

# "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"

*Klaus Lichtblau*

## ***"Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" - Zur Eigenart des Ästhetischen im kulturoziologischen Diskurs der Jahrhundertwende***

Friedrich Tenbruck zum Gedächtnis

In den gängigen Darstellungen der Geschichte der deutschsprachigen Soziologie der Jahrhundertwende hat die Berücksichtigung von genuin ästhetischen Problemstellungen und die Frage, welche Bedeutung der Auseinandersetzung mit ästhetischen und literarischen Bedeutungsgehalten im Konstitutionsprozeß der modernen Soziologie in Deutschland zugesprochen werden kann, erst in jüngster Vergangenheit wieder eine entsprechende internationale Aufmerksamkeit gefunden. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, daß ein durch die "postmoderne" Provokation verunsichertes objektivistisches Wissenschaftsideal nun auch wieder verstärkt das Interesse an den nichtwissenschaftlichen Grundlagen und Rahmenbedingungen der sich um die Jahrhundertwende unter disziplinären Gesichtspunkten formierenden modernen Kultur- und Sozialwissenschaften wachgerufen hat. Im Zuge des allmählich zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts wird so zugleich das Fin de siècle als die eigentliche Geburtsstunde der ästhetischen und kulturellen Moderne wiederentdeckt und gewissermaßen auch als Reflexionsfolie für die intellektuelle Charakterisierung und Bewältigung der "neuen Unübersichtlichkeit" unserer eigenen "Jetztzeit" herangezogen.<sup>[1]</sup> Die erstaunliche Aktualität und Fruchtbarkeit der kulturtheoretischen Diskussion der "Epoche um 1900" bildet dabei zugleich einen Maßstab zur Beantwortung der Frage, inwieweit wir eigentlich auch heute noch auf den Schultern der "Klassiker" der kulturellen Moderne stehen bzw. wie weit wir inzwischen selbst definitiv aus ihrem Schatten herausgetreten sind und uns von ihrem Erbe befreit haben.

Im folgenden sollen die damit aufgeworfenen grundsätzlichen Probleme einer epochalen Standortvergewisserung der Moderne anhand des Werkes von drei führenden Repräsentanten der spezifisch deutschen Tradition der Kultursoziologie verdeutlicht und dabei zugleich ihre Stellung innerhalb der ästhetischen und kunstgeschichtlichen Diskussion der Jahrhundertwende aufgezeigt werden. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene Hervorhebung der einschlägigen Werke von Georg Simmel, Werner Sombart und Max Weber ist dabei zum einen durch den Umstand begründet, daß zumindest Simmel und Weber heute unbestritten als die eigentlichen Begründer dieser kultursoziologischen Tradition in Deutschland gelten. Zum anderen gibt es aber auch zahlreiche Anhaltspunkte dafür, daß sich zwischen den um die Jahrhundertwende entstandenen Arbeiten von Simmel, Sombart und Weber nicht nur in werkgeschichtlicher Hinsicht ein enger genealogischer Zusammenhang nachweisen läßt, sondern daß auch sehr enge inhaltliche Überschneidungen und Berührungspunkte zwischen den Werken dieser drei Autoren bestehen.<sup>[2]</sup>

Darüber hinaus müssen wir ferner davon ausgehen, daß diese heute von einer einzelwissenschaftlich verfahrenen Soziologie in Anspruch genommenen "Klassiker" zunächst alles andere als eine strikt disziplinär orientierte Form der kultursoziologischen Analyse verfolgten und sich zumindest im Falle von Werner Sombart und Max Weber im übrigen erst relativ spät auch als Soziologen in einem engeren fachwissenschaftlichen Sinn verstanden wissen wollten.<sup>[3]</sup> Die Genese der deutschsprachigen Tradition der Kultursoziologie um die Jahrhundertwende kann insofern nur dann zureichend beschrieben und analysiert werden, wenn wir zugleich die zahlreichen Bezüge zwischen Simmels, Sombarts und Max Webers Analyse und Diagnose der kulturellen Moderne einerseits und den verschiedenen methodologischen Kontroversen und Versuchen einer erkenntniskritischen

Neuorientierung im Gefolge der Grundlagenkrise innerhalb der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende andererseits berücksichtigen.[4]

Wechselwirkungen zwischen Kunst- und Kulturgeschichte um die Jahrhundertwende

Eine der bisher nur unzureichend erforschte Form der "Wechselwirkung" und Komplementarität dieser sich in verschiedene Einzelwissenschaften ausdifferenzierenden Strömungen des Gesamtspektrums der historischen Kulturwissenschaften der Jahrhundertwende stellt dabei 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 der kultursoziologischen Analyse und Diagnose der Moderne eine Rehabilitation 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.[5]

Ergeben sich dabei zum einen zahlreiche Bezüge zwischen der ästhetischen Erfahrung und Artikulation von "Modernität" und einer entsprechenden soziologischen Diagnose der Eigenart der kulturellen Moderne allein schon aufgrund des ihnen jeweils zugrundeliegenden zeitdiagnostischen Erfahrungsgehalts,[6] 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 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.[7]

Dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf eine grundsätzliche Autonomie 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. [8] Um diesen Zusammenhang zwischen Kunstkritik, ästhetischer Theorie und allgemeiner kulturwissenschaftlicher Zeitdiagnostik zu verdeutlichen, sollen im folgenden drei repräsentative wie

namhafte Beispiele herangezogen werden, die für die Diskussionslage um die Jahrhundertwende als charakteristisch gelten können und welche auch in der Lage sind, die entsprechenden Bezugspunkte für eine Rekonstruktion der an sie anschließenden kunsttheoretischen, kunstgeschichtlichen und kultursoziologischen Fragestellungen in den Werken von Georg Simmel, Werner Sombart und Max Weber anzugeben: nämlich Wilhelm Diltheys Beschreibung der Auflösung des "klassischen" kunstwissenschaftlichen Kanons gegen Ende des 19. Jahrhunderts und sein Plädoyer für eine Rückbesinnung auf die 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 dem genuin ästhetischen und dem kultursoziologischen Diskurs 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 der schnellen Abfolge der einzelnen modernistischen Strömungen wie dem "Naturalismus", "Impressionismus", "Symbolismus" 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 nun nicht nur das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" als moderner Ersatzmythos fungierte, sondern nun auch erneut eine spezifisch moderne "Kunstreligion" im Sinne eines entsprechenden Konkurrenzverhältnisses bzw. einer "psychologischen Verwandtschaft" zwischen dem ästhetischen und dem genuin religiösen "Erleben" bzw. "Erlösungsbedürfnis" entstehen konnte, deren utopischen und sozialrevolutionären Bedeutungsgehalte sich im Gefolge des 1. Weltkrieges in Gestalt einer Reaktualisierung des bereits im Kontext der bürgerlichen Revolutionsbestrebungen von 1848 verkündeten Projekts einer Verbindung von Kunst und Revolution nun unter eindeutig sozialistischen Vorzeichen niederschlug.

Wilhelm Diltheys Versuch einer Periodisierung der neueren Kunstgeschichte

Dilthey hatte in seinem Aufsatz über "Die drei Epochen der modernen Ästhetik", der 1892 in der renommierten, eher einem konservativ-bürgerlichen als einem "modernistischen" Kunstverständnis verpflichteten Zeitschrift "Deutsche Rundschau" erschien, 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.<sup>[9]</sup> 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.<sup>[10]</sup> Insbesondere drei Kennzeichen sind es, die ihm zufolge dabei 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 ist; 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.<sup>[11]</sup> 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.<sup>[12]</sup> 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 Ausdrucksformen hervorgehoben. Dilthey beschloß seinen Aufsatz mit der Feststellung, daß solcherart "Naturalismus" immer dann auftrete, wenn eine große Epoche der Kunst, 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.<sup>[13]</sup>

Die Rehabilitierung der "praktischen Ästhetik" und die Theorie des "Kunstwollens" bei Alois Riegl

Zeichnete sich Dilthey's 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 1905 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 erhebt 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 teilt Riegl mit vielen seinen 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 den Zeitraum der vermeintlich als Epoche des künstlerischen und kulturellen Verfalls bewerteten römischen Spätantike als auch auf die ebenfalls von seinen Zeitgenossen als Ausdruck eines "dekadenten" bzw. "korrumpierten" Kunststils bewertete Epoche des europäischen Barock stellte.<sup>[14]</sup>

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" aus dem Jahre 1901 zutage.<sup>[15]</sup> 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 derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik".<sup>[16]</sup> Als extremes Dogma einer materialistischen Metaphysik wurde dabei von Riegl jene "mechanistische Auffassung" der extremen "Partei der Kunstmaterialisten" verworfen, derzufolge 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 "frei schöpferischen Kunstwillens" 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".<sup>[17]</sup>

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, in der Ornamentik als auch dem Kunstgewerbe zum Ausdruck kommenden künstlerischen Strebens bzw. "Kunstwillens" einer Epoche sei und insofern wie alle Artefakte der Kulturgeschichte ebenfalls einer historisch-genetischen Betrachtungsweise unterworfen werden müsse.<sup>[18]</sup> Als "rückwärtsgekehrter Prophet" im Sinne Friedrich Schlegels komme dabei 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 notwendigen, gleichsam "gesetzesmäßigen" Prozeß zu bestimmen, wobei Riegl selbst 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, seine "Theorie vom Kunstwillen als dem treibenden Element alles bildenden Kunstschaffens für die Kunstgeschichtsforschung" bezeichnenderweise als positivistisch charakterisiert hatte und ihren genuin philosophischen Beitrag als den einer empirischen Ästhetik verstanden wissen wollte, 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."[\[19\]](#)

## Die ästhetische Moderne als "Periode der Reizsamkeit" in Karl Lamprechts Kulturgeschichte

Auch Karl Lamprecht, dem wir den weitestgehenden, zu seiner Lebzeit 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. Lamprechts "psychologisierende" Konstruktion der stufenmäßigen Abfolge verschiedener "Kulturzeitalter" von der "Urzeit" über das Mittelalter hin zur Neuzeit bezieht dabei reichhaltiges Material der kunstgeschichtlichen Entwicklung in eine umfassende Analyse der kulturellen Eigenart der einzelnen Epochen ein, welche er ihrerseits unter Zugrundelegung von genuin ästhetischen Kategorien voneinander abzugrenzen bemüht war. Diese systematische grundbegriffliche Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte wird dabei auch innerhalb seiner Gegenwartsdiagnose deutlich, welche eine Antwort auf die Frage zu geben versucht, warum gerade Wagners Bestimmung des Musikdramas als eines "Gesamtkunstwerkes" eine genuine Errungenschaft der "neuen Zeit" darstellte und insofern zum Inbegriff der Eigenart der ästhetischen Moderne werden konnte.[\[20\]](#)

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."[\[21\]](#) 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 von denen 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.[\[22\]](#) Dieses Zeitalter subjektiven Seelenlebens, welches mit der Empfindsamkeit und der Romantik beginne und hin zu den spezifisch "modernen Zuständen" führe, habe dabei zu einem Zustand geführt, den Lamprecht mit dem neuropathologischen Begriff der Nervosität kennzeichnet und den er als charakteristisch für die moderne Periode der Reizsamkeit ansieht. Das bewußte Hervorrufen entsprechender psychischer "Sensationen", welches Lamprecht bei den Nervenkünstlern der Gegenwart sowohl in Deutschland als auch in Frankreich beobachtete und die er 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.[\[23\]](#)

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, Unheimlich, 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. [24] Lamprecht sieht nun nämlich eine neue Zeit anbrechen, in der die Kunst erneut wie bereits zur Zeit der klassischen idealistischen Ästhetik Schillers erzieherisch wirken soll 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. Lamprecht kommt als Fazit seiner Zeitdiagnose deshalb auch zu dem Schluß, daß seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Vorherrschaft des wissenschaftlichen Weltbildes zugunsten einer neuen künstlerischen Weltanschauung gebrochen worden sei und ersterem deshalb drohe, nun seinerseits "den normativ durchgebildeten Erfahrungen der Kunst und den praktischen Vorschriften einer ästhetischen Sittenlehre zu unterliegen: das ist der Wechsel." [25]

## Georg Simmels Weg vom Naturalismus und der modernen soziologischen Ästhetik hin zum Gesamtkunstwerk der Moderne

Wie kein anderer 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. Simmels 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. Gleichwohl darf die damit verbundene Diagnose der Heraufkunft eines neuen "künstlerischen Zeitalters" und einer mit ihm einhergehenden spezifisch modernen Form von "Kunstreligion" 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 versucht 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 90er 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. [26]

Ausgangspunkt für diese dualistische Struktur von Simmels Weltbild und ästhetischen Grundannahmen 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 "Stilllosigkeit" 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 Parteilichkeit 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.[27] 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 90er 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.[28] 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 die neue historisch-soziologische Anschauung, sondern auch die ästhetischen Bestrebungen des modernen Naturalismus zum Gegenstand haben. Simmel beschließt seine Kritik an Langbehn deshalb auch mit einem Apell, 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".[29]

Dieser "Kampf gegen den romantischen Individualismus", den Simmel dabei nicht nur dem Werk von Gerhardt Hauptmann attestierte, sondern den er vor dem Hintergrund seiner eigenen soziologischen Grundüberzeugungen zumindest gegenüber dem "Rembrandt-Deutschen" ursprünglich selbst noch führte,[30] konkretisiert sich in der Folgezeit 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 Stils", "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 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 diesen entgegengesetzten und prinzipiell möglichen Erscheinungsformen des ästhetischen Diskurses im Rahmen einer übergreifenden Theorie der kulturellen Moderne zu integrieren. Simmel interessiert dabei an beiden Erscheinungsformen des Ästhetischen eine Eigenschaft, die er nun als das Wesen der Kunst schlechthin begreift: nämlich ihren genuin symbolischen Charakter.[31]

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 Kunstausstellung mit dem spezifischen Charakter der "modernen Kunst" schlechthin gleichsetzte und sowohl als "Miniaturbild unserer Geistesströmungen" wie auch als "Symbol unserer Uebergangszeit" beschrieb.[32] Als "Sinnbild" des Vergänglichen bzw. der "Wandlung der Kunst" wird so die moderne Kunstausstellung als Verkörperung einer Eigenschaft gedeutet, 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 hervorstechende 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.[33]

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 Dinge" unterstreicht,[34] 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.[35] 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.[36]

In seinem Aufsatz über "Soziologische Ästhetik" 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.

[37] Eine tiefere "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". [38] 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. [39]

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. [40] 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 jeder traditionellen Form von Philosophie abgrenzte, machte er zugleich deutlich, worum es ihm in diesem Buch vor allem ging: nämlich um den Entwurf einer Metaphysik der Moderne, die mit gleichem Recht auch als eine ästhetische Theorie der spezifischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens verstanden werden kann. Daß diese moderne ästhetische Metaphysik gleichwohl viele Berührungspunkte mit zahlreichen einzelwissenschaftlichen Thematisierungsversuchen der epochalen Eigentümlichkeiten der kulturellen Moderne besaß und zum unmittelbaren Ausgangspunkt einer genuin kulturhistorischen und kultursoziologischen Erforschung der Eigenart des modernen Zeitalters wurde, wie dies unter anderem durch das Werk von Werner Sombart, Max Weber und Karl Mannheim bezeugt ist, ändert nichts an dem Umstand, daß Simmel mit diesem Buch den spezifisch "modernen" Bedürfnis nach einer ästhetischen Weltanschauung in einem genuin philosophischen Sinn Rechnung zu tragen bestrebt war, wie dies unter anderem ja auch zahlreiche Äußerungen von seinen Zeitgenossen belegen. [41]

Dieser genuin ästhetische Charakter 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 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.<sup>[42]</sup> Erscheint hierbei das Geld nurmehr 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 seine Darstellung bei Simmel zugleich eine Funktion, die er auch als spezifische Eigenart der Kunst schlechthin ansah.<sup>[43]</sup> 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 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 kulturgeschichtliche Forschung fruchtbar zu machen.<sup>[44]</sup>

Diese Transformation von Simmels Projekt einer "Philosophie des Geldes" in ein genuin 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 in dem letzten Kapitel seiner "Philosophie des Geldes" zur Meisterschaft entwickelt hatte. Kam bei Simmel selbst diesem aus der kunstwissenschaftlichen Diskussion der Jahrhundertwende übernommene Stilbegriff dabei 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 Weltanschauungsanalyse geworden, das nicht zufällig auch noch im Zentrum der wissenssoziologischen Diskussion der zwanziger Jahre stand.<sup>[45]</sup>

In: Gangolf Hübinger / Rüdiger vom Bruch / Friedrich Wilhelm Graf (Hrsg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, Bd. II: Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, S. 88-121.

---

<sup>[1]</sup> Als neuestes soziologisches Beispiel dieses allgemein in den Kultur- und Geisteswissenschaften festzustellenden Trends siehe etwa Stjepan G. Mestrovic, *The Coming Fin de Siècle. An Application of*

Durkheim`s Sociology to Modernity and Postmodernism, London 1991.

[2] Das Wechselspiel zwischen Simmels und Webers methodologischen und kulturtheoretischen Arbeiten habe ich bereits andernorts ausführlich erörtert. Vgl. Klaus Lichtblau, Gesellschaftliche Rationalität und individuelle Freiheit. Georg Simmel und Max Weber im Vergleich. Fernuniversität Hagen 1988; Eros and Culture. Gender Theory in Simmel, Tönnies and Weber, in: Telos. A Quarterly Journal of Critical Thought 82 (1989-90), S. 89-110; Kausalität oder Wechselwirkung? Max Weber und Georg Simmel im Vergleich, in: Gerhard Wagner/Heinz Zipprian (Hg.), Max Webers Wissenschaftslehre. Interpretation und Kritik. Frankfurt am Main 1994, S. 527-562. Zu Sombarts Bedeutung für die Entwicklung von Webers Oeuvre vgl. ferner die Einleitung zu: 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, herausgegeben und eingeleitet von Klaus Lichtblau und Johannes Weiß, Bodenheim 1993, S. VII-XXXV.

[3] Bezeichnenderweise gebraucht Max Weber erstmals 1913 den Begriff der "Soziologie" jetzt auch im Titel einer zentralen Abhandlung in einem nicht mehr ausschließlich pejorativen und völlig neuen Sinn, um die von ihm vertretene Variante einer spezifisch "verstehenden Soziologie" gegenüber den älteren Richtungen der "Gesellschaftslehre" und einer organizistischen bzw. evolutionistischen und "positivistischen" Form von Soziologie im Sinne Comtes, Spencers und Schäffles abzugrenzen. Vgl. Max Weber, Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie, in: Logos 4 (1913), S. 253-294; ferner ders., Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5. Aufl. Tübingen 1972, S. 1-30; Zu Sombarts Hinwendung zu einer jetzt strikt einzelwissenschaftlich orientierten Soziologie vgl. ders., Die Anfänge der Soziologie, in: Melchior Palyi (Hg.), Hauptprobleme der Soziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber, München/Leipzig 1923, Bd. 1, S. 5-19; ders., Soziologie. Bearbeitet unter Mitwirkung von Hans Lorenz Stoltenberg, Berlin 1923, S. 5-16; ders., Soziologie: Was sie ist und was sie sein sollte, Berlin 1936.

[4] Auf diese inzwischen zu einem Gemeinplatz der neueren Soziologiegeschichtsschreibung gewordene Einsicht seit über dreißig Jahren immer wieder unermüdlich hingewiesen zu haben ist das bleibende Verdienst von Friedrich Tenbruck.

[5] 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.

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

[7] 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 (Hg.), Klassiker der Kunstsoziologie, München 1979.

[8] 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 die 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. (Hg.), 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 (Hg.), Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften, Tübingen 1993, S. 59-79.

[9] 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 auch einen entsprechenden Eindruck über den Kunstgeschmack in den verschiedensten bürgerlichen Kreisen und Zirkeln sowie die diesbezüglich kulturpolitische Stellung der "Deutschen Rundschau" beleuchtet, siehe insbesondere die Untersuchungen von Joëlle Philippi-Barron, 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 (Hg.), 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 sowie die von Hans Mommsen betreute Bochumer Dissertation von Birgit Kulhoff, Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914), Bochum 1990, welche zugleich einen ausgezeichneten Überblick über die kunst- und kulturpolitische Diskussion in den repräsentativen bürgerlichen Kreisen in Deutschland seit der Reichsgründung bis hin zum ersten Weltkrieg vermittelt.

[10] Dilthey, a.a.O., S. 201 ff.

[11] Ebd., S. 201.

[12] 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, Köln 1907, dessen Art der Darstellung dabei allerdings selbst noch durch eine "impressionistische" Vorgehensweise geprägt ist; ferner Lothar Müller, Impressionistische Kultur. Zur Ästhetik von Modernität und Großstadt um 1900, in: Thomas Steinfeld/Heidrun Suhr (Hg.), In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie, Frankfurt am Main 1990, S. 41-69.

[13] 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.

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

[15] Vgl. Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893;

ders., Die spätrömische 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).

[16] Spätrömische 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. Vlf.)

[17] Stilfragen, S. VI; Spätrömische Kunstindustrie, S. 9.

[18] Stilfragen, S. VI ff. sowie das Kapitel "Der geometrische Stil", ebd., S. 10 ff.

[19] 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, einerseits 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 Riegls 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, Tönnies und Bergson bzw. eines entsprechenden psychologisierendem "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.

[20] 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, hat 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, 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.

[21] Fragen moderner Kunst, S. 735.

[22] Ebd., S. 737 f.

[23] Ebd., S. 738 f. Lamprecht schließt sich mit dieser Einschätzung augenscheinlich einem

berühmtem Diktum Nietzsches an: "Wagner est une névrose!"

[24] Vgl. Ergänzungsband, 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.

[25] Ergänzungsband, 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 Natur, in: Preußische Jahrbücher 16 (1865), S. 427-448. Zur Konkunktur dieser um die Jahrhundertwende in ganz Europa verbreiteten Diagnose der Heraufkunft einer neuen "ästhetischen Kultur" siehe auch Klaus Lichtblau, "Ästhetische Kultur" - Zur Karriere und Kritik eines gesamteuropäischen Selbstverständigungstopos um die Jahrhundertwende, in: Bernhard Schäfers (Hg.), Lebensverhältnisse und soziale Konflikte im neuen Europa. Verhandlungen des 26. Deutschen Soziologentages in Düsseldorf 1992, Frankfurt/New York 1993, S. 276-280.

[26] Vgl. hierzu und zum folgenden 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.

[27] Simmel, Dantes Psychologie, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 15 (1884), S. 20 ff.; vgl. ders., Soziologische Ästhetik, in: Die Zukunft 17 (1896), S. 204 ff. Siehe ferner Klaus Lichtblau, Zur Logik der Weltbildanalyse in Georg Simmels Philosophie des Geldes, in: Simmel Newsletter 3 (1993), S. 99-108.

[28] 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.

[29] Simmel, "Rembrandt als Erzieher", in: Vossische Zeitung, 1. Juni 1890, Sonntagsbeilage 22, Sp. 7 ff.

[30] Vgl. Georg Simmel, Gerhardt Hauptmanns "Weber", in: Sozialpolitisches Zentralblatt 2 (1892-93), S. 283-284. Simmel hatte in diesem Zusammenhang Hauptmanns Werk als die "erste künstlerische Gestaltung" der sozialen Weltanschauung und als ihren "ersten Sieg auf dem Gebiete der reinen Formen" bezeichnet (284).

[31] Vgl. hierzu auch Klaus Lichtblau, Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels, in: Simmel Newsletter 1 (1991), S. 22-35.

[32] Simmel, Ueber Kunstaustellungen, in: Unsere Zeit, N.F. 26 (1890), S. 479 f.

[33] 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", Berlin 1900, im folgenden zitiert nach der Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt am Main 1989, S. 617 ff.

[34] Simmel, Berliner Gewerbe-Ausstellung, S. 60.

[35] 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, hg. v. Gertrud Simmel, Potsdam 1922, S. 50.

[36] 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 ff. Siehe hierzu ferner Friedrich Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine, Berlin-Schöneberg 1908.

[37] Simmel, Soziologische Ästhetik, S. 205 f. Zur Bedeutung des nietzscheanischen Einschlags innerhalb dieser Charakterisierung des modernen "ästhetischen Individualismus" siehe auch Klaus Lichtblau, Das "Pathos der Distanz". Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel, In: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt am Main 1984, S. 231-281.

[38] Simmel, Soziologische Ästhetik, S. 207

[39] Vgl. Lichtblau, Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels, a.a.O. 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, Berlin 1988, S. 85 ff.

[40] Bezeichnenderweise hatte Simmel noch in der Vorrede zur ersten Auflage seiner "Philosophie des Geldes" deren vermittelnde Position zwischen diesen grundverschiedenen ästhetischen Auffassungen hervorgeben, in der Zweitaufgabe dagegen den entsprechenden Bezug auf den "ästhetischen Pantheismus" kommentarlos gestrichen. Vgl. Philosophie des Geldes, S. 731 f.

[41] Vgl. die Vorrede zu Simmels "Philosophie des Geldes", S. 9 ff., ferner Klaus Lichtblau, Die Seele und das Geld. Kulturtheoretische Implikationen in Georg Simmels "Philosophie des Geldes", in: R. Lepsius/F. Neidhardt/J. Weiß (Hg.), 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 Hannes Böhringer, Die "Philosophie des Geldes" als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst, in: Dahme/Rammstedt (Hg.), Georg Simmel und die Moderne, a.a.O., S. 178-182.

[42] Philosophie des Geldes, S. 9 ff.

[43] Ebd., S. 12 f.

[44] 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 (Hg.), Georg Simmels Philosophie des Geldes, Frankfurt am Main 1993, S. 98 ff.

[45] Vgl. hierzu auch Klaus Lichtblau, Auf der Suche nach einer neuen Kultursynthese. Zur Genealogie der Wissenssoziologie Max Schelers und Karl Mannheims, in: Sociologia Internationalis 30 (1992), S. 1-33.

© 2001-2003 Fachbereich Gesellschaftswissenschaften, Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Frankfurt/Main