

III. Die ästhetische Wiederverzauberung der Welt^Ü

1. Wechselwirkungen zwischen Kunst- und Kulturgeschichte um 1900

Die Rezeption des Werkes von Friedrich Nietzsche bildete einen konstitutiven Bestandteil innerhalb der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Erscheinungsformen der ästhetisch-literarischen Moderne, die das geistige und kulturelle Leben in Deutschland um die Jahrhundertwende prägten. Nietzsches Schriften konnten dabei zugleich in den historischen Zusammenhang jener "ästhetischen Opposition" gestellt werden, welche sich seit der gescheiterten bürgerlichen Revolution von 1848 zunehmend von der "realpolitischen" Form des deutschen Einigungsprozesses abzugrenzen begann und schließlich spätestens seit 1890 unübersehbar auch von einer breiteren kulturellen Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen wurde.¹ Kam bereits innerhalb der öffentlich ge-

^Ü Klaus Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 178-279.

¹ Der Ausdruck "ästhetische Opposition" ist übrigens keineswegs erst 1970 geprägt worden, wie dies Gert Mattenklott unterstellt, sondern bereits wesentlich früher als umfassende Kennzeichnung für die sich gegen die von Bismarck betriebene Form der Gründung und "inneren Einigung" des Deutschen Reiches aussprechenden kulturellen Gegenbewegungen verwendet worden. Zur insofern *falschen* zeitlichen Datierung des historischen Ursprungs dieses Begriffs vgl. Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardesley und George* (München 1970), Neuauf. Frankfurt am Main 1985, S. 6. Zu den wesentlich älteren Wurzeln dieser "ästhetischen Opposition" siehe insbesondere die aus einer spezifischen "reichsdeutschen" Perspektive geschriebene, gleichwohl nach wie vor instruktive Untersuchung von Otto Westphal, *Feinde Bismarcks. Geistige Grundlagen der deutschen Opposition 1848-1918*, München/Berlin 1930, bes. S. 120 ff. u. 174 ff. Demgegenüber ist der jüngst von Stefan Breuer in die Diskussion eingebrachte Schlüsselbegriff des "ästhetischen Fundamentalismus" sowohl hinsichtlich der eigentlichen historischen Differenziertheit dieser verschiedenen ästhetischen Gegenbewegungen als auch hinsichtlich seiner ausschließlichen Fixierung auf den George-Kreis gleichermaßen viel zu eng wie auch zu weit gefaßt, um den entsprechenden geschichtlichen Zusammenhang auch nur ansatzweise in den Griff zu bekommen. Dies wird insbesondere an der Vergeblichkeit von Breuers Versuch deutlich, ausgerechnet auch noch Georg Simmels Ästhetik sowie Philosophie der Kunst in den Umkreis von Stefan George und damit in den Kontext eines solchen "ästhetischen Fundamentalismus" zu stellen, was bei Breuers Zuordnung von Simmels diesbezüglichen Arbeiten zu einem *monumentalen* im Gegensatz zu einem "intimen" Kunstverständnis vollständig zur Karikatur gerät, wobei Breuer allerdings - und dies zeichnet ihn aus - ehrlicherweise zugibt, "nicht restlos zu begreifen, was Simmel hier meint". Wäre es in einem *solchen* Fall allerdings nicht viel *sinnvoller*, folgende berühmte Maxime von Ludwig Wittgenstein zu beherzigen: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen"? Vgl. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, bes. S. 1-19 u. 169-183 (hier S. 182). Zu dem sich um 1890 anbahnenden Konflikt zwischen der offiziellen wilhelminischen Repräsentativkultur und den Vertretern der ästhetisch-literarischen Moderne im deutschen Kaiserreich sowie dem ambivalenten Verhältnis des Bürgertums gegenüber den "Modernen" vgl. die weniger unter rein "psychologischen" bzw. "gruppenpsychologischen" und "narzißmuspsychologischen" sowie "typologisch-sozialwissenschaftlichen" als vielmehr unter strikt *historischen* Gesichtspunkten wesentlich ergiebigeren Untersuchungen von Peter Mast, *Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901*, Rheinfelden 1980; Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988; ders., *Deutsche Geschichte 1866-1918*, Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, S. 692 ff.; Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914)*, Bochum 1990, bes. S. 73 ff.; Torsten Büniger/Gerhard Wagner, *Die Alten und die Jungen im Deutschen Reich. Literatursoziologische Anmerkungen zum Verhältnis der Generationen 1871-1918*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 20 (1991), S. 177-190; Hans Joachim Eberhard, *Intellektuelle der Kaiserzeit. Ein sozialpsychologischer Streifzug durch Naturalismus, Antinaturalismus und Frühexpressionismus*, Frankfurt am

fürten Diskussion der Schriften Nietzsches eine grundsätzliche Verlegenheit darüber zum Ausdruck, wie deren kulturkritischer und modernitätstheoretischer Gehalt in geschichtsphilosophischer und politischer Hinsicht zu beurteilen sei, so verschärften sich diese zeitdiagnostischen Deutungsprobleme noch erheblich innerhalb der um die Jahrhundertwende geführten Auseinandersetzung mit den verschiedenen anderen Erscheinungsformen der ästhetischen Moderne. Innerhalb der neueren Kunst- und Literaturgeschichte hat sich dabei weitgehend ein Konsens darüber durchgesetzt, daß diese ästhetische Moderne um 1900 durch einen grundlegenden Stilpluralismus im Sinne einer Gleichzeitigkeit von verschiedenen künstlerischen Strömungen gekennzeichnet ist, die untereinander um den Anspruch auf "Modernität" konkurrierten, und daß ihr wechselseitiges Verhältnis zueinander deshalb auch nicht mehr durch das traditionelle kunstgeschichtliche Modell einer historischen Abfolge der einzelnen Stilrichtungen beschrieben werden kann.² Diese spezifische Erfahrung von "Modernität" hatte denn auch bereits Nietzsche vor Augen, als er seiner Epoche die Unfähigkeit zur Entscheidung zwischen einander widersprechenden Wertvorstellungen vorwarf und seiner eigenen Zeit das am Vorbild der griechischen Antike gewonnene Kulturideal einer "Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes" gegenüberstellte.³ Dennoch sind die um die Jahrhundertwende mit dem emphatischen Anspruch auf "Modernität" auftretenden künstlerischen Strömungen des Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, der Décadence- und Nervenkunst sowie des Jugendstils bzw. "Art nouveau" immer wieder in den Rang einer epochalen Charakterisierung der kulturellen Moderne schlechthin erhoben worden. Hinter einer solchen Absicht verbarg sich freilich nicht nur die Suche nach einer einheitlichen ästhetischen Erfahrung von Modernität, sondern zugleich auch die Überzeugung, daß sich die historische Eigenart der "Epoche um 1900"

Main/Bern/New York/Paris 1991; Wolfgang J. Mommsen, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, in: ders., Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main 1990, S. 257-286; ders., Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main/Berlin 1994, S. 41 ff. sowie ders., Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland, in: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), S. 424-444. Zur Überwindung des Historismus der Gründerzeit in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende vgl. ferner Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefanger/Gotthard Wunberg, Historismus und literarische Moderne, Tübingen 1995.

² Vgl. hierzu insbesondere Erich Ruprecht/Dieter Bänsch (Hrsg.), Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart 1970, Einführung, S. XVII-XLII; Renate Wagner-Rieger, Der Stilpluralismus um 1900, in: Alte und moderne Kunst, Jg. 23 (1978), Nr. 160-161, S. 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, S. 303-341; ders., Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900), in: ders., (Hrsg.), Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein/Ts. 1981, S. IX-LI sowie Helmut Kreuzer, Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), in: ders., (Hrsg.), Jahrhundertende - Jahrhundertwende, I. Teil, Wiesbaden 1976, S. 1-31. Darauf, daß die Suche nach einem *epochenspezifischen* "einheitlichen" Stil eine grundsätzlich zum Scheitern verurteilte *Fiktion* der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung sein könnte und daß insofern eher ein ästhetischer "Polytheismus" bzw. "Pantheismus" als ein entsprechender "Monotheismus" bzw. Einheitsbrei, in dem ohnehin alle Katzen grau wären, die *Regel* sein könnte, verweist in diesem Zusammenhang allerdings zu Recht J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.), Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 77-95.

³ Vgl. Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und Schriftsteller (1873). KSA, Bd. 1, S. 163; ferner ders., Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem (1888). KSA, Bd. 6, S. 52 f.

auch in einem übergreifenden Sinn gerade vermittelt einer Klärung des spezifischen Status der modernen Kunst und Literatur innerhalb der Gegenwartskultur am präzisesten bestimmen lasse.⁴

Die kritische Auseinandersetzung mit diesem Anspruch auf die ästhetische Artikulation eines genuin "modernen" Lebensgefühls und seinen möglichen Konsequenzen für die weitere Gestaltung der Lebenspraxis verkörperte dabei eine produktive Herausforderung für jene akademischen Disziplinen, welche sich ihrerseits darum bemühten, die Eigenart der okzidentalen Kultur durch eine Rückbesinnung auf deren historische Ursprünge in zeitdiagnostischer Absicht zu bestimmen.⁵ Eine der bisher nur unzureichend erforschte Form der "Wechselwirkung" und Komplementarität zwischen diesen sich in verschiedene Einzelwissenschaften ausdifferenzierenden Strömungen des Gesamtspektrums der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende stellt in diesem Zusammenhang das produktive Spannungsverhältnis zwischen der Kunst- und Kulturgeschichte um 1900 und der sich allmählich als autonome Disziplin konstituierenden modernen Soziologie in Deutschland dar, welches zugleich verständlich macht, warum im Gegensatz zu den genuin "naturalistischen" Grundannahmen der Gesellschaftswissenschaften des 19. Jahrhunderts auch innerhalb dieser kulturwissenschaftlichen Analyse und Diagnose der Moderne eine Rehabilitierung des Ästhetischen als einer "autonomen Wertsphäre" stattgefunden hat. Daß es jedoch überhaupt zu einer solchen produktiven "Wechselwirkung" zwischen dem genuin ästhetischen Diskurs und der beginnenden kultursoziologischen Diskussion der Jahrhundertwende kommen konnte, verdankt sich einem Umstand, auf den Wolf Lepenies in letzter Zeit zu Recht wiederholt aufmerksam gemacht hat und der sich nicht nur in bezug auf die Literatur im engeren Sinne, sondern auch im Hinblick auf die übrigen "Künste", d.h. insbesondere die bildende und plastische Kunst, das moderne Kunstgewerbe und die Architektur sowie das Theater und die Musik nachweisen läßt: nämlich die Feststellung, daß der auf alle diese Manifestationen der modernen Kunst bezogene ästhetische Diskurs bereits damals in einem offenen Konkurrenzverhältnis zu einer sich als autonome "Einzelwissenschaft" formierenden Soziologie hinsichtlich ihrer zeitdiagnostischen Deutungskompetenz stand.⁶

Ergeben sich dabei zum einen zahlreiche Bezüge zwischen der ästhetischen Erfahrung und Artikulation von "Modernität" und einer entsprechenden soziologischen Diag-

⁴ Dieses Interesse kommt z.B. exemplarisch zum Ausdruck bei Richard Hamann/Jost Hermand, *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, 5 Bde., Berlin 1959-1965. Zu entsprechenden zeitgenössischen Versuchen einer Standortbestimmung der "Moderne" um 1900 siehe auch Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ausgewählt, eingel. u. erläutert v. Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968; Julius Lessing, *Das Moderne in der Kunst*, Berlin 1898; Willy Hellpach, *Nervöse Kunst und ästhetische Kultur*, in: ders., *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902, S. 127-158; Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, 3 Bde., Stuttgart 1904; Ludwig Coellen, *Neuromantik*, Jena 1906; Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907 sowie Samuel Lublinski, *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, Dresden 1909.

⁵ Zum allgemeinen Stand der kulturwissenschaftlichen Diskussion um die Jahrhundertwende siehe auch die einzelnen Beiträge in Rüdiger vom Bruch/Friedrich Wilhelm Graf/Gangolf Hübinger (Hrsg.), *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft*, Stuttgart 1989.

⁶ Vgl. Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München 1985 sowie ders., *Über den Krieg der Wissenschaften und der Literatur. Der Status der Soziologie seit der Aufklärung*, in: *Merkur* 448 (1986), S. 482-494.

nose der Eigenart der kulturellen Moderne allein schon aufgrund des ihnen jeweils zugrundeliegenden temporalen Erfahrungsgehalts,⁷ so können auf der anderen Seite aber auch die künstlerischen Produktionen eines Zeitalters, die Veränderungen hinsichtlich des Verständnisses der ästhetischen Sphäre im allgemeinen und der Wandel der ästhetischen Stile, Kategorien und Ausdrucksformen im besonderen zugleich zum symptomatischen Gegenstand einer kulturgeschichtlichen und kultursoziologischen Physiognomie des "modernen Zeitalters" erhoben werden. Dieser Versuch einer Analyse und Beschreibung der Eigenart des Ästhetischen und seiner diversen Erscheinungsformen in den verschiedenen Stadien und Epochen der europäischen Geschichte von einem externen, nicht immanent ästhetischen Beobachtungsstandpunkt aus ist denn auch bereits im 19. Jahrhundert wiederholt von verschiedenen namhaften Vertretern der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung mit mehr oder weniger großem Erfolg unternommen worden, wobei insbesondere eine durch den westeuropäischen Positivismus, den Einfluß der Spencerschen Entwicklungstheorie sowie die Grundannahmen des historischen Materialismus geprägte Soziologie der Kunst darum bestrebt war, die spezifische Autonomie des Ästhetischen vermittels eines Nachweises der gesellschaftlichen Bedingtheit und der "Milieuverhaftetheit" der künstlerischen Produktion innerhalb des modernen industriellen Zeitalters zu relativieren, wenn nicht gar aufzuheben.⁸

Dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf eine grundsätzliche Autonomie der Kunst und der Behauptung einer soziokulturellen Prägung der ästhetischen Sphäre, welches auch noch Jacob Burckhardts Versuch einer Verbindung der Kunst mit der Kulturgeschichte kennzeichnete und diesen dabei zu der Auffassung bezüglich einer entsprechenden Doppelnatur des Kunstwerkes geführt hatte, läßt sich auch anhand der kunstgeschichtlichen Diskussion um die Jahrhundertwende nachweisen.⁹ Um diesen Zusammenhang zwischen Kunstkritik, ästhetischer Theorie und allgemeiner kulturwissenschaftlicher Zeitdiagnostik zu verdeutlichen, sollen im folgenden drei repräsentative wie namhafte Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum herangezogen werden, die für die Diskussionslage um 1900 als charakteristisch gelten können und welche auch in der Lage sind, die entsprechenden Bezugspunkte für eine Rekonstruktion der an sie anschließenden ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragestellungen innerhalb der deutschen Kultursoziologie der Jahrhundertwende anzugeben: nämlich Wilhelm Diltheys Beschreibung der Auflösung des "klassischen" kunstwissenschaftlichen Kanons gegen

⁷ Siehe hierzu auch Klaus Lichtblau, *Soziologie und Zeitdiagnose. Oder: Die Moderne im Selbstbezug*, in: Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), *Jenseits der Utopie. Theoriekritik der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1991, S. 15-47.

⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere die jetzt in neuer Auflage verfügbaren Schriften von Pierre-Joseph Proudhon, *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst*, Berlin 1988; Hippolyte Taine, *Philosophie der Kunst*, Berlin 1987 sowie Jean Marie Guyau, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, Berlin 1987, ferner die einzelnen Beiträge in: Alphons Silbermann (Hrsg.), *Klassiker der Kunstsoziologie*, München 1979.

⁹ Siehe hierzu insbesondere die informative Untersuchung von Irmgard Siebert, *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991 sowie den Artikel von Bernd Roeck, *Der verschlossene Bezirk. Burckhardts Synthese von Kunst- und Kulturgeschichte*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. September 1993, S. N 5. Zum allgemeinen Verhältnis zwischen Kunst- und Kulturgeschichte sowie zur Entstehung der modernen "autonomen" Kunstgeschichte um die Jahrhundertwende vgl. auch Willibald Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1977, S. 125-139 sowie Karl Möseneder, *Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft*, in: Klaus P. Hansen (Hrsg.), *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*, Tübingen 1993, S. 59-79.

Ende des 19. Jahrhunderts und sein Plädoyer für eine Rückbesinnung auf die traditionelle idealistische Ästhetik, Alois Riegls Rehabilitierung der "angewandten Künste" im Rahmen seiner Neubegründung der Geschichte der Ornamentik und das von ihm vor dem Hintergrund seiner Theorie des "Kunstwollens" verfolgte Projekt einer "autonomen Kunstgeschichte" sowie Karl Lamprechts Versuch, die Eigenart der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende mit Hilfe von genuin "sozialpsychischen" und neuropathologischen Grundbegriffen sowie entsprechenden kulturgeschichtlichen "Entwicklungsgesetzen" und Periodisierungsversuchen zu bestimmen. Wir werden dabei zum einen sehen, wie stark die "Wechselwirkungen" bzw. inneren Affinitäten und "Wahlverwandtschaften" zwischen der genuin ästhetischen und der kulturwissenschaftlichen Diskussion der Jahrhundertwende ausgeprägt gewesen sind. Und wir werden zum anderen feststellen, daß die zu dieser Zeit in allen zentralen Bereichen der historischen Kulturwissenschaften festzustellende Umorientierung von einem eher "naturalistischen" bzw. "positivistischen" Selbstverständnis hin zu einer dezidiert "idealistischen" bzw. erkenntniskritischen Neubegründung der jeweils zugrundeliegenden forschungsleitenden Fragestellungen nicht nur die Genese der Kultursoziologie in Deutschland, sondern auch die verschiedenen Reflexionsformen über die Eigenart des Ästhetischen innerhalb der Moderne nachhaltig geprägt hat.

Als analytische Bezugspunkte für die folgende Rekonstruktion dienen dabei zum einen die Krise des modernen Kunstverständnisses, welche vor dem Hintergrund des Konkurrenzverhältnisses zwischen den einzelnen modernistischen Strömungen wie dem Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil und der "Dekadenz"- bzw. "Nervenkunst" schließlich zur Proklamation eines neuen "künstlerischen Zeitalters" unter bewußter Wiederaufnahme des Programms der klassischen idealistischen Autonomieästhetik und einer ihr entsprechenden "ästhetischen Sittenlehre" führen sollte. Zum anderen wird durch die bereits in der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festzustellende Aufwertung der "technischen" bzw. "angewandten Künste" gegenüber der "hohen" bzw. "autonomen Kunst" ein sich um die Jahrhundertwende radikalischer ästhetischer Universalitätsanspruch deutlich, der sich keinesfalls auf die Sphäre der künstlerischen Produktion und Rezeption im engeren Sinne mehr beschränkte, sondern nun prinzipiell alle Manifestationen des "modernen Lebens" unter das Signum einer "ästhetischen Bedeutsamkeit" stellte, welcher auch die sich allmählich formierende kultursoziologische Forschung im engeren Sinne zunehmend Rechnung trug. Und schließlich soll gezeigt werden, aufgrund welcher "psychologischer" Prämissen bzw. Wirkungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerade das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" als ein moderner Ersatzmythos fungieren konnte, in welchem das noch unter dem Eindruck der bürgerlichen Revolution von 1848 verkündete Projekt einer Verbindung von Kunst und Revolution nun in eine "zeitgemäße" Form des Musikdramas transformiert wurde.

Die Verunsicherung, welche die herkömmliche Form der Kunstkritik angesichts des Einzugs der ästhetischen Moderne innerhalb des deutschen Kulturlebens der Jahrhundertwende erfuhr, kommt in Wilhelm Diltheys Aufsatz über "Die drei Epochen der modernen Ästhetik" besonders deutlich zum Ausdruck, der 1892 in der renommierten, eher einem konservativ-bürgerlichen als einem "modernistischen" Kunstverständnis verpflichteten Zeitschrift "Deutsche Rundschau" erschien. Dilthey hatte in dieser Abhandlung den Versuch unternommen, den modernen "Stilpluralismus" und die grundsätzliche Unsicherheit bzw. Unentschiedenheit hinsichtlich einer ästhetischen Bewertung der

Werke der zeitgenössischen Kunst und die damit verbundenen weltanschaulichen Orientierungsprobleme auf ein gestörtes Verhältnis zwischen der Kunstproduktion, der Kunstkritik sowie der öffentlichen Kunstrezeption zurückzuführen.¹⁰ Diese heute als Durchbruch der eigentlichen ästhetischen Moderne angesehene kunstgeschichtliche Konstellation, deren Wurzeln Dilthey dabei weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgte, verdankte sich ihm zufolge insbesondere dem Durchbruch einer "veränderten Lebensstimmung", welche auf den Prinzipien einer "gänzlichen Diesseitigkeit und Erdenbedingtheit des geistigen Lebens" beruhte und deren spezifischer ästhetischer Erfahrungsgehalt deshalb auch nicht mehr in den traditionellen kunstphilosophischen Lehrbüchern zu finden sei.¹¹ Insbesondere drei Kennzeichen sind es, die ihm zufolge für die moderne Literatur und Kunst charakteristisch gewesen sind: zum einen das Bestreben nach einer "zersetzenden" Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, welche durch ihre geistige wie politische Nähe zu den sozialistischen Bestrebungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedingt gewesen sei; zum anderen der intendierte "Realismus" bzw. "Naturalismus" der jeweiligen künstlerischen Darstellungsformen; und schließlich die "psychologische Tiefe" und die Wendung hin zum "Physiologischen" und "Bestialischen", wie sie Dilthey insbesondere in den literarischen Werken von Balzac, Taine und Zola identifizierte.¹² Ein weltanschaulich gebundener "Realismus" verdränge dabei allmählich die "zeit- und raumlosen Ideale" der klassischen Ästhetik und führe so zu einer "Bevorzugung der anomalen Seelenzustände und des Seelisch-Complexen", wie sie im übrigen auch für die "impressionistische" Kultur der Jahrhundertwende geradezu charakteristisch werden sollte.¹³ Als typische Repräsentanten der modernen Kunst hatte Dilthey dabei insbesondere die "Physiologie" der französischen Gesellschaft in den großen Romanen Balzacs, Richard Wagners Inszenierung der Oper als "Gesamtkunstwerk" sowie die in der "materialistischen" Ästhetik von Gottfried Semper behauptete Bedingtheit der architektonischen Gestaltungsformen durch das Material und den technologischen Entwicklungsstand des zeitgenössischen Kunsthandwerks und dessen Suche nach einem einheitlichen Stil der modernen künstlerischen

¹⁰ Vgl. Wilhelm Dilthey, Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe, in: Deutsche Rundschau 19 (1892), S. 200-236. Zur vergleichenden Analyse der wichtigsten Rundschauzeitschriften im deutschen Kaiserreich, welche einen entsprechenden Eindruck über den Kunstgeschmack in den verschiedensten bürgerlichen Kreisen und Zirkeln sowie die diesbezügliche kulturpolitische Stellung der "Deutschen Rundschau" vermittelt, siehe auch die Untersuchungen von Joëlle Philippi, Das Nietzsche-Bild in der deutschen Zeitschriftenpresse der Jahrhundertwende, Dissertation Saarbrücken 1970, S. 9-28; Rüdiger vom Bruch, Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzold/Gerd Wolandt (Hrsg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 313-347; Karl Ulrich Syndram, Rundschauzeitschriften. Anmerkungen zur ideengeschichtlichen Rolle eines Zeitschriftentyps, ebd., S. 349-470; ders., Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreichs (1871-1914), Berlin 1989 sowie die bereits zitierte und von Hans Mommsen betreute Bochumer Dissertation von Birgit Kulhoff, Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst, a.a.O.

¹¹ Dilthey, a.a.O., S. 201 ff.

¹² Ebd., S. 201.

¹³ Ebd., S. 202 f. Zur ausführlichen Analyse und Diskussion dieses "impressionistischen" Charakters der bürgerlichen Kultur der Jahrhundertwende siehe auch Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, a.a.O., dessen Art der Darstellung dabei allerdings selbst noch durch eine "impressionistische" Vorgehensweise geprägt ist; Lothar Müller, Impressionistische Kultur. Zur Ästhetik von Modernität und Großstadt um 1900, in: Thomas Steinfeld/Heidrun Suhr (Hrsg.), In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie, Frankfurt am Main 1990, S. 41-69; ferner die noch weiter unten folgenden Ausführungen zu Karl Lamprechts Analyse der modernen Gegenwartskultur.

Ausdrucksformen hervorgehoben. Dilthey beschloß seinen Aufsatz mit der Feststellung, daß solcherart "Naturalismus" immer dann auftrete, wenn eine große Kunstepoche, d.h. die "Zeit eines Stils" an ihr Ende gelangt sei und insofern auch als eine Dekadenzerscheinung bewertet werden müsse, und daß deshalb jenen modernen "Kopisten der Wirklichkeit" die klassische, nicht zuletzt von Goethe vertretene symbolische Auffassung der Kunst als "Gleichnis des Vergänglichen" gegenübergestellt werden müsse.¹⁴

Zeichnete sich Diltheys Versuch einer Überwindung der zeitgenössischen "Krise" des Kunstgeschmacks und der künstlerischen Bewertung noch durch eine Rehabilitierung der klassischen idealistischen Ästhetik aus, wie er sie auch in seiner 1906 erschienenen berühmten Aufsatzsammlung über "Das Erlebnis und die Dichtung" weiterverfolgte, so unternahm der einflußreiche österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl ebenfalls um die Jahrhundertwende demgegenüber den anspruchsvollen Versuch, die Autonomie der modernen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise gerade durch eine Aufhebung des Gegensatzes zwischen "hoher Kunst" und "angewandter Kunst" neu zu begründen. Zwei entscheidende Gesichtspunkte sind es, welche dabei die radikale Modernität von Riegls kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise charakterisieren: Zum einen machte Riegl die zu seiner eigenen Zeit zu beobachtende Renaissance des Kunstgewerbes und der Ornamentik nun selbst zum Gegenstand einer historischen bzw. genetischen Betrachtungsweise, wobei er auch die einzelnen Stilwandlungen im Bereich der angewandten Künste nicht mehr auf milieubedingte externe Wirkungsfaktoren, sondern auf ein der künstlerischen Produktion und ihrer Stilisierung immanent zugrundeliegendes künstlerisches "Wollen" bzw. Kunstwollen zurückführte. Und zum anderen teilte Riegl mit vielen seiner Zeitgenossen die zwischen 1885 und 1905 sich radikal verändernde Einstellung gegenüber den sogenannten Verfallsepochen der Kunst- und Kulturgeschichte, indem er nun die Frage nach der Kontinuität der künstlerischen Produktion und Rezeption und der "inneren Gesetzmäßigkeit" der Stilentwicklung im Bereich der Ornamentik und des Kunstgewerbes sowohl im Hinblick auf die üblicherweise als Epoche des künstlerischen und kulturellen Verfalls angesehene römische Spätantike als auch auf die ebenfalls von seinen Zeitgenossen als Ausdruck eines "dekadenten" bzw. "korrumpierten" Kunststils bewertete Epoche des europäischen Barock stellte.¹⁵

Der offensichtliche Zusammenhang mit den zeitgenössischen Kunstbestrebungen der Jahrhundertwende im Bereich des Jugendstils und des Kunstgewerbes tritt dabei sowohl in seiner 1893 unter dem Titel "Stilfragen" erschienenen Geschichte der Ornamentik als auch in seiner bahnbrechenden Untersuchung über die "Spätromische Kunstindustrie"

¹⁴ Dilthey, a.a.O., S. 227 ff. Interessanterweise hatte Ernst Troeltsch in seinem Aufsatz über "Das neunzehnte Jahrhundert" aus dem Jahre 1913 demgegenüber den periodisch wiederkehrenden künstlerischen "Naturalismus" mit genau umgekehrten Vorzeichen nicht als *Verfallserscheinung* einer vergangenen "Stil"-Epoche, sondern gerade als eine "Verjüngungsperiode der Kunst" charakterisiert, die prinzipiell immer mit dem Naturalismus *beginne*. Vgl. Troeltsch, Gesammelte Schriften, Bd. 4: Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie, Tübingen 1925, S. 644. Es ist also offenbar nur eine Frage des Standpunktes, ob man bei solchen "Übergangerscheinungen" wie dem Naturalismus eher den Aspekt des Niedergangs einer vorhergegangenen Kunstepoche oder aber den des Beginns einer neuen Epoche des künstlerischen Schaffens betont.

¹⁵ Mit der Ausnahme seines berühmten Aufsatzes über "Das holländische Gruppenportrait" aus dem Jahre 1902 lagen Riegls Studien über den barocken Kunststil bei seinem Tod im Jahre 1905 allerdings nur als Vorlesungsmanskripte vor und sind erst posthum veröffentlicht worden. Vgl. Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908.

aus dem Jahre 1901 zutage.¹⁶ In beiden Schriften hat Riegl seinen eigenen kunstgeschichtlichen Untersuchungsansatz dabei sowohl in kritischer als auch zum Teil in polemischer Absicht bewußt von den "kunstmaterialistischen", "kunsttechnischen" und milieutheoretischen ästhetischen Diskursen seiner eigenen Epoche abgegrenzt, um so die Autonomie der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise auch im Bereich der "praktischen Ästhetik" bzw. der angewandten Künste nachhaltig zu unterstreichen. Insbesondere grenzte sich Riegl dabei von jener Art der ästhetischen Theorie ab, "die in der Regel mit dem Namen Gottfried Sempers in Verbindung gebracht wird und der zufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik".¹⁷ Als extremes Dogma einer materialistischen Metaphysik wurde dabei von Riegl jene "mechanistische Auffassung" der extremen "Partei der Kunstmaterialisten" verworfen, der zufolge insbesondere das ästhetische Material selbst sowie die technischen Voraussetzungen und Grundlagen der künstlerischen Produktion für die Stilentwicklung im Bereich der Kunstgeschichte verantwortlich zu machen seien. Dieser "Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen" stellte Riegl bereits 1893 seine Auffassung bezüglich eines "freischöpferischen Kunstwollens" gegenüber, das sich auch im historischen Maßstab gesehen immer wieder "im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt"; letzteren drei Faktoren käme mithin auch keine "positiv-schöpferische Rolle" zu, sondern vielmehr "eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts".¹⁸

Indem Riegl auch das Dogma von der angeblichen "Geschichtslosigkeit" des auf den abstrakten "mathematischen" Lineamenten von Rhythmus und Symmetrie beruhenden "geometrischen Stils" radikal in Frage stellte und letzteren wie die Textilornamentik insgesamt auf einen anthropologisch tiefsitzenden "Schmückungstrieb" zurückzuführen bestrebt war, relativierte er ferner zum einen die Bedeutung, welche traditionellerweise dem Symbolismus als wesentlicher Faktor bei der Entstehung des "historisch gewordenen Ornamentschatzes der Menschheit" zugesprochen wurde; und zum anderen gelang ihm dabei zugleich der Nachweis, daß dieses Bedürfnis nach einer Stilisierung der Gegenstände des Alltagslebens eine Folge des sowohl im einzelnen Kunstwerk und in der Ornamentik als auch im Kunstgewerbe zum Ausdruck kommenden künstlerischen Strebens bzw. "Kunstwollens" einer Epoche sei und insofern wie alle Artefakte der Kulturgeschichte ebenfalls einer historisch-genetischen Betrachtungsweise unterworfen werden müsse.¹⁹ Als "rückwärtsgekehrter Prophet" im Sinne Friedrich Schlegels komme deshalb dem Kunsthistoriker die anspruchsvolle Aufgabe zu, den Weg der künstlerischen Entwicklung im Rahmen der Grundannahme einer prinzipiellen historischen Kontinuität der einzelnen Stilformen als einen aus rein immanent-ästhetischen Gründen

¹⁶ Vgl. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; ders., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901 (im folgenden zitiert nach der 5. unveränd. Aufl. des fotomechanischen Nachdrucks der 2. Aufl. Wien 1927, die 1987 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft in Darmstadt erschien).

¹⁷ *Spätromische Kunstindustrie*, S. 8. Vgl. hierzu insbesondere Gottfried Semper, *Der Stil in den tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1860 u. München 1863. In den "Stilfragen" hatte Riegl dagegen noch "scharf und streng" zwischen der entsprechenden Auffassung von Semper selbst und den späteren "Semperianern" unterschieden und Semper vor einer solchen Vereinnahmung in Schutz genommen (vgl. ebd., S. VI f.).

¹⁸ *Stilfragen*, S. VI; *Spätromische Kunstindustrie*, S. 9.

¹⁹ *Stilfragen*, S. VI ff. sowie das Kapitel "Der geometrische Stil", ebd., S. 10 ff.

notwendigen, gleichsam "gesetzmäßigen" Prozeß zu bestimmen.²⁰ Trotz seiner Abwendung von einer materialistischen hin zu einer neuidealistisch bzw. lebensphilosophisch inspirierten Kunstauffassung, welche nun ihrerseits Anschluß an die großen geschichtsphilosophischen Systeme des vorpositivistischen Zeitalters suchte, hatte Riegl seine "Theorie vom Kunstwollen als dem treibenden Element alles bildenden Kunstschaffens für die Kunstgeschichtsforschung" allerdings selbst noch als positivistisch charakterisiert und ihren genuin philosophischen Beitrag als den einer empirischen Ästhetik verstanden wissen wollen, welche in dieser Hinsicht die materialästhetische Betrachtungsweise der "Semperianer" und "Fechnerianer" sogar noch übertreffe: denn "beide haben die Empirie in ihrer vollen Reinheit noch vermissen lassen."²¹

Riegl blieb bei einem solchen kunstgeschichtlichen "Positivismus" jedoch nicht stehen, sondern hatte im letzten Kapitel seiner "Spätromischen Kunstindustrie" demgegenüber auch den anspruchsvollen Versuch unternommen, am Beispiel der spätromischen Antike vermittle des Begriffs der Weltanschauung ein die verschiedensten kulturellen Sphären einer Epoche wie die Kunst, Philosophie und Religion beherrschendes Prinzip bzw. eben wiederum: Kunstwollen ausfindig zu machen, welches die formalästhetische Betrachtungsweise der Kunstgeschichte zugleich als genuinen Beitrag zu einer umfassenden Geistes- und Kulturgeschichte ausweisen sollte. Die Eigenart dieser prinzipiell auf die Totalität einer Epoche bezogenen kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise Riegls wird insbesondere anhand seiner grundsätzlichen Ablehnung der Kausalitätskategorie im Rahmen einer kulturvergleichenden Analyse von zwei "verschiedenen, aber gleichwohl parallelen Erscheinungen" innerhalb der künstlerischen und weltanschaulichen Ausdrucksformen einer Epoche deutlich, wie er sie bereits in der Einleitung zu seiner "Spätromischen Kunstindustrie" begründet hatte.²² Angesichts des durch die Erschütterung des traditionellen physikalischen Weltbildes nachlassenden Bedürfnisses nach einer "kausalen Zurechnung" zugunsten der Bevorzugung einer Analyse und phänomenologischen Beschreibung von hochkomplexen Wechselwirkungsformen auf den verschiedensten Gebieten hatte Riegl nämlich darauf insistiert, daß eine vergleichende Analyse der verschiedenen kulturellen Sphären der vermeintlichen "Verfallszeit" der Spätantike "vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung" die in den künstlerischen Einzeldenkmälern, aber auch in Religion, Philoso-

²⁰ Zur Diskussion dieses vielzitierten Vergleichs des Historikers mit einem "rückwärtsgekehrten Propheten" siehe auch Gunter Scholtz, *Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main 1991, S. 309 ff.

²¹ Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk* (1901), in: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929, S. 64. Sauerländer geht in seiner instruktiven Studie zu Riegl auf diesen vermeintlichen Widerspruch zwischen Riegls "Neovitalismus" und "Neuidealismus", den er mit zeitgenössischen Autoren wie Henri Bergson und Hans Driesch teile, sowie der von Riegl mitbegründeten modernen materialästhetischen Betrachtungsweise zwar dankenswerterweise ein; er versucht diesen "Widerspruch" jedoch dadurch zu lösen, daß er Riegl in die Tradition einer "psychologisierenden" Kunstwissenschaft einreihet (vgl. a.a.O., S. 134 f.). Demgegenüber wäre einzuwenden, daß Riegl seinen Begriff des *Kunstwollens*, wie er ihn insbesondere in seinen späteren ästhetischen Untersuchungen verwendet hat, nicht in Form einer Willens-Metaphysik im Sinne von Schopenhauer, Nietzsche und Bergson bzw. eines entsprechenden psychologisierenden "Voluntarismus" verstanden wissen wollte, sondern als eine der künstlerischen Produktion selbst *immanent* zugrundeliegende *ästhetische Disposition*, die eher dem entspricht, was Simmel dann später als die "Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk" und Adorno schließlich als immanente Forderung des "avanciertesten ästhetischen Materials" bezeichnete. Vgl. hierzu auch das instruktive Nachwort von Otto Pächt, das in der Neuauflage von Riegls "Stilfragen", München 1985, S. 349 ff. abgedruckt worden ist.

²² *Spätromische Kunstindustrie*, S. 15.

phie, Wissenschaft, Staat und Recht zum Ausdruck kommende gemeinsame Weltanschauung zu rekonstruieren habe; er kam in diesem Zusammenhang deshalb auch zu dem Schluß, "daß das Kunstwollen des Altertums und insbesondere seine letzte abschließende Phase mit den übrigen Hauptäußerungsformen des menschlichen Wollens während der gleichen Zeitperiode im letzten Grunde schlechtweg identisch gewesen ist."²³

Hatte Riegl mit den Mitteln einer formalästhetischen Betrachtungsweise versucht, am Beispiel jener "gärenden Zeit" der Spätantike, "in der sich zwei Weltalter gegeneinander scheiden"²⁴, der kunstgeschichtlichen Eigenart einer historischen Übergangszeit gerecht zu werden, die bisher überwiegend als Phase des kulturellen Niedergangs gedeutet wurde, unternahm der Leipziger Historiker Karl Lamprecht demgegenüber den Versuch, einen Beitrag zum tieferen Verständnis des Charakters jener spezifisch modernen "Übergangszeit" zu leisten, die er an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert feststellen zu können glaubte. Auch Lamprecht, dem wir den weitestgehenden, zu seiner Lebenszeit allerdings heftig umstrittenen Versuch einer Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte verdanken, hatte 1901 in einem vorab veröffentlichten Aufsatz über "Fragen moderner Kunst", der entsprechenden Ausführungen aus dem ersten Ergänzungsband seiner "Deutschen Geschichte" entnommen war, ähnlich wie Dilthey und im übrigen auch Nietzsche den "Fall Wagner" und dessen Konzeption des "Gesamtkunstwerkes" als repräsentativen Ausdruck der Bestrebungen der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende hervorgehoben und mit seiner Beschreibung dieser genuin modernen Kunstkonzeption zugleich weitgehende zeitdiagnostische Deutungen der Kultur der Moderne verbunden.²⁵ Lamprechts "psychologisierende" Konstruktion der stufenmäßigen Abfolge verschiedener "Kulturzeitalter" von der "Urzeit" über das Mittelalter hin zur Neuzeit bezog dabei reichhaltiges Material der kunstgeschichtlichen Entwicklung in eine umfas-

²³ Ebd., S. 11 u. 401. Die Nähe zu Diltheys späterem Programm einer Weltanschauungsanalyse, die auch Eingang in die spezifische kultur- und wissenssoziologische Tradition in Deutschland Eingang gefunden hat, ist dabei offensichtlich. Vgl. hierzu insbesondere Wilhelm Dilthey, Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen, in: Max Frischeisen-Köhler (Hrsg.), Weltanschauung. Philosophie und Religion, Berlin 1911, S. 1-51 sowie Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, Jg. 1 (1921-22), Heft 4, S. 236-274.

²⁴ Spätromische Kunstindustrie, S. 21.

²⁵ Leider ist Lamprechts Werk niemals wirklich bezüglich seines Anspruchs auf eine systematische Verbindung von kunst- und kulturgeschichtlichen Kategorien und Betrachtungsweisen ausführlich diskutiert, sondern in erster Linie im Kontext des für ihn recht ungünstig verlaufenden "Methodenstreits" innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Diskussion der Jahrhundertwende und hinsichtlich seines Beitrages für die moderne kulturvergleichende und universalgeschichtliche Forschung gewürdigt worden. Eine entsprechende Analyse der ästhetischen Implikationen seiner Gesamtdarstellung der "Deutschen Geschichte" sowie seines universalgeschichtlichen Forschungsprogramms steht also noch aus und kann auch nicht im Rahmen der vorliegenden Untersuchung geleistet werden. Zur neueren Diskussion des Werkes von Karl Lamprecht siehe insbesondere Luise Schorn-Schütte, Karl Lamprecht. Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik, Göttingen 1984; Peter Griss, Das Gedankenbild Karl Lamprechts. Historisches Verhalten im Modernisierungsprozeß der >Belle Epoque<, Bern/Frankfurt am Main 1987; Hans Schleier, Der Kulturhistoriker Karl Lamprecht, der "Methodenstreit" und die Folgen, in: ders. (Hrsg.), Karl Lamprecht. Alternative zu Ranke. Schriften zur Geschichtstheorie, Leipzig 1988, S. 7-45; Gerald Diesener (Hrsg.), Karl Lamprecht weiterdenken. Universal- und Kulturgeschichte heute, Leipzig 1993; Wolfgang Geier/Harald Homann (Hrsg.), Kulturwissenschaften in Leipzig um die Jahrhundertwende. Ein Lamprecht-Kolloquium, Leipzig 1993 sowie ferner die monumentale Biographie von Roger Chickering, Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856-1915), Atlantic Highlands, N.J. 1993.

sende Analyse der kulturellen Eigenart der einzelnen Epochen ein, welche er ihrerseits unter Zugrundelegung von genuin ästhetischen Kategorien voneinander abzugrenzen bemüht war.²⁶ Diese systematische grundbegriffliche Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte wird dabei auch innerhalb seiner Gegenwartsdiagnose deutlich, welche eine Antwort auf die Frage zu geben versuchte, warum gerade Wagners Konzeption des Musikdramas als "Gesamtkunstwerk" eine genuine Errungenschaft der "neuen Zeit" darstellte und insofern um 1900 zum Inbegriff der Eigenart der ästhetischen Moderne werden konnte.²⁷

Im Rahmen einer historisch-vergleichenden Betrachtungsweise identifiziert Lamprecht dabei zwei Zeitalter, welche die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes im Wagnerschen Sinne ermöglicht hätten: nämlich die vorhistorische "Urzeit" und das "große Zeitalter des subjektiven Seelenlebens, das in der deutschen Entwicklung mit den Ideen der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges heraufzieht, und in dem wir uns heute noch befinden".²⁸ Indem Lamprecht gewisse Analogien zwischen der "Phantasietätigkeit" der Urzeit und der Moderne hervorhebt und eine "Verwandtschaft" ihrer "psychologischen Grundlage" behauptet, kann er zum einen die zeitbedingte Vorliebe für "sagengläubige" und "mythologische" Motive im Werk Wagners und in der neueren Kunst und Literatur auf die "psychologische Verwandtschaft" beider Zeitalter zurückführen, welche ihn schließlich zur Diskussion der Deutung des gegenwärtigen Zeitalters als einer Epoche des Verfalls motiviert hatte. Und indem er eine "tiefe Antinomie" zwischen dem unbewußten und "triebmäßigen" Charakter der psychischen Erscheinungsformen der Urzeit und der Steigerung des "subjektiven Seelenlebens" in der neueren Zeit feststellt, kann er andererseits die kulturgeschichtliche Entwicklung im Sinne der modernen Tiefenpsychologie als einen Prozeß der Selbsterkenntnis in Gestalt einer allmählichen "Aufdeckung der menschlichen Seele" deuten, die er dabei zugleich als "ein uns in verstärkter Weise bewußt gewordenes Leben der Nerven" beschreibt.²⁹ Dieses Zeitalter subjektiven Seelenlebens, welches mit der Empfindsamkeit und der Romantik beginne und bis hin zu den spezifisch "modernen Zuständen" reiche, habe dabei zu ei-

²⁶ Lamprecht verfolgte aus diesem Grund auch das Ziel, anhand einer systematischen Sammlung und Auswertung von Kinderzeichnungen gewisse "Parallelen" zwischen der Entwicklung der "Kinderkunst", der Kunst der sogenannten Naturvölker und der prähistorischen Kunst aufzudecken und zur Grundlage einer entsprechenden öffentlichen Kunstaussstellung sowie Sektionsbildung im Rahmen seines berühmten kulturhistorischen Forschungsinstituts zu machen. Vgl. Lamprecht, Einführung in die Ausstellung von parallelen Entwicklungen in der bildenden Kunst, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913, Stuttgart 1914, S. 75-78.

²⁷ Daß mit dieser Diagnose nicht nur ein beschränkter Hinweis auf die Eigenart des modernen deutschen Geisteslebens, sondern vielmehr eine umfassende Charakterisierung der modernen europäischen und nordamerikanischen Gegenwartskultur verbunden gewesen war, hatte Lamprecht ferner durch eine vergleichende Studie zur neueren französischen Literaturgeschichte hervorgehoben, die, was den zeitdiagnostischen Gehalt anbelangt, zu genau denselben Ergebnissen bezüglich der Physiognomie des "modernen Seelenlebens" gelangte. Vgl. Karl Lamprecht, Fragen moderner Kunst, in: Neue Deutsche Rundschau 12 (1901), S. 734-741; ders., Deutsche Geschichte, Ergänzungsband I: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit, 1. Band: Tonkunst - Bildende Kunst - Dichtung - Weltanschauung (1902), 4. Aufl. Berlin 1922, S. 53 ff.; ders., Zur neueren und neuesten französischen Literaturgeschichte, in: Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 4-7 vom 26.1.-16.2. 1902, wiederabgedruckt und im folgenden zitiert nach: ders., Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft, Aalen 1974, S. 529-566. Zum werkgeschichtlichen Status der im Zeitraum zwischen 1902-1904 erschienenen *Ergänzungsbände* von Lamprechts Darstellung der "Deutschen Geschichte" vgl. auch Chickering, a.a.O., S. 304 ff.

²⁸ Lamprecht, Fragen moderner Kunst, S. 735.

²⁹ Ebd., S. 737 f.

nem Zustand geführt, den Lamprecht mit dem neuropathologischen Begriff der Nervosität gekennzeichnet hatte und den er als charakteristisch für die moderne Periode der Reizsamkeit ansah. Das bewußte Hervorrufen entsprechender psychischer "Sensationen", welches Lamprecht sowohl in Deutschland als auch in Frankreich bei den Nervenkünstlern der Gegenwart beobachtete und das er dabei als ein "immer stärker in den Vorstellungsbereich gehobenes Nervenleben" deutete, mache aber zugleich deutlich, warum gerade das Wagnersche Gesamtkunstwerk die zentrale "Einleitungsform der Periode der Reizsamkeit" verkörperte.³⁰

Lamprecht griff in diesem Zusammenhang auf eine wahrnehmungspsychologische Erscheinung zurück, die er unter Bezugnahme auf den psychiatrischen Sprachgebrauch seiner Zeit als "Synopsis" beschrieb und die heute im allgemeinen mit dem wahrnehmungspsychologischen Begriff der Synästhesie gekennzeichnet wird. Gemeint ist damit eine bestimmte Form des "Uebergang(s) der nervösen Reize untereinander", welche dazu führen könne, "daß Schallwellen Lichtempfindungen, Erregungen des Tastgefühls Gehörsempfindungen, Lichtwellen Geschmacksempfindungen u. dergl. hervorrufen" - Phänomene also, die Lamprecht als "doch ziemlich moderne Erscheinungen" ansah.³¹ Diese schon bereits von E. T. A. Hoffmann beschriebenen synästhetischen Effekte, welche seit der "extremen Romantik" zunehmend als bewußtes Stilelement der modernen Lyrik eingesetzt wurden, haben aber Lamprecht zufolge aufgrund dieses wahrnehmungspsychologischen Zusammenhangs zwischen den physiologischen und psychischen Funktionen dazu geführt, daß sich innerhalb der ästhetischen Moderne die spezifischen Ausdrucksweisen der einzelnen Künste in einem Ausmaß einander angenähert hätten, wie dies außer der Urzeit keine frühere geschichtliche Periode gekannt habe. Diese Tendenz zur Vereinheitlichung und Integration der einzelnen Künste, die Lamprecht im Anschluß an Karl Bücher auch mit der für jede moderne Volkswirtschaft typischen Form der zunehmenden Arbeitsteilung und einer ihr entsprechenden Form von "Arbeitsvereinigung" verglich, führe aber deshalb zugleich zu einer starken Aufwertung und Berücksichtigung musikalischer Ausdrucksformen, weil gerade die Musik diejenige unter allen Künsten sei, "die sich am unmittelbarsten an die Nerven wendet. Darum steht die Musik im Mittelpunkte aller jener nervösen Wechselreize, von deren gegenseitiger Vertretbarkeit oben die Rede war: und Farben und Gestalten, Malerisches und Dichterisches ruft bei Ueberleitung der Eindrücke von einem Sinne zum andern vor allem musikalische Empfindungen hervor."³² Aus diesem Grunde kam Lamprecht zu dem Schluß, daß gerade Wagners Gesamtkunstwerk "die erste Errungenschaft der neuen Zeit" und Ausdruck eines "neuen Seelenlebens" verkörperte und daß insofern auch die Musik eine führende Rolle innerhalb der Künste übernahm.³³

³⁰ Ebd., S. 738 f. Lamprecht schloß sich mit dieser Einschätzung augenscheinlich einem berühmtem Diktum Nietzsches an: "Wagner est une névrose!" Zur ausführlichen Diskussion von Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes siehe auch Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt am Main 1994, bes. S. 225 ff.

³¹ Lamprecht, *Fragen moderner Kunst*, S. 739.

³² Ebd., S. 741; vgl. Ergänzungsband I, S. 65 f. Lamprecht bezog sich dabei insbesondere auf Büchers Untersuchung über "Arbeit und Rhythmus", zu deren Zweck dieser Lieder aus der ganzen Welt sammelt hatte, um so einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Arbeitsrhythmen und den Texten und musikalischen Rhythmen dieser während der Arbeit gesungenen Lieder zu demonstrieren. Vgl. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896; ferner ders., *Die Entstehung der Volkswirtschaft. Vorträge und Aufsätze. Erste Sammlung* (1893), 16. Aufl. Tübingen 1922, S. 261 ff.

³³ Zur grundsätzlichen Bedeutung des "Musikalischen" innerhalb bewußt eingesetzter synästhetischer Effekte im Bereich der modernen bildenden Kunst vgl. auch die weiterführenden Überlegungen von

Lamprecht hat zur Kennzeichnung dieser spezifisch "modernen" Form der Übergänge zwischen den einzelnen "Reizen" und "Empfindungen" des modernen Nervenlebens sowie des Zerfließens der einzelnen Sinneswahrnehmungen innerhalb einer übergreifenden Art der synästhetischen Vernetzung aber zugleich einen weiteren Schlüsselbegriff herangezogen, der ebenfalls im Mittelpunkt der ästhetischen Diskussion der Jahrhundertwende stand und der oft als Signatur der kulturellen Eigenart der Moderne insgesamt angesehen wurde: nämlich den des Impressionismus.³⁴ Lamprecht ordnet diesen "impressionistischen" Charakter der Jahrhundertwende dabei in eine allgemeine Erörterung der "Entwicklungsvorgänge" innerhalb der "neuen ästhetischen Kultur" ein, die auch in bestimmten Eigentümlichkeiten der modernen Weltanschauung ihren Niederschlag gefunden habe und auf eine grundlegende Krise und Antinomie innerhalb der Gegenwartskultur verweist, welche zugleich die prinzipiellen weiteren Entwicklungsmöglichkeiten der ästhetischen Moderne verdeutlicht.³⁵ Lamprecht sieht innerhalb dieser "Periode der Reizsamkeit", welche er als Symptom einer "Entwicklungskrankheit" interpretiert hatte, nämlich eine grundsätzliche Tendenz zur "Befreiung" der Kunst von der Vorherrschaft des wissenschaftlichen Weltbildes der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und einer ihr entsprechenden "wissenschaftlich-philosophischen Ästhetik". Und er unterscheidet in diesem Zusammenhang deshalb auch zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Erscheinungsformen des modernen "Impressionismus", welche zugleich eine neue Standortbestimmung des ästhetischen Diskurses innerhalb des für die Jahrhundertwende charakteristischen Spannungsverhältnisses zwischen Positivismus bzw. "Naturalismus" und Idealismus verdeutlichen. Während nämlich der ältere "naturalistische Impressionismus physiologischen wie psychologischen Charakters" zwar bereits den Historismus in der Kunst überwunden hatte, sich dabei aber im wesentlichen noch als eine "Vereinigung von Kunst und Wissenschaft" im Sinne einer der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisweise verpflichtet fühlenden realistischen "Analyse der Empfindungen" verstand, seien erst durch den "idealistischen Impressionismus" der 1890er Jahre im Bereich der Kunst dieser letzte Rest einer "Herrschaft der Naturwissenschaften" endgültig gebrochen worden und dabei zugleich auch die Anfänge eines "ob-

Karl Schawelka, *Quasi Una Musica. Untersuchungen zum Ideal des "Musikalischen" in der Malerei ab 1800*, München 1993, bes. S. 33 ff. sowie ders., *Klimts Beethovenfries und das Ideal des "Musikalischen"*, in: Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp (Hrsg.), *Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkungen*, Wien/Köln/Graz 1993, S. 559-575.

³⁴ Zur ausführlichen Analyse und Diskussion dieses kunst- und kulturgeschichtlichen Epochenbegriffs der Jahrhundertwende siehe insbesondere Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, a.a.O. Lamprecht selbst hat dabei den kunstgeschichtlichen Begriff des "Impressionismus" ebenfalls eng mit den bereits beschriebenen synästhetischen Effekten innerhalb der modernen Kunst verbunden, indem er die "gegenseitige Vertretung der spezifischen Sinneswerkzeuge" und die "ungewöhnliche Erregung der Sinne bei nicht für sie spezifischen Sinnesreizen" mit den entsprechenden impressionistischen Bestrebungen verglich: "Es ist eine Kunst, der das Seelenleben nur aus Aktualitäten zu bestehen scheint: diese, die ohne Unterlaß aufeinander folgenden Sensationen, die Webungen, Wallungen, Spannungen, Schwebungen, die kleinsten noch eben erkennbaren und jetzt erst völlig aufgedeckten Momente der psychologischen Kontinuität sind das Material ihrer Formgebung. Daher die Wiedergabe der Erscheinungswelt im Flimmern der Impressionen, mag es sich um Bildnerie oder Malerei, um Erzählkunst oder Drama handeln." (Ergänzungsband I, S. 388). Zur Charakterisierung des Impressionismus als "die ins ästhetische Schaffen umgesetzte Reizsamkeit" siehe auch Hellpach, *Nervosität und Kultur*, a.a.O., S. 135.

³⁵ Vgl. Ergänzungsband I, S. 379 ff. Zum Einfluß dieser ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende auf die moderne Weltanschauung vgl. auch Julius Goldstein, *Ästhetische Weltanschauung*, in: *Deutsche Rundschau* 17 (1906), S. 256-276.

jektiven Idealismus sittlicher und metaphysischer Weltanschauungen" eingeleitet worden.³⁶

Indem Lamprecht dabei den Naturalismus und Realismus Zolascher Prägung der Proklamation einer durch den ungeheuren Erfolg von Julius Langbehn's Kampfschrift "Rembrandt als Erzieher" aus dem Jahre 1890 eingeleiteten "neuen künstlerischen Kultur" gegenüberstellt und diesen "sehnsuchtsvollen Drang ins Neue, Dämmernde, Unheimliche, Ungeheure, Symbolische, Mystische" als notwendiges Ergebnis der psychischen Spannungen innerhalb der "Periode der Reizsamkeit" interpretiert, macht er aber auf einen Umschlagspunkt innerhalb der Entwicklung des modernen Kunstgeschmacks aufmerksam, welcher nicht nur eine Neubewertung des Ästhetischen im Sinne einer genuinen Stimmungskunst einleitete, sondern auch deren Verhältnis zu den anderen kulturellen Bereichen zutiefst affizieren sollte.³⁷ Lamprecht sieht nun nämlich eine neue Zeit anbrechen, in der die Kunst wie bereits zur Zeit der klassischen idealistischen Ästhetik erneut erzieherisch wirken sollte und somit auch notwendig den Geltungsanspruch einer an ausschließlich rational begründeten universalistischen Prinzipien orientierten philosophischen Ethik radikal in Frage stellen mußte. Indem jene "individualistisch-ästhetische Weltanschauung" dabei selbst zur Grundlage einer "neuen Religion der Schönheit" und sogar einer "sittlich schönen, ja wirtschaftlich schönen Lebensführung" erhoben wird, wie dies insbesondere im Werk von Carlyle und Ruskin, aber auch in den entsprechenden Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes zum Ausdruck komme, werde mit diesem "Überschäumen der neuen ästhetischen Kultur ins Ethische und Religiöse" zugleich auch die Pforten der "Periode der Reizsamkeit" geschlossen, welche nun einem neuen "ästhetisch-ethisch-religiösen Enthusiasmus" Platz mache.³⁸ Lamprecht kommt als Fazit seiner Zeitdiagnose deshalb auch zu dem Schluß, daß seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Vorherrschaft des naturwissenschaftlichen Weltbildes zugunsten einer neuen künstlerischen Weltanschauung gebrochen worden sei und ersterem deshalb drohe, nun seinerseits "den normativ durchgebildeten Erfah-

³⁶ Vgl. Ergänzungsband I, S. 385 ff. In seiner Studie zur neueren französischen Literatur hatte Lamprecht diesen älteren Impressionismus deshalb auch als einen "Komparativ des Naturalismus" und "Superlativ des Realismus" bezeichnet und diesem ebenfalls die spezifische Erscheinungsform eines "impressionistischen Idealismus" gegenübergestellt, der dabei allerdings zugleich in einen entsprechenden "Mystizismus" umzukippen drohe. Mallarmés lyrische Lautmalereien hatte er dagegen wieder als eine Annäherung an die "Musik der Sensation" gedeutet und damit dem "inneren, psychischen Impressionismus" zugerechnet (vgl. a.a.O., S. 552 ff. u. 557). Zur programmatischen Bedeutung einer solchen mit dem entsprechenden Werk von Ernst Mach verbundenen "Analyse der Empfindungen" siehe auch Manfred Sommer, Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung, Frankfurt am Main 1987, bes. S. 67 ff.

³⁷ Vgl. Ergänzungsband I, S. 386 f. Zum Begriff und Inhalt dieser neuen Art von "Stimmungskunst" vgl. auch den entsprechenden Aufsatz von Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der Kunst, in: Graphische Künste 22 (1899), S. 47-56.

³⁸ Ergänzungsband I, S. 403 ff. u. 425 ff. Zur entsprechenden Bedeutung des Werkes von Carlyle und Ruskin für die Reform des modernen Kunstgewerbes siehe auch die Studien von Heinrich Herkner, John Ruskin als Sozialreformer, in: Neue Deutsche Rundschau 12 (1901), S. 225-237; Oskar Walzel, Jacob Burckhardt und John Ruskin, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumswissenschaft 37-38 (1938-39), S. 221-285; James Clark Sherburne, John Ruskin or the Ambiguities of Abundance. A Study in Social and Economic Criticism, Cambridge, Mass. 1972; Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983; sowie William Eadie, Movements of Modernity. The Case of Glasgow and Art Nouveau, London/New York 1990.

rungen der Kunst und den praktischen Vorschriften einer ästhetischen Sittenlehre zu unterliegen: das ist der Wechsel."³⁹

In den folgenden Ausführungen soll gezeigt werden, wie sich die am Beispiel von Wilhelm Dilthey, Alois Riegl und Karl Lamprecht exemplarisch verdeutlichte Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte innerhalb der sich ebenfalls um die Jahrhundertwende formierenden kultursoziologischen Diskussion im engeren Sinne niederschlug und dabei deren eigene spezifische Form der Zeitdiagnose prägte. Wir werden in diesem Zusammenhang sehen, daß auch die deutsche Kultursoziologie der Jahrhundertwende der Aufwertung der ästhetischen Sphäre innerhalb des praktischen Lebens als einem spezifisch "modernen" Phänomen Rechnung trug und ebenfalls die Eigenart des Ästhetischen im Spannungsverhältnis zwischen "großer", d.h. autonomer Kunst und den verschiedenen Erscheinungsformen einer Ästhetik des Alltagslebens zu bestimmen versuchte. Auch im Rahmen dieses kultursoziologischen Diskussionskontextes taucht also der Gegensatz zwischen einem genuin "modernen" und einem eher der klassischen idealistischen Ästhetik verpflichteten Kunstverständnis wieder auf und verdeutlicht zugleich jene Ansatzpunkte, an denen die soziologische Analyse diese genuin ästhetischen Erfahrungsgehalte zum Gegenstand ihrer eigenen Form der Begriffsbildung machen konnte. Schließlich sollen in diesem Zusammenhang auch jene Gründe genannt und diskutiert werden, die erklären, warum gerade im Rahmen der okzidentalen Kulturentwicklung eine spezifisch moderne "Kunstreligion" in Gestalt eines entsprechenden Konkurrenzverhältnisses bzw. einer "psychologischen Verwandtschaft" zwischen dem ästhetischen und dem genuin religiösen "Erlebnis" entstehen konnte, die nun ihrerseits das trügerische Versprechen einer möglichen innerweltlichen "Erlösung vom Rationalen" und Befreiung von den Zwängen des modernen Alltags suggerierte.

2. Von der "soziologischen Ästhetik" zum Gesamtkunstwerk der Moderne

Wie kein anderer Soziologe und Kulturphilosoph hat Georg Simmel in einer ausgezeichneten Weise alle Lagen und Wechselströme des "Zeitgeistes" der Jahrhundertwende in seinen eigenen Schriften reflektiert und produktiv verarbeitet. Sein umfangreiches Oeuvre umfaßt neben philosophischen und soziologischen Schriften dabei auch zahlreiche Arbeiten zur Ästhetik im engeren Sinn. Gleichwohl kann Simmels Beitrag zur modernen Ästhetik nicht allein auf jene Schriften reduziert werden, die sich bereits im Titel als ästhetische bzw. kunstphilosophische Reflexionen zu erkennen geben. Vielmehr ist davon auszugehen, daß in fast allen Schriften von Simmel genuin ästhetischen Kategorien und Überlegungen ein hoher Stellenwert zugesprochen werden muß.⁴⁰ Simmels

³⁹ Ergänzungsband I, S. 451. Aus genau diesem Grunde hatte übrigens bereits der junge Gustav Schmoller davor gewarnt, Schillers Briefe über die "ästhetische Erziehung des Menschen" historisch unvermittelt zur Grundlage der Weltanschauung eines "Geschlechts der Epigonen" zu machen. Vgl. Schmoller, Ethische und ästhetische Kultur, in: Preußische Jahrbücher 16 (1865), S. 427-448.

⁴⁰ Dies heißt allerdings nicht, daß allein schon aus diesem Grund gegenüber Simmels Schriften insgesamt der Vorwurf des "Ästhetizismus" erhoben werden muß, wie dies insbesondere einige dem historischen Materialismus nahestehende Simmel-Interpreten anzunehmen scheinen. Zur entsprechend kontrovers geführten Diskussion über die prinzipielle Bedeutung von ästhetischen Kategorien und Verfahrensweisen in Simmels Werk vgl. Murray S. Davis, Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality, in: Social Forces 51 (1973), S. 320-329; Sibylle Hübner-Funk, Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hrsg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt am Main 1976, S. 44-70; dies., Georg Simmels Konzeption von Gesellschaft. Ein Beitrag zum Verhältnis von Soziologie, Ästhetik und Politik, Köln 1982; Yoshio Atoji, Georg Simmel's Philosophy of Art and His Sociological Viewpoint, in: ders., Georg Simmel's Sociological Horizons, Tokio 1986, S. 147-164; Klaus Lichtblau, Ästhetische Konzeptionen

Werk trägt insofern in einer ausgezeichneten Weise jener nicht nur von Karl Lamprecht, sondern auch von vielen anderen zeitgenössischen Autoren gegen Ende des 19. Jahrhunderts festgestellten Aufwertung des Ästhetischen in allen Bereichen des modernen Lebens Rechnung. Jedoch darf die damit verbundene Diagnose der Heraufkunft eines neuen "künstlerischen Zeitalters" und einer mit ihm einhergehenden "ästhetischen Sittenlehre" nicht umstandslos auf nur eine der zahlreichen ästhetischen Strömungen und Erscheinungsformen der Jahrhundertwende wie etwa den Naturalismus, Impressionismus, Jugendstil, Symbolismus und Expressionismus beschränkt werden. Vielmehr versuchte gerade Simmel in einer recht eigentümlichen Weise gewissermaßen allen Manifestationen dieses "künstlerischen Zeitalters" gerecht zu werden, obgleich er ursprünglich selbst dem Naturalismus nahe stand und sich erst Mitte der neunziger Jahre zunehmend der Position eines ästhetischen "Idealismus" näherte und spätestens mit dem Erscheinen seiner "Philosophie des Geldes" im Jahre 1900 schließlich selbst zum führenden Vertreter der neuen "künstlerischen Weltanschauung" wurde. Gleichwohl hat Simmel auch in seinen späteren Schriften die Einsicht nie mehr aufgegeben, daß sich diese neuerliche Proklamation eines "ästhetischen Zeitalters" innerhalb der modernen Kultur keineswegs mehr auf eine bloße Renaissance der traditionellen idealistischen Autonomieästhetik reduzieren läßt, sondern im Rahmen eines prinzipiell dualistischen Weltbildes spezifischen Erscheinungsformen des Ästhetischen in einem konstitutiven Sinn Rechnung zu tragen habe, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auch den Bereich des alltäglichen Lebens zu prägen begannen.⁴¹

Ausgangspunkt für diese dualistische Struktur von Simmels Weltbild und ästhetischer Gesamtkonzeption war dabei die bereits seine frühen Schriften kennzeichnende Annahme, daß nicht nur das "moderne Leben", sondern das menschliche Leben schlechthin durch eine Vielzahl von unaufhebbaren Spannungen, Gegensätzen und Konflikten gekennzeichnet sei. Die dadurch bedingte und nicht nur auf dem ästhetischen Gebiet im engeren Sinne festzustellende, sondern das "moderne Zeitalter" schlechthin kennzeichnende "Stillosigkeit" bzw. Vielheit der Stile im "Nebeneinander", welche Simmel bereits 1884 in seinem Aufsatz über "Dantes Psychologie" als spezifische Eigentümlichkeit von Übergangszeiten beschrieb, reflektiert insofern die wesentliche Eigenschaft einer Epoche, welcher das Vertrauen in die Überzeugungskraft der großen einheitlichen Weltanschauungen verloren gegangen ist und deshalb die Notwendigkeit verdeutlicht, ausgehend von dem Grundsatz der Parteiung und des Konflikts die Voraussetzungen für die Entwicklung einer ihr entsprechenden neuen Form des "Weltbildes" und der ästhetischen "Versöhnung" der sie kennzeichnenden Spannungen und Gegensätze zu klären.⁴²

im Werk Georg Simmels, in: Simmel Newsletter 1 (1991), S. 22-35; Otthein Rammstedt, On Simmel's Aesthetics: Argumentation in the Journal *Jugend*, 1897-1906, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 8 (1991), Nr. 3, S. 125-144; Werner Gephart, Georg Simmels Bild der Moderne, in: *Berliner Journal für Soziologie* 3 (1993), S. 183-192 sowie Felicitas Dörr, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, Berlin 1993.

⁴¹ Vgl. hierzu insbesondere auch die einschlägigen Untersuchungen von David Frisby, *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London 1981; ders., *Fragmente der Moderne. Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989 sowie ders., *Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London/New York 1992, denen wir die produktivsten Anstöße zu einer umfassenden Rekonstruktion von Simmels Ästhetik des modernen Lebens verdanken.

⁴² Simmel, *Dantes Psychologie*, in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 15 (1884), S. 18-69 u. 239-276, hier: 20 ff.; vgl. ders., *Soziologische Aesthetik*, in: *Die Zukunft* 17 (1896), S.

Simmel hat deshalb versucht, auch dem für die moderne Ästhetik charakteristischen Gegensatz zwischen der "hohen" bzw. "autonomen" Kunst, wie sie in der Geschlossenheit des "klassischen" Kunstwerks zum Ausdruck kommt, und den "niederen" bzw. "angewandten" Künsten Rechnung zu tragen und auf dem Boden einer übergreifenden "ästhetischen Weltanschauung" miteinander zu "versöhnen".

Daß Simmel dabei der Proklamation eines "neuen künstlerischen Zeitalters" im Sinne eines Rückbezugs auf den klassischen ästhetischen Idealismus bzw. "Individualismus" ursprünglich recht skeptisch gegenüberstand und anfänglich eher mit einer naturalistischen Weltanschauung sympathisierte, welche auch mit seinen frühen soziologischen Untersuchungen zu Beginn der neunziger Jahre korrespondierte, wird anhand seiner Reaktion auf den ungeheuren Erfolg von Julius Langbehn's Kampfschrift "Rembrandt als Erzieher" deutlich, welche in einer recht abenteuerlichen Art und Weise versuchte, die Signaturen dieses im Schatten Nietzsches proklamierten neuen "künstlerischen Zeitalters" zu umreißen.⁴³ Simmel warf damals dem "Rembrandt-Deutschen" nämlich vor, mit seiner Kritik an der "Verödung des Weltbildes" innerhalb des modernen wissenschaftlichen Zeitalters das Kind gleichsam mit dem Bade auszuschütten und mit seiner Forderung nach einer "künstlerischen Weltanschauung", die nun auf einer "aristokratischen" Grundlage und einer "individualisierenden Gefühlsbildung" beruhen solle, gerade die "in der Wirklichkeit selbst liegenden poetischen Elemente" zu übersehen, welche nicht nur durch die neue historisch-soziologische Anschauung, sondern auch durch die ästhetischen Bestrebungen des modernen Naturalismus bestätigt werden. Simmel beschließt seine Kritik an Langbehn deshalb auch mit einem Appell, anstelle dieses Rückbezugs auf die "alte Kunst" vielmehr jene Art von "Wirklichkeitspoesie" anzuerkennen, wie sie gerade im modernen naturwissenschaftlichen Weltbild und in einer auf die Vorherrschaft des "Ganzen" gegenüber den "Teilen" bezogenen Form der soziologischen Weltbetrachtung zum Ausdruck komme. Denn nicht der "Einzelne" sei nunmehr ein "abgerundetes Ganzes", sondern "die Gesamtheit ist es durch das Zusammenwirken aller ihrer Glieder".⁴⁴

Dieser Kampf gegen den "romantischen Individualismus", den Simmel dabei nicht nur dem Werk von Gerhart Hauptmann attestierte, sondern den er vor dem Hintergrund seiner eigenen soziologischen Grundüberzeugungen zumindest gegenüber dem "Rembrandt-Deutschen" ursprünglich selbst noch führte,⁴⁵ konkretisiert sich in der Folgezeit

204-216. Siehe ferner Klaus Lichtblau, Zur Logik der Weltbildanalyse in Georg Simmels Philosophie des Geldes, in: Simmel Newsletter 3 (1993), S. 99-108.

⁴³ Vgl. Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890; Diese ursprünglich anonym erschienene Streitschrift ist bereits 1891 in 37. Auflage erschienen und stellte neben der beginnenden Nietzsche-Rezeption Anfang der neunziger Jahre *das* Medienereignis schlechthin im deutschen Sprachraum dar. Siehe hierzu auch die ausführliche Darstellung von 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/Bern/New York 1984.

⁴⁴ Simmel, "Rembrandt als Erzieher", in: Vossische Zeitung, 1. Juni 1890, Sonntagsbeilage 22, Sp. 7-10. Zum Vergleich dieser frühen Kritik Simmels an Julius Langbehn mit Simmels eigenen späteren Arbeiten über Rembrandt, die nun ihrerseits im Rahmen von Simmels Hinwendung zur Position eines "ästhetischen Individualismus" entstanden sind, siehe auch Beat Wyss, Simmels Rembrandt, in: Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Neuaufl. München 1985, S. VII-XXXI u. Jacques Le Rider, Rembrandt de Langbehn à Simmel: du clair-obscur de "l'âme allemande" aux couleurs de la modernité, in: Sociétés 37 (1992), S. 241-252.

⁴⁵ Vgl. Georg Simmel, Gerhart Hauptmanns "Weber", in: Sozialpolitisches Zentralblatt 2 (1892-93), S. 283-284. Simmel hatte in diesem Zusammenhang Hauptmanns Werk als die "erste künstlerische Ges-

zum einen in Simmels ästhetischem Interesse an bestimmten Erscheinungsformen des modernen Kunstgewerbes und zum anderen in der Arbeit an dem Projekt einer genuinen soziologischen Ästhetik, wie es erstmals in seiner gleichnamigen Schrift aus dem Jahre 1896 und in seinen späteren Untersuchungen über "Das Problem des Stiles", "Die Mode" sowie "Die Geselligkeit" zum Ausdruck kommt. Diese Arbeiten gehen dabei aber zunehmend einher mit zahlreichen Analysen von spezifisch zeitgenössischen und klassischen Erscheinungsformen der "hohen Kunst", wie sie Simmel unter anderem in den Werken von Böcklin, Stefan George, Rodin, Michelangelo, Rembrandt und Goethe identifizierte. Schon aus dieser Zeitgleichheit von Simmels unterschiedlichsten ästhetischen und kunstphilosophischen Untersuchungen wird deutlich, daß er nun nicht mehr vorhatte, die "soziologische" bzw. "naturalistische" Betrachtungsweise umstandslos durch eine "individualistische" bzw. "idealistisch"-autonomieästhetische Kunstkonzeption zu ersetzen, sondern daß er darum bemüht war, diese entgegengesetzten und prinzipiell möglichen Erscheinungsformen des ästhetischen Diskurses im Rahmen einer übergreifenden Theorie der kulturellen Moderne zu integrieren. Simmel interessierte dabei an beiden Erscheinungsformen des Ästhetischen ihr genuin symbolischer Charakter, den er nun als das Wesen der Kunst schlechthin ansah.⁴⁶

Dieser von Simmel in den Mittelpunkt seiner kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Erörterungen gestellte symbolische Charakter des Ästhetischen wird bereits in einem ebenfalls 1890 erschienenen Aufsatz deutlich, in dem Simmel die Kunstaustellung mit dem spezifischen Charakter der "modernen Kunst" verglich und sowohl als "Miniaturbild unserer Geistesströmungen" wie auch als "Symbol unserer Uebergangszeit" beschrieb.⁴⁷ Als "Sinnbild" des Vergänglichen bzw. der "Wandlung der Kunst" wird so der modernen Kunstaustellung die Veranschaulichung einer Eigenschaft zugesprochen, die Simmel später als das Wesen der Moderne schlechthin angesehen hatte: nämlich ihr transitorischer Charakter. Simmel sieht dabei im Verhältnis des Einzelkunstwerks zur Ausstellung insgesamt nicht nur den typisch "modernen" Gegensatz zwischen dem Individuum und der "Masse" symbolisiert, sondern auch eine hervorsteckende Eigentümlichkeit zum Ausdruck gebracht, welche das moderne Konsumverhalten und die kapitalistische Form der Warenökonomie zugleich mit dem modernen Kunstbetrieb und der modernen Kunstrezeption teilt, indem er die "Blasiertheit" und die "Oberflächlichkeit" als die "größten Übel des modernen Kunstempfindens" und die mit ihr einhergehende "Hyperästhesie" bzw. "Anästhesie" als Ausdruck der Überreiztheit der Nerven und als spezifische Gegensatzbedürftigkeit des "modernen Geistes" umschreibt.⁴⁸

Indem Simmel ferner die Eigenart des Ausstellungsstils darin identifiziert, daß dieser im Unterschied zum "Monumentalstil" gerade den "Reiz und Duft der Vergänglichkeit" zu einem eigenen Stil forme und dabei die prinzipielle "Schaufenster-Qualität der Din-

taltung" der *sozialen Weltanschauung* und als ihren "ersten Sieg auf dem Gebiete der *reinen Formen*" bezeichnet (ebd., S. 284).

⁴⁶ Vgl. Simmel, Über ästhetische Quantitäten. Sitzungsbericht über einen Vortrag, gehalten am 20. Januar 1903 in der Psychologischen Gesellschaft zu Berlin, in: Zeitschrift für pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene 5 (1903), S. 208-212, hier: S. 211.

⁴⁷ Simmel, Ueber Kunstaustellungen, in: Unsere Zeit, N.F. 26 (1890), S. 474-480, hier: S. 479 f.

⁴⁸ Ebd., S. 475-477. Vgl. auch die entsprechenden Ausführungen in Simmels Aufsatz über die "Berliner Gewerbe-Ausstellung" in: Die Zeit, Nr. 8 (Wien, 25. Juli 1896), S. 59-60 sowie die gleichlautende Diagnose des "modernen Lebens" in Simmels "Philosophie des Geldes" (Leipzig 1900), im folgenden zitiert nach der Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt am Main 1989, S. 617 ff.

ge" unterstreicht,⁴⁹ hebt er zugleich eine Eigenschaft hervor, welche die Erzeugnisse des Kunstgewerbes prinzipiell von allen Erscheinungsformen der "hohen" bzw. "autonomen Kunst" unterscheidet. Denn während der ästhetische Charakter der Produkte des Kunstgewerbes prinzipiell an die Gebrauchsform und somit an die konkreten Bedürfnisse und Zwecksetzungen des alltäglichen Lebens gebunden bleibt, zeichnet sich jede "große Kunst" demgegenüber durch eine Geschlossenheit und Selbstgenügsamkeit aus, welche so die "erlösende" und "versöhnende" Funktion des auratischen Kunstwerks gerade durch dessen Abgrenzung und "inselhafte Stellung" gegenüber der übrigen Welt symbolisiert.⁵⁰ In diesem Zusammenhang wird aber auch Simmels unterschiedlicher Gebrauch des Stilbegriffs hinsichtlich der Produkte der "autonomen" und der "angewandten" Kunst deutlich. Denn während einem großen Kunstwerk ein entsprechender "Stil" ausschließlich als individuelle Eigenschaft der Persönlichkeit eines großen Künstlers zukomme, beinhaltet der Stilbegriff hinsichtlich der Produkte des Kunstgewerbes demgegenüber ein allgemeines ästhetisches Gestaltungsprinzip, dessen Eigentümlichkeit sich nicht nur seinem wesentlich durch die industrielle Arbeitsteilung geprägten Entstehungsprozeß verdankt, sondern zugleich auch durch die Möglichkeit seiner beliebigen Reproduzierbarkeit geprägt ist.⁵¹

In seinem Aufsatz über "Soziologische Aesthetik" aus dem Jahre 1896 hatte Simmel erstmals den Versuch unternommen, dieses am Beispiel des modernen Kunstgewerbes gewonnene Stilprinzip für die Ausarbeitung einer genuinen Ästhetik des modernen Lebens fruchtbar zu machen, wie sie schließlich in seiner 1900 erschienenen "Philosophie des Geldes" in Gestalt eines grandiosen Gesamtkunstwerks der Moderne kulminieren sollte. Auch hier geht Simmel von der Existenz zweier grundsätzlich verschiedener ästhetischer Gestaltungsprinzipien aus, in welchen ein tiefer Konflikt der modernen Kultur zum Ausdruck komme und deren "Versöhnung" deshalb als die eigentliche Aufgabe seiner Epoche zu verstehen sei. Während nämlich ein ästhetischer Pantheismus davon ausgehe, daß prinzipiell allen Erscheinungsformen des modernen Lebens gleichermaßen ein ästhetischer Bedeutungsgehalt abgewonnen werden könne, weil in jeder einzelnen von ihnen zugleich die allgemeine Signatur des Zeitalters abzulesen und somit im einzelnen bereits der Typus enthalten sei, betont der ihm entgegengesetzte ästhetische Individualismus demgegenüber gerade den irreduziblen Abstand bzw. die Distanz, welche zwischen diesen einzelnen Manifestationen des Ästhetischen bestehe und somit den "Wert der Dinge" bzw. ihre Rangordnung in eindeutiger Weise festlege.⁵² Eine tiefere

⁴⁹ Simmel, Berliner Gewerbe-Ausstellung, S. 60.

⁵⁰ Simmel umschreibt diese Differenz zwischen der "Selbstgenügsamkeit" des Kunstwerks und der "Zweckmäßigkeit" der Produkte des Kunstgewerbes deshalb auch mit den Worten, daß das Kunstwerk *etwas für sich* gelte, die kunstgewerblichen Produkte dagegen *etwas für uns* seien. Vgl. Simmel, Der Bildrahmen (1902), in: ders., Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze, hrsg. v. Gertrud Simmel, Potsdam 1922, S. 46-54, hier: S. 50.

⁵¹ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 628 ff. Bekanntlich hat Walter Benjamin später gerade diesen Charakterzug des Kunstgewerbes als Eigentümlichkeit des "Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" angesehen und in einem entsprechenden kulturkritischen Sinn zugespitzt. Vgl. Benjamin, Gesammelte Schriften. Werkausgabe, Bd. 2, Frankfurt am Main 1980, S. 431-508. Siehe hierzu ferner die entsprechenden Überlegungen bei Friedrich Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine (1904), in: ders., Ästhetische Schriften (= Werke, Bd. 6), Köln/Opladen 1964, S. 186-201.

⁵² Simmel, Soziologische Aesthetik, S. 205 f. Zur Bedeutung des nietzscheanischen Einschlags innerhalb dieser Charakterisierung des modernen "ästhetischen Individualismus" siehe auch die entsprechenden Ausführungen über Georg Simmels Nietzsche-Interpretation im vorigen Kapitel dieser Untersuchung.

"Versöhnung" dieses spezifisch "modernen" Gegensatzes zwischen Individualismus und Sozialismus bzw. "Vergesellschaftung" bestehe aber nun nicht mehr "in der Reduktion der Extreme auf eine begriffliche Einheit", sondern darin, "daß sie sich in einer Gattung von Wesen, ja, in jeder einzelnen Seele fortwährend begegnen und bekämpfen".⁵³ Eine umfassende Ästhetik des modernen Lebens habe insofern beiden ästhetischen Erscheinungsformen Rechnung zu tragen und deren antagonistischen Charakter in einer spezifisch neuen Form des Weltbildes zu integrieren.

Simmel versucht diesen "Konflikt der modernen Kultur" nun dahingehend produktiv zu wenden, daß er zum einen die ästhetische Formung des Gegensatzes zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen an den verschiedensten räumlichen und zeitlichen "Symbolisierungen" des modernen Alltagsleben aufzeigt, wie sie unter anderem in bestimmten geometrischen Ordnungsprinzipien, aber auch in so alltäglichen Phänomenen wie der Mode, dem Schmuck und der modernen Geldwirtschaft in einer noch "unerlösten" Gestalt zum Ausdruck kommen. Und zum anderen insistiert er nun auf dem "versöhnenden" und "erlösenden" Charakter eines jeden "großen" Kunstwerks, das jetzt dem alltäglichen Leben bewußt als ein eigenständiger Mikrokosmos gegenübergestellt wird und in dem sich der eigentliche Charakter jeder autonomen Form von Kunst in Gestalt eines spezifischen "Gegenweltbedarfs" erfüllt. Simmel hat in diesem letzteren Zusammenhang auch nicht davor zurückgeschreckt, diese Art der "Versöhnung" und "Erlösung" durch die Kunst und die dadurch angestrebte *coincidentia oppositorum* mit dem spezifischen Erfahrungsgehalt eines genuin religiösen Erlösungsbedürfnisses gleichzusetzen, was seine zahlreichen Studien über das Werk von großen "klassischen" und "modernen" Künstlerpersönlichkeiten belegen.⁵⁴ Da das einzelne Kunstwerk gewissermaßen eine Welt für sich darstellt, in welchem sich die künstlerische Persönlichkeit seines Schöpfers widerspiegelt, kommt ihm aufgrund seiner selbstgenügsamen "Geschlossenheit" nämlich eine Eigenschaft zu, die den verschiedenen Objektivierungen des modernen Lebens gerade fehlt und die deshalb von dem kunstgenießenden Publikum um so mehr begehrt werde. Simmel beschreibt diese vom Kunstwerk ausgehende Faszination als die Wiederherstellung einer Form von Einheit und Ganzheitlichkeit, in welcher die realen Gegensätze und Konflikte des Lebens "unberührt von der Notwendigkeit eines Entweder-Oder" aufgehoben erscheinen.⁵⁵ Diese "mit nichts vergleichbare Einheit des Kunstwerks" garantiere so dessen "zeitlose Bedeutung", welche die Eigenständigkeit einer rein ästhetischen Betrachtungsweise rechtfertige und die Simmel deshalb auch jedem Versuch eines "genetischen" bzw. "historisch-psychologischen" Kunstverständnisses gegenüberstellt. Seine eigenen Künstlermonographien vermeiden denn auch bewußt jegliche biographische Beobachtungen und Mitteilungen, indem sie sich ausschließlich auf den "Begriff einer das Werk tragenden Persönlichkeit" konzentrieren,

⁵³ Simmel, *Soziologische Ästhetik*, S. 207

⁵⁴ Zur Versöhnung der Gegensätze des Lebens durch das Kunstwerk vgl. Simmel, *Böcklins Landschaften* (1895), in: *Zur Philosophie der Kunst*, S. 7-16, hier: S. 12; ders., *Das Christentum und die Kunst* (1907), in: Georg Simmel, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 129-140. Zum entsprechenden "Gegenweltbedarf" und krypto-religiösen Charakter des bürgerlichen Kunstgenusses um die Jahrhundertwende vgl. auch Harry Graf Kessler, *Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge*, in: *Pan* 5 (1899), S. 163-176; Max Messer, *Die moderne Seele*, Leipzig 1899; Ernst Linde, *Religion und Kunst. Ein Vortrag*, Tübingen 1905; Johannes Manskopf, *Böcklins Kunst und die Religion*, München 1905; Johannes Gaulke, *Religion und Kunst*, Esslingen 1907 sowie ferner die entsprechende retrospektive Zeitdiagnose von Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, a.a.O., S. 85 ff.

⁵⁵ *Böcklins Landschaften*, S. 13.

um so zugleich jene "letzten Persönlichkeitswerte" aufzuspüren, die ein gegebenes künstlerisches Werk gleichsam als "gesetzmäßigen" Vollzug der ihm zugrundeliegenden "Idee" begreifbar erscheinen lassen.⁵⁶ Der Anspruch eines großen Kunstwerkes, nur aus sich selbst heraus verständlich zu sein, beinhaltet deshalb die spezifische Form eines "individuellen Allgemeinen" bzw. das, was Simmel unter bewußter Bezugnahme auf seinen in romantischer Tradition stehenden Entwurf einer rein personalen Ethik als das "individuelle Gesetz" der Kunst bezeichnete. In ihm hat die Freiheit des künstlerischen Schaffens den Charakter einer "Notwendigkeit" angenommen, welche zugleich die Unverwechselbarkeit und selbstgenügsame Geschlossenheit des einzelnen Kunstwerkes symbolisiert.⁵⁷

Eine eigenartige Zwischen- bzw. Sonderstellung innerhalb dieses Konflikts zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen nimmt dabei seine "Philosophie des Geldes" ein, mit der Simmel sowohl der Position eines "ästhetischen Individualismus" als auch der eines "ästhetischen Pantheismus" gleichermaßen Rechnung zu tragen versuchte.⁵⁸ Als genuine Verkörperung eines individuellen Allgemeinen erscheint nämlich das Geld nun als Symbol all jener Eigenschaften, welche Simmel als Eigentümlichkeit des "modernen Zeitalters" und der spezifischen Erfahrungsgehalte des "modernen Lebens" schlechthin angesehen hatte. Indem Simmel seine "Philosophie des Geldes" dabei gleichzeitig "diesseits" und "jenseits" des Geltungsbereichs einer spezifisch disziplinär orientierten Form von Wirklichkeitserkenntnis situierte und sie auch bewußt von einer traditionellen Form der Philosophie abgrenzte, machte er zugleich deutlich, worum es ihm in diesem Buch vor allem ging: nämlich um den Entwurf einer philosophischen Gesamtdeutung der Moderne, die mit gleichem Recht auch als eine ästhetische Theorie der spezifischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens verstanden werden kann.⁵⁹ Daß diese philosophische und ästhetische Zeitdiagnose gleichwohl viele Berührungspunkte mit zahlreichen einzelwissenschaftlichen Beschreibungen der epochalen Eigentümlichkeiten der kulturellen Moderne besaß und zum unmittelbaren Ausgangspunkt einer genuin kulturhistorischen und kultursoziologischen Erforschung der Eigenart des

⁵⁶ Vgl. Simmel, Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie, in: Neue Deutsche Rundschau 12 (1901), S. 207-215, hier: S. 211 u. 213; ders., Goethe, Leipzig 1913, S. V-VII; ders., Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916, S. III-VI.

⁵⁷ Vgl. Simmel, Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk, in: Logos 7 (1917-18), S. 213-223, hier: S. 218 u. 222. Zur eingehenden Diskussion dieses auratischen Kunstverständnisses von Simmel siehe auch Emil U-titz, Georg Simmel und die Philosophie der Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14 (1920), S. 1-41; Karl-Alfred von Marcard, Der Begriff des Kunstwerks bei Georg Simmel, Leipzig 1929 sowie Felicitas Dörr, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, a.a.O., S. 61 ff. Zu Simmels Wiederaufnahme von genuin frühromantischen Motiven vgl. ferner Matthias Christen, Essayistik und Modernität. Literarische Theoriebildung in Georg Simmels *Philosophischer Kultur*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), S. 129-159.

⁵⁸ Bezeichnenderweise hatte Simmel noch in der Vorrede zur ersten Auflage seiner "Philosophie des Geldes" deren vermittelnde Position zwischen diesen grundverschiedenen ästhetischen Auffassungen hervorgehoben, in der Zweitaufgabe aus dem Jahre 1907 dagegen den entsprechenden Bezug auf den "ästhetischen Pantheismus" kommentarlos gestrichen. Vgl. Philosophie des Geldes, S. 731 f.

⁵⁹ Siehe hierzu insbesondere Hannes Böhringer, 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. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt am Main 1984, S. 178-182; Sibylle Hübner-Funk, Die ästhetische Konstituierung gesellschaftlicher Erkenntnis am Beispiel der "Philosophie des Geldes", ebd., S. 183-201; ferner David Frisby, Georg Simmels Theorie der Moderne, ebd., S. 9-79 sowie ders., Fragmente der Moderne, a.a.O., S. 45 ff.

modernen Zeitalters wurde, wie dies unter anderem durch das Werk von Werner Sombart und Max Weber bezeugt ist, ändert nichts an dem Umstand, daß Simmel mit diesem Buch dem spezifisch "modernen" Bedürfnis nach einer ästhetischen Weltanschauung in einem genuin philosophischen Sinn Rechnung zu tragen bestrebt war, was unter anderem auch zahlreiche Äußerungen seiner Zeitgenossen belegen.⁶⁰

Diese Übereinstimmung zwischen dem philosophischen und dem ästhetischen Anliegen seiner "Philosophie des Geldes" wird nicht nur daran deutlich, daß Simmel ihr nun eine Aufgabe zuschrieb, die vormals der Kunst schlechthin vorbehalten war: nämlich an einem einzelnen, ephemären Gegenstand zugleich etwas Allgemeines von prinzipieller Bedeutung zu veranschaulichen, sondern daß Simmel auch die philosophische Form der Erkenntnis grundsätzlich von dem fragmentarischen Charakter jeder einzelwissenschaftlichen Wirklichkeitserkenntnis dahingehend unterschied, daß erstere prinzipiell immer auch zugleich eine "künstlerische, von individueller Färbung nie ganz lösbare Nachbildung" der Wirklichkeit beinhalte und dergestalt die Rekonstruktion eines die "Ganzheit des Lebens" umfassenden Weltbildes anstrebe.⁶¹ Erscheint hierbei das Geld nur mehr als "Mittel, Material oder Beispiel" für die Darstellung all jener Beziehungen, die innerhalb der modernen Kultur "zwischen den äußerlichsten, realistischsten, zufälligen Erscheinungen und den ideellsten Potenzen des Daseins" bestehen, und dient es ihm somit vornehmlich als "Symbol der wesentlichen Bewegungsformen" des modernen Lebens schlechthin, so übernimmt dieser genuin symbolische Charakter des Geldes zugleich eine Funktion, die Simmel auch als spezifische Eigenart der Kunst schlechthin ansah.⁶²

Ausgangspunkt von Simmels Analyse der spezifischen kognitiven Funktion von Symbolisierungsprozessen bildete dabei die Feststellung, daß die noch innerhalb des vormodernen Weltbildes verankerte metaphysische Einheit von Subjekt und Objekt im Rahmen der durch die moderne Geldwirtschaft geprägten Form der Vergesellschaftung durch eine entwicklungsgeschichtliche Ausdifferenzierung des Bereichs des Subjektiven und Objektiven zu relativ selbständigen Sphären ersetzt worden ist. Dieser grundlegende Differenzierungsprozeß prägte dabei sowohl unsere theoretischen Formen der Erkenntnis als auch unser praktisches Verhalten in der Welt. Simmel zufolge kann man nämlich die verschiedenen Kulturstufen dahingehend charakterisieren und voneinander abgrenzen, in welchem Ausmaß sie sich der Vermittlung von Werkzeugen und Symbolen innerhalb der zweckrationalen Orientierung des Handelns bedienen und gewissermaßen als Zwischenstufen in das Verhältnis des Menschen zu den ihn umgebenden Objekten einschieben.⁶³ Im Unterschied zum reinen Werkzeug ist aber jeder

⁶⁰ Vgl. insbesondere die Vorrede zu Simmels "Philosophie des Geldes", S. 9 ff., ferner George Herbert Mead, Rez. v. G. Simmel, Philosophie des Geldes (Leipzig 1900), in: *Journal of Political Economy* 9 (1900-01), S. 616-619; Paul Ernst, Philosophie des Geldes, in: *Die Zukunft* 35 (1901), S. 377-387; Karl Joël, Eine Zeitphilosophie, in: *Neue Deutsche Rundschau* 12 (1901), S. 812-826 sowie S.P. Altmann, Die Philosophie des Geldes, in: *Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur* 3 (1903-04), S. 88-104 u. 213-219. Zur ausführlichen Diskussion des genuin philosophischen Anliegens von Simmels "Philosophie des Geldes" siehe auch Klaus Lichtblau, 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 1986, S. 57-74; ders., Zur Logik der Weltbildanalyse in Georg Simmels Philosophie des Geldes, a.a.O. sowie ders., Zum metadisziplinären Status von Simmels "Philosophie des Geldes", in: *Simmel Newsletter* 4 (1994), S. 103-110.

⁶¹ Philosophie des Geldes, S. 9 ff.

⁶² Ebd., S. 12 f.

⁶³ Ebd., S. 165 ff. u. 254 ff.

Symbolisierung eigentümlich, daß sie zum einen eine abstrakte, d.h. intellektuelle Verknüpfung zwischen ihrer Ausdrucksgestalt und den durch sie repräsentierten Inhalten bewirkt und daß sie zum anderen zugleich auf einer gegenseitigen symbolischen Deutung der gegenständlichen Erscheinungswelt und des Bereichs des Intelligiblen beruht.⁶⁴ Simmel geht nämlich einerseits davon aus, daß uns sowohl unsere eigenen als auch fremdpsychische Erlebnisse nicht unmittelbar zugänglich sind, sondern allein vermittelt räumlicher und zeitlicher "Symbole" bzw. "Analogien" beschrieben werden können. Andererseits würde aber auch die gegenständliche bzw. "äußere" Welt in eine Vielfalt von zusammenhanglosen Fragmenten zerfallen, würden wir sie nicht nach Maßgabe jenes "inneren Bildes" ordnen, das allein als Produkt spezifischer "seelischer" Funktionen zustande kommt. Insofern kann Simmel auch sagen, "daß die Seele das Bild der Gesellschaft und die Gesellschaft das Bild der Seele ist".⁶⁵

Simmels Rehabilitierung der Eigenart des Symbolischen steht dabei in der Tradition des von Goethe, Schleiermacher und den Romantikern geprägten Symbolverständnisses, demzufolge die "Idee" bzw. das Allgemeine immer nur in Gestalt von etwas Individuellem sinnlich in Erscheinung treten und dergestalt "symbolisch" erfaßt werden kann. Bezeichnenderweise hatte auch Goethe diese entscheidende Neuprägung des Symbolbegriffs, der sich historisch aus der altprotestantischen Hermeneutik und Sakramentenlehre herleitet, zur Überwindung der "millionenfachen Hydra der Empirie" eingeführt und all jene Gegenstände als symbolisch bezeichnet, die in der Lage sind, uns in eine "sentimentalische Stimmung" zu versetzen: "Symbolische Gegenstände ... sind eminenten Fälle, die in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit als Repräsentanten von vielen anderen darstehen, eine gewisse Totalität in sich schließen und so von außen als von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen."⁶⁶ Goethes Symbolverständnis muß dabei vor dem Hintergrund seines pantheistischen Weltbildes gesehen werden, das von Simmel in Gestalt eines ästhetischen Pantheismus in modifizierter Form übernommen worden ist. Simmel schließt sich mit seinen eigenen Überlegungen dabei zugleich der Ästhetik von Johannes Volkelt an, der zufolge in der "Wechselwirkung" zwischen Geist und Natur bzw. "Innenwelt" und "Außenwelt" sowie in der dadurch gegebenen Möglichkeit einer symbolischen Interpretation der gesamten gegenständlichen Erscheinungswelt der spezifische Geltungsanspruch eines "philosophischen Pantheismus" begründet liegt.⁶⁷ Ist dergestalt im Rahmen einer solchen pantheistischen Weltanschauung prinzipiell die Möglichkeit gegeben, bezüglich jeder empirischen Erscheinungsform zugleich den ihr zugrundeliegenden "Typus" aufzuzeigen und allen

⁶⁴ Ebd., S. 655 ff.

⁶⁵ Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, in: Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 11, Frankfurt am Main 1992, S. 855.

⁶⁶ Goethe, Brief an F. Schiller vom 16.8.1797, in: Heinz Amelung (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Leipzig o.J., Bd. 2, S. 89 ff. Zur ausführlichen Darstellung des bei Goethe und den Romantikern anzutreffenden Symbolverständnisses siehe auch Curt Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung, Leipzig 1937, bes. S. 213 ff.; Hans Loof, Der Symbolbegriff in der neueren Religionsphilosophie und Theologie, Köln 1955, , bes. S. 30 ff.; Bengt Algot Sörensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963, S. 86 ff.; Lorenz Dittmann, Stil - Symbol - Struktur. Zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, S. 84 ff.; Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4. Aufl. Tübingen 1975, S. 71 ff. sowie Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 26 ff.

⁶⁷ Vgl. Johannes Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876, _ 14, ferner Simmel, Vom Pantheismus, in: Das freie Wort 2 (1902-03), S. 306-312.

Gegenständen des Alltags bzw. Manifestationen des modernen Lebens zugleich eine ästhetische Bedeutsamkeit zuzusprechen, so besteht die Eigenart des ihr entgegengesetzten "ästhetischen Individualismus" gerade darin, diese "Indifferenz" durch eine Betonung der "Rangordnung der Werte" zu ersetzen, welche durch den spezifischen "Abstand" zwischen dem jeweiligen "Wert der Dinge" definiert ist.⁶⁸

Simmels "Philosophie des Geldes" ist nun genau dadurch gekennzeichnet, daß sie diese beiden grundlegenden Formen des ästhetischen Wertempfindens gleichermaßen zu berücksichtigen versucht. Indem sie nämlich von der Möglichkeit ausgeht, "an jeder Einzelheit des Lebens die Ganzheit seines Sinnes zu finden", trägt sie einerseits einem zentralen Motiv des "ästhetischen Pantheismus" Rechnung; und indem sie am Beispiel des Geldes versucht, "von der Oberfläche des wirtschaftlichen Geschehens eine Richtlinie in die letzten Werte und Bedeutsamkeiten alles Menschlichen zu ziehen", macht sie andererseits zugleich auf "symbolischem" Wege deutlich, was die Kategorie des "Wertes" als ein nicht weiter zurückführbares "Urphänomen" schlechthin kennzeichnet: nämlich die Negation der Indifferenz der empirischen Erscheinungswelt und die Möglichkeit der Handhabung einer grundlegenden Unterscheidung, die zugleich auf eine entsprechende "Rangordnung der Werte" verweist.⁶⁹ Mit dieser Bestimmung des symbolischen Charakters des Geldes und der durch die moderne Geldwirtschaft geprägten kulturellen Objektivationen wurde Simmels "Philosophie des Geldes" aber nicht nur zum Paradigma für eine allgemeine kulturwissenschaftliche Theorie der symbolischen Formen, wie sie später insbesondere von Ernst Cassirer und Pierre Bourdieu weiterentwickelt worden ist, sondern zugleich auch zum Ausgangspunkt für eine spezifische Tradition der kultursoziologischen Forschung in Deutschland, welche ihrerseits darum bemüht war, im Anschluß an Simmel genuin ästhetische Kategorien für die kulturwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Forschung fruchtbar zu machen.⁷⁰

Diese Transformation von Simmels Projekt einer "Philosophie des Geldes" in ein historisches Forschungsprogramm auf erfahrungswissenschaftlicher Grundlage wird insbesondere in der entsprechenden Rezeption des Stilbegriffs und der auf ihm beruhenden Form der Lebensstilanalyse deutlich, wie sie Simmel im letzten Kapitel seiner "Philosophie des Geldes" zur Meisterschaft entwickelt hatte.⁷¹ Im Unterschied zu dem stärker "inhaltsästhetisch" bzw. "gehaltsästhetisch" geprägten Symbolbegriff stellt der von Simmel in diesem Zusammenhang zugrunde gelegte Stilbegriff eher eine "formalästhetische" Kategorie dar.⁷² Die prinzipiell möglichen Bedeutungen und Verwendungswei-

⁶⁸ Vgl. Simmel, Soziologische Aesthetik, S. 205 f.

⁶⁹ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 12 u. 23 f.

⁷⁰ Vgl. Ernst Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-22, Leipzig/Berlin 1923, S. 11-39; ders., Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., (1923-1929), 3. Aufl. Darmstadt 1956-1958. Zu Cassirers Rezeption und Weiterentwicklung der symboltheoretischen Grundlagen von Simmels Kulturphilosophie siehe auch Ernst Wolfgang Orth, Georg Simmel als Kulturphilosoph zwischen Lebensphilosophie und Neukantianismus, in: Jeff Kintzelé/Peter Schneider (Hrsg.), Georg Simmels Philosophie des Geldes, Frankfurt am Main 1993, S. 88-112, hier: S. 98 ff. Vgl. ferner Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen; Frankfurt am Main 1974; ders., Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982 sowie die entsprechenden Beiträge in Ingo Mörth/Gerhard Fröhlich (Hrsg.), Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu, Frankfurt am Main 1994.

⁷¹ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 591 ff.

⁷² Zu dieser grundlegenden Unterscheidung zwischen dem Stil- und Symbolbegriff siehe auch Dittmann, Stil - Symbol - Struktur, a.a.O., S. 93.

sen des Stilbegriffs veranschaulicht dabei ein kurzer begriffsgeschichtlicher Überblick. In wortgeschichtlicher Hinsicht entstammt der Begriff "Stil" der antiken Rhetorik und stellte ursprünglich eine bestimmte Art zu reden und zu schreiben dar, die ihrem Gegenstand bzw. Anlaß entsprechend adäquat sein sollte.⁷³ Daneben hat sich dieser Begriff im 17. und 18. Jahrhundert auch zur Kennzeichnung eines rein "persönlichen Stils" eingebürgert, der zugleich auch Aufschluß über den jeweiligen "Charakter" eines Menschen geben sollte. In Buffons Worten: "Le style est l'homme même." Johann Joachim Winckelmann hat schließlich den Stilbegriff in die Kunstgeschichte eingeführt und dabei von der Dichtkunst auf die bildende Kunst übertragen, indem er verschiedene Perioden der bildenden Kunst mit denen der Poesie und Literatur in eine Parallele setzte. In Goethes Sprachgebrauch bezeichnet "Stil" dagegen die künstlerische Formung eines Stoffes, welche im Individuellen zugleich das Typische offenbart und dergestalt "symbolisch" wird. Gottfried Semper schließlich spricht vom "Stil" im Sinne der Übereinstimmung einer künstlerischen Gestaltung mit ihrem "Gebrauchszweck" sowie ihren technischen und materiellen Produktionsbedingungen.⁷⁴ Wir können also drei Bedeutungskomponenten des Stilbegriffes unterscheiden, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herauskristallisiert haben. "Stil" kann nämlich bedeuten: erstens die gelungene ästhetische Formung eines gegebenen Materials; zweitens den persönlichen Stil eines Künstlers; und drittens den jeweiligen künstlerischen Stil verschiedener Völker, Kulturen und Epochen. In allen drei Hinsichten beinhaltet dabei der Stilbegriff eine spezifische Vermittlungskategorie zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen, welche die persönliche Ausdrucksgestaltung der normativen Geltung formalästhetischer Gestaltungsprinzipien unterwirft. Als heuristisches Prinzip der kunstgeschichtlichen Betrachtung kommt ihm dabei vor allem eine rekonstruktive Funktion zu: Gegenüber der formlosen "Hydra der Empirie" ermöglicht er nämlich die Identifikation einer Einheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und übernimmt so eine Ordnungsleistung, welche der klassischen Kunstauffassung zufolge auch dem Kunstwerk als solchem zukommt.⁷⁵

Simmel übernimmt diese ästhetische Kategorie des Stils im Rahmen seiner Analyse des modernen Lebens als ein "Allgemeinheitsprinzip", das er jedoch strikt von der "Einzigkeit" eines autonomen Kunstwerks unterscheidet, welches als eine Emanation der "absoluten Einheit der künstlerischen Persönlichkeit" nur aufgrund seiner ihm immanenten Bedeutungsstruktur zu verstehen sei und insofern auch nur als Ausdruck eines rein "persönlichen Stils" des jeweiligen Künstlers begriffen werden kann. Aus diesem Grund unterscheidet Simmel das genuin artistische Ideal auch streng von dem eigentlichen Kulturideal.⁷⁶ Denn als kulturell bedeutsam erscheint ein Kunstwerk nicht allein schon aufgrund seiner selbstgenügsamen ästhetischen Geschlossenheit, sondern erst dann, wenn es zugleich als Teil der allgemeinen Kultur und ihrer Entwicklungsbedingungen betrachtet wird. Auch das große künstlerische Werk gilt Simmel zufolge nur

⁷³ Vgl. hierzu und zum folgenden Eduard Castle, Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 153-160; Robert Wolfgang Wallach, Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil, München 1919; Rudolf Heinz, Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert, Würzburg 1986, S. 11 ff. sowie Peter Por/Sándor Radnóti (Hrsg.), Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.

⁷⁴ Vgl. Semper, Der Stil in den tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, a.a.O., Bd. 1, S. 8.

⁷⁵ Vgl. entsprechend auch Gadamer, Wahrheit und Methode, a.a.O., Exkurs I, S. 466 ff.

⁷⁶ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 618 ff.

dann zugleich als ein "Kulturwert", wenn es in eine entsprechende "Kulturreihe" gestellt bzw. "auf seine Bedeutung für die Gesamtentwicklung der einzelnen Individuen und ihrer Summe hin angesehen wird."⁷⁷ In dieser Hinsicht muß aber auch dem Kunstwerk eine allgemeine Bedeutung zugesprochen werden können, welche es über seinen Status als Ausdruck der Persönlichkeit eines großen Künstlers heraushebt und zugleich mit anderen kulturellen Objektivationen verbindet.

Simmel bezeichnet auch diese Form des Allgemeinen, das nicht nur die verschiedensten Werke der Kunst als Glieder einer einheitlichen "Kulturreihe" begreifbar erscheinen läßt, sondern prinzipiell alle Objektivationen und Gestaltungen des Lebens mit einschließt, sofern sie nicht als rein autonome Gebilde, sondern im Hinblick auf ihre spezifische "Kulturbedeutsamkeit" angesehen werden, als ihren Stil. Als Gestaltungsprinzip der künstlerischen Produktion und der praktischen Lebensführung kommt ihm insofern gleichermaßen die Bedeutung zu, "eine beliebige Verschiedenheit von Inhalten sich formgleich ausdrücken zu lassen".⁷⁸ Insofern kann der Kategorie des Stils eine ähnliche Abstraktionsleistung zugesprochen werden wie dem Begriff der Form, den Simmel seinen soziologischen Untersuchungen im engeren Sinne zugrunde gelegt hat.⁷⁹ Während hier jedoch die verschiedenen "Formen der Vergesellschaftung" wie die Arbeitsteilung, die Konkurrenz und die Über- und Unterordnung beziehungslos nebeneinander stehen und sich zu keinem größeren Ganzen zusammenfügen, macht sich seine kulturwissenschaftliche Stilanalyse den Vorteil zunutze, daß im Falle des Vorliegens einer stilistischen Entsprechung bzw. "Analogie" zwischen verschiedenen objektiven Gebilden die unterschiedlichsten kulturellen Objektivationen im Hinblick auf ihre "Kulturbedeutsamkeit" verglichen und somit in den Gesamtzusammenhang der modernen Kulturentwicklung gestellt werden können.⁸⁰ Als genuiner "Kategorie der Kultur" bleibt beim Stilbegriff somit der konstitutive Bezug auf die Entwicklung der Menschheit bewahrt, ohne daß diese sich wie bei einer rein autonomieästhetischen Betrachtung von Kunstwerken auf die Form einer "personalen Einheit" reduzieren läßt. Deshalb ist dem Stil auch bereits an sich ein rein gesellschaftliches Moment eigentümlich, das Simmel zufolge dem "großen" Kunstwerk als der Inkarnation einer außergewöhnlichen künstlerischen Persönlichkeit gerade abgesprochen werden muß.

Simmel rehabilitiert insofern nicht nur den traditionellen Dualismus zwischen "hoher Kunst" und "Gebrauchskunst" innerhalb der ästhetischen Sphäre, sondern sieht in dem sozialen Bedürfnis nach Stilisierung zugleich eine entlastende Funktion, welche die für die moderne Kultur charakteristische Hypertrophie des Subjekts gerade in ihre Schranken verweist. Denn die zunehmende Rationalisierung der Lebensführung infolge der

⁷⁷ Simmel, Vom Wesen der Kultur, in: Österreichische Rundschau 15 (1908), S. 36-42, hier: S. 40.

⁷⁸ Philosophie des Geldes, S. 649; vgl. Soziologie, S. 418; ferner Simmel, Das Problem des Stiles, in: Dekorative Kunst 11 (1908), S. 307-316.

⁷⁹ Zur ausführlichen Diskussion des Formbegriffs, den Simmel seiner "formalen Soziologie" zugrunde legte, siehe ders., Das Problem der Soziologie, in: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich 18 (1894), S. 1301-1307; ferner ders., Soziologie, S. 17 ff. sowie Maria Steinhoff, Die Form als soziologische Grundkategorie bei Georg Simmel, in: Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie 4 (1924-25), S. 214-259; Hans Joachim Lieber/Peter Furth, Zur Dialektik der Simmelschen Konzeption einer formalen Soziologie, in: Kurt Gassen/Michael Landmann (Hrsg.), Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, Berlin 1958, S. 39-60; A.M. Bevers, Dynamik der Formen bei Georg Simmel. Eine Studie über die methodische und theoretische Einheit seines Gesamtwerkes, Berlin 1985, bes. S. 72 ff.

⁸⁰ Zum extensivem Gebrauch von Analogiebildungen in Simmels kulturwissenschaftlichen Analysen siehe auch Siegfried Kracauer, Georg Simmel, in: Logos 9 (1920-21), S. 307-338.

modernen Geldwirtschaft, die wachsende Distanz zwischen den Menschen untereinander und in ihrem Verhältnis zu den Gegenständen des alltäglichen Lebens sowie die Reizüberflutung der Nerven durch den raschen Wechsel der "Impressionen" innerhalb des großstädtischen Lebens führen Simmel zufolge zu einer Erosion der traditionellen, ursprünglich auf das Leben in einer dörflichen bzw. kleinstädtischen Gemeinschaft ausgerichteten Schemata der Verhaltensorientierung, auf die der moderne Kulturmensch mit einer wachsenden Stilisierung und Stereotypierung seiner persönlichen Lebensführung reagiert.⁸¹ Diese Vielheit der Stile ist aber zugleich die Voraussetzung dafür, daß der Stil als solcher überhaupt erst zu jenem objektiven Gebilde wird, das einen hypertroph gewordenen und selbstzerstörerischen Subjektivismus einerseits abzuschwächen vermag und ihm andererseits einen raschen und stetigen Wechsel seiner Ausdrucksformen ermöglicht: "Was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt, ist die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stiles ist. Der Subjektivismus und die Individualität hat sich bis zum Umbrechen zugespitzt, und in den stilisierten Formgebungen, von denen des Benehmens bis zur Wohnungseinrichtung, liegt eine Mildertung und Abtönung dieser akuten Personalität zu einem Allgemeinen und seinem Gesetz. Es ist, als ob das Ich sich doch nicht mehr allein tragen könnte ... die stilisierte Aeußerung, Lebensform, Geschmack - alles dies sind Schranken und Distanzierungen, an denen der exaggenierte Subjektivismus der Zeit ein Gegengewicht und eine Hülle findet."⁸²

Simmel hat dieses spezifisch moderne Lebensgefühl, in dem die historische Zeit zu einem unreflektierten Wechsel von inhaltlich an sich völlig gleichgültigen "Trends" gerinnt und insofern einem intensiven Gegenwartsbewußtsein weicht, am Beispiel der Mode exemplarisch beschrieben.⁸³ Als der "Wechsel- und Gegensatzform des Lebens" schlechthin bietet sie dem rast- und ruhelosen Gegenwartsmenschen die Möglichkeit, dem "Tempo" seiner eigenen psychischen Bewegtheit und dem Ausmaß seiner seelischen Dezentrierung einen äußerlichen Ausdruck zu verleihen. Sie befriedigt so zum einen das gesteigerte Unterschieds- und Abgrenzungsbedürfnis, welches den modernen großstädtischen Individualismus kennzeichnet, zum anderen aber auch das Nachahmungs- und Zusammenschlußbedürfnis, das dem Menschen als einem sozialen Wesen eigentümlich ist. Dergestalt kennzeichnet die Mode immer auch die alltagsästhetische Ausdrucksform der eigenen Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe, die sich durch diese äußeren Kennzeichen und Verhaltensweisen von ihrer Umwelt abgrenzt. Und die Intensität ihres Wechsels zeigt zugleich das "Maß der Abgestumpftheit

⁸¹ Zu der dadurch implizierten Veränderung der Formen der sinnlichen Wahrnehmung innerhalb des modernen großstädtischen Lebens vgl. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in: *Brücke und Tür*, S. 227-242; siehe hierzu ferner Roy Pascal, *Georg Simmels "Die Großstädte und das Geistesleben". Zur Frage der "Moderne"*, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.), *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, Stuttgart 1969, S. 450-460; Gisela Müller, *Der Massencharakter des Lebens und das ratlose Ich. Eine Lesart zu Georg Simmels Moderne-Bild*, in: Norbert Krenzlin (Hrsg.), *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*, Berlin 1992, S. 43-72; ferner Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert 1993.

⁸² Simmel, *Das Problem des Stiles*, S. 314. Siehe hierzu auch die entsprechende Untersuchung von Birgitta Nedelmann, *Eстетizzazione e stilizzazione: due strategie di gestione dello stile di vita*, in: *Rassegna Italiana di Sociologia* 29 (1988), S. 513-535.

⁸³ Vgl. *Philosophie des Geldes*, S. 639 ff.; ferner Simmel, *Die Mode* (1911), in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas*, Berlin 1983, S. 26-51.

der Nervenreize an; je nervöser ein Zeitalter ist, desto rascher werden seine Moden wechseln."⁸⁴

Simmel machte in diesem Zusammenhang aber nicht nur eine Reihe von alltagsästhetischen Erscheinungsformen des modernen Lebens wie das Kunstgewerbe, den Schmuck sowie die Mode der kultursoziologischen Forschung im engeren Sinne zugänglich, sondern räumte im letzten Kapitel seiner "Philosophie des Geldes" der von ihm entwickelten Methode der Lebensstilanalyse zugleich einen hervorragenden Stellenwert innerhalb seiner Rekonstruktion der epochalen Eigenart der kulturellen Moderne ein. Seine "Philosophie des Geldes" stellt deshalb nicht nur eine genuine philosophische Zeitdiagnose dar, sondern zugleich auch ein Gesamtkunstwerk der Moderne, bei dessen Rekonstruktion Simmel ausführlich von den aus dem ästhetischen Bereich im engeren Sinne stammenden methodischen Verfahrensweisen der Symbolisierung, der Analogiebildung und der Stilanalyse Gebrauch macht. Wir können dabei eine genuin kultursoziologische Lesart seines Hauptwerkes von einer übergreifenden kulturphilosophischen Interpretation seiner Diagnose der Moderne unterscheiden, welche zugleich auf zwei verschiedene Formen der Rezeption seines Werkes im Bereich der Ästhetik und Philosophie einerseits sowie der Kulturgeschichte und Kultursoziologie andererseits verweist.

Simmel selbst hat dabei sein "Stilbild der Moderne" auf zwei unterschiedlichen Abstraktionsebenen beschrieben: Zum einen geht er dem Problem nach, welche tieferen epochalen Gemeinsamkeiten die Genese der Geldwirtschaft mit jenem Rationalismus und Intellektualismus der Neuzeit verbindet, der auch den anderen großen gesellschaftlichen Sphären wie dem modernen Recht und der modernen Wissenschaft eigentümlich ist. Zum anderen fragt Simmel, wie weit die durch das Vorherrschen der Geldwirtschaft geprägte Rationalität und Objektivität der modernen Lebensführung in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen des alltäglichen Lebens zum Ausdruck kommt und sie als Manifestationen ein und desselben "Zeitgeistes" bzw. "Lebensgefühls" begreifen läßt.⁸⁵ Kam in diesem Zusammenhang dem aus der kunstwissenschaftlichen Diskussion der Jahrhundertwende übernommenen Stilbegriff bei Simmel im wesentlichen eine kategoriale Vermittlungsleistung zu, welche die intellektuelle Struktur des modernen Weltbildes zugleich mit einer Beschreibung der für die moderne Geldwirtschaft charakteristischen Form der Lebensführung verbinden sollte, wird in den an Simmel anschließenden Untersuchungen von Werner Sombart und Max Weber in Gestalt des Ethos der Lebensführung bzw. Habitus dieser "Lebensstil" einer sozialen Gruppe, Klasse bzw. ganzen Epoche nun als eine spezifische Verbindung zwischen Geist und Form des praktischen Lebens angesehen, welche nicht nur einen Aufschluß über die historische und psychologische Eigenart der vorherrschenden Motivreihen der zentralen sozialen Akteure zu geben vermag, sondern auch eine spezifische Sinnentsprechung bzw. "Wahlverwandtschaft" zwischen der jeweiligen Stufe der Rationalisierung des Weltbildes und der ihr entsprechenden Form des Wirtschaftens zum Ausdruck bringen sollte. Insofern ist dieser genuin kultursoziologische Stilbegriff später zu einem wichtigen Bindeglied zwischen einer reinen Formensoziologie und einer empirisch-historisch orientierten Welt-

⁸⁴ Die Mode, S. 33. Zu Simmels Analyse der Mode siehe auch Elisabeth Lenk, Wie Georg Simmel die Mode überlistet hat, in: Silvia Bovenschen (Hrsg.), Die Listen der Mode, Frankfurt am Main 1986, S. 415-436.

⁸⁵ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 591 ff.

anschauungsanalyse geworden, das nicht zufällig auch noch im Zentrum der wissenssoziologischen Diskussion der zwanziger Jahre stand.⁸⁶

Simmel hat im letzten Kapitel seiner "Philosophie des Geldes" dem durch die moderne Geldwirtschaft geprägten Weltbild aber auch noch eine andere Bedeutung abzugewinnen versucht. In ihr vermischen sich zentrale philosophische Motive mit grundsätzlichen modernitätstheoretischen Überlegungen, die eher dem Bereich der ästhetischen Erfahrung entnommen sind und dergestalt die Grundlage für eine genuin ästhetische Weltanschauung bilden. Er beschreibt in diesem Zusammenhang die Kategorie der Distanz als eine räumliche, Rhythmus und Symmetrie als eine zeitlich-räumliche und das Tempo als eine zeitliche Symbolik bzw. "Analogie" des modernen Lebensstils.⁸⁷ Im Rahmen seiner Analyse der spezifisch temporalen Erfahrung einer Beschleunigung aller Lebensvollzüge innerhalb der Moderne kommt dabei dem gegensätzlichen Verhältnis zwischen dem Begriff der Beharrung und dem der Veränderung ein ausgezeichneter Stellenwert innerhalb seiner Rekonstruktion des modernen Weltbildes zu. Simmel stellt drei unterschiedliche Ausprägungen dieses Gegensatzes zwischen der "Form des Beharrens" und der "Form der Bewegung" einander gegenüber, um so die prinzipiellen Möglichkeiten einer temporalen Strukturierung von Weltbildern zu verdeutlichen.⁸⁸ Wird die Welt nämlich als unveränderliche Substanz aufgefaßt, so muß zumindest eine unaufhörliche Veränderung der Formen angenommen werden, in denen sich diese Substanz ausdrückt, soll dem dynamischen Charakter alles Geschehens Rechnung getragen werden können. Werden dagegen die realen Elemente als in fortdauernder Bewegung angesehen, so sind es umgekehrt die Formen selbst, denen ein entsprechendes Beharrungsvermögen zugesprochen wird. Eine dritte mögliche Ausgestaltung dieses Gegensatzes besteht Simmel zufolge aber darin, daß einer "absoluten Form des Beharrens", wie sie durch die neuzeitliche Idee des Naturgesetzes zum Ausdruck gebracht wird, eine entsprechende absolute Form der Bewegung gegenübergestellt wird, welche in der permanenten Zirkulation des Geldes am reinsten zum Ausdruck kommt und sich einem bestimmten Zeitmaß grundsätzlich entzieht. Simmel sieht in dieser Vorstellung einer solchen "absoluten Veränderung" bzw. einer "species aeternitatis mit umgekehrten Vorzeichen" aber gerade die spezifische temporale Struktur des modernen Weltbildes, in welchem der traditionelle Begriff der Dauer durch eine reine "Form des Übergangs" bzw. der Nicht-Dauer ersetzt worden ist. Indem das Geld als *actus purus* zum Träger einer Bewegung avanciert, "in dem eben alles, was nicht Bewegung ist, völlig ausgelöscht ist", wird es so zum adäquaten Symbol für diese "allgemeine Relativität der Welt", welche sowohl unser intellektuelles Weltbild als auch unsere Form des subjektiven Erlebens und unser praktisches Verhalten prägt.⁸⁹

Simmel ist bei dieser philosophischen Zeitdiagnose jedoch nicht stehengeblieben, sondern hat auch im ästhetischen Bereich jene Entwicklungen mitverfolgt, welche zur Ausbildung eines "neuen Stils" in der Kunst geführt haben, der zugleich diesem spezifischen Charakter der "neuzeitlichen Bewegtheit" auch mit genuin künstlerischen Mitteln Rechnung trug. Anhand einer Analyse des "Bewegungsmotivs" in der plastischen Kunst kam Simmel dabei zu dem Schluß, daß erst Auguste Rodin die künstlerische Zeitlosig-

⁸⁶ Siehe hierzu auch Lichtblau, Auf der Suche nach einer neuen Kultursynthese, a.a.O., ferner die entsprechenden Ausführungen im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit.

⁸⁷ Vgl. Philosophie des Geldes, S. 658 ff.

⁸⁸ Ebd., S. 711 ff.

⁸⁹ Ebd., S. 713 ff.

keit der reinen Bewegung entdeckt habe.⁹⁰ Indem Rodin seine Figuren gewissermaßen aus dem Stein herauswachsen läßt und als Stationen eines "unendlichen Weges" modelliert, versinnbildlichen diese eine neue Form von "Monumentalität", welche im Unterschied zum klassischen Ideal 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 Ausschlagpole und Haltepunkte ist, weniger ein Wechseln zwischen dem Ja und dem Nein, als eine Gleichzeitigkeit von Ja und Nein."⁹¹

Simmels moderner "Heraklitismus" vermischt sich insofern zugleich mit einem "Impressionismus", der oft als Kennzeichen seiner verschiedensten philosophischen, ästhetischen und soziologischen Schriften angesehen worden ist.⁹² Allein aufgrund der Feststellung, daß in Simmels Schriften unter anderem auch "impressionistische" Motive festzustellen sind, sein Werk schlechthin als ein reines "Übergangsphänomen" anzusehen, verkennt jedoch den Umstand, daß ihn wesentlich mehr Gemeinsamkeiten mit der ästhetischen Moderne verbinden als dies durch ein solches Epitheton zum Ausdruck gebracht werden kann. Nicht zufällig ist in der neueren Forschung darauf hingewiesen worden, daß Simmels Beschreibungen des spezifischen temporalen Erfahrungsgehaltes des modernen Lebens in einer auffälligen Übereinstimmung mit jenem ästhetischen Verständnis der Moderne stehen, wie es bereits in Charles Baudelaires Lehre von der "Doppelnatur" des Schönen antizipiert worden ist. Denn diese auf die Zeitstruktur des subjektiven Erlebens bezogene Analyse der ästhetischen Erfahrung von "Modernität" war ihrerseits darum bemüht, dem "Flüchtigen", "Kontingenten" und "Zufälligen" einen

⁹⁰ Vgl. Simmel, Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart (1902), in: Böhringer/Gründer (Hrsg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 231-237; ders., Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik, in: Nord und Süd, Bd. 129, Jg. 33 (1909), II, S. 189-196; ders., Rodin (1911), in: Philosophische Kultur, a.a.O., S. 139-153.

⁹¹ Philosophische Kultur, S. 148. Simmel bezieht sich hierbei offensichtlich auf eine Beschreibung der "Modernität", wie sie von Nietzsche bereits anlässlich des "Fall Wagner" vorgenommen worden ist. Zur prinzipiellen Bedeutung von Simmels Auseinandersetzung mit der Kunst von Rodin vgl. auch J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Simmel und Rodin, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende, S. 18-43.

⁹² Dies war offensichtlich bereits implizit die Meinung von Leo Trotzki, als er anlässlich eines von Simmel in Wien gehaltenen Rodin-Vortrages schrieb: "Die >neue Seele< Simmels ist in Wirklichkeit die Seele der Intelligenzler großer Städte. Der Impressionismus ist ihre Kunst und die ästhetisch maskierte Indifferenz ihre soziale Moral, Nietzsche ihr Prophet, der >Simplicissimus< ihre Satire, Simmel ihr philosophischer Feuilletonist wie Sombart ihr volkswirtschaftlicher Feuilletonist." (Zwei Wiener Ausstellungen im Jahre 1911, in: Leo Trotzki, Literatur und Revolution, München 1972, S. 417-427, hier: S. 419). Georg Lukács hatte dann kurze Zeit danach Simmel ausdrücklich als den "wahren Philosophen des Impressionismus" bezeichnet. Vgl. Lukács, Georg Simmel (1918), in: Buch des Dankes an Georg Simmel, S. 171-176, hier: S. 172. Zur neuerlichen Reaktualisierung dieser geistesgeschichtlichen Zuordnung von Simmels Werk siehe auch Frisby, Sociological Impressionism, a.a.O. und Hannes Böhringer, Simmels Impressionismus, in: Disiecta membra. Studien. Karlfried Gründer zum 60. Geburtstag, Basel 1989, S. 151-155.

spezifisch "zeitlosen" bzw. "ewigen" Bedeutungsgehalt abzugewinnen.⁹³ Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich nicht übertrieben, diese ästhetische Diagnose der Moderne als Umschreibung eines neuen Typus einer genuin negativen Form von Geschichtsphilosophie zu interpretieren. Denn sie entspricht jener spezifisch "neuzeitlichen" Erfahrung von Geschichte, in welcher die durch die politischen und industriellen Revolutionen des 19. Jahrhunderts in Gang gesetzte "permanente Revolution" der Produktions- und Verkehrsformen durch das artistische Bild einer "absoluten" Bewegung und Veränderung festgehalten worden ist. Nicht zufällig haben deshalb so prominente Kulturkritiker des bürgerlichen Zeitalters wie Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin diese scheinbare "Geschichtslosigkeit" der Moderne in Gestalt der Lehre einer "ewigen Wiederkunft des Gleichen" bzw. einer "Dialektik im Stillstand" zum Ausdruck zu bringen versucht. Sie konnten dabei ähnlich wie Simmel selbst implizit oder explizit von der kulturkritischen Beschreibung jener spezifischen Bewegungsform Gebrauch machen, welche bereits Marx am Beispiel der unendlichen Zirkulation und Metamorphose des Kapitals als der eigentlichen "Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft" vorgenommen hatte.

Simmels Aufwertung des Bereichs des subjektiven Erlebens und Wertempfindens sowie seine Rehabilitierung der Austausch- und Konsumsphäre gegenüber dem engeren Bereich der industriellen Produktion weisen darüber hinaus nicht nur erstaunliche Parallelen zur sogenannten "marginalistischen Revolution" innerhalb der nationalökonomischen Theoriebildung der Jahrhundertwende auf, sondern stellen gewissermaßen auch bereits eine Antizipation der verschiedenen Varianten einer Theorie des "postindustriellen Zeitalters" dar, wie sie inzwischen längst auch akademisch hoffähig geworden sind.⁹⁴ Der Ersetzung authentischer sozialer Erfahrung durch die imaginären Traumwelten der modernen Warenökonomie, die im heutigen "postmodernen" Denken nun als "Verlust des Referenten" und als "freies Schweben der Signifikanten" sprachphilosophisch affirmiert wird, hatte Simmel demgegenüber noch dahingehend vorzubeugen versucht, daß er den verschiedensten Erscheinungsformen des modernen Lebens zugleich eine entsprechende ästhetische und kulturtheoretische Bedeutung für ein tieferes Verständnis des gegenwärtigen Zeitalters abzugewinnen vermochte. Vielleicht ist gerade diese produktive Verbindung zwischen Simmels "Philosophie des Geldes" und seiner Analyse der verschiedenen ästhetischen Erfahrungsgehalte von Modernität einer der entscheidenden Gründe dafür gewesen, daß Simmels Theorie der kulturellen Moderne nicht nur innerhalb der soziologischen Wirkungsgeschichte seines Werkes, sondern auch im Umkreis der kulturkritischen Tradition des westlichen Marxismus und der Kritischen Theorie auf fruchtbaren Boden gestoßen ist. Im Unterschied zu Marx und seinen Nachfolgern hatte Simmel allerdings die Hoffnung auf eine mögliche revolutionäre Aufhebung und Umgestaltung der zu einem autonomen System geronnenen gesellschaftlichen Verhältnisse bereits definitiv aufgegeben. Seine eigene Diagnose der modernen "Kulturentfremdung" spiegelt insofern die Signatur eines "posthistorisch" gewordenen Zeitalters wider, in dem die "subjektive Kultur" und ihre kulturellen Objektivationen bzw. die "kulturelle Logik der Objekte" unwiderruflich auseinanderge-

⁹³ Vgl. Charles Baudelaire, *Das Schöne, Die Mode und das Glück*. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens, Berlin 1988, bes. S. 20 ff. Zu den entsprechenden Parallelen in Simmels Werk siehe Frisby, *Georg Simmels Theorie der Moderne*, a.a.O. sowie ders., *Fragmente der Moderne*, S. 9 ff.

⁹⁴ Vgl. die entsprechenden Ausführungen bei Frisby, *Simmel and Since*, S. 80 ff. u. 118 ff.

treten sind.⁹⁵ Dieser resignative Unterton von Simmels Diagnose der Moderne mag je nach weltanschaulichem Standpunkt als Zeichen einer "bürgerlichen Beschränktheit" oder als Ausdruck einer bemerkenswerten Nüchternheit und Illusionslosigkeit interpretiert werden. Von Simmel kann man aber exemplarisch lernen, in welcher Weise die Analyse von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozessen überhaupt als Grundlage für eine genuine Theorie der kulturellen Moderne fruchtbar gemacht werden kann, die zugleich auch der spezifischen ästhetischen Erfahrung von Modernität Rechnung trägt.

3. Zur Rolle des Kunstgewerbes innerhalb einer "ästhetischen Nationalökonomie"

War Simmels Projekt einer Fruchtbarmachung von genuin ästhetischen Kategorien für eine umfassende epochale Standortvergewisserung der modernen Kultur in Gestalt seiner "Philosophie des Geldes" im wesentlichen noch als eine künstlerische Weltanschauung "diesseits" und "jenseits" der disziplinären Grenzen des Fächerkanons der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende konzipiert, unternahm Werner Sombart demgegenüber erstmals den Versuch, im Anschluß an Simmel zentrale Kategorien der modernen Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte auch für eine sich im Prinzip als Einzelwissenschaft verstehende ästhetische Nationalökonomie auf einer genuin empirisch-historischen Grundlage fruchtbar zu machen. Wie Simmel selbst fühlte sich auch der junge Sombart dabei ursprünglich noch dem aufklärerischen Impetus der naturalistischen Bestrebungen innerhalb der modernen Kunst der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Und ähnlich wie Simmel schloß sich auch Sombart gehen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich zunehmend jener kulturellen Strömung an, wie sie zu dieser Zeit in der Proklamation eines "neuen künstlerischen Zeitalters" bzw. einer spezifisch modernen ästhetischen Kultur zum Ausdruck kam.⁹⁶

Sombarts eigener kulturkritisch bedingter Ästhetizismus, der ihm später aus fachwissenschaftlichen Kreisen oft zum Vorwurf gemacht werden sollte und der als eine Grundkonstante seiner Vorkriegsschriften angesehen werden kann, steht dabei in einem spannungsreichen Verhältnis zu jenem ursprünglichen Interesse Sombarts an einer Verbindung zwischen den naturalistischen Bestrebungen innerhalb der modernen Kunst und einem sozialpolitischen Engagement zugunsten der Arbeiterbewegung, wie es bereits seit Mitte der achtziger Jahre zuverlässig verbürgt ist. Anhand des umfangreichen Briefwechsels mit einem engen Jugendfreund, dem Schweizer Sozialisten Otto Lang, wissen wir, daß sich Sombart sogar ursprünglich weniger unter dem Eindruck der Schriften von Marx und Engels als vielmehr der Lektüre der realistisch-zeitkritischen Romane von Emile Zola politisch der modernen Arbeiterbewegung und dem Programm einer staatssozialistisch geprägten Gesellschaftsreform näherte. Sombarts eigener "Zolaismus" wurde von ihm selbst dabei als ein generationsspezifisches Phänomen gedeutet, welches die Aufbruchstimmung der Jugend der achtziger Jahre im Sinne einer neuen Epoche des "Sturm und Drang" kennzeichnete und das nicht nur durch eine Gefühlsverwandtschaft mit den "Leiden des jungen Werthers" und Rousseaus Forderung nach

⁹⁵ Vgl. Simmel, *Philosophie des Geldes*, S. 617 ff.; ders., *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911), in: *Philosophische Kultur*, S. 183-207.

⁹⁶ Siehe hierzu auch die entsprechenden Ausführungen bei Arthur Mitzman, *Sociology and Estrangement. Three Sociologists of Imperial Germany*, New York 1973, S. 161 ff., Lawrence Scaff, *Fleeing the Iron Cage. Culture, Politics, and Modernity in the Thought of Max Weber*, Berkeley/Los Angeles 1989, S. 202 ff.; Friedrich Lenger, *Werner Sombart 1863-1941. Eine Biographie*, München 1994, S. 136 ff. sowie ders., *Die Abkehr der Gebildeten von der Politik. Werner Sombart und der "Morgen"*, in: Gangolf Hübinger/Wolfgang J. Mommsen, *Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main 1993, S. 62-77.

einer "Rückkehr zur Natur", sondern auch durch einen Byronischen Romantizismus, Schopenhauers Metaphysik und die Sympathie mit der Sozialdemokratie geprägt gewesen sei.⁹⁷ Sombart verwies in diesem Zusammenhang ferner auf einen Kreis junger Sozialwissenschaftler, dem er zu dieser Zeit neben sich selbst und Otto Lang ferner auch Heinrich Herkner, Karl Lamprecht, Ferdinand Tönnies und Gerhart Schulze-Gävernitz zurechnete, und dessen weltanschaulichen Grundüberzeugungen im wesentlichen durch den Glauben an die Bedeutung der "historischen Auffassung", ein "zolaistisch-realistisches" Erfassen der Gegenwart sowie ein "staatlich-sozialistisches" bzw. "sozial-ökonomisches" Denken im Sinne von Rodbertus und Lassalle bestimmt gewesen seien, welches dabei gleichermaßen in Opposition zu dem bürgerlichen "Individualismus" und der offiziellen sozialdemokratischen Parteiführung stand.⁹⁸

War Sombarts jugendlicher "Zolaismus" im wesentlichen noch durch ein ethisches Engagement für die Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung geprägt, so belegen seine nach der Jahrhundertwende erschienenen Schriften demgegenüber die Hinwendung zu einem ebenfalls zeitspezifischen Ästhetizismus, der sich nun bewußt in Opposition zur sozialetischen Parteinahme des Kathedersozialismus sowie der jüngeren Richtung innerhalb der historischen Schule der deutschen Nationalökonomie definierte. Sombart selbst hatte diesen Positionswechsel im "Geleitwort" zur Erstauflage seiner 1902 erschienenen Studie über den "Modernen Kapitalismus" mit der provokativen Forderung zum Ausdruck gebracht, daß anstelle der älteren "ethischen Nationalökonomie" nun eine ästhetische Nationalökonomie zu treten habe, wobei er deren Aufgabe bewußt mit der eines Kunstwerks verglich, welches sich nicht nur auf die "Kunst der äußeren Darstellung", sondern auch auf den "künstlerischen Aufbau des Gedankens" beziehen und mithin im genuinen Sinne auch "schön" sein sollte, um so der Wissenschaft wieder das zurückzugeben, was sie dem "Leben" ursprünglich genommen hatte: nämlich Einheit, schöpferische Kraft und Vitalität. Allerdings wies Sombart in diesem Zusammenhang zugleich einschränkend darauf hin, daß es zur Erfüllung dieser anspruchsvollen Aufgabe erst noch einer "Erziehung durch Generationen" bedürfe, ehe wirklich ein neuer Typus des Gelehrten in der Lage sei, diesen "Schritt zur Künstlerschaft" auch konsequent zu vollziehen.⁹⁹

Sombart versuchte mit dieser Forderung nach einer Ästhetisierung der modernen Nationalökonomie dabei zum einen auf eine recht spezifische Art und Weise Konsequenzen aus jener Grundlagenkrise innerhalb der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende zu ziehen, wie sie unter anderem im Methodenstreit zwischen den Anhängern der "historischen" und der "klassischen Schule" der Nationalökonomie und in der Auseinandersetzung mit der von Karl Lamprecht vertretenen Form der Kulturge-

⁹⁷ Vgl. Sombart, Brief an Otto Lang vom 25. Juni 1889; zitiert bei Mitzman, *Sociology and Estrangement*, S. 215. Der umfangreiche Briefwechsel zwischen Sombart und Otto Lang, der heute im Amsterdamer Institut für Sozialgeschichte aufbewahrt wird, ist erstmals von Mitzman im Hinblick auf die hier zur Diskussion stehende Fragestellung ausgewertet worden.

⁹⁸ Vgl. Mitzman, S. 214. Zu Sombarts frühem "Zolaismus" vgl. neben Mitzmans Ausführungen ferner Bernhard vom Brocke, Werner Sombart (1863-1941). *Capitalism - Socialism - His Life, Works and Influence Since Fifty Years*, in: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 1 (1992), S. 119 ff. sowie Lenger, Werner Sombart, a.a.O., S. 40 f.

⁹⁹ Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, Leipzig 1902, Bd. 1, S. XXX. Zur ausführlichen Diskussion dieser Forderung nach einer "ästhetischen Nationalökonomie" und der weitgehend ablehnenden Reaktion von seiten seiner Fachkollegen siehe auch Michael Appel, *Werner Sombart - Historiker und Theoretiker des modernen Kapitalismus*, Marburg 1992, S. 179 ff.

schichtsschreibung zum Ausdruck kam.¹⁰⁰ Zum anderen war Sombart darum bestrebt, nun auch auf wissenschaftlichem Gebiete jener Proklamation eines neuen künstlerischen Zeitalters und einer ihm entsprechenden Form der ästhetischen Weltanschauung gerecht zu werden, welche er als "Zeit einer kulturellen Hochblüte" feierte, die im wesentlichen durch einen künstlerisch-sinnlichen, d.h. aber auch: unethischen Charakter geprägt sei und in der anstelle des "abstrakt-idealistischen" Empfindens nun ein "künstlerisches Ideal" trete, welches für die gesamte Lebensführung bestimmend werde. Er stellte in diesem Zusammenhang bewußt einen Bezug zu jener Blüte der deutschen Philosophie und Literatur um 1800 her, um die spezifische Eigenart der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts anbahnenden neuen ästhetischen Kultur hervorzuheben: "Sie wird aus einer vorwiegend litterarischen eine vorwiegend künstlerische; aus einer abstrakt-idealistischen eine sinnliche. Es erwacht der Sinn für das Sichtbare auf dieser Welt, für Lebensfreude und Lebensgenuß. ... Wie damals die Kunst im Banne des Gedankens, der litterarischen Phantasie stand, so werden jetzt Litteratur und alle Geistesbethätigungen beherrscht von dem Wesen künstlerischer Anschauung."¹⁰¹ In seinen zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges erschienenen Schriften trug Sombart dieser zunehmenden Ästhetisierung des modernen Lebens dahingehend Rechnung, daß er nun zum einen im Anschluß an Simmels "Philosophie des Geldes" ebenfalls bestimmte ästhetische Grundkategorien für seine wirtschafts- und kulturgeschichtlichen Untersuchungen fruchtbar zu machen versuchte und zum anderen im Rahmen der Grundlegung einer genuin nationalökonomischen Theorie der Bedarfsdeckung spezifische industrielle Voraussetzungen und alltagsästhetische Erscheinungsformen des modernen "Konsumzeitalters" wie das Kunstgewerbe, die Mode, die Reklame sowie den Luxuskonsum im Hinblick auf ihre Bedeutung für die "Vereinheitlichung der Bedarfs-gestaltung" analysierte.

Eine eher metaphorisch zu nennende Verwendung von genuin ästhetischen Kategorien für die kulturgeschichtliche Forschung wird dabei deutlich, wenn Sombart in seiner erstmals 1903 erschienenen Abhandlung über "Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert" die verschiedenen Perioden innerhalb der Entwicklung der deutschen Volkswirtschaft mit einem "musikalischen Bild" vergleicht und in diesem Zusammenhang von einem "Rhythmus" spricht, welcher in ihr zum Ausdruck komme.¹⁰² Sombart konstatiert hierbei einen "ausgesprochenen Mangel an sinnlich-künstlerischer Veranlagung" als nationale Eigenart der Deutschen, welcher sich in einer "starken ethischen Veranlagung" im Sinne eines gleichsam ins Positive übersetzten Mangels an Ästhetizismus niederschlägt.¹⁰³ Gleichwohl stellt Sombart nun auch auf reichsdeutschem Boden eine sich seit Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnende Entwicklung hin zu einer "Epoche der sinnlich-künstlerischen Kultur" fest, welche ihren Ursprung in der "Asphaltkultur" der modernen Großstädte habe und allmählich zu einem Bedeutungsverlust

¹⁰⁰ Vgl. hierzu auch die entsprechenden Hinweise bei Gangolf Hübinger, Kapitalismus und Kulturgeschichte, in: Rüdiger vom Bruch/ Friedrich Wilhelm Graf/Gangolf Hübinger (Hrsg.), Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 25-43 und Jens Flemming, Kulturgeschichte als Integrations- und Leitwissenschaft? Anmerkungen zu Verlauf und Ergebnissen einer deutschen Diskussion, in: Dieter Sturma (Hrsg.), Kultur und Kulturwissenschaft, Lüneburg 1991, S.8-23.

¹⁰¹ Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. 2, S. 300.

¹⁰² Sombart, Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert (1903), 6. Aufl. Berlin 1923, S. 71 ff.

¹⁰³ Ebd., S. 106 f.

der traditionellen "geistig-philosophisch-ästhetisch-literarischen" Bildung führe.¹⁰⁴ Die Wiederbelebung des Kunstgewerbes innerhalb der modernen industriellen Massenproduktion und die zunehmende Bedeutung des Massenkonsums habe dabei zugleich zu einer Nivellierung der ehemals vorhandenen kulturellen Eigenarten der einzelnen Landesteile und zur Entstehung eines "vereinheitlichten Stadtmenschentums" im Gefolge der Prägung des "Durchschnittsmenschen" durch das "großstädtische Konfektionshaus" und die Kleidermode geführt, in welcher sich die innere "Unruhe", "Nervosität" und "Wechselhaftigkeit" des großstädtischen Lebens widerspiegele. Die "Intensivierung" und "Beschleunigung" der alltäglichen Lebensführung begünstige dabei zunehmend eine spezifisch "moderne" Stillosigkeit, welche nun anstelle der überlieferten "gemeinsamen Kulturbasis" trete und deren Geltungsschwund Sombart darauf zurückführte, daß aufgrund der spezifischen wirtschaftlichen Zwänge zur Entwicklung immer neuer Produkte und Konsumgewohnheiten ein bestimmter "Stil" gar nicht mehr die Zeit habe, sich dauerhaft durchzusetzen.¹⁰⁵

Gleichwohl versuchte auch Sombart in seiner Untersuchung über die Genese des modernen Kapitalismus die Heraufkunft eines solchen Zeitalters der "Stillosigkeit" und des permanenten kulturellen Wandels im Anschluß an Simmels "Philosophie des Geldes" ebenfalls mit den Mitteln einer spezifisch kulturwissenschaftlichen Form der Stilanalyse gerecht zu werden, um so die der kapitalistischen Wirtschaft "innewohnende Tendenz zur Entfaltung von Widersprüchen" und "Konflikten" bzw. "Antinomien" in einem zeitdiagnostischen Sinn zum Ausdruck zu bringen.¹⁰⁶ Sombart führte dabei die in allen Lebensbereichen festzustellende Tempobeschleunigung auf das genuin ökonomische Interesse an einem raschen Kapitalumschlag zurück und wies ferner auf ihre Auswirkungen hinsichtlich einer entsprechenden Ausgestaltung der Produktions- und Transporttechnik hin. Im Gefolge dieser zunehmenden "Überwindung" der Raumes und der Zeit wie schließlich auch der "Materie" schlechthin und der dadurch bedingten völligen Neugestaltung des "individuellen Zeitbewußtseins" kommt auch Sombart ähnlich wie bereits vor ihm schon Simmel und Lamprecht zu einer Darstellung der allgemeinen "Signatur der Zeit", welche auf die strukturellen Zusammenhänge bzw. "Wahlverwandtschaften" zwischen den Prozessen der ökonomischen Rationalisierung und "Beschleunigung" sowie den genuin kulturellen Begleiterscheinungen dieses durch den modernen Kapitalismus und die Entwicklung der modernen Technik geprägten "Lebensstils" verweist. Sombart beschreibt dabei ebenfalls die Auswirkungen jener "Centren gesteigerter Lebensintensität" hinsichtlich der zunehmenden "Übersättigung", "Überspannung" und "Übermüdung" des großstädtischen Menschen durch eine Vielzahl von kaum mehr zu verarbeitenden "Reizen", die er zum einen als eine spezifische Dekadenzerscheinung interpretiert und zum anderen als Grundlage für ein permanentes Bedürfnis nach "Abwechslung" ansieht, welches auf der Seite des wirtschaftlichen "Bedarfs" zur eigentlichen Grundlage der weiteren kapitalistischen Expansion wird: "Es entsteht so jene Freude am Neuen um seiner selbst willen, jene >Neuerungssucht<, die dem Kapital die

¹⁰⁴ Ebd. S. 415 ff.

¹⁰⁵ Ebd., S. 418 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. 2, Viertes Kapitel: "Der neue Stil des Wirtschaftslebens", S. 68 ff.; dieses zentrale Kapitel erschien ferner auch als Vorabdruck unter dem Titel "Der Stil des modernen Wirtschaftslebens" im Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik 17 (1902), S. 1-20. Sombart bezog sich im Rahmen dieser Gegenwartsanalyse insbesondere auf die entsprechenden Ausführungen in dem berühmten 6. Kapitel von Simmels "Philosophie des Geldes", das ebenfalls den sinnverwandten Titel "Der Stil des Lebens" trug.

psychologische Unterlage bildet, um darauf wiederum sein System des unausgesetzten Formwechsels der Gebrauchsgüter aufzubauen, das es ... um seiner Selbsterhaltung willen in der Mode ausgestaltet hat. In dieser löst sich also aus dem Centrum der kapitalistischen Interessen abermals eine Tendenz zu fortwährender Neugestaltung unserer Umwelt los, die sich zwar zunächst nur auf die materielle Güterwelt erstreckt, dann aber natürlich auch sehr bald auf die Gebiete der idealen Interessen hinübergreift: unsere Philosophiesysteme, unsere Kunststile und Litteraturrichtungen wechseln jetzt beinahe ebenso häufig wie unsere Kravatten- und Hutmoden."¹⁰⁷

In zahlreichen Einzeluntersuchungen veranschaulicht Sombart dabei am Beispiel der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes, wie ein Themenbereich, der bisher nur unter kunst- und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten behandelt worden ist, nun auch für die moderne nationalökonomische Forschung im engeren Sinn fruchtbar gemacht werden kann. Denn die im Rahmen einer ethischen Nationalökonomie bisher nur unter moralischen Vorzeichen diskutierte zunehmende "Verfeinerung des Bedarfs" im Sinne einer "Demokratisierung" des Luxuskonsums wird von Sombart nun im Rahmen einer Rekonstruktion der "Geschichte des modernen Geschmacks" dergestalt auf fundamentale ökonomische Voraussetzungen der industriellen Massenproduktion bezogen, daß deutlich wird, warum die zeitspezifische Ästhetisierung des Konsums und des mit ihm einhergehenden "modernen Lebensstils" nicht mehr als ein vermeintliches Kuriosum der Kulturgeschichte vernachlässigt werden darf, sondern selbst eine zentrale Rolle innerhalb der weiteren Entfaltung der industriellen Produktion einzunehmen beginnt.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Der moderne Kapitalismus, Bd. 2, S. 86 f. Zu einer ähnlichen Beschreibung und Kritik der sich bereits zu diesem Zeitpunkt abzeichnenden Auswüchse des modernen "Konsumzeitalters" siehe auch Alfred Vierkandt, Der Kampf gegen den Objektivismus der industriellen Lebensauffassung, in: Religion und Geisteskultur 5 (1911), S. 119-139; ders., Schaffen und Genießen. Die Tendenz zur reinen Konsumtion und ihre Bekämpfung, in: Die Grenzboten 17 (1912), S. 349-357, 407-413 u. 489-501; ferner Irma Wolff, Die Frau als Konsumentin, in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 34 (1912), S. 893-904. Letztere betrachtete die "Nervosität" der modernen Hausfrauen als eine "Folge unbefriedigter Einkäufe" und plädierte deshalb im Anschluß an das Programm des Deutschen Werkbundes für eine "sozial-ästhetische" Erziehung der Konsumentin, wobei der durch den häufigen Modewechsel geförderten Verarbeitung von minderwertigem und sich schnell abnutzendem Material unter anderem durch die Herausgabe einer "gewerblichen Materialkunde" entgegengesteuert werden sollte, um so die auch vom Deutschen Werkbund geforderte "Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk" zu erreichen. Die bisherige Vernachlässigung einer solchen "Aesthetik des täglichen Lebens" innerhalb des deutschen Reiches führte Irma Wolff dabei ähnlich wie Sombart unter anderem auf das Vorherrschen einer "ästhetisch-literarischen und phantasieästhetischen Bildung" zurück, wobei diese traditionelle Ästhetik der "freien Kunst" die bisherige Vernachlässigung des "Gebrauchszwecks" bzw. seine vielfältige "Verkleidung" innerhalb der volkswirtschaftlichen Produktion begünstigt habe (ebd., S. 899-903). Zu den entsprechenden Bemühungen des Deutschen Werkbundes hinsichtlich einer grundlegenden Reform des modernen Kunstgewerbes siehe auch Joan Campbell, Der Deutsche Werkbund 1907-1934, München 1989. Von da aus erklärt sich auch die im Umkreis der neueren feministischen Diskussion erhobene Forderung, daß die innerhalb der Schriften von Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin und neuerdings von Richard Sennett sowie Marshall Berman vorgenommene Beschreibung des modernen großstädtischen *Flâneurs* nicht ausschließlich für das männliche Geschlecht reserviert werden sollte, sondern auch für die Rolle der Frau als Konsumentin und zentraler libidinöser Unterbau der kapitalistischen Warenökonomie herangezogen werden müsse. Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen von Janet Wolff, The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity, in: Theory, Culture & Society, Jg. 2 (1985), Nr. 3, S. 37-46, welche die einschlägige Streitschrift ihrer feministischen deutschen Vorläuferin und Namensvetterin offensichtlich *nicht* zur Kenntnis genommen hat, sowie von Jenny Ryan, Women, Modernity and the City, in: Theory, Culture & Society, Jg. 11 (1994), Nr. 4, S. 35-63.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu insbesondere die diesbezüglichen Ausführungen in Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. 2, S. 290 ff. u. 451 ff.; ders., Wirtschaft und Kunstgewerbe, in: Neue Deutsche Rundschau 12

Die einstmals führende Rolle des "englischen Stils" innerhalb des modernen Kunstgewerbes mache dabei zugleich deutlich, daß diese innerhalb des Geburtslandes des modernen industriellen Kapitalismus und des modernen Kunstgeschmacks erstmals systematisch vollzogene Verbindung von Kunst und Industrie auf der Grundlage der modernen Technik auch für die anderen Industrienationen einen vorbildhaften Charakter angenommen habe, wie er nun auch in dem modernen amerikanischen und kontinentaleuropäischen Kunstgeschmack zum Ausdruck komme. Sombart sah um die Jahrhundertwende deshalb erneut ein Zeitalter im Entstehen, in welchem die seit der Renaissance eingetretene Trennung der "hohen Kunst" von den sogenannten technischen, dekorativen bzw. angewandten Künsten und somit auch die charakterologische Trennung zwischen dem Künstler und dem Handwerker wieder sukzessive rückgängig gemacht wurde und der noch von Friedrich Theodor Vischer beschriebene "Krieg" zwischen dem Interesse der Kultur und dem Interesse des Schönen zugunsten einer neuen, genuin ästhetischen Kultur zu einem definitiven Ende gelangte. Sombart zufolge konnte diese neue Synthese zwischen der Kunst und der Technik jedoch keinesfalls durch eine vermeintliche Renaissance des mittelalterlichen Kunsthandwerks, sondern allein in Gestalt einer "Durchdringung der gewerblichen Produktion mit künstlerischem Geiste auf der Basis der modernen (großindustriellen) Wirtschaftsorganisation und somit auch der modernen Technik" zu einer neuen Blüte gelangen.¹⁰⁹ Er beschloß diese zeitbedingte Aufwertung des Ästhetischen zu einer eigenständigen, das ganze Leben durchdringenden "Kulturmacht" dabei mit dem ironischen Hinweis, daß sich in diesem Medium des "schönen Scheins" und der Glitzerwelt der modernen Warenökonomie nun offensichtlich auch eine höhere Synthese zwischen dem Kapitalismus und Sozialismus anbahne: "Es vollzieht sich hier eine Durchtränkung des Verkehrs- und Geschäftslebens mit Schönheit: ein socialistisches Ideal, wenn auch in anderer Weise, als die alte Schule es voraussah, geht seiner Verwirklichung entgegen: der Künstler der Zukunft im Dienste >profitwütiger< Handelshäuser - dem Volke die Kunst bringend!"¹¹⁰

(1901), S. 1233-1248; ders., *Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung*, Wiesbaden 1902; ders., *Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart*, in: *Neue Rundschau* 18 (1907), S. 513-536; ders., *Kunstgewerbe und Kultur*, Berlin 1908; ders., *Die Ausstellung*, in: *Morgen*, Jg. 2 (1908), S. 249-256; ders., *Die Reklame*, ebd., S. 281-286; ders., *Ihre Majestät die Reklame*, in: *Die Zukunft* LXIII (1908), S. 475-487 sowie ders., *Luxus und Kapitalismus*, München/Leipzig 1913. Sombart hatte in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß das Thema der "Verfeinerung des Bedarfs" mit Ausnahme der nationalökonomischen Literatur über den Luxus bisher ausschließlich im Bereich der Kunstgeschichte und Kunstgewerbegeschichte behandelt wurde und daß dies auch der Grund sei, warum er von jener dem Nationalökonomien eher fremden Literatur so ausführlichen Gebrauch gemacht habe (vgl. *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 2, S. 290). Zur allgemeinen Bedeutung des Luxus innerhalb der Geschichte des ökonomischen Denkens siehe auch Christopher J. Berry, *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge 1994. Zum Stellenwert der nationalökonomischen Diskussion über den "Luxuskonsum" um die Jahrhundertwende, in deren Kontext auch Sombarts Schriften entstanden sind, vgl. ferner Warren G. Breckman, *Disciplining Consumption: The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany, 1890-1914*, in: *Journal for Social History* 24 (1990-91), S. 485-505 sowie Rudi Laermans, *Learning to Consume: Early Department Stores and the Shaping of the Modern Consumer Culture (1860-1914)*, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 4 (1993), Nr. 4, S. 79-102.

¹⁰⁹ *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 2, S. 299 ff. u. 458. Zum "Wahn von der Wiedergeburt des Kunsthandwerks", den Sombart als einen romantischen Rückfall ins Mittelalter perhorreszierte, vgl. ebd., S. 451 sowie ders., *Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart*, S. 528 ff. u. *Kunstgewerbe und Kultur*, S. 81 ff.

¹¹⁰ *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 2, S. 314. Deshalb konnte nach "Schopenhauer als Erzieher" und "Rembrandt als Erzieher" nun konsequenterweise auch die genuin "moderne" Devise ausgegeben

4. Die "Soziologie der Cultur-Inhalte" im Spannungsverhältnis zwischen Materialästhetik und Kunstreligion

Auch Max Weber hatte in seinen nach der Jahrhundertwende erschienenen Schriften zunehmend der Aufwertung des Ästhetischen zu einer eigenständigen "Kulturmacht" und zu einem zentralen Bestimmungsfaktor des "modernen Lebensstils" seinen Tribut geleistet, obgleich er von seinen persönlichen weltanschaulichen Überzeugungen her gesehen dieser Proklamation eines neuen "künstlerischen Zeitalters" bis an sein Lebensende äußerst skeptisch gegenüberstand. Zwar sind seine prinzipielle Aufgeschlossenheit gegenüber zahlreichen Erscheinungsformen der modernen Kunst, Literatur und Musik inzwischen hinreichend belegt und auch seine entsprechenden persönlichen Vorlieben bekannt. Dennoch sprach er sich äußerst polemisch gegen all jene Versuche aus, die dem Bereich der ästhetischen Erfahrung zugleich eine unmittelbare Bedeutung im Hinblick auf die praktische Lebensführung abzugewinnen können meinten.¹¹¹ Sein durch die Tradition des asketischen Protestantismus geprägtes Menschen- und Weltbild veranlaßte ihn vielmehr bereits früh zu einer scharfen Kritik an allen zeitgenössischen Bestrebungen, nun auch noch das persönliche Leben zu einem "Kunstwerk" zu gestalten, was ihm selbst bei einer Persönlichkeit wie Goethe als höchst problematisch erschien. Denn schließlich war gerade der "auf der Höhe seiner Lebensweisheit" stehende Goethe der zentrale Kronzeuge Webers dafür, daß mit der Vorherrschaft der durch die moderne Berufsethik geprägten Form von "Facharbeit" die modern-bürgerliche Form der Lebensführung unwiderruflich mit dem Verzicht auf die "faustische Allseitigkeit" und einem "entsagenden Abschied von einer Zeit vollen und schönen Menschentums" einherging, welcher nur um den Preis einer entwicklungsgeschichtlichen Regression der bürgerlichen Kultur bzw. der Gefahr der Stillosigkeit rückgängig gemacht werden könne.¹¹² Konsequenterweise hatte Weber denn auch wiederholt die spezifisch moderne "Jagd nach dem Erleben", die "Romantik des intellektuell Interessanten" sowie jene "ästheti-

werden: "Wertheim als Erzieher"! Siehe Karl Graebel, Wertheim als Erzieher, in: Hammer. Blätter für deutschen Sinn, Jg. 6, Nr. 131 (1. Dezember 1907), S. 705-708. Vgl. auch die entsprechenden Überlegungen bei Paul Göhre, Das Warenhaus, Frankfurt am Main 1907, die sich ebenfalls auf das "Imperium Wertheim" beziehen.

¹¹¹ Webers Auseinandersetzung mit der ästhetischen und literarischen Moderne ist erst in den letzten Jahren zum Gegenstand ausführlicher Untersuchungen gemacht worden. Entsprechende Hinweise befinden sich bereits bei Arthur Mitzman, *The Iron Cage. An Historical Interpretation of Max Weber*, New York 1970, S. 256 ff., der unter anderem Webers Verhältnis zu Georg Lukács und zum George-Kreis behandelt. Vgl. ferner Lepenies, *Die drei Kulturen*, a.a.O., S. 339 ff. u. 357 ff., der neben Webers Verhältnis zum George-Kreis auch gemeinsame Motive im Werk von Max Weber und Thomas Mann anspricht. Letzteres Thema wird auch ausführlich behandelt in den beiden Monographien von Harvey Goldman, *Max Weber and Thomas Mann. Calling and the Shaping of the Self*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1988 sowie ders., *Politics, Death, and the Devil. Self and Power in Max Weber and Thomas Mann*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992. Zahlreiche Belege zu Webers Verhältnis zur ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende enthält auch die Arbeit von Scaff, *Fleeing the Iron Cage*, a.a.O., bes. S. 79 ff., 102 ff. u. 215 ff. Viele weiterführende Hinweise zu diesem Thema verdanken wir ferner den einschlägigen Untersuchungen von Christoph Braun, *Max Webers "Musiksoziologie"*, Laaber 1992 und Edith Weiller, *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*, Stuttgart 1994, welche den derzeitigen Forschungsstand zu diesem Themenbereich am umfassendsten widerspiegeln.

¹¹² Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus*. Textausgabe auf der Grundlage der 1. Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der 2. Fassung von 1920, hrsg. u. eingel. v. Klaus Lichtblau u. Johannes Weiß, Bodenheim 1993, S. 153 (= GARS I, S. 203) sowie ders., *Wissenschaft als Beruf*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 6. Aufl. Tübingen 1985, S. 591.

schen Dämmerstimmungen", welche "heute wieder so gern durch musikalische und optische Mystifizierung erzielt werden", als Ausdruck einer überholten Gefühlskultur und insofern als ein typisches Dekadenzphänomen interpretiert.¹¹³

Webers Kritik am Kult des "subjektiven Erlebens" im Sinne der Vorherrschaft einer hedonistischen Jagd nach immer neuen "Sensationen" und narkotisierenden Nervenreizen bezog sich dabei auf eine spezifische Erscheinungsform des modernen großstädtischen Lebens und eine Form der Ästhetisierung der Alltagskultur, wie sie auch durch ähnliche Beschreibungen in den Veröffentlichungen von Georg Simmel, Karl Lamprecht und Werner Sombart belegt ist, auf die Weber denn auch immer wieder implizit und explizit verwies. Während er sich gegenüber seinen akademischen Kollegen und Freunden Simmel und Sombart in diesem Zusammenhang jedoch überwiegend fair und freundlich verhielt, sah er in Lamprecht dagegen einen Scharlatan, dessen Beschreibung der modernen Gegenwartskultur als eine "Periode der Reizsamkeit" Weber nicht zuletzt aufgrund seiner persönlichen "Betroffenheit" durch diese Zeitdiagnose zu äußerst scharfen und polemischen Formulierungen bezüglich Lamprechts Versuch einer Fruchtbarmachung von ästhetischen und sozialpsychologischen Kategorien für die kulturgeschichtliche Forschung provozierte.¹¹⁴ Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit führenden Repräsentanten der modernen Kunst- und Kulturgeschichte versuchte Weber darüber hinaus den mit dieser modernen "ästhetischen Kultur" einhergehenden "subjektivistischen" bzw. "psychologistischen" Modeströmungen innerhalb der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende aber auch in Form einer genuin methodologischen Kritik entgegenzutreten, um so seinen eigenen Standpunkt und Lösungsvorschlag hinsichtlich der in ihnen zum Ausdruck kommenden Grundlagenkrise zu verdeutlichen.

Ohne auf Dilthey direkt einzugehen, der in seiner 1906 erschienenen Aufsatzsammlung über "Das Erlebnis und die Dichtung" den einflußreichsten Versuch unternommen hatte, die Kategorie des Erlebnisses unter Bezugnahme auf die klassische deutsche idea-

¹¹³ Max Weber, "Kirchen" und "Sekten" in Nordamerika, in: Christliche Welt, Jg. 20, Nr. 25 (21.6.1906), Sp. 582; Wissenschaftslehre, S. 519; Politik als Beruf, in: ders., Gesammelte politische Schriften, 4. Aufl. Tübingen 1980, S. 546.

¹¹⁴ Sowohl in seinen methodologischen Schriften als auch in seiner berühmten Studie über die protestantische Ethik und den "Geist" des Kapitalismus finden sich mehrere Hinweise, welche dieses spannungsreiche Verhältnis Max Webers zu Karl Lamprecht belegen, von dem auch andere Repräsentanten der Leipziger Tradition der Kulturwissenschaften wie Wilhelm Roscher, Wilhelm Wundt und Wilhelm Ostwald nicht verschont blieben. In seiner Auseinandersetzung mit der "energetischen Kulturtheorie" Ostwalds prägte Weber dabei jenes ironische Diktum, das den Leipziger Repräsentanten der Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende generell einen problematischen Umgang mit ästhetischen Fragestellungen bescheinigen sollte: "In Leipzig scheint das Mißverhältnis obzuwalten, daß z.B. Lamprecht für wissenschaftliche Zwecke erheblich zu viel, Ostwald dagegen - ganz unbeschadet aller seiner Verdienste um die chemische Analyse der Farbstoffe für die Malerei - etwas zu wenig Föhlung mit der Kunst besitzt" (Wissenschaftslehre, S. 417). Zu dem problematischen Verhältnis Webers zu Lamprecht siehe auch Braun, Max Webers "Musiksoziologie", S. 50 ff. u. 57 ff., ferner den höchst aufschlußreichen Briefwechsel zwischen Willy Hellpach und Karl Jaspers, in dem Hellpach erstmals den Versuch unternahm, Lamprecht gegenüber Webers Invektiven dadurch zu rehabilitieren, daß er ausdrücklich auf einen "Bruch" in Webers Persönlichkeitsstruktur verwies, was trotz des Versuches einer retrospektiven Verständigung über die geistesgeschichtliche Bedeutung von Max Weber schließlich zu einem definitiven Abbruch der Beziehung zwischen Hellpach und Jaspers führte. Vgl. Willy Hellpach/Karl Jaspers, Flammen der Liebe zur Wahrheit. Jaspers und Hellpach im Streit um Max Weber. Ein Briefwechsel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 246, 22. Oktober 1977, Beilage "Bilder und Zeiten". Die Originalbriefe befinden sich heute im Depositum Willy Hellpachs im Badischen Generallandesarchiv in Karlsruhe.

listische Ästhetik und Hermeneutik für eine wissenschaftstheoretische Neubegründung der Geisteswissenschaften zu rehabilitieren¹¹⁵, setzte sich Weber in seinen eigenen methodologischen Schriften unter anderem wiederholt mit jenen zeitspezifischen Bestrebungen auseinander, welche ausgehend vom Begriff der "Einfühlung" und des "Nacherlebens" die Kunst- und Kulturgeschichte auf einer genuin psychologischen Grundlage zu fundieren versuchten. Diese im Kontext einer Klärung des hermeneutischen Prozesses des Verstehens erfolgte Auseinandersetzung mit den ästhetischen und geschichtstheoretischen Auffassungen von Benedetto Croce und Theodor Lipps innerhalb des dritten Teils von Webers Aufsatz über Roscher und Knies aus dem Jahre 1906 war dabei zum einen darum bemüht, den psychologischen Akt des Verstehens von der logischen Geltung seines Inhalts zu unterscheiden, um so gegenüber der von Lipps vertretenen Position die strikte erkenntnistheoretische Differenz zwischen einem "historischen Urteil" und der "psychologischen Genesis" des "eingefühlten Erlebnisses" hervorzuheben. Und gegenüber dem von Croce unternommenen Versuch, die Geschichtsschreibung auf den Status einer reinen Kunst zu reduzieren, machte Weber den Einwand geltend, daß allein schon die theoretische Beziehung individueller historischer Erscheinungen auf die dem Forscher zugrundeliegenden "Werte" es verhindere, daß die Geschichtsschreibung sich in die Beliebigkeit des lediglich "anschaulich Gefühlten" auflöse.¹¹⁶

Die von Weber in diesem Zusammenhang entwickelte Theorie der Geschichte macht hierbei deutlich, daß auch die empirische kunstgeschichtliche Betrachtungsweise im Unterschied zur Ästhetik als einer normativen Disziplin sich strikt jedes Werturteil versagen müsse und ihren Gegenstand ausschließlich durch eine vorgängige theoretische Wertbeziehung zu einem "historischen Individuum" forme. Keinesfalls könne aber eine solch theoretisch begründete Form der Kunst- und Kulturgeschichte im Sinne der modernen "Entwicklungsgeschichte" schematisch so zurecht konstruiert werden, daß dabei ein "gesetzlich gleichmäßiger Ablauf" zwischen den verschiedenen historischen Erscheinungsformen des Ästhetischen und der vermeintlichen "Sozialpsyche" einer Epoche unterstellt werde, wie dies Weber insbesondere Karl Lamprecht vorwarf. Dieser habe innerhalb des ersten Ergänzungsbandes seiner monumentalen "Deutschen Geschichte" nämlich Künstlerpersönlichkeiten wie Klinger und Böcklin nur deshalb unter dem Gattungsbegriff der "Übergangsidealisten" subsumiert, weil sie sich nicht unstandslos in Lamprechts Diagnose eines wesentlich "impressionistischen" Charakters der modernen Gegenwartskultur einfügen ließen. Auch wehrte sich Weber in diesem

¹¹⁵ Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, Leipzig 1906. Zur Diskussion von Diltheys Erlebnisbegriff siehe insbesondere Karol Sauerland, Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs, Berlin 1972, ferner Rudolf A. Makkreel, Dilthey. Philosoph der Geisteswissenschaften, Frankfurt am Main 1991.

¹¹⁶ Vgl. Wissenschaftslehre, S. 105 ff., 123 ff u. 341 f. Weber bezog sich mit dieser Kritik auf folgende Schriften: Theodor Lipps, Grundlegung der Aesthetik (Aesthetische Psychologie des Schönen und der Kunst, 1. Teil), Hamburg/Leipzig 1903; ferner Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte, Leipzig 1905 (übersetzt von Karl Federn). Zur Bedeutung der psychologischen Ästhetik um die Jahrhundertwende, welche maßgeblich durch die von Friedrich Theodor Vischer und seinen Sohn Robert Vischer vertretene *Einfühlungsästhetik* geprägt worden ist, vgl. Wilhelm Perpeet, Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1966), S. 193-216, ferner Hermann Drüe, Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich, in: Mai/Waetzold/Wolandt (Hrsg.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 71-98. Zur ausführlichen Erörterung des Verhältnisses zwischen Weber und Croce siehe auch Pietro Rossi, Vom Historismus zur historischen Sozialwissenschaft. Heidelberger Max Weber-Vorlesungen 1985, Frankfurt am Main 1987, S. 190 ff.

Zusammenhang vehement gegen den Versuch, ein künstlerisches Werk wie das von Richard Wagner ausschließlich im Hinblick auf seine Zeitbedingtheit, nicht aber auch hinsichtlich der ihm immanent zukommenden ästhetischen Bedeutung zu betrachten.¹¹⁷

Hatte Weber in seinem Aufsatz über Roscher und Knies Probleme der modernen Ästhetik noch undifferenziert für eine Klärung der allgemeinen wissenschaftstheoretischen Grundlagen der modernen Kulturwissenschaften herangezogen, so war er in der Folgezeit darum bemüht, das spezifische Anliegen der kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung stärker von einer entsprechenden soziologischen Betrachtungsweise abzugrenzen. Diese erstmals um 1910 festzustellende Hinwendung zu genuin kunstsoziologischen Fragestellungen geht zugleich einher mit seinem Vorhaben, eine spezifische "Soziologie der Cultur-Inhalte" auszuarbeiten, welche neben der Musik auch die anderen Künste sowie die Literatur, Wissenschaft und Weltanschauung umfassen sollte.¹¹⁸ Marianne Weber wies in diesem Zusammenhang darauf hin, daß sich diese Hinwendung ihres Mannes zu genuin kunst- und musiksoziologischen Fragestellungen einer strategisch wichtigen "Entdeckung" verdankte, die zugleich den Beginn seines späteren universalgeschichtlichen und kulturvergleichenden Forschungsprogramms markieren sollte. Weber stellte zu diesem Zeitpunkt nämlich fest, daß sich der spezifische "Rationalismus" der abendländischen Kultur nicht nur auf den Bereich der Religion und Wirtschaft, der Wissenschaft und Technik sowie der Politik und Verwaltung beschränkte, sondern auch so scheinbar entlegene und vermeintlich "irrationale" Sphären wie die Entwicklung der Kunst, Literatur und Musik geprägt hatte.¹¹⁹ Gerade die Tatsache aber, daß viele Künstler der Gegenwart im Einklang mit der allgemeinen Wissenschafts- und Kulturkritik der Jahrhundertwende den Rationalismus als "Hemmung ihrer Schöpferkraft" empfanden, erregte Max Weber aufs Äußerste - sah er nun doch auch auf dem genuin ästhetischen Gebiet eine Entsprechung bzw. "Wahlverwandtschaft" zu jenem praktischen Rationalismus der Lebensführung, wie er ihn innerhalb seiner Studie über die protestantische Ethik am Beispiel der Entstehung eines dem modernen Kapitalismus adäquaten ethischen Lebensstils bereits exemplarisch analysiert hatte.¹²⁰ In einem von Marianne Weber im Vorwort zur zweiten Auflage von "Wirtschaft und Gesellschaft" zitierten Brief aus dem Jahre 1912 machte er in diesem Zusammenhang folgende Ankündigung, die ebenfalls an zentrale Grundannahmen und Ergebnisse seiner Protestantismusstudie angeschlossen und zugleich auf sein neues universalgeschichtliches und kulturvergleichendes Forschungsprogramm verwies: "Ich werde wohl über gewisse soziale Bedingungen der Musik schreiben, aus denen sich erklärt,

¹¹⁷ Wissenschaftslehre, S. 7 f. Weber sprach sich in diesem Zusammenhang polemisch dagegen aus, daß "gewisse Eintagsfliegen der deutschen Literatur als >entwicklungsgeschichtlich wichtig< bezeichnet werden, weil ohne ihre - aus diesem Grunde theoretisch wertvolle - Existenz der angeblich gesetzlich gleichmäßige Ablauf der verschiedenen >Impressionismen< usw. in der Sozialpsyche nicht so konstruiert werden könnte, wie es der Theorie entspricht" (ebd.).

¹¹⁸ Ein solches Vorhaben hatte Weber in einem derzeit noch unveröffentlichten Brief vom 30.12.1913 an seinen Verleger Paul Siebeck angekündigt. Vgl. hierzu Johannes Winckelmann, Max Webers hinterlassenes Hauptwerk, Tübingen 1986, S. 36.

¹¹⁹ Siehe hierzu auch die definitive Beschreibung dieses Einbezugs der Sphäre der Kunst, Literatur und Musik in Webers übergreifendes Rationalisierungstheorem, wie er es programmatisch in seiner Einleitung zu seinen "Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie" formuliert hatte (vgl. GARS I, S. 2 f.).

¹²⁰ Vgl. Marianne Weber, Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen 1926, S. 339. Zum werkgeschichtlichen Stellenwert dieser "Entdeckung" siehe auch Wolfgang Schluchter, Religion und Lebensführung, Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, S. 102 ff. u. Bd. 2, S. 70 ff. u. S. 566 ff.

daß nur wir eine >harmonische< Musik haben, obwohl andere Kulturkreise ein viel feineres Gehör und viel mehr intensive Musikkultur aufweisen. Merkwürdig! - das ist ein Werk des Mönchtums, wie sich zeigen wird."¹²¹

Die Umriss dieses mit der Ausnahme seiner musikgeschichtlichen Untersuchungen von Weber selbst leider nicht mehr realisierten Projekts einer solchen "Soziologie der Cultur-Inhalte" werden dabei bereits in seinem Diskussionsbeitrag im Anschluß an Werner Sombarts Vortrag über "Technik und Kultur" während des ersten Deutschen Soziologentages deutlich, der 1910 in Frankfurt am Main stattfand. Weber teilte nämlich mit Sombart das Interesse, den prinzipiell möglichen Einfluß der technologischen Entwicklung im Hinblick auf das engere Gebiet der ästhetischen Evolution zu bestimmen; er wehrte sich jedoch gegen Sombarts Absicht, diese Einflußbeziehung einseitig auf die Sujetauswahl des Künstlers, nicht aber auch auf die Entstehung von spezifisch "formalen ästhetischen Werten" hin zu untersuchen. Ferner unterschied Weber nun strikt zwischen den rein technischen und den ökonomisch-sozialen Bestimmungsgründen der kunstgeschichtlichen Entwicklung, welche zugleich auf einen tiefgreifenden Unterschied zwischen der rein historischen und einer genuin soziologischen Betrachtungsweise verweist.¹²²

Unter rein "technischen" Gesichtspunkten läßt sich Weber zufolge dabei auch die Frage subsumieren, inwieweit das moderne großstädtische Leben mit seinem "wildem Tanz der Ton- und Farbenimpressionen" nicht nur eine bestimmte Form der Lyrik wie die von Stefan George, sondern auch spezifische "formale Werte der modernen Malerei" mitgeprägt habe, wie er sie offensichtlich in der impressionistischen Maltechnik, nicht aber in der modernen naturalistischen Kunst gegeben sah, da im letzteren Fall ja nur neue "Sujets", nicht aber neue "Formwerte" ins Spiel gebracht würden. Andererseits müssen aber Weber zufolge zugleich auch die Grenzen berücksichtigt werden, welche einer Erklärung des Stilwandels im Bereich der Kunst durch eine Berücksichtigung von rein technischen Gesichtspunkten zukomme. Zwar erkennt Weber gerade im Hinblick auf die Entwicklung der genuin technischen Grundlagen der Künste eine solche immanente Gesetzmäßigkeit an, die er später selbst am Beispiel der Musikgeschichte in seinem Fragment gebliebenen Manuskript über "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik", welches um 1913 entstanden ist und erstmals 1921 posthum erschien, akribisch verfolgte.¹²³ Andererseits zeigt aber das Beispiel der "musikalischen Ratio", daß neben der technologischen Entwicklung auch noch wesentlich andere Bestimmungsfaktoren berücksichtigt werden müssen, welche überhaupt erst in der Lage sind, einem neuen künstlerischen Stil zum Durchbruch zu verhelfen. Dabei gilt ihm primär die "Regel", daß es das künstlerische Wollen selbst ist, "das sich die technischen Mittel zu einer Problemlösung gebiert".¹²⁴ Weber unterscheidet diese genuin kunstgeschichtliche Frage

¹²¹ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5. Aufl. Tübingen 1972, S. XXXIII.

¹²² Vgl. Werner Sombart, *Technik und Kultur*, in: *Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19.-22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M., Tübingen 1911*, S. 63-110 (mit Diskussion). Webers eigener Diskussionsbeitrag ist ferner abgedruckt in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen 1924 (im folgenden zitiert als GASS), S. 449-456.

¹²³ Vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit einer Einleitung v. Th. Kroyer, München 1921 (im folgenden als "Musiksoziologie" zitiert nach der Neuaufl. Tübingen 1972).

¹²⁴ *Verhandlungen ...*, S. 100 bzw. GASS, S. 455. Weber hat hierbei den Begriff des "künstlerischen Wollens" offensichtlich noch ohne Kenntnis von Alois Riegls Lehre des *Kunstwollens* gebraucht. Dies wird zumindest anhand eines Briefes deutlich, den er am 10.3.1913 Georg Lukács schrieb: "Riegl und

nach dem Zusammenhang zwischen dem "künstlerischen Wollen" und den entsprechenden technischen Mitteln dabei aber ausdrücklich von der eigentlichen kunstsoziologischen Frage nach der "Beziehung zwischen dem >Geist< einer bestimmten Musik und den das Lebenstempo und die Lebensgefühle beeinflussenden allgemeinen technischen Unterlagen unseres heutigen, zumal wiederum unseres großstädtischen Lebens".¹²⁵

In der überarbeiteten Fassung eines Gutachtens aus dem Jahre 1917, das Weber ursprünglich anlässlich des Werturteilstreites innerhalb des "Vereins für Sozialpolitik" verfaßte, machte Weber noch einmal anhand einer Erörterung des Fortschrittbegriffs auf dem Gebiete der Kunst den grundsätzlichen Unterschied zwischen einer rein empirisch verfahrenen Kunstgeschichte bzw. Kunstsoziologie einerseits sowie einer wertenden Kunstbetrachtung andererseits deutlich. Weber war in diesem Zusammenhang an der Klärung eines "technischen, rationalen und deshalb eindeutigen >Fortschritts<-Begriffs" interessiert, der die Frage nach der ästhetischen Bewertung eines Kunstwerkes bzw. einer künstlerischen Epoche bewußt ausklammerte.¹²⁶ Die Klärung der "apriorischen" Voraussetzungen der Möglichkeit der Existenz bzw. "Sinnhaftigkeit" von Kunstwerken überließ er dabei bewußt den "modernen Ästhetikern" bzw. Kunstphilosophen wie Georg Lukács, dessen Hinwendung zu einer rein werkimmanenten Betrachtungsweise Weber ebenfalls als "Fortschritt" hin zu einer stärkeren Autonomie der ästhetischen Theorie bewertete: "Daß, nachdem man Ästhetik vom >Standpunkt< des Rezipierenden, dann jetzt von dem des Schaffenden zu treiben versucht hat, nun endlich das >Werk< als solches zu Wort kommt, ist eine Wohltat."¹²⁷ Die Eigenständigkeit der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise sah Weber demgegenüber dadurch gewährleistet, daß sich letztere auf eine empirische Feststellung der technischen Mittel beschränken sollte, "welche ein bestimmtes Kunstwollen für eine fest gegebene Absicht verwendet", wobei

Popper kenne ich nicht, zu meiner Schande sei es gesagt." (Georg Lukács, Briefwechsel 1902-1917, hrsg. v. Eva Karádi u. Eva Fekete, Stuttgart 1982, S. 320). Allerdings nahm Weber dann 1917 anlässlich einer Ausführung über die Anwendbarkeit des Fortschrittsbegriffs auf dem Gebiet der Kunst implizit auf Riegl Bezug. Vgl. Wissenschaftslehre, S. 520. Zu Webers Verhältnis zu Riegl siehe auch Kurt Blaukopf, Das soziologische Konzept des Kunstwillens. Seine Herkunft aus der österreichischen Kunst- und Musikwissenschaft, in: Musiktheorie 5 (1990), S. 195-203, ferner die für Webers "Musiksoziologie" wie seine Auseinandersetzung mit der modernen Ästhetik insgesamt vorbildliche Untersuchung von Christoph Braun, Max Webers "Musiksoziologie", S. 15, 62 u. 129 f.; vgl. auch ders., Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum "Musiksoziologen" Max Weber, in: Archiv für Musikwissenschaft LI (1994), S. 1-25, hier: S. 17 f.

¹²⁵ Verhandlungen ..., S. 100 bzw. GASS, S. 455. Zu einer entsprechenden kulturtheoretischen Analyse des modernen großstädtischen Lebens, auf die sich Weber neben den Hinweisen in Werner Sombarts Schriften dabei insbesondere beziehen konnte, siehe auch die "klassische" Studie von Georg Simmel, Die Großstädte und das moderne Geistesleben, a.a.O.; zur Entstehung der modernen Großstadtforschung um die Jahrhundertwende vgl. ferner Woodruff D. Smith, The Emergence of German Urban Sociology, 1900-1910, in: Journal of the History of Sociology, Jg. 1 (1979), Heft 2, S. 1-16 sowie die einzelnen Beiträge in: Steinfeld/Suhr (Hrsg.), In der großen Stadt, a.a.O.

¹²⁶ Vgl. Weber, Der Sinn der "Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften (1917), in: Wissenschaftslehre, S. 489-540, hier: S. 519 ff.

¹²⁷ Brief an Lukács vom 10.3.1913, a.a.O.; vgl. ferner Wissenschaftslehre, S. 610. Weber bezog sich dabei auf Lukács' "Heidelberger Ästhetik", die ursprünglich als Habilitationsprojekt geplant war und erst posthum erschien. Vgl. Lukács, Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914) u. ders., Heidelberger Ästhetik (1916-1918). Aus dem Nachlaß hrsg. v. György Márkus u. Frank Benseler, Darmstadt/Neuwied 1974 (= Werke, Bd. 16 u. 17).

Weber einen richtig verstandenen technischen Fortschritt als den eigentlichen Forschungsbereich der Kunstgeschichte betrachtete.¹²⁸

Einen solch "eindeutigen Fortschrittsbegriff" im Sinne der Steigerung eines genuin "technischen Rationalismus" sah Weber am Beispiel der Entstehung der Gotik als Folge der technischen Lösung eines im Prinzip rein bautechnischen Problems der Überwölbung von spezifischen Räumlichkeiten gegeben. Die Entwicklung des gotischen Baustils ermöglichte dabei zugleich ein neues "Körpergefühl", welches auch zunehmend die Bildhauerei beeinflusste. Diese "primär technisch bedingte Umwälzung" fiel jedoch auch mit bestimmten "soziologisch und religionsgeschichtlich bedingten Gefühlsinhalten" zusammen, welche ihrerseits die künstlerische Produktion innerhalb der Gotik beeinflussten. Mit dieser kunstgeschichtlichen und kunstsoziologischen Analyse der "sachlichen, technischen, gesellschaftlichen Bedingungen des neuen Stils" erschöpft sich aber zugleich die Aufgabe einer rein empirischen Betrachtungsweise, da sie über die spezifische ästhetische Bedeutsamkeit eines Kunstwerkes nichts auszusagen vermag, obgleich natürlich auch eine rein empirisch orientierte kunstgeschichtliche Betrachtungsweise das Verstehen eines Kunstwerkes im Sinne einer genuin "ästhetischen Urteilsfähigkeit" zur Voraussetzung hat. Die Entstehung neuer technischer Mittel biete so immer nur die Möglichkeit eines zunehmenden Reichtums der künstlerischen Ausdrucksmittel in Gestalt einer ästhetischen "Wertsteigerung"; tatsächlich habe ein solcher "technischer Fortschritt" historisch gesehen aber auch nicht selten zu einer "Verarmung" des ästhetischen Formgefühls geführt. Für die Feststellung des ästhetischen Wertes eines Kunstwerkes ist es Weber zufolge demnach entscheidend, ob das in ihm zum Ausdruck kommende "künstlerische Wollen" zugleich diejenige Formgebung realisiert, welche dem ihm zur Verfügung stehenden technischen Entwicklungsstand optimal entspricht.¹²⁹

Max Webers kunstsoziologische Überlegungen sind also in einem hohen Maße durch sein Interesse an einer Klärung des Unterschieds zwischen einer normativen ästhetischen Betrachtungsweise und einer rein empirisch orientierten Kunstgeschichte geprägt gewesen.¹³⁰ Dieses zentrale Erkenntnisinteresse wird auch in seinem Fragment gebliebenen Manuskript über "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik" deutlich, dem in diesem Zusammenhang immer wieder eine paradigmatische Bedeutung im Hinblick auf die von Weber geplante, aber nicht ausgearbeitete "Soziologie der Kultur-Inhalte" zugesprochen worden ist. Marianne Weber hatte dieser Deutung übrigens selbst Vorschub geleistet, indem sie diese "musiksoziologische Abhandlung" als den ersten Baustein zu einer von ihrem Mann geplanten Soziologie der Kunst bezeichnete.¹³¹ Tatsächlich ist in der uns überlieferten Musikstudie von den "sozialen Bedingun-

¹²⁸ Wissenschaftslehre, S. 520.

¹²⁹ Ebd., S. 520-524. In seiner Vorlesung über "Wissenschaft als Beruf" wies Weber darauf hin, daß in einem solchen Fall ein Kunstwerk auch niemals "veralten" würde, weshalb der "Fortschritt" zwar für die Wissenschafts- und Technikgeschichte grundlegend sei, im Bereich der Kunst dagegen im Sinne eines "Fortschrittes" der ästhetischen "Werterfüllung" gerade *nicht* vorkomme (vgl. ebd., S. 592).

¹³⁰ Innerhalb des Bereichs der bildenden Kunst hatte Weber dabei Heinrich Wölfflins Arbeit über "Die klassische Kunst" aus dem Jahre 1899 als ein "hervorragendes Beispiel der Leistungsfähigkeit empirischer Arbeit" betrachtet (ebd., S. 523).

¹³¹ Vgl. Wirtschaft und Gesellschaft, S. XXXIII. Zur Rezeptionsgeschichte von Webers "Musiksoziologie" siehe auch Otto Benesch, Max Weber als Musikwissenschaftler, in: Oesterreichische Rundschau 18 (1922), S. 387-402; Anatoli Lunatscharski, Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und Musikgeschichte (1925), in: ders., Die Revolution und die Kunst, Dresden 1962, S. 32-54; Alphons Silbermann, Max Webers musikalischer Exkurs, in: René König/Johannes Winkelmann (Hrsg.), Max Weber zum Gedächtnis (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie,

gen" der musikalischen Entwicklung kaum, und wenn, dann nur am Rande die Rede. Gegenüber den sozialen Bedingungen dominieren hier ganz eindeutig die Ausführungen über die Eigenart der musikalischen Ratio sowie über gewisse technische Voraussetzungen der okzidentalen Musikgeschichte, wie sie Weber insbesondere am Beispiel des Instrumentenbaus verdeutlichte.¹³² Als Baustein für eine hypothetische Rekonstruktion des Programms der von Weber geplanten, aber nicht zur Ausführung gebrachten Kunst- und Literatursoziologie ist seine Musikstudie aufgrund ihres fragmentarischen Charakters insofern nur in einem sehr begrenzten Maße geeignet. Gleichwohl verweist die ihr zugrundeliegende Unterscheidung der Bestimmungsfaktoren der musikalischen Entwicklung in genuin "rationale", d.h. musiktheoretische und materialästhetische Bestimmungsgründe einerseits sowie technische und soziale Bedingungen andererseits auf ein Beziehungsgeflecht von kausal relevanten Faktoren, denen Weber auch in seinen anderen kulturwissenschaftlichen Untersuchungen eine paradigmatische Bedeutung zusprach.

Innerhalb seiner Rekonstruktion der Entwicklung der "musikalischen Ratio" kommt seinen Ausführungen über die spezifische Eigenart des ihr jeweils zugrundeliegenden tonphysikalischen Materials ein ausgezeichneter Stellenwert zu. Läßt sich doch am Beispiel der Eigenart dieses "Tonmaterials" und der ihm entsprechenden Musiktheorie eine spezifische Autonomie der ästhetischen Sphäre in Gestalt eines Rationalisierungsprozesses verdeutlichen, der in erster Linie seinem eigenen "Gebot der Konsequenz" folgt und deshalb weder durch technische noch durch soziale Rahmenbedingungen verursacht ist, sondern in den beiden letzteren allenfalls begünstigende oder aber gar hemmende äußere Konstellationen vorfindet. Seine Fragment gebliebene Musikstudie kann insofern durchaus als exemplarische Veranschaulichung jenes auf die spezifische Autonomie der Kunst und Literatur bezogenen Einwandes angesehen werden, den Weber bereits im Hinblick auf die "energetische Kulturtheorie" des Leipziger Chemikers und Naturphilosophen Wilhelm Ostwald geltend gemacht hatte: "Fatal, - daß die >Kunst< gerade da anfängt, wo die >Gesichtspunkte< des Technikers aufhören. Aber vielleicht steht es mit dem, was man >Kultur< nennt, überhaupt und überall so?"¹³³

Sonderheft 7), Köln/Opladen 1963, S. 448-469; Kurt Blaukopf, Das Klavier als Schicksal. Zur Aktualität von Max Webers Musiksoziologie, in: Der Monat 16 (1964), S. 60-65; Volker Kalisch, Zur Rezeption der Max Weberschen Musiksoziologie - aus musiksoziologischer Sicht, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 12 (1981), S. 165-180; Kurt Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, München 1982, S. 161-213; Heinz-Dieter Sommer, Max Webers musiksoziologische Studie, in: Archiv für Musikwissenschaft 39 (1982), S. 79-99; Ferenc Feher, Weber and the Rationalization of Music, in: International Journal of Politics, Culture and Society 1 (1987), S. 337-352; Volker Kalisch, Max Webers Studie "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik" - wi(e)dergelesen, in: Leviathan 16 (1988), S. 563-574; Christoph Braun, Torso und Synthese. Zu Max Webers "Musiksoziologie", in: Musiktheorie 5 (1990), S. 237-245; ders., Max Webers "Musiksoziologie", a.a.O.; ders., Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie, a.a.O.; ferner ders., Vom Clavichord zum Clavinova. Kulturanthropologische Überlegungen zu Max Webers Musik-Studie, in: Historische Anthropologie 3 (1995), S. 242-266.

¹³² Siehe hierzu die auch für den musiktheoretischen Laien nachvollziehbare Rekonstruktion von Webers Ausführungen bei Silbermann, Max Webers musikalischer Exkurs, a.a.O.

¹³³ Wissenschaftslehre, S. 418. Die Bestimmung der *Grenzen* einer rein *soziologischen* Erklärung der sprach- und literaturgeschichtlichen Entwicklung war auch das zentrale Anliegen, das in Webers Diskussion mit dem Romanisten Karl Vossler über die Entstehung der "Trobador-Cultur" in Südfrankreich zum Ausdruck kommt. Siehe hierzu die entsprechenden Ausführungen bei Braun, Max Webers "Musiksoziologie", S. 103 ff. sowie ders., Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie, S. 20 ff.

Das heißt natürlich nicht, daß technische und soziale Bedingungen überhaupt keinen Einfluß auf die musikalische Entwicklung ausüben. So betont Weber ausdrücklich, daß erst mit der Entwicklung der Musik hin zu einer "ständischen Kunst" die Entstehung von rein ästhetischen Bedürfnissen, die nicht mehr praktischen Zwecksetzungen folgten, gewährleistet gewesen und somit überhaupt erst der Beginn einer spezifisch ästhetischen Rationalisierung der musikalischen Ausdrucksmittel ermöglicht worden sei. Als Fortschritt innerhalb dieser Entwicklung hin zu einer "harmonisch rationalisierten Musik", wie sie Weber als Eigenart der okzidentalen Musikentwicklung betrachtete, sah er dabei eine spezifische Form der Einteilung des zugrundeliegenden Tonmaterials an, welche durch eine "Aufstellung typischer Tonfolgen" gewisse Kombinationen von "einander irrational naheliegenden Tönen" zu vermeiden vermochte.¹³⁴ Weber unterschied in diesem Zusammenhang ferner zwischen einer "außermusikalischen rationalistischen Alterierung des Tonsystems" und einer "Rationalisierung von innen her". Der erstere Fall ist dann gegeben, wenn wie innerhalb der chinesischen Musiktradition durch einen "Akt antimusikalischer Willkür" rein "mechanisch geschaffene Intervalle" einem Tonsystem zugrunde gelegt werden und diese sich dabei nicht spezifischen musikalischen Gesichtspunkten, sondern in erster Linie der technischen Eigenart der verwendeten Musikinstrumente verdanken, die dann ihrerseits das musikalische Empfinden zu beeinflussen und von einem genuinen "Verständnis harmonischer Beziehungen" abzulenken vermögen. Den Fall einer Rationalisierung von innen her sah Weber demgegenüber vorliegen, wenn wie im Falle der okzidentalen Musikentwicklung auf eine Gleichheit und Symmetrie der Tondistanzen verzichtet wird und die sich bei einem akkordharmonischen System einstellende Schwierigkeit, eine "rational geschlossene Einheit" herzustellen, dadurch gelöst bzw. umgangen wird, daß auf der Basis einer Distanzen-"Temperierung" die Tonskala so gestaltet wird, "daß die Reinheit der Intervalle relativiert wird zu dem Zwecke, den Widerspruch der verschiedenen Intervall->Zirkel< untereinander durch Reduktion auf nur annähernd reine Tondistanzen auszugleichen."¹³⁵

Weber ging also davon aus, daß innerhalb der akkordharmonischen Musikentwicklung des Okzidents die tonphysikalische Rationalisierung auf spezifische Schwierigkeiten bzw. "Irrationalitäten" stieß, die in der Eigenart des zugrundeliegenden Tonmaterials selbst begründet liegen und nur vermittels des Prinzips der "Temperierung" der Tonfolgen gelöst bzw. umgangen werden konnten. Dieses Spannungsverhältnis zwischen "musikalischer Ratio" und "musikalischem Leben" konnte also nicht zugunsten einer restlos befriedigenden "rationalen" Lösung aufgehoben werden, sondern führte notwendig zu einem Kompromiß, der auch die weitere Entwicklung des für die moderne akkordharmonische Musik erforderlichen Instrumentenbaus prägen sollte. Weber betonte darüber hinaus aber auch spezifisch soziale und ökonomische Randbedingungen, welche einen genuin technischen Fortschritt innerhalb der Entwicklung der Musikinstrumente ermöglichten, wie er im Okzident seit dem ausgehenden Mittelalter festzustellen ist. Umgekehrt sind aber auch spezifische "technische" Erfindungen und Problemlösungen oft die Voraussetzung für eine weitere Entfaltung der "musikalischen Ratio" gewesen. So wies Weber unter anderem darauf hin, welche eminente Bedeutung der Erfindung der modernen Notenschrift für die weitere okzidentale Musikentwicklung

¹³⁴ Vgl. Musiksoziologie, S. 27.

¹³⁵ Ebd., S. 61.

zugesprochen werden muß.¹³⁶ Sein "multikausaler" Ansatz verbietet es deshalb, einem der bereits genannten Bedingungsfaktoren eine privilegierte Rolle bei der historischen Erklärung der Eigenart der okzidentalen Sonderentwicklung zuzusprechen, wie er sie in diesem Fall am Beispiel der "rational akkordharmonischen Musik" zu verdeutlichen versuchte. Entscheidend war für ihn allerdings die Entdeckung, daß überhaupt so etwas wie eine eigenständige "musikalische Ratio" als Grundlage für eine spezifische Autonomie der ästhetischen Sphäre geltend gemacht und in die kausale Erklärung der Eigenart der abendländischen Kultur miteinbezogen werden konnte.¹³⁷

Diese Unterscheidung zwischen genuin "rationalen", "technischen" und "sozialen" Bedingungen kommt aber auch in der Gegenüberstellung zwischen dem spezifischen "Geist" und der "Form" bzw. dem "System" des modernen Kapitalismus zum Ausdruck, wie sie Weber bereits seiner Untersuchung über die Kulturbedeutsamkeit des asketischen Protestantismus zugrunde gelegt hatte. Unter dem von Werner Sombart übernommenen Begriff des kapitalistischen Geistes faßte Weber dabei all jene religiösen Motive und ideellen Beweggründe zusammen, welche die Entstehung eines für das Funktionieren des modernen Kapitalismus unerläßlichen adäquaten ethischen Lebensstils begünstigten; unter dem Begriff Form bzw. System dagegen all jene institutionellen, technischen und administrativen Bestandteile der kapitalistischen Wirtschaft, die nicht unbedingt erst im Gefolge der Reformation entstanden sind, sondern vielmehr unabhängig von dieser religiösen Revolution der europäischen Neuzeit durch das Zusammenwirken von ganz anders gearteten Faktorenkonstellationen zustande kamen und insofern auch meist viel älteren Datums waren als die Entstehung eines dem modernen Kapitalismus entsprechenden "Ethos der Lebensführung". Seine Hervorhebung der "Wahlverwandtschaften" zwischen der protestantischen Ethik und bestimmten Bestandteilen der modernen kapitalistischen Berufsethik machte dabei zugleich deutlich, daß es ihm weniger um eine genuin kausale Analyse als vielmehr um die Feststellung einer sinnadäquaten Beziehung zwischen dem Geist und der Form des modernen kapitalistischen Wirtschaftssystems ging.¹³⁸ Weber sprach aber auch diesem "wahlverwandtschaftlichen" Beziehungsverhältnis eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu, die

¹³⁶ Ebd., S. 53 u. 67 ff. Diese Schriftechnik hatte Weber übrigens dermaßen fasziniert, daß er anlässlich seiner ersten Bekanntschaft der Partituren von Richard Wagners "Tristan" folgende Bemerkung von sich gab: "Solche Schriftechnik müßte mir zur Verfügung stehen, dann könnte ich endlich, wie ich sollte, vieles getrennt nebeneinander und doch gleichzeitig sagen." Vgl. Eduard Baumgarten, Max Weber. Werk und Person, Tübingen 1964, S. 482 f. In der Tat wäre eine solche Schriftechnik für eine adäquate literarische Darstellung von Webers multikausalem Forschungsprogramm äußerst hilfreich und gegenüber einer rein linearen Darstellungsweise seines theoretischen Ansatzes unbedingt vorzuziehen. Man sieht: Auch der weitere "rationale Fortschritt" innerhalb der Entwicklung der modernen Soziologie hängt offensichtlich von der Lösung solch elementarer "technischer" Probleme ab.

¹³⁷ Zu einer analytisch präzisen Rekonstruktion des multikausalen Forschungsprogramms von Max Weber, die auch die spezifische "Eigengesetzlichkeit" des Rationalen innerhalb der unterschiedlichsten kulturellen Bereiche berücksichtigt, vgl. innerhalb der neueren Sekundärliteratur insbesondere die Ausführungen von Stephen Kalberg, Max Weber's Comparative-Historical Sociology, Cambridge 1994.

¹³⁸ Dies wird insbesondere anhand der entsprechenden Ausführungen und Klarstellungen deutlich, die Weber innerhalb der diversen "Antikritiken" zu seiner Protestantismusstudie machte. Vgl. Max Weber, Die protestantische Ethik II. Kritiken und Antikritiken, hrsg. v. Johannes Winckelmann, 2. Aufl. Hamburg 1972, S. 31, 171, 284, 305, 322 u. 342 (im folgenden zitiert als PE II). Zum Gebrauch des Terminus "Wahlverwandtschaft" vgl. ferner Weber, Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, S. 7, 10, 17, 24 u. 51 sowie GARS I, S. 25 f., 29, 37, 49 u. 83. Zu Sombarts Verwendung des Begriffs des "kapitalistischen Geistes", der allerdings nicht mit jener von Max Weber bevorzugten Begriffsprägung identisch ist, siehe Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. I, S. 378 ff.

über eine rein literarische Anspielung auf die berühmte "chemische Gleichnisrede" Goethes weit hinausgeht, weil sie dem prinzipiell möglichen Spannungsverhältnis, das zwischen dem "Geist" und der "Form" des modernen Kapitalismus gegeben ist, ihrerseits eine kausale Relevanz für die weitere kulturgeschichtliche Entwicklung bescheinigte: "Der >Geist< kann der >Form< mehr oder minder (oder: gar nicht) >adäquat< sein. Kein Zweifel, daß der Grad dieser Adäquanz auf den Gang der historischen Entwicklung nicht einflußlos bleibt, daß auch >Form< und >Geist< sich ... aneinander anzugleichen trachten, daß endlich, wo ein System und ein >Geist< von untereinander besonders hohem >Adäquanzgrade< aufeinanderstoßen, eine Entwicklung von auch innerlich ungebrochener Einheitlichkeit einsetzt, von der Art, wie diejenige, die ich zu analysieren begonnen hatte."¹³⁹

Max Weber hat die spezifische Dynamik, die sich aus solchen "Wahlverwandtschaftsverhältnissen" ergeben, auch dahingehend umschrieben, daß es ihm in seiner Protestantismusstudie zugleich um eine Klärung der Frage ging, "in welchem Sinne man allenfalls von >Anpassung< (der verschiedenen Kulturelemente aneinander) in diesen Zusammenhängen reden könne"¹⁴⁰ und diese Fragestellung dabei zugleich auf einen kunst- und kulturgeschichtlichen Bereich übertragen, der Auskunft darüber gibt, wie sich solche "sinnadäquaten" Beziehungen bis in die konkrete künstlerische Gestaltung von epochenspezifischen Problemkonstellationen zurückverfolgen lassen. So stellte Weber in einem Schreiben an den Kunsthistoriker Aby Warburg aus dem Jahre 1907 fest, daß sich die "unsterbliche" Eigenart des Florentiner Bürgertums zur Zeit der Renaissance gerade durch jenes Spannungsverhältnis zwischen der Wirtschaftsform und dem ethischen Lebensstil ergebe, welches aus dem Fehlen einer entsprechenden Berufsethik zu erklären sei, wie sie Weber in seiner Protestantismusstudie beschrieben hatte: "Und daß sich dies im Ringen mit künstlerischen Problemen nachweisen läßt, das ist es, was mich so freudig überrascht hat."¹⁴¹ Weber hatte dort am Beispiel der religiösen Kunst Rembrandts und der Auswirkungen des englischen Puritanismus auf das allgemeine Kulturleben aber auch bereits den umgekehrten Fall beschrieben - nämlich was sich ergibt, wenn dieser asketische Lebensstil und eine ihm adäquate Wirtschaftsform im positiven Sinne aufeinanderstoßen und so wechselseitigen Einfluß auf ihre weitere Entwicklung nehmen. So betonte Weber in bezug auf den angelsächsischen Puritanismus nicht nur die Vernichtung des unbefangenen "triebhaften" Lebensgenusses und eine Tendenz zur Uniformierung des alltäglichen Lebensstils, sondern auch die Verwerfung aller "Sinnenkunst", d.h. das "Ausscheiden des Erotischen und der Nuditäten" aus dem Bereich der Kunst und Literatur sowie eine spezifische Vernachlässigung der bildenden Kunst und des Volksliedes und einen grundsätzlichen "Absturz" der musikalischen Kultur, wie er bei den angelsächsischen Völkern bis in die Gegenwart festzustellen sei.¹⁴²

¹³⁹ PE II, S. 171. Zur wissenschaftsgeschichtlichen Herkunft und zu dem ursprünglichen alchemistischen bzw. literarischen Bedeutungsgehalt des von Max Weber übernommenen Begriffs der "Wahlverwandtschaften" siehe auch Richard Herbert Howe, Max Weber's Elective Affinities. Sociology within the Bounds of Pure Reason, in: American Journal of Sociology 84 (1978), S. 366-385 sowie Jeremy Adler, "Eine fast magische Anziehungskraft". Goethes >Wahlverwandtschaften< und die Chemie seiner Zeit, München 1987.

¹⁴⁰ PE II, S. 53.

¹⁴¹ Brief an Aby Warburg v. 10. September 1907, in: Max Weber Gesamtausgabe, Abteilung II, Bd. 5: Briefe 1906-1908, hrsg. v. M. Rainer Lepsius u. Wolfgang J. Mommsen, Tübingen 1990, S. 390 f.; vgl. auch die implizite Bezugnahme auf Aby Warburg in PE II, S. 53.

¹⁴² Vgl. Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, S. 139 ff.; GARS I, S. 184 ff. Zu den negativen Auswirkungen des asketischen Protestantismus auf die weitere Entwicklung der Kunst, Li-

Am Beispiel Rembrandts könne man dagegen den umgekehrten Fall studieren, nämlich "inwieweit dem asketischen Protestantismus positive, die Kunst befruchtende, Wirkungen zuzuschreiben sind."¹⁴³

Weber hat diese aus dem kategorialen Bezugsrahmen seiner Untersuchung über "Die protestantische Ethik und der >Geist< des Kapitalismus" aus dem Jahre 1904-05 sich ergebenden kunstsoziologischen Überlegungen selbst jedoch nicht weiterverfolgt, sondern im Rahmen seiner späteren religionssoziologischen und universalgeschichtlichen Untersuchungen den eigentümlichen Status der ästhetischen Sphäre innerhalb der modernen okzidentalen Kultur völlig neu zu bestimmen versucht. Zwar greift er auch in dem älteren Fragment seines Beitrages zum "Grundriß der Sozialökonomik" wie auch in der "Zwischenbetrachtung" zu seinen "Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie" erneut auf evolutionstheoretische bzw. jetzt nun nicht mehr ausschließlich negativ bewertete "entwicklungsgeschichtliche" Konstruktionen zurück.¹⁴⁴ Sein eigentliches Ziel in diesen späteren Schriften ist es jedoch, die historische Entstehung sowie die strukturelle Eigenart einer spezifisch modernen Form von Kunstreligion zu erklären, um eine Antwort darauf zu geben, warum gerade die Kunst ähnlich wie auch die erotische Sphäre für den modernen großstädtischen, durch den okzidentalen Rationalismus und Intellektualismus geprägten Menschen zunehmend die Funktion einer innerweltlichen Erlösung vom "Alltag" und den Fesseln eben dieses Rationalismus annehmen konnte. Weber versucht dabei zugleich in einer spezifischen Art und Weise jener Proklamation eines neuen "künstlerischen Zeitalters" und der seit der Jahrhundertwende festzustellenden Hinwendung zu einer subjektivistischen Kultur der "Innerlichkeit" in weiten Teilen des deutschen Bildungsbürgertums Rechnung zu tragen, wie sie unter anderem auch in der "Wiederverzauberung der Welt" durch eine Verherrlichung der großen genialen Künstlerpersönlichkeiten und der Auratisierung des subjektiven Kunstgenusses zum

teratur und Musik siehe auch die weiterführenden Überlegungen von Werner Stark, der hierbei die im Schatten des alttestamentlichen Bilderverbotes stehende grundsätzliche "Abwendung vom religiösen, und damit auch vom künstlerischen, Symbolismus" als eigentliche Ursache für die zum Teil extreme Kunstfeindschaft und die "verhältnismäßige Schwäche des Kunstschaffens in den kalvinistischen Ländern" ansah. Vgl. ders., Die kalvinistische Ethik und der Geist der Kunst, in: Justin Stagl (Hrsg.), Aspekte der Kultursoziologie. Aufsätze zur Soziologie, Philosophie, Anthropologie und Geschichte der Kultur, Berlin 1982, S. 87-96, hier: S. 88 u. 92. Auch Ernst Troeltsch sah im Bildersturm des Calvinismus die Grundlage für dessen im wesentlichen *negative Beziehung* zur Kunst. Aus diesem Grund kam Troeltsch auch zu folgendem Schluß: "Er hat das künstlerische Empfinden nicht zu einem Motiv der Weltanschauung, der Metaphysik und der Ethik erhoben. ... Daher ist denn auch überall die moderne Kunst das Ende der protestantischen Askese und damit ein seinem Wesen entgegengesetztes Prinzip. ... Deshalb sind Klassizismus und Romantik dem Protestantismus im ganzen fremd und vermögen kein inneres Verhältnis zu ihm zu gewinnen, deshalb sind Shelley und Byron ausgestoßen aus dem englischen Leben und deshalb bedeutet erst Ruskin und die Ästhetisierung des modernen England das Ende des Puritanismus." Ernst Troeltsch, Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt, in: Historische Zeitschrift 97 (1906), S. 1-66, hier: S. 55.

¹⁴³ Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus, S. 141; GARS I, S. 186. Weber bezog sich mit diesem Urteil insbesondere auf die zeitgenössische Rembrandt-Studie des Kunsthistorikers Carl Neumann. Zur Eigenart der religiösen Kunst Rembrandts vgl. auch Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, a.a.O., S. 141 ff. Zur Rembrandt-Diskussion der Jahrhundertwende siehe ferner Beat Wyss, Simmels Rembrandt, a.a.O. sowie die einschlägige Untersuchung von Johannes Stückelberger, Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996.

¹⁴⁴ Siehe hierzu auch die instruktiven Überlegungen von Guenther Roth, Max Webers Entwicklungsgeschichte und historische Soziologie, in: ders., Politische Herrschaft und persönliche Freiheit. Heidelberger Max Weber-Vorlesungen 1983, Frankfurt am Main 1987, S. 283 ff.

Ausdruck kam. Im Rahmen eines theoretischen Modells, welches die "Spannungen" und "Konflikte" zwischen den einzelnen kulturellen "Wertsphären" in idealtypischer Weise "herauspräpariert", wird nun die Eigenart der Entwicklung des ästhetischen "Erlebens" in einem universalgeschichtlichen Zusammenhang reflektiert und dabei auch in direkter Weise mit dem Geltungsanspruch des genuin religiösen Lebens innerhalb der verschiedenen Stadien der gesamtgesellschaftlichen "Rationalisierung" konfrontiert.¹⁴⁵

In seinen religionssoziologischen Untersuchungen betont Weber zunächst den ursprünglich engen Zusammenhang zwischen den magisch-religiösen Kulthandlungen einerseits und der dadurch bedingten Entwicklung von spezifisch künstlerischen Ausdrucksformen wie der Musik, dem Tanz und den Stilbildungen im Bereich der bildenden Kunst andererseits. Magische Kunst ist für ihn dabei der Inbegriff einer Überlagerung der urwüchsigen "naturalistischen" Weltauffassung durch eine Welt der Zeichen, Symbole und Bedeutungen, welche durch bestimmte Stereotypierungen und Stilisierungen des "symbolischen Handelns" dem Gemeinschaftsleben in einem kultischen Sinne zugänglich gemacht werden sollen.¹⁴⁶ Weber betont in diesem Zusammenhang sowohl die "Stilisierung durch Traditionsbildung" als auch die positive Förderung der "künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten", welche ursprünglich durch die enge Beziehung zwischen der religionsgeschichtlichen und der kunstgeschichtlichen Entwicklungsdynamik gegeben waren. Im Rahmen seiner universalgeschichtlichen Forschungsperspektive ist Weber dabei insbesondere an einer Klärung jenes übergreifenden gesellschaftlichen Rationalisierungs- und Intellektualisierungsprozesses interessiert, welcher innerhalb der okzidentalen Moderne zur Ausdifferenzierung der Kunst als einer vom Bereich der religiösen Überlieferung völlig unabhängigen und eigensinnigen Wertsphäre geführt hat. Daß Weber bezüglich des Bereichs der Kunst dabei den Begriff der "Rationalisierung" offensichtlich in einer anderen bzw. weitergehenden Bedeutung gebraucht als im Sinne eines rein "technischen Fortschrittes" der künstlerischen Ausdrucksmittel, wie er ihn insbesondere in seinen musikgeschichtlichen Untersuchungen beschrieben hatte, wird allein schon daran deutlich, daß er nun den Bereich des Ästhetischen zusammen mit der erotischen Sphäre den spezifischen Eigengesetzlichkeiten der Systeme des zweckrationalen Handelns als genuin "arationale" bzw. antirationale Lebensmächte gegenüberstellt und mit den "Irrationalitäten der außerreligiösen Gefühlssphäre" gleichsetzt.¹⁴⁷ Seine gedanklich konstruierte Typologie der möglichen Konflikte zwischen den einzelnen Lebensordnungen beinhaltet insofern ein gesamtgesellschaftliches Differenzierungsmodell, in dem die einzelnen "Wertsphären" in einer recht unterschiedlichen Art und Weise ihrem je eigenen "Gebot der Konsequenz" folgen und sich zunehmend unabhängig von einer Rücksichtnahme auf die anderen Lebensordnungen und "Lebensführungsmächte" machen. Um diese allmähliche Entfaltung und Bewußtwerdung der inneren Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Sphäre im Gegensatz zu den genuin "rationalen" Formen

¹⁴⁵ Vgl. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 348 ff. u. 365 ff.; ders., *Zwischenbetrachtung. Stufen und Richtungen der religiösen Weltaufklärung*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 41 (1915), S. 387-421; diese berühmte "Zwischenbetrachtung" wurde ferner in erweiterter Form abgedruckt in: *GARS I*, S. 536-573. Vgl. hierzu auch die entsprechenden Hinweise bei Sam Whimster, *The Secular Ethic and the Culture of Modernism*, in: Scott Lash/Sam Whimster (Hrsg.), *Max Weber, Rationality and Modernity*, London 1987, S. 259-290; Lawrence Scaff, *Fleeing the Iron Cage*, a.a.O., S. 93 ff. u. 186 ff. sowie Werner Gephart, *Religiöse Ethik und ästhetischer "Rationalismus"*. Zur Soziologie der Kunst im Werk Max Webers, in: *Sociologia Internationalis* 31 (1993), S. 101-121.

¹⁴⁶ Vgl. *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 248 ff.; *Musiksoziologie*, S. 26.

¹⁴⁷ Vgl. *GARS I*, S. 554; *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 362.

der Lebensführung terminologisch korrekt zum Ausdruck zu bringen, bietet es sich deshalb an, den von Weber im Hinblick auf die diversen Prozesse einer Verinnerlichung und reflexiven Bewußtwerdung der einzelnen Wertsphären ebenfalls häufig verwendeten Begriff der Sublimierung innerhalb des Bereichs des ästhetischen Erlebens gegenüber dem Begriff der Rationalisierung vorzuziehen. So kann zumindest eine unmittelbare Gleichsetzung jener ästhetischen Form von "Rationalität", wie er sie am Beispiel der musikgeschichtlichen Entwicklung veranschaulicht hatte, mit dem übergreifenden Prozeß der Steigerung des Eigensinns der ästhetischen Sphäre im Rahmen seiner religionssoziologischen Analyse der möglichen Konflikte zwischen den einzelnen Lebensordnungen vermieden werden.¹⁴⁸

Die Entfaltung der "Eigengesetzlichkeit" der Kunst steht dabei in einem engen Zusammenhang mit der historischen Entstehung von "intellektualistischen Zivilisationen", welche grundsätzlich dazu neigen, die ursprüngliche Bedeutsamkeit des Inhalts und den gemeinschaftsstiftenden Charakter der Kunst zugunsten einer Konzentration auf die spezifischen ästhetischen Formwerte zu vernachlässigen. Mit dieser Konstituierung der Kunst zu einem "Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte" tritt sie aber zunehmend in einen Gegensatz zu jeder rationalen religiösen Ethik, welche die künstlerische Form bewußt zugunsten des Inhaltes ihrer heilsgeschichtlichen Überzeugung vernachlässigt.¹⁴⁹ Im schlimmsten Fall steigert sich dieser prinzipielle Gegensatz zwischen der künstlerischen Formung und der Erlösungsreligiosität sogar zu einem Spannungsverhältnis, in welchem das ästhetische Erleben und Genießen der Formwerte der Kunst in ein direktes Konkurrenzverhältnis zu dem spezifisch religiösen Erleben tritt. Der universalgeschichtliche Prozeß der Rationalisierung und "Entzauberung der Welt" hat mithin eine Aufwertung des ästhetisch-expressiven Bereiches zur Folge, die sich unter den Bedingungen der okzidentalen Moderne schließlich zu einem spezifischen "Gegenweltbedarf" verdichtet, in welchem sich zugleich der Anspruch auf eine mögliche Befreiung von den Zwängen der theoretischen und praktischen Erscheinungsformen des modernen Rationalismus und Intellektualismus widerspiegelt.¹⁵⁰

Weber setzt sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit der Entstehung von spezifisch zeitgenössischen Erscheinungsformen einer modernen Kunstreligion auseinander, welche auf der spezifischen "Irrationalität" des subjektiven Erlebens beruht.¹⁵¹ Ei-

¹⁴⁸ Zu dieser sich bezüglich der Eigenart der "ästhetischen Evolution" anbietenden terminologischen Unterscheidung zwischen *Rationalisierung* und *Sublimierung* siehe auch Howard L. Kaye, *Rationalization as Sublimation: On the Cultural Analysis of Weber and Freud*, in: *Theory, Culture and Society*, Jg. 9 (1992), Heft 4, S. 45-74, ferner Gephart, *Religiöse Ethik und ästhetischer "Rationalismus"*, S. 117.

¹⁴⁹ Vgl. GARS I, S. 555.

¹⁵⁰ Zum entsprechenden "Gegenweltbedarf" innerhalb der bürgerlichen Kunstrezeption der Jahrhundertwende vgl. auch die entsprechenden Hinweise bei Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, a.a.O. Zu der damit aufgeworfenen Frage nach den Erfolgchancen einer ästhetischen "Wiederverzauberung der Welt" innerhalb der modernen bzw. unserer heutigen "postmodernen" Kultur siehe ferner Johannes Weiß, *Vernunft und Vernichtung. Zur Philosophie und Soziologie der Moderne*, Opladen 1993, S. 96 ff.

¹⁵¹ Zur frühromantischen Herkunft des Begriffs "Kunstreligion", den Weber zwar selbst nicht gebraucht, der Sache nach aber gleichwohl bewußt vor Augen hatte, siehe auch A. Halder, Art. "Kunstreligion", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, Sp. 1458-1459, ferner Jan Rohls, "Sinn und Geschmack fürs Unendliche" - Aspekte romantischer Kunstreligion, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 27 (1985), S. 1-24. Zur Wiederaufnahme solcher - und anderer - frühromantischer Motive um 1900 vgl. ferner Georg Tantzsch, *Friedrich Nietzsche und die Neuromantik. Eine Zeitstudie*, Dorpat

nerseits ist für ihn diese "Jagd nach dem >Erlebnis< - dem eigentlichen Modewort der deutschen Gegenwart - in sehr starkem Maß Produkt abnehmender Kraft ..., den >Alltag< innerlich zu bestehen", das er zugleich als einen "Verlust an Distanz - und also an Stil und Würdegefühl" bewertet; ein "Fortschritt" im Sinne einer entsprechenden "Differenzierung" des subjektiven Erlebens ist ihm dabei "zunächst nur in dem intellektualistischen Sinn der Vermehrung des zunehmend bewußten Erlebens oder der zunehmenden Ausdrucksfähigkeit und Kommunikabilität" identisch.¹⁵² Andererseits betont Weber zugleich den genuin "inkommunikablen" bzw. "inkommunikativen Charakter" jeder modernen Erlebniskunst, welche nun ähnlich wie das "erotische Erlebnis" in eine gefährliche Konkurrenzsituation zum genuin religiösen Erleben tritt.¹⁵³ Die spezifisch moderne "Eigengesetzlichkeit" der Kunst besteht ihm zufolge nämlich zum einen darin, daß sie im Sinne eines "verantwortungslosen Genießens" dazu neigt, "ethisch gemeinte Werturteile in Geschmacksurteile umzuformen", deren "Inappellabilität" die Diskussion gerade ausschließt. Zum anderen liege der insbesondere auch von Georg Lukács unterstrichene "luziferische Charakter" der modernen Erlebniskunst darin begründet, daß diese ähnlich wie das genuin mystische Erlebnis das trügerische Versprechen einer innerweltlichen Erlösung vom Alltag impliziert, welche auf der "psychologischen Verwandtschaft der künstlerischen mit der religiösen Erschütterung" beruhe. Weber hat in diesem Zusammenhang aber zugleich darauf aufmerksam gemacht, daß ein als "Eigenwert" empfundener subjektiver Kunstgenuß notwendig in einen schroffen Widerspruch zu dem Universalitätsanspruch der jeder "echten" Erlösungsreligion zugrundeliegenden Brüderlichkeitsethik treten und in deren Bezugsrahmen deshalb auch nur als eine "vorgetäuschte" und "verantwortungslose Surrogatform" des religiösen Erlebens bewertet werden mußte.¹⁵⁴ Die Grenzen der modernen Autonomieästhetik sind so zugleich identisch mit einer grundsätzlichen Infragestellung der geheimen "Lieblosigkeit" und "Unbrüderlichkeit" eines solchen "Kultus des Ästhetentums", wie sie vom Standpunkt einer rigorosen ethisch-religiösen Stellungnahme zur Welt vorgenommen wird: "Die Tatsache, daß es Kunstwerke gibt, ist der Aesthetik gegeben. Sie sucht zu ergründen, unter welchen Bedingungen dieser Sachverhalt vorliegt. Aber sie wirft die Frage nicht auf, ob das Reich der Kunst nicht vielleicht ein Reich diabolischer Herrlichkeit sei, ein Reich von dieser Welt, deshalb widergöttlich im tiefsten Innern und in seinem tiefinnerlichst aristokratischen Geist widerbrüderlich. Danach also fragt sie nicht: ob es Kunstwerke geben solle."¹⁵⁵

Aufgrund dieser prinzipiellen Unversöhnlichkeit zwischen den Forderungen der Ethik und der Ästhetik schloß Weber deshalb auch auf die Existenz eines unlösbaren Konfliktes zwischen den einzelnen Wertordnungen, in welchem sich der "ewige Kampf" der Götter in einer spezifisch modernen Form widerspiegele. Sein Verweis auf Nietzsche

1900; Ludwig Coellen, *Neuromantik*, Jena 1906; Ludwig Stein, *Die neuromantische Bewegung unserer Tage*, in: Nord und Süd (1908), S. 203-215 sowie Samuel Lublinski, *Zur Psychologie und Weltanschauung der Neuromantik*, in: Xenien 9-10 (1908), S. 137-143 u. 210-215.

¹⁵² Wissenschaftslehre, S.519.

¹⁵³ Zu dieser "inneren Verwandtschaft" zwischen dem ästhetischen, erotischen und religiösen "Erleben" vgl. GARS I, S. 554 ff.

¹⁵⁴ Ebd., S. 555 f.; zur "luziferischen Konkurrenz" zwischen der modernen ästhetischen Kultur und einer genuin religiösen Brüderlichkeitsethik, auf die zu dieser Zeit insbesondere der im Weber-Kreis verkehrende Budapestener Philosoph Georg Lukács hinwies, siehe auch Marianne Weber, *Lebensbild*, S. 474 sowie die Ausführungen im folgenden Abschnitt der vorliegenden Untersuchung.

¹⁵⁵ *Wissenschaft als Beruf*, S. 600; vgl. *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 366.

und Baudelaire, denen zufolge "etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem, worin es nicht gut ist", macht ferner deutlich, daß Weber die Autonomie des Ästhetischen auch gegenüber jenen fundamentalistischen Kritikern der Moderne zu verteidigen versuchte, welche unter Berufung auf eine radikale Gesinnungsethik das "Projekt der Moderne" im Sinne einer Ausdifferenzierung der Eigengesetzlichkeit der einzelnen kulturellen Wertsphären grundsätzlich in Frage stellten.¹⁵⁶ Zugleich wies Weber aber darauf hin, daß im Gefolge der "Entzauberung der Welt" auch all jenen Versuchen zu mißtrauen sei, die darauf ausgerichtet sind, so etwas wie eine "monumentale Kunstgesinnung" im Dienste einer größeren Gemeinschaft zu erzwingen. Ein - zeitlich und sachlich begrenzter - ästhetischer Ausweg aus den "Zwängen der Rationalisierung" war für ihn deshalb auch nur noch in Form einer intimen, nicht mehr aber einer monumentalen Kunst möglich. Denn nur innerhalb der "kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im Pianissimo" sah Weber noch die Möglichkeit gegeben, etwas von jener intensiven Leidenschaft zu erfahren, die vormalig auch große Gemeinschaften zusammenzuschweißen vermochte.¹⁵⁷ Sowohl eine ästhetische "Wiederverzauberung" der Welt als auch eine grundsätzliche ethisch-religiöse Infragestellung des spezifischen Eigenwertes der ästhetischen Erfahrung war für Weber unter den Bedingungen der Moderne trotz aller grundsätzlicher Bedenken gegenüber einer hypertroph gewordenen Verherrlichung des Ästhetentums denn auch nurmehr um den Preis eines "irrationalistischen" Rückfalls in eine entwicklungsgeschichtlich längst überholte Form des "Gemeinschaftshandelns" bzw. der "kulturellen Vergesellschaftung" vorstellbar.

5. Die Aufhebung der Kunst in einer neuen gemeinschaftsstiftenden Lebenspraxis

Max Weber bezog sich mit dieser Absage an eine gesinnungsethische Infragestellung der modernen Kunstautonomie auf eine fundamentalistische Kritik und Ablehnung der ästhetisch-literarischen Moderne, wie sie zu seiner Zeit insbesondere von südost- und osteuropäischen Schriftstellern und Intellektuellen, aber auch von neueren Repräsentanten der ästhetischen Avantgarde geltend gemacht worden ist. Im Rahmen dieser "fundamentalistischen" Opposition gegenüber den Beschränktheiten einer nun als einseitig "westeuropäisch" empfundenen Moderne wurde nämlich nicht nur das Projekt einer autonomen ästhetischen Wertsphäre prinzipiell in Frage gestellt, sondern auch jeder solipsistische Kunstgenuß vor dem Hintergrund eines Gemeinschaftsideals verworfen, welches seinerseits die Möglichkeit einer spezifischen "Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis" signalisierte.¹⁵⁸ So hatte sich der russische Schriftsteller und Kulturkritiker

¹⁵⁶ Vgl. Wissenschaft als Beruf, S. 603 ff.

¹⁵⁷ Ebd., S. 612. Wie sich um die Jahrhundertwende dabei "gerade in der Öffentlichkeit die am Beispiel der Musik entwickelte, private und verinnerlichte Rezeptionsweise durchsetzte, die ja bis heute gilt", zeigt eindrucksvoll die bereits zitierte Fallstudie von Schawelka, Klimts Beethovenfries und das Ideal des "Musikalischen" (S. 575), die zugleich den entscheidenden Hinweis für eine kunstgeschichtliche Einordnung von Max Webers Gegenüberstellung von "monumentaler" und "intimer Kunst" gibt: "Nicht die Kategorie des Gesamtkunstwerks, sondern die im Ausstellungsraum durch die Hinweise im Werk selbst erreichte *private Kunstkontemplation* liefert den entscheidenden Unterschied" (ebd.).

¹⁵⁸ Zur Bedeutung, welche dabei insbesondere Webers Auseinandersetzung mit den "antimodernistischen" ästhetischen Konzeptionen von Leo Tolstoi und Georg Lukács sowie dem politisch-religiösen Fundamentalismus der osteuropäischen Intellektuellen seiner Zeit zukommt, siehe Edith Hanke, Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende, Tübingen 1993, S. 168 ff.; Kurt Beiersdörfer, Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von Verstehender Soziologie und Westlichem Marxismus, Frankfurt am Main/New York 1986, S. 15-99; 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, S. 682-702; Hubert Treiber, Die Geburt der Weberschen Rationalismus-These: Webers Bekanntschaften

Leo Tolstoi bereits vor der Jahrhundertwende mit einer berühmten Streitschrift an eine breitere europäische Öffentlichkeit gerichtet, in der er die seit der Renaissance zu beobachtende innerweltliche Orientierung der künstlerischen Praxis an rein formalästhetischen Werten als einen grundsätzlichen Irrweg verwarf.¹⁵⁹ Tolstoi sprach sich mit seiner Kritik nicht nur gegen die zunehmende Abgrenzung der professionellen Kunst gegenüber der älteren Volkskunst aus, welche seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließlich zu einer für den Laien nicht mehr ohne weiteres verständlichen Kunstauffassung geführt hatte; er lehnte überdies auch das bereits von Charles Baudelaire radikalisierte Postulat eines von ethischen Imperativen unabhängigen Eigenwerts der modernen Kunst grundsätzlich ab. Eine ausschließlich am Ideal der "Schönheit" orientierte künstlerische Praxis müsse nämlich allmählich auch jene Quellen zum Versiegen bringen, die jeder "echten Kunst" zugrunde liegen und die Tolstoi in der religiös verankerten gemeinschaftlichen Lebenserfahrung eines jeden Volkes begründet sah. Die Möglichkeit einer "künstlerischen Neugeburt" ist ihm zufolge deshalb notwendig mit einer Verwerfung dieser "falschen Theorie der Schönheit" verbunden, um so den Weg für eine geistige Erneuerung Europas auf der Grundlage einer "brüderlichen Universalkunst" freizumachen, wie sie einstmals auch für die religiöse Gemeinschaft des Urchristentums noch selbstverständlich war.

In Budapest wurde Georg Lukács nach der Jahrhundertwende zum Sprachrohr und Kristallisationspunkt eines Kreises von Schriftstellern und Intellektuellen, welcher sich nach einer anfänglichen Begeisterung für die moderne Kunst unter dem Eindruck der Schriften Tolstois und Dostojewskis zunehmend einer kritischen Auseinandersetzung mit der ästhetischen Kultur der Moderne zuwendete, um den möglichen Beitrag der Kunst für eine neue gemeinschaftsstiftende Lebenspraxis zu bestimmen.¹⁶⁰ Lukács selbst hatte dabei in einem erstmals 1910 veröffentlichten Essay versucht, den Begriff der ästhetischen Kultur für eine epochale Beschreibung und Kritik der europäischen Moderne in einer systematischen Absicht fruchtbar zu machen. Er kennzeichnete in diesem Zusammenhang die ästhetische Kultur seiner Zeit als Pendant eines gesamtgesellschaftlichen Rationalisierungs- und Differenzierungsprozesses, welcher notwendig zur Verselbständigung eines sich zunehmend spezialisierenden Systems der positiven Einzelwissenschaften und eines autonomen Kunstbetriebs führen mußte.¹⁶¹ Diese spezifisch modernen Erscheinungsformen der Wissenschaft und Kunst zeichneten sich ihm zufolge dadurch aus, daß sie keine befriedigenden Antworten auf die eigentlichen Lebensprobleme ihrer Epoche mehr geben konnten. Der Verlust einer gemeinschaftlichen Lebenserfahrung im Gefolge des zunehmenden Individualismus und Subjektivismus der modernen Kultur werde dabei sowohl in Gestalt eines Fachmenschentums deutlich, dem

mit der russischen Geschichtsphilosophie in Heidelberg, in: *Leviathan* 19 (1991), S. 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, S. 70-118; ferner Miháli Vajda, *Der Wissenschaftler, der Essayist und der Philosoph*, ebd., S. 400-421.

¹⁵⁹ Vgl. Leo Tolstoi, *Was ist die Kunst?* Berlin 1898; siehe ferner ders., *Gegen die moderne Kunst*, Berlin 1898.

¹⁶⁰ Siehe hierzu insbesondere Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Frankfurt am Main 1984 sowie den von Eva Karádi und Erzsébet Vezér herausgegebenen informativen Materialienband "Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis", Frankfurt am Main 1985.

¹⁶¹ Vgl. Lukács, *Eszttéikai kultúra*. In: *Renaissance* 1 (1910), S. 123-136.

die Erforschung der reinen Äußerlichkeiten des Lebens zum Selbstzweck geworden sind, als auch in Gestalt eines Ästhetentums greifbar, das sich auf eine Kultivierung der Innerlichkeit des subjektiven Erlebens zurückgezogen hatte. Die ethische Indifferenz und Unverbindlichkeit des rein subjektiven Kunstgenusses stelle dabei das Symptom einer sozialen Entwurzelung und eines hedonistisch orientierten Lebensstils dar, dem die Zentrierung auf den eigentlichen Sinn und Zweck des Lebens verlorengegangen ist und dem es insofern auch versagt blieb, eine wirkliche Versöhnung von Kunst und Leben im Sinne einer die soziale Isolierung der einzelnen Individuen sprengenden gesamtgesellschaftlichen Kommunikation zu gewährleisten. Lukács verband seine Hoffnung auf eine Überwindung dieses agonalen Zustands der europäischen Kultur der Jahrhundertwende dabei ähnlich wie Tolstoi und Dostojewski ebenfalls mit der Möglichkeit einer religiösen Wiedergeburt als Grundlage einer neuen gemeinschaftlichen Lebenspraxis, wie sie auch bereits die kulturelle Geschlossenheit des europäischen Mittelalters kennzeichnete. Er schloß allerdings in diesem Zusammenhang die am Beispiel des Untergangs des Römischen Reichs deutlich werdende Möglichkeit nicht aus, daß dieses Ziel erst über den langen Umweg eines gegenüber jeglicher Kunst und Kultur feindlich eingestellten neuen "Barbarentums" zu erreichen sei.¹⁶²

Ähnlich wie Lukács hatte auch sein Schüler und späterer Kritiker Karl Mannheim 1918 noch einmal nachträglich den Versuch unternommen, die epochale Eigenart der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende zu bestimmen und zusammen mit den zeitgenössischen Bestrebungen zur Aufhebung der künstlerischen Form in einen größeren geschichtsphilosophischen Zusammenhang zu stellen.¹⁶³ Mannheim knüpfte dabei an Georg Simmels Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Kultur an, um jenen Prozeß einer kulturellen "Entfremdung" der menschlichen "Seele" von den einzelnen kulturellen Objektivationen zu rekonstruieren, wie er seit Rousseau den zentralen Gegenstand der europäischen Kulturkritik bildete. Unter dem Eindruck der Renaissance des mystischen "Erlebens" um die Jahrhundertwende ging Mannheim dabei zunächst von einem idealtypischen Zustand der Kultur aus, in dem sich das religiöse Erlebnis noch eng mit dem Vollzug einer religiösen Handlung verband, welchen die mittelalterlichen Mystiker im Begriff des Werkes zum Ausdruck brachten. Gegenüber der "kultu-

¹⁶² Zur ausführlichen Diskussion dieser frühen Kritik von Lukács an der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende siehe auch Gabriella Caramore, Lukács 1910: la "cultura estetica", in: *Per la critica* 2 (1973), S. 26-32; Agnes Heller u.a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt am Main 1977, bes. S. 99 f. u. 241 ff.; Arpad Kadarkay, *Georg Lukács's Road to Art & Marx*, in: *Polity* 13 (1980), S. 230-260; Werner Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie - Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923. Beiträge zur deutschen Ideologieggeschichte*, Köln 1981; Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Frankfurt am Main 1984, S. 83 ff.; Michael Grauer, *Die entzauberte Welt. Tragik und dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács*, Königstein (Ts.) 1985, bes. S. 15-82; Mary Gluck, *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*, Cambridge, Mass./London 1985, S. 134 ff. sowie die Besprechung dieses Buches durch David Kettler, *The romance of modernism*, in: *Canadian Journal of Sociology* 11 (1986), S. 443-455. Vgl. ferner Ute Luckhardt, "Aus dem Tempel der Sehnsucht". Georg Simmel und Georg Lukács: Wege in und aus der Moderne, Butzbach 1994, die erstmals den produktiven Versuch unternimmt, die Entwicklung des jungen Lukács vor dem Hintergrund seiner Rezeption von und Auseinandersetzung mit dem Werk von Georg Simmel unter systematischen Gesichtspunkten zu rekonstruieren. Zur zentralen Bedeutung der Rezeption des Werkes von Georg Simmel im Budapester Sonntagskreis siehe auch Eva Karádi, *Georg Simmel und der Sonntagskreis*, in: *Simmel Newsletter* 5 (1995), S. 45-53.

¹⁶³ Vgl. Karl Mannheim, *Seele und Kultur* (1918), in: ders., *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk* eingekl. u. hrsg. v. Kurt H. Wolff, Neuwied/Berlin 1970, S. 66-84.

runabhängigen Wirklichkeit der Seele" stellt das Werk demzufolge eine spezifische Vermittlungskategorie zwischen dem Inhalt und der Form einer Kultur dar, die dabei einen Zustand kennzeichnet, in dem sich das subjektive Seelenleben noch nicht von seinen kulturellen Ausdrucksformen "entfremdet" hatte und deshalb noch die Möglichkeit einer kultischen Einheit der religiösen Gemeinschaft garantierte. Ein solches "Werk", als dessen Prototyp Mannheim neben der genuin kultischen Handlung insbesondere auch das Kunstwerk ansah, ermöglichte seinem Schöpfer nicht nur das Gefühl einer subjektiven Erlösung, sondern stellte zugleich auch die Voraussetzung aller Kultur im Sinne eines geschlossenen Systems der symbolischen Kommunikation und Reproduktion einer Gemeinschaft dar.¹⁶⁴

Eine "Kulturentfremdung" findet Mannheim zufolge erst dann statt, wenn die eigensinnige Entwicklung dieses Systems der symbolischen Kommunikation zu einem Zustand führt, in welchem die verschiedenen kulturellen Formen eine von den ihnen zugrundeliegenden seelischen Erlebnissen bzw. Inhalten unabhängige Existenz angenommen haben und nun rein als solche weitertradiert werden, ohne daß die in ihnen sich Ausdruck verschaffende "Lebensintention" dabei noch transparent wird. Dieser Zustand kennzeichnet ihm zufolge aber gerade die Eigenart der ästhetischen Kultur der Moderne, in welcher sich der subjektive Kunstgenuß an den Objektivierungen eines fremd gewordenen Kulturinhalts entzündet und die ästhetische Betrachtungsweise sich auf eine Identifikation der rein formalen Strukturprinzipien des künstlerischen Schaffens beschränkt. Die moderne Vorherrschaft der kritizistischen Betrachtungsweise im Bereich der Kunst, Wissenschaft und Philosophie stelle insofern das logische Pendant eines künstlerischen Dilettantismus und Epigontums dar, welcher sich an den überlieferten ästhetischen Formen berauscht, ohne wirklich noch die Kraft zu einer schöpferischen Neugestaltung aufzubringen. Allein dem Genie bleibt es in diesem Zusammenhang noch vorbehalten, "daß er die ererbte Geschlossenheit der Formen absichtlich vermeidet oder gar zerbricht, um wenigstens eine Ahnung des Neuen zu übermitteln", ohne dies Neue jedoch selbst bereits gestalten zu können.¹⁶⁵ Mannheim vermied in diesem Zusammenhang allerdings im Unterschied zu seinem akademischen Mentor und zeitweiligem "confrère" Georg Lukács jegliche apokalyptische Endzeitstimmung bzw. messianische Heilserwartung, indem er zwar die Anzeichen für eine bevorstehende Kulturenerneuerung wahrnahm, ihre zukünftige Formbestimmtheit gleichwohl als Aufgabe und Resultat einer neuen Epoche der "kulturellen Vergesellschaftung" bewußt offenließ.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ebd., S. 70 ff.

¹⁶⁵ Ebd., S. 80 f.

¹⁶⁶ Zu Mannheims Verhältnis zu Lukács, das trotz ihrer anfänglich tiefen intellektuellen Verbundenheit im Geiste der klassischen deutschen Philosophie und Literatur, der christlichen Mystik des Mittelalters, der Kierkegaardschen Existenzphilosophie sowie der slawophilen Literatur und russischen Religionsphilosophie der Jahrhundertwende durch ihre unterschiedliche Einstellung zur Ungarischen Revolution und der sich daran anschließenden politischen Reaktion fortan dauerhaft gestört bleiben sollte, siehe neben den bereits zitierten, von Eva Karádi und Erzsébet Vezér herausgegebenen Materialienband über den jungen Lukács und den Budapester Sonntagskreis auch den noch vor dem Ausbruch der Ungarischen Revolution geführten Briefwechsel zwischen Lukács und Mannheim in: Georg Lukács, Briefwechsel 1902-1917, hrsg. v. Eva Karádi u. Eva Fekete, a.a.O., S. 269 ff.; vgl. ferner "Karl Mannheim's letters to Lukács 1910-16", in: *The New Ungarian Quarterly* 16 (1975), Nr. 57, S. 93-105 sowie die entsprechenden Ausführungen von David Kettler, *Marxismus und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolutionen 1918/19*, Neuwied/Berlin 1967 und Joseph Gabel, *Karl Mannheim et le marxisme hongrois*, Paris 1987.

Diese Aufbruchstimmung gegenüber der modernen ästhetischen Kultur kam aber nicht nur in der Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft zum Ausdruck, wie wir sie um 1900 insbesondere bei osteuropäischen Intellektuellen antreffen, sondern kennzeichnete nach der Jahrhundertwende zugleich auch das Bestreben einer neuen ästhetischen Avantgarde, deren Schaffen sich wie im Falle des Dadaismus und des Surrealismus ebenfalls gegen eine von der alltäglichen Lebenspraxis abgespaltene Kunstproduktion und Kunstrezeption richteten. Auch Georg Simmel hatte gegen Ende seines Lebens diese Krise des modernen Prinzips der Kunstautonomie übrigens noch bewußt wahrgenommen, als er in einem 1918 veröffentlichten Vortrag am Beispiel der modernen expressionistischen Kunst einen grundlegenden "Konflikt der modernen Kultur" zu veranschaulichen versuchte, welcher in den unversöhnlichen Forderungen der Lebenspraxis einerseits und der Zeitlosigkeit der künstlerischen Form andererseits begründet lag und sich nun gegen die "Eigengesetzlichkeit" der Kunst im Sinne eines festgelegten Kanons des künstlerischen Schaffens als solches richtete.¹⁶⁷ Diese für die kulturevolutionären Bestrebungen des Dadaismus und frühen Surrealismus charakteristische Forderung nach einer "Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis" war dabei unmittelbar gegen ein Prinzip der Kunstautonomie gerichtet, welches den Eigenwert des Ästhetischen gegenüber den Forderungen nach einer direkten ethischen bzw. politisch-sozialen Parteinahme abzugrenzen versuchte und insofern nurmehr im Medium des "schönen Scheins" der Hoffnung auf eine mögliche Aufhebung der kulturellen "Pathologien" der Moderne Ausdruck verlieh. Nicht zufällig ist deshalb auch seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges die politische Unverbindlichkeit dieser ästhetischen Distanzierung vom praktischen Leben als Relikt einer dem Untergang geweihten bürgerlichen Epoche interpretiert und nun von einer ästhetischen Avantgarde verworfen worden, welche das bereits von Richard Wagner in der Tradition des französischen Frühsozialismus und unter dem Eindruck der gescheiterten bürgerlichen Revolution von 1848 verkündigte Projekt einer Verbindung von Kunst und Revolution unter veränderten geschichtlichen Vorzeichen wiederzubeleben versuchte.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Vgl. Simmel, Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag, München/Leipzig 1918. Siehe hierzu auch die im Hinblick auf die moderne Gegenwartskunst zu einem ähnlichen Schluß gelangende Studie von Erich von Kahler, Die Auflösung der Form. Tendenzen der modernen Kunst und Literatur, München 1971.

¹⁶⁸ Ausführlich dokumentiert ist diese ja nicht nur in Deutschland, sondern europaweit festzustellende kulturevolutionäre Aufbruchstimmung der ästhetischen und literarischen Avantgarde innerhalb der durch eine zunehmende politische und weltanschauliche Radikalisierung geprägte Kunst, Literatur und Musik des frühen 20. Jahrhunderts jetzt bei Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909-1938, Stuttgart 1995. Vgl. hierzu auch die inzwischen bereits "klassisch" zu nennende Untersuchung von Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974, ferner die einzelnen Beiträge in W. Martin Lüdke (Hrsg.), Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt am Main 1976. Der insbesondere durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges gekennzeichnete Ausbruch der ästhetischen Avantgarde aus dem bürgerlichen Gehäuse der Hörigkeit wird ferner dokumentiert bei Klaus Vondung (Hrsg.), Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen, Göttingen 1979; Modris Eksteins, Tanz über Gräbern. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg, Reinbek 1990 sowie in den entsprechenden Beiträgen des von Wolfgang J. Mommsen herausgegebenen Sammelbandes "Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg", München 1996. Zur revolutionstheoretischen Bedeutung der frühen ästhetischen Schriften von Richard Wagner siehe ferner Josef Chytrý, The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 274 ff. sowie die entsprechenden Ausführungen bei Bermbach, Der Wahn des Gesamtkunstwerks, a.a.O.

In dieser Hinsicht läßt sich aber sagen, daß spätestens mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs Kierkegaards Kritik am Ästhetizismus der Moderne und seine Zuspitzung des "ewigen Kampfs der Werte" auf eine "absolute" Situation letztendlich doch noch den Sieg über das bereits von der deutschen Klassik und Romantik proklamierte Ideal einer ästhetischen "Versöhnung" bzw. "Erlösung" der Menschheit davongetragen hatte. Aus genau diesem Grund hatte der Schriftsteller und "Zeit-Weise" Kurt Hiller denn auch bereits 1913 bewußt die Kierkegaardsche Antinomie zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Verhalten aufgegriffen und in einer fast schon prophetisch anmutenden Weise darauf aufmerksam gemacht, "daß die Zeit, wo Ästhetizismus, kultivierte Indifferenz, witzige Passivität fashionable waren, sehr bald vorbei sein wird, und daß der Eth, der Wollende, Gesinnungsvolle, Kämpfende, daß Politik, Begeisterung und Tendenzdramen wieder in Mode kommen werden".¹⁶⁹ Hiller bestätigte mit dieser Beschreibung der für die deutsche Kultur der Jahrhundertwende so charakteristischen Kultur-Antinomie noch einmal nachträglich mit eindrucksvollen Worten und Bildern die bereits von Nietzsche getroffene Feststellung, daß die epochale Eigenart der kulturellen Moderne gerade in einer grundlegenden Unbestimmtheit begründet liegt, welche sich der Zuspitzung auf eine entscheidungsträchtige Situation im Sinne eines radikalen Entweder-Oder prinzipiell entzieht und insofern nur um den Preis eines "Opfers des Intellektes" bzw. in Gestalt eines "dialektischen Sprungs" mit den entsprechenden politischen Konsequenzen überwunden werden kann. Eine andere Frage ist jedoch, ob diese am Paradigma einer genuin ästhetischen Kultur orientierte Zeitdiagnose nicht doch zu sehr auf eine bestimmte Erscheinungsform der bürgerlichen Kultur vor dem Ersten Weltkrieg verhaftet geblieben ist, welche durch den Kriegsausbruch bereits obsolet wurde. Konsequenterweise ist dieser bürgerliche "Kulturdiskurs" der Jahrhundertwende denn auch bereits zu Beginn der Weimarer Republik nun definitiv als ein an sein Ende gelangtes "Kulturzeitalter" im Sinne eines "Zeitalters der Neutralisierungen und Entpolitisierungen" bewertet worden, dessen "Kulturpessimismus" und "Romantizismus" nun als eine "Flucht ins Unpolitische" in Gestalt einer ethisch oder ästhetisch motivierten Weltablehnung erschien.¹⁷⁰ Ernst Blochs utopischer "Messianismus" und Carl Schmitts politischer "Dezisionismus" stellen insofern zwar zwei polar entgegengesetzte, gleichwohl logisch mögliche und im übrigen wirkungsgeschichtlich durchaus bedeutsame Versuche zu einer Überwindung dieses "entscheidungsunfähigen" ästhetisch-bürgerlichen Zeitalters der Jahrhundertwende dar.¹⁷¹ Und auch Karl Mannheims Weg von dem Primat einer erkenntniskritischen und kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise der modernen Kultur hin zu einer genuin wissenssoziologischen Analyse des nun bürgerkriegsartige Formen annehmenden allgemeinen Kampfes um die "öffentliche Auslegung des Seins" erscheint in dieser Hinsicht durchaus als konsequent.¹⁷² Die des öfteren

¹⁶⁹ Kurt Hiller, Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift, Leipzig 1913, Bd. 1, S. 28.

¹⁷⁰ Symptomatisch hierfür sind sowohl Thomas Manns "Betrachtungen eines Unpolitischen" aus dem Jahre 1918 als auch die diesbezüglich retrospektive Zeitdiagnose bei Christoph Steding, Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur, Hamburg 1938.

¹⁷¹ Vgl. hierzu auch die retrospektive Simmel-Bewertung von Ernst Bloch, "Weisen des Vielleicht" bei Simmel (Zum 100. Geburtstag, 1958), in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 10: Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, Frankfurt am Main 1969, S. 57-60 sowie Carl Schmitts Romantik- und Parlamentarismusstudien aus den zwanziger Jahren.

¹⁷² Siehe hierzu auch die ausführliche Analyse der Genealogie der modernen Wissenssoziologie in Lichtblau, Auf der Suche nach einer neuen Kultursynthese, a.a.O., ferner die entsprechenden Ausführungen im letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung.

gestellte Frage, warum der jener kultursoziologischen Tradition in Deutschland entsprechende "Kulturdiskurs" der Jahrhundertwende nach dem Ersten Weltkrieg so abrupt abgebrochen und erst heute wieder unter "postmodernen" Vorzeichen "wiederentdeckt" worden ist, ließe sich aus dieser Perspektive gesehen vielleicht dahingehend beantworten, daß dieser Kulturdiskurs ohnedies nur eine ästhetische Scheinharmonisierung der krisenträchtigen Konflikte der wilhelminischen Epoche zu leisten vermochte und deshalb auch bereits in den zwanziger Jahren konsequenterweise eine "Wiederkehr des Verdrängten" akut werden ließ.