

**Susanne Knaller (Karl-Franzens-Universität Graz)**

**“Die Wirklichkeit ist zu stark für mich”. Georg Simmel im Kontext der neuen Texte der langen Jahrhundertwende**

I.

„Die Wirklichkeit ist zu stark für mich – ich war kein Dichter – kein Dichter“ schreibt Georg Simmel im Dezember 1900 in einem Beitrag in der Zeitschrift *Jugend*. Es handelt sich um eines von mehreren Momentbildern *sub specie aeternitatis*, das unter dem Titel „Kein Dichter“ zusammen mit „Spuren im Eise“, „Wenig Kuchen“, „Der Tornister“ und „Blüthenverschwendung“ erschien. Simmels Selbsturteil ist zuzustimmen. Es handelt sich um eine schlecht geschriebene, altmodische Parabel im Stil einer Kalendergeschichte. Ein hochbegabter Kunstschmied wird eines Tages von einem jungen italienischen Meister seines Fachs, den er sich als Geselle in die Werkstatt holt, immer wieder an die Grenzen seines Geschicks gestellt, woraufhin er gemeinsam mit seiner viel jüngeren Frau plant, dem bescheidenen Mann die Augen auszustechen. Als die beiden in der Nacht zu dem Gesellen ans Bett treten, blickt dieser nach dem ersten Stich die Frau voller Liebe mit dem noch verbliebenen Auge an. Woraufhin sie, sich ihrer Liebe und wahren Sehnsüchte bewusstwerdend, in Panik gerät und durch ein Missgeschick das Haus in Brand setzt. Der Ich-Erzähler erfährt von dieser Geschichte und der Unverkäuflichkeit des Hauses auf der Durchreise. Auf einer selbstreflexiven Kommentarebene gesteht er sich schließlich ein, dass es ihm trotz des – in seiner Auffassung - grandiosen Stoffes nicht gelingt, die Story, die Fakten und das damit verbundene lose Gefüge an Eindrücken, Bildern und Gefühlen zu einem Kunstwerk zu gestalten und er daher das Dichterhandwerk aufgeben müsse.

Warum versucht sich ein zu diesem Zeitpunkt berühmter Gelehrter wie Georg Simmel, der ja 1900 „Philosophie des Geldes“ publiziert, in der Dichtung? Ganz unabhängig von seinem Scheitern in diesem Fach möchte ich im Folgenden diese Frage ausweiten und in den Kontext einer umfassenderen Beobachtung stellen. Nämlich der, dass sich im Laufe der langen Jahrhundertwende Texte herausbilden, die in ihrer Form einmalig oder zumindest besonders sind und zu denen auch viele Arbeiten von Georg Simmel gehören – nicht nur die, die er als Momentbilder publiziert. In einem ersten Schritt werde ich diese neuen Texte der langen Jahrhundertwende beschreiben, um im Anschluss Überlegungen dazu anzustellen, welche Bedingungen diese Formen begünstigt haben. Abschließend wende ich mich kurz einem Vergleich von Simmel und Benjamin zu, um auf diese Weise aufzuzeigen, dass für diese Texte die Formation mehr ist als nur Grundlage für die Vermittlung von Konzepten und selbst eine konzeptuelle Funktion übernehmen soll. Daher ist es hilfreich, die jeweils formalen Strukturen und Modi genauer unter die Lupe zu nehmen. Ich werde mich Simmel also nicht aus der Perspektive der Soziologie oder Kunstphilosophie nähern, sondern aus der einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft.

II.

Mit der Genrebezeichnung „Momentbilder“ fallen einem sogleich Walter Benjamins „Denkbilder“ ein. Diese sind wiederum anschließbar an einige der kurzen Essays Simmels, die Alltagsdinge, Städte und Kulturphänomene beschreiben. Welche massiven Unterschiede die

beiden Autoren trennen, möchte ich später behandeln. An dieser Stelle soll es um ihre Zuordnung zu einem Korpus gehen, das sich in der langen Jahrhundertwende aus noch zu beschreibenden Gründen herausbildet. Es handelt sich um Texte, die nicht eindeutig tradierten Systemen, Gattungen und Formen zugeschrieben werden können, sondern geltende Diskurs- und Gattungsgrenzen aufheben. Damit reagieren diese vielfach programmatisch orientierten Texte auf neuartige gesellschaftliche und generationsspezifische Erfahrungen, aktuelle Realitätsbegriffe und veränderte Kunst-, Wissens- wie Wissenschaftsformationen, die sie gleichzeitig mittragen und prägen. Es handelt sich um Studien, Manifeste, Programmtexte, Briefe, Essays, Zeitungsartikel, Vorträge, Tagebücher, autobiografische Notizen, Doku-Fiktionen, Hefte usw., die sich implizit bis explizit formal und thematisch neuen Wegen widmen und dabei keine wissenschaftlichen oder künstlerischen Texte im strengen Sinn sein wollen, ja diese Trennungen in Frage zu stellen und aufzuheben trachten. Sie heben Differenzen zwischen wissenschaftlich und nicht-wissenschaftlich, diskursiv und poetisch, fiktional und nicht-fiktional, literarisch und nicht-literarisch aus Gründen auf, die von einem kulturellen, politischen und ästhetischen Interesse sowie von einem Streben nach Aktualität und Öffentlichkeit geleitet sind. Diese Texte sind formal wie thematisch liminale Texte. Sie dokumentieren, erproben und reflektieren das Zusammenlaufen unterschiedlicher Diskurse, Wissensbereiche und Künste. Es zeichnet sie ein medial und formal variantenreiches Zusammenspiel von Produktionsvorgängen, Sprachentwürfen, Kommentaren bis hin zur Zusammenführung von Bildern, Texten/Sprache und konkreten (physischen) Bewegungsvorgängen und Ritualen im privaten und öffentlichen Raum aus. Es sind Texte, die den Ort der Schrift und der Sprache im engeren Sinne auch verlassen können.

Die Texte weisen also explizite und programmatische Arrangements und Verschränkungen von Alltags-, künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken und Formationen auf. Dazu gehört auch eine Neubewertung und Diskussion von Autor-, Werk- und Rezeptionsbegriffen. Auffällig ist dabei die Tendenz zur Gruppenbildung, die von Intellektuellenzirkeln, politischen Gruppierungen bis hin zu Geheimbünden reichen können. Angestrebt ist dabei vielfach auch eine teilhabende, interventionistische Positionierung. Oft kann nicht von Einzeltexten im strengen Sinn gesprochen werden, sondern von Textkomplexen, Kooperationen, (inter)medialen Assemblagen und Praxiskomplexen usw. Diese Texte entstehen in den um die Jahrhundertwende urbanen Zonen wie Berlin, Paris und Wien. Ich denke dabei an die Texte von:

André Breton, Ernst Bloch, Blaise Cendrars, Paul Valéry, André Gide, Walter Benjamin, Wassili Kandinsky, H. v. Hofmannsthal, R. M. Rilke, Franz Kafka, Beiträge der Zeitschriften *Documents*, *Der Sturm*, *Die Fackel*, *Die Aktion*; im Rahmen von *Contre-Ataque*, *Acéphale*; Hugo Ball, Tristan Tzara, Hermann Bahr, George Bataille, Sigfried Kracauer, G. Simmel, M. Weber, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Georg Lukács, Robert Musil, Michel Leiris, Stefan Zweig, Carl Einstein, Pierre Klossowski, Niels Bohr, Claire Goll, Alfred Döblin, Egon Kisch und eben Georg Simmel

Hinter diesen partikulären Textformationen steht ein besonderes Zusammenwirken unterschiedlicher Felder und Disziplinen. Kultursoziologische Untersuchungen wie die von Klaus Lichtblau haben für die lange Jahrhundertwende eine enge Relation zwischen den

Wissenschaften und den Künsten herausgestrichen.<sup>1</sup> Seine Studie zeigt auch, dass ein solches Ineinandergreifen schon von den Zeitgenossen selbst in ihren Selbstbeschreibungen und ihrem Selbstverständnis verankert ist. Die in Lichtblaus Arbeiten nachzulesende Engführung von Simmels Soziologie und Kunstphilosophie zu ästhetischer Soziologie hat Ingo Meyer zu recht in Frage gestellt.<sup>2</sup> Ein wesentlicher Punkt seiner Argumentation ist, dass Simmels Ästhetik-Konzeptionen nicht über die Fusion der soziologischen und kunstphilosophischen Schriften zu greifen ist, sondern vielmehr durch ein Auseinanderhalten dieser Arbeitsfelder. Im Folgenden möchte ich einen anderen Blickwinkel einnehmen und die These in den Raum stellen, dass das hier interessierende Korpus der neuen Texte nicht durch einen Ästhetikbegriff zu fassen ist, der sich aus den Künsten allein speist. Mich interessiert dabei weniger die Kunstphilosophie Simmels denn seine ästhetische Praxis. Diese lässt sich wiederum zunächst über einen Blick auf das allgemeine Verhältnis der Systeme und Diskurse in der langen Jahrhundertwende erklären.

### III.

Simmel selbst ist ein repräsentatives Beispiel für einen Autor der neuen Texte. Er ist Philosoph, der auch als Soziologe ernst genommen werden will und sich immer wieder stark und auch gegen Ende seiner Schaffenszeit mit kunstphilosophischen Fragen auseinandersetzt, die er über Großmeister wie Rembrandt, Goethe und Rodin abhandelt. Seine Texte zeichnen sich durchgehend durch eine Vernachlässigung akademischer Regeln aus – er zitiert so gut wie nicht und wenn, dann meist fehlerhaft; er arbeitet mit literarischen Stilmitteln, er verzichtet zumeist auf klare Gattungsgrenzen und ist über weite Strecken Essayist. Das lässt Otthein Rammstedt voller Ironie das Fürchten lernen, wenn er in einem Aufsatz zum Essay meint: Möglicherweise sind alle Texte von Simmel Essays, hat er nie was anderes verfasst.<sup>3</sup> Diese Entgrenzungen zwischen akademischer Wissenschaftsproduktion und Essay sind in der langen Jahrhundertwende gang und gäbe. Es lässt sich eine enge Wechselbeziehung zwischen wissenschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Themen ebenso wie zwischen wissenschaftlichen, literarischen und publizistischen Formationen feststellen.<sup>4</sup> Die Funktionen dafür sind jeweils unterschiedlich – es geht um das Verhältnis der neuen Wissenschaften zueinander (wobei sich die Naturwissenschaften in der Zeit noch über ihre Vernachlässigung beschweren können), um Wissensvermittlung, Zeitdiagnostik und Kulturkritik. Literaten wiederum schreiben Feuilletons, berichten über Prozesse und Gerichtsverfahren, verfassen Reiseberichte und entdecken den Dokumentarismus. Manifeste und Programmschriften sind wiederum ein Merkmal gesellschaftlichen Interventionismus. Diese Dynamik wäre in unterschiedliche Phasen und Generationen einzuteilen – vor allem in die vor und nach dem Wahnsinn des Ersten Weltkriegs. In diesem Zusammenhang möchte ich mich nicht ausschließlich dem gängigen Krisendiskurs, der damit gerne in Verbindung gebracht wird, anschließen und damit auch nicht einer Modernekonzeption aus dem Geist der Krise. Vielmehr ist die Moderne der langen Jahrhundertwende getragen von der Stimmung, in einer Übergangszeit zu leben, selbst Übergangsmenschen zu sein, wie es Lichtblau nennt.<sup>5</sup> Diese

---

<sup>1</sup> Cf. Lichtblau 1996.

<sup>2</sup> Cf. Meyer 2017.

<sup>3</sup> Cf. Rammstedt 2006: 190.

<sup>4</sup> Cf. Kauffmann/Jost 2006: 18.

<sup>5</sup> Cf. Lichtblau 1996: 23.

Liminalität ist höchst produktiv und kritisch orientiert, aber vielfach auch gekippt in fragwürdige Programme von Nationalismus und Rassenhierarchie. Liminalität entsteht aber auch zweifellos aus dem engen Verhältnis zwischen den Wissenschaften und den Künsten, das auch Simmel zugeschrieben wird. Ute Faath hat die Bedeutung ästhetischer Sichtweisen außerhalb der Kunst herausgestrichen.<sup>6</sup> Frisby spricht von einer ästhetischen Perspektive und Ästhetisierung der Wirklichkeit bei Simmel,<sup>7</sup> Lichtblau von einer Aufwertung des Ästhetischen in allen Bereichen des modernen Lebens, die auch Simmel erkennen würde. Der Gegenstandsbereich des Ästhetischen wird geöffnet – Simmel gibt dafür viele Beispiele. Simmel selbst gibt aber auch ein Beispiel dafür ab, wie dieses Ästhetische anders gedeutet werden muss, als nur aus den Künsten kommend bzw. als der künstlerisch-philosophischen Tradition des Idealismus und der Romantik entspringend. Denn zum einen wird auch der neue Ästhetikbegriff bedingt durch das offene Verhältnis der geltenden Systeme zueinander und ist daher eng verknüpft mit den neuen Wissenschaften und Medien. Zum anderen ist er Ausdruck neuer Realitätsbegriffe. Simmel befindet sich also in einer höchst produktiven Übergangszeit, die zugleich Umschlagzeit ist.

#### IV.

Aus epistemologischer Sicht, also aus dem Blickwinkel der Fragen nach der Stellung des Individuums zu Umwelt und zu Sprache, von Sprache zu Umwelt und anderen Medien, von Wissen und Kunst, lässt sich diese Umschlagszeit als eine beschreiben, in der die bis zum 19. Jahrhundert umfassend gültigen Begriffe wie Natur, Subjekt und Individuum umgewertet, erweitert oder gar verdrängt werden zugunsten moderner Realitätsbegriffe wie Wirklichkeit, Realität, Mensch, Leben.<sup>8</sup> Aus ästhetischer Sicht erklärt sich daher die Ablösung tradierter Mimesis-Begriffe durch realistische Programme wie auch radikalen Kunstabsolutismus. Letzterer ist keinesfalls widersprüchlich zur realistischen Programmatik, wie sie etwa in Frankreich entworfen wird, sondern wie diese Konsequenz einer Poetik, die Literatur als medial und sprachlich bedingtes und aus besonderen Schreibpraktiken entstandenes System versteht, in dem Differenzierungen wie Entdifferenzierungen zwischen den Systemen Kunst und Nicht-Kunst nicht absolut, sondern graduell gesetzt werden. Realistische und mehr noch naturalistische Programme bereiten die Aufgabe der klassischen Formen zugunsten neuerer Textformen vor, die sich in einem Gattungsraum bewegen, der bestimmt ist von einer Entdifferenzierung zwischen Kunst- und kunstlosen Formen ebenso wie zwischen literarisch-fiktivem Wirklichkeitsraum und dem realen, empirischen. Das drückt sich auf literarischer Seite im Roman-Essay, im autobiografischen Schreiben, in der neuen Brieflust, der Gestaltung von Notizen, Heften und Tagebüchern wie in den Manifesten und den zahlreichen Programmatiken von SchriftstellerInnen wie KünstlerInnen.

Diese Entdifferenzierungsprozesse basieren – und das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen – auf einer im 19. Jahrhundert konsequent verfolgten Ausdifferenzierung von Systemen. Diese verstehe ich als die Grundlage für die der Moderne der langen Jahrhundertwende zugeschriebenen Antinomien, Pluralitäten, Interrelationen, Fusionen und Grenzauflösungen von Genres, Medien, Disziplinen und Produktions- wie Rezeptionsformen – eine Entwicklung, die auf einen neuen Ästhetikbegriff zurückgeht, den die Künste und die neuen

---

<sup>6</sup> Cf. Faath 1998.

<sup>7</sup> Cf. Frisby 1989.

<sup>8</sup> Cf. Knaller 2015: 43-45.

Wissenschaften bereitstellen. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert sind die Literatur und die Künste nur mehr bedingt an einer erkenntnistheoretisch legitimierten Identität interessiert, basieren nicht mehr auf einem metaphysisch bestimmten Naturbegriff – Grundlage für den romantischen und idealistischen Ästhetikbegriff – sondern auf modernen Realitätskonzeptionen. Die Künste konfrontieren sich daher auch mit der konstruktiven Kraft der Sprache und der Medien. Erst mit einer differenzierten Pluralität der Systeme und einem modernen Realitätsbegriff lässt sich die enge Verzahnung von Wissenschaften und Künsten verstehen. Der damit anstehende Ästhetikbegriff ist zwar wie in seinem ursprünglichen Verständnis des 18. Jahrhunderts an Aisthesis, Wahrnehmung, gebunden, aber gebrochen durch mediales Bewusstsein, Emotionsbegriffe, Kommunikationsfragen. Er ist stark gebunden an die neuen Wissenschaften Psychologie, Ethnologie, Soziologie, Kulturgeschichte und Biologie. Die Künste sind herausgefordert, sich damit auseinanderzusetzen und einen zeitgemäßen Ästhetikbegriff zu etablieren. Sie zeichnet in Folge ein Spannungsverhältnis zwischen Autonomie und Interventionismus, zwischen fiktionalen Strategien und (auto)dokumentarischen Verfahren wie zwischen performierter und empirischer Realität aus, um nur einige Merkmale dieses neuen Ästhetikbegriffs aus den Künsten selbst zu nennen. Die zu recht festgestellte „Ästhetisierung“ der Lebenswelt und der Alltagsdinge ist eine Konsequenz dieses erweiterten Ästhetikbegriffs.<sup>9</sup> Das „Ästhetische“ der Lebenswelt oder ihre Ästhetisierung ist damit ein Zeichen einer wechselseitigen Interrelation und eines gewandelten Kunstbegriffs. Das Interesse am Ästhetischen speist sich zudem aus einem in der Zeit forcierten Ästhetikbegriff – wie etwa von Nietzsche, Bergson, Bataille oder Breton –, der davon ausgeht, dass gesellschaftliche und kulturelle Praktiken immer auch ein physisches, sinnliches, affektives, materiales Wahrnehmen und Handeln bestimmt. Ästhetik wird daher nicht nur auf das künstlerische Feld beschränkt, sondern auch in der Politik, der Gesellschaft, im Alltag, den Medien usw. verortbar. Ein solcher Ästhetik-Begriff berücksichtigt die wechselseitigen Relationen zwischen den sprachlich organisierten Texten, der Gesellschaft, der Kunst- und Wissensfelder und ihrer Praktiken. Auszugehen ist daher bei der Bestimmung von Ästhetizität von einer relationalen Formierung, wobei das Wie der Relationen variabel ausfällt. Die Moderne der langen Jahrhundertwende, so die These, produziert Textformen, die diese Relationen auf jeweils unterschiedliche Weise zum Programm machen. Das lässt sich an den neuen Texten zeigen. Sie führen – mit Rancière gesprochen – vor, dass der gemeinsame Grund der Künste und der Wissenschaften, der Politik und der Gesellschaft in der Moderne die Aufteilung des Sinnlichen ist. Die neuen Texte fragen nach diesen Verteilungen: Was ist sichtbar, sagbar, an welchen Orten, in welchen Arrangements, Sprachen, Medien und von wem mit welchen Praktiken. Sie artikulieren und reflektieren die Praktiken und die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Weisen, wie sich die Beziehung zwischen beiden denken lässt.<sup>10</sup> In Anschluss an Rancière kann Ästhetizität so beschrieben werden: Sie ist als Ganzes realistisch. Die Zeichen der Geschichte und der Lebenswelt werden mit denselben Zeichen wie in der Kunst beschreib- und deutbar, deshalb kann auch die Darlegung von Fakten und Diskursen mit Formen

---

<sup>9</sup> Simmel reagiert weniger in seinen kunstphilosophischen Schriften darauf – in diesen ist er einem starken Werkbegriff und einem Kunstbegriff des Singulären verpflichtet. Vielmehr stehen seine Momentbilder, seine Essays, aber auch seine soziologischen Schriften im Kontext dieses Ästhetikbegriffs.

<sup>10</sup> Cf. Rancière 2000: 23.

des künstlerischen Verstehens und Verfahrens verbunden werden.<sup>11</sup> Lässt sich das in Simmels Texten finden?

V.

Es entbehrt zunächst nicht einer gewissen Selbstironie, dass der Soziologe Simmel sich der Wirklichkeit geschlagen gibt. Aber es scheint eher, dass es die Wirklichkeit ist, die ihn gefangen hält, während die Dichtung ihn verschmäht. In Simmels Konstellation von Dichtung und Wirklichkeit gibt es kein Zusammenkommen der beiden. Davon zeugt auch seine konzeptuelle Ablehnung einer Kunst als Wirklichkeit:

Kunst als Kunst aber kann nur aus künstlerischer Dynamik kommen. Nicht als ob sie mit dem fertigen Kunstwerk anfinde. Sie kommt aus dem Leben – aber nur weil und insofern das Leben, wie es täglich und überall gelebt wird, jene Formungskräfte enthält, deren reine, selbständige gewordene, für sich ihr Objekt bestimmende Auswirkung dann Kunst heißt.<sup>12</sup>

Der Künstler ist nur derjenige, der diesen formenden Akt des Anschauens und Fühlens mit solcher Reinheit und Kraft vollzieht, daß er den gegebenen Naturstoff völlig in sich einsaugt und diesen wie von sich aus neu schafft; während wir anderen an diesen Stoff mehr gebunden bleiben und deshalb noch immer dies und jenes Sonderelement wahrzunehmen pflegen, wo der Künstler wirklich nur ‚Landschaft‘ sieht und gestaltet.<sup>13</sup>

Setzt man nicht allein bei den kunstphilosophischen Konzepten an, zeigt sich jedoch ein originelles Bild ästhetischer Praxis, festzumachen an konkreten Formationen und im Umfeld der neuen Texte. Wie schon festgehalten, verzichtet Simmel auf akademische Formvorgaben und greift auch dort auf literarische rhetorische Verfahren zurück, wo er sich im akademischen Feld bewegt. Klaus Lichtblau spricht anlässlich der Philosophie des Geldes sogar von einem „Gesamtkunstwerk der Moderne“, für das sich Simmel „ausführlich von den aus dem ästhetischen Bereich im engeren Sinne stammenden methodischen Verfahren der Symbolisierung, der Analogiebildung und der Stilanalyse Gebrauch macht“<sup>14</sup> Die Vermischung von literarischen Verfahren und kritischer Analyse zeigt den hybriden Charakter der Texte Simmels. Dazu ein Beispiel: Nimmt man etwa die ersten Seiten aus dem berühmten 6. Kapitel der „Philosophie des Geldes“ her, so werden die Themen Rationalisierung, Zweckrationalität und Stil des Lebens mit starken Emotionsbegriffen und -metaphern behandelt, garniert mit Wortspielen, Anreimen und einer deutlichen Tendenz zur Emphase. Das für die neuen Texte oft zu vermerkende antagonistische oder zumindest agonale Moment drückt sich aus in rhetorischen Negationen, emphatischem Polysyndeton, wobei sich der wiederholte emphatische Duktus durch starke Bewegungsmetaphern auszeichnet.

---

<sup>11</sup> Cf. Rancière 2000: 57.

<sup>12</sup> Simmel 2008 : 46-47.

<sup>13</sup> Simmel 2008: 52.

<sup>14</sup> Lichtblau 1996: 225-226.

„Das Wollen begleitet die Reihe unserer Überlegungen nur wie ein Orgelpunkt, in dessen inhaltliche Einzelheiten und Verhältnisse sie nicht eingreift, in das aber erst sie Leben und Wirklichkeit einströmen lässt.“<sup>15</sup>

Dabei geht es explizit um neue Wirklichkeiten und eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Emotionskultur – zeitdiagnostisch beobachtet und gleichzeitig auch strategieorientiert behandelt.

In den kleineren Texten wie die „Großstädte und das Geistesleben“ entspannt sich der Text nach einer metaphorisch und mit Superlativen angereicherten Anleitung („die Probleme quellen“, „der Körper der Kultur“, „rücksichtslosester Kampf“),<sup>16</sup> um auf den letzten zusammenfassenden Seiten wieder in pointierte, geradezu pathetische Emphase zu geraten: „vergewaltigende, sinnlose gewordene Bindungen“,<sup>17</sup> oder: „Indem solche Mächte in die Wurzel wie in die Krone des ganzen geschichtlichen Lebens eingewachsen sind, dem wir in dem flüchtigen Dasein einer Zelle angehören – ist unsere Aufgabe nicht, anzuklagen oder zu verzeihen, sondern allein zu verstehen“.<sup>18</sup>

Der gesamte Text ist aus einer persönlichen Perspektive und als Beschreibung individueller Erlebnisformen mit Allgemeinheitsanspruch verfasst. Die kleinen Skizzen von Alltagsdingen, Kulturtechniken oder Technologien verfahren nach ähnlichen Prinzipien – nur kondensierter und offen essayistisch.

In den Beiträgen in „Jugend“ (1897-1907) schließlich steigert Simmel die Verfahren zu Aphorismen und Erzählungen, zu offen Fiktivem, wenn er Märchen und Parabel einsetzt und explizit Verfahren aus der Literatur entlehnt: etwa in „Rosen. Eine soziale Hypothese“, das so beginnt: „Dies Märchen spielt in Utopien oder in Seldwyla oder vielleicht überall. Dort also bestand unter den Bürgern eine fürchterliche Ungleichheit.“<sup>19</sup> In den Momentbildern greift er zu Anekdoten und moralischen Skizzen und wiederum zu Märchen und zur Gedichtform.

## VI.

Die ästhetische Praxis von Walter Benjamin, den ich Simmel gegenüberstellen möchte, ist insofern anders ausgerichtet, als für ihn die Wirklichkeit für die Kunst nicht stark genug sein kann, wie er in seinem Surrealismus-Aufsatz verdeutlicht:

Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen ‚Dichterisches Leben‘ bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb. [...] Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist.<sup>20</sup>

Die neuen Erfahrungen – Resultat einer „leiblichen“ Poetik des Lebens – findet sich hier im radikalen Widerspruch zu tradierten Gattungs- und Textgrenzen („Manifest“), authentischer

<sup>15</sup> Simmel 1989: 592.

<sup>16</sup> Cf. Simmel 1995: 116.

<sup>17</sup> Simmel 1995: 130.

<sup>18</sup> Simmel 1995: 130-131.

<sup>19</sup> Simmel 2005: 357.

<sup>20</sup> Benjamin 2007: 145-146.

Autorschaft („Fälschung“), referentiellem Ernst („Bluff“) und ästhetischer Singularität und Autonomie („Dokument“). Die hier vertretene avantgardistische Poetik einer ideologischen und praktischen Überführung von Kunst in Lebensverhältnisse und ihre Transformation in Wirklichkeitsbedingungen lässt sich auch gut an den im Essay dargestellten neuen Vorstellungen von einem Ding erfassen: Objekte sind Entitäten der empirischen Welt, sie sind zudem Konstrukte der Kultur, Resultat von Wahrnehmungen und Vorstellungen – hier würde Simmel mitgehen –, sie sind damit aber auch – und das negierte Simmel – genuin künstlerische Materialien und zugleich das Ergebnis ästhetischer Praxis.<sup>21</sup> Benjamin schreibt im Surrealismus-Essay zu Bretons *Nadja*:

Er ist mehr den Dingen nahe, denen Nadja nahe ist, als ihr selber. Welches sind nun die Dinge, denen sie nahe ist? Deren Kanon ist für den Surrealismus so aufschlußreich wie nur möglich. [...] Der Trick, der diese Dingwelt bewältigt – es ist anständiger hier von einem Trick als von einer Methode zu reden – besteht in der Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen.<sup>22</sup>

Dieser Blick ist – das interessierte ebenfalls Simmel – einer auf den Blick der Menschen in der neuen Konsum- und Reklamewelt, in der es um Effekte, Nähe durch Effekte, weniger um Werte, Geschichte und Tradition geht. Aber im Gegensatz zu Simmel ist er bei Benjamin politisch. Im Essayband *Einbahnstraße* setzt Benjamin den avantgardistischen als politisch-kulturkritischen Impuls konsequent formal um. So verweist er in dem Denkbild „Diese Flächen sind zu vermieten“ unumwunden auf die Obsoleszenz tradierter Kritik im Sinne einer Einnahme von Standpunkten der kritischen Distanz. Der neue „Abstand“ ist vielmehr die durch die Reklamewelt möglich gewordene totale Nähe der Dinge. Jede kontemplative oder kritische Betrachtung scheint sich erübrigt zu haben: „Was macht zuletzt Reklame der Kritik überlegen? Nicht was die rote elektrische Lautschrift sagt – die Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt.“<sup>23</sup>

Angesichts von Dingen in einem Wahrnehmungstempo von Kino und dessen Montagemöglichkeiten wie neuen Blickwinkeln bilden Konkretheit und Sichtbarkeit des empirischen wie künstlerischen Materials (oder des empirischen als künstlerisches Material) eine neue Ästhetik aus. Das zeigt sich in den neuen Fotografien von Moholy-Nagy und Rodtschenko. Die Avantgarden und die Generation nach Simmel verstehen die Fotografie weniger als indexikalischen Naturgegenstand auch das erkennt Simmel, wenn er über Fotografie und Realismus spricht – denn als eine Abstraktion von Seh- und Raum-Zeiterfahrung, an der sie ihre besonderen Realismusprogramme ausrichten. Rodtschenko polemisiert nicht nur mit seinen Bildern, sondern auch in seinen Texten gegen perspektivische Bilder und tradierte Motive. Die Fotografie zeige im Gegensatz dazu, was wir nicht sehen, aber wahrnehmen. Und das gelingt nur durch multiple Standorte und Perspektivität.<sup>24</sup> László Moholy-Nagy zum Beispiel führt mit seinem Postulat von Produktion und Reproduktion 1922 diese zwei Gesichter der Fotografie vor: produktive Gestaltung und Wiederholung bereits existierender Relationen.<sup>25</sup> Die neuen Bilder sind performative und reflexive. Die Fotografie

<sup>21</sup> Cf. Knaller 2016.

<sup>22</sup> Benjamin 2007: 149.

<sup>23</sup> Benjamin 2009: 60.

<sup>24</sup> Cf. Rodtschenko 1993: 158.

<sup>25</sup> Cf. Moholy-Nagy 1967: 28-29.



umfasst den Kunstbereich ebenso wie den des Alltags und beschreibt damit konsequent ein heteronomes poetisches Programm (Bauhaus, Konstruktivismus als Stichworte).

Die Physis des Bewegten, das bewegte Auge, die Materialität des Typografischen, Wahrnehmungsfelder und Erfahrung der Reklame und der urbanen Konsumwelt zeigt Benjamin explizit mit seinem Einband für *Einbahnstraße*, – ein Entwurf seines Freundes Sasha Stone und möglicherweise unter Einfluss der Grafik- und Bildkonzeptionen der neuen Typografen um Bauhaus bzw. Moholy-Nagy entstanden. So fordert Josef Albers in *Offset* den Verzicht auf eine epische Sprache, die aus uniform gesetzten Elementen bestehen würde, zugunsten eines Steno-, Telegramm- und Code-Stils.<sup>26</sup> Im ersten Denkbild „Tankstelle“ in *Einbahnstraße* beschreibt Benjamin diese neue Form der Literatur – damit auf den eigenen Text verweisend – als Teil einer neuen Ding- und Wahrnehmungswelt durch den Begriff der „prompten Sprache“ und kann Flugblätter, Broschüren, Zeitschriftenartikel und Plakate als kulturelle Wertsachen ausweisen.

## VII.

Walter Benjamin hat sich, wie Siegfried Kracauer und auch Theodor Adorno, mit Simmels Verfahren auseinandergesetzt und sie in gewissem Sinn auch weitergeschrieben. Benjamin steht sicher stellvertretend – und man könnte auch Lukács und Bloch nennen – für die Generation nach Simmel, die bereits vor den Bedrohungen der Diktaturen steht. Mit dem Nationalsozialismus finden die neuen Texte vorerst ein Ende in den europäischen Metropolen – in Berlin und Wien in den 1930ern, in Paris mit den 1940ern. Benjamins Konfrontation mit Simmel ist eher negativ akzentuiert, aber auch verleugnend. Denn gerade die Denkbilder wie auch die Skizzen in seiner Autobiografie docken an die auch von Simmel generierten neuen Formen an, wenn er auf die kurze Momentaufnahme und die ästhetische Kraft von Alltagsobjekten in scheinbar belanglosen kleinen Szenen zurückgreift.

Jedoch mit markanten Unterschieden, womit sich zum einen die verschiedenen Phasen von Textproduktionen in der langen Jahrhundertwende herausbilden ließen. Zum anderen lässt sich an den Differenzen zwischen Benjamin und Simmel auch zeigen, dass Simmel an den Kunstproduktionen und neuen Medien seiner Zeit konsequent vorbeischaute, während seine ästhetische Praxis sich an den neuen Texten orientiert. Damit sind nicht seine dichterischen Ambitionen gemeint. Denn seine expliziten literarischen Versuche richtet er an den alten Modellen des totalen Werks, der klassischen Medien Malerei, Skulptur und Schrift und der Sonderstellung der Künste aus. Und scheitert vielleicht auch deshalb an der Dichtung.

---

<sup>26</sup> Cf. Albers 1929. Frederic J. Schwarz gibt zu diesen Beziehungen wertvolle Hinweise. Etwa die Verbindungen zu El Lissitzky, zu Schwitters' Zeitschrift *Merz*, Bauhaus und die neuen Typografen, Fotografie rund um das Neue Sehen usw. Cf. Schwarz 2001.

## Literaturverzeichnis

- Albers, Josef: „Zur Ökonomie der Schriftform“, in: *Offset Buch- und Werbekunst* 10 (1929), 395-397.
- Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*, hrsg. v. Detlev Schöttker/Steffen Haug, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Benjamin, Walter: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Faath, Ute: *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Frisby, David: *Fragmente der Moderne: Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin*, Münster: Daedalus 1989, 46-67.
- Kauffmann, Kai/Jost, Erdmut: „Diskursmedien der Essayistik um 1900: Rundschauzeitschriften, Redeforen, Autorenbücher. Mit einer Fallstudie zur Essayistik in den Grenzboten“, in: Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann: *Essayismus um 1900*, Heidelberg: Winter 2006, 15-36.
- Knaller, Susanne: „Der destruktive Charakter der Avantgarden. Walter Benjamins formale und kulturkritische Wende am Beispiel von ‚Einbahnstraße‘“, in: *The Germanic Review* 91 (2016) (Sonderheft Walter Benjamin, hrsg. v. Sam Webber), 180-195.
- Knaller, Susanne: *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Fink 2015.
- Lichtblau, Klaus: *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Meyer, Ingo: *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerswist: Velbrück 2017.
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Fotografie, Film*, hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz/Berlin: Kupferberg 1967.
- Rammstedt, Otthein: „Georg Simmels ‚Henkel-Literatur‘. Eine Annäherung an den Essayisten“, in: Wolfgang Braungart/Kai Kauffmann: *Essayismus um 1900*, Heidelberg: Winter 2006, 177-191.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions 2000.
- Rodtschenko, Alexander Michailowitsch: „Die Wege der modernen Fotografie“, in: ders.: *Aufsätze, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*, hrsg. v. Hans-Joachim Lambrecht, Dresden: Verlag der Kunst 1993, 153-159.
- Schwarz, Frederic J.: „The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde“, in: *Art History* 24/3 (2001): 401-444.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1. Gesamtausgabe Band 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, 116-131.
- Simmel, Georg: „Philosophie der Landschaft“, in: ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer. Berlin: Suhrkamp 2008, 42-52.
- Simmel, Georg: „Rosen. Eine soziale Hypothese“, in: ders.: *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918. Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920. Gesamtausgabe Band 17*, Frankfurt am Main 357-361.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe Band 6*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.