

Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne

Klaus Lichtblau

Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursoziologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber

I.

Die bundesrepublikanische Soziologie hat im Unterschied zur angelsächsischen und frankophonen Welt von wenigen Ausnahmen abgesehen vornehmlich mit Unverständnis und Irritation auf die inzwischen auch nicht mehr so ganz neue internationale Diskussion über die 'Postmoderne' reagiert. Ihr eigenes akademisches Selbstverständnis ist offenbar dermaßen stark durch ein 'progressiv' entwicklungsgeschichtliches und universalistisches Konzept der Moderne geprägt, daß sich selbst die neueren soziologischen Ansätze zu einer Theorie der 'reflexiven Modernisierung' immer noch in dem historisch vorgegebenen Bezugsrahmen einer nun ihrerseits bereits 'klassisch' gewordenen Industriegesellschaft bewegen, deren aktuellen Auflösungserscheinungen die soziologische Phantasie anregen, nicht aber die in den geistes- und kulturwissenschaftlichen Nachbarsdisziplinen bereits seit vielen Jahren intensiv geführten Auseinandersetzungen über das 'Altern' der Moderne, den damit verbundenen Plausibilitätsschwund der 'großen Erzählungen' und die Suche nach neuen philosophischen, ästhetischen und literarischen Beschreibungsformen des gegenwärtigen Zeitalters.^[1] Konsequenterweise sind es denn auch vornehmlich sozialstrukturelle Befunde wie der Übergang von 'Gemeinschaft' zu 'Gesellschaft' im Sinne einer globalen Karriere des Modells der Marktvergesellschaftung und der Konkurrenzdemokratie, die zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft in funktionspezifische Teilsysteme mit eigensinnigen Binnenregulativen, die fortschreitende Rationalisierung und Intellektualisierung dieser einzelnen 'Wertsphären' sowie die sich heute angeblich sogar noch zuspitzende Individualisierung der einzelnen Lebensentwürfe und Berufsschicksale, die im Vordergrund dieses zeitgenössischen soziologischen Modernitätsverständnisses stehen und mit Verweis auf die entsprechenden Hauptwerke der Begründer der modernen Soziologie wie Ferdinand Tönnies, Georg Simmel, Emile Durkheim und Max Weber auch in disziplingeschichtlicher Hinsicht als grundlegende und als solche nicht mehr weiter zu hinterfragende Erkenntnisbeiträge des eigenen Faches angesehen werden.^[2] Eigentümlicherweise wird in diesem Zusammenhang jedoch gerade den soziologischen Klassikern ein zutiefst ahistorisches Verständnis von Moderne unterstellt, das sich im wesentlichen den zeitbedingten Grundannahmen der sozialwissenschaftlichen Modernisierungs- und Entwicklungsländerforschung verdankt, wie sie sich seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der westlichen Welt zu etablieren vermochte und die Überlegenheit des eigenen zivilisatorischen Entwurfes gegenüber konkurrierenden Modellen der Vergesellschaftung auch in geschichtsphilosophischer Hinsicht normativ zum Ausdruck bringen sollte.^[3] Tatsächlich sprachen aber die dabei in legitimatorischer Absicht in Anspruch genommenen soziologischen Klassiker noch so gut wie gar nicht von 'der Moderne' in einem substantivischen Sinne, als sie sich Rechenschaft über die Eigenart der Gesellschaft, in der sie selbst lebten, zu verschaffen versuchten, sondern allenfalls von der 'neuen Zeit' bzw. 'modernen Zeit' oder schlicht 'Neuzeit'. Dies kann als Hinweis darauf gelesen werden, daß es um die Jahrhundertwende nicht in erster Linie die Soziologen waren, welche in einem wort- und begriffsgeschichtlichen Sinne zu einer entsprechenden Begriffsprägung beitrugen, sondern eher einzelne Repräsentanten aus den verschiedenen benachbarten Disziplinen. Und auch das Verhältnis der soziologischen Klassiker zu jenen Intellektuellen und Literaten, die um 1900 in einem emphatischen Sinne von 'der Moderne' sprachen, war nicht von der Art, daß wir vorschnell von der Existenz eines einheitlichen soziologischen Diskurses ausgehen dürfen, der sich zu dieser Zeit ja gewissermaßen noch im Geburtsstadium befand. Vielmehr unterscheiden sich die einzelnen Gründerväter der modernen Soziologie gerade auch hinsichtlich ihrer Auseinandersetzung mit jener ästhetisch-literarischen

Moderne, wie sie um die Jahrhundertwende in zahlreichen programmatischen Schriften verkündet worden ist, welche für sich beanspruchten, die geistige Situation ihrer Zeit im Medium der Kunst- und Literaturkritik zu erfassen und prägnant auf den Begriff zu bringen, was notwendig dazu führte, daß diese Proklamation eines neuen ästhetischen Zeitalters in eine offene Konkurrenzsituation zu den genuin soziologischen Beschreibungsversuchen der Eigenart des modernen Kulturlebens traten.[4]

Der sich durch die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurchziehende Konflikt zwischen den naturwissenschaftlichen und den geisteswissenschaftlichen Fächern hinsichtlich der Meinungsführerschaft innerhalb einer breiteren gebildeten Öffentlichkeit wurde um die Jahrhundertwende deshalb durch einen zweiten Bruch überlagert, in welchem einer akademisch geprägten Intellektuellenschicht nun eine genuin ästhetisch-literarische 'Gegenkultur' ihrerseits mit einem übergreifenden zeitdiagnostischen Deutungsanspruch gegenübertrat, auf den die einzelnen Begründer der modernen Soziologie höchst unterschiedlich reagierten.[5]

Wenn auch die spezifischen Erfahrungsgehalte der ästhetisch-literarischen Moderne, wie sie in den künstlerischen Bestrebungen des Naturalismus, Impressionismus, der Dekadenz- und Nervenkunst, des Symbolismus und der 'neuen Romantik', des Jugendstils und der Reform des Kunstgewerbes zum Ausdruck kamen, in ganz Europa zu leidenschaftlichen Debatten über den kulturellen Stellenwert der modernen Kunst und Literatur führten, so waren es im deutschen Sprachraum vor allem Georg Simmel und Max Weber, denen wir in kultursoziologischer Hinsicht die wohl eindrucksvollsten Versuche zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der durch die verschiedenen Avantgardebewegungen vertretenen Proklamation eines neuen Kunstzeitalters verdanken. Gerade die einzelnen programmatischen Schriften der ästhetischen Avantgarde um 1900 zeigen, warum sich die zu diesem Zeitpunkt als akademische Disziplin formierende neue Wissenschaft der Soziologie so stark durch diese spezifisch 'modernen' Manifeste der Kunst- und Literaturkritik der Jahrhundertwende herausgefordert fühlen mußte, da diese ja ihrerseits auf der Annahme eines tiefgreifenden Kontinuitätsbruchs gegenüber der Überlieferung beruhten.

Diese im Rahmen eines genuin ästhetischen Diskurses geführte Grundlagendiskussion über die historische Eigenart des innerhalb des deutschen Sprach- und Kulturraums überhaupt erst seit dem Jahre 1887 in einem programmatischen Sinne zur Kennzeichnung des gegenwärtigen Zeitalters verwendeten Begriffs der Moderne war in erster Linie darum bemüht, eindeutige Kriterien für die Beurteilung der 'Zeitgemäßheit' der spezifisch neuen künstlerischen und literarischen Produktionen ihrer Zeit zu entwickeln, um sie von dem um die Jahrhundertwende wild grassierenden Historismus in einem epochalen Sinne abzugrenzen. Bezeichnenderweise bezog man sich bei dieser kunst- und literaturtheoretischen Diskussion denn auch wiederholt auf jene grundlegende Unterscheidung zwischen den 'Alten' und den 'Neuen', wie sie bereits zu Beginn der französischen Frühklassik in der berühmten Querelle des Anciens et des Modernes ihrerseits im Medium eines ästhetischen Diskurses entwickelt worden ist, um so die epochale Gleichrangigkeit der künstlerischen Leistungen der Gegenwart gegenüber den überlieferten Werken der griechischen und römischen Antike zu unterstreichen.[6]

Diese zunächst im Zeichen der Rezeption des französischen Naturalismus und Impressionismus stehende Verkündung des Einzugs der ästhetisch-literarischen Moderne im deutschen Sprachraum wurde später auch auf andere avantgardistische Bestrebungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst übertragen, ohne daß es jedoch dabei gelang, jenseits der Globalunterscheidung zwischen 'Antike' und 'Moderne' einen wirklich kohärenten und alle Erscheinungsformen der Gegenwartskunst übergreifenden Begriff der Moderne zu entwickeln.[7] Nicht diese letztendlich gescheiterten Versuche zu einer epochalen Standortbestimmung der zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen sind in diesem Zusammenhang jedoch in erster Linie von Interesse, sondern die Art und Weise, wie sich die beiden wichtigsten Begründer der kultursoziologischen Tradition in Deutschland - nämlich Georg Simmel und Max Weber - zu diesem emphatischen Verständnis einer den 'klassischen' Kanon sprengenden Radikalisierung der ästhetischen Erfahrung verhielten und ihrerseits für ihr eigenes Gegenwartsverständnis in zeitdiagnostischer Absicht fruchtbar zu machen versuchten. Denn nur so kann verständlich gemacht werden, warum ein Begriff, der sich ursprünglich einem genuin ästhetisch-literarischen Innovationsanspruch verdankt, in der Folgezeit dennoch geradezu zu einem geschichtsphilosophischen Grundbegriff der modernen Soziologie erhoben und nun auch zur epochalen Kennzeichnung von spezifisch sozialstrukturellen Eigentümlichkeiten des

gegenwärtigen Zeitalters herangezogen werden konnte.

Obgleich die soziologischen und kulturtheoretischen Schriften von Georg Simmel und Max Weber viele gemeinsame Themenstellungen und sachliche Überschneidungen aufweisen, kann ihr jeweiliges Verständnis von Soziologie vor dem Hintergrund des kulturwissenschaftlichen Fächerkanons der Jahrhundertwende dennoch nicht umstandslos als deckungsgleich angesehen werden.^[8] Entsprechend unterschiedlich gelagert erweist sich bei genauerem Hinsehen auch ihre jeweilige Auseinandersetzung mit genuin ästhetischen und kunstphilosophischen Fragestellungen, denen sie ihre Aufmerksamkeit haben zukommen lassen und die sich vor allem im Hinblick auf ihre Erörterung der verschiedenen Erscheinungsformen einer spezifisch modernen Kunstreligion überschneiden. Bei Simmel steht diese Auseinandersetzung mit einem dezidiert auratischen Kunstverständnis in einem spannungsreichen Verhältnis zu dem Projekt einer 'soziologischen Ästhetik', wie er es bereits vor der Jahrhundertwende in Ansätzen skizziert hatte,^[9] bei Weber dagegen im Hinblick auf seine Überlegungen bezüglich der Möglichkeit eines strikt empirisch-materialästhetischen, nicht normativen 'Fortschritts' innerhalb der universalgeschichtlichen Entwicklung der Kunst, Musik und Architektur, den zu erforschen er als zentrales Anliegen einer zukünftigen "Sociologie der Cultur-Inhalte"^[10] ansah. Aufgrund der unterschiedlichen Arbeitsinteressen und theoretischen Vorgehensweisen dieser beiden soziologischen Klassiker empfiehlt es sich, ihre Erörterungen dieser Problembereiche getrennt zu behandeln, um ihren jeweiligen Beitrag zu einer Analyse der spezifisch ästhetischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens zu würdigen, wie diese sich ihnen um die Jahrhundertwende dargestellt hatten.^[11]

II.

Simmels eigene soziologische Untersuchungen standen ursprünglich in einem engen Zusammenhang mit einem strikt naturalistischen Kunstverständnis, das sich um 1890 noch von jedem Versuch der Wiederbelebung eines 'ästhetischen Individualismus' und einer 'romantischen' Kunstauffassung polemisch abgrenzte. In seiner Auseinandersetzung mit dem 'Rembrandt-Deutschen' Julius Langbehn warf er diesem nämlich vor, das damals vorherrschende wissenschaftliche Weltbild durch eine künstlerische Weltanschauung ersetzen zu wollen, welche sich den Prinzipien eines 'alten' individualistischen Kunstempfindens und einer 'mystisch-metaphysischen' Erkenntnisweise verpflichtet fühlt, nicht aber der zeitgemäßen Bevorzugung des 'Sozialinteresses' und der 'mathematisch-physikalischen Erkenntnis'. An die Stelle der 'nivellierenden Verstandesbildung' trete bei Langbehn deshalb eine 'individualisierende Gefühlsbildung' und anstelle des 'mechanischen Spiels der Atome' eine 'neue Poesie', welche auf einer 'aristokratischen Tendenz' beruhe. Diese Wertschätzung des Individuellen habe die neue historisch-soziologische Anschauungsweise jedoch längst durch eine Auffassung überwunden, derzufolge das Individuum nurmehr als 'bloßer Schnittpunkt sozialer Fäden' bzw. 'Durchgangspunkt sozialer Entwicklung' angesehen werde und mithin seine auratische Dignität endgültig verloren habe. Eine 'neue Wirklichkeitspoesie', wie sie Simmel zu diesem Zeitpunkt vorschwebte, habe deshalb die in der Wirklichkeit selbst anzutreffenden 'poetischen Elemente' in den Vordergrund zu stellen, wobei auch nicht mehr dem Individuum, sondern allein noch der Gesamtheit der sozialen Beziehungen der Charakter eines auch in ästhetischer Hinsicht befriedigenden 'abgerundeten Ganzen' zugesprochen werden könne.^[12]

Wird hierbei in der Tradition des Naturalismus nun der Gesellschaft selbst der Rang eines ästhetischen Objektes zugesprochen, so hat Simmel in der Folgezeit diese naturalistisch-soziologische Betrachtungsweise im Rahmen seiner Analyse der Eigenart der modernen Kunstaussstellungen noch weiter präzisiert. Gerade letztere erscheinen ihm nämlich als ein 'Sinnbild' der epochalen Veränderungen innerhalb der modernen Kunst, welche auf eine Abwertung des Individuellen zugunsten der 'Masse' und auf einer Rahmenbildung beruhen, die sich nicht mehr an der Grenze des einzelnen Kunstwerkes bemißt, sondern allein noch am Gesamteindruck des Ausstellungsgeschehens selbst, welches die Arbeitsteilung zwischen den einzelnen künstlerischen Sparten wieder zugunsten eines spezifisch neuen Gesamtkunstwerkes aufhebt.^[13] Ist damit die 'Originalität' von dem Einzelkunstwerk an die der 'Gruppe' übergegangen, so symbolisiert die zeitliche Befristung jeder Kunst- und Gewerbeausstellung aber auch in temporaler Hinsicht eine grundlegende Eigenschaft, die Simmel später nicht nur

als Kennzeichen jeder historischen 'Übergangszeit', sondern nun als das Wesen der 'Moderne' schlechthin angesehen hatte: nämlich ihre Vergänglichkeit, der er in einer scheinbar paradoxen Weise zugleich eine spezifisch 'zeitlose' und mithin 'übermomentane' Bedeutung abzugewinnen versuchte.[14] Dieser transitorische Charakter jedes momentanen Geschehens, der in der Darstellung des 'flüchtigen Augenblicks' innerhalb der impressionistischen Malerei zum Stilprinzip schlechthin erhoben wurde, ist Simmel zufolge aber auch für den modernen 'Ausstellungsstil' charakteristisch, der sich dadurch von jedem überlieferten 'Monumentalstil' in eigentümlicher Weise abgrenzen läßt: "Wenn es sonst der Sinn aller Kunst ist, an vergänglichem Materiale die Ewigkeit der Formen zu verkörpern, wenn gerade in der Baukunst sonst das Ideal der Dauer zur Verwirklichung und zum Ausdruck strebt - so formt hier der Reiz und Duft der Vergänglichkeit einen eigenen Stil, und, um so charakteristischer, aus einem Material, das doch wieder auf nicht beschränkte Dauer angelegt scheint." [15] Die für das moderne Leben schlechthin typische Unruhe, Nervosität und Bewegtheit bildete Simmel zufolge jedoch eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß um die Jahrhundertwende überhaupt wieder ein allgemeines Bedürfnis nach bleibenden Werten und nach neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks entstehen konnte, deren ästhetische Bedeutsamkeit sich nicht im augenblicklichen Genuß erschöpfte, sondern auf eine Geltungssphäre jenseits des Alltags verwies, die ihrerseits den Anspruch auf zeitlose Dauer erhob. Was Simmel seit 1895 an der Landschaftsmalerei von Arnold Böcklin und an dem lyrischen Werk von Stefan George so faszinierte, war nämlich gerade der Umstand, daß sich zu dieser Zeit offensichtlich auch bedeutende zeitgenössische Künstler und Schriftsteller einem emphatischen Kunstverständnis verpflichtet fühlten, dessen Faszination und Überzeugungskraft sich gerade einer bewußten Abgrenzung von dem spezifisch modernen Lebensgefühl mit seiner Vorliebe für das Vergängliche und Relative verdankte.[16] Simmels vordringliches Interesse bestand in der Folgezeit deshalb darin, diese beiden unterschiedlichen Formen des Wertempfindens auch in ästhetischer Hinsicht weiter zu präzisieren und einander gegenüberzustellen, ohne sie vorschnell auf ein gemeinsames Drittes zu reduzieren. Vielmehr war es gerade dieser Dualismus zweier unterschiedlicher ästhetischer Empfindungsweisen, der fortan seine Aufmerksamkeit erregte und den er für die Ausarbeitung seiner eigenen Theorie der kulturellen Moderne fruchtbar zu machen versuchte.

Der zentrale Unterschied zwischen diesen beiden fundamental verschiedenen ästhetischen Betrachtungsweisen läßt sich anhand der Gegenüberstellung von Simmels Beschreibung der Kunst als einer autonomen ästhetischen Sphäre und der Bedeutung des Stilbegriffs im Rahmen seiner Analyse der spezifischen ästhetischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens besonders gut veranschaulichen. Während nämlich die unverwechselbare Eigenart eines jeden großen Kunstwerkes ihm zufolge darin begründet liegt, daß es ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt, welches auf rein immanenten ästhetischen Bestimmungen beruht, zeichnen sich die durch das moderne Kunstgewerbe geprägten Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens durch eine stilistische Prägung aus, welche die Möglichkeit ihrer beliebigen Reproduzierbarkeit beinhaltet. Deshalb fehlt auch dem autonomen Kunstwerk der Charakter jener Zweckmäßigkeit, durch den sich die Produkte des Kunstgewerbes auszeichnen. Simmel umschreibt diesen Unterschied auch dergestalt, daß mithin jedes große Kunstwerk etwas für sich darstellt, während die durch das Kunstgewerbe produzierten Gegenstände des alltäglichen Lebens etwas für uns bedeuten.[17] Ein Stil kommt einem Kunstwerk insofern immer nur als individuelle Eigenschaft zu, welche die persönliche Eigenart und Weltsicht eines großen Künstlers widerspiegelt, während sich die Objekte des Kunstgewerbes gerade durch eine einheitliche stilistische Prägung auszeichnen. Der ursprünglich aus einer vergleichenden Betrachtung der Kunstgeschichte stammende Begriff des Stils kennzeichnet deshalb Simmel zufolge immer ein Allgemeines, das innerhalb der ästhetischen Sphäre ein anderes Gestaltungsprinzip als das der 'eigentlichen Kunst' verkörpert. Der für die Kultur der Moderne zentrale Gegensatz zwischen einer individualistischen und einer sozialistischen Entwicklungstendenz findet ihm zufolge insofern auch in diesen beiden unterschiedlichen ästhetischen Gestaltungsprinzipien seinen charakteristischen Niederschlag.[18]

Simmel hat den autonomen Charakter der 'reinen Kunst' jedoch nicht im Sinne des 'l'art-pour-l'art'-Prinzips verstanden wissen wollen, sondern ihr auch eine spezifische Bedeutung für das moderne Leben im Sinne eines 'l'art pour la vie' zugesprochen. Denn das durch seinen Rahmen strikt von der Umwelt abgegrenzte Kunstwerk

symbolisiert zwar ein selbstgenügsames Ganzes, dem in bezug auf die Konflikte und Gegensätze des modernen Lebens zugleich eine versöhnende Funktion zukommt. Aufgrund seiner 'inselhaften Stellung' repräsentiert es insofern die Form einer Einheit, welche sonst nur noch der menschlichen Seele und der Welt als solcher zugesprochen werden kann. Indem das Kunstwerk als Teil dieser Welt doch auch eine geschlossene Welt für sich bildet, symbolisiert es so den spezifisch modernen Gegensatz zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und vermittelt dabei ein erhebendes 'Gefühl der Freiheit' im Sinne einer 'Entücktheit aus allen bloßen Relationen'. Damit suggeriert es zugleich die Möglichkeit einer ästhetischen Wiederherstellung der im praktischen Leben der Menschen unwiederrufflich verlorengegangenen einheitlichen Welterfahrung, in der die Gegensätze des Lebens nun miteinander versöhnt und aufgehoben erscheinen. Gerade aufgrund dieser 'Erlösung durch die Kunst' ist insofern auch jedes wirklich 'große' Kunstwerk nicht nur etwas 'für sich', sondern eben auch etwas 'für uns'. Deshalb erweist sich auch die durch die Kunst bewirkte 'Verneinung des Wirklichen' zugleich auch als ein 'positives Verhältnis zu ihm', in welchem die 'moderne Seele' etwas von dem zu erahnen vermag, was in früheren Zeiten noch einer spezifisch religiösen Erfahrung vorbehalten blieb.[19]

Aber auch in den verschiedenen Erscheinungsformen des modernen Lebens findet dieser Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen einen entsprechenden ästhetischen Niederschlag, der zugleich die epochale Eigenart des modernen Zeitalters zu charakterisieren vermag. Im Unterschied zur Sphäre der autonomen Kunst stellt sich hier dieser Gegensatz jedoch in einer noch 'unerlösten' Form dar. Simmel hat diesen 'Konflikt der modernen Kultur' in zahlreichen Einzeluntersuchungen beschrieben, die zugleich seinen schriftstellerischen Ruhm als Essayisten von Weltformat mitbegründet haben. Ein unverwechselbarer 'ästhetischer' Charakter kommt diesen soziologischen und kulturtheoretischen Schriften insofern zu, als Simmel zum einen die entsprechenden 'Analogien' und 'Parallelen' zwischen den spezifisch ästhetischen Erfahrungsgehalten des alltäglichen Lebens und dem modernen Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen bewußt in einer symbolischen Weise aufzuzeigen versucht hat.[20] In diesen symbolischen Verweisungszusammenhängen kommt dabei immer wieder aufs neue der unlösbare Konflikt zum Ausdruck, daß einerseits jede einzelne Erscheinungsform des modernen Lebens immer nur das 'Element eines Ganzen' bzw. das 'Glied einer höheren Einheit' darstellt, andererseits gleichwohl eine jede von ihnen mit dem Anspruch auftritt, "selbst ein Ganzes und eine Einheit zu sein".[21] Zum anderen macht Simmel mit diesen Studien über verschiedene alltagsästhetische Erscheinungsformen auf den zutiefst stilisierten Charakter des modernen Lebens aufmerksam, der sich ihm zufolge sowohl den nivellierenden Auswirkungen der Geldwirtschaft als auch der entlastenden Funktion verdankt, die eine solche Stilisierung der persönlichen Lebensführung für einen übersteigerten Subjektivismus einzunehmen vermag, der offensichtlich solcher allgemeiner Vorgaben bedarf, um sich überhaupt noch in einer unüberschaubar gewordenen Welt zurechtzufinden.[22]

Simmel hat diesen 'Kampfplatz des Für-sich-seins und des Für-andere-seins' anhand der sozialen Funktion der Mode und des Schmucks exemplarisch beschrieben. Beides sind ihm zufolge Formen der Stilisierung, in denen das 'Bedürfnis des Zusammenschlusses' und das 'Bedürfnis der Absonderung' eine Synthese in der Form des Ästhetischen eingegangen sind.[23] Während jedoch die zeitlose Eleganz des Schmucks eine Zuspitzung auf die besondere Individualität vermeidet und die 'Ausstrahlung' einer Persönlichkeit durch etwas zutiefst Unhistorisches verstärkt, ist der Wechsel der Moden an eine spezifisch moderne Erfahrung von Zeitlichkeit gebunden, die in einem 'starken Gegenwartsgefühl' zum Ausdruck kommt. Indem die Mode die Form der Vergänglichkeit schlechthin repräsentiert, wird sie zugleich zum Inbegriff bzw. 'Symbol' des Tempos des modernen Lebens, dessen Beschleunigung sich nicht zuletzt dem wachsenden Bedürfnis nach neuen 'Unterschiedsreizen' verdankt, welches zugleich mit der 'Erschlaffung der Nervenenergien' in einem nervösen Zeitalter einhergeht. Der beständige Wechsel der Moden zeige so nicht nur das Ausmaß der Abgestumpftheit der Nerven an, sondern sei auch Gradmesser für die Dezentrierung einer Kultur, in der "die großen, dauernden, unfraglichen Überzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren".[24]

Simmel hat diesem 'Stil des Lebens' in seiner Philosophie des Geldes aus dem Jahre 1900 ein eigenes großes Kapitel gewidmet. Er beschreibt hier die Distanz als eine räumliche, Rhythmus und Symmetrie als eine zeitlich-

räumliche und das Tempo als eine zeitliche 'Symbolik' bzw. 'Analogie' des modernen Lebensstils. Er stellt dabei dem traditionellen Begriff der Dauer, der auch das Wesen eines jeden großen und insofern überzeitliche Geltung beanspruchenden Kunstwerks kennzeichnet, das Prinzip einer absoluten Veränderung gegenüber, welche eine reine 'Form des Übergangs' bzw. der 'Nicht-Dauer' darstellt. Diese 'species aeternitatis mit umgekehrten Vorzeichen' ist ihm zufolge als Ausdruck einer spezifisch modernen Zeiterfahrung zu verstehen, die in der permanenten Zirkulation des Geldes ihren prägnantesten Ausdruck findet. Als Träger einer Bewegung, in der alles ausgelöscht ist, was nicht reine Bewegung ist, erscheint das Geld somit zum einen als ein actus purus, dem jedes konkrete Zeitmaß schlechthin zu fehlen scheint. Zum anderen wird es aufgrund seines rein mittelbaren Charakters zum Inbegriff des relativistischen Charakters einer Welt, in welcher die kulturellen Objektivationen des Menschen ihre Bedeutung in Form eines 'selbstgenugsamen Zusammenschlusses' aneinander finden.[25] Damit kommt aber letztendlich der Welt als ganzer eine Bestimmtheit zu, die Simmel auch dem großen Kunstwerk zugesprochen hatte: nämlich die Eigenschaft, etwas in sich Geschlossenes darzustellen. Nur stellt ihm zufolge das Kunstwerk den ästhetischen Anspruch dar, rein für sich solch ein Absolutes zu sein, während die 'allgemeine Relativität der Welt' das Absolute nur in Gestalt eines unendlichen Prozesses von Wechselwirkungen zu symbolisieren vermag. Simmel hatte aber auch auf genuin moderne Kunstentwicklungen hingewiesen, die schließlich zur Ausbildung eines 'neuen Stils' in der Kunst geführt haben, der diesem spezifischen Charakter der 'neuzeitlichen Bewegtheit' mit genuin ästhetischen Mitteln Rechnung zu tragen vermag. Anhand einer Analyse der Entwicklung des 'Bewegungsmotivs' innerhalb der Geschichte der plastischen Kunst kam er nämlich zu dem Schluß, daß erst Auguste Rodin die künstlerische Zeitlosigkeit der reinen Bewegung entdeckt habe. Durch dieses 'Souveränwerden des Bewegungsmotivs gegenüber dem Seinsmotiv' könnten deshalb seine Skulpturen zugleich als der schöpferische Ausdruck der Unentschiedenheit des modernen Menschen angesehen werden, der mit den Worten von Nietzsche gesprochen ohnedies eher eine 'Gleichzeitigkeit von Ja und Nein' als eine wirklich definitive Festlegung zu bevorzugen scheint.[26] Und genau in diesem, nicht aber in einem soziologischen Argumentationszusammenhang gebrauchte Simmel das Wort 'modern' auch einmal ausdrücklich in einer substantivischen Form, um einen spezifisch ästhetischen Erfahrungsgehalt der Moderne zum Ausdruck zu bringen, der zugleich mit seinen eigenen soziologischen und kulturtheoretischen Beschreibungen des gegenwärtigen Zeitalters in Übereinstimmung stand.[27] Aus diesem Grunde wird Simmel heute weltweit eben nicht zufällig als ein Theoretiker der Moderne ersten Ranges angesehen, der sowohl im Bereich der Philosophie als auch der Soziologie und der ästhetischen Theorie entscheidende Denkanstöße für eine Bestimmung der epochalen Eigenart dieser spezifisch neuen Form der Zeiterfahrung zu geben vermochte.

III.

Im Unterschied zu Simmel war Max Webers Verhältnis zur ästhetisch-literarischen Moderne ursprünglich durch eine starke persönliche Abneigung gegenüber der spezifisch 'modernen' Aufwertung des Bereichs des subjektiven Erlebens und gegenüber jener 'Dämmerstimmung' geprägt, wie er sie in bestimmten Erscheinungsformen der Gegenwartskunst und einer mit ihr einhergehenden ästhetischen Stilisierung der alltäglichen Lebensführung in bestimmten großstädtischen Kreisen und gegenkulturellen Strömungen der Jahrhundertwende gegeben sah. Sein am Ideal einer puritanischen Berufsethik geprägtes Menschenbild vermochte selbst in Goethes fragwürdigem Versuch, sein eigenes Leben zu einem Kunstwerk zu stilisieren, nur eine Bestätigung dafür zu sehen, daß mit der gesamtgesellschaftlichen Durchsetzung der bürgerlichen Art der Lebensführung und einer durch sie geprägten Form der 'Facharbeit' ein definitiver Abschied von der 'faustischen Allseitigkeit' und einer Zeit des 'vollen und schönen Menschentums' verbunden war, der sich nicht mehr ohne weiteres rückgängig machen ließ.[28] Zwar war für ihn ähnlich wie für Simmel die moderne Großstadt der eigentliche Erfahrungsraum für die Entstehung einer neuen Art von Wirklichkeitspoesie, die er sowohl in der impressionistischen Malerei als auch in der modernen naturalistischen Literatur, aber auch in dem 'wildem Tanz der Ton- und Farbenimpressionen' zum Ausdruck kommen sah, der durch die ungeheuere Steigerung des Verkehrsaufkommens, die fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung sowie die zunehmende Prägung des alltäglichen Lebens durch die moderne Technik verursacht wurde und das menschliche Wahrnehmungsvermögen zu prägen begann. Selbst die

Formenstrenge der Lyrik eines Stefan George schien ihm noch in Gestalt einer bewußten Negation mit dieser Erfahrung der 'Stillosigkeit' des großstädtischen Lebens um 1900 zutiefst verbunden gewesen zu sein, auch wenn für ihn vor allem mit den künstlerischen Bestrebungen des Impressionismus zugleich die Entstehung von spezifisch neuen formalen ästhetischen Werten verbunden waren, welche sich allein noch durch die Existenz der "bewegten Massen, die nächtlichen Lichter und Reflexe der modernen Großstadt mit ihren Verkehrsmitteln"[29] erklären lasse.

Die von Weber in diesem Zusammenhang gestellte Frage nach dem möglichen Zusammenhang zwischen der technologischen Entwicklung und dem 'Fortschritt' innerhalb der Kunstgeschichte bezog sich dabei auf ein strikt materialästhetisches Erkenntnisinteresse, mit dem Weber sowohl die Anwendbarkeit als auch die Grenzen einer rein 'technischen' Betrachtungsweise der kunstgeschichtlichen Entwicklung zu bestimmen versuchte. Diese stand bei ihm in dem übergreifenden Zusammenhang seiner universalgeschichtlichen Analysen der Eigenart des okzidentalen Rationalismus, die er sowohl in einer bestimmten Art des wirtschaftlichen Verhaltens, der Institutionalisierung einer berechenbaren Form der politischen Herrschaft und des Rechtswesens sowie in der neuzeitlichen Form der Wissenschaft und Technik gegeben sah und die er in seinen eigenen musikgeschichtlichen Untersuchungen für ein tieferes Verständnis von rein technisch bedingten 'Rationalisierungsprozessen' bzw. Problemlösungen innerhalb der ästhetischen Sphäre deutlich zu machen versuchte.[30] Gleichwohl war Weber weit davon entfernt, so etwas wie einen technologischen Determinismus innerhalb der kunst- und musikgeschichtlichen Entwicklung zu behaupten. Seine eigenen Untersuchungen über die Existenz und den Geltungsbereich der 'musikalischen Ratio' zeigten vielmehr, daß selbst innerhalb einer solch eng definierten Fragestellung auch noch verschiedene andere Bestimmungsfaktoren herangezogen werden müssen, um die Entstehung eines neuen künstlerischen Stils im Sinne von spezifischen formalästhetischen Werten zu erklären. Im Anschluß an den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl ging deshalb auch Weber davon aus, daß es letztendlich das 'künstlerische Wollen' bzw. ein genuines Kunstwollen ist, "das sich die technischen Mittel zu einer Problemlösung gebiert"[31] und nicht umgekehrt.

Weber hat diese rein materialbedingte Betrachtungsweise der kunstgeschichtlichen Entwicklung mit Ausnahme seines um 1913 entstandenen und Fragment gebliebenen Manuskriptes über Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik denn auch nicht weiter verfolgt, sondern den eigentümlichen Status der ästhetischen Sphäre innerhalb der modernen okzidentalen Kultur in seinen späteren religionssoziologischen Untersuchungen völlig neu zu bestimmen versucht. Seine eigene Diagnose der Moderne ist dabei in dem übergreifenden Bezugsrahmen einer vergleichenden Untersuchung jenes universalgeschichtlichen Prozesses der Rationalisierung und 'Entzauberung der Welt' eingebettet, wie ihn Weber ausgehend von der Entstehung der großen Weltreligionen bis hin zur Schwelle der Gegenwart verfolgte, um eine eigene Antwort darauf zu geben, warum eine ausschließlich auf ethisch-religiösen Überzeugungen beruhende Deutung der Welt unter den Bedingungen einer strikt funktional differenzierten Gesellschaft notwendig in einen unlösbaren Konflikt mit all jenen anderen Wertsphären geraten muß, die zur Ausbildung von autonomen sozialen Systemen auf der Basis von jeweils unterschiedlich gearteten Binnenregulativen geführt haben.[32] Im Rahmen dieses Modells eines unentscheidbaren 'Kampfes' zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Wertordnungen versuchte Weber zugleich eine genuin soziologische Antwort auf die spezifisch 'moderne' Frage zu geben, warum "etwas heilig sein kann nicht nur: obwohl es nicht schön ist, sondern: weil und insofern es nicht schön ist" und warum "etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem worin es nicht gut ist" und schließlich: warum "etwas wahr sein kann, obwohl und indem es nicht schön und nicht heilig und nicht gut ist." [33] Zugleich beabsichtigte Weber in diesem Zusammenhang aber auch zu erklären, warum gerade die Kunst ähnlich wie die geschlechtliche Liebe für den modernen Menschen zunehmend die Funktion einer innerweltlichen Erlösung von den Beschränktheiten des Alltags und den Paradoxien solcherart von gesamtgesellschaftlicher Rationalisierung und Intellektualisierung einzunehmen und das Versprechen auf eine wirklich authentische Lebensführung darzustellen vermochte, wie es in der um die Jahrhundertwende weit verbreiteten Verherrlichung der großen genialen Künstlerpersönlichkeiten und in einer spezifisch neuen Form der kontemplativen Kunstrezeption seinen Niederschlag fand.[34]

Kunst und Religion stehen Weber zufolge im Prozeß ihrer zunehmenden Ausdifferenzierung und Verselbständigung zu jeweils voneinander unabhängigen gesellschaftlichen Teilbereichen sowohl in einem Konflikt- als auch einem Konkurrenzverhältnis zueinander, was sich seiner Meinung nach aufgrund einer Strukturanalogie bzw. einer 'Wahlverwandtschaft' zwischen dem ästhetischen und dem religiösen Erlebnis erklären läßt. In beiden Sphären kommt nämlich ein Prozeß der Verinnerlichung der mit diesen Formen der Wertorientierung verbundenen Erfahrungsgehalte zum Ausdruck, welcher ihre ursprüngliche gemeinschaftsstiftende Funktion schließlich zugunsten eines radikalen Solipsismus außer Kraft zu setzen vermochte. Die geheime 'Lieblosigkeit' der modernen 'Erlebniskunst' besteht ja Weber zufolge darin, daß sie dazu neigt, ethisch gemeinte Werturteile in 'Geschmacksurteile' umzuformen, deren Unbegründbarkeit und 'aristokratische' Natur die Diskussion gerade ausschließe.^[35] Indem sich der moderne Kunstgenuß nur noch an der ästhetischen Form als solcher, nicht aber an dem zur Darstellung gebrachten Inhalt berauscht, steht er insofern in einem krassen Gegensatz zu dem genuin kommunikativen und universalistischen Charakter jeder rationalen religiösen Ethik, die ihrerseits dazu neigt, die formalen Aspekte zugunsten der ihr zugrundeliegenden 'Botschaft' zu vernachlässigen. Andererseits verweist Weber auch auf eine innere 'psychologische Verwandtschaft' zwischen der künstlerischen und der religiösen 'Erschütterung', die gerade darin begründet liegt, daß eine solche Form der Kunstkontemplation ähnlich wie das genuin mystische Erlebnis die Möglichkeit einer innerweltlichen Erlösung von den Zwängen des Rationalismus suggeriert, weshalb Weber im Anschluß an Georg Lukács auch von einem 'Reich diabolischer Herrlichkeit' bzw. von einem 'luziferischen Charakter' der modernen Erlebniskunst sprach.^[36] Max Weber hatte dennoch das spezifisch moderne Autonomiepostulat der künstlerischen Avantgarde gegenüber den Angriffen von seiten einer radikalen religiösen Brüderlichkeitsethik in Schutz genommen, wie sie zu seiner Zeit insbesondere von osteuropäischen Intellektuellen unternommen worden sind, um das Projekt der Moderne im Sinne einer zunehmenden Ausdifferenzierung der einzelnen kulturellen Wertsphären zugunsten einer 'neuen Gemeinschaft' grundsätzlich in Frage zu stellen.^[37] Sein Hinweis darauf, daß als Konsequenz der fortschreitenden 'Entzauberung der Welt' auch jede monumentale Form der Kunst fragwürdig geworden sei, wie sie sich gerade im wilhelminischen Kaiserreich großer Beliebtheit erfreute, macht insofern deutlich, daß ihm zufolge nicht nur innerhalb des engeren Bereichs des religiösen Lebens nun allein noch dem 'kleinsten Gemeinschaftskreis' eine authentische religiöse Erfahrung vorbehalten blieb, sondern daß auch innerhalb der ästhetischen Sphäre nur noch ein intimes Kunstverständnis einen überzeugenden Geltungsanspruch zu stellen vermochte, der zugleich in Übereinstimmung mit den epochalen Erfahrungsgehalten seines eigenen Zeitalters stand.^[38] Webers eigene Theorie der kulturellen Moderne ist also ihrerseits untrennbar mit einer spezifisch modernen Erscheinungsform der Kunst und Literatur verbunden, wie er sie um die Jahrhundertwende gegeben sah und deren 'Zeitgemäßheit' er strikt von jedem Versuch einer Indienstnahme der Eigenart der ästhetischen Erfahrung für übergreifende soziale, kulturelle und politische Gemeinschaftsbildungen zu verteidigen versuchte. Seine in diesem Zusammenhang erfolgte positive Bezugnahme auf Baudelaire und Nietzsche macht weiterhin deutlich, daß für ihn nur noch eine solche autonome Form der Kunst in Übereinstimmung mit seiner eigenen Diagnose der Moderne stand,^[39] wobei er die Möglichkeit eines Rückfalls hinter diesen einmal erreichten Entwicklungsstand der Vergesellschaftung und eine entsprechende kulturelle Regression dabei nicht ausschloß, sondern durchaus für möglich hielt. Denn sein leidenschaftliches Plädoyer für die Notwendigkeit, dieser 'Forderung des Tages' gerecht zu werden, zeigt ja gerade, daß er es durchaus nicht für selbstverständlich hielt, daß eine solche Form der strikten Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Anforderungen der einzelnen Wertordnungen auch für eine breitere bürgerliche Öffentlichkeit bereits zur Selbstverständlichkeit geworden war, sondern daß er es vielmehr für geboten hielt, für diesen 'modernen' Standpunkt auch persönlich Partei zu ergreifen und ihn gegenüber den Gebildeten unter seinen Verächtern zu verteidigen.^[40]

In: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.), *Konzepte der Moderne* (= Germanistische Symposien XX). Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 52-68.

[1] Zur neueren fachsoziologischen Diskussion über den 'Umbau' der Industriegesellschaft in Richtung auf die Entstehung einer 'anderen' bzw. 'zweiten Moderne' siehe insbesondere Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt am Main 1986; ders., "Die Frage nach der anderen Moderne", Deutsche Zeitschrift für Philosophie 39 (1991), 1297-1308; ders., Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung, Frankfurt am Main 1993; Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, Frankfurt am Main 1996; Klaus Lichtblau, "Die Selbstunterscheidungen der Moderne", in: Johannes Weiß (Hrsg.), Mehrdeutigkeiten der Moderne, Intervalle. Schriften zur Kulturforschung, Bd. 1, Kassel 1997 (im Erscheinen). Beim Suhrkamp-Verlag sind im Frühjahr 1997 ferner die ersten Bände einer von Ulrich Beck herausgegebenen Edition Zweite Moderne erschienen, über deren inhaltliche Ausrichtung ein gleichnamiges Verlagsprospekt unterrichtet. Siehe hierzu auch den kritischen Kommentar von Thomas Wagner, "Abfahrer. Beck, Klotz und die Moderne", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. April 1997, 33.

[2] Zur ausführlichen Diskussion der Grundannahmen dieser 'klassischen' soziologischen Modernisierungstheorie siehe Reinhard Bendix, "Tradition and Modernity Reconsidered", Comparative Studies in Society and History 9 (1967), 292-346; Wolfgang Zapf, "Die soziologische Theorie der Modernisierung", Soziale Welt 26 (1975), 212-226; ders., Modernisierung, Wohlfahrtsentwicklung und Transformation. Soziologische Aufsätze 1987-1994, Berlin 1994; M. Rainer Lepsius, "Soziologische Theoreme über die Sozialstruktur der 'Moderne' und die 'Modernisierung'", in: Reinhart Koselleck (Hrsg.), Studien zum Beginn der modernen Welt, Stuttgart 1977, 10-29; Johannes Berger (Hrsg.), Die Moderne - Kontinuitäten und Zäsuren, Soziale Welt, Sonderband 4, Göttingen 1986; ders., "Modernitätsbegriffe und Modernitätskritik in der Soziologie", Soziale Welt 39 (1988), 224-236; ders., "Was behauptet die Modernisierungstheorie wirklich - und was wird ihr bloß unterstellt?", Leviathan 24 (1996), 45-62; Anton Sterbling, Modernisierung und soziologisches Denken. Analysen und Betrachtungen, Hamburg 1991; ferner Hans van der Loo/Willem van Reijen, Modernisierung. Projekt und Paradox, München 1992.

[3] Vgl. hierzu die einschlägige Untersuchung von Peter Wehling, Die Moderne als Sozialmythos. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Modernisierungstheorien, Frankfurt am Main, New York 1992; ferner die entsprechenden Ausführungen in meinem Aufsatz "Die Selbstunterscheidungen der Moderne" (Anm. 1).

[4] Zur Eigenart der ästhetisch-literarischen Moderne der Jahrhundertwende siehe Holbrook Jackson, The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century, London 1927; Irving Howe (Hrsg.), The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York 1967; Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917, Köln 1970; Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hrsg.), Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart 1970; Gotthart Wunberg (Hrsg.), Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1971; Malcolm Bradbury, James McFarlane, Modernism 1890-1930, Harmondsworth 1976; Jens Malte Fischer, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München 1978; ferner Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hrsg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart 1995.

[5] Siehe hierzu insbesondere Wolf Lepenies, Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München/Wien 1985; ders., "Über den Krieg der Wissenschaften und der Literatur. Der Status der Soziologie seit der Aufklärung", Merkur 448 (1986), 482-494; Gangolf Hübinger, "'Journalist' und 'Literat'. Vom Bildungsbürger zum Intellektuellen", in: Gangolf Hübinger, Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.), Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main 1993, 95-110; ders., "Die europäischen Intellektuellen 1890-1930", Neue Politische Literatur 39 (1994), 34-54; ders., "Von Bildungsbürgern und Übermenschen. Ihr politisches Begreifen der modernen Kultur", Neue Politische Literatur 40 (1995), S. 402-410; ferner Klaus Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursociologie in

Deutschland, Frankfurt am Main 1996, 36 ff.

[6] Diese anhand der Gegenüberstellung von Antike und Moderne erfolgte Reflexion auf die Eigenart der künstlerischen Produktion der eigenen Zeit lag konsequenterweise auch bereits jenem Manifest der damals in Berlin ansässigen und dem modernen Naturalismus sich verpflichtet fühlenden Freien litterarischen Vereinigung "Durch" zugrunde, welche erstmals den Einzug der ästhetisch-literarischen Moderne im deutschen Sprachraum proklamierte und sich selbst als Speerspitze solcherart von "Fortschritt" verstand. Vgl. Allgemeine Deutsche Universitätszeitung, Jg. I, Nr.1 (1. Januar 1887), 10. Ähnlich argumentierten drei Jahre später auch noch der ebenfalls zu dieser naturalistischen Künstlervereinigung des Friedrichhagener Kreises gehörende Schriftsteller Heinrich Hart, "Die Moderne", in: Wunberg (Anm. 4), 69-72 sowie der einflußreiche österreichische Kunst- und Literaturkritiker Hermann Bahr, "Zur Kritik der Moderne", in: ders., Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904, hrsg. Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, 1-31.

[7] Diese bei genauerer Kenntnis des einschlägigen Quellenmaterials nicht überraschende These wird z.B. vertreten von Renate Wagner-Rieger, "Der Stilpluralismus um 1900", Alte und moderne Kunst 160-161 (1978), 42-45; Viktor Zmegac, "Ästhetizistische Positionen: Zeitgenossen und Gegner des Naturalismus. Der Stilpluralismus um die Jahrhundertwende", in: ders., (Hrsg.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. II: 1848-1918, Königstein/Ts. 1980, 303-341; ders., "Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900)", in: ders. (Hrsg.), Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein/Ts. 1981, IX-LI; ferner Helmut Kreuzer, "Eine Epoche des Übergangs (1870-1918)", in: ders., (Hrsg.), Jahrhundertende - Jahrhundertwende, I. Teil, Wiesbaden 1976, 1-31.

[8] Vgl. hierzu auch Klaus Lichtblau, "Kausalität oder Wechselwirkung? Max Weber und Georg Simmel im Vergleich", in: Gerhard Wagner, Heinz Zipprian (Hrsg.), Max Webers Wissenschaftslehre. Interpretation und Kritik, Frankfurt am Main 1994, 527-562.

[9] Vgl. Georg Simmel, "Soziologische Aesthetik", Die Zukunft 17 (1896), 204-216.

[10] Diesen Ausdruck gebrauchte Max Weber in einem bisher noch unveröffentlichten Brief an seinen Verleger Paul Siebeck vom 30.12.1913, um ein auf den Bereich der Kunst, Literatur und Weltanschauung bezogenes zukünftiges Arbeitsfeld seiner noch geplanten Forschungen zu kennzeichnen. Zur Realisierung dieses Projektes ist Weber selbst dann leider aus verschiedenen Gründen jedoch nicht mehr gekommen. Vgl. Johannes Winkelmann, Max Webers hinterlassenes Hauptwerk: Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Entstehung und gedanklicher Aufbau, Tübingen 1986, 36.

[11] Siehe zum folgenden auch die ausführliche Behandlung dieses Problemkreises in dem entsprechenden Kapitel meines Buches Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende (Anm. 5), 178 ff.

[12] Georg Simmel, "Rembrandt als Erzieher", Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage Nr. 22 (1. Juni 1890), 7-10. Zur Bedeutung des 'Rembrandt-Deutschen' für die Heimatkunstabewegung der Jahrhundertwende siehe auch Liselotte Ilschner, Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung. Studie über die kulturelle Situation der neunziger Jahre, Danzig 1928; Bernd Behrendt, Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn, Frankfurt am Main 1984; ferner Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, München 1986, 125 ff.

[13] Vgl. Georg Simmel, "Ueber Kunstausstellungen", Unsere Zeit, N.F. 26 (1890), 474-480; ders., "Berliner Gewerbe-Ausstellung", Die Zeit, Nr. 8 (Wien, 25. Juli 1896), 59-60.

[14] Siehe hierzu auch die ausführliche Darstellung von Simmels Modernitätsverständnis bei David Frisby, Fragmente der Moderne. Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989, 19-115; ferner das Kapitel "Die Zeitlosigkeit der Moderne" in: Klaus Lichtblau, Georg Simmel, Frankfurt am Main 1997, 128 ff.

[15] "Berliner Gewerbe-Ausstellung" (Anm. 13), 60.

[16] Vgl. Georg Simmel, "Böcklins Landschaften", Die Zukunft 12 (1895), 272-277; ders., "Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung", Die Zukunft 22 (1898), 386-396; ders., "Stefan George. Eine

kunstphilosophische Studie", Neue Deutsche Rundschau 12 (1901), 207-215.

[17] Georg Simmel, Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze, hrsg. v. Gertrud Simmel, Potsdam 1922, 50; ders., Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl, hrsg. Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1983, 163.

[18] Vgl. Georg Simmel, "Das Problem des Stiles", Dekorative Kunst 11 (1908), 307-316.

[19] Zur Philosophie der Kunst (Anm. 17), 8 ff., 46 ff. u. 79 ff.

[20] Darauf verwies bereits Siegfried Kracauer, "Georg Simmel", Logos 9 (1920-21), 307-338, hier: 316 ff. Ähnlich argumentieren in diesem Zusammenhang auch Murray S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", Social Forces 51 (1973), 320-329; Charles D. Axelrod, "Toward an Appreciation of Simmel's Fragmentary Style", Sociological Quarterly 18 (1977), 185-196; David Frisby, Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory, London 1981; ferner Matthias Christen, "Essayistik und Modernität. Literarische Theoriebildung in Georg Simmels Philosophischer Kultur", DVjs 66 (1992), 129-159.

[21] "Berliner Gewerbeausstellung" (Anm. 13), 60.

[22] Vgl. "Das Problem des Stiles", (Anm. 18), 314.

[23] Vgl. Georg Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, Berlin 1983, 29 ff.; Schriften zur Soziologie (Anm.17), 159 ff.

[24] Philosophische Kultur (Anm. 23), 35.

[25] Georg Simmel, Philosophie des Geldes, Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt am Main 1989, 712 ff.

[26] Vgl. Nietzsche, Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. Giorgio Colli, Mazzimo Montinari, München 1980, VI, 9-53, hier: 52 f.; Philosophische Kultur (Anm. 23), 148.

[27] Philosophische Kultur (Anm. 23), 152.

[28] Max Weber, Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920, hrsg. Klaus Lichtblau, Johannes Weiß, Bodenheim 1993, 153; ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 6. Aufl., hrsg. Johannes Winckelmann, Tübingen 1985, 591. Zum 'puritanischen' Charakter von Max Webers Menschenbild siehe auch Christoph Steding, Politik und Wissenschaft bei Max Weber, Breslau 1932, 56 ff.; ferner Harvey Goldman, Max Weber and Thomas Mann. Calling and the Shaping of the Self, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1988, 18 ff.

[29] Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik, Tübingen 1924, 453.

[30] Vgl. hierzu Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921, ferner die einschlägige Untersuchung von Christoph Braun, Max Webers "Musiksoziologie", Laaber 1992.

[31] Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik (Anm. 29), 100. Vgl. auch Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (Anm. 28), 520. Zu Webers Verhältnis zu Alois Riegl, dessen Werk er später als Bestätigung seines eigenen Untersuchungsansatzes würdigte, siehe auch Kurt Blaukopf, "Das soziologische Konzept des Kunstwillens. Seine Herkunft aus der österreichischen Kunst- und Musikwissenschaft", Musiktheorie 5 (1990), 195-203; ferner Christoph Braun, "Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum 'Musiksoziologen' Max Weber", Archiv für Musikwissenschaft LI (1994), 1-25, hier: 17 f.

[32] Vgl. Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, 3 Bde., Tübingen 1920-21. Siehe hierzu auch Friedrich H. Tenbruck, "Das Werk Max Webers", Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 27 (1975), 663-702; Wolfgang Schluchter, Rationalismus der Weltbeherrschung. Studien zu Max Weber, Frankfurt am Main 1980, 9-40; ders., Religion und Lebensführung, 2 Bde., Frankfurt am Main 1988, hier: II, 23-162 und 339-363; ferner Johannes Weiß, "Max Weber: Die Entzauberung der Welt", in: Josef Speck (Hrsg.), Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart, Bd. IV, Göttingen 1981, 9-47.

[33] Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (Anm. 28), 603 f.

[34] Siehe hierzu auch die entsprechenden zeitgenössischen Beobachtungen und Stellungnahmen von Harry

Graf Kessler, "Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge", Pan 5 (1899), 163-176; Max Messer, Die moderne Seele, Leipzig 1899; Alois Riegl, "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", Graphische Künste 22 (1899), 47-56; Ernst Linde, Religion und Kunst. Ein Vortrag, München 1905; Johannes Manskopf, Böcklins Kunst und die Religion, München 1905; Johannes Gaulke, Religion und Kunst, Esslingen 1905; ferner die Ausführungen bei Thomas Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988, 85 ff.

[35] Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie (Anm. 32), I, 555.

[36] Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie (Anm. 32), I, 556. Vgl. auch Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (Anm. 28), 600; Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5. Aufl., hrsg. Johannes Winckelmann, Tübingen 1972, 366; ferner Marianne Weber, Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen 1926, 474.

[37] Siehe hierzu insbesondere Ernst Keller, Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915, Frankfurt am Main 1984; Eva Karádi/Erzsébet Vezér (Hrsg.), Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis, Frankfurt am Main 1985; Eva Karádi, "Ernst Bloch und Georg Lukács im Max Weber-Kreis", in: Wolfgang J. Mommsen, Wolfgang Schwentker (Hrsg.), Max Weber und seine Zeitgenossen, Göttingen, Zürich 1988, 682-702; Edith Hanke, Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende, Tübingen 1993; Hubert Treiber, "Die Geburt der Weberschen Rationalismus-These: Webers Bekanntschaften mit der russischen Geschichtsphilosophie in Heidelberg", Leviathan 19 (1991), 435-451; ders., "Fedor Steppuhn in Heidelberg (1903-1955). Über Freundschafts- und Spätbürgertreffen in einer deutschen Kleinstadt", in: Hubert Treiber, Karol Sauerland (Hrsg.), Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der "geistigen Geselligkeit" eines "Weltdorfes": 1850-1950, Opladen 1995, 70-118; ferner Miháli Vajda, "Der Wissenschaftler, der Essayist und der Philosoph", ebd., 400-421.

[38] Vgl. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (Anm. 28), 612.

[39] Vgl. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (Anm. 28), 604.

[40] Zu der in diesem Zusammenhang anlässlich seiner beiden großen Vorträge über Wissenschaft als Beruf und Politik als Beruf geführten Auseinandersetzung mit der freideutschen Jugend siehe auch Wolfgang Schluchter, Unversöhnte Moderne, Frankfurt am Main 1996, 9-70.