

HINWEISE AUF SIEGFRIED KRACAUER UND WALTER BENJAMIN IN GEORG LUKÁCS' *DIE EIGENART DES ÄSTHETISCHEN*

von Gábor Gángó (Budapest)

Erstveröffentlichung

1.

1 Cf. Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Mit einem Essay v. Günther K. Lehmann. Berlin, Weimar: Aufbau 1987, hier Bd. 2, p. 728: »Walter Benjamin ist der weitaus bedeutendste und originellste Theoretiker dieser Anschauungen.«; *ibid.*, p. 733: »Benjamin ist ein viel zu sorgfältiger Stilist« etc.

2 Cf. Bárdos, Judit: György Lukács and the Art of Film (On a Chapter of his *Characteristics of Aesthetic Quality*). In: Bernard, Jeff/Kelemen, János (Hg.): *Zeichen, Denken, Praxis. Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie*. Wien, Budapest: ÖGS/ISSS 1990, pp. 23-33.

In seiner *Eigenart des Ästhetischen* war es Lukács' Absicht, die Kunst als Arbeit, als menschliche Tat in der Sphäre der Säkularität, als Widerspiegelung des gesellschaftlichen Bewusstseins zu ergreifen. Im Dienste dieser dreifachen Bestrebung steht der anthropologische Ansatz seiner Ästhetik: die Trennung sowohl des menschlichen Wesens als auch der Kunst, die es zum Ausdruck bringt, von der Kultur und ihre Anknüpfung an die Arbeit. Im Rahmen dieser Studie ist es unmöglich, dieses auch mit der Ontologie von Lukács eng zusammenhängende Projekt umfassend zu behandeln; ich beschränke mich auf die Darstellung, welche Rolle die Filmkunst bei der Ausarbeitung dieses Vorhabens für Lukács spielt. In diesem Zusammenhang lässt sich eine weitere Eigentümlichkeit der *Ästhetik* von Lukács aufzeigen, nämlich dass er für dieses Projekt in Siegfried Kracauer und Walter Benjamin Verbündete fand: in ebenjenen Autoren der deutschen Moderne, bei denen die Forschung v.a. den Einfluss nachzuweisen pflegt, den Lukács auf sie ausübte.

Dieses Verhältnis allein ist der Untersuchung wert, da diese Kapitel zu den seltenen Stellen des Lukács'schen Werkes gehören, an denen er auf Kracauer und Benjamin zustimmend verweist. Überhaupt werden Benjamin und sein Werk in Lukács' *Ästhetik* ungewöhnlich anerkennend gewürdigt: Lukács wollte den Kurs der Benjamin'schen Argumente unterstützend zu seiner eigenen heranziehen.¹ Dies ergibt sich aus den Erörterungen über den Film bzw. aus dem Kapitel *Allegorie und Symbol* des zweiten Bandes der *Eigenart des Ästhetischen* und zwar in einem harmonischen Zusammenhang mit Lukács' grundsätzlichen Zielsetzungen.

In der vorliegenden Studie soll danach gefragt werden, was Lukács' Analysen Siegfried Kracauers und Walter Benjamins einschlägigen Texten verdanken können. Diese Kapitel der *Ästhetik* von Lukács lassen sich als ein Abschnitt seines Dialogs mit den Vertretern der deutschen Moderne verstehen, ohne Rücksicht auf die besonderen Fragestellungen der Filmgeschichte.²

2.

Der Einfluss des jungen Lukács auf Siegfried Kracauer ist in der Forschungsliteratur gründlich dokumentiert. Kracauers Rezeption der Lukács'schen »transzendentalen Obdachlosigkeit« ist ebenso bekannt wie die Kritik, die Kracauer an *Geschichte und Klassenbewußtsein* formulierte. Auch über die geistigen Berührungspunkte von Lukács, Kracauer, Bloch und Benjamin in den 1920er Jahren wurde vieles zu Tage gefördert. Weniger Aufmerksamkeit wurde dagegen den Hinweisen von Lukács auf Kracauer und Benjamin im Spätwerk, nämlich in der *Eigenart des Ästhetischen* geschenkt.³

Es ist die Betonung des Arbeitscharakters der Kunst bzw. die Auffassung des gesellschaftlichen Kollektivs als Subjekt und Rezipient der Kunst, was die Filminterpretation Lukács' mit jener Kracauers verbindet. Lukács unternimmt in der *Eigenart des Ästhetischen* eher einzelne Versuche, die Pluralität der Künste und der Kunstwerke aufzuzeigen. Die Beispiele der einzelnen Kunstarten werden in den Analysen nicht vermischt. Während die literarischen Beispiele überwiegend *passim* vorkommen, behandelt Lukács andere Kunstarten systematisch: Musik, Architektur und angewandte Kunst, Gartenkunst und Film. Unter diesen Künsten spielt der Film zweifelsohne eine wichtige Rolle und in vielerlei Hinsicht nimmt das Filmkapitel eine Schlüsselposition in Lukács' *Ästhetik* ein: Es kann die philosophischen Ziele Lukács' in mehrfacher Hinsicht am ehesten unterstützen, da sich mit ihr am besten für ein gesellschaftliches Kollektivsubjekt als Subjekt der Kunst argumentieren lässt.

Siegfried Kracauer beschäftigte sich mit der Filmkunst in zahlreichen Essays aus der Weimarer Zeit und in zwei umfassenden Werken seiner Emigrationszeit (*A History of Film from Caligari to Hitler* und *A Theory of Film*). Obwohl Lukács ausschließlich auf die filmhistorische Zusammenfassung hinwies, können auch die anderen Schriften Kracauers in eine vergleichende Analyse eingebaut werden.

3 Cf. Frisby, David: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Pr. 1985, p. 117, p. 123, p. 183.

4 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan. In: Ders.: Schriften. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, Bd. 3, p. 12.

5 Ibid., p. 13.

6 Ibid., p. 14.

7 Lukács 1987, Bd. 1, p. 592.

8 Ibid., Bd. 2, p. 469.

9 Ibid., Bd. 2, p. 470.

10 Ibid., Bd. 2, p. 472.

11 Frisby 1985, p. 133.

Das Lukács'sche Kapitel zum Film soll Kracauers Filmtheorie offenbar viel mehr verdanken, als auf Grund des einen einzigen Hinweises denkbar wäre. Äußerst wichtig ist in dieser Hinsicht v.a. das Zusammenbringen von Film und Alltagsleben. Kracauer weist in seiner Filmtheorie darauf hin, dass die Verfilmung das Tragische der literarischen Werke nur »zusätzlich« vermitteln kann: »Selbst in diesen Produkten großen Kunstverstands ist das Tragische weniger ein organischer Bestandteil als ein zusätzliches Element«. ⁴ Lebendes und Geistiges schließen sich im Film gegenseitig aus:

All dies heißt, daß Filme sich an die Oberfläche der Dinge klammern. Sie scheinen um so filmischer zu sein, je weniger sie sich direkt auf inwendiges Leben, Ideologien und geistige Belange richten. Das erklärt, warum viele kultureifrige Leute das Kino verschmähen. Sie befürchten, daß seine unleugbare Vorliebe fürs Äußerliche uns dazu verleiten könnte, unsere höheren Aspirationen über den kaleidoskopartigen Bildern vergänglicher Erscheinungen zu vernachlässigen. ⁵

Andererseits stellte Kracauer als erster das Verhältnis zwischen Film und kapitalistischer Produktionsweise fest. »[D]er Film, unser Zeitgenosse, [hat] eine definitive Beziehung zu der Epoche [...], in die er hineingeboren ist«. ⁶ Eine der grundsätzlichen Behauptungen Lukács' zum Film lautet bekannterweise wie folgt: »Die einzig wirklich neue Kunst ist die des Films«. ⁷ Diese These drückt, auch bei Lukács, eine unzertrennliche Anknüpfung des Films an den Kapitalismus aus. Der Film ist auch Produktion und in dieser Qualität ist er für eines der prägnantesten Beispiele des Produktionscharakters der Kunst zu halten:

[D]er Film [ist] geistig wie technisch von vorneherein ein Produkt des Kapitalismus [...]. Das hat vorerst zur Folge, daß die ganze Filmproduktion den kapitalistischen Interessen bedingungslos untergeordnet ist. [...] [D]ie Ausbreitung und Verallgemeinerung der kapitalistischen Produktion [wirkt] auf die Lebensbedingungen aller Künste entscheidend [ein] [...]; ohne Frage ist aber diese Bindung beim Film am stärksten wirksam. ⁸

Die Filmtheorie Kracauers wurde jedoch von Lukács nicht nur übernommen, sondern auch weiterentwickelt und den Zielsetzungen angepasst. Vor allem transponierte er die Einsichten Kracauers in seine eigene Terminologie und Fragestellungen. In den Mittelpunkt der Analyse stellte er sowohl in diesem Fall als auch im Ganzen seiner *Ästhetik* die Probleme der Mimesis, der Alltäglichkeit und der Anthropomorphisierung. Der Film ist besonders geeignet, diese Problematik in den Vordergrund zu rücken, weil die kategoriale Struktur der Zeitlichkeit des Films mit der der Alltäglichkeit übereinstimmt. Die Landschaften sowie die Landschaftsbeschreibungen der literarischen Werke sind von vornherein Projektionen von Bewusstseinsinhalten – im Unterschied zum Film, der die Wirklichkeit durch rohe Fakten widerspiegelt.

Im Gegensatz zu Kracauer fasste Lukács den Film als Reanthropomorphisierung der Fotografie auf. Wie er, das Verhältnis zwischen Film und Alltäglichkeit erörternd, formulierte, verwandelt der Film »durch rasche Bewegtheit, durch kontinuierlich erlebbare Abfolge das photographische Abbilden in ein Anthropomorphisieren, nähert es den Erscheinungsformen des Alltags an«. ⁹ Lukács ging jedoch in allererster Linie nicht von der Beziehung des Films zur Fotografie aus, sondern von der besonderen Charakteristik der Mimesis im Film. Im Film findet sich nämlich eine doppelte Mimesis: »die Widerspiegelung der vom Schauspieler widerspiegelten Wirklichkeit«. ¹⁰ Kracauer ist der Ansicht, dass das Kino die in der Fotografie verborgenen Möglichkeiten entfaltet und gegenseitig aufhebt. Während Kracauer die technischen Grenzen der Filmkunst beschäftigen, da sich ihr Wesen in den experimentellen, abstrakten, fantastischen Grenzgebieten manifestiere, ¹¹ so ist für den filmischen Geschmack Lukács' ein großepischer Konservatismus, eine Neigung zur großen Epik, zum »großen Realismus« (Orson Welles' Werke, Romanadaptation etc.) charakteristisch.

In der Interpretation Lukács' wird der Film auch durch seine »Doppelseitigkeit« an die Alltäglichkeit geknüpft: Einerseits stellt er den Alltag dar, andererseits wird er aber auch zum Satelliten dieser Alltäglichkeit. Einerseits tendiert er dank dieses Massencharakters in die Richtung, dem falschen Bewusstsein der Massen zu schmeicheln, andererseits aber birgt diese Annäherung an die Massen auch die Möglichkeit eines »Sprungs« in sich:

12 Lukács 1987, Bd. 2, p. 482.

13 Ibid., Bd. 2, p. 484.

14 Ibid., Bd. 2, p. 485.

15 Ibid., Bd. 2, p. 485f.

16 Ibid., Bd. 2, p. 493.

17 Levin, Thomas Y.: Introduction.

In: Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament*. Weimar Essays. Übers. v. Thomas Y. Levin. Cambridge/Mass., London: Harvard UP 1995, pp. 1-30, hier p. 22.

18 Kracauer 1973, p. 69.

19 Ibid., p. 223.

So entstehen in großen Massen und in vielfachen Variationen – oberflächlich betrachtet – künstliche Gebilde, die ihrem inneren Gehalt nach einfache Fortsetzungen, Erfüllungen, verlogene Steigerungen der Tagträume des Alltagslebens sind. Jedoch das homogene Medium des Films ist nicht nur labil, sondern vermag auch elastisch zu sein, und der relativ reibungslose Übergang vom ganzen Menschen zum »Menschen ganz« enthält in sich doch einen Sprung über das einfache, durchschnittliche Alltagsleben hinaus. Das bedeutet, daß der Film zugleich die Möglichkeit zu einer echten und großen Volkskunst besitzt, daß er zu einem für große Massen hinreichend verständlichen Ausdruck tiefer und allgemeiner Volksgefühle werden kann.¹²

Dies markiere jedoch zugleich die Grenzen des Films, indem dieser »auch auf jene Gipfel an Geistigkeit verzichten«¹³ muss. Er kann die Lebensnähe nicht überschreiten und sieht sich der Literatur gegenüber immer in einer untergeordneten Position:

[A]us der auditiv begleiteten visuellen Bewegtheit des Films, in welchem notwendiger- und konsequenterweise dem Wort nur eine sekundäre, eine aus helfende und ergänzende Rolle zukommen kann, [entsteht] unmöglich jene sinnlich-geistige künstlerische Atmosphäre [...], die die Grundlage für die menschliche Gestaltung des Geistigen in der Dichtung bildet.¹⁴

Im Titel seiner Filmtheorie führt Kracauer die Errettung der »äußeren Wirklichkeit«. Der Ausdruck Lukács' hinsichtlich der rohen Realität kann mit dieser Formulierung harmonieren, denn es wird, Lukács zufolge, in erster Reihe ein *factum brutum* herausgehoben, während »der wirkliche soziale Zusammenhang [...] für ihn im dunkeln [bleibt]«. ¹⁵ So dokumentiert der Film, worauf das Wort »Symptom« klar hinweist, das *factum brutum* und bewahrt es für eine darauf folgende Reflexion auf:

Der Film ist also eines der bezeichnendsten Symptome dafür, was in einem gegebenen Zeitpunkt die großen Volksmassen innerlich bewegt, dafür, wie sie spontan zu den dabei auftauchenden gesellschaftlichen Problemen Stellung nehmen.¹⁶

Diesem Satz wurde bekanntlich in der *Eigenart des Ästhetischen* der einzige explizite Hinweis auf Kracauer beigefügt. Der Film selbst reflektiert nicht auf die Geschichtlichkeit, sondern ist ein Moment, »in einem gegebenen Zeitpunkt« der Geschichtlichkeit.

Dieser Hinweis legt nahe, dass er in seiner *Ästhetik* Siegfried Kracauer für einen Denker hielt, der eine Theorie des Diagnosecharakters des Films konstruierte. Im Einklang damit hält Thomas Y. Levin über Kracauers frühe Werke fest, was auch für die späteren gilt:

Cinema also plays a central role in Kracauer's sociometaphysical diagnosis, since it combines, at the level of its syntax, the historically ambivalent photogram with another symptomatic index of lack: the fragmentation facilitated by cinematic montage. In the »creative geography« of the specifically cinematic syntagm or sequence, Kracauer recognizes a staging of the relationless jumble that is the signature of modernity.¹⁷

Es waren jedoch keinesfalls der soziologische Aspekt und die Objektivität des Films, die Lukács beschäftigten. Er situierte die Erörterungen Kracauers in der allgemeinen Problematik der Säkularität der Kunst. Kracauer – auf den Spuren Arnold Hausers – argumentierte für die ästhetische Inkompatibilität des Films im Verhältnis zu den anderen Kunstarten: »Wenn der Film überhaupt eine Kunst ist, dann eine solche, die nicht mit den bestehenden Künsten verwechselt werden sollte.«¹⁸ Diese These wurde von Lukács negiert: Er versuchte, den Film gemeinsam mit anderen Künsten in einem verbindenden theoretischen Rahmen einzufangen.

In Kracauers Filmtheorie wird der Massencharakter des Films betont:

Da die meisten Spielfilme für den Massenverbrauch produziert werden, sind wir in der Tat zur Annahme berechtigt, es bestehe eine Beziehung zwischen ihren Stories und gewissen Wunschträumen, wie sie das breite Publikum zu nähren scheint.¹⁹

Dieses Verhältnis zwischen Kino und kapitalistischer Gesellschaft wurde von Kracauer bereits in den 1920er Jahren formuliert: »Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesell-

20 Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, pp. 279-294, hier p. 279. Cf. Baud, Henri: Massenkultur versus Angestelltenkultur. Siegfried Kracaueers Auseinandersetzung mit Phänomenen der modernen Kultur in der Weimarer Republik. In: Krenzlin, Robert (Hg.): Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche. Berlin: Akademie 1992, pp. 73-101, hier p. 83.

schaft. Sie werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen.«²⁰ Lukács konzentrierte dagegen seine Aufmerksamkeit weniger auf den Zusammenhang zwischen Film und Massenbewusstsein, als vielmehr auf den Produktionscharakter der Filmkunst. Dies geschah seinem Projekt entsprechend, in seiner späten Ästhetik und Ontologie dem Begriff der Arbeit verschiedene Bewusstseinsformen unterzuordnen.

Der Beitrag Kracaueers zur Analyse der Massengesellschaft besteht in der Untersuchung des Kollektivbewusstseins der Massen auf Grund seiner Widerspiegelung in Filmen, wovon auch die frühen Essays zeugen. In seiner Filmtheorie bereicherte er diese Einsichten durch Erwägungen, denen zufolge der Film für eine solche spezielle Kunstart zu halten ist, die direkt und allererst von den Bewusstseinsinhalten der Massen genährt wird, was durch ihre Widerspiegelung auch umgekehrt der Fall ist. Nun ging Lukács jene Kunst an die Hand, die im Unterschied zu den eher individuellen Werken anderer Künste das kollektive Bewusstsein widerspiegelt. Gleichzeitig musste er das Kracauer'sche rezipierende Kollektiv von den Zügen des Massenmenschen sowie von Klassenaspekten bereinigen. Erkannte Kracauer an, welche wichtige bewusstseinsformierende Funktion der Film erfüllen und wie große Propagandakraft er im Kapitalismus haben kann, so übertrug Lukács diese Einsichten nicht auf den existierenden Sozialismus. Er befasste sich nicht mit dem propagandistischen Potenzial der Filme, sondern suchte Möglichkeiten, den Film in den Dienst jener philosophischen Bestrebungen zu stellen, die die Entfremdung des Menschen von seiner Kultur zu überwinden trachteten.

3.

Der späte Lukács verweist in der *Eigenart des Ästhetischen* mehrmals zustimmend auf Walter Benjamin. Diese Hinweise zu thematisieren, scheint umso gerechtfertigter zu sein, als Ferenc Fehér, der die geistigen Affinitäten zwischen Lukács und Benjamin rekonstruierte, die Benjamin-Zitate in der *Ästhetik* nicht erwähnte.²¹ Vor dem Hintergrund dieser Zustimmung ergibt sich, dass Lukács ebenjene sozialistisch-realistische Parteilichkeit in Benjamin nicht erblicken wollte, die Benjamin, in Bezug auf seine Schrift über die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke, von Ferenc Fehér vorgeworfen wurde. Lukács bezeichnete hier Benjamin nicht als dogmatisch-sozialistischen Realisten, sondern er redete von dessen »romantisch-antikapitalistischen Einstellung«.²²

Lukács trat in seiner späten Ästhetik freilich als Vertreter des säkularisierten Marxismus auf.²³ Er setzte beide in der *Ästhetik* zitierten Studien Benjamins im Zusammenhang des Arguments ein, das er über die Säkularität des Kunstwerkes ausarbeitete. Der Themenkreis der Säkularität hängt mit der Problematik der Alltäglichkeit der Kunst und mit ihrer Verwurzelung im Kollektiven organisch zusammen. Die Widerspiegelung ist bei Lukács *per definitionem* säkular: Im Gegensatz zur Religion verdoppelt sie nicht die Welt, sondern die Einheit der Welt bleibt nach wie vor in Geltung. Für die Säkularität der Kunst lautet das Argument wie folgt:

Denn der Verzicht des Kunstgebildes, Wirklichkeit zu sein, involviert objektiv eine Ablehnung der Transzendenz, der Jenseitigkeit; es schafft spezifische Formen der zu bearbeitenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, die aus dieser entspringen, die wirkend in diese zurückkehren.²⁴

Die Absicht Lukács' war nicht nur die Darstellung der einfachen Verschiedenartigkeit, sondern er wollte auch das Faktum beweisen, dass sich diese Verschiedenartigkeit umso mehr manifestiert und befestigt, desto mehr die Kunst im Dienste religiöser Zwecke stehen wolle. Die Benjamin'sche Interpretation der Allegorie zeigt ebendies in der spezifischen Konstellation des Barock. Lukács zufolge drückt das Kunstwerk

den religiösen Inhalt so restlos aus, daß dieser in einer solchen Vollkommenheit sich ins Luftig-Unfaßbare auflöst und das Gestaltete, das als Mittel und Vermittlung zum Jenseitigen Gemeinte, eine abgeschlossene Diesseitigkeit erhält und, unabhängig geworden vom auslösenden Anlaß, in sich vollendet, alles Jenseitige durch seine Formgeschlossenheit ausschließend, dasteht.²⁵

21 Cf. Fehér, Ferenc: Lukács and Benjamin: Parallels and Contrasts. In: *New German Critique* 34 (1985), pp. 125-138.

22 Lukács 1987, Bd. 2, p. 454.

23 Caysa, Volker: Lukács' Ontologie und das Problem einer analytischen Onto-Anthropologie. In: Jung, Werner/Opitz, Antonia (Hg.): *Sozialismus und Demokratie*. Georg Lukács' Überlegungen zu einem ungelösten Problem. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2002, pp. 81-111, hier p. 85.

24 Lukács 1987, Bd. 1, p. 228.

25 Ibid., Bd. 1, p. 511f.

26 Ibid., Bd. 1, p. 538.

27 Ibid., Bd. 2, p. 818.

28 Heise, Wolfgang: Gondolatok Lukács György esztétikájáról [Gedanken über Georg Lukács' Ästhetik]. In: Sziklai, László (Hg.): Az élő Lukács. Budapest: Kossuth 1986, pp. 98-105, hier p. 103.

29 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972ff., Bd. I.2, pp. 471-508, hier p. 508.

30 Franz Werfel zit. n. *ibid.*, p. 487.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 496.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 497.

35 *Ibid.*, p. 503.

Die religiöse Auffassung der Kunst kann mit ihrer Verankerung in der gesellschaftlichen Anthropologie nicht vereinbart werden. Mit Hinweis auf Hegel schrieb Lukács, dass die intim-introvertierten, alleine vor dem himmlischen Richter stehenden Kunstwerke einer »Selbstauflösung« entgegengehen.²⁶ Im religionskritischen Kapitel des zweiten Bandes dokumentierte Lukács soziologisch-geschichtlich das philosophisch-spekulativ zu beweisende Aufkommen der Säkularität – d.h. die wesentliche Innerweltlichkeit der Kunst. In Sinne seiner Konklusion entscheidet »der Ausgang des weltanschaulichen Zusammenstoßens von Weltlichkeit und Jenseitigkeit über die endgültige und vollständige Befreiung von Kunst (und Wissenschaft) letzthin.«²⁷ Diese religionssoziologischen, auf Max Weber verweisenden Erörterungen sind einseitig, denn Lukács unternahm keine parallele Analyse der Soziologie der Kunst. Wie Wolfgang Heise schrieb: »Was Lukács nicht vermittelt, ist die tatsächliche gesellschaftsformierende Funktion der Künste im Konglomerat der Geschichte.«²⁸

Was nun Benjamins Einstellung zum sozialistischen Realismus anbelangt, hat die philosophische Analyse der Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* zweifelsohne einen »kunstpolitischen« Rahmen, indem Benjamin den Kommunismus mit der »Politisierung der Kunst« identifizierte.²⁹ Es ist jedoch das, was die Aufmerksamkeit Lukács' am wenigsten ergriff. Benjamin wird hier zum Verbündeten Lukács' gegen jene, die die Märchenhaftigkeit und Übernatürlichkeit der Filme ankündigten und danach streben, »das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.«³⁰ Demgegenüber argumentierte Benjamin für eine ursprüngliche Innerweltlichkeit des Films: »[A]uch heute noch [suchen] besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung [...] und wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen.«³¹

Lukács' *Ästhetik* stimmte mit einzelnen Behauptungen der Benjamin'schen Studie überein und vertrat ähnliche Ansichten, während andere Aussagen Benjamins bestritten und weiter entwickelt wurden. Was die Übereinstimmungen betrifft, so konnte Lukács damit einverstanden sein, dass nach Benjamin die Reproduzierbarkeit zum Wesen des Kunstwerkes gehört, wie auch damit, dass »[d]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes [...] das Verhältnis der Masse zur Kunst« verändert.³² Seine Erwägungen stützten sich auch darauf, was Benjamin über die Unzertrennbarkeit des Films von seinem technischen Apparat schrieb:

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade aufgrund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.³³

Lukács war, wie Benjamin, der Meinung, dass der Film, im Gegensatz zur Malerei, imstande sei, eine »simultane Kollektivrezeption« auszulösen.³⁴ Deshalb sei er geeignet, das gesellschaftliche Kollektiv zu beeinflussen und zu einem »Übungsinstrument« zu werden.³⁵

Nichtsdestoweniger fügte Lukács seiner Filmästhetik die Gedanken Benjamins an mehreren Punkten modifiziert ein, obzwar diese Modifizierungen für nicht allzu radikal gehalten werden können. Die allgemeine Charakteristik der Filmkunst sieht Lukács wie folgt: Einerseits schafft sie im Verlauf der doppelten Widerspiegelung, im Gegensatz zur Architektur, keine Wirklichkeit: Der Film ist kein Gegenstand wie z.B. ein Gebäude, das übrigens auch ästhetische Werte vorweist, sondern besitzt von vornherein Widerspiegelungscharakter. Andererseits steht die Filmkunst zur Technik in einem grundsätzlicheren Verhältnis und in diesem Zusammenhang wiederspiegelt sie drittens auch technisch die Wirklichkeit. Beim Weiterdenken von Walter Benjamins Reproduzierbarkeitsstudie geht Lukács von den Erörterungen Benjamins über die Schauspieler im Kinofilm aus. Beide Teile seiner ersten Bemerkung plädieren dafür, dass die Quelle des Ästhetischen selbst das Medium, d.h. der Film ist, und das Spiel des Schauspielers diese Eigentümlichkeit von vornherein berücksichtigt. Lukács' zweites Gegenargument besteht darin, dass das neue Verhältnis zwischen Schauspieler und Publikum die Kunst keinesfalls verarmt, sondern neue künstlerische Möglichkeiten bietet.

Origineller ist der Beitrag Lukács' zu den Benjamin'schen Ideen in Bezug auf die Säkularität des Kunstwerks. Das Kapitel *Allegorie und Symbol* in der *Eigenart des Ästhetischen* enthält eine komplette kleine Rezension über die Allegorieinterpretation des Benjamin'schen Trauerspielbuches. Benjamin zufolge bleibt die Allegorie innerhalb der

36 Lukács 1987, Bd. 2, p. 732.

37 Ibid., Bd. 2, p. 737.

38 Heise 1986, p. 100. Zu einer mehr systematischen und weniger radikalen Entfaltung der Problematik cf. ders.: Über den Stellenwert der Kunst in Georg Lukács' *Die Eigenart des Ästhetischen*. Anmerkungen zur Bestimmung von Kunst im Kontext seiner Realismusauffassung. In: Pasternack, Gerhard (Hg.): Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27. März 1987 in Bremen. Frankfurt/M.: Vervuert 1990 (Schriftenreihe des Lukács-Institut für Sozialwissenschaften 2), pp. 175-188.

39 Lukács, Georg: Goethe und seine Zeit. Bern: A. Francke 1947, p. 185.

40 Benjamin, Walter: Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Ders. 1972ff., Bd. I, pp. 123-201, hier p. 184.

Innerweltlichkeit, während es das Symbol ist, das in die Richtung der Transzendenz zeigt. Er versucht zu beweisen, dass sich der unmittelbare Hinweis auf den transzendenten Inhalt – die Allegorie – bereits im Barock gegen sich selbst wandte und sich als säkularer Inhalt enthüllte oder manifestierte. Lukács wurde von Benjamin zur Radikalisierung der defetischisierenden, anthropomorphisierenden, säkularisierenden Grundzüge der Allegorie angespornt. Die barocke Allegorie ist in Lukács' Interpretation »die religiöse Welt der entwerteten, aber in dieser Entwertung zugleich aufbewahrten Partikularität«. ³⁶ Bereits die Bestrebung Benjamins, die Säkularität aus der Kunst entfalten zu wollen, harmoniert mit jener von Lukács weit deutlicher als mit jener von Max Weber. In der Religionssoziologie Webers geht es nämlich nicht wie bei Lukács darum, dass sich in den Künsten religiösen Inhalts die Innerweltlichkeit immer hinter den deklarierten religiösen Intentionen manifestieren solle, sondern darum, dass es sich innerhalb der als autonomen Sphäre aufgefassten Religion jene Prozesse in Bewegung setzen, die die religiösen Inhalte der Kunstwerke in Frage stellen und dadurch zu ihrer Säkularisierung führen.

Bei Benjamin löst sich die Transzendenz des Barock ebenso auf, wie bei Lukács die der Kunst im Allgemeinen. Wird die Allegorie als allegorische Lesart der Bibel bei Dionysios Areopagita auf das Ergreifen der »wahren« Transzendenz gerichtet, so stand Benjamin bei der Wiederaufnahme der Frage nach dem Verhältnis zwischen allegorischer Kunst und Transzendenz einer langen Tradition diametral entgegen. Ebenso radikal wollte Lukács die Transzendenz der Kunst im Allgemeinen bei Seite schieben:

Die Vernichtung der unmittelbaren, der sinnlichen Wirklichkeit gehört zum Wesen der Allegorie. Die alte, von einer religiösen Transzendenz bestimmte sollte die irdische Wirklichkeit im Gegensatz zur jenseitig-himmlichen bis zur vollendeten Nichtigkeit erniedrigen; wir haben aber beobachten können, zuletzt Benjamin folgend, daß bereits im Barock Tendenzen wirksam wurden, die zu einer Entleerung des jenseitigen Gehalts führten, und diese erreichen – durch Vermittlung bestimmter Richtungen in der Romantik – in der heutigen Kunst ihren Gipfelpunkt. ³⁷

Die *Eigenart des Ästhetischen* drang in die Tiefe mancher Fragen, deren vergleichbar systematische Behandlung im Werk von Lukács nirgendwo zu finden ist: Eine Frage ist die Lukács'sche Anthropologie und Religionsphilosophie, sowie, in gewissem Sinne, auch seine Geschichtsphilosophie. »Die Bedeutung der *Eigenart des Ästhetischen* wird dadurch gegeben«, schrieb Wolfgang Heise,

dass sie die Kunst – vom marxistischen Standpunkt ausgehend – als ein Selbstporträt der menschlichen Geschichte auffasste und sie weltanschaulich interpretierte. In dieser Auffassung birgt sich eine Interpretation des historischen Ganzen der Künste. Es schmilzt hier Ästhetik, Geschichtsphilosophie und Weltanschauung zusammen. ³⁸

Die positiven Hinweise auf Walter Benjamin sind in diesem Zusammenhang umso verblüffender, weil sich Lukács in seinem *Faust*-Buch der transzendenten Perspektive Benjamins scharf entgegengesetzte. In *Goethe und seine Zeit* betrachtete Lukács, wie in der frühen *Theorie des Romans*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Kronenzeuge der irdischen Immanenz der Goethe'schen Moral. War in seinem Werk, in Bezug auf Goethe, die Rede von der Hegel'schen Geste der Versöhnung mit der Wirklichkeit, so stützte sich Lukács immer auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Wie er es in *Goethe und seine Zeit* schrieb: »*Wilhelm Meisters Wanderjahre* führen die letzte Etappe von Fausts Entwicklung breiter und konkreter aus, berühren aber nicht das Problem seiner ›Erlösung‹.« ³⁹

Benjamin hielt dagegen den Konflikt der *Wahlverwandtschaften* für keinen gesellschaftlichen, sondern für einen mythischen. Darum muss die Hegel'sche Versöhnung innerhalb der Immanenz bloßer Schein bleiben:

Wahre Versöhnung gibt es in der Tat nur mit Gott. Während in ihr der Einzelne mit ihm sich versöhnt und dadurch mit den Menschen sich aussöhnt, ist es der scheinhaften Versöhnung eigen, jene untereinander aussöhnen und nur dadurch mit Gott versöhnen zu wollen. ⁴⁰

41 Cf. Gángó, Gábor: Situaciones límite de la razón ilustrada. Inspiraciones goetheanas en Georg Lukács y Walter Benjamin [Grenzsituationen der aufgeklärten Vernunft. Goethe-Inspirationen bei Georg Lukács und Walter Benjamin]. Übers. v. Miguel Vedda. In: Rohland de Langbehn, Regula/Vedda, Miguel/Garnica de Bertona, Claudia (Hg.): Anuario Argentino de Germanística V, 2009. XV Jornadas de Literatura en Lengua Alemana, a los 200 años del *Fausto* / de J. W. von Goethe. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas 2009, pp. 76-85.

Benjamin bewies, und zwar auf der Basis eines von der Kritik einheitlich missverstandenen Stückes des Goethe'schen Werks, der *Wahlverwandtschaften*: Die Moralität der Welt bei Goethe kann innerhalb der Immanenz des menschlichen Zusammenlebens nicht begriffen werden. Und eben darin liegt der größte Unterschied zwischen der Goethe-Interpretation Lukács' und Benjamins. Und nicht nur die Goethes: Auch in ihren Studien zu Gottfried Keller erhellt sich die Diskrepanz der immanenten bzw. transzendenten Rechtsordnung und Utopie.⁴¹

Die allgemeine Theorie der Säkularität des Kunstwerks, mitsamt einer entsprechenden säkularen Geschichte, schien in der *Eigenart des Ästhetischen* von Lukács freilich entfaltet zu werden. In der Tat berücksichtigte jedoch Lukács nur die Gegenüberstellung von Immanentem und Transzendtem: Er war der Ansicht, dass die Widerspiegelung nur im »Raum«, d.h. im Bewusstsein stattfinden könne, indem die sich auf das Jenseits beziehende religiöse Reflexion von der Kunst *volens volens* in die Sphäre der Immanenz zurückgeführt wird. Er ließ in der *Ästhetik* jene moralischen und theologischen Probleme völlig außer Acht, die mit den Spekulationen über das »Ende aller Dinge« (Kant) als ein Geschehen in der Zeit verbunden sind, und die im Hintergrund von Benjamins Erörterungen über die Transzendenz des literarischen Kunstwerks stehen. Deshalb wurde die Erlösungsproblematik der *Faust*-Studie in der *Eigenart des Ästhetischen* nicht entfaltet, sondern zur Seite geschoben. Demzufolge gibt es keine Streitigkeit in dieser Hinsicht mit Walter Benjamin, sondern ihre Wege scheiden sich.

4.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Film in Lukács' Augen die Immanenz zum Vorschein bringt: Er zeigt die geschichtliche Entwicklung, Differenzierung, Bereicherung der Künste und manifestiert wiederum alles, was den anderen Kunstarten latent, philosophisch noch zu thematisierend, eigen ist. In erster Linie ist die Kunst nichts Anderes als Arbeit und Produktion: Der Film wird an die kapitalistische Arbeit der Produktion unzertrennlich angeknüpft und im Wesentlichen ist er nicht geeignet, nach jenen »geistigen« Gipfeln zu streben, die von der Literatur immer noch erobert werden. Ein eklatantes Beispiel dafür ist der verarmende Effekt der Romanverfilmungen sowie das Faktum selbst, dass es keinen Übergang in umgekehrter Richtung zwischen den Kunstgattungen gibt: Adaptationen von Filmen für die Romankunst kommen höchst selten vor, denn es ist von vornherein unmöglich, auf Grund der Filme »literarisch« entfalten zu wollen, was ihnen ja nicht gehört.

Andererseits ermöglicht für Lukács jene Vorstellungsartigkeit des Films, die von Kracauer betont wurde, die Vernachlässigung von sprachlichen Aspekten. Dadurch kann er ein brennendes und ungelöstes Problem der *Ontologie*, das der Sprache, in seiner *Ästhetik* in den Hintergrund drängen. Die Genese der Sprache und des Denkens wird von Lukács aus logischem Blickwinkel der Arbeit untergeordnet. Bei Lukács spiegelt die Sprache die Wirklichkeit nicht wider, sondern wird als Mittel der Arbeitsteilung und der kollektiven Arbeit aufgefasst. Möglicherweise ist diese Auffassung der Sprache einer der Gründe dafür, warum die Literatur unter den Beispielen und Analysen der *Eigenart des Ästhetischen* (die letztendlich das Erleuchten des Wesens der Widerspiegelung zum Zweck haben) eine so marginale Position einnimmt. Noch dazu sind die aus der Poesie entnommenen Beispiele Raritäten – Beispiele aus einem Bereich, in dem die Sprache durch den Laut die Welt in gewissem Sinne unmittelbar widerspiegelt.

Drittens übernahm Lukács von Kracauer auch Argumente dafür, gewisse Fragen, eben auf das Beispiel des Films hinweisend, offen zu lassen. Es war die Einsicht Kracauers, dass im Unvermögen des Films, die Gipfel anderer Künste zu erreichen, nicht nur eine Mangelhaftigkeit, sondern auch eine Möglichkeit begründet liegt. Dies bot dem Film die Gelegenheit, sich mit seinem Publikum wechselseitig weiter zu entwickeln und den »Sprung« in die nichtentfremdete Gattungsmäßigkeit vollziehen zu können. Im Falle des Films ist das Mittel jenes Sprungs eben die »von Poesie erfüllte Alltäglichkeit«, die die Möglichkeit des Überbietens dieser Alltäglichkeit in sich birgt.⁴² Der Film, wie es auch von Siegfried Kracauer festgehalten wurde, kompensiert diese Mangelhaftigkeit mit Hilfe der Bestimmung und eben seine Neuigkeit kann unvorhersehbare, nur prophetisch vorhersagbare Möglichkeiten mit sich bringen.



HINWEISE AUF KRACAUER UND BENJAMIN IN LUKÁCS' *DIE EIGENART DES ÄSTHETISCHEN*

von Gábor Gángó (Budapest)

Dr. Gábor Gángó, Mitarbeiter am Philosophischen Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.
Forschungsschwerpunkte: politische Philosophie und Ideengeschichte, Kulturphilosophie und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, deutsche philosophische Tradition des 18.-20. Jahrhunderts.
Kontakt: gango@webmail.phil-inst.hu

