

# Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels

Klaus Lichtblau

## ÄSTHETISCHE KONZEPTIONEN IM WERK GEORG SIMMELS

I.

Georg Simmel hat sich im Laufe eines Zeitraums von über 30 Jahren in einer Vielzahl von Arbeiten explizit mit ästhetischen und kunstphilosophischen Themen und Problemen befaßt. Darüber hinaus unterhalten auch seine philosophischen und soziologischen Untersuchungen gewisse "Wahlverwandschaften" zu ästhetischen Fragestellungen im weiteren Sinn und haben ihm schon zu Lebzeiten den Ruf eines "Philosophen des Impressionismus" bzw. eines "soziologischen Flaneurs" beschert (vgl. Frisby 1981 u. Böhringer 1989). Nicht zufällig fällt der Schwerpunkt seines Schaffens zeitlich mit der erneuten Heraufkunft eines "ästhetischen Zeitalters" zusammen, dessen Geburtsstunde viele Zeitgenossen mit dem Erscheinen von Julius Langbehn's Kampfschrift "Rembrandt als Erzieher" im Jahre 1889 identifizierten und das in den Schützengräben von Verdun sein vorläufiges Ende fand (vgl. Paul Weber 1911: 8). Und auch die seit über 15 Jahren zu beobachtende weltweite Renaissance von Simmels Werk hat in ihm nicht nur einen "Ahnen des Kulturbolschewismus" (W. Benjamin) wiederentdeckt, sondern seinen Arbeiten auch einen ausgezeichneten Stellenwert im Rahmen der gegenwärtigen Auseinandersetzungen über Wesen und Eigenart der kulturellen Moderne und die Proklamation der Heraufkunft eines "postmodernen" Zeitalters zuerkannt. Simmels Oeuvre bildet insofern zum einen einen ausgezeichneten Bezugspunkt für eine geistes- und sozialgeschichtliche Analyse des Verhältnisses von Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende, zum anderen auch einen wichtigen Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft im Rahmen der Grundlegung einer genuinen Theorie der kulturellen Moderne und ihrer "postmodernen" Ausuferungen.

Gleichwohl scheint sich Simmels Verständnis von Ästhetik einem schnellen und eindeutigen Zugriff zu entziehen bzw. nicht unbeträchtliche Interpretationsprobleme aufzuwerfen. Dies liegt nicht zuletzt in der Vielzahl und Heterogenität der von ihm behandelten Themen und Fragestellungen begründet, welche die Existenz eines einheitlichen methodischen Bezugsrahmens seiner ästhetischen Einzelanalysen in Frage stellen. Deshalb sei zunächst ein kurzer Überblick über Simmels maßgebliche ästhetische Arbeitsgebiete gegeben, bevor ihr möglicher innerer Zusammenhang zur Diskussion gestellt werden soll. Da sind zum einen die großen Künstlermonographien und -studien über Dante, Michelangelo, Rembrandt, Goethe, Rodin, George und Böcklin, in denen Simmel zentrale Probleme des "klassischen" und des "modernen Kunststils" in der Tradition einer idealistischen Autonomieästhetik behandelt. Daneben existieren eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen, welche sich zum einen mit allgemeinen ästhetischen Fragestellungen wie dem Problem des Stils, der "quantitativen" und der "dritten" Dimension in der Kunst, der "Gesetzmäßigkeit" im Kunstwerk, der Funktion des Bildrahmens, der ästhetischen Bedeutung des Gesichts und der Eigenart der Portraitkunst befassen und zum anderen Themen wie die Ruine, den Henkel, die Alpen, Landschaftsmalerei, die Karikatur und Stadtanalysen von Rom, Florenz und Venedig exemplarisch zum Gegenstand nehmen. Ferner hat Simmel eine ganze Reihe von Arbeiten geschrieben, welche sich zum Teil bereits durch ihren Titel als Beitrag zu einer soziologischen Ästhetik im engeren Sinne bzw. einer "Ästhetik des modernen Lebens" zu erkennen geben und Themen wie das Kunstgewerbe, Mode und Schmuck, die Mahlzeit, das Großstadtleben, das Abenteuer als auch die Geselligkeit und Koketterie behandeln (vgl. Frisby 1989b). Schließlich äußert sich Simmel sowohl in seiner erkenntnistheoretischen Untersuchung über "Die Probleme der Geschichtsphilosophie", in seiner "Philosophie des Geldes" als auch in seinen späteren lebensphilosophischen Arbeiten wiederholt über das allgemeine Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft und Philosophie einerseits, der Religion und der erotischen Sphäre sowie dem Lebensprozeß als solchem andererseits.

Um diese Vielzahl von ästhetisch relevanten Themen und Ansatzpunkten in Simmels Werk auf eine zentrale Dichotomie zu reduzieren, die im Einklang mit seiner insbesondere in der "Philosophie des Geldes" entfalteten Theorie der kulturellen Moderne steht, möchte ich im folgenden zum einen verschiedene Variationen dieser

ästhetischen Grunddichotomie rekonstruieren, zum anderen aber zugleich auch einige "durchlaufende Kategorien" angeben, welche diese unterschiedlichen ästhetischen Untersuchungen miteinander verbinden. Es wird sich dabei zeigen, daß sich die Heterogenität seiner ästhetischen Untersuchungen den von ihm beschriebenen paradoxen Erfahrungsgehalten der Moderne selbst verdanken.

## II.

Simmel stand ursprünglich der Proklamation eines neuen ästhetischen Zeitalters äußerst skeptisch gegenüber. Dies betrifft zumindest die polemische Gegenüberstellung von wissenschaftlicher und künstlerischer Weltanschauung, wie sie von Nietzsche und dem "Rembrandt-Deutschen" auf der Grundlage eines "aristokratischen Individualismus" vorgenommen worden ist. Die ästhetische Kritik an der "Verödung des Weltbildes" im Gefolge des Siegeszuges des naturwissenschaftlichen Denkens und der industriellen Produktionsweise verkenne nämlich die "in der Wirklichkeit selbst liegenden poetischen Elemente", welche Simmel noch im Jahre des Erscheinens seiner Schrift "Über soziale Differenzierung" vor dem Hintergrund der "neuen historisch-soziologischen Anschauung" zur Geltung zu bringen versuchte. Als legitimer Ausgangspunkt für eine moderne zeitgemäße Ästhetik erschien ihm denn auch weniger ein radikaler elitärer Individualismus und das mit diesem verbundene Heroentum als vielmehr jener "Geist des Nivellements" und "gleichmachender Charakter der modernen Zeit", demzufolge das einzelne Individuum nurmehr einen "Schnittpunkt sozialer Fäden" bzw. einen "Durchgangspunkt sozialer Entwicklung" darstellt. "Geschlossenheit" in einem ästhetisch relevanten Sinne komme insofern auch nicht mehr der abstrakten "Form des Individuellen" als vielmehr jener größeren Gesamtheit der Gesellschaft selbst und dem "Zusammenwirken aller ihrer Glieder" zu. Allein die Anerkennung dieser neuen Art von "Wirklichkeitspoesie" des modernen großstädtischen Lebens garantiere deshalb noch die Entwicklung entsprechend neuer künstlerischer Ausdrucksweisen, welche sich nun radikal von jeder traditionellen Genieästhetik unterscheiden sollen (vgl. Simmel 1890).

Simmel ist bei dieser definitiven Ablehnung der "alten" zugunsten der "neuen Kunst" jedoch nicht stehengeblieben, sondern hat seit Mitte der 90er Jahre den Versuch unternommen, diese einander entgegengesetzten ästhetischen Grundpositionen als prinzipiell gleichberechtigte Ausdrucksformen der modernen Wirklichkeitserfahrung in ein sich wechselseitig ergänzendes und beleuchtendes Verhältnis zu setzen. Zentrales Motiv für diese Anerkennung eines ästhetischen Pluralismus war dabei zum einen die Feststellung, daß sich die Moderne aufgrund der fortschreitenden gesellschaftlichen Differenzierung und der damit verbundenen Fragmentierung eines jeden Wirklichkeitsbezugs ohnedies jeder traditionellen Einheitsvorstellung im Sinne eines selbstgenügsamen und in sich geschlossenen Ganzen entziehe; zum anderen sieht Simmel nun gerade in der Wechsel- und Gegensatzform des Lebens eine Möglichkeit gegeben, jenes einheitliche Bild der modernen Wirklichkeitserfahrung zumindest in symbolischer Weise herzustellen, das sie uns auf einem "realistischen" Wege versagt. Simmel hat deshalb auch schon früh dem fragmentarischen Charakter jeder einzelwissenschaftlichen Wirklichkeitserkenntnis die prinzipielle Berechtigung einer sie ergänzenden Metaphysik anerkannt, deren tiefere "psychologische" Wurzel in einem "Spiel-" bzw. "Kunsttrieb" begründet liege und deren Resultat dem "Wert und Wesen ästhetischer Leistungen" entspreche. Als "Antizipation des realistischen Erkennens" stelle eine solche philosophische Spekulation dabei zum einen immer nur eine "vorläufige Wissenschaft" bzw. ein "Präliminarstadium" dar; andererseits habe sie zugleich den bleibenden "formalen Wert, überhaupt ein vollendetes Weltbild nach durchgehenden Prinzipien anzustreben" (Simmel 1892: 61 ff. u. 106 ff.).

Simmel hat später insbesondere auch seiner "Philosophie des Geldes" die Funktion zugesprochen, ein dem modernen Zeitalter entsprechendes Weltbild auf metaphysischem Wege zu liefern und dabei zugleich die Parallele zu einer genuin ästhetischen Form der Wirklichkeitsbetrachtung hervorgehoben. Denn wie die Kunst nimmt auch diese Metaphysik der Moderne ein scheinbar peripheres Einzelbeispiel - nämlich das Geld - zum Ausgangspunkt, um schließlich seiner fundamentalen symbolischen Bedeutung für ein umfassendes Wirklichkeitsverständnis "durch seine Erweiterung und Hinausführung zur Totalität und zum Allgemeinen gerecht zu werden" (Simmel 1922: VIII). Simmel geht dabei zum einen von der Voraussetzung aus, daß an jeder äußerlichen und flüchtigen Erscheinungsform zugleich ihr innerer Zusammenhang mit den großen

Gegensatzformen und "letzten Wertentscheidungen" des modernen Lebens deutlich gemacht werden könne. Zum anderen komme aber gerade dem Geld eine herausragende Bedeutung für ein umfassendes Wirklichkeitsverständnis zu, weil es die praktische Existenz und umfassendste Erscheinungsform des Prinzips des Wertes selbst verkörpert (vgl. Lichtblau 1986).

In seinem Aufsatz über "Soziologische Ästhetik" aus dem Jahre 1896 hatte Simmel zwei der modernen Wirklichkeitserfahrung entsprechende ästhetische Grundkonzeptionen einander gegenübergestellt und dabei zugleich den genuin symbolischen Charakter jeder ästhetischen Betrachtungsweise hervorgehoben. Denn nur in Gestalt von "Symbolen" und "Analogien" lasse sich der für eine Epoche jeweils charakteristische Dualismus der Denk- und Lebensrichtungen auf ihren einfachsten Ausdruck reduzieren und in Form eines entsprechenden Weltbildes veranschaulichen. Der für die Gegenwart maßgebliche Gegensatz zwischen einer "sozialistischen" und einer "individualistischen" Entwicklungstendenz findet dabei zum einen in einem ästhetischen Pantheismus seinen Niederschlag, der von der Möglichkeit ausgeht, daß an jedem einzelnen Gegenstand der ihm zugrundeliegende "Typus" und somit auch die tiefere Bedeutung der Dinge und der "Sinn des Weltganzen" aufgezeigt werden kann. Während im Rahmen dieser pantheistischen Weltanschauung aber gerade die spezifische Eigenart verloren geht, welche eine einzelne Erscheinungsform des modernen Lebens von allen anderen abhebt, ist der ihr entgegengesetzte ästhetische Individualismus demgegenüber an jener "Rangordnung der Werte" interessiert, welche sich durch den unterschiedlichen "Abstand" zwischen den Dingen und ihre dadurch bedingte spezifische Bedeutung ergibt. Denn gerade auf diesem "Abstand an und für sich" beruhe ein irreduzibler "Schönheitswert" und eine genuine Wertempfindung, welche diese Indifferenz und Vergleichgültigung der Dinge aufhebt (vgl. Simmel 1896a: 204-206).

Simmel hat dieser ästhetischen Bedeutung der Distanz im Rahmen seiner Analyse der modernen Geldwirtschaft einen zentralen Stellenwert zugesprochen (vgl. Lichtblau 1984). Denn bereits der einfache Warentausch impliziert an sich ja schon einen Akt der Distanzierung von der Unmittelbarkeit der je eigenen Bedürfnisbefriedigung und konstituiert dergestalt ein Begehren, das sich nur noch über Umwege seines Objekts zu vergewissern vermag. Die fortschreitende soziale Differenzierung und Arbeitsteilung steigert dabei zugleich den reinen Mittelcharakter, den das Geld als allgemeines Medium der gesellschaftlichen Austauschprozesse und Kommunikation angenommen hat. Indem sich seine Erlangung aber selbst zu einem Endzweck verkehrt, wird es schließlich zum Inbegriff einer Kultur, in der die Dinge ihren Wert gegenseitig bestimmen. Auf der Seite der Subjekte diagnostiziert Simmel dabei zum einen eine gesteigerte Unterschiedsempfindlichkeit, welche ein Pendant des fortschreitenden gesellschaftlichen Differenzierungsprozesses und der modernen großstädtischen Lebensweise darstellt. Zum anderen gehe mit dieser eine fast schon pathologisch zu nennende "Berührungsangst" einher, welche eine Folge der "geschwächten Nerven" bilde und sich in einer zeitbedingten Vorliebe für die "Fernwirkung der Dinge" äußere. Simmel sieht in dieser modernen "Hyperästhesie" denn auch den eigentlichen Grund für den Reiz, welcher dem Fragment, der bloßen Andeutung, dem Aphorismus, dem Symbolischen und den "unentwickelten Kunststilen" in der modernen Kunst zukomme. Die Vielzahl der Kunststile in der Moderne sei dabei selbst als eine Folge der unterschiedlichen Distanz zu verstehen, welche die einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen gegenüber der "Unmittelbarkeit der Dinge" geltend machen. Und die Größe der Schwingungsbreite im Wechsel der verschiedenen künstlerischen und weltanschaulichen Strömungen zeige dabei zugleich das Ausmaß der Abgestumpftheit der Nerven an, welche sich nurmehr in der Zuwendung zu modebedingten Extremen neue Anregungen zu verschaffen vermag (vgl. Simmel 1896a: 213-216; 1922a: 538 ff.).

### III.

Der zunehmend mittelbare und fragmentarische Charakter des Weltbezugs im Gefolge der gesellschaftlichen Differenzierung und der modernen Geldwirtschaft hat nun auch Simmel zu einer Entgegensetzung zwischen einer spezifischen Wissenschaft des Sozialen im engeren Sinne und einer umfassenden ästhetisch-metaphysischen Weltanschauung motiviert, welche diese "Fragmente der Moderne" (vgl. Frisby 1989a) für eine genuin symbolische Deutung der verschiedenen Erscheinungsformen des modernen Lebens fruchtbar zu machen versucht. Denn zum einen verflüchtigt sich bei Simmel der Gesellschaftsbegriff zu einem reinen Namen für die

Summe der sozialen Wechselwirkungen bzw. zu den rein "apriorischen" Bedingungen der Vergesellschaftung; seine soziologischen Untersuchungen verstehen sich deshalb auch der Methode nach bewußt nur als Beispiele, dem Inhalte nach dagegen nur als Fragmente dessen, was ihm zufolge eine "Wissenschaft von der Gesellschaft" zu leisten habe bzw. leisten kann (vgl. Simmel 1968: 14). Die tiefere "Unbefriedigung an dem fragmentarischen Charakter der Einzelerkenntnisse" läßt dabei jedoch den Wunsch nach der "Einheit eines Gesamtbildes" entstehen, welches sich den einzelnen Erscheinungsformen des sozialen und kulturellen Lebens nurmehr auf einem symbolischen Wege abgewinnen läßt.

Simmel zufolge ermöglicht aber gerade die zunehmende Distanz bzw. Differenzierung zwischen der "Kultur der Individuen" und der "kulturellen Logik der Objekte" eine wechselseitige Symbolisierung zwischen den "immanent subjektiven" Erlebnisformen und den in sachlicher Gestalt kristallisierten "Vergesellschaftungsformen". Denn auch rein innerpsychische Prozesse lassen sich nur in Analogie zu räumlichen und körperhaften Vorgängen deuten; und die Verbindung der äußeren Erscheinung zu einem sinnhaften Ganzen ist ihrerseits eine Funktion rein seelischer Akte, die in der Wirklichkeit so nicht vorgegeben ist. "Seelenhaftigkeit" ist deshalb für Simmel auch der Inbegriff einer formalen Einheit, welche nur durch eine gegenseitige symbolisierende Deutung von innerpsychischen Vorgängen und dinglichen bzw. körperhaften Erscheinungsformen erschlossen werden kann. Eine reine, sich nicht in Objekten vergegenständlichende Form von Innerlichkeit bleibt uns deshalb im Prinzip unzugänglich. Und eine ausschließlich auf sich gestellte, autonom gewordene Welt der Objekte bleibt ohne Bezug auf diese Form subjektiver Seelenhaftigkeit ihrerseits ohne "Sinn" und "Bedeutung" (vgl. Simmel 1922a: 534 ff.; 1968: 567 f.).

Simmel hat diese Theorie des Symbolischen nicht nur in seinen verschiedenen ästhetischen Einzeluntersuchungen fruchtbar zu machen versucht, sondern in seiner "Philosophie des Geldes" zugleich systematisch begründet. Es ist deshalb nicht übertrieben, in ihr seinen eigentlichen Entwurf für eine genuin ästhetische Theorie anzusehen (vgl. Böhringer 1984 u. Hübner-Funk 1984). Denn Simmels Analyse der symbolischen Bedeutung des Geldes liefert nicht nur einen Beitrag zur Ästhetik des modernen Lebens im Sinne des von ihm proklamierten methodologischen "Pantheismus", sondern steigert ihre Aussagekraft zugleich durch den kritischen Bezug auf ein traditionelles und emphatisches Verständnis von Kunst, welches auf der "Geschlossenheit" und "Selbstgenügsamkeit" des großen Kunstwerks insistiert. Dieser auratische Begriff des Kunstwerks erfährt seine zentrale Bedeutungsaufladung dadurch, daß er eine Gegeninstanz und Negation des Prinzips der modernen industriellen Arbeitsteilung beinhaltet und somit dem relativistischen Charakter der modernen Kultur die konkrete Utopie einer autarken und strikt individuellen Existenz gegenüberstellt (vgl. Simmel 1922a: 512 ff.; Marcard 1929: 17 ff.).

Diese Eigenart von Simmels Verständnis der "großen Kunst" als ein "l'art pour l'art" läßt sich am besten verdeutlichen, wenn wir seinen Begriff des Kunstwerks dem spezifischen Charakter des modernen Kunstgewerbes und der Bedeutung des Stilbegriffs im Rahmen seiner Ästhetik des modernen Lebens gegenüberstellen. Während nämlich die Einzigartigkeit eines jeden Kunstwerks darin begründet liegt, daß es ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt, welches auf rein immanenten ästhetischen Bestimmungen beruht, zeichnen sich die Gegenstände des Kunstgewerbes durch eine stilistische Prägung aus, welche die Möglichkeit ihrer beliebigen Reproduzierbarkeit beinhaltet. Deshalb fehlt dem Kunstwerk gerade der Charakter jener Zweckmäßigkeit, welche den Produkten des Kunstgewerbes an sich zukommt. Simmel sagt in diesem Zusammenhang auch, daß jedes große Kunstwerk etwas für sich darstelle, während die Werke des Kunstgewerbes etwas für uns beinhalten (vgl. Simmel 1922b: 50 u. 1983b: 163). "Stil" kommt einem Kunstwerk insofern auch immer nur als eine individuelle Eigenschaft zu, welche die persönliche Eigenart eines großen Künstlers widerspiegelt, während sich die Objekte des Kunstgewerbes gerade durch ihre gleiche stilistische Prägung auszeichnen. Der Begriffs des Stils kennzeichnet deshalb Simmel zufolge immer ein Allgemeines, das innerhalb der ästhetischen Sphäre somit ein anderes Gestaltungsprinzip als das der "eigentlichen Kunst" verkörpert. Denn "vermöge des Stiles wird die Besonderheit des einzelnen Werkes einem allgemeinen Formgesetz untertan, das auch für andere gilt ... im Gegensatz zu den Werken, die völlig aus sich selbst, d.h. aus der rätselhaften, absoluten Einheit der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer nur für sich selbst stehenden Einzigkeit gewachsen sind" (Simmel 1908: 307). Der für die Kultur der Moderne zentrale Gegensatz zwischen einer individualistischen und einer sozialistischen Entwicklungstendenz findet insofern auch in diesen beiden zentralen und einander

entgegengesetzten ästhetischen Prinzipien seinen entsprechenden Niederschlag.

Simmel läßt diesen Gegensatz jedoch nicht rein als solchen bestehen, sondern versucht zugleich auch verschiedene Vermittlungsformen zwischen dem ästhetischen "Individualismus" und "Pantheismus" bzw. "Sozialismus" aufzuzeigen. Denn das durch seinen Rahmen strikt von der Umwelt abgegrenzte Kunstwerk symbolisiert nämlich zum einen ein selbstgenügsames Ganzes, dem in bezug auf die Konflikte und Gegensätze des Lebens zugleich eine versöhnende Funktion zukommt. Aufgrund seiner "inselhaften Stellung" repräsentiert es die Form einer Einheit, welche sonst nur noch der "Seele" und der "Welt als ganze" zugesprochen werden kann. Indem es als Teil dieser Welt doch auch eine Welt für sich bildet, symbolisiert es zum einen den modernen Gegensatz von Individuum und Gesellschaft und vermittelt zum anderen ein "Gefühl der Freiheit" im Sinne einer "Entrücktheit aus allen bloßen Relationen" und einer Wiederherstellung der "verlorenen Einheit", in welcher die Gegensätze des Lebens nun aufgehoben erscheinen. Gerade aufgrund dieser "Erlösung durch die Kunst" ist insofern auch das "große" Kunstwerk nicht nur etwas "für sich", sondern eben auch etwas "für uns". Somit erweist sich auch die durch die Kunst bedingte "Verneinung des Wirklichen" letztendlich als ein "positives Verhältnis zu ihm" (vgl. Simmel 1922b: 8 ff. u. 46 ff.).

Aber auch in den verschiedenen Erscheinungsformen des modernen Lebens findet dieser Gegensatz des Individuellen und Allgemeinen einen entsprechenden ästhetischen Niederschlag. Im Unterschied zur Sphäre der Kunst stellt sich hier jedoch dieser Gegensatz in einer "unerlösten" Form dar. Simmel hat diesen "Konflikt der modernen Kultur" in zahlreichen Einzeluntersuchungen beschrieben. Ein "ästhetischer" Charakter kommt diesen Studien insofern zu, als Simmel zum einen durchgängig die "Analogie" bzw. "Parallele" zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auf symbolischem Wege aufzeigt. In ihnen kommt dabei der ungelöste 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 mit dem Anspruch auftritt, "selbst ein Ganzes und eine Einheit zu sein" (Simmel 1896b: 60). Zum anderen macht Simmel auf den Charakter der Stilisiertheit des modernen Lebens aufmerksam, der sich ihm zufolge sowohl den nivellierenden Konsequenzen der Geldwirtschaft als auch der entlastenden Funktion einer solchen Stilisierung hinsichtlich des Verhaltens der einzelnen Individuen verdankt: "Es ist, als ob das Ich sich doch nicht mehr allein tragen könnte ... die stilisierte Aeüßerung, Lebensform Geschmack - alles dies sind Schranken und Distanzierungen, an denen der exaggerierte Subjektivismus der Zeit ein Gegengewicht und eine Hülle findet." (Simmel 1908: 314)

Verhüllung und Enthüllung sind dabei die Strategien, welche der moderne "Stil des Lebens" in einem ganz "einheitlichen Benehmen" vereint. Simmel hat diesen "Kampfplatz des Für-sich-seins und des Für-andere-seins der Menschen" anhand der sozialen Funktion der Mode und des Schmucks exemplarisch beschrieben. Denn beides sind ihm zufolge Formen der Stilisierung, in welchen das "Bedürfnis des Zusammenschlusses" und das "Bedürfnis der Absonderung" eine Synthese in der Form des Ästhetischen eingegangen sind (vgl. Simmel 1983a: 29 ff.; 1983b: 159 ff.). Während jedoch die zeitlose Eleganz des Schmucks eine Zuspitzung auf die besondere Individualität vermeidet und die "Ausstrahlung" einer Persönlichkeit durch etwas rein Unhistorisches verstärkt, ist der Wechsel der Moden an eine spezifisch moderne Erfahrung von Zeitlichkeit gebunden, welche 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, welche 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 der Dezentrierung einer Kultur, in der "die großen, dauernden, unfraglichen Überzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren" (1983a: 35).

#### IV.

Simmel hat diesem "Stil des Lebens" in seiner "Philosophie des Geldes" ein eigenes großes Kapitel gewidmet. Er beschreibt dabei unter anderem die Distanz als eine räumliche, Rhythmus und Symmetrie als eine zeitlich-

räumliche und das Tempo als eine zeitliche Symbolik bzw. "Analogie" des modernen Lebensstils. Simmel stellt dabei dem traditionellen Begriff der Dauer, der auch das Wesen eines jeden großen Kunstwerks darstellt, das Prinzip einer absoluten Veränderung gegenüber, welche eine reine "Form des Übergangs" bzw. der "Nicht-Dauer" kennzeichnen soll. Diese "species aeternitatis mit umgekehrten Vorzeichen" ist dabei 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 bestimmte Zeitmaß an sich entschwunden ist. Zum anderen wird es aufgrund seines rein mittelbaren Charakters zum Inbegriff des relativistischen Charakters einer Welt, in welcher die Objektivationen des Lebens ihre Bedeutung in Form eines "selbstgenügsamen Zusammenschlusses" aneinander finden (vgl. Simmel 1922a: 581 ff.).

Damit kommt aber der Welt als ganzer eine Bestimmtheit zu, die Simmel auch dem großen Kunstwerk zugesprochen hat: nämlich die "beseelte" und zeitlose Form einer "Einheit von Einzelheiten" zu repräsentieren. Nur mit dem Unterschied, daß das Kunstwerk rein für sich ein Absolutes zu sein beansprucht, während die "allgemeine Relativität der Welt" das Absolute nur in Gestalt eines unendlichen Prozesses von Wechselwirkungen und Symbolisierungen zu verkörpern vermag. Insofern sind beide Sphären aber auch spiegelbildlich miteinander verbunden: "Nur weil die Realität sich in absoluter Bewegtheit befindet, hat es einen Sinn, ihr gegenüber das ideelle System zeitlos gültiger Gesetzlichkeiten zu behaupten; umgekehrt: nur weil diese bestehen, ist jener Strom des Daseins überhaupt bezeichnenbar und greifbar, statt in ein unqualifizierbares Chaos auseinanderzufallen." (Simmel 1922a: 584)

Simmel hat die Welt der Kunst und die Welt als Gesamtkunstwerk jedoch nicht nur einander antipodisch gegenübergestellt, sondern auch auf künstlerischem Gebiet Entwicklungen verfolgt, welche zur Ausbildung eines "neuen Stils" in der Kunst geführt haben, der diesem spezifischen Charakter der "neuzeitlichen Bewegtheit" auch mit genuin artistischen Mitteln Rechnung trägt. Anhand einer Analyse des "Bewegungsmotivs" in der plastischen Kunst kommt Simmel dabei zu dem Schluß, daß erst Rodin die künstlerische Zeitlosigkeit der reinen Bewegung entdeckt habe. Indem Rodin seine Figuren gewissermaßen aus dem Stein heraus wachsen läßt und als Stationen eines "unendlichen Weges" erfaßt, versinnbildlichen diese eine neue Form von "Monumentalität", welche im Unterschied zum klassischen Ideal dabei nicht mehr die des Seins und der Substantialität, sondern die des Werdens und der Bewegtheit verkörpert. Als "Momentbilder sub specie aeternitatis" veranschaulichen nämlich die Bewegungen seiner Gestalten nicht nur den Ausdruck eines flüchtigen Augenblicks, sondern zugleich auch eine "Impression des Übermomentanen" bzw. eine zeitlose Impression, die gerade in dem einzelnen Bewegungsmoment das Ganze der Bewegung erfaßt. Durch dieses "Souveränwerden des Bewegungsmotivs gegenüber dem Seinsmotiv" werden die Plastiken Rodins so zugleich zum schöpferischen Ausdruck der Labilität der "modernen Seele", deren Beweglichkeit "ein kontinuierliches Gleiten ohne feste Ausschlagspole und Haltepunkte ist, weniger ein Wechseln zwischen dem Ja und dem Nein, als eine Gleichzeitigkeit von Ja und Nein" (Simmel 1983a: 148).

Simmel hat diese "Metaphysik des Schwebens" mit einem spielerischen Motiv in Zusammenhang gebracht, das nicht nur der Sphäre der Kunst als solcher zugrundeliegt, sondern auch in verschiedenen Erscheinungsformen der modernen Kultur seinen Niederschlag findet. Sowohl die Kunst als auch das Spiel vermeiden nämlich die Gegensatzform des Lebens im Sinne eines schroffen "Entweder-Oder" und stellen gewissermaßen einen Dispens von praktischen Entscheidungszwängen dar, welcher das "tertium datur" gerade nicht ausschließt, wohl aber den damit verbundenen "Ernstfall" (vgl. Bloch 1969). Aufgrund ihrer Distanz und Abgehobenheit gegenüber dem Ernst des Lebens kommen der Kunst und dem Spiel dabei nicht nur die Funktion einer "Versöhnung" des Gegensatzes von "Notwendigkeit" und "Freiheit" zu, sondern zugleich eine spezifische symbolische Bedeutsamkeit, welche die formale Struktur der sozialen Wechselwirkungen rein als solche beleuchtet. Am Beispiel der Geselligkeit als der "Spielform der Vergesellschaftung" und der Koketterie als der "Spielform der Erotik" weist Simmel in diesem Zusammenhang sowohl auf eine tiefere "Wesensverwandtschaft" zwischen der geselligen und der erotischen Sphäre hin als auch auf die Existenz zweier "soziologischer Gebilde", die wie die Kunst und das Spiel "aus den geformten Wirklichkeiten ihre Form heraus ziehen und ihre Wirklichkeit hinter sich lassen". Als formreiner Fall bzw. soziologische Kunstform wird somit sowohl das "Gesellschaftsspiel" als auch

das "Liebesspiel" zum Medium einer tieferen Einsicht, die unter der Abstraktion von allen Inhalten diejenige formale Struktur "herausdestilliert", welche den Prozeß der Vergesellschaftung als auch das erotische Verhältnis der Geschlechter kennzeichnet. Indem die Koketterie die Gleichzeitigkeit eines "andeutenden Gewährens" und eines "andeutenden Versagens" beinhaltet, zeichnet sie gleichsam spielend "die bloße und reine Form der erotischen Entscheidung" nach und kann insofern "deren polare Entgegengesetztheiten in einem ganz einheitlichen Benehmen zusammenbringen, da der entschiedene und entscheidende Inhalt, der sie auf einem von beiden festlegte, prinzipiell in der Koketterie nicht eintritt". Und die reine Form der Geselligkeit vergleicht Simmel mit dem symbolischen Spiel eines "Schattenreiches, in dem es keine Reibungen gibt, weil Schatten sich eben nicht aneinander stoßen können" (Simmel 1911: 2-13).

Simmel hat mithin die "erlösende" und "versöhnende" Funktion der Kunst auch mit den Mitteln einer genuinen soziologischen Ästhetik einzuholen versucht. Die von Peter Bürger im Rahmen seiner Kritik der idealistischen Ästhetik mit Blick auf die künstlerischen Avantgardebewegungen der Jahrhundertwende geforderte Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis erweist sich vor diesem Hintergrund hinsichtlich Simmels Ästhetik eher als retrospektiv denn prospektiv (vgl. Bürger 1983). Andererseits läßt sich mit Bürger gegen Simmel einwenden, daß die Kunst zugleich ihre kritischen und utopischen Gehalte zu verlieren droht, wenn sie als Paradigma der alltäglichen Lebenspraxis schlechthin angesehen wird. Simmel scheint diese Paradoxie im Auge gehabt zu haben, als er seinem "soziologischen Impressionismus" zugleich eine traditionelle Konzeption des "in sich geschlossenen" Kunstwerks gegenüberstellte, welche den "modernen" Stil des Lebens eher als eine "entfremdete" Form der Versöhnung von Natur und Kultur bzw. "Gesetz" und "Freiheit" erweist. Daß aber die Sprengkraft jedes auratischen Verständnisses von Kunst ihrerseits auf den Bezug zur alltäglichen Lebenspraxis angewiesen bleibt, kann als Hinweis darauf gelesen werden, daß sich deren "Selbstgenügsamkeit" selbst nur innerhalb der "Wechsel- und Gegensatzform des Lebens" zu behaupten vermag.

## **Literatur**

Bloch, Ernst: Weisen des 'Vielleicht' bei Simmel (1958), in: Gesamtausgabe, Bd.10, Frankfurt: Suhrkamp 1969, S.57-60.

Böhringer, Hannes: Die "Philosophie des Geldes" als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel und die Moderne, Frankfurt: Suhrkamp 1984, S.178-182.

Böhringer, Hannes: Simmels Impressionismus, in: Wilhelm Schmidt-Biggemann u.a. (Hrsg.), *Disiecta Membra. Studien. Karlfried Gründer zum 60.Geburtstag*, Basel: Schwabe 1989, S.151-155.

Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt: Suhrkamp 1983.

Frisby, David: *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann 1981.

Frisby, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin*. Übers. v. Adriane Rinsche, Gütersloh: Daedalus 1989a.

Frisby, David: *The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation*. Paper presented to the Culture Section at the American Sociological Association Annual Meeting, San Francisco, August 1989b.

Hübner-Funk, Sibylle: Die ästhetische Konstituierung gesellschaftlicher Erkenntnis am Beispiel der "Philosophie des Geldes", in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp 1984, S.183-201.

Lichtblau, Klaus: Das "Pathos der Distanz". Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel und die Moderne, Frankfurt: Suhrkamp 1984, S.231-281.

Lichtblau, Klaus: Die Seele und das Geld. Kulturtheoretische Implikationen in Georg Simmels "Philosophie des Geldes", in: Friedhelm Neidhardt/M. Rainer Lepsius/Johannes Weiß (Hrsg.), Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S.57-74.

Marcard, Karl-Alfred von: Der Begriff des Kunstwerks bei Georg Simmel, Phil.Diss. Leipzig: Oswald Schmidt 1929.

Simmel, Georg: "Rembrandt als Erzieher", in: Vossische Zeitung, 1.Juni 1890, Sonntagsbeilage 22, Sp.7-10.

Simmel, Georg: Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie. Leipzig: Duncker & Humblot 1892.

Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik, in: Die Zukunft 17 (1896a), S.204-216.

Simmel, Georg: Berliner Gewerbeausstellung, in: Die Zeit, Wien 8 (25.Juli 1896b), S.59-60.

Simmel, Georg: Das Problem des Stiles, in: Dekorative Kunst, Jg.11, H.7 (1908), S.307-316.

Simmel, Georg: Soziologie der Geselligkeit, in: Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19.-22.Oktober 1910 in Frankfurt a.M., Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck) 1911, S.1-16.

Simmel, Georg: Philosophie des Geldes, 4., unveränd. Aufl. München/Leipzig: Duncker & Humblot 1922a.

Simmel, Georg: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze, hrsg.v. Gertrud Simmel, Potsdam: Kiepenheuer 1922b.

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, 5. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot 1968.

Simmel, Georg: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, Berlin: Wagenbach 1983a.

Simmel, Georg: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl. Hrsg. u. eingel.v. Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt, Frankfurt: Suhrkamp 1983b.

Weber, Paul: Kunst und Religion. Eine Frage für die Gegenwart erläutert an einem Gange durch die Geschichte der christlichen Kunst, Heilbronn: Eugen Salzer 1911.

in: Simmel-Newsletter 1 (1991), S. 22-35