

Warum Kunst?

Schon seit einigen Jahrzehnten gilt die 1700seitige, 1963 entstandene und Fragment gebliebene *Eigenart des Ästhetischen* von Georg Lukács als Geheimtipp.¹ Zwar haben einzelne Forscher wie Georg Bollenbeck, Hans Heinz Holz oder Thomas Metscher immer wieder auf dieses ignorierte, halb vergessene Meisterwerk aufmerksam gemacht, und 1986 erschien ein verdienstvoller von Gerhard Pasternack herausgegebener Sammelband.² Aber von einer breiteren weiterführenden Rezeption kann keine Rede sein. In den herrschenden Diskursen der Gegenwart kommt es dazu ohnehin nicht, denn hier wird Lukács mit wenigen Sätzen abgetan, wie etwa noch jüngst in einem *Merkur*-Aufsatz³, der zwar die tiefgehende Krise ästhetischen Denkens und den Bankrott der neoliberalen Postmoderne konstatiert, der aber alles abkanzelt, was links ist. Das aus den Sechzigern stammende Verdikt Adornos gegen Lukács wirkt immer noch nach.⁴ Der Realismus erscheint als Sackgasse, da angeblich nur ästhetisch verbrämt werde, was als theoretisch richtig erkannt sei. Als besonders übel wird die Verdammung der klassischen Moderne als Formalismus gebrandmarkt. Alles, was an Sozialismus erinnert, bleibt diskreditiert, gerade auf dem philosophischen und literarischen Sektor. Freilich gibt es auch Probleme im linken Lager, wo Lukács seit 1956 diskreditiert war und danach nur zögernd rehabilitiert wurde. Später, in der sog. Brecht-Lukács-Debatte, schlugen sich fast alle auf die Seite Brechts, ohne dass die Weiterentwicklung der ästhetischen Theorie durch Lukács bekannt gewesen wäre. Dabei hat sich Lukács darum bemüht, seine literaturkritischen und ästhetischen Kriterien auf eine materialistische Grundlage zu stellen. Deren Systematik hat nun Daniel Göcht in einer gründlichen Untersuchung rekonstruiert, was die weitere Diskussion erleichtern sollte. Der Autor hebt dabei auf die Entwicklung und den Zusammenhang der Kernbegriffe ab und macht auch kenntlich, wo ihm der materialistische Ansatz nicht konsequent durchgehalten scheint. Das Ziel ist also, neben der Rekonstruktion eine Autokritik zu liefern, der es darauf ankommt, im Sinne der Ansprüche, die Lukács selbst erhebt, weiterzudenken und einer produktiven Rezeption den Weg zu ebnen.⁵

¹ Vgl. Thomas Metscher, „Ein ungelesenes, unbekanntes Meisterwerk des 20. Jahrhunderts“, in: Rüdiger Dannemann, Hg., Georg Lukács und 1968. Bielefeld 2008, S. 149ff.

² Gerhard Pasternack, Hg., Zur späten Ästhetik von Georg Lukács, Frankfurt/M. 1986.

³ Ingo Meyer, „Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik“, in: *Merkur* 67, 2013, H. 3, 191ff.

⁴ Theodor W. Adorno, „Erpresste Versöhnung“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt/M. 2003, S. 251ff.

⁵ Daniel Göcht, *Mimesis – Subjektivität – Realismus, Eine kritisch-systematische Rekonstruktion der materialistischen Theorie der Kunst in Georg Lukács' Eigenart des Ästhetischen*, Bielefeld: Aisthesis, 2017, 334 S., 39,80 Euro.

Ausgangspunkt der lukács'schen Ästhetik ist die „Methode des dialektischen Materialismus“, also die auf Marx und Engels basierende Auffassung, der zufolge die materielle Wirklichkeit als das Übergreifende auch des Ideellen zu begreifen ist. Das Ideelle (Denken, Wollen usw.) ist also Bestandteil des Materiellen. Das Materielle ist umgekehrt nicht auf Stofflich-Dingliches beschränkt, sondern umfasst auch das, was keinen stofflichen Charakter, aber durchaus materielle Wirklichkeit hat. Auch das tätige Prinzip ist Teil der materiellen Wirklichkeit. Das durch die Tätigkeit hervorgebrachte Denken, die Reflexion der Praxis, ist also materialistisch verankert und hat gleichzeitig historischen Charakter. Kunst wird aus der Tätigkeit des Menschen abgeleitet und ist deshalb ebenfalls historisch zu bestimmen. Entscheidend ist der Begriff der Arbeit, durch die sich die Menschen selbst erschaffen und sich, zum großen Teil unbewusst, aus der Subsumption unter den natürlichen Zusammenhang befreien. Die Kunst ist Teil dieses Bewusstseins- und Befreiungsprozesses. Diese Sicht gehört zu den geschichtsphilosophischen Prämissen, die die Ästhetik grundieren. Das ästhetische Verhalten selbst ist nicht getrennt von anderen Tätigkeiten; Kunst war immer in gesellschaftliche Praxis eingebettet und kann deshalb in ihrer Genese und Entwicklung auch nur in diesem Zusammenhang analysiert werden. Arbeit ist das grundlegende Prinzip der Entwicklung, in deren Verlauf sich auch die menschliche Sinnlichkeit herausbildet und damit das Bedürfnis nach Kunst. Arbeit hat bereits ein reflexives Moment, insofern Menschen sich in ihr und durch sie verändern. Lukács stützt sich hier auf die materialistischen Ansätze in der *Deutschen Ideologie*, die konsequent vom Primat der Arbeit und der Tätigkeit ausgehen (und nicht etwa vom Denken, dem menschlichen Wesen oder Gott).⁶ Die Menschen verwirklichen also keine bereits vorhandenen Ideen, sondern in und durch ihre Tätigkeit ihr Bewusstsein. Lukács hält sich zwar grundsätzlich an diesen Grundsatz, gerät aber in Gefahr, bei einer teleologischen Setzung der Arbeit den Bewusstseinsfaktor überzubetonen, hält also hier, wie Göcht zeigt,⁷ das materialistische Prinzip nicht konsequent durch, was Folgen für die Sicht der Geschichte oder auch die Rolle der Subjektivität hat. Ursprung und Zweck der Kunst werden ebenfalls gattungsgeschichtlich gesehen, als Teil des Fortschritts- und Befreiungsprozesses, in dem Menschen danach streben, Kontrolle über die von ihnen hergestellten Resultate zu gewinnen (anstatt von diesen beherrscht zu werden). Die Herausbildung des Ästhetischen ist Teil und Ausdruck dieses gattungsgeschichtlichen Selbstbewusstseins. Lukács definiert Kunst als Selbstreflexion des Menschen, wobei die Kritik der Entfremdung und das Ziel der Befreiung stets mitzubedenken sind. Genauer, Kunst ist Reflexion der Reflexion, sie hilft den Menschen, sich mit den Resultaten ihrer eigenen Handlungen auseinanderzusetzen, und kann zeigen, dass sie nicht nur Objekte, sondern Subjekte ihrer eigenen Geschichte sind. Kunst kann auch Ausdruck der Entfremdung sein, wie sie von Marx als Resultat kapitalistischer

⁶ Vgl. Göcht, S. 66.

⁷ Ibid., S. 70ff.

Arbeitsteilung analysiert wurde. Die als fremd erfahrene Welt lasse das Bedürfnis entstehen, „eine Welt zu erleben, die real und objektiv ist und zugleich den tiefsten Anforderungen des Menschseins (des Menschengeschlechts) angemessen ist“.⁸ Es geht hier nicht um eine Harmonisierung der Widersprüche, sondern die Hervorhebung jener Momente der Wirklichkeit, die diese Angemessenheit deutlich machen. Kunst kann also die Entfremdung in der Wirklichkeit nicht überwinden – das kann nur die gesellschaftliche Praxis. Die besondere Leistung besteht vielmehr in der Vermittlung von Einzelschicksal und allgemeiner Gattungsperspektive, wodurch die Kunst das Gefühl des *tua res agitur* erreicht. Kunst befriedige das Bedürfnis nach einem „In-Bewegung-Setzen der ganzen Seele des Menschen“. Dieses Bedürfnis habe eine lange Tradition und sei nicht auf die jüngste Vergangenheit beschränkt. Es habe sich zuvor in Religion, Mythos und Philosophie geäußert, im Kapitalismus sei die „Sehnsucht nach Erfüllung durch die Kunst“ besonders stark, doch ziehe sich der „Kampf“ zwischen Kunst und Religion über einen längeren Zeitraum hin.⁹ Doch es ist vor allem die Kunst, die als „Medium der Selbstreflexion“ zu einer Kritik der Entfremdung prädestiniert ist. Lukács liefert hiermit eine systematische Begründung für kritische Kunst. Er kann geschichtsphilosophisch begründen, warum Kunst kritisch ist und darin ihre gesellschaftliche Funktion findet.

Grundsätzlich ist Kunst eine besondere Form der Widerspiegelung (wie etwa auch die Wissenschaften), womit natürlich keine mechanische Widerspiegelung gemeint ist. Darauf verweist bereits die Spiegelmetapher, ein komplexer dialektischer Ausdruck für die Bezeichnung von Reflexionsverhältnissen. Den Mimesisbegriff führt Lukács ein, um die von der Kunst geleistete Widerspiegelung zu bezeichnen. Damit ist weit mehr gemeint als der Terminus Nachahmung nahelegt. So spricht bereits Aristoteles (auf den sich Lukács bezieht) von den verschiedenen Wirklichkeitsmodi, die Kunst zum Ausdruck bringt. Sie ist nicht an das Faktische oder Einzelne gebunden, sondern zielt auf das Mögliche und das Allgemeine. Mimesis ist als anthropologischer Grundbegriff im gegenständlichen Verhalten der Menschen verortet. Kunst entsteht also nicht aus sich selbst. Den Ansatz einer spezifischen künstlerischen Mimesis findet Lukács in der Magie, den rituellen Praktiken, mit denen frühe Kulturen hofften, durch nachgeahmte Handlungen bestimmte Wirkungen in der Praxis hervorbringen zu können. Ein wesentliches Merkmal der magischen Mimesis ist ihr evokativer Charakter, der darin besteht, dass in den Rezipienten bestimmte Gedanken und Gefühle hervorgerufen werden. Die hier entwickelten Techniken werden zur Basis des Ästhetischen, dem die gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit, die von Marx apostrophierte Bildung der Sinne („eine Arbeit der ganzen Weltgeschichte“¹⁰) entspricht. In einem langen Prozess löst sich

⁸ *Eigenart*, I 523

⁹ Vgl. Göcht, S. 86

¹⁰ MEGA, I 3, S. 120

die Kunst von der Magie. Wesentlich ist der Scheincharakter der Kunst, das widergespiegelte Abbild der Wirklichkeit wird als Widerspiegelung aufgefasst. Doch die ästhetische Form verlangt Lukács zufolge „formale Geschlossenheit“, nur so ist seine Wirksamkeit möglich. Das Ästhetische ist aus der normalen Kontinuität des Alltagslebens herausgehoben,¹¹ der praktische Kontakt mit der Wirklichkeit ist – wenn auch nur zeitweise – „suspendiert“. Das mimetische Gebilde, das ein konkretes Ganzes sein muss, stellt keine Kopie eines Einzeldings dar, sondern zielt auf eine konkrete Allgemeinheit, indem die Partikularität des Einzelnen aufgehoben ist. Die Einheit von Allgemeinem und Einzelnen bezeichnet Lukács (mit Hegel) als „Besonderheit“¹². Erst deren Vollendung, im Laufe einer langen Menschheitsentwicklung, macht das Ästhetische aus. Die evokative Widerspiegelung hebt auf die Wahrnehmung eines Ganzen, eines Wirklichkeitsmodells ab, das die sinnliche Oberfläche der Wirklichkeit nicht einfach abbildet, sondern intensiviert. Das Modell ist nicht wirklich, muss aber Eindrücke und Gefühle evozieren, um so ein kontemplatives Verhalten zu ermöglichen. Kunst ist also als Mimesis mit der materiellen Praxis der Menschen verknüpft (und damit historisch). Sie ist eine Form der Reflexion, zu deren Besonderheit neben dem evokativen Charakter und der formalen Geschlossenheit auch ihre Diesseitigkeit gehört.

Lukács versucht auch den Begriff der künstlerischen Subjektivität im Sinne einer materialistischen Theorie zu bestimmen. Auch diese kann nicht in Abstraktion von der Wirklichkeit gesehen werden. Der Produktion eines Kunstwerks liegt eine komplexe Subjekt-Objekt-Beziehung zugrunde, die darauf hinausläuft, dass sowohl Subjektivität als auch Objektivität, d.h. Züge der Objektwelt stärker hervortreten. Die Subjektivität geht also in die Objektivität, die Gegenständlichkeit des Kunstwerks ein, sie bestimmt den Charakter der Widerspiegelung und wird selbst verändert, indem sie nicht mehr als solche in Erscheinung tritt. Der künstlerische Produktionsprozess weist somit strukturelle Ähnlichkeit mit der Arbeit auf, bei der es, jedenfalls im Akt, zu einer Einheit von Subjektivität und Objektivität kommt. Im Resultat der Arbeit spielt diese Einheit freilich keine Rolle mehr, da den arbeitenden Menschen die Resultate ihrer Arbeit fremd gegenüberstehen. Das Kunstwerk liefert keine künstliche Harmonisierung, sondern macht die historische Rolle der Arbeit und das Selbstverhältnis der Menschen in der Arbeit kenntlich. In der ästhetischen Selbstreflexion beziehen sich die Menschen auf ihr eigenes Tun. Kunst dient so nicht nur als Mittel gegen die Entfremdung, sondern auch Ausdruck der Selbstbejahung. Die Menschen erfahren „das Objektive durch die Subjektivität eines anderen“ (Hans Heinz Holz) und entdecken dabei ihre eigene Subjektivität. Kunst ist somit Ausdruck des Selbstbewusstseins der menschlichen Gattung, eines Wissens um die eigenen Kräfte und Fähigkeiten, eines Bewusstseins, das im Zusammenhang mit der

¹¹ Göcht, S. 137

¹² Göcht, S. 140

zugrunde liegenden Wirklichkeit steht. Kunstwerke können dieses Selbstbewusstsein nur dann ausdrücken, wenn sie die Wirklichkeit widerspiegeln, denn gerade in der Veränderung der materiellen Wirklichkeit realisiert sich die menschliche Subjektivität, die zum Gegenstand der Kunst wird. Im Übrigen äußert sich die künstlerische Subjektivität spontan, sie beruht nicht auf theoretischen Vorentscheidungen, ja sie kann sogar auf falschen Vorstellungen beruhen oder von bloßen Formexperimenten inspiriert sein. Ihre besondere Leistung besteht darin, im „Menschen das Selbstbewusstsein der Menschheit zu erwecken“¹³. Dabei zeigt sie den Rezipienten nicht die Wirklichkeit an sich, sondern aus der Sicht von Menschen, so dass in den Rezipienten das Gefühl der *tua res agitur* evoziert wird. Die menschliche Geschichte wird als eigene Geschichte erlebt. Lukács spricht auch von der „Er-innerung“, die die Kunst ermöglicht, jene Form der Verinnerlichung, in welcher sich der einzelne Mensch Vergangenheit und Gegenwart als sein eigenes Werk zu Eigen machen kann.¹⁴ Die künstlerische Tätigkeit selbst ist eine besondere Form der Arbeit, die u.a. von der Substantialität des schaffenden Subjekts abhängt, das über ein reiches Leben verfügen muss. Lukács versucht sogar den Begriff des Genies zu rehabilitieren und ihm eine materialistische Grundlage zu geben, in dem er es nicht als individuelle Ausnahmesituation definiert, sondern als Konzentrat menschlicher Produktivkraft. Die Forderung nach Gattungsmäßigkeit bekommt freilich ein „autoritäres Moment“, wie Göcht meint, wenn sie von der Tätigkeit der Individuen getrennt ist. Das Problem der Einheit von individueller Stellungnahme und gesellschaftlicher Tendenz zeigt sich auch bei der Frage der Parteilichkeit, die nach Lukács nur dann überzeugen kann, wenn sie alle Momente der Gestaltung durchdringt.¹⁵ Die Parteinahme ist dann kein bloßer Subjektivismus. Die ästhetische Subjektivität hat eine rezeptive Seite. Lukács geht so weit, den Rezipienten eine produktive Rolle zuzuschreiben, insofern sie das Kunstwerk nicht als beliebigen Gegenstand behandeln, sondern als Kunstwerk. Temporär aus dem praktischen Leben „suspendiert“, erfahren sie sich, Inhalt und Form kontemplierend, als „Menschen ganz“. Diese Wirkung bezeichnet Lukács als Katharsis, sie ist das Gegenstück zur Mimesis. Beide Begriffe sind historisch angelegt, hängen also von der jeweiligen historischen Konstellation ab. Die Katharsis ist wesentlich weiter gefasst als der antike, u.a. von Lessing für die Tragödie adaptierte Begriff und bezeichnet die „mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung“, die zu einer „Selbstkritik der Subjektivität“ führen kann¹⁶. Hier kann die gesellschaftskritische Funktion der Kunst anschließen. Die im Kunstwerk gestaltete Totalität bedeutet keine Harmonisierung, vielmehr können die Widersprüche und Kämpfe, das Vorwärtsweisende und das Hinderliche zum Tragen kommen. Die Wirkung der Kunst beruht auch auf ihrer Fähigkeit der Defeti-

¹³ I, 499

¹⁴ I, 563

¹⁵ I, 537

¹⁶ I, 773ff.

schisierung¹⁷, d. h. der Entlarvung eines irreführenden Scheins sowie der Betonung der aktiven Rolle der Menschen in der Geschichte. Ein Problem sieht Göcht darin, dass Lukács die Rezeption letztlich als „Nachvollzug“ der angelegten Bedeutung sieht, anstatt deren Gehalt als zugleich offen und bestimmt aufzufassen.¹⁸

Das Kunstwerk ist das „zentrale Gebilde der ästhetischen Sphäre“¹⁹, die insofern selbständig ist, als sie aus dem Alltagsleben herausgelöst ist. Lukács bereibt vor allem Kunstphilosophie, schließt andere Bereiche (etwa das Naturschöne) aus, was Vor- und Nachteile hat. Im Kunstwerk findet die Mimesis in einem homogenen Medium statt, d. h. die Darstellung folgt Prinzipien von Konzentration, Intensität und Universalität. Damit kommt es zu einer Beschränkung auf eine bestimmte Form der Sinnlichkeit, die der Arbeitsteilung entspricht. Den Gesetzmäßigkeiten des Mediums folgend lässt sich die erforderliche ästhetische Verallgemeinerung erreichen. Kunstarten basieren auf verschiedenen in der Geschichte veränderten Sinnlichkeitsformen sowie auf historisch produzierten Medien (etwa der dichterischen Sprache). Der Begriff erweist sich vor allem deshalb als produktiv, da er die materielle Kunstpraxis mit dem Ideellen verbindet. Die homogenen Medien sind gleichzeitig die Grundlage der einzelnen Kunstarten, des System der Künste. Generell gilt das Mimesisprinzip für alle Künste, auch etwa für die Musik, die eine „gedoppelte Mimesis“ darstellt, als Nachahmung von Gefühlen. Die Architektur ahme nicht nach, sondern sei „weltschaffende Kunst“, die einen eigenartigen, „zum Leiten der eigenen Erlebbarkeit angelegten“ Raum erstelle.²⁰ Auch der Film liefere eine doppelte Mimesis, wobei die Technik ein besonderes Problem aufwerfe. Der Film sei auf Wirklichkeitsnähe angelegt, beschränke sich aber nicht auf „einfache photographiehafte Reproduktion“ und zeichne sich durch große Alltagsnähe aus. Das Innere bilde im Idealfall eine Einheit mit dem Äußeren, wie Lukács an Chaplins Filmen zeigt. Doch der Akzent liegt nicht auf weiteren gattungsmäßigen Fragen (diese sollten später behandelt werden), sondern auf den Charakteristika des Kunstwerks, auf Fragen des Inhalts, der Form und der ästhetischen Verallgemeinerung. Diese Kategorien des Kunstwerks haben sich in einem langen Prozess herausgebildet und entsprechen einem besonderen Weltverhältnis, auf das das Kunstwerk als anthropomorphisierende Widerspiegelung bezogen ist. Dieses Verhältnis ist nicht referentiell-theoretisch, und es ist gleichzeitig entpragmatisiert. Der Inhalt gilt als das „determinierende Prinzip“, das auch die Form des Kunstwerks bestimmt. Dabei geht es nicht um ein allgemeines, sondern ein partikulares Objekt, das den Problemen und Bedürfnissen des Alltags, also der Erlebniswirklichkeit der

¹⁷ I, 660ff.

¹⁸ Vgl. Göcht, 190 f, sowie 199 ff.

¹⁹ I, 457.

²⁰ II, 388.

Menschen, entspricht. Die Inhalte sind also historisch und gesellschaftlich bestimmt und außerdem so weit gefasst, so dass auch unerfreuliche Aspekte der Realität thematisiert werden, ohne in negativistische Haltungen zu verfallen. Was würdig, auch erinnerungswürdig ist, ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Tendenzen der Wirklichkeit und der Künstlerintention. Anders als die Geschichtsschreibung, verfügt die ästhetische Verarbeitung konkreter Komplexe über eine reiche Palette an Formen. Geschichte kann so als „erlebte Gegenwart“ dargestellt, ja als eigene Geschichte empfunden werden. Gleichzeitig leistet das Kunstwerk eine ästhetische Verallgemeinerung, die es mit dem Menschheitlichen verbindet. Hegels „sinnliches Scheinen der Idee“ ist hier – überzeugend – ins Materialistische übersetzt.²¹ Die Form ist nicht nebensächlich, sie macht das Kunstwerk zu dem, was es ist. Durch sie entsteht die evokative Wirkung. Die Form ist selbst Inhalt, wie bereits Hegel zeigte. Form und Inhalt können letztlich nicht getrennt werden, als getrennte Momente haben sie keine Wirklichkeit. Es ist die Form, die die ästhetische Mimesis aus der normalen Kontinuität des Alltags heraushebt.²² Auch die ästhetische Mimesis geschieht vermittels der Form. Im Einzelnen lassen sich ferner verschiedene Aspekte der Form aufzeigen, von der Auswahl und Gruppierung von Inhalten, der Entwicklung einer Fabel oder der räumlich-zeitlichen Konzentration. Entscheidend ist sodann die Form für die evokative Wirkung, wozu auch die Freude an Kunst gehört (die weniger oder nicht direkt aus dem Inhalt resultiert). Nur so können ansonsten schwer erträgliche Aspekte der Wirklichkeit akzeptiert werden und Teil einer kathartischen Wirkung sein. Die Form ermöglicht ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit. Sie hat eine distanzierende Funktion und ermöglicht so Reflexion, Kritik und Selbstkritik, was man durchaus als Verteidigung der brechtschen Verfremdungseffekte sehen kann. Die Form macht deutlich, dass es um die eigenen Belange geht, Angelegenheiten, die alle angehen. Kunst macht ferner „das Besondere“ zu ihrem Zentrum, d.h. sie bleibt nicht bei der unmittelbaren Erscheinung stehen, fragt aber auch nicht ausschließlich nach dem (versteckten) Wesen. Vielmehr geht es um die Einheit beider Tendenzen oder Aspekte und das Erreichen einer „neuen Unmittelbarkeit“, die sich auf die Welt der Menschen bezieht. Im Kunstwerk sind somit Einzelnes und Allgemeines im Besonderen aufgehoben. Das Besondere wird als Kategorie nicht weiter analysiert, stattdessen wird das Typische als wesentliche Kategorie der künstlerischen Gestaltung hervorgehoben. Diese Kategorie hat Lukács bereits zuvor ausgiebig benutzt, sie geht auf die berühmte Bemerkung von Engels zurück, der zufolge Realismus die „getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“ bedeutet.²³ Dabei geht es nicht um Durchschnittsmenschen, sondern darum, dass Individuen Typisches verkörpern bzw. das Typische nicht ohne Individualität erscheinen kann. Das Typische ist Ergebnis der ästhetischen Konzentration oder

²¹ Göcht, 234.

²² I, 366

²³ MEW 36, 393.

Verallgemeinerung, die aber nicht in die begriffliche Allgemeinheit führt. Mit Blick auf die Rezeption wird das Einzelne dergestalt mit allgemeinen Zügen ausgestattet, dass sich der Eindruck des *tua res agitur* herstellen kann. Das Typische gehört also zum evokativen Charakter der ästhetischen Mimesis. Die Frage bleibt offen, inwieweit diese Kategorie nicht nur in der Literatur, sondern auch in den anderen Künsten Geltung beanspruchen kann.

Aus den entwickelten Voraussetzungen folgt für Lukács der realistische Charakter der künstlerischen Produktion. Damit ist, entgegen gängiger Meinung, weder ein bestimmter Stoff noch ein bestimmter Stil gemeint. Der realistische Charakter basiert vielmehr seit den Anfängen auf der Mimesis, die sich von ihren magischen Wurzeln gelöst hat. Die ästhetische Sphäre hat sich verselbständigt, wobei die Kunst bestimmten Bedürfnissen entspricht, die sich in der Entwicklung der produktiven Kräfte der Menschen entwickelt haben. Ein wesentliches Bedürfnis ist der Bezug auf sich selbst. Die Kunst entsteht also nicht aus sich selbst. An ihrer Grundbefindlichkeit hat sich nichts geändert, insofern sie – auch wenn Künstler gelegentlich anderes im Sinn haben – die Welt spiegeln. Ja, die Funktionsweise der Kunst bringt es mit sich, dass sich der Realismus auch gegen den Willen der Kunstproduzenten durchsetzt. Der Realismus ist primär inhaltlicher Natur, lässt aber viele Formen zu. Der Realismus-Begriff ist also ein systematischer, der – materialistisch – aus der Genese des Künstlerischen oder Ästhetischen abgeleitet wird. Im Abschlusskapitel aktualisiert Lukács den „Befreiungskampf der Kunst“, der sich bislang gegen die Religion richtete. In den allegorisierenden Tendenzen der Moderne, dem „Avantgardismus“²⁴, findet Lukács nun quasi-religiöse Züge, die nicht zu einer Gestaltung einer befreienden Wirklichkeit führen. Dies mag man heute anders sehen, etwa indem man das Transitorische der allegorisierenden, letztlich un- oder antipolitischen Kunst sieht. Für Lukács besteht jedoch 1963 wie auch schon in den Jahrzehnten zuvor die Aufgabe darin, an den Perspektiven des Realismus und damit am Grundcharakter der Kunst festhalten, um so die Befreiung der einzelnen und der Gesellschaft offen zu halten. Diese Perspektive sollte bei der Beschäftigung mit Lukács stets mitbedacht werden, und sie bleibt aktuell. Gleichzeitig hat Lukács die Beschäftigung mit Kunst und Ästhetik auf eine historisch-materialistische Basis gestellt. Trotz des Umfangs der beiden Teilbände handelt es sich freilich nicht um eine abgeschlossene Darstellung, was Lukács selbst betont hat, weitere Bände, etwa zur Ausarbeitung der Rezeptionsästhetik, waren geplant. Die weitere Diskussion sollte nicht nur andere materialistische Ansätze, etwa die von Lu Märten oder Walter Benjamin, einbeziehen, sondern vor allem auch die Anwendung der zentralen Kategorien auf die besonderen Bedingungen der einzelnen Künste analysieren. Denn Kunst in ihren verschiedenen Formen ist, dies zeigt kaum jemand so deutlich wie Lukács, im Kampf um die Befreiung des Einzelnen und der Gesellschaft unverzichtbar.

²⁴ Vgl. Göcht, S. 268ff.