: 57–66
- Haller R., *Forma és különőség Lukács esztétikájában*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 568–575
- Haller R., *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur Österreichischen Philosophie*, 1986
- Haller R. (Hrsg.), *nach kakanien. Annäherungen an die Moderne*, 1996
- Halmos K., *A századforduló két nagyvállalkozó családjának összehasonlítása*, 1983, Diss. Budapest
- Heller Á. et al., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, 1977
- Hanak T., *Lukács war anders*, 1973
- Hermann I., *A XX század elejének magyar filozófiájáról*, in: Kiss 1977: 23–26
- Hermann I., *A misztikus és a mítikus. Rudolf Kassner és Lukács György*, in: Valóság 1981, Nr. 3: 20–26
- Janik A. et al., *Wittgenstein's Vienna*, 1973
- Johnston W., *The Austrian Mind*, 1972
- Kadarkay Á., *Georg Lukács*, 1991

- Kampits P., *A fiatal Lukács és az osztrák Kierkegaard-recepció*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 544–550
- Karádi É., *A Lukács-kör Bécsben*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 601–611
- Kassner R., *Die Mystik die Künstler und das Leben*, 1900
- Kassner R., *Der Dichter und der Platoniker*, in: Kassner 1900: 1–13
- Kassner R., *Die Moral und die Musik*, 1905
- Kassner R., *Denis Diderot*, 1906
- Kassner R., *Sämtliche Werke*, 1974
- Keller E., *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben*, 1984
- Király I., *Lukács György Monarchia-képe*, in: Világosság 1988, Nr. 10: 669–674
- Kiss E. et al. szerk., *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn*, 1977
- Kiss E., *A „k.u.k. világtrend” halála – Bécsben*, 1978
- Kiss E., *Der Tod der K. u. K. Weltordnung in Wien*, 1986
- Kiss E., *Lukács, Bécs, Belle Époque ...*, in: Nagyvilág 1986, Nr. 6: 917–921 (Kiss 1986a)
- Kiss E., *Lukács, Rathenau, Wittgenstein. A szociológiai értelmezés lehetőségeiről*, in: Valóság 1992, Nr. 5: 33–43
- Kiss E., *Bécsi és budapesti impresszionizmus – avagy a fiatal Lukács és Bécs viszonyának közege*, in: Fried I. et al. szerk., *Magyarok Bécsben – Bécsről. Tanulmányok az osztrák-magyar művelődési kapcsolatok köréből*, 1993: 140–153
- Konnerth H., *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, 1909
- Lendvai L. F., *Weininger és Lukács*, in: Világosság 1981: 35–37
- Lendvai L. F., *Freud és Lukács*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 594–600
- Lukács G., *Motive. Essays von Rudolf Kafsner*, in: Pester Lloyd, 15. 12. 1907
- Lukács Gy., *Rudolf Kassner*, in: Nyugat, 16. 7. 1908: 733–741
- Lukács Gy., *Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye*, in: Nyugat, 1. 10. 1908: 222–224 (Lukács 1908a)
- Lukács Gy., *Új magyar költők*, in: Huszadik Század 1908: 431–433 (Lukács 1908b)
- Lukács Gy., *Richard Beer-Hofmann*, in: Nyugat, 1. 2. 1909: 151–164
- Lukács Gy., *Új magyar líra*, in: Huszadik Század, Oktober 1909: 286–292, und November 1909: 419–424 (Lukács 1909a)
- Lukács Gy., *Thomas Mann új regénye*, in: Nyugat, 1. 11. 1909: 486–491 (Lukács 1909b)
- Lukács Gy., *A lélek és a formák*, 1910
- Lukács Gy., *Levél a kísérletről*, in: Lukács 1910: 5–29
- Lukács Gy., *Az utak elváltak*, in: Nyugat, 1. 2. 1910: 190–193 (Lukács 1910a)
- Lukács Gy., *Estétikai kultúra*, in: Renaissance, 25. 5. 1910: 123–136 (Lukács 1910b)
- Lukács Gy., *Arról a bizonyos homályosságról. Válasz Babits Mihálynak*, in: Nyugat, 1. 12. 1910: 1749–1752 (Lukács 1910c)

- Lukács Gy., *A modern dráma fejlődésének története*, 1911, 2 Bde.
- Lukács G. v., *Die Seele und die Formen*, 1911 (Lukács 1911a)
- Lukács G. v., *Platonismus, Poesie und die Formen*. Rudolf Kassner, in: Lukács 1911a: 40–60
- Lukács G. v., *Der Augenblick und die Formen*. Richard Beer-Hofmann, in: Lukács 1911a: 229–263
- Lukács Gy., *Wilhelm Dilthey*, in: Szellem, Dezember 1911: 253 (Lukács 1911b)
- Lukács Gy., *Zsidó miszticizmus*, in Szellem, Dezember 1911: 256 (Lukács 1911c)
- Lukács Gy., *Eszttétikai kultúra*, 1913
- Lukács G. v., *Zur Soziologie des modernen Dramas*, in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1914: 303–345 und 662–706
- Lukács G., *Georg Simmel*, in: Pester Lloyd, 2. 10. 1918
- Lukács G., *Arthur Schnitzler*, in: Die rote Fahne Berlin, 14. 5. 1922, Nr. 223: 3
- Lukács G., *Freuds Massenpsychologie*, in: Die rote Fahne Berlin, 21. 5. 1922, Nr. 235, 2. Beilage (Lukács 1922a)
- Lukács G., *Eine Kampfschrift gegen die Kriege der Bourgeoise*, in: Die Rote Fahne Berlin 30. 3. 1923, 1. Beilage
- Lukács G., *Maksz Adler: Ucsennie markszizma o goszudarsztvo*, in: Vesztnik Szocialiszticeszkoj Akademii 1923, Nr. 3: 407–410
- Lukács G., *Mautner. Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, in: Vesztnik Szocialiszticeszkoj Akademii 1923, Nr. 5: 233–237
- Lukács G., *Adler M.: Das Soziologische in Kants Erkenntniskritik*, in: Internationale Presse-Korrespondenz, 13. 11. 1924: 1127
- Lukács G., *Die skandinavische Literatur in meiner Entwicklung*, Manuskript 1965, LA Nrn. 426–428
- Lukács Gy., *Utam a magyar kultúrához*, in: Kortárs 1969: 1017–1026
- Lukács G., *Bemerkungen zur Autobiographie*, Manuskript ca. 1971, LA Nr. 433
- Lukács G., *Gespräch mit Illés Gyula am 3. 5. 1971*, Typoskript LA Nr. 1029
- Lukács G., *Gelebtes Denken*, Manuskript ca. 1971, LA Nr. 434
- Lukács G., *Heidelberger Ästhetik*, 1974
- Lukács György levelei Babitshoz. Mitteilung von Éva Fekete, in: Irodalomtudomány 1974: 595–617 (Lukács 1974a)
- Lukács G., *Heidelberger Philosophie der Kunst*, 1975
- Lukács G., *Gelebtes Denken*, 1981
- Lukács Gy., *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*, 1989
- Lukács Gy., *Heidelberger Notizen*, 1997
- Lukács J., *A fiatal Lukács és a magyar szellemi fejlődés*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 519–528

- Mach E., *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, 1886
- Mesterházi M., *A fél-legális Bécs avagy Lukács a bécsi földalattin*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 612–619
- Mezei Gy., *A fiatal Lukács és Rudolf Kassner – Esettanulmány az impresszionista világnézetéről*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 551–557
- Mihók-féle Magyar Compass 1896/97, 1896, Bd. 1.
- Mihók-féle Magyar Compass 1907/8, 1907, Bd. 1.
- Natmeßnig C., *Britische Finanzinteressen in Österreich: Die Anglo-Österreichische Bank*, 1995, Diss. Wien
- Nyíri J. K., *Lukács Die Seele und die Formen c. esszéketetének fordítástörténete*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1974: 401–404
- Nyíri K., *A Monarchia szellemi életéről*, 1980
- Nyíri K., *Az orosz irodalom hatása Lukácsra és Wittgensteinre*, in: Világosság 1981: 38–40
- Nyíri K., *Lukács és Ausztria – Áttekintés*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 529–534
- Pitsch R., *Lukács György és az 'osztrák irodalom'*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 535–543
- Popperné Lukács M., *Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről*, in: Bónis F. (Hrsg.), *Kodály emlékkönyv*, 1977: 379–410
- Rickert H., *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 1902
- Rickert H., *System der Philosophie*, 1921
- Rider Le J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, 1989
- Röd W., *Lukács dialektika-fölfogása a Történelem és osztálytudatban*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 620–628
- Saintsbury G., *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Vol. III Modern Criticism, 1904
- Sauer W., *Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration*, 1982
- Schmied-Kowarzik W., *Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende*, in: Nautz J. et al. (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende*, 1993: 181–201
- Schorske C. E., *Fin-de-Siècle Vienna*, 1982
- Smith B., *Zalai Béla és a tiszta lét metafizikája*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 584–593
- Stadler F., *Positivismus als Lebensform. Zur Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich-Ungarn 1895–1918*, 1981
- Tallós Gy., *A Magyar Általános Hitelbank 1867–1948*, 1995
- Vezér E. et al., *Interview mit Georg Lukács*, 1969–1971, Typoskript LA Nrn. 1011; 1016; 1030
- Vezér E., *A mindennapi élet története. Beszélgetés Popperné Lukács Máriaival*, in: Kritika 1985, Nr. 6: 25–31
- Waibl E., *Polgár elvtárs – Lukács György politikai esztétikája*, in: Magyar Filozófiai Szemle 1987: 576–583

- Waldapfel J., *Az igaz, szép és jó alanyi és tárgyi elemei*, in: *Emlékkönyv Beöthy Zsolt születésének hatvanadik fordulójára*, 1908
- Windelband W., *Einleitung in die Philosophie*, 1914
- Zoltai D., *A hallgatás paradoxonai*, in: *Világosság* 1981: 33–35
- Zoltai D., *Lukács György, Popper Leó és a 'bécsi esztéták'*, in: *Magyar Filozófiai Szemle* 1987: 558–567

Index

- A, k.u.k. világtrend' halála – Bécsben* 27, 35
A dráma formája 79, 85
*A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó
negyedében* 83, 110, 197
*A filozófiai kritika lényegéről általában és
különösen a filozófia mai állapotához való
viszonyáról* 91
A filozófiai rendszerezés problémája 91
A filozófus Lukács 23
A három őshypostasisről 90
A Holnap 142ff.
A jog értékmérői 81
A jog és az állambölcselet alaptanai 81
A kereszténység paradoxonjai 90
A lélek és a formák 16f., 24, 30, 32f., 36, 61, 80,
95, 97, 107, 110, 131, 135f., 138, 140, 142–147,
151f., 200, 211, 214f., 218ff., 225
A lelki szegénységről 91
A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn 26
*A misztikus és a mitikus. Rudolf Kassner és
Lukács György* 29
A modern dráma fejlődésének története 17, 26, 33,
70, 86, 92, 110, 117, 125, 137f., 142, 156, 197,
203f., 206, 210f., 214ff., 220, 225, 229
A Monarchia szellemi életéről 28
*A nyelv mint közeg Lukács György és Ludwig
Wittgenstein filozófiájában* 30
A tragédia metafizikája 90
A tragédiáról 117
A tragikum 117
A tragikumról 82, 117
A XX. század elejének magyar filozófiájáról 26
Abelson J., 179
Adler, Max 77, 248ff.
Adler, Viktor 251
Ady, Endre 10, 27, 49, 97, 143f., 146, 149f., 153,
174ff., 181, 193, 201ff., 205, 238f.
Ady Endre 144
Akademische Verein für Kunst und Literatur
51f.
Albanien 240
Alexander, Bernát 79, 82–86, 88ff., 90, 92f.,
166, 182, 194
Allgemeine Ästhetik 162
Allgemeine Grundlagen 248
Amy 126
Anatol 123f., 131
Anatol 52, 119f, 245
Andrássy, Gyula 87
Andrian, Leopold 111, 207f.
Antal, Frigyes 17, 34, 166ff., 222, 224
Antal, Gyula 81
Anzengruber, Ludwig 97, 109, 111, 118f., 137, 225
Anzengruber 97, 110
Apáthy, István 87
Archiv für Geschichte des Sozialismus und der
Arbeiterbewegung 251
Arról a bizonyos homályosságról 16, 92, 138, 147,
153, 200, 239
Ästhetik des reinen Gefühls 162
Athenaeum 79, 82f., 87ff., 92, 182
August Strindberg hatvanadik születése napjára
152
Augustinus, Aurelius 63
Auhof 126
Austro Marxism 248
Austromarxismus 18, 34, 224, 248
Az ember és világa 93
Az emberi boldogságról 90
Az emlékezés a művészi alkotásban 90
Az Illés szekerekén 49, 202
Az örök születésről 91
*Az orosz irodalom hatása Lukácsra és Wittgen-
steinre* 26
Az új Hauptmann 84
Az utak elváltak 149, 203, 208, 213
Baal Schem, Tow 10, 176f.
Babits, Mihály 12, 16, 20, 24f., 29, 33, 35f., 97,
131, 138, 140–146, 150, 152, 174ff., 193f., 200,
210, 213ff., 220, 226, 254
Bacon, Francis 107

- Bad Gastein 37
 Bad Ischl 53, 128
 Bahr, Hermann 35, 52, 50f., 202, 214
 Balázs, Béla 9, 34, 48, 53, 64, 70, 97, 142ff.,
 149f., 167, 174–179, 193, 222, 246f., 252, 254
 Bánóczy, József 79, 82–86, 88, 194
 Bánóczy, László 48, 65, 70, 80, 83ff., 183
 Baross Kávéház 48
 Bartók, Béla 193, 203
 Bauer, Herbert 70, 177
 Bauer, Hilda 80
 Bauer, Otto 37, 77, 224, 248f., 251
 Bauer, Roger 75f.
 Baumgarten, Franz 194
 Beckett, Samuel 33
*Bécsi és budapesti impresszionizmus – avagy a
 fiatal Lukács és Bécs viszonyának közege* 40
 Beer, Peter 179
 Beer-Hofmann, Richard 17, 20–23, 25, 30–33,
 35, 37–40, 53, 80, 97, 107, 109, 111f., 118f.,
 122f., 127–131, 133–137, 140f., 145, 156f., 169,
 174, 192, 197, 204ff., 209f., 215, 224f., 243
Beiträge zu einer Kritik der Sprache 77
Beiträge zur Analyse der Empfindungen 77f.
 Bekessy, Imre 246
 Bellaria 176, 179
Bemerkungen zur Autobiographie 67
 Bendl, Júlia 9, 53
 Benedek, Elek 67
 Benedek, Marcell 51, 65, 146
 Benjamin, Walter 95, 251
 Beöthy, Zsolt 79, 82–86, 88f., 110, 117, 125, 146,
 182
 Bergson, Henri 93, 142f.,
Bergson filozófiája 142f.
 Berlin 13, 15, 29, 65, 70, 74, 79f., 88f., 92, 95,
 110, 144f., 170, 182, 188, 233, 236, 242, 247,
 253f.
 Bermann, Heinrich 126
 Bermann 127
 Bettauer, Hugo 243f.
Bevezetés a jogbölcséletbe 81
 Bibó, István 241
 Biró, Lajos 153
 Biró, Lajos 247
Biró Lajos novellái 152
 Blei, Franz 35
 Bloch, Ernst 33, 48, 64, 177f., 206, 235, 251, 254
 Böhm, Károly 79, 92, 93, 193
 Bolzano, Bernard 21ff., 28, 75–79, 91, 93, 157,
 160, 225
 Borromäus, Heinrich 123
 Bortstieber, Gertrud 68
 Bosnien 240
 Botteshill, Yoland Arthur 82
 Bottomore, Thomas 248
 Boutroux, Émile 90f.
 Brandes, Georg 70
 Brecht, Bertolt 235
 Brentano, Franz 76ff., 225
 Broch, Hermann 37f.
 Bródy, Sándor 71
 Browning, Robert 106f., 136
 Brownings 96, 106
 Buber, Martin 169, 178f., 204
Bücher, die lebendig geblieben sind 251
 Büchner, Ludwig 45, 87
 Budapest 7, 11, 13, 15, 20f., 23, 31, 37ff., 49, 51,
 56, 58, 62, 65f., 73, 79–83, 86–91, 92f., 96,
 110, 142, 153, 170, 172, 174, 176, 178f.,
 183–188, 190, 201, 228, 232f., 236, 254
 Budapesti Hírlap 57
 Budapesti Szemle 79, 87ff., 92
 Bulgarien 240
 Buonarroti, Michelangelo 159
 Burgund 128
 Cadignan 123
 Café Atlantis 246
 Café Griensteidl 71
 Café Kolosseum 246
 Café zur Klinik 246
Carmen novum lyrico-philosophicum 142
 Carnap, Rudolf 77, 247f.
 Cassirer, Ernst 162f.
 Cézanne, Paul 26, 58, 214
Chandos-Brief 33
Charles Baudelaire 97

- Charolais, Graf von 123, 128f.
 Charolais, Graf von 174
 Chesterton, Gilbert Kent 90f.
 Chopin, Frédéric 98
 Chorab 155f.
 Christiansen, Broder 162
 Claudel, Paul 177f.
 Claudio 122, 131
 Cohen, Hermann 162f.
 Cohn, Jonas 162f.
 Concha, Gyöző 81
 Congdon, Lee 9
 Csáky, Moritz 7
 Csáth, Géza 97
 Csörögi, István 30
- D'Annunzio, Gabriele 122
 Darwin, Charles 212
Das entfesselte Wien 244
Das gerettete Venedig 123
Das holländische Gruppenportrait 165, 167f.
Das Problem der ästhetischen Autonomie 162
Das Problem der Form in der bildenden Kunst
 159, 165
Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck 164
Das Soziologische in Kants Erkenntniskritik 249
Das Unbehagen in der Kultur 39
Das Unglück in der Kultur 39
 Demetrius 115
Demetrius 115
Denis Diderot 97
Der Abenteurer und die Sängerin 122
Der Augenblick und die Formen. Richard Beer-
Hofmann 38, 110
 Der Brenner 17
Der Dichter und der Platoniker 97, 100, 105
Der Doppelgänger 97
Der einsame Weg 124, 245
Der Graf von Charolais 123, 128, 135, 174f.
Der grüne Kakadu 123
Der Idealismus und seine Gegner in Österreich 75
Der junge Lukács. Antbürger und wesentliches
Leben 30
Der Kampf um Wien 244
- Der Kitsch* 166
Der Mann ohne Eigenschaften 243
Der Pfarrer von Kirchfeld 118
Der Schwierige 243
Der sichtbare Mensch 247, 252
 Der Tag 247
Der Thor und der Tod 122
Der Tod der K. u. K. Weltordnung in Wien 34
Der Tod des Tizian 122
Der Tod Georges 37f., 128, 156f., 169, 174, 209
Der Traum ein Leben 112
Der Traum vom Mittelalter 97
Der Weg ins Freie 125, 128, 145, 169, 174, 223, 245
Der Weg ins Freie. Arthur Schnitzler regénye 110,
 125, 151f., 197
 Déry, Tibor 246
 Descartes, René 88
 Desirée, Gräfin von Charolais 123, 129, 135
 Detmold 126
 Deutsche Demokratische Republik 240
 Deutschland 13, 75, 77, 89, 93, 131, 181, 188, 211,
 222, 228, 238ff., 244
 Diderot, Denis 102ff., 106
Die andere Seite 244
Die Bildhauerei 159, 166
 Die Börse 246
 Die Bühne 246
Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dra-
mas 40, 110
 Die Fackel 166, 245
Die freudlose Gasse 244
Die Gefährtin 123
 Die Geisteswissenschaften 167f.
Die Geschichten des Rabbi Nachman 178
Die Gesellschaftstheorie des Austromarxismus 248
Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffs-
bildung 157
Die Hochzeit der Sobeide 122, 155, 229
Die Legende des Baalschem 178
Die letzten Tage der Menschheit 245
Die Moral und die Musik 95, 97f.
 Die Mutter 70
Die Mystik die Künstler und das Leben 95, 97

- Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie* 77
 Die Neue Rundschau 125, 145, 166, 215
Die Sagen der Juden 179
Die Schleier der Beatrice 123
Die Seele und die Formen 7, 21, 38, 51, 95, 110, 147, 156, 208
Die skandinavische Literatur in meiner Entwicklung 70
Die spätrömische Kunstindustrie 159, 164f., 167
Die Stadt der Juden 244
Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik 160
Die Theorie des Romans 9, 17, 27, 35, 151
Die Traumdeutung 75, 77
Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats 249
Die Verwirrungen des Zöglings Törleß 223
 Dilthey, Wilhelm 21, 29, 214, 216ff., 220f.
 Diogenes 246
 Dobossy-Gibárti, László 246
Don Juan 41
 Dostojevski, Fjodor Mihailowitsch 29, 49, 70, 148, 149, 151, 179, 204, 209
Dráma 143
 Duczynska, Ilona 252
 Duse, Eleonora 107
 Dusterer 119
 Dvořák, Max 34, 37, 163f., 167f.

 Eckehart Meister 91
Egy pár szó a dráma formájáról 143
 Ehrenberg 127
 Ehrenberg, Else 126
 Ehrenberg, Oskar 126
 Ehrenhof, Gabriele Freiin Possaner von 184
Ein Brief 122
Ein Bruderkwitz in Habsburg 113
Einleitung in die Geisteswissenschaften 217
Einleitung in die Philosophie 161f.
El desvanecimiento 38f.
Elektra 122
 Engelmann, Paul 248
 England 95, 181, 208, 211

Entartung 70
 Enyvvári, Jenő 79
 Eörsi, István 54, 60, 62f., 71f., 250
 Erikson, Erik 64
Erkenntnis und Irrtum 77
 Ernst, Paul 29, 33, 48, 52f., 70, 111, 117, 127, 136, 146, 149, 151, 204, 252, 254
 Estland 240
Eszttétikai kultúra 30, 110, 144, 147–152, 200, 204f., 208, 210, 218, 225
 Europa 233, 239f., 243

Faust 107
 Fehér, Ferenc 53, 60f., 68
 Fényes, Samu 246
 Fenyő, Miksa 97
 Ferencí, Béni 251
 Ferenczi, Sári 60
 Fiedler, Conrad 155, 157–160, 163, 165
 Filozófiai Írók Társasága 82f., 90, 93, 194
Fin-de-Siècle Vienna 19, 44, 75, 128
 Finsterberg 119
 Florenz 15, 74, 89, 170, 182, 236
 Fogaras 142
 Fortunatus, Joachim 97ff.
 France, Anatole 84f., 214f.
 Franck, Adolphe 179
 Frankfurt 49, 254
 Frankfurter Schule 235
 Frankreich 93, 180f., 211, 236, 238, 244
 Freiburg 66, 77, 162
 Freud, Sigmund 20, 33f., 39, 43, 47, 60, 63f., 75ff., 127, 169, 250
 Fülep, Lajos 17, 86, 89ff., 97, 166, 168, 222, 224

 Gábor, Andor 246
 Galilei Kör 62, 79, 81, 87, 89, 182, 200, 203
 Gandhi, Mahatma 64
 Ganem 155f.
 Garami, Ernő 246
 Garton Ash, Timothy 241
 Gáspár, Endre 246
 Gauguin, Paul 58
Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos 196

- Geertgen, Sint Jans tot 167
Gelebtes Denken 54f., 62, 173, 215
Geopolitik, geographischer Materialismus und Marxismus 251
 Georg 128f., 133, 174
Georg Lukács 38
Georg Lukács und Wien 7, 9, 11ff., 15f., 18, 26, 31, 48f., 229, 234, 236, 242, 253
 George, Stephan 29, 149ff.
Geschichte und Klassenbewußtsein 13, 34, 239, 248f., 251f.
Geschichte, Lehren und Meinungen aller bestehenden und noch bestehenden religiösen Sekten der Juden und der Geheimlehre oder Kabbalah 179
Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft 251
Gespenster im Sumpf 243
 Gide, Andre 215
 Gilbert 123
 Gleißner 126
 Goethe, Johann Wolfgang 33, 70, 82, 111f., 118, 151, 194
 Goldmann, Lucien 22
 Goldziher, Ignác 89
 Golo 114
 Golowski, Leo 126f.
 Golowski, Therese 126
 Goncourt, Edmuond de 104
 Goncourt, Eduard 164
 Goncourt, Jules 164
Gondolatok Ibsen Henrichröl 84
 Gorion, Micha Josef bin 179
 Gorkij, Maxim 26, 52, 64
 Gourmont, Rémi de 215
 Grabenko, Jelena 49, 64, 176f., 179
 Gramsci, Antonio 246
 Graz 184
 Greiner, Leo 204
 Griechenland 240
 Grillparzer, Franz 109, 111ff., 115, 118, 137
 Großbritannien 180, 238
 Grünberg, Carl 246, 251
 Güde, Fritz 31
 Gülistane 155
 Günther, Anton 75
 Gyges 115
 Habsburg, Elisabeth 239
 Hades 105
 Haeckel, Theodor 87
Hagyatéék 52
 Hahn, Hans 77
 Hajós, Edit 177, 222
Halálesztétika 142
 Haller, Rudolf 33, 75f., 88
 Halmos, Károly 185
 Hamann, Richard 24, 164, 216
Hamlet 107
 Hanák, Tibor 23f.
 Hatvany, Lajos 97, 246
 Hauptmann, Gerhart 136, 150
Haus Stoneborough-Wittgenstein 248
 Hauser, Arnold 247
 Hausmann 123
Hebbel 117
 Hebbel, Friedrich 17, 26, 28, 30, 40, 52, 70f., 85, 96, 106f., 111, 113–120, 123ff., 133, 137, 143, 152, 198f., 216, 223, 225
Hebbel Frigyes 70
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27, 74, 91, 217, 231
 Heidelberg 15, 17, 30, 49, 53, 66, 74, 77, 93, 161f., 167, 171, 176, 182, 209, 216, 218, 227, 236, 250, 254
Heidelberger Ästhetik 92, 151, 155, 160
Heidelberger Notizen 163
Heidelberger Philosophie der Kunst 92, 151, 155, 159, 166, 229f.
 Heinrich, Gusztáv 82
 Hektor 67
 Heller, Ágnes 9, 53, 60f., 68
 Herbart, Johann Friedrich 27
 Herder, Johann Gottfried 151
 Hermann, István 26, 29
 Herodes 114f.
Herodes und Mariamne 115, 152
 Herzl, Theodor 169
 Hessen, Sergius 89

- Hevesi, Sándor 48, 90f., 193
 Hildebrand, Adolf 157–160, 163, 165
 Hilferding, Rudolf 249
 Hitler, Adolf 43, 64
 Hofmannsthal, Hugo von 20, 31, 33, 35, 37f.,
 70f., 95, 97, 107, 111f., 119, 121ff., 128, 130f.,
 136f., 144f., 149, 155f., 204f., 215, 225f.,
 229f., 243
Hofmannsthal und seine Zeit 38
 Homburg, Prinz von 133
 Homer 105
 Horthy, Miklós 252
 Horváth, Cyrill 83
 Husserl, Edmund 76, 78, 91, 93, 160
 Huszadik Század 79, 86f., 89, 92, 110, 143f., 182,
 202, 205
 Hütteldorf 252

 Ibsen, Henrik 28, 52, 70, 97, 119, 124, 199
 Ignotus, Hugó 97, 144, 174, 213ff., 246
*Il mito absburgico nella letteratura Austriaca mo-
 derna* 243
 Ilmenau 251
Impressions de théâtre 215
 Innsbruck 17, 32
Interview mit István Eörsi und Erzsébet Vezér 62
Trodalom 52
 Istóczy, Győző 171f.
 Italien 1, 3, 126, 166, 177, 188

 Jahrbuch des allerheiligsten Kaiserhauses 167f.
 Jahreshefte des österreichischen Archäologi-
 schen Institutes in Wien 167f.
 Janik, Allan 19, 43, 46f., 74, 227
 Jelinek, Georg 250
 Jerusalem 179
Jewish Mysticism 179
 Jób, Dániel 97, 149f., 153
Jób Dániel novellái 152
 Johnston, William 19, 21f., 43, 45ff., 74, 226f.
 Joyce, James 128
 József, Attila 146, 246, 251f.
Jüdischer Mystizismus 91
 Judith 114f.

Judith und Holofernes 113
 Jugoslawien 240
 Juhász, Gyula 142
Jut az ember 252
Jut most elég virág 252

 Kadarkay, Árpád 38f.
 Kafka, Franz 33, 243f.
 Kampits, Peter 7, 32, 37
 Kandaules 114
Kandaules und sein Ring 152
 Kant, Immanuel 30, 62, 74ff., 78, 81f., 88, 90f.,
 94, 149, 151, 155, 161, 165
*Kant és a metafizika, mint a transzcendentális
 kategóriák tana* 91
Kants Begründung der Ästhetik 162
Kants Leben und Lehre 162
 Karádi, Éva 34
 Karlsruhe 195, 218, 254
 Kármán, Mór 82, 89
 Kassák, Lajos 34, 246f.
 Kassner, Rudolf 12, 17, 20, 22ff., 26f., 29–33,
 35ff., 66, 70f., 95–108, 110, 117, 140f., 145f.,
 164, 196f., 205f., 208f., 213, 220, 223–226
*Kausalität und Teleologie im Streite um die Wis-
 senschaft* 77
 Keaton, Buster 244
 Keller, Ernst 30f.
 Kelsen, Hans 249f.
 Kernstok, Károly 149, 213
 Kerr, Alfred 23, 84f., 95, 107, 110, 125, 214f.
Kertész leszek 252
 Keyserling, Hermann 93
Kezdetben volt a kert 252
Ki gondolkodik absztrakte 91
 Kierkegaard, Søren 17, 22, 24, 26f., 29, 32f., 41,
 64, 70, 74, 80, 96f., 99, 101, 106f., 206, 208
Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete
 143
 Kipling, Rudyard 150
 Király, István 36f.
 Kisfaludy Társaság 82f., 85f., 88f., 92, 110, 171,
 182
 Kiss, Endre 26f., 35f., 40f.

- Klages, Ludwig 93
Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei 167
 Kleist, Heinrich von 111f., 118, 133
 Klimt, Gustav 43, 166
 Kokoschka, Oskar 45
 Kolozsvár 15, 73, 79, 81, 87, 233, 236
 Kommune 31
König Ottokars Glück und Ende 113
 Königgrätz 211
 Konnerth, Hermann 165
Kopogtatás nélkül 252
 Korsch, Karl 246, 251
Körtánc 52
 Kosztolányi, Dezső 142
 Kotányi, Zsigmond 69
 Kraus, Karl 33, 37, 223, 226, 245
Kritik der reinen Vernunft 62, 163
Kritik der Urteilskraft 161
Kritische Bemerkungen über Rosa Luxemburgs 'Kritik der russischen Revolution' 249
 Kroner, Richard 89, 162
 Krúdy, Gyula 193
 Kubin, Alfred 244
 Kuh, Emil 117
 Kühn, Leonore 162
 Kun, Béla 246
 Kundera, Milan 241
 Kunfi, Zsigmond 246

La Cabbale 179
La député lere au 215
La Kabbale 179
La revolté 215
La vie littéraire 215
 Laforgue, Jules 165
 Lagerlöf, Selma 150
 Lamaitre, Jules 215
 Landler, Jenő 246
 Lask, Emil 21, 76, 92, 142
 Le Goff, Jacques 241
Le livre des mosques 215
Le Procureur de Judée 215
 Le Rider, Jacques 37f., 241

Le Roi Candaule 215
Lebendige Stunden 123
Lehrbuch der materialistischen Geschichtsauffassung 248
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 27, 82
 Lendvai, Ferenc 28, 33f., 110
 Lenin 246, 248
Les contemporains 215
 Leser, Norbert 248
 Lessing, Gotthold Ephraim 70, 118
 Lesznai, Anna 53, 97, 177, 183, 246, 252
 Lettland 240
Levél a kisérlétről 107, 144, 151
Libussa 112
Liebelei 120, 245
 Ligeti, Pál 213
 Lipps, Theodor 117
 Liszt, Franz 193
 Litauen 240
Literatur 123
Logische und ästhetische Allgemeingültigkeit 162
 Logos 89, 93
 London 188f.
 Loos, Adolf 244
 Lord Chandos 107
 Loris 70
 Loschi, Filippo 123
 Löw Hofmann von Hofmannsthal, Isaak 44
 Löwinger-Familie 65, 69, 169
 Löwinger, György Bernát 8, 172
 Löwinger, János Henrik 172
 Löwinger, Josef 69, 170, 183, 192
 Löwinger, Samuel 69
 Löwith, Karl 251
 Lublinski, Samuel 204
 Ludwig, Otto 112
 Lueger, Karl 44, 172, 226
 Lugano 126
 Lukács-Familie 16, 49, 171f., 185, 189, 192, 223
Lukács György Monarchia-képe 36
 Lukács, János 55ff., 68, 173, 183, 193
 Lukács, Josef 37, 44, 57, 69, 83, 86, 173, 184f., 187f., 191f., 195, 205, 226f., 233
 Lukács, József 32

- Lukács, Maria 48, 52, 55–58, 65, 69ff., 173, 183f., 191ff.
Lukács war anders 23
Lukács, Bécs, Belle Époque ... 36
Lukács, Rathenau, Wittgenstein. A szociológiai értelmezés lehetőségeiről 40
 Lukács-Archív 7f., 54, 62, 71f., 85f., 110, 160, 167, 179, 254
 Luther, Martin 64
 Luxemburg, Rosa 248f.
 Luzifer 179
- Ma 247
 Mach, Ernst 74–78, 88, 225f.
 Maeterlinck, Maurice 122
 Magris, Claudio 243
 Magyar Filozófiai Szemle 31, 37
 Magyar Filozófiai Társaság 82f.
 Magyar Irodalom Háza 178
 Magyar Országos Levéltár 184
 Magyar Tudományos Akadémia 79, 82, 172, 182
 Mähren 95
 Mann, Thomas 97, 149f., 251
 Mannheim, Károly 9, 21, 222, 247, 251
 Marbach 52, 254
 Marburg 162
 Marcuse, Herbert 251
 Marées, Hans von 149, 151, 163
Maria Magdalene 30, 114f., 124, 142, 152
Mária Magdolna 52, 124
 Márkus, György 9, 53
 Marx, Karl 231, 249
 Masaryk, Thomas G. 46, 78
Massenpsychologie und Ich-Analyse 250
 Matisse, Henri 192
 Mauthausen 69
 Mauthner, Fritz 74–77, 250
Max Weber und Karl Marx 251
 Medveczky, Frigyes 82ff., 86, 88, 92f., 222
 Mehlis, Georg 89
 Meinhart, Roderick 243
 Meinong, Alexius 28, 76f., 88
Melancholia 97
 Mesterházi, Miklós 34
Metaphysik der Tragödie 208
Methodisches zur Organisationsfrage 249
 Mező, György 33, 37
 Miklauzic, Orsolya 7
 Mikszáth, Kálmán 193
 Mitteleuropa 7, 10f., 13ff., 78, 180, 202f., 222, 234–241
 Moderne Dichtung 202
 Moderne Rundschau 70
Modernité viennoise et crises de l'identité 37
 Moholy-Nagy, László 247
 Moly, Tamás 48
 Monet, Claude 107, 214f.
 Móricz, Zsigmond 97, 174ff., 193
 Moskau 13, 72, 236f., 242, 253
 Moskovits, László 183
Motive 95, 97
Motive. Essays von Rudolf Kafsner 95
 Mozetič, Gerald 248
 München 144, 156, 163, 254
 Münsterberg, Hugo 162
 Musil, Robert 21, 32, 34, 37ff., 97, 223, 243
- Nachman 178
 Nádass, József 246
 Nagyváradi 87, 142
 Natmeßnig, Charlotte 189
Navigator 244
 Német, Andor 246
Népdalok zongorakísérettel 203
 Nestroy, Johann 113
 Neue Freie Presse 37
 Neumann, Friedrich 241
 Neurath, Otto 76, 247
 Neuschlosz, Bernát 172, 186
 Neuschlosz, Isaak 186
 Neuschlosz, Valerie 193
 Neuschlosz-Familie 65, 185, 186
 Nietzsche, Friedrich 21, 33, 46, 70, 82, 97, 107, 149, 212
 Nordau, Max 70, 169
Notizheft 178
Novalis 97
 Nürnberger 127

- Nyíri, Kristóf 24ff., 28, 32
 Nyolcak 203
 Nyugat 20, 24, 40, 48, 82f., 95ff., 99, 110, 125, 138f., 141–144, 146f., 171, 174, 182, 193, 203, 209, 213f., 246f.
- Oedipus und die Sphinx* 123
 Olsen, Regine 64, 99
Ontologie 62
Origine physiologique de l'Impressionisme 165
 Orlik, Emil 166, 192
 Österreich 9, 26, 28, 31f., 44f., 75f., 92, 109, 113, 118f., 172, 180f., 184, 188, 209, 222ff., 229, 232ff., 237, 239f., 242ff., 249, 252
Österreichische Philosophie zwischen Aufklärung und Restauration 75
 Österreichische Rundschau 37
 Osteuropa 14, 32, 202, 237, 240f.
 Ostwald, Wilhelm 87
 Osváth, Ernő 143, 174
Osztrák és magyar filozófia, különös tekintettel Wittgensteinre és Lukácsra 28
- Pabst, Georg Wilhelm 244
 Paetzke, Hans-Henning 55, 214
 Palacký, František 241
 Palágyi, Menyhért 79, 83, 85, 92f., 125, 146, 193, 222,
 Palästina 127
 Pantoppidan, Henrik 149f.
 Papus 179
 Paris 51, 67, 88, 97, 144, 166, 171, 174, 176, 187, 222, 237ff., 247
 Pascal, Blaise 142
 Pater, Walter 164
 Pauer, Imre 79, 82ff.
 Paul 128–131, 133, 157, 174, 209
 Pauler, Ákos 79, 82, 92
Percy Bysshe Shelley 97
 Perière, Emile 187
 Perière, Isaac 187
 Persien 155
 Pester Lloyd 110
 Péterfy, Jenő 85, 117, 125, 146, 193
 Petőfi, Sándor 146
 Petz, Gedeon 82, 86
 Phaidros 219f.
 Philipp 129
 Philippe, Charles Louis 149, 151
Philoctèt 215
Philosophie der Kunst 162
Philosophie der Werte 162
Philosophische Propädeutik 77
 Pikler, Gyula 79, 81, 87, 172, 222
Pippa Passes 136
 Pitsch, Reinhard 32
 Platon 63, 107, 220
Platonismus, Poesie und die Formen 138
 Plotinos 90f.
 Polen 236, 238, 240
Politics and Patricide in Freud's Interpretation of Dreams 75
 Pollock, Friedrich 251
 Popper, David 192
 Popper, Leo 17, 33, 48, 65, 70, 80, 133, 146, 153, 159, 166, 168, 192, 208, 223f., 254
 Pörtschach 37
 Prag 189
 Preßburg 66, 171
Prétextes 215
 Prohászka, Ottokár 171f.
Prolegomena 163
 Proßnitz 77
 Proust, Marcel 33
Psychologie vom empirischen Standpunkt 77
 Pulszky, Ágost 81, 87
- Rákosi, Jenő 10, 30, 82f., 85, 117, 125
 Rapp, Markus 7
 Rapp 126
 Rathenau, Walter 40
Reigen 244
 Reinhardt, Max 244
 Reiniger, Robert 248
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 164
 Renaissance 182
 Renner, Karl 250
 Renoir, Auguste 58, 107

- Révai, József 246
 Révész, Géza 82, 86
Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903 52
Richard Beer-Hofmann 110, 128
 Rickert, Heinrich 92, 157, 161f.
 Riedl, Frigyes 82, 85, 89, 110
 Riedl, Szende 79
 Riegl, Alois 17, 37, 155, 157–160, 163–168, 214, 224
 Rilke, Rainer Maria 95, 214, 243
 Rimbaud, Arthur 143
 Ritoók, Emma 24, 222
 Riviera 127
Robert Browning und Elisabeth Barrett 97
Robert Browning 97
 Rochfort 128
 Rodin, Auguste 214
Rodin und Maillol 166
 Röd, Wolfgang 34
Rosa Luxemburg als Marxist 249
 Rosner, Anna 125ff.
 Rosner-Familie 126
 Rote Fahne 244
 Roter Itzig 174
 Rotschild Bankhaus 37
 Rousseau, Jean Jacques 63
Rudolf Kassner 97, 99, 107, 138
 Rumänien 240
 Ruskin, John 107
 Rußland 115, 236ff., 240f.
- Sackau, Carl 189
 Ságghy, Gyula 81
 Saintsbury, George 103
 Salmansdorf 126
 Salzburg 53
 Sauer, Werner 75f.
Scheinprobleme der Philosophie 77
 Schiele, Egon 43
 Schiller, Friedrich 70, 111f., 117f., 151
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 217
 Schlick, Moritz 77, 247
 Schloßcafé 246
 Schmarsow, August 163
 Schmied-Kowarzik, Wolfdiertich 76
 Schneider, Romy 239
 Schnitzler, Arthur 17, 20, 22, 31ff., 35, 37f., 52, 97, 109, 111f., 119–128, 130f., 137, 145, 149, 151, 153, 169, 174, 197, 204, 224f., 244f.
 Scholnasser 155
 Scholz, Wilhelm von 204
 Schönbrunn 128
 Schopenhauer, Arthur 33, 70, 82, 107, 116, 156
 Schorske, Carl 19, 43ff., 47, 75, 128, 227
 Schranz, Karl 239
 Schwarz, Gusztáv 81
 Schwarz, Hugo 189
 Schweiz 184, 222
 Sefranek 126
 Seidler, Irma 25, 64, 66, 146
Selbstbildnis 71, 214
 Semper, Gottfried 157ff., 163f.
 Semprun, Jorge 38f.
 Serbien 240
 Shakespeare, William 112
Shakespeare és a középkor 91
 Shaw, George Bernard 149
 Shelley, Percy Bysshe 106f.
 Simmel, Georg 9, 12, 29, 95, 161, 214, 216, 220f.
 Slowakei 186
 Smith, Barry 33
 Sobeide 122, 155f.
 Sokrates 63, 219f.
 Sombart, Werner 214
 Somló, Bódog 81, 86f.
 Somogyi, Hella 68f., 71
 Sophienalpe 126
Sören Kierkegaard 97
 Sowjetunion 235, 244
 Spencer, Herbert 81
 Spinoza, Baruch de 82
 St. Gilgen 37
 St. Pölten 254
 Stadler, Friedrich 75
 Stalin, Josef 235
 Stauber 127
Stephan George 97
 Stepun, Fedor 89

- Sterne, Laurence 140
Stilfragen 159, 164, 167
 Strauß, Richard 214
Streit über die Tragödie 117
 Strindberg, August 149
 Strobel, Rudolf 7
 Strobl, Karl Hans 243
 Stunde 246
 Swinburne, Charles Algernon 142
System der Philosophie 161f.
 Szabadgondolat 68, 79, 87, 92, 205
 Szabadgondolkodók 182
 Szabadgondolkodók Magyarországi Egyesülete
 87
 Szabó, Ervin 251
Szágokról, Illatokról 142
 Szeged 69, 170, 176, 184f.
 Szeged és Vidéke 142
 Székely, György 82
 Székely, Mária 7
 Székesfehérvár 172
 Szellem 48, 89f., 92ff., 143, 146, 166, 178, 194,
 217
Szeretők lázadása 252
 Sziklai, László 7
 Szilasi, Vilmos 89f., 142
 Szombat 7

 Tallós, György 185
 Társadalom Tudományok Szabad Iskolája 81
 Társadalomtudományi Társaság 81, 87, 182,
 200, 202
Természet és szellem 90
Thais 215
 Thália Társaság 48, 51f., 54, 58, 62, 83, 85, 137,
 142, 146, 193, 209
The Austrian Mind 19, 21, 45, 74
 Thomán, István 193
 Tietze, Hans 52
 Tisza, István 83, 181
 Tiszaeszlár 171
 Tizian Vecellio 122, 164
 Tolnai, Károly 34
 Tolstói, Lew Nikolaiewitsch 29, 70

 Toulmin, Stephen 19, 43, 46f., 74, 227
Tractatus logico-philosophicus 30, 38f., 46, 77
 Trakl, Georg 244
Transzendentaler Marxismus? 251
*Trisztán hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új
 verseiről* 143
 Troeltsch, Ernst 214
 Trotzky, Leo 248
 Tschechien 236, 238
 Tschechoslowakei 240
 Törkei 240

*Über die Beurtheilung von Werken der bildenden
 Kunst* 165
*Über die dringendsten methodischen Erforder-
 nisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen
 Forschung* 167f.
Über Gegenstandstheorie 77
Új magyar költők 205, 238
Új magyar líra 144
Új versek 49, 203
Új verseskötetek 143
 Újpest 142, 186
 Ukraine 240
Ülni, állni, ölni, halni 252
Ulysses 128
 Ungarn 13, 26, 31f., 34, 46, 73f., 84, 86ff.,
 90–94, 109, 117, 169–172, 180–183, 185, 187,
 189f., 192ff., 200–203, 205, 222, 232f., 239f.,
 242, 252
 Universität Berlin 79
 Universität Budapest 79, 81ff., 85–89, 92, 142,
 171f., 182, 205, 231
 Universität Kolozsvár 79
 Universität Wien 7, 247f.
*Unter dem Schatten des Doppeladlers. Gemein-
 same Ausgangspunkte – getrennte Wege. Ge-
 org Lukács und Rudolf Kassner* 31
 USA 180, 236

 Vajda, Mihály 9, 53
 Vasárnapi Társaság 48, 167
Végül 252
 Verhaeren, Emile 150

Vezér, Erzsébet 54ff., 60, 62f., 71, 250
 Voltaire 104

Von der Armut am Geiste 22

Wadowice 77

Wagner, Richard 149

Waibl, Elmar 33

Waldapfel J. 88

Was ist orthodoxer Marxismus? 248

Washington 237

Weber, Max 9, 214f.

Wedekind, Franz 52

Weidenstamm 122

Weil, Felix 251

Weininger, Otto 22, 28f., 35f., 107, 169

Weininger és Lukács 28

Weiss, József 183

Weißrußland 240

Wergenthin, Georg von 125–128, 245

Wertheimer Adél 37, 56f., 68f., 183–186, 193

Wertheimer, Henrik 173, 186

Wertheimer, Josef 186

Wertheimer, Lipót 186

Wertheimer, Mór 186

Wertheimer, Samuel 183, 186

Wertheimer-Familie 65, 68, 169, 185f.

Westeuropa 49, 182, 202, 237, 240

Wickhoff, Franz 160, 163f., 167, 214

Wiener Genesis 164, 167

Wiener Kreis 73, 75ff., 224, 247f.

Wiener Kunstschau 166, 192

Wiener Schule der Kunstgeschichte 17, 34,
 163f., 166, 224

Wiener Totentanz 243

Wilde, Oscar 122, 149, 214

Wilhelm Meister 194

Wilkinson, Eva 68f., 71

Windelband, Wilhelm 92, 161f.

Winternitz 126

Wissenschaftslehre 77, 79, 160

Wittfogel, Karl August 251

Wittgenstein, Ludwig 21, 28ff., 32, 36, 38ff., 43,
 46f., 74–77, 248

Wittgenstein's Vienna 19, 46, 74

Wölfflin, Heinrich 163

Worringer, Wilhelm 160

Zalai, Béla 28, 33, 88, 91, 142

Ziegler, Leopold 91, 195, 218, 254

Zimmermann, Robert 76f., 78, 82f., 94

Zoltai, Dénes 33

Zsidó miszticizmus 178, 204

Zum Problem der Dialektik 251

Zur Ästhetik des Aeroplans 166

*Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vá-
 ffo* 167f.

Zur Soziologie des modernen Dramas 53, 218

Zürich 184

Zwischen Reformismus und Bolschewismus 248

Zwischenspiel 124

FWF-BIBLIOTHEK

InventarNr.:

D 3214

Standort:



Den 1885 in Budapest geborenen ungarischen Philosophen Georg Lukács verbanden zahlreiche Fäden mit der Hauptstadt der Habsburgermonarchie: Familiäre Beziehungen, da einige Mitglieder der Familie in Wien lebten, in erster Linie aber sein Interesse an der Kultur Wiens um 1900. Im Buch werden einzelne Aspekte dieses Verhältnisses untersucht, beispielsweise die österreichische Philosophie und ihre Vermittler, Lukács' Verhältnis zum österreichischen Essayisten Rudolf Kassner, Lukács' literaturkritische Texte über Friedrich Hebbel, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hoffmann, sein Verhältnis zur „ästhetischen Kultur“, zu den ästhetischen Theorien der Wiener Schule der Kunstgeschichte und zu der Frage des Judentums.



9 783205 992851

ISBN 3-205-99285-7
<http://www.boehlau.at>