

Max Webers Nietzsche-Rezeption in werkgeschichtlicher Betrachtung

Klaus Lichtblau

"Innerweltliche Erlösung vom Rationalen" oder "Reich diabolischer Herrlichkeit"? Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber

Wenn gemeinhin von "Kunstreligion" die Rede ist, so denken wir in erster Linie an jene spezifisch frühromantische Vermischung von Kunst und Literatur mit dem genuin religiösen Erleben, wie es um 1800 in Friedrich Schlegels Konzeption einer "progressiven Universalpoesie" bzw. in der maßgeblich vom jungen Schelling geprägten Programmschrift einer "neuen Mythologie" zum Ausdruck kommt. Und auch Schleiermachers Versuch, der modernen Kunst zugleich die Funktion einer symbolischen Veranschaulichung von religiösen Erlebnisinhalten zuzusprechen bzw. die Religion nun ihrerseits in einem ästhetischen bzw. poetologischen Sinne als "Sinn und Geschmack fürs Unendliche" zu bestimmen, ist nur vor dem Hintergrund der für die deutsche Frühromantik charakteristischen Verschmelzung der verschiedensten Wertsphären innerhalb eines Systems der unendlichen Übergänge zwischen den vormals strikt getrennten Bereichen wie der Kunst und der Religion zu verstehen.^[1] Wenn also um 1900 im Zeichen einer "neuen Romantik" bzw. "Neuro-Mantik" erneut Bestrebungen festzustellen sind, mit verschiedenen Erscheinungsformen der Kunst der Jahrhundertwende zugleich eine Ästhetisierung des religiösen Empfindens bzw. eine Sakralisierung des modernen Kunstgenusses zu verbinden, so muß gefragt werden, ob es sich hierbei ebenfalls um ein Modell der gleitenden Übergänge zwischen ursprünglich völlig disparaten Erscheinungsformen des menschlichen Erlebens handelt oder aber nicht viel eher um den Versuch, gewisse "Korrespondenzen" bzw. "Wahlverwandtschaften" zwischen den künstlerischen und religiösen Ausdrucksformen der "modernen Seele" gerade vor dem Hintergrund einer funktionalen Differenzierung bzw. "operativen Geschlossenheit" der einzelnen gesellschaftlichen Teilsysteme zum Gegenstand einer kulturtheoretisch reflektierten Gegenwartsanalyse zu machen. Denn die in den Werken der soziologischen Klassiker wie Georg Simmel, Max Weber und Emile Durkheim zum Ausdruck kommende Analyse der epochalen Eigenart der kulturellen Moderne beruht ja ihrerseits ganz wesentlich auf der Einsicht, daß sich die spezifischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens nur dann einer genuin soziologischen Analyse zugänglich machen lassen, wenn zugleich berücksichtigt wird, daß die für sie konstitutive Form der kulturellen Vergesellschaftung gerade durch eine strikte Ausdifferenzierung und wechselseitige Abschließung ihrer einzelnen "Wertsphären" gekennzeichnet ist.^[2]

In welchem Sinne kann also für die Zeit um 1900 von der Existenz einer zeitspezifischen Erscheinungsform der Kunstreligion gesprochen werden, welche zugleich diese epochalen Erfahrungsgehalte der Moderne berücksichtigt? Und in welcher Form wird bei den Gründungsvätern der deutschsprachigen Tradition der Kultursoziologie nun ihrerseits das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Religion zum Thema? Und zwar dergestalt, daß wir trotz der insbesondere im Werk von Georg Simmel und Max Weber zum Ausdruck kommenden neukantianischen Unterscheidung zwischen den jeweiligen "Eigengesetzlichkeiten" der einzelnen gesellschaftlichen bzw. kulturellen Wertsphären dennoch davon ausgehen können, daß auch sie selbst um eine typologische Bestimmung des logischen Ortes der um 1900 erneut im Zeichen eines "romantischen" Empfindens verkündeten modernen "Kunstreligion" bemüht waren? Ich möchte im folgenden eine Antwort auf diese für das Thema dieses Sammelbandes zentralen Frage geben, indem ich zunächst auf einige charakteristische Erscheinungsformen der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende eingehe, die deutlich machen sollen, auf welche empirischen Befunde die im Werk von Simmel und Weber anzutreffenden kunsttheoretischen und religionssoziologischen Gegenwartsanalysen Bezug nehmen, bevor ich mich dann in einem zweiten Schritt ihren entsprechenden Ausführungen über das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Religion bzw. eine spezifisch

ästhetische Form der Kompensation der mit den Paradoxien und Pathologien der Moderne verbundenen Erfahrungsgehalte des menschlichen Lebens zuwende, die einstmals Gegenstand einer religiösen Deutung der damit verbundenen Sinnproblematik waren, nun aber offensichtlich zugleich auch zum Gegenstand eines genuin ästhetischen Wertempfindens werden konnten.

Albert Kalthoff hat in seiner 1905 beim Eugen Diederichs Verlag erschienenen Untersuchung über "Die Religion der Modernen" darauf hingewiesen, daß die spezifischen Erfahrungsgehalte des ästhetischen und literarischen Modernismus der Jahrhundertwende offensichtlich nicht nur das spezifisch religiöse Empfinden der Zeit zu imprägnieren begannen, sondern daß unter dem Eindruck der Verkündung eines "neuen Menschen", wie sie unter anderem in den Werken von Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Ellen Key, Dostojewski, Tolstoi und Maurice Maeterlinck zum Ausdruck kommt, die moderne Kunst und Literatur sich nun offensichtlich selber anmaßen, anstelle der Religion ein spezifisches "Erlösungsbedürfnis" zu artikulieren und mit den zweifelhaften Mitteln eines ästhetisch-literarischen Schein-Surrogates zu befriedigen. Die Antikirchlichkeit des modernen Kunstempfindens sei in diesem Zusammenhang aber nur die Kehrseite einer zunehmenden Individualisierung aller Lebensbereiche gewesen, in der das religiöse Erlösungsbedürfnis, dem einstmals der Charakter des Überpersönlichen und Allgemeinen schlechthin zugesprochen wurde, nun selbst zu einem rein privaten Anliegen mit entsprechenden persönlichen Stilisierungen des religiösen Empfindens avancierte. Kalthoff selbst zollte aber immerhin den "Modernen" so weit selbst seinen Tribut, daß er in der dadurch bewirkten "Vielgestaltigkeit des religiösen Lebens" in der Gegenwart mit seiner "unendliche(n) Feinheit der Mischungen und Abtönungen im Seelenleben" nicht nur das Zeichen eines Verfalls des religiösen Lebens schlechthin sah, sondern zugleich auch die Möglichkeit einer Renaissance des religiösen Empfindens, welche nun ihrerseits von dieser Privatisierung und Ästhetisierung des modernen Erlösungsbedürfnisses profitierte. Denn schließlich sei zwar die überkommene dogmatische Gestalt der Religion dem modernen Geschmackempfinden zuwider geworden, nicht aber die Erfahrung des Religiösen als eine alle Lebensbereiche durchdringende Macht schlechthin. Deshalb meinte Kalthoff zugleich die Feststellung treffen zu können, daß eine solche individualistische Form der Religion nun ihrerseits immer mehr den "verborgenen Mittelpunkt" bilde, dem die ganze moderne Literatur zustrebe und daß heute mithin kaum ein Buch mit tieferem Gehalt gefunden werden könne, "in dem nicht religiöse Töne angeschlagen werden" bzw. zumindest "anklingen und durchklingen".^[3] Wie stark sich diese religiöse Form der Aufladung der modernen künstlerischen Produktion um die Jahrhundertwende auch bereits für die zeitgenössischen Beobachter mit einer gleichsam "ewigen Wiederkehr" von genuin romantischen Stimmungs- und Erfahrungsgehalten verband, wie sie bereits in der kulturellen Lage um 1800 anzutreffen sind, wird auch in dem ebenfalls bei Eugen Diederichs erschienenen Buch über "Moderne Religion" von Heinrich Meyer-Benfey aus dem Jahre 1902 deutlich, das eine vergleichende Betrachtung der Werke von Schleiermacher und Maeterlinck zum Gegenstand hat. Meyer-Benfey machte in diesem Zusammenhang nämlich die Feststellung, das nach der Vorherrschaft eines durch die modernen Naturwissenschaften geprägten Weltbildes das religiöse Empfinden um 1900 eine "ebenso unerwartete wie imposante Erneuerung" erfahren hatte, die sich nun gegen einen solchen platten "Materialismus" richtete und jetzt einer "mystisch-naturpantheistischen" Stimmung Platz gemacht habe. Gerade diese neue Stimmungslage befriedige sich aber nicht nur an den Erzeugnissen der modernen Kunst und Literatur, sondern habe auch neuen Formen der Gemeinschaftsbildung den Weg geebnet, die das Christentum entweder in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen bestrebt waren oder es "den Forderungen der Gegenwart gemäß umgestalten" und mit dem "modernen Geist" versöhnen bzw. gar zu einer "neuen Einheit" verschmelzen wollten.^[4] Diese auch in zahlreichen anderen literarischen Dokumenten aus dieser Zeit anzutreffende Beobachtung deckt sich zugleich mit der Feststellung des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl, der bereits um 1899 die Feststellung machte, daß die moderne künstlerische Produktion durch eine spezifische Stimmungskunst gekennzeichnet sei, in der sich das unstillbare Bedürfnis des modernen Menschen nach Eintracht und Harmonie Ausdruck verschaffe, welches gleichsam in einem kompensatorischen Sinne auf das durch "Kampf, Zerstörung, Mißklang" geprägte moderne Leben bezogen sei und dabei zumindest so etwas wie eine "Ahnung der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos" vermittele. Riegl sah solcherart von "erlösender Stimmung" nun sowohl im Naturerlebnis als auch in der

zeitgenössischen Kunst gegeben, wobei er insbesondere die Bedeutung der Reformation und der durch sie geprägten protestantischen Länder für die Entstehung einer solchen Form von "Stimmungskunst" im Gefolge der "Trennung von Glauben und Wissen" meinte hervorheben zu müssen und zugleich die Nähe zwischen "Stimmung" und "Andacht" im Sinne der Konjunktur einer spezifischen religiösen Stimmung betonte. Eine durch die zersetzende Wirkung der modernen Einzelwissenschaften wie der Psychophysik, Ethnologie und der Sozialwissenschaften geprägte und insofern "geistig tief erregte Zeit" müsse deshalb gerade von der Kunst eine "Erlösung" von jenen Problemen des modernen Lebens erhoffen, wie sie mit dem Siegeszug des naturwissenschaftlichen Weltbildes und eines entsprechend geprägten Lebensstiles verbunden sind. Denn neben der Religion selbst beinhalte in einer solchermaßen "entzauberten" Welt nur noch die zeitgenössische Kunst ein Glücksversprechen im Hinblick auf eine mögliche Überwindung jener Gegensätze und Konflikte des modernen Lebens, wie sie auch zum zentralen Thema der modernen Sozialwissenschaften geworden sind.^[5]

Riegl formulierte in diesem berühmten Aufsatz über "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst" mit wenigen Worten ein Thema, welches auch zum zentralen Anliegen der entsprechenden kunsttheoretischen und religionssoziologischen Überlegungen von Georg Simmel und Max Weber werden sollte. Insbesondere Simmel selbst hatte dabei schon sehr früh, nämlich erstmals 1895 innerhalb der modernen bürgerlichen Kultur einen symptomatischen "Gegenweltsbedarf" lokalisiert, den zu befriedigen sich um die Jahrhundertwende gerade spezifische Erscheinungsformen der modernen Kunst anschickten.^[6] Simmels eigene Ausführungen über eine solche "Kunstreligion" stehen dabei in einem spannungsreichen Verhältnis zu seinen zahlreichen Untersuchungen über bestimmte alltagsästhetische Erscheinungsformen des modernen Lebens, die Simmel teils der Eigenart der modernen kunstgewerblichen Produktion zurechnete, teils aber auch als legitimen Gegenstand einer soziologischen Ästhetik betrachtete. Unter welchen Voraussetzungen kommt aber der Kunst zugleich eine erlösende Funktion hinsichtlich der Probleme des modernen Lebens zu? Und welche Erscheinungsformen der Kunst hatte Simmel eigentlich im Auge, als er dieser eine solche "erlösende Funktion" zusprach, die ihm zufolge ja zugleich eine "tiefere Analogie" zu dem genuin religiösen Erlösungsbedürfnis beinhaltet?

Nun, offensichtlich sind es weder die ästhetisch gestalteten Objekte des alltäglichen Lebens selbst noch der schnelle Wechsel zwischen den einzelnen Strömungen innerhalb der künstlerischen und literarischen Moderne, denen Simmel eine solche "versöhnende" bzw. gar "erlösende" Funktion zusprach. Letztere beiden Erscheinungsformen der modernen ästhetischen Kultur bringen ja ihrerseits eine spezifische "Unruhe" bzw. "Unbefriedigtheit" des modernen Lebens zum Ausdruck, die Simmel als Eigenart seiner Zeit schlechthin ansah und im Hinblick auf die er überhaupt erst einen spezifischen innerweltlichen "Erlösungsbedarf" diagnostizierte. Sein eigenes "Stilbild der Moderne", wie er es im letzten Kapitel seiner 1900 erschienenen "Philosophie des Geldes" ausgearbeitet hatte, zehrt ja seinerseits von jener explosiven Kraft der kulturellen Moderne, derzufolge keine einzige singuläre Erscheinungsform des modernen Lebens mehr den Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellen kann, sondern selbst nur eine jeweils partikuläre Ausdrucksform der Signatur der Zeit beinhaltet. Simmels Versuch, mit genuin ästhetischen Mitteln, d.h. in diesem Fall mit räumlichen, zeitlichen und raumzeitlichen "Symbolisierungen" bzw. "Analogien" wie der Distanz, dem Rhythmus und der Symmetrie gleichsam in Gestalt einer ästhetischen Metaphysik bzw. einer unausgesprochenen negativen Theologie dennoch so etwas wie eine Ahnung von jenem Absoluten zu vermitteln, welches die Moderne jetzt gewissermaßen mit einem "umgekehrten Vorzeichen" verkörpert, beruht ja seinerseits auf der Erfahrung einer unhintergehbaren Fragmentierung der Erfahrungsgehalte des modernen Lebens, die sich offensichtlich nur noch in Form eines solchen ästhetischen "Stilbildes" auf eine paradoxe Art und Weise veranschaulichen läßt und deshalb gerade keine Versöhnung der Konflikte des modernen Lebens beinhaltet. Seine entsprechende Analyse des modernen Lebensstils bestätigt insofern jene um 1900 weit verbreitete Diagnose der ästhetischen und kulturellen Moderne, derzufolge sich diese Epoche gar nicht mehr durch das traditionelle Modell einer historischen Sukzession der verschiedenen künstlerischen Stilrichtungen beschreiben läßt, sondern nurmehr in Gestalt einer synchronischen Überlagerung von unterschiedlichsten Strömungen charakterisierbar ist, die sich nun gegenseitig den Anspruch auf "Zeitgemäßheit" streitig machen.^[7]

Gerade in diesem um die Jahrhundertwende sich zuspitzenden "Stilpluralismus" kommt aber zugleich eine spezifische Erfahrung von Modernität bzw. ein grundlegender "Widerspruch der Werte" zum Ausdruck, den Nietzsche bereits 1888 in seiner berühmten Streitschrift über den "Fall Wagner" beschrieben hatte und demzufolge die moderne Unentschiedenheit bzw. "Unerlöstheit" gerade dadurch gekennzeichnet ist, daß der Mensch nun gewissermaßen zwischen zwei Stühlen sitzt und in einem Atemzug gleichermaßen ja und nein sagt, ohne sich wirklich für eine der zur Verfügung stehenden Wertalternativen entscheiden zu können.[8] Dieser "Widerspruch der Werte" innerhalb der modernen Weltanschauung läßt sich übrigens nicht zuletzt auch an der seit 1890 einsetzenden breiten Nietzsche-Rezeption in Deutschland selbst verdeutlichen, in deren Gefolge Nietzsches "aristokratischer Radikalismus" und illusionsloser Pessimismus nun seinerseits zunehmend einer rein materialistisch orientierten Fortschrittsgläubigkeit und den egalitären Ansprüchen der parlamentarischen Demokratie sowie der sozialistischen Agitation antipodisch gegenübergestellt wurde. Aber auch innerhalb der "ästhetischen Opposition" gegenüber den sozialen und kulturellen Folgen des fortschreitenden Industrialisierungsprozesses läßt sich ein ähnlich breites Spannungsverhältnis zwischen einer sich noch prinzipiell dem modernen naturwissenschaftlichen Weltbild verpflichtet fühlenden naturalistischen Form der Kunst und Literatur einerseits sowie einem sich nun selbst als "neuidealistisch" bzw. "neuromantisch" verstehenden Kunstverständnis andererseits feststellen. Die zögerliche Akzeptanz und Durchsetzung der verschiedenen Strömungen der ästhetischen und literarischen Moderne in Deutschland muß insofern vor dem Hintergrund der erfolgreichen Propagierung eines Kunstideals gesehen und relativiert werden, das sich kritisch gegen zentrale Erscheinungsformen der kulturellen Moderne als solche richtete und nun einen entsprechenden "Gegenweltbedarf" vor dem Hintergrund einer verstärkten Zuwendung zu den in den "klassischen" Werken von Dürer, Rembrandt, Schiller und Goethe repräsentierten "zeitlosen" ästhetischen Normen geltend zu machen versuchte.[9]

Charakteristisch für diese "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" innerhalb der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende ist zum Beispiel der vom heutigen Standpunkt aus nicht mehr ohne weiteres nachvollziehbare Erfolg von Julius Langbehn's Buch "Rembrandt als Erzieher" in den neunziger Jahren, in welchem der "Rembrandt-Deutsche" ein bevorstehendes "Kunstzeitalter" proklamierte, das sich fortan dem Ideal einer an Rembrandt und Goethe orientierten ästhetischen Erziehung des deutschen Volkes verpflichtet fühlte und dabei den "demokratisierenden", "nivellierenden" und "atomisierenden" Geist des 19. Jahrhunderts durch eine Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Überlieferung im Sinne einer ins Mythologische erhobenen Wertschätzung des "germanischen Individualismus" überwinden helfen sollte.[10] Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang ferner, daß der gegenüber allen ästhetischen Modernismen höchst aufgeschlossene österreichische Kunsthistoriker Hermann Bahr bereits 1891 eine definitive "Überwindung des Naturalismus" festzustellen konnte - zu einem Zeitpunkt also, zu dem sich diese Kunstrichtung überhaupt erst innerhalb einer breiteren deutschsprachigen Öffentlichkeit durchzusetzen begann.[11] Und auch Max Weber hatte noch 1910 in einer Diskussionsbemerkung anlässlich des Ersten Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main auf eine klassenspezifische "Ungleichzeitigkeit" aufmerksam gemacht, derzufolge zumindest noch die deutsche Arbeiterklasse ihre literarischen Bedürfnisse eher in den Werken von Friedrich Schiller als "bei moderner naturalistischer Kunst" zu befriedigen versuchte, obgleich gerade dem Naturalismus oft eine innere weltanschauliche Verwandtschaft mit dem Sozialismus unterstellt wurde.[12] Wie widersprüchlich und schillernd also auch immer das Erscheinungsbild der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende war - zumindest eines bleibt durch zahlreiche zeitgenössische Äußerungen aus den verschiedensten Richtungen belegt und somit relativ unbestritten: nämlich daß spätestens um 1900 eine genuin ästhetische Weltanschauung den Siegeszug des durch die modernen Naturwissenschaften geprägten Weltbildes zu überlagern begann und dabei das kulturelle Selbstverständnis dieser Zeit auf eine nun notwendig gewordene Auseinandersetzung mit dem spezifischen Geltungsanspruch eines übergreifenden ästhetischen Diskurses verwies. Genau diese zeitdiagnostische Einschätzung kommt auch in folgender Feststellung von Karl Lamprecht aus dem Jahre 1902 zum Ausdruck, welche zugleich auf einen eigentümlichen "Epochenwandel" innerhalb der deutschen Kultur der Jahrhundertwende zu machen versuchte: "Um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch Herrschaft der

Naturwissenschaften und des Historismus, Unterwerfung der Kunst unter eine philosophische Ästhetik, eine Wissenschaft, die der Kunst selbst oft recht fern stand - jetzt, seit Ende des 19. Jahrhunderts Sieg der Kunst und die Wissenschaften in Gefahr, den normativ durchgebildeten Erfahrungen der Kunst und den praktischen Vorschriften einer ästhetischen Sittenlehre zu unterliegen: das ist der Wechsel."^[13]

Ähnlich wie Hermann Bahr und Karl Lamprecht hatte auch Georg Simmel recht früh diesen fundamentalen Wandel innerhalb des wilhelminischen Zeitgeistes von einer eher dem Naturalismus und dem Historismus verpflichteten Zeitgeist hin zu einer neuen ästhetischen Weltanschauung wahrgenommen und anhand von charakteristischen Erscheinungsformen wie dem modernen Kunstgewerbe und einem symbolistischen bzw. neoidealistischen Kunstempfinden beschrieben. Obgleich er sich ursprünglich selbst den naturalistischen Bestrebungen innerhalb der modernen Kunst verpflichtet fühlte und von dieser Position aus Julius Langbehn's Proklamation eines neuen künstlerischen Zeitalters zunächst abwehrend gegenüberstand, wurde Simmel unter dem Eindruck seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Nietzsches seit 1895 nun selbst zum zentralen Repräsentanten dieser im Geiste der großen klassischen deutschen und niederländischen Kunst stehenden neuen ästhetischen Weltanschauung.^[14] Hatte Simmel um die Jahrhundertwende diesem neuen ästhetischen Selbstverständnis zunächst noch in Gestalt seiner Analysen der entsprechenden Werke von Arnold Böcklin, Stefan George und Auguste Rodin Ausdruck verliehen, so überwiegen seit 1905 ganz eindeutig diejenigen Schriften, vermittels denen er sich nun direkt mit dem großen künstlerischen Erbe der klassischen deutschen und niederländischen Kunst und Literatur auseinandersetzte. Zentrale Motive, die Simmel in diesem Zusammenhang selbst als Repräsentanten einer spezifisch modernen Kunstreligion ausweisen, lassen sich allerdings bereits seinen frühen Arbeiten über Böcklin und George entnehmen. Sie stehen dabei von Anfang an in einem spannungsreichen Verhältnis zu jenen Erfahrungsgehalten des modernen Lebens, welche er als legitimen Gegenstand einer soziologischen Ästhetik betrachtete. So beschrieb er bereits in einem Aufsatz über "Böcklins Landschaften" aus dem Jahre 1895 spezifische Eigentümlichkeiten von Böcklins Bildern, die Alois Riegl einige Jahre später als Signum der modernen Kunst schlechthin verstanden wissen wollte.^[15] Denn auch Simmel sah in Böcklins Landschaftsmalerei die künstlerische Wiederherstellung einer Einheit, die durch das moderne naturwissenschaftliche Weltbild verloren gegangen sei und nun aufgrund der Produktivität der künstlerischen Persönlichkeit in einem genuin artistischen Sinne, d.h. der Wirklichkeit selbst nicht zu entnehmenden Art und Weise im Kunstwerk neu zustande gekommen ist. Indem Böcklin die Dinge "rein nach ihrer inneren Notwendigkeit und Bedeutsamkeit", d.h. gleichsam sub specie aeternitatis betrachte, bringe diese "Überzeitlichkeit" seiner meist durch mythologische Motive geprägten Bilder eine spezifische "unhistorische" Emfindungsweise zum Ausdruck, die auch bereits Nietzsche in seiner zweiten "Unzeitgemäßen Betrachtung" als Eigentümlichkeit der Jugend beschrieben hatte und welche nun einer ganzen neuen künstlerischen Bewegung den Namen gab. Zugleich vermittelten Böcklins Bilder aufgrund der zeitlosen Entrücktheit ihrer Motive "aus allen bloßen Relationen" ein spezifisches Gefühl der "Freiheit" und ermöglichten in Gestalt der Kunstrezeption den Prozeß einer "Erhebung" und der "Abstraktion", dem Simmel eine spezifisch kathartische Funktion zuschrieb und deren "lösende" bzw. "erlösende Wirkung" er fortan als Wesen aller "höheren Kunst" ansah. Denn nur diese allein ermögliche noch im Unterschied zu den prinzipiell unaufhebbaren realen Gegensätzen und Konflikten des praktischen Lebens jene vom modernen Menschen nach wie vor ersehnte coincidentia oppositorum, die innerhalb der jüdisch-christlichen Überlieferung einstmals als Wesen der transzendenten Gottheit angesehen wurde und die nun gerade aufgrund der spezifischen Bedürfnislage der "modernen Seele" dem auratischen Kunstwerk abverlangt wird. Die traditionelle theologische "Leitdifferenz" von Immanenz und Transzendenz wird also von Simmel fortan auf die inselhafte Stellung eines jeden großen Kunstwerks innerhalb des kontinuierlich fließenden Lebensprozesses projiziert, wobei er diese "Verneinung des Wirklichen" im selbstgenügsam gewordenen Kunstwerk aber nicht im Sinne des Prinzips eines l'art pour l'art, sondern zugleich als ein "positives Verhältnis" zum Leben bzw. als ein l'art pour la vie verstanden wissen will. Aus diesem Grund sei deshalb auch die Alternative "realistisch oder nicht realistisch?" prinzipiell falsch gestellt.^[16]

In seiner kunstphilosophischen Studie über die Lyrik Stefan Georges aus dem Jahre 1901 hat Simmel diesen

sakralen Bedeutungsgehalt jeder großen Kunst weiter präzisiert. Nun wird noch stärker als bisher die Eigenart der menschlichen Seele betont, selbst eine spezifische Einheitsform zu verkörpern, die gegenüber dem raumzeitlichen "Nebeneinander" in der natürlichen Welt überhaupt erst so etwas wie eine "Einheit des Mannigfaltigen" zu stiften vermag. Die "mit nichts vergleichbare Einheit des Kunstwerks" wird jetzt als Ausdruck der menschlichen Seele beschrieben, die sich im Unterschied zu der arbeitsteiligen Differenziertheit des menschlichen "Geistes" bzw. Intellekts in der inneren Geschlossenheit und Zeitlosigkeit des Kunstwerkes wieder spiegelt und gerade in solcherart künstlerischer Produktion ihre adäquate Ausdrucksgestalt findet. Die bereits dem kulturtheoretischen Teil von Simmels "Philosophie des Geldes" zugrunde liegende grundbegriffliche Differenz zwischen "Geist" und Seele" wird nun zur eigentlichen Erklärung dafür herangezogen, warum sich der moderne Mensch in seinen übrigen, auf Prozessen der Arbeitsteilung beruhenden kulturellen Objektivationen nicht mehr wiederfinden könne und deshalb die kulturelle Höherentwicklung nicht mehr unmittelbar mit der inneren Steigerung des menschlichen Seelenlebens in Deckung zu bringen ist. Auf diesem "Weg der Seele zu sich selbst", die fortan den Umweg über die Welt der objektiven Kultur zu vermeiden habe, erweisen sich aber auch das kulturelle und das künstlerische Ideal als nicht mehr identisch. Denn während kulturelle Höherentwicklung nach wie vor mit fortschreitender sozialer Differenzierung und Arbeitsteilung identisch geltend kann, ist die in sich ruhende Seele gleichsam immer schon bei sich angekommen und bedarf nurmehr eines äußeren Symbols, um diese Art von Autarkie und Autonomie gleichsam im Spiegel vorgeführt zu bekommen. [17]

Dieser Spiegel ist aber unter den spezifischen Bedingungen der Moderne für Simmel mit dem Wesen des großen Kunstwerkes schlechthin identisch. Indem das Kunstwerk eine Eigenschaft verkörpert, die sonst nur noch der menschlichen Seele selbst zukommt - nämlich eine beseelte Form der "Einheit aus Einzelheiten" zu sein, die sich von der übrigen Welt abgrenzt und deren insulare Stellung im Falle des Kunstwerkes am adäquatesten durch den Bildrahmen symbolisiert wird, der es von seiner Umgebung abhebt -, wird es so zur Ausdrucksform eines irreduziblen Persönlichkeitskerns des künstlerischen Genies, die in Gestalt des Werkes so etwas wie eine zeitlose Kommunikation zwischen dem Kunstschaffenden und den Kunstrezipienten bzw. eine Anschauung der einzelnen Seele in einer seinerseits seelenhaften Einheit ermöglicht. Simmel grenzt aus diesem Grund auch die ästhetische Betrachtung eines Kunstwerkes von seinem rein genetischen bzw. historisch-psychologischen Verständnis strikt ab. Zugleich macht er aber darauf aufmerksam, daß der "Begriff einer das Werk tragenden Persönlichkeit" seinerseits nur das Konstrukt eines einfühlsamen Kunstbetrachters ist, der selbst allererst im Wege der Kontemplation bzw. "Kunstandacht" jenen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen eines Kunstwerkes herstellt, "der es für uns zur Einheit macht". Simmels eigene späteren Künstlermonographien über Goethe und Rembrandt dürfen deshalb auch keinesfalls mit einer biographischen Betrachtung dieser beiden Künstlerpersönlichkeiten verwechselt werden. Ihm geht es nämlich in beiden Fällen vielmehr nur um die "Idee" bzw. um das entsprechende künstlerische "Urphänomen", das es erlaubt, einer Reihe von Werken einen einheitlichen Namen im Sinne einer fiktiven persönlichen "Kristallisation des inneren Gesetzes der gegebenen Erscheinung" zu geben. Dergestalt wird aber das Kunstwerk dann selbst zur Analogie für die "Persönlichkeit Gottes" bzw. schlichter gesprochen: zum "Gefäß" für die letzten überhaupt vorstellbaren "Persönlichkeitswerthe".

[18]

Simmels eigene Äußerungen über das Wechselverhältnis zwischen Kunst und Religion bzw. über die um 1900 anzutreffenden verschiedenen Erscheinungsformen einer spezifisch modernen "Kunstreligion" müssen also vor dem Hintergrund jener Individualitätsproblematik gesehen werden, wie sie Simmel als Eigenart der personalistischen Gottesauffassung des Christentums angesehen hatte und die seit dem 17. Jahrhundert in einer auf sie bezogenen spezifischen Form der subjektiven Frömmigkeit auch künstlerisch zum Ausdruck kommt. Sein Versuch, eine spezifisch humane Form der menschlichen Selbstbehauptung vor den Zwängen der industriekapitalistisch bewirkten Mechanisierung und Nivellierung des modernen Lebens in verschiedenen zeitgenössischen Erscheinungsformen einer ästhetischen Stilisierung des persönlichen Lebens zu identifizieren, stellt insofern einen bewußten Brückenschlag zu jener "protestantisch-germanischen" Anschauung von Individualität dar, wie sie Simmel sowohl in einer rein auf das subjektive Seelenleben als auch auf das künstlerische Werk von Rembrandt und Goethe bezogenen kunst- und religionsphilosophischen

Betrachtungsweise des spezifisch "modernen" Erlösungsbedarfs gegeben sieht.^[19] Gerade Rembrandt und Goethe werden ihm zufolge insofern zu Repräsentanten einer Form von Religiosität, welche sich nicht mehr kontrafaktisch gegenüber der bestehenden Welt definiert, sondern gerade innerhalb des alltäglichen Lebens selbst so etwas wie eine Ahnung von der unmittelbaren Repräsentation des Absoluten im Individuellen und der Existenz von spezifisch "formalen Ewigkeitswerten" innerhalb des menschlichen Erlebens bzw. in der in ihm zum Ausdruck kommenden "Frömmigkeit" vermittelt. Frömmigkeit ist Simmel zufolge dabei eine subjektive Einstellung gegenüber der Welt, die im Prinzip jedes beliebige Objekt zum Gegenstand haben kann. Denn diese entzündete sich unter den Bedingungen der Moderne nicht mehr in einer "objektiv frommen Welt", sondern das moderne Individuum ist unter bestimmten Voraussetzungen gerade in einer objektiv indifferenten Welt "als Subjekt fromm".^[20] Simmel zeigt am Beispiel der von Rembrandt dargestellten Menschen gleichsam exemplarisch und in einer paradoxen Weise auf, daß diese sogar "in dieser Frömmigkeit leben würden, auch wenn kein Gott existierte oder geglaubt würde".^[21] Das "Wunder" der Rembrandtschen Kunst und letztendlich aller großen Kunst besteht ihm zufolge insofern gerade darin, sich von einem spezifischen Inhalt der natürlichen Welt zu lösen und diesen gleichsam nurmehr zum Symbol einer übergreifenden Betrachtung der Ganzheit des Lebens bzw. als Anweisung auf eine sie immanent transzendierende Richtungsumkehrung des menschlichen Seelenlebens zu begreifen.

Diesen Prozeß der Selbsttranszendierung des Lebens hat Simmel in seinen späteren Schriften als "Weg der Seele zu sich selbst" und in Abgrenzung zu Nietzsches Willensmetaphysik als "große Achsendrehung des Lebens" bzw. "Wendung zur Idee" beschrieben und mit der Formel eines "Mehr-als-Leben" charakterisiert.^[22] Innerhalb dieser Richtungsumkehrung des elementaren Lebensprozesses bestätigt sich aber zugleich eindrucksvoll die von Simmel wiederholt betonten formalen Parallelen zwischen der Kunst und der Religion. Denn beide beruhen auf einem analogen "räumlichen Gleichnis" von Nähe und Distanz gegenüber dem Leben, wobei jene Distanz im Sinne des "Jenseits" zumindest im Falle der Religion eine mögliche "mystische Einswerdung" gerade nicht ausschließt. Dieses Doppelverhältnis von Immanenz und Transzendenz gegenüber der Wirklichkeit kennzeichnet aber zugleich auch die gesellschaftliche Stellung der Kunst. Denn schließlich ist auch sie selbst "das Andere des Lebens, die Erlösung von ihm durch seinen Gegensatz".^[23] Das Wunder der Kunst besteht Simmel zufolge nämlich darin, "daß sie Werte und Reihen des empirischen Lebens, die sonst beziehungslos und unversöhnt nebeneinanderliegen, als zueinander gehörig und Glieder einer Einheit schauen läßt".^[24] Insofern liege das "Erlösende in der Hingabe an ein Kunstwerk" darin, "daß sie einem in sich ganz Geschlossenen, der Welt Unbedürftigen, auch dem Genießenden gegenüber Souveränen und Selbstgenügsamen gilt. ... In diese, um uns und alle Verflechtungen der Realität unbekümmerte Welt eintretend, sind wir gleichsam von uns selbst und unserem, in diesen Verflechtungen ablaufenden Leben befreit. Zugleich aber ist das Erlebnis des Kunstwerks doch in unser Leben eingestellt und von ihm umfaßt; das Außerhalb unseres Lebens, zu dem uns das Kunstwerk erlöst, ist doch eine Form dieses Lebens selbst".^[25]

Diese spezifisch innerweltliche Erlösung von den Gegensätzen des modernen Lebens ist aber gerade der entscheidende Grund dafür, warum innerhalb der Moderne nun die Kunst selbst eine Funktion zu übernehmen vermag, die vormals nur den großen Erlösungsreligionen zukam. Mit dem Bedeutungsverlust der "absoluten Realität des Transzendenten", den Simmel in diesem Zusammenhang anlässlich des "mystisch-romantischen Spiels" mit dem Unverfügbaren bei "gewissen geistig hochstehenden Kreisen" seiner Zeit gegeben sieht, bestätigt sich aber gerade die unaufhebbare Existenz eines fundamentalen menschlichen Bedürfnisses nach Erlösung, das Simmel trotz der von ihm geteilten Diktum Nietzsches vom "Tod Gottes" nach wie vor als ein genuin religiöses kennzeichnet bzw. das er als dasjenige beschreibt, "das bisher durch religiöse Erfüllungen befriedigt worden ist"^[26] und nun aufgrund gewisser "psychologischer Verwandtschaften" zwischen dem künstlerischen und dem religiösen Erleben den Gegenstand einer sich selbst in religiösen Begriffen beschreibenden Kunstproduktion und -rezeption bilde. Der spezifisch fragmentarische Charakter aller menschlichen Existenz, welche durch unaufhebbare Gegensätze, Konflikte und den Kampf als elementare Bewegungsform gekennzeichnet ist, motivierte Simmel deshalb zugleich dazu, innerhalb der Geschichte der genuin religiösen Kunst nach Beispielen

für eine befriedigende Lösung des zentralen Gegensatzes zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen bzw. der Form und dem Leben zu suchen, die Simmel auch in den verschiedenen Bestrebungen zur Entwicklung einer spezifisch modernen Kunstreligion zum Ausdruck kommen sah. Scheiterte ihm zufolge noch die religiöse Kunst Michelangelos gerade darin, daß es diesem nicht gelang, "die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden" und somit "das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten", weshalb seine künstlerische Bewältigung dieses Gegensatzes von Endlichkeit und Unendlichkeit letztendlich auch als "unerlöst" bzw. "nirwanaähnlich" gelten müsse^[27], so gelinge es Rembrandt demgegenüber erstmals innerhalb der europäischen Kunstgeschichte, die "Diesseitigkeitswerte" und die "Jeneitigkeitswerte" in eine "neue Nähe" zu bringen und dergestalt das Religiöse innerhalb der Darstellung konkreter Menschen und ihres alltäglichen Lebens selbst künstlerisch zu veranschaulichen. Nicht die Darstellung des Religiösen, sondern die religiöse Darstellung sei dabei für Rembrandts Kunst entscheidend. Denn nicht die Inhalte sind es, die den religiösen Charakter seiner Kunst gewährleisten, sondern die Form seiner Darstellung selbst, die sich nicht am Einzelnen, sondern allein am Ganzen des Dargestellten bzw. in Gestalt einer "allgemeinen stilistischen Geste der Produktion" erweist.^[28] Zugleich werde dabei deutlich, daß hier nicht mehr die Religion selbst in einem objektiven Sinne, sondern allein noch in einem "funktionellen Sinne" bzw. als Religiosität des subjektiven Seelenlebens erfaßt ist, d.h. "unter Ausschaltung aller kirchlich Traditionellen und seines jenseitigen Inhaltes".^[29] Indem Rembrandt so gerade den individuellen Menschen in seiner ganzen Alltäglichkeit zum Gegenstand einer künstlerisch-religiösen Darstellung macht, gelingt ihm aber zugleich eine Versöhnung zwischen Immanenz und Transzendenz, Individualität und Allgemeinheit sowie Leben und Form, die Simmel zugleich als Aufgabe einer spezifisch modernen Form der Kunstreligion ansah und die in der leuchtenden Gestalt des unvergleichlichen "Urphänomens" Goethe ihren bisher unerreichten und deshalb zugleich auch noch für die Gegenwart vorbildlichen Höhepunkt gefunden habe. Denn gerade Goethe bestätigt Simmel zufolge eindrucksvoll mit künstlerischen Mitteln sowie in Gestalt seiner eigenen Art der Lebensführung jenes uralte christologische Paradox, "daß einer der größten und exceptionellsten Menschen aller Zeiten genau den Weg dieses Allgemein-Menschlichen gegangen ist" und insofern gerade im Leben selbst den Gegensatz zwischen Kunst und Religion bzw. Kunst, Religion und Leben in Form einer individuellen Erscheinung von gleichwohl allgemeinsten Bedeutsamkeit zur Versöhnung bzw. Aufhebung gebracht habe.^[30] Insofern sei der "geistige Sinn der Goetheschen Existenz" zugleich die perennierende Antwort auf eine zentrale Frage, die sich Simmel zufolge um 1900 sogar noch weiter radikalisiert hatte und nun die Notwendigkeit einer entsprechend gearteten "Kunstreligion" auch innerhalb eines breiteren bildungsbürgerlichen Publikums deutlich werden ließ.

Max Webers Auseinandersetzung mit der modernen "Erlebniskunst" und der um 1900 erneut einsetzenden Verehrung des großen künstlerischen Genies, welche im wilhelminischen Deutschland nicht nur innerhalb der durch Stefan George und seinen Anhängern verkörperten "ästhetischen Opposition" gegenüber dem fortschreitenden Prozeß der gesellschaftlichen Rationalisierung und Intellektualisierung zum Ausdruck kommt, sondern auch in der bildungsbürgerlichen Hinwendung zu den klassischen Werken von Dürer, Rembrandt, Goethe und Schiller seinen Niederschlag findet, stellt bei genauerem Hinsehen zugleich einen kritischen Dialog mit den von Simmel vertretenen kunstphilosophischen Auffassungen dar. Im Unterschied zu den entsprechenden Auffassungen seiner engsten Freunde und Fachkollegen wie Georg Simmel, Werner Sombart und Ernst Troeltsch kann Max Webers Verhältnis zu den spezifischen Erscheinungsformen einer modernen "Kunstreligion" nämlich als eindeutig negativ bezeichnet werden. Zwar hatte auch Weber 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 dieser Proklamation eines neuen "künstlerischen Zeitalters" bis an sein Lebensende äußerst skeptisch gegenüberstand. Seine prinzipielle Aufgeschlossenheit gegenüber zahlreichen Erscheinungsformen der modernen Kunst, Literatur und Musik sind 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.^[31] 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 eigene 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.^[32] Konsequenterweise hatte Weber denn auch wiederholt die spezifisch moderne "Jagd nach dem Erleben", die "Romantik des intellektuell Interessanten" sowie jene "ästhetischen 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.^[33]

Ähnlich wie sein Fachkollege und Freund Ernst Troeltsch hatte auch Weber bezüglich des Wechselverhältnisses zwischen Kunst und Religion im Rahmen einer übergreifenden Betrachtung der universalgeschichtlichen Entwicklung der großen Erlösungsreligionen zwischen einer die künstlerische Entfaltung hemmenden und einer sie fördernden Einwirkung des religiösen Lebens auf die Entstehung von spezifisch formalästhetischen Ausdruckswerten unterschieden, um zugleich den logischen bzw. typologischen Ort der verschiedenen Erscheinungsformen einer spezifisch modernen Kunstreligion anzugeben. Denn auch Troeltsch hatte bereits 1906 in seinem Vortrag über "Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt" darauf hingewiesen, daß bezogen auf die europäische Sonderentwicklung dem Protestantismus seit Beginn der Frühen Neuzeit nicht nur eine negative Beziehung zur künstlerischen Sphäre zugesprochen werden kann, wie sie in Gestalt des calvinistischen Bildersturmes am deutlichsten zum Ausdruck kommt, sondern diesem zugleich auch eine positive Einwirkung auf die Entfaltung des subjektiven Gefühlslebens und der mit ihr verbundenen künstlerischen, literarischen und musikalischen Erfahrungsgehalte zukommt, die zugleich als Vorwegnahme der modernen ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende interpretiert werden könne. Gleichwohl wies auch Troeltsch entschieden darauf hin, daß die in den pietistischen, mystischen und spiritualistischen Kreisen des Protestantismus anzutreffende Aufwertung des "Traulich-persönlich-Individuellen" und die Entfaltung des "innerlich-persönlichen Lebens" innerhalb der in diesen Kreisen begünstigten Entwicklung der religiösen Kunst und Musik keine grundlegende Einschränkung des insbesondere im "Altprotestantismus" und im angelsächsischen Puritanismus anzutreffenden "Sinnenfeindschaft" zu bewirken vermochte. Bezogen auf die Frage nach der Entstehung der modernen Welt und der mit ihr verbundenen modernen ästhetischen Kultur habe nämlich gerade der Altprotestantismus und der Puritanismus das spezifisch künstlerische Empfinden noch nicht zu einem Motiv der Weltanschauung, der Metaphysik und der Ethik erhoben. Daher beinhalte die moderne Kunst denn auch überall das "Ende der protestantischen Askese und damit ein seinem Wesen entgegengesetztes Prinzip". Troeltsch kam deshalb auch zu der Schlußfolgerung, daß der Klassizismus und die Romantik diesen asketischen Erscheinungsformen des Protestantismus im Grunde fremd geblieben seien und daß insofern erst das Auftreten von John Ruskin und die "Ästhetisierung des modernen England" das Ende des Puritanismus eingeleitet hätten.

^[34] Troeltsch spielte in diesem Vortrag auf eine zentrale "These" über das Verhältnis von asketischer Lebensreglementierung und künstlerischer Weltauffassung an, die Max Weber in seiner zwischen 1904 und 1905 erschienenen berühmten Studie über die Protestantische Ethik und den "Geist" des Kapitalismus systematisch entfaltet hatte. Denn auch Weber war nicht nur an den eindeutig repressiven Auswirkungen der calvinistischen Berufsethik auf das Sinnenleben, sondern zugleich auch an der Frage nach der möglichen Entstehung von genuin formalästhetischen Erscheinungsformen der puritanischen Art der Lebensführung interessiert. Er hatte dabei die spezifische Dynamik, die sich aus solchen "Wahlverwandschaftsverhältnissen" zwischen der Form und dem Geist des modernen kapitalistischen Wirtschaftslebens ergeben, hinsichtlich der Entstehung von spezifischen

"formalästhetischen Werten" 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"[35] 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." [36] 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.[37] Am Beispiel Rembrandts könne man dagegen den umgekehrten Fall studieren, nämlich "inwieweit dem asketischen Protestantismus positive, die Kunst befruchtende, Wirkungen zuzuschreiben sind." [38]

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 weiter verfolgt, 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 Sozialökonomie" wie auch in der "Zwischenbetrachtung" zu seinen "Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie" nun auf evolutionstheoretische bzw. jetzt nicht mehr ausschließlich negativ bewertete "entwicklungsgeschichtliche" Konstruktionen zurück.[39] 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 versuchte dabei zugleich 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 "Wieder-verzauberung der Welt" durch eine Verherrlichung der großen genialen Künstlerpersönlichkeiten und der Auratisierung des subjektiven Kunstgenusses zum Ausdruck kam. Im Rahmen eines theoretischen Modells, welches die "Spannungen" und "Konflikte" zwischen den einzelnen kulturellen "Wertsphären" in idealtypischer Weise "herauspräpariert", wird von ihm 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.[40]

In seinen religionssoziologischen Untersuchungen hob 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 hervor. 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.[41] Weber betont in diesem Zusammenhang sowohl die "Stilisierung durch Traditions-bildung" als auch die positive Förderung der "künstle-rischen 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 Intellektuali-sierungsprozesses 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 Ausdrucks-mittel, wie er ihn insbesondere in seinen musik-geschichtlichen 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.[42] Seine gedanklich konstruierte Typologie der möglichen Konflikte zwischen den einzelnen Lebensordnungen beinhaltet insofern ein gesamtgesellschaftliches Differen-zierungsmodell, 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 Eigengesetz-lichkeit der ästhetischen Sphäre im Gegensatz zu den genuin "rationalen" Formen 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 vorzu-ziehen. So kann zumindest eine unmittelbare Gleichsetzung jener ästhetischen Form von "Rationalität", wie er sie am Beispiel der musikgeschichtlichen Entwicklung veranschau-licht 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.[43]

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.[44] 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 Rationa-lisierung 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.

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. Einerseits 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.^[45] 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.^[46] 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.^[47] 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."^[48]

Aufgrund dieser prinzipiellen Unversöhnlichkeit zwischen den Forderungen der Ethik einerseits und der Ästhetik andererseits diagnostizierte Weber deshalb auch 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 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.^[49] 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 zusammenschweißen vermochte.^[50] 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.

Georg Simmels und Max Webers Werk verkörpern mithin zwei recht unterschiedliche Strategien im Umgang mit der durch die Proklamierung einer spezifisch "modernen" Kunstreligion bewirkten Irritationen eines sich selbst erst akademisch etablierenden Faches, welches das Prinzip der funktionalen Differenzierung und der damit verbundenen "operativen Geschlossenheit" der einzelnen gesellschaftlichen Teilsysteme bzw. kulturellen Wertesphären bis heute als eine zentrale Grundannahme seines eigenen disziplinären Selbstverständnisses ansieht. Daß solcherart Abschließung bzw. "Sublimierung" der innerhalb der modernen Kunst und Religion geronnenen Kulturinhalte aber nicht notwendig zu einer unüberbrückbaren Grenzziehung führen muß, sondern allererst die Möglichkeit eines funktionalen Vergleichs ihrer jeweiligen Eigenart garantiert und insofern auch produktive Wechselwirkungen zwischen den formal getrennten, erlebnishaft dagegen jedoch oft "verwandten" Bereichen gerade nicht ausschließt, ist eine Erfahrung, welche nicht nur die erstmals in der deutschen Frühromantik proklamierte Form der modernen Kunstreligion kennzeichnet, sondern auch eine auf sie bezogene soziologische Reflexion, wie sie um 1900 von den beiden zentralen Gründergestalten der deutschsprachigen Tradition der Kultursoziologie namhaft vertreten worden ist. Insofern stellt der frühromantische Vorgriff auf die moderne Erlebnisgesellschaft und die mit ihr verbundene Kultur der Innerlichkeit nicht nur eine zentrale Erscheinungsform der neueren Frömmigkeitsgeschichte dar, sondern zugleich auch ein wirkungsgeschichtliches Potential, dessen Produktivität sich gerade auch unter spezifisch fachgeschichtlichen Gesichtspunkten einer kultursoziologischen Selbstreflexion des mit dem Signum der Modernität gekennzeichneten Zeitalters erweist. Wäre es deshalb nicht an der Zeit, auch die Frage nach den heutigen Erscheinungsformen dieses produktiven Wechselwirkungsverhältnisses zwischen Kunst und Religion unter spezifisch kultursoziologischen Gesichtspunkten zu stellen?

In: Wolfgang J. Mommsen / Wolfgang Schwentker (Hrsg.), Max Weber und das moderne Japan. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 499-518.

[1] Vgl. A. Halder, Art. "Kunstreligion", in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 1458-1459; ferner Jan Rolfs, "Sinn und Geschmack für Unendliche" - Aspekte romantischer Kunstreligion, in: Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie 27 (1985), S. 1-24 (hier S. 4-11).

[2] Zu der für diese soziologische Tradition grundlegenden Theorie der funktionalen Differenzierung moderner Gesellschaften siehe insbesondere die einschlägigen Arbeiten von Hartmann Tyrell, Anfragen an die Theorie der gesellschaftlichen Differenzierung, in: Zeitschrift für Soziologie 7 (1978), S. 175-193; Renate Mayntz u.a., Differenzierung und Verselbständigung. Zur Entwicklung gesellschaftlicher Teilsysteme, Frankfurt am Main/New York 1988; Hans van der Loo/Willem van Reijen, Modernisierung. Projekt und Paradox, München 1992, S. 81 ff. sowie Uwe Schimank, Theorien gesellschaftlicher Differenzierung, Opladen 1996. Hinsichtlich der entsprechenden religionssoziologischen Grundlagen-diskussion der Jahrhundertwende siehe ferner die einzelnen Beiträge in Volkhard Krech/Hartmann Tyrell (Hrsg.), Religionssoziologie um 1900, Würzburg 1995.

[3] Albert Kalthoff, Die Religion der Modernen, Jena/Leipzig 1905, S. 10.

[4] Heinrich Meyer-Benfey, Moderne Religion. Schleiermacher. Maeterlinck, Leipzig 1902, S. 8-9.

[5] Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Graphische Künste 22 (1899), S. 47-56.

[6] Siehe hierzu auch die entsprechenden Ausführungen bei Volkhard Krech, Zwischen Historisierung und Transformation von Religion: Diagnosen zur religiösen Lage um 1900 bei Max Weber, Georg Simmel und Ernst Troeltsch, in: Krech/Tyrell (Hrsg.), Religionssoziologie um 1900, a.a.O., S. 313 ff. Dieser spezifische "Gegenweltbedarf" der bürgerlichen Kultur der Jahrhundertwende ist auch Gegenstand einer entsprechenden Studie von Thomas Nipperdey. Vgl. Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988, bes. S. 85 ff.; ferner ders., Deutsche Geschichte 1866-1918, Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, S. 692 ff. Zu

einer stärker "ideologiekritisch" orientierten Beschreibung dieses spezifisch bürgerlichen "Gegenweltbedarfs" siehe auch Richard Hamann/Jost Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4: Stilkunst um 1900, Frankfurt am Main 1977, S. 121 ff.

[7] Siehe hierzu insbesondere die ausführliche Analyse des modernen Lebensstils in Simmels "Philosophie des Geldes" aus dem Jahre 1900, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt am Main 1989, S. 617 ff. Vgl. ferner die einschlägigen, auf Simmels Ästhetik des modernen Lebens bezogenen Arbeiten 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, bes. S. 64 ff. u. 135 ff. sowie Klaus Lichtblau, *Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels*, in: *Simmel Newsletter* 1 (1991), S. 22-35; ferner ders., *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland*, Habilitationsschrift Kassel 1995, S. 154 ff.

[8] Vgl. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888), in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München 1980, Bd. 6, S. 52 f.

[9] Siehe in diesem Zusammenhang neben den bereits zitierten Untersuchungen von Thomas Nipperdey ferner insbesondere die auf eine entsprechende Auswertung der zentralen Rundschauzeitschriften im deutschen Kaiserreich bezogene empirische Studie von Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914)*, Bochum 1990, bes. S. 73 ff.; ferner Torsten Bügner/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 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; sowie ders., *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main/Berlin 1994, S. 41 ff.

[10] 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 Untersuchung 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.

[11] Siehe hierzu Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ausgewählt, eingel. u. erläutert v. Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, S. 33 ff.

[12] Vgl. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen 1924, S. 452.

[13] Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte, Ergänzungsband I: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit*, 1. Band: *Tonkunst - Bildende Kunst - Dichtung - Weltanschauung* (1902), 4. Aufl. Berlin 1922, S. 451.

[14] Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption für die weitere Entwicklung von Simmels Werk siehe auch Klaus Lichtblau, *Das "Pathos der Distanz". Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel*, in: Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984, S. 231-281.

[15] Zur Stellung des Werkes von Böcklin innerhalb der kunstwissenschaftlichen Diskussion der Jahrhundertwende und der damit verbundenen kulturpolitischen Kontroversen siehe auch Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und Die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905; Ingrid Koszinowski, *Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900*, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzold/Gerd Wolandt (Hrsg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin 1983, S. 279-292 sowie Peter Ulrich Hein, *Transformation der Kunst. Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und*

Kunsterziehungsbewegung, Köln/Wien 1991, S. 165 ff.

[16] Vgl. Simmel, Böcklins Landschaften (1895), in: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 7-16; ders., L'Art pour l'Art (1914), ebd., S. 79-86.; siehe ferner Simmel, Zum Problem des Naturalismus, in: Fragmente und Aufsätze. Aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre, hrsg. mit einem Vorwort von Gertrud Kantorowicz, München 1923, S. 267-304.

[17] Vgl. Simmel, Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie (1901), in: Zur Philosophie der Kunst, S. 29-45; ders., Der Bildrahmen (1902), ebd., S. 46-54; Philosophie des Geldes, S. 617 ff.; Der Begriff und die Tragödie der Kultur (1911), in: Georg Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas, Berlin 1983, S. 183-207. Siehe hierzu ferner 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.

[18] Vgl. Simmel, Stefan George, a.a.O., S. 45.; der Bildrahmen, a.a.O.; Zur entsprechenden Analogie mit dem ebenfalls konstruktiven Charakter der "Persönlichkeit Gottes" siehe auch den gleichnamigen Aufsatz von Simmel in ders., Philosophische Kultur, S. 154 ff. sowie die diesbezüglich weiterführenden Überlegungen bei Volkhard Krech, Religion zwischen Soziologie und Philosophie. Entwicklungslinien und Einheit des Religionsverständnisses Georg Simmels, in: Simmels Newsletter 2 (1992), S. 124-138.

[19] Siehe hierzu auch die ausführliche Analyse der kunsttheoretischen Schriften Simmels von Felicitas Dörr, Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels, Berlin 1993, bes. S. 61 ff. Zum "protestantisch-germanischen" Charakter von Simmels späteren kunstphilosophischen und kunsthistorischen Arbeiten vgl. ferner die entsprechenden Hinweise bei Beat Wyss, Simmels Rembrandt, in: Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Eingeleitet von Beat Wyss, München 1985, S. VII-XXI.

[20] Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916, S. 146.

[21] Ebd., S. 163.

[22] Vgl. Simmel, Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, München/Leipzig 1918, S. 20 ff. u. 38 ff. sowie Lichtblau, Das "Pathos der Distanz", a.a.O., bes. S. 259 ff.

[23] Simmel, Das Christentum und die Kunst (1907), in: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957, S. 129-140 (hier S. 130).

[24] Simmel, Der siebente Ring (1909), in: Zur Philosophie der Kunst, S. 74-78 (hier S. 78).

[25] Simmel, L'Art pour l'Art, a.a.O., S. 84.

[26] Simmel, Das Problem der religiösen Lage (1911), in: Philosophische Kultur, S. 168-182 (hier S. 169).

[27] Vgl. Simmel, Michelangelo (1910-11), in: Philosophische Kultur, S. 119 ff.

[28] Vgl. Simmel, Rembrandt, S. 141 ff. (bes. S. 169 ff.).

[29] Ebd., S. 173.

[30] Simmel, Goethe, 2. Aufl., Leipzig 1913, S. 264.

[31] 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 Wolf Lepenies, Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München 1985, 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 Lawrence Scaff, Fleeing the Iron Cage. Culture, Politics, and Modernity in the Thought of Max Weber, Berkeley/Los Angeles 1989, 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.

[32] 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; ders., Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I, Tübingen 1920 S. 203 (im folgenden zitiert als GARS I); sowie ders., Wissenschaft als Beruf, in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 6. Aufl. Tübingen 1985, S. 591.

[33] 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.

[34] Ernst Troeltsch, Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt, in: Historische Zeitschrift 97 (1906), S. 53 ff. (hier S. 55).

[35] Max Weber, Die protestantische Ethik II. Kritiken und Antikritiken, hrsg. v. Johannes Winkelmann, 2. Aufl. Hamburg 1972 (im folgenden zitiert als PE II), S. 53.

[36] 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.

[37] 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, Literatur 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.

[38] 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 Rembrandt-Diskussion der Jahrhundertwende siehe auch die ausführliche Untersuchung von Johannes Stückelberger, Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996; ferner Beat Wyss, Simmels Rembrandt, a.a.O.

[39] 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.

[40] Vgl. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5. Aufl. Tübingen 1972, S. 348 ff. u. 365 ff.; ders., Zwischenbetrachtung. Stufen und Richtungen der religiösen Weltablehnung, 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. Siehe 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.

[41] Vgl. Wirtschaft und Gesellschaft, S. 248 ff.; ferner Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921), Neuauf. Tübingen 1972, S. 26.

[42] Vgl. GARS I, S. 554; Wirtschaft und Gesellschaft, S. 362.

[43] 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 & Society*, Jg. 9 (1992), Heft 4, S. 45-74, ferner Gephart, *Religiöse Ethik und ästhetischer "Rationalismus"*, S. 117. Der vor dem Hintergrund von Webers Freud-Lektüre zu sehende Begriff der "Sublimierung" von genuin ästhetischen und erotischen Erfahrungsgehalten entspricht im übrigen sachlich genau dem, was Georg Simmel am Beispiel des Geldes sowie der "modernen Seele" als einen Prozeß der *Läuterung* im Sinne einer immer reinlicheren Scheidung von vormals miteinander bis zur Ununterscheidbarkeit vermengten Sinnsphären bezeichnet hatte. Vgl. hierzu auch Hannes Böhringer, *Spuren von spekulativem Atomismus in Simmels formaler Soziologie*, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main: Klostermann 1976, S. 105-117 sowie Lichtblau, *Die Seele und das Geld*, a.a.O.

[44] Vgl. GARS I, S. 555.

[45] *Wissenschaftslehre*, S. 519.

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

[47] 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 Budapester Philosoph Georg Lukács hinwies, siehe auch Marianne Weber, *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen 1926, S. 474. Vgl. hierzu ferner die entsprechenden Ausführungen bei György Márkus, *Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der "Kultur"*, in: Agnes Heller u.a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt am Main 1977, S. 99 ff.; 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, S. 15-82; Mary Gluck, *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*. Cambridge, Mass./London 1985, S. 134 ff. sowie Ute Luckhardt, "Aus dem Tempel der Sehnsucht". *Georg Simmel und Georg Lukács: Wege in und aus der Moderne*, Butzbach 1994, bes. S. 133 ff.

[48] *Wissenschaft als Beruf*, S. 600; vgl. *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 366.

[49] Vgl. *Wissenschaft als Beruf*, S. 603 ff.

[50] Ebd., S. 612. Insofern ist es schlichtweg irreführend, wenn Stefan Breuer den spezifischen "Gegenweltbedarf" des deutschen Bürgertums der Jahrhundertwende als einen "ästhetischen Fundamentalismus" zu charakterisieren versucht und dabei nicht nur den für Max Weber selbst, sondern gerade auch für Simmels eigenes kunstphilosophisches Selbstverständnis zentralen Unterschied zwischen "intimer" und "monumentaler" Kunst zumindest bezogen auf Simmel völlig unberücksichtigt läßt. Für eine "monumentale" Kunstgesinnung im Sinne des späteren "ästhetischen Fundamentalismus" des George-Kreises lassen sich nämlich gerade Simmels eigene Schriften über George nur bei völliger Verkennung ihres eigentlichen Bedeutungsgehaltes als "Beleg" heranziehen. Vgl. demgegenüber Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, S. 169 ff. (hier bes. S. 181 f.). 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 eine entsprechende Fallstudie von Karl Schawelka. Vgl. 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 (hier S. 575). Schawelka gibt uns 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.).

