

---

### Das Modernitätsverständnis der ästhetischen Avantgarde

Wenn wir von der ‚Moderne‘ nicht in einer zeitlos-typologischen Weise, sondern in einem strikt historischen Sinn sprechen, kommen wir nicht umhin, uns jene wort- und begriffsgeschichtlichen Befunde einmal genauer anzusehen, wie sie uns innerhalb der philosophischen Tradition, der Kunst- und Literaturgeschichte und in den modernen Kulturwissenschaften überliefert worden sind. Denn es könnte ja sein, dass unser heutiges Verständnis von Modernität und seine ‚postmodernen‘ Infragestellungen nur das geschichtliche Resultat einer bestimmten kulturellen Konstellation darstellen, die keinesfalls beanspruchen kann, einen auch noch für die nächsten Jahrzehnte gültigen Bezugsrahmen für die Beschreibung unseres epochalen Selbstverständnisses zur Verfügung zu stellen. Es ist nämlich nicht ausgeschlossen, dass sich im Gefolge der derzeitigen globalen Transformationsprozesse allmählich unser historisch überliefertes ‚westliches‘ Modernitätsverständnis grundlegend verändern wird, auch wenn das Wort ‚modern‘ beibehalten werden sollte und sich nur seine jeweiligen historischen Inhalte verändern.

Wie bei allen Grundbegriffen unserer historisch-politischen Semantik muss deshalb auch beim Begriff der ‚Moderne‘ eine konsequente *Historisierung* seines jeweiligen Bedeutungsgehaltes vorgenommen werden. Denn nur so kann es verhindert werden, dass die gegenwärtige Kulturtheorie nicht denselben Kategorienfehler begeht, dem auch bestimmte Richtungen innerhalb der Sozial- und Kulturgeschichtsschreibung immer wieder zu verfallen drohen: nämlich den Fehler, dass historische Begriffe und Kategorien, die Errungenschaften der jüngeren Geschichte darstellen und unser gegenwärtiges Selbstverständnis prägen, umstandslos auf bereits definitiv vergangene Epochen angewendet werden.

Dieser grundsätzliche Vorbehalt gilt auch für den Begriff der ‚Moderne‘. Denn dieser hat in seiner uns bekannten substantivischen Form ja überhaupt erst in der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die einzelnen europäischen Nationalsprachen Eingang gefunden und wurde im deutschen Sprachraum trotz seiner älteren lateinischen Vorläufer erst seit 1887 in einem programmatischen Sinne zur Kennzeichnung des ‚gegenwärtigen Zeitalters‘ verwendet. Überdies fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass dieser Epochenbegriff zu dieser Zeit noch gar nicht innerhalb der Geschichtsschreibung und auch nicht in den ebenfalls zu dieser Zeit entstehenden modernen Kultur- und Sozialwissenschaften gebräuchlich war, sondern zunächst innerhalb einer kunst- und literaturtheoretischen Grundlagendiskussion im Zentrum der Erörterung stand. Diese im Rahmen eines ästhetischen Diskurses geführte Grundlagendiskussion war in erster Linie darum bemüht, eindeutige Kriterien für die Beurteilung der ‚Zeitgemäßheit‘ der neuen künstlerischen und literarischen Produktionen ihrer Zeit zu entwickeln, um sie von dem noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vorherrschenden ‚Historismus‘ abzugrenzen. Bezeichnenderweise bezog man sich bei dieser kunst- und literaturtheoretischen Diskussion in erster Linie auf jene Unterscheidung zwischen den ‚Alten‘ und den ‚Neuen‘, wie sie zur Zeit der französischen ‚Frühklassik‘ bereits in der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes* vorgenommen worden ist, um so die epochale Gleichrangigkeit der künstlerischen Leistungen der Gegenwart gegenüber den überlieferten Werken der griechischen und römischen Antike zu unterstreichen.

Diese anhand der Gegenüberstellung von ‚Antike‘ und ‚Moderne‘ erfolgte Bestimmung der Eigenart der zeitgenössischen künstlerischen Produktion lag auch jenem Manifest der damals in Berlin ansässigen und sich dem modernen Naturalismus verpflichtet fühlenden *Freien litterarischen Vereinigung* ‚Durch‘ zugrunde, die erstmals im deutschen Sprachraum den Einzug der ästhetischen Moderne proklamierte und sich selbst als Speerspitze solcherart von ‚Fortschritt‘ verstand. Drei Thesen seien in diesem Zusammenhang aus diesem Anfang 1887 erschienenen Manifest zitiert, die für die Folgezeit bedeutsam werden sollten und die zugleich unterstreichen, in welchem Ausmaß sich ihre Autoren damals noch dem aus der Zeit der französischen Klassik stammenden semantischen Erbe verpflichtet gefühlt hatten. Erstens: „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.“ Zweitens: „Bei solchen Grundsätzen erscheint ein Kampf geboten gegen die überlebte Epigonenklassicität, gegen das sich spreizende Raffinement und gegen den blaustrumpfbartigen Dilettantismus.“ Und drittens: „In gleichem Maße als förderlich für die moderne Dichtung sind Bestrebungen zu betrachten, welche auf entschiedene, gesunde Reform der herrschenden Litteraturzustände abzielen, wie der Drang, eine Revolution in der Litteratur zu Gunsten des modernen Kunstprinzips herbeizuführen.“<sup>1</sup>

1 Vgl. Allgemeine Deutsche Universitätszeitung, Jahrgang I, Nr. 1 (1. Januar 1887), S. 10.

Diese erste Proklamation der ästhetisch-literarischen Moderne im deutschen Sprachraum wurde in der Folgezeit von einem der Mitglieder dieser naturalistischen Berliner Literatenvereinigung in einem weiteren programmatischen Artikel vor dem Hintergrund der damals geführten weltanschaulichen Auseinandersetzungen noch weiter spezifiziert. Gemeint ist der 1890 erschienene Aufsatz des Friedrichshagener Dichters Heinrich Hart, der zeitgleich mit dem einflußreichen österreichischen Kunst- und Literaturkritiker Hermann Bahr den Versuch unternommen hat, seinen Landsleuten die Bedeutung jener zu dieser Zeit insbesondere in Frankreich bereits höchst erfolgreichen modernen Kunstauffassung klar zu machen und sie für den gerade erst entstehenden neuen ästhetischen Kanon zu gewinnen. Auch Hart bediente sich des Gegensatzes von *Antike* und *Moderne*, wobei die immer noch in den „letzten Todeskämpfen“ befindliche Antike nun augenscheinlich bis an die Schwelle der Gegenwart reichte und erst jetzt von der Geburt einer „wahren“ Moderne abgelöst werde. Zwar galt ihm zufolge der Satz des Heraklit, dass ohnehin alles fließe und in Bewegung sei, auch noch unter den modernen darwinistischen und evolutionstheoretischen Vorzeichen fort. Nur habe dieser ‚moderne Heraklitismus‘ im Unterschied zu seinem antiken Vorläufer in der Gegenwart jetzt erstmals eine wissenschaftliche Fundierung erfahren. Und die geschlossene Ordnung des griechischen Kosmos sei nun definitiv durch den neuzeitlichen Individualismus ersetzt worden, der sich entschieden gegen alle überlieferten Autoritäten und religiös verankerten Überzeugungen zur Wehr setze. Insofern müsse selbst noch der zeitgenössische *Sozialismus* als Durchgangsstadium hin zu einer freien Persönlichkeitsentfaltung angesehen werden. Erst Friedrich Nietzsches Verkündigung der Geburt eines ‚Übermenschen‘ könne deshalb als der eigentliche Durchbruch hin zu einer modernen Kunst- und Wirklichkeitsauffassung betrachtet werden. Dieser könne sich zwar auf Vorläufer wie Shakespeare und Goethe berufen. Nietzsche habe aber im Unterschied zu diesen „Propheten der Moderne“ den Weg hin zu einer „psychischen“ und „psychophysischen“ Kunst bereitet, die bewußt an der „geistigen Umwandlung des Menschen“ mitarbeite. Insofern seien die alten moralischen Bewertungsmaßstäbe wie ‚gut‘ und ‚böse‘ zu „Begriffen ohne Sinn“ geworden, weil es ja gerade das Ziel der *Moderne* sei, „das Menschliche zum Göttlichen herauszubilden“. Deshalb müsse davon ausgegangen werden, dass mit dieser wahrhaften „Fortentwicklung der Menschheit“ in naher Zukunft auch völlig neue Wertordnungen entstehen werden.<sup>2</sup>

Auch Hermann Bahr hatte in seiner ebenfalls 1890 erschienenen Essaysammlung *Zur Kritik der Moderne* die Vorherrschaft des entwicklungsgeschichtlichen

---

2 Heinrich Hart, „Die Moderne“ [1890], in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hrsg. von Gotthart Wunberg Frankfurt am Main 1971, S. 69 ff.

Denkens als das eigentliche Kennzeichen seiner Epoche angesehen. Deshalb konnte ihm zufolge die zeitgenössische Kunst von dieser modernen Anschauungsweise nicht verschont bleiben, wollte sie einen wirklich produktiven Anschluß an die neue Zeit herstellen. Das alte ästhetische Ideal einer ‚zeitlosen‘ Bedeutung des autonomen Kunstwerks müsse deshalb durch eine Kunstauffassung ersetzt werden, die sich dem modernen Historismus und Relativismus verpflichtet fühle und dessen Einsichten auch auf den Bereich des künstlerischen Schaffens beziehe. Nicht darum gehe es mehr festzustellen, „was ewig schön ist“, sondern das zu klären, „was derzeit schön ist“. An die Stelle der traditionellen „Nachahmung der Natur“ trete deshalb die zeitgemäße Forderung nach einem „gesetzerkennenden Kunstforscher“, der dem erfolgreichen Vorbild des modernen Naturforschers folge und vermittels einer naturalistischen Ästhetik auch jene „alte Romantik“ hinter sich lasse, welche bis 1900 das deutschsprachige Geistes- und Kulturleben geprägt habe. Gleichwohl sah Bahr bereits zu diesem Zeitpunkt die Morgenröte einer „neuen Romantik“ heraufziehen, da es ja nicht darum gehe, ein altes Ideal kritiklos durch ein neues zu ersetzen, sondern eine zeitgemäße „Synthese zwischen Naturalismus und Romantik“ sowie ‚Individualismus‘ und ‚Sozialismus‘ herzustellen. Hierbei hegte Bahr zu diesem Zeitpunkt wie viele andere naturalistische Schriftsteller immer noch die Hoffnung, dass es insbesondere der ‚Sozialdemokratie‘ vergönnt sein möge, eine solche neue Synthese zwischen den verschiedenen modernen Weltanschauungen und Kunstbestrebungen herzustellen. Es gehe also darum, „durch die Vereinigung zweier zum äußersten entwickelten Extreme eine neue Kultur zu begründen“, wodurch jene „gewaltige Geistesarbeit von vier Jahrhunderten“, die seit der Frühen Neuzeit beobachtet werden könne, nun endlich zu einem definitiven Abschluß komme.<sup>3</sup>

Ein Jahr später sprach Hermann Bahr jedoch bereits von der Notwendigkeit einer „Überwindung des Naturalismus“, die er jetzt in den Bestrebungen zur Entwicklung einer „neuen Psychologie“, einer „neuen Romantik“ sowie eines „neuen Idealismus“ feststellen zu können meinte. Gerade diese neueren künstlerischen und literarischen Strömungen waren nämlich polemisch gegen das materialistische Credo eines dem Ideal der naturwissenschaftlichen Gesetzeserkenntnis verpflichteten Kunstverständnisses gerichtet. An die Stelle der „alten Romantik“ trete nun eine „nervöse Romantik“ beziehungsweise eine „Mystik der Nerven“, welche die subjektive Augenblicksstimmung des Künstlers zum Ausgangspunkt einer neuen Weltbetrachtung erhebe und in den beeindruckenden Erfolgen der modernen Psychologie, Psychopathologie und Neuropathologie das entsprechende wis-

---

3 Hermann Bahr, „Zur Kritik der Moderne“ [1890], in: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, S. 3, 12, 18 f. und 26.

senschaftliche Pendant einer ohnehin durch nervöse Erregungen geplagten Zeit finde. Diese Art der „Entbindung der Moderne“ gehe aber zugleich mit dem Verlust der kulturellen Einheit des gegenwärtigen Zeitalters einher, das in solchen Fragmentierungen schließlich zu erstarren drohe. Gleichwohl hatte Bahr immer noch nicht die Hoffnung aufgegeben, dass gerade in einer positiven Bezugnahme auf die Wirklichkeit die ‚Erlösung‘ von den Antinomien der Moderne zu finden sei, nicht aber in dem Rückzug der Kunst auf ihre eigenen formalen Gestaltungsprinzipien. Denn nur wenn es gelänge, dieses Außerhalb des Menschen in sein Innerstes mit einzubeziehen und zu einer ihm adäquaten Innenwelt umzugestalten, bestehe noch die Hoffnung, dass dieser „neue Mensch“ zugleich ein „vollkommenes Gleichnis der Natur“ und ein wahres „Ebenbild der Gottheit“ darstellen könnte. Deshalb gehe diese Art von „neuer Kunst“ notwendigerweise auch mit der Entstehung einer „neuen Religion“ einher, die unter diesen Voraussetzungen dann aber im Grunde genommen identisch seien.<sup>4</sup>

Aber auch die ebenfalls zu dieser Zeit von verschiedenen anderen Kunst- und Literaturkritikern immer wieder gebrauchten und sich in ihrem eigenen Geltungsanspruch jeweils wechselseitig relativierenden terminologischen Bezeichnungen für die ästhetische Moderne wie ‚Impressionismus‘, ‚Psychologismus‘, ‚Symbolismus‘, ‚Décadence‘- und ‚Nervenkunst‘ sowie ‚Jugendstil‘ machten sehr bald deutlich, dass der Begriff der ‚Moderne‘ um 1900 offensichtlich zu einem ‚Passepartout‘-Begriff geworden war, vermittels dem ein an seinen vielfältigen Neuerungen beinahe selbst irre gewordenes Zeitalter seine eigene epochale Identität zu bestimmen versucht hat.<sup>5</sup> Denn es war ja gerade zum eigentlichen Kennzeichen dieser Epoche geworden, dass sich die einzelnen künstlerischen und literarischen Strömungen nicht mehr in einem historischen Sinne ablösten, sondern nun unvermittelt gegenüberstanden und miteinander um die Meinungsführerschaft stritten. Insofern muß der 1899 von dem österreichischen Kunst- und Literaturkritiker Max Burckhard vertretenen Auffassung zugestimmt werden, dass das Wort ‚modern‘ zu diesem Zeitpunkt offensichtlich „kaum mehr als eine nebelhafte Vorstellung, geschweige denn einen klaren Begriff“ zum Ausdruck brachte. Hierbei hätten die sich dabei offensichtlich lächerlich machenden „Allzumoderne“ immerhin noch den Vorteil, dass sie sich wenigstens mit der Einsicht des alten Kants trösten könnten, dass es besser sei „ein Narr in der Mode, als außer der Mode zu sein“<sup>6</sup>. Dies mag vielleicht auch der tiefere Grund dafür sein, dass der ebenfalls

---

4 Hermann Bahr, „Die Überwindung des Naturalismus“ [1891], ebd., S. 36 ff., 44 und 87.

5 Siehe hierzu auch die entsprechenden wort- und begriffsgeschichtlichen Hinweise bei Erich Ruprecht und Dieter Bänisch (Hrsg.), *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910*, Stuttgart 1970, S. 278 f.

6 Max Burckhard, „Modern“, in: *Die Zeit*, Band 20, Wien, 16. September 1899, S. 185 f.

zu dem Friedrichshagener Dichterkreis gehörende Schriftsteller Eugen Wolff bereits 1888 die Moderne mit einem ‚Weib‘ verglich, das alle Gegensätze dieses Zeitalters in sich vereinige und dabei „wild bewegt wie der Geist der Zeit, das heißt mit flatterndem Gewand und fliegendem Haar, mit vorwärtsschreitender Gebärde“ als „Inbegriff aller irdischen Schönheit“ alles mit sich reiße und in ihren eigentümlichen Bann ziehe.<sup>7</sup>

---

## Philosophische und kulturgeschichtliche Definitionen der Moderne

Mit diesem Befund wurde aber im Grunde genommen nur eine Zeitdiagnose festgeschrieben, die bereits Friedrich Nietzsche in seiner Kritik am ‚Fall Wagner‘ vertreten hatte. Nietzsche zufolge konnte nämlich nicht nur die Eigenart der Wagner’schen Musik, sondern das Wesen der ‚Moderne‘ insgesamt dahingehend auf den Begriff gebracht werden, dass diese ohne die Aussicht auf eine definitive Entscheidung ständig zwischen zwei weltanschaulichen Extremen hin- und herschwanken würden, was ihre ‚romantische Unentschiedenheit‘ umso deutlicher unterstreiche: „Diese Unschuld zwischen Gegensätzen, dies ‚gute Gewissen‘ in der Lüge ist [...] modern par excellence, man definirt beinahe damit die Modernität. Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen Widerspruch der Werthe dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in Einem Athem Ja und Nein. [...] Eine Diagnostik der modernen Seele – womit begönne sie? Mit einem resoluten Einschnitt in diese Instinkt-Widersprüchlichkeit, mit der Herauslösung ihrer Gegensatz-Werthe, mit der Vivisektion vollzogen an ihrem lehrreichsten Fall.“<sup>8</sup>

Es bedurfte allerdings nicht allzu lange Zeit, bis diese ‚Kritik der Modernität‘ auch auf den ‚Fall Nietzsche‘ übertragen wurde, der aufgrund der vermeintlichen Widersprüche zwischen seinen ‚Lehren‘ damals schließlich selbst als die markanteste Erscheinungsform eines spezifisch ‚modernen‘ Denkers angesehen worden ist.<sup>9</sup> Fest steht auf jeden Fall, dass um 1900 der Ausdruck ‚modern‘ im deutschen Sprachraum zur Kennzeichnung einer Vielzahl von künstlerischen und weltanschaulichen Positionen gebraucht wurde, die zueinander in Konkurrenz standen, ohne dass bereits zu diesem Zeitpunkt klar war, welche von ihnen lang-

---

7 Eugen Wolff, „Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne“ [1888], in: *Die literarische Moderne*, a. a. O., S. 40.

8 Nietzsche, „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem“ [1888], in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München 1980, Band 6, S. 52 f.

9 Zu der sich zu diesem Zeitpunkt bereits abzeichnenden Bedeutung des ‚Falls Nietzsche‘ siehe Richard Pohl, „Der Fall Nietzsche. Ein psychologisches Problem“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 19. Jahrgang, Nr. 44 (25. 10. 1888), S. 517 ff.

fristig die Oberhand gewinnen würde. Genau diese weltanschauliche Indifferenz beziehungsweise Unentschiedenheit wurde dabei als Symptom einer tiefgreifenden Krise der eigenen Gegenwartskultur angesehen. Was wurde um 1900 jedoch als spezifisch ‚modern‘ verstanden? Nun – ganz einfach: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearschen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnabule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“<sup>10</sup>

In inhaltlicher Hinsicht wurde dieser Kampf zwischen den einzelnen Kunstströmungen und Weltanschauungen, der vor dem Ersten Weltkrieg noch zu keiner definitiven Entscheidung führen sollte, recht unterschiedlich beschrieben. So charakterisierte der bereits erwähnte naturalistische Schriftsteller Heinrich Hart um 1890 die moderne Weltanschauung als ein „Wirrnis scheinbar unversöhnlicher Gegensätze“, in der sich unter anderem ein fanatischer Atheismus und eine religiöse Orthodoxie, Lebenslust und Weltentsagung, Materialismus und Idealismus, Individualismus und Sozialismus, das demokratische Gleichheitsideal und ein durch Nietzsches Schriften inspiriertes aristokratisches ‚Pathos der Distanz‘ gegenüberstehen würden. Georg Simmel sprach um 1900 in seiner *Philosophie des Geldes* von einem „Mangel an Definitivem im Zentrum der Seele“, der den modernen Menschen „vom Sozialismus zu Nietzsche, von Böcklin zum Impressionismus, von Hegel zu Schopenhauer und wieder zurück“ jage, ohne dass dieser dabei jemals zur Ruhe komme.<sup>11</sup> Wilhelm Dilthey hatte diesen sich bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnenden Kampf zwischen den einzelnen Weltanschauungen als eine bedrohliche ‚Anarchie‘ beziehungsweise ‚Antinomie‘ empfunden, die auf der Möglichkeit beruhen würden, innerhalb des modernen Lebens „immer neue Kombinationen von Lebenserfahrungen, Stimmungen, Gedanken“ vorzunehmen. Die bisherige Geschichte erschien ihm dabei als ein „unermessliches

10 Hugo von Hofmannsthal, „Gabriele d’Annunzio“ [1903], in: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von Gotthard Wunberg, Stuttgart 1981, S. 342 f.

11 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [1900], in: Gesamtausgabe, Band 6, Frankfurt am Main 1989, S. 675.

Trümmerfeld“ bereits vergangener Weltanschauungen. Die gegenwärtige Situation sei demgegenüber durch einen Kampf zwischen verschiedenen Weltanschauungssystemen gekennzeichnet, wobei Dilthey bereits um 1911 keine Hoffnung mehr sah, „daß eine Entscheidung unter ihnen herbeigeführt werden könnte“<sup>12</sup>. Und Ernst Troeltsch erwähnte bei seiner Charakterisierung der literarischen und weltanschaulichen Vorlieben der Vorkriegsjugend in diesem Zusammenhang unter anderem „die Bejahung der modernen mechanistisch-rationalen Welt- und Arbeitsverfassung, den romantischen Gegenschlag eines radikalen Individualismus und Aristokratismus, den Hegelschen Neuidealismus und die Erneuerung des Christlich-Religiösen in mystischer Form, die ästhetisierend beschauliche Lebenshaltung, das Spielen mit dem tragischen Gedanken der Selbstvernichtung der europäischen Kultur, den Hochmut des literarischen Menschen und die Tendenz auf radikale Umwälzung unseres Kulturlebens“<sup>13</sup>.

Troeltsch trug mit dieser Schilderung der unübersehbar gewordenen Existenz einer damals äußerst umstrittenen ästhetisch-literarischen Gegenkultur Rechnung. Diese richtete sich um 1900 zunehmend gegen die fortschreitende Rationalisierung und Intellektualisierung des modernen Lebens und konnte dabei auf ältere Traditionen der europäischen Kulturkritik zurückgreifen, wie sie seit Rousseau, dem deutschen Idealismus und der Romantik das europäische Geistesleben unterschwellig mitbestimmten. Im Rahmen einer Gesamtwürdigung der Kulturkritik der Jahrhundertwende sprach Troeltsch sogar von einer „geistigen und sozialen Revolution“, die sich gegen die Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts richtete und in Nietzsche ihren eigentlichen Vordenker fand. Troeltsch erwähnte in diesem Zusammenhang auch die sozialistische Kulturkritik und die ihr entgegengesetzte ‚heroische‘ Weltanschauung von Thomas Carlyle, die „künstlerische Revolution“ um 1900, die „Wiederentdeckung der Seele“ und die „Religion der Innerlichkeit und Liebe“ Tolstois sowie eine tiefgreifende „Sehnsucht nach dem Absoluten“ als notwendige Konsequenz eines „Zeitalters des Relativismus“, dem offensichtlich der Mut zur persönlichen Entscheidung innerhalb des Kampfes der einzelnen Weltanschauungen abhanden gekommen war.<sup>14</sup> Von der Existenz einer „künstlerischen Revolution“ um die Jahrhundertwende ging im Übrigen auch der in Leipzig lehrende Kulturhistoriker Karl Lamprecht aus, als er im ersten Ergänzungsband seiner monumentalen *Deutschen Geschichte* 1902

12 Wilhelm Dilthey, „Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen“, in: *Weltanschauung. Philosophie und Religion*, hrsg. von Max Frischeisen-Köhler, Berlin 1911, S. 3 ff.

13 Ernst Troeltsch, Rez. von Emil Hammacher, „Hauptfragen der modernen Kultur“ [Berlin 1914], in: *Historische Zeitschrift* 116 (1916), S. 497.

14 Ernst Troeltsch, „Das Neunzehnte Jahrhundert“ [1913], in: *Gesammelte Schriften*, Band IV: *Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie*, Tübingen 1925, S. 641 ff.



folgenden kulturellen Wandel konstatierte: „Um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch Herrschaft der Naturwissenschaften und des Historismus, Unterwerfung der Kunst unter eine philosophische Ästhetik, eine Wissenschaft der Kunst, 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.“<sup>15</sup>

Doch war dieser Proklamation eines neuen Kulturzeitalters keine allzu lange Dauer beschieden. Dies hätte im Übrigen auch in einem Widerspruch zu jener bereits eingangs getroffenen Feststellung gestanden, dass sich das gegenwartsbezogene Selbstverständnis der modernen Kunst und Literatur ja gerade jener Erfahrung des Historismus und Relativismus verdankte, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das europäische Geistesleben prägte. Bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges mehrten sich deshalb Stimmen, die für eine konsequente Historisierung des soeben erst in Umlauf gebrachten Begriffs der ‚Moderne‘ eintraten und diesen nur noch als Ausdruck einer äußerst kurzen Episode der jüngsten Kunst- und Literaturgeschichte akzeptierten. Bezeichnenderweise erschien von Michael Georg Conrad bereits 1902 ein Buch über den modernen Naturalismus, das den Untertitel *Erinnerungen zur Geschichte der Moderne* trug.<sup>16</sup> Überwog hierbei noch eine positive Bewertung der künstlerischen und literarischen Errungenschaften der letzten 25 Jahre und das Plädoyer für eine ‚ästhetische Kultur‘ im Geiste von Goethe, Richard Wagner, Nietzsche und Arnold Böcklin, so versuchte sich der junge Rudolf Borchardt in seiner *Rede über Hofmannsthal* bereits 1905 als entschiedener Vertreter der ‚Gegen-Moderne‘ beziehungsweise eines neuen ästhetischen Fundamentalismus zu profilieren.<sup>17</sup> Er beklagte in diesem Zusammenhang den Verlust jeglicher Überlieferung und Formenstrenge in der modernen Kunst und Literatur und kritisierte überdies an seinen Zeitgenossen, dass diese den Begriff der ‚Moderne‘ aus der zeitlichen Sphäre, in der er bestenfalls eine Berechtigung finde, in den ästhetischen Bereich übernommen und dabei zu einem „Gattungs- und Wertbegriff“ umgebildet hätten, der sich nur noch durch eine „scheinbare Kontinuität und Organisation des Nichtigen“ auszeichne. Ein solcher vor allem durch die modernen Literaten „künstlich fingierter“ Begriff vermochte aber ihm zufolge niemals das zu ersetzen, was einzig durch die „Gegen-

---

15 Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit*, Band 1: *Tonkunst – Bildende Kunst – Dichtung – Weltanschauung*, Berlin 1902, S. 451.

16 Vgl. Michael Georg Conrad, *Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann*, Leipzig 1902.

17 Zur Konjunktur dieses ‚ästhetischen Fundamentalismus‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe auch die einschlägige Untersuchung von Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

wirkung einer Gesellschaft lebendig festgestellt“ werden könne. Diese Form der „Selbst-Historisierung“ laufe deshalb darauf hinaus, „die Zeit zu betrügen“ und vermische sich mit dem doch anfänglich so bekämpften Historismus bis hin zur Nichtunterscheidbarkeit beziehungsweise „Charakterlosigkeit“. Sie schaffe deshalb im Grunde genommen nur den unverwechselbaren Typus des modernen ‚Literaten‘, niemals aber eine wirklich neue Zeit, woraus sich auch dessen unstillbares Bedürfnis nach ‚Kultur‘ erkläre. Denn mit einem solchen abstrakten und unbestimmten Begriff wie dem der Kultur sei nur ein schlechter terminologischer Ersatz für die noch fehlende „Einheit des Daseins“ gefunden, die sich nur durch den Rückbezug auf einen kompromißlosen ästhetischen Purismus und eine damit verbundene Formenstrenge wiederherstellen lasse.<sup>18</sup>

Am Ausgang der zu dieser Zeit bereits historisch gewordenen ‚Moderne‘ hatte deshalb der ursprünglich dem Naturalismus nahestehende Schriftsteller Samuel Lublinski noch einmal den Versuch einer Bilanz dieser offensichtlich nun definitiv zu Ende gegangenen ‚Epoche‘ unternommen. Lublinski, der bereits 1904 von seiner eigenen naturalistischen Vergangenheit öffentlich Abschied genommen hatte, diesen Abschied damals allerdings noch mit einem politischen Plädoyer für die marxistische Klassentheorie und die moderne Sozialdemokratie verband<sup>19</sup>, setzte sich nun für das Recht auf eine „legitime Opposition“ gegenüber der Moderne ein, welche diese gewissermaßen mit ihren eigenen Mitteln überwinden sollte. Auch er sah ähnlich wie Borchardt das „moderne Kunstproblem“ eng mit dem allgemeinen ‚Kulturproblem‘ verbunden und trat deshalb für eine spezifisch moderne Kultursynthese ein, die allein in der Lage sei, den Errungenschaften der modernen Kunst über ihre eigene Zeit hinweg eine bleibende Bedeutung zu verschaffen. Die eigentliche „Krankheit der Moderne“ bestehe nämlich darin, dass diese offensichtlich niemals erwachsen werden wolle und deshalb gerade aufgrund ihrer Kinderkrankheiten zu scheitern drohe. Nicht künstlerische Überheblichkeit, sondern „soziologische Nüchternheit“ sei deshalb das Gebot der Stunde, da die sogenannte moderne ‚Individualität‘ im Grunde genommen ja noch gar nicht richtig zum Zug gekommen sei und sich erst noch an der harten Realität des modernen Industrialismus und Kapitalismus zu bewähren habe. Demgegenüber habe die zeitgenössische Begeisterung für das Mystische und Geheimnisvolle in eine Sackgasse geführt, da sie mit dieser Verleugnung der äußeren Realität und deren Zwängen eine „unendliche Kluft“ zwischen Kultur und Zivilisation beziehungsweise Kunst und Leben aufgerissen habe, die sich nur mit Mühe wieder kitten lassen werde. Auch Nietzsches Lehre vom Übermenschen sei nur eine „poetische und religiöse

18 Rudolf Borchardt, „Rede über Hofmannsthal“ [1905/07], in: *Die literarische Moderne*, a. a. O., S. 141 ff.

19 Vgl. Samuel Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, Berlin 1904.

Hyperbel für seine berechtigte Hoffnung auf eine bisher nicht dagewesene Erhöhung der menschlichen Kultur“ gewesen. Diese habe es jedoch nicht vermocht, das eigentliche Kulturproblem der Zeit zu lösen, auch wenn Nietzsche selbst den ersten großen Versuch zur Schaffung einer neuen ‚Kultursynthese‘ unternommen habe. Inzwischen sei aber die Stunde der politischen und sozialen Revolutionen definitiv abgelaufen und jene der eigentlichen Kultur angebrochen. Und zwar einer Kultur, die um ihrer Verankerung in den materiellen Zwängen der modernen Massengesellschaft Bescheid weiß und diese dennoch zugunsten eines höheren Menschheitsideals zu transzendieren vermag. Allein eine „geschlossene moderne Weltanschauung“ könne deshalb das leisten, was einstmals mit rein künstlerischen Mitteln versucht wurde: nämlich die Schaffung eines neuen Stils und einer neuen Form, die beanspruchen könnten, die allgemeine Signatur der Zeit auch in einer dem alltäglichen Leben gerecht werdenden Weise zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen.<sup>20</sup>

Kann man diesbezüglich dann aber nicht mit gutem Grund sagen, dass der vermeintliche ‚Umweg‘ über die Kunst und Literatur, den die Reflexion über die Moderne anfänglich beschritten hat, bevor sie in einer philosophischen und soziologischen Sprache weitergeführt und über ihre eigenen historischen Ausgangsbedingungen aufgeklärt worden ist, kein vergeblicher war, sondern dass dieser das moderne Zeitalter überhaupt erst in einem epochalen Sinne zu sich selbst kommen ließ? Nicht diese gescheiterten Versuche einer epochalen Standortbestimmung der zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen sind im Folgenden jedoch von Interesse, sondern die Art und Weise, wie sich zwei bedeutende ‚Gründerväter‘ der deutschsprachigen Tradition der Soziologie – nämlich Georg Simmel und Max Weber – zu diesem emphatischen Verständnis einer den ‚klassischen‘ Kanon sprengenden Radikalisierung der ästhetischen Erfahrung verhielten und für ihr eigenes Gegenwartsverständnis fruchtbar zu machen versuchten. Denn nur so kann verständlich gemacht werden, warum ein Begriff, der sich ursprünglich einem *ästhetisch-literarischen* Innovationsanspruch verdankt, in der Folgezeit zu einem Grundbegriff der modernen Soziologie erhoben und nun auch zur Kennzeichnung von spezifisch *sozialstrukturellen* Eigentümlichkeiten des gegenwärtigen Zeitalters herangezogen werden konnte.

---

20 Samuel Lublinski, *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, Dresden 1909, S. VII, 43, 54 ff., 64, 68 f., 218 und 226.

## Georg Simmels ‚Moderne‘

Obwohl die soziologischen und kulturtheoretischen Schriften von Georg Simmel und Max Weber sich in vielerlei Hinsicht berühren, ist ihr jeweiliges Verständnis von ‚Soziologie‘ dennoch höchst unterschiedlich gewesen. Entsprechend heterogen erweist sich bei genauerem Hinsehen auch ihre jeweilige Auseinandersetzung mit ästhetischen und kunstphilosophischen Fragestellungen, denen sie ihre Aufmerksamkeit haben zukommen lassen und die sich vor allem im Hinblick auf ihre Erörterung der verschiedenen Erscheinungsformen einer spezifisch modernen *Kunstreligion* überschneiden.<sup>21</sup> Bei Simmel steht diese Auseinandersetzung mit einem auratischen Kunstverständnis in einem spannungsreichen Verhältnis zu seinem Projekt einer ‚soziologischen Ästhetik‘, das er bereits 1896 in einem gleichnamigen Aufsatz skizziert hatte.<sup>22</sup> Bei Weber steht dagegen die Möglichkeit eines strikt empirisch-materialästhetischen, nicht normativen ‚Fortschritts‘ innerhalb der universalgeschichtlichen Entwicklung der Kunst, Musik und Architektur im Zentrum seiner diesbezüglichen Überlegungen, die zu erforschen er als zentrales Anliegen einer zukünftigen „Sociologie der Cultur-Inhalte“<sup>23</sup> angesehen hatte. Aufgrund der unterschiedlichen Arbeitsinteressen und theoretischen Vorgehensweisen dieser beiden soziologischen Klassiker empfiehlt es sich, ihre Erörterungen dieser Problembereiche getrennt zu behandeln, um ihren jeweiligen Beitrag zu einer Analyse der ästhetischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens zu würdigen, wie diese sich ihnen um 1900 dargestellt haben.

Simmels soziologische Untersuchungen stehen in einem engen Zusammenhang mit seinem naturalistischen Kunstverständnis, das er ursprünglich vertreten hat und noch 1890 gegen den Versuch einer Wiederbelebung des ‚ästhetischen Individualismus‘ sowie der ‚romantischen‘ Kunstauffassung geltend zu machen versuchte. In seiner Auseinandersetzung mit dem ‚Rembrandt-Deutschen‘ Julius Langbehn warf er diesem nämlich vor, das damals vorherrschende wissenschaftliche Weltbild durch eine künstlerische Weltanschauung ersetzen zu wollen, die sich den Prinzipien eines „alten“ individualistischen Kunstempfindens und ei-

21 Siehe hierzu auch Klaus Lichtblau, „Innerweltliche Erlösung vom Rationalen“ oder „Reich diabolischer Herrlichkeit“? Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber [1999], in: *Die Eigenart der kultur- und sozialwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Wiesbaden 2011, S. 153 ff.

22 Vgl. Georg Simmel, „Soziologische Aesthetik“, in: *Die Zukunft* 17 (1896), S. 204 ff.

23 Diesen Ausdruck gebrauchte Max Weber in einem Brief an seinen Verleger Paul Siebeck vom 30. Dezember 1913, um ein auf den Bereich der Kunst, Literatur und Weltanschauung bezogenes zukünftiges Arbeitsfeld seiner noch geplanten Forschungen zu kennzeichnen. Zur Realisierung dieses Projektes ist Weber aus verschiedenen Gründen jedoch nicht mehr gekommen. Vgl. Gesamtausgabe, Abteilung II, Band 8: *Briefe 1913–1914*, Tübingen 2003, S. 450.

ner „mystisch-metaphysischen“ Erkenntnisweise verpflichtet fühle, nicht aber der zeitgemäßen Bevorzugung des „Sozialinteresses“ und der „mathematisch-physikalischen Erkenntnis“. An die Stelle der „nivellierenden Verstandesbildung“ trete bei Langbehn vielmehr eine „individualisierende Gefühlsbildung“ und anstelle des „mechanischen Spiels der Atome“ eine „neue Poesie“, die auf einer „aristokratischen Tendenz“ beruhe. Diese Wertschätzung des Individuellen habe die neue *historisch-soziologische* Anschauungsweise jedoch längst durch eine Auffassung überwunden, der zufolge das Individuum nur noch als „bloßer Schnittpunkt sozialer Fäden“ beziehungsweise als „Durchgangspunkt sozialer Entwicklung“ angesehen werde und mithin seine eigene Dignität endgültig verloren habe. Eine „neue Wirklichkeitspoesie“, wie sie Simmel zu diesem Zeitpunkt vorschwebte, habe deshalb die in der Wirklichkeit selbst anzutreffenden „poetischen Elemente“ in den Vordergrund zu stellen, wobei nicht mehr dem Individuum, sondern nur noch der Gesamtheit der sozialen Beziehungen der Charakter eines auch in ästhetischer Hinsicht befriedigenden „abgerundeten Ganzen“ zugesprochen werden könne.<sup>24</sup>

Wird hier in der Tradition des Naturalismus der ‚Gesellschaft‘ selbst der Rang eines ästhetischen Objektes zugesprochen, so hat Simmel in der Folgezeit diese naturalistisch-soziologische Betrachtungsweise im Rahmen seiner Analyse der Eigenart der modernen *Kunstaustellungen* noch weiter präzisiert. Gerade letztere erscheinen ihm nämlich als ein ‚Sinnbild‘ der epochalen Veränderungen innerhalb der modernen Kunst. Diese beruhten seiner Ansicht nach auf einer Abwertung des ‚Individuellen‘ zugunsten der ‚Masse‘ und auf einer Rahmenbildung, die sich nicht mehr an der Grenze des einzelnen Kunstwerkes bemesse, sondern am Gesamteindruck des Ausstellungsgeschehens orientiert, das die Arbeitsteilung zwischen den einzelnen künstlerischen Sparten wieder zugunsten eines neuen ‚Gesamtkunstwerkes‘ aufheben würde.<sup>25</sup> Ist damit die ‚Originalität‘ des einzelnen Kunstwerkes an die der ‚Gruppe‘ übergegangen, so symbolisiere die zeitliche Befristung jeder Kunst- und Gewerbeausstellung aber auch in zeitlicher Hinsicht eine Eigenschaft, die Simmel später nicht nur als Kennzeichen jeder ‚Übergangszeit‘, sondern als das eigentliche Wesen der ‚Moderne‘ schlechthin angesehen

---

24 Georg Simmel, „Rembrandt als Erzieher“, in: *Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage Nr. 22 (1. Juni 1890), S. 7 ff. Zur Bedeutung des ‚Rembrandt-Deutschen‘ für die Heimatkunstabewegung der Jahrhundertwende siehe auch Liselotte Ilschner, *Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung. Studie über die kulturelle Situation der neunziger Jahre*, Danzig 1928; ferner 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 1984.

25 Vgl. Georg Simmel, „Ueber Kunstaustellungen“, in: *Unsere Zeit*, Neue Folge, Band 26 (1890), S. 474 ff.; ders., „Berliner Gewerbe-Ausstellung“, in: *Die Zeit*, Nr. 8 (Wien, 25. Juli 1896), S. 59 f.

hatte, nämlich ihre *Vergänglichkeit*, der er in einer scheinbar paradoxen Weise zugleich eine „übermomentane“, das heißt zeitlose Bedeutung abzugewinnen versuchte.<sup>26</sup> Dieser transitorische Charakter jedes momentanen Geschehens, der in der Darstellung des „flüchtigen Augenblicks“ innerhalb der impressionistischen Malerei zum Stilprinzip erhoben wurde, ist Simmel zufolge aber auch für den modernen Ausstellungstil charakteristisch, der sich dadurch von jedem überlieferten Monumentalstil abgrenzen lasse: „Wenn es sonst der Sinn aller Kunst ist, an vergänglichem Materiale die Ewigkeit der Formen zu verkörpern, wenn gerade in der Baukunst sonst das Ideal der Dauer zur Verwirklichung und zum Ausdruck strebt – so formt hier der Reiz und Duft der Vergänglichkeit einen eigenen Stil, und, um so charakteristischer, aus einem Material, das doch wieder auf nicht beschränkte Dauer angelegt scheint.“<sup>27</sup>

Die für das moderne Leben typische Unruhe, Nervosität und Bewegtheit bildet Simmel zufolge jedoch eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass um 1900 wieder ein allgemeines Bedürfnis nach dauerhaften Werten und nach neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks entstehen konnte, deren ästhetische Bedeutung sich nicht im augenblicklichen Genuß erschöpft, sondern auf eine Geltungssphäre jenseits des Alltags verweist. Was Simmel seit 1895 an der Landschaftsmalerei von Arnold Böcklin und am lyrischen Werk von Stefan George faszinierte, war nämlich der Umstand, dass sich zu dieser Zeit offensichtlich auch bedeutende zeitgenössische Künstler und Schriftsteller einem emphatischen Kunstverständnis verpflichtet fühlten, dessen Faszination und Überzeugungskraft sich einer bewussten Abgrenzung von dem modernen Lebensgefühl mit seiner Vorliebe für das Vergängliche und Relative verdankte.<sup>28</sup> Simmels Interesse bestand in der Folgezeit deshalb darin, diese beiden unterschiedlichen Formen des Wertempfindens auch in *ästhetischer* Hinsicht weiter zu präzisieren und einander gegenüberzustellen, ohne sie vorschnell auf ein gemeinsames Drittes zu reduzieren. Vielmehr war es gerade dieser Dualismus zweier unterschiedlicher ästhetischen Empfindungsweisen, der fortan seine Aufmerksamkeit erregte und den er für die Ausarbeitung seiner eigenen Theorie der Moderne fruchtbar zu machen versucht hat.

Der zentrale Unterschied zwischen diesen beiden verschiedenen ästhetischen Betrachtungsweisen lässt sich anhand Simmels Beschreibung der Kunst als einer autonomen ästhetischen Sphäre und der Bedeutung des Stilbegriffs im Rahmen

26 Siehe hierzu auch Klaus Lichtblau, „Die Zeitlosigkeit der Moderne“, in: ders., *Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1997, S. 128 ff. [in diesem Band S. 165 ff.].

27 Simmel, „Berliner Gewerbe-Ausstellung“, a. a. O., S. 60.

28 Vgl. Georg Simmel, „Böcklins Landschaften“, in: *Die Zukunft* 12 (1895), S. 272 ff.; ders., „Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung“, in: *Die Zukunft* 22 (1898), S. 386 ff.; ders., „Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie“, in: *Neue Deutsche Rundschau* 12 (1901), S. 207 ff.

seiner Analyse der ästhetischen Erfahrungsgehalte des modernen Lebens veranschaulichen. Während nämlich die Eigenart eines jeden großen Kunstwerkes ihm zufolge darin besteht, dass es ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt, das auf rein immanenten ästhetischen Prinzipien beruht, zeichnen sich die durch das moderne Kunstgewerbe geprägten Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens durch eine stilistische Prägung aus, welche die Möglichkeit ihrer beliebigen Reproduzierbarkeit beinhaltet. Deshalb fehle auch dem autonomen Kunstwerk der Charakter jener Zweckmäßigkeit, durch den sich die Produkte des Kunstgewerbes auszeichnen. Simmel umschrieb diesen Unterschied auch dergestalt, dass jedes große Kunstwerk etwas ‚für sich‘ darstellt, während die durch das moderne Kunstgewerbe produzierten Gegenstände des alltäglichen Lebens etwas ‚für uns‘ bedeuten.<sup>29</sup> Ein ‚Stil‘ komme einem Kunstwerk insofern immer nur als individuelle Eigenschaft zu, welche die persönliche Eigenart und Weltsicht eines großen Künstlers widerspiegelt, während sich die Objekte des Kunstgewerbes durch eine einheitliche stilistische Prägung auszeichnen würden. Der ursprünglich aus einer vergleichenden Betrachtung der Kunstgeschichte stammende Begriff des Stils beinhaltet deshalb Simmel zufolge immer etwas Allgemeines, das innerhalb der ästhetischen Sphäre ein anderes Gestaltungsprinzip als das der ‚eigentlichen‘ Kunst verkörpert. Der für die Kultur der Moderne zentrale Gegensatz zwischen einer individualistischen und einer sozialistischen Entwicklungstendenz findet ihm zufolge insofern auch in diesen beiden unterschiedlichen ästhetischen Gestaltungsprinzipien seinen Niederschlag.<sup>30</sup>

Simmel hat den autonomen Charakter der ‚reinen Kunst‘ jedoch nicht im Sinne des *L'art pour l'art*-Prinzips verstanden wissen wollen, sondern ihm auch eine spezifische Bedeutung für das moderne Leben im Sinne eines *l'art pour la vie* zugesprochen. Denn das durch seinen Rahmen strikt von der Umwelt abgegrenzte Kunstwerk symbolisiere ein selbstgenügsames Ganzes, dem in Bezug auf die Konflikte und Gegensätze des modernen Lebens zugleich eine versöhnende Funktion zukomme. Aufgrund seiner „inselhaften Stellung“ repräsentiere es insofern die Form einer Einheit, die sonst nur der menschlichen Seele und der Welt als solcher zugesprochen werden könne. Indem das Kunstwerk als Teil dieser Welt jedoch zugleich eine geschlossene Welt für sich bilde, symbolisiere es den spezifisch modernen Gegensatz zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und vermittele dabei ein erhebendes „Gefühl der Freiheit“ im Sinne einer „Entrücktheit aus allen bloßen Relationen“. Damit suggeriere es zugleich die Möglichkeit einer äs-

---

29 Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, hrsg. von Gertrud Simmel, Potsdam 1922, S. 50; ders., *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1983, S. 163.

30 Vgl. Georg Simmel, „Das Problem des Stiles“, in: *Dekorative Kunst* 11 (1908), 307 ff.

thetischen Wiederherstellung der im praktischen Leben der Menschen unwider-  
rufflich verloren gegangenen einheitlichen Welterfahrung, in der die Gegensätze  
des Lebens miteinander versöhnt und aufgehoben erscheinen. Aufgrund dieser  
„Erlösung durch die Kunst“ sei insofern auch jedes ‚große‘ Kunstwerk nicht nur  
etwas ‚für sich‘, sondern eben auch etwas ‚für uns‘. Deshalb erweise sich auch die  
durch die Kunst bewirkte „Verneinung des Wirklichen“ zugleich als ein „positives  
Verhältnis zu ihm“, in dem die ‚moderne Seele‘ etwas von dem zu erahnen ver-  
mag, was in früheren Zeiten noch einer spezifisch religiösen Erfahrung vorbehalten  
geblieben ist.<sup>31</sup>

Dieser Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen findet  
Simmel zufolge auch in den verschiedenen Erscheinungsformen des modernen  
Lebens einen entsprechenden *ästhetischen* Niederschlag, der die epochale Eigen-  
art des modernen Zeitalters charakterisiere. Im Unterschied zur Sphäre der auto-  
nomen Kunst stelle sich hier dieser Gegensatz jedoch in einer noch ‚unerlösten‘  
Form dar. Simmel hat diesen ‚Konflikt der modernen Kultur‘ in zahlreichen Un-  
tersuchungen analysiert, die zugleich seinen Ruhm als Essayisten von Weltformat  
begründet haben. Ein unverwechselbarer ‚ästhetischer‘ Charakter kommt diesen  
soziologischen und kulturtheoretischen Schriften insofern zu, als Simmel zum ei-  
nen die entsprechenden ‚Analogien‘ und ‚Parallelen‘ zwischen den ästhetischen  
Erfahrungsgehalten des alltäglichen Lebens und dem modernen Gegensatz zwi-  
schen dem Individuellen und dem Allgemeinen in einer *symbolischen* Weise auf-  
zuzeigen versucht hat.<sup>32</sup> In diesen symbolischen Verweisungszusammenhängen  
kommt ihm zufolge dabei immer wieder der unlösbare Konflikt zum Ausdruck,  
dass einerseits jede Erscheinungsform des modernen Lebens immer nur das „Ele-  
ment eines Ganzen“ beziehungsweise das „Glied einer höheren Einheit“ darstelle,  
andererseits gleichwohl eine jede von ihnen mit dem Anspruch auftrete, „selbst  
ein Ganzes und eine Einheit zu sein“<sup>33</sup>. Zum anderen macht Simmel in diesem  
Zusammenhang auf den *stilisierten* Charakter des modernen Lebens aufmerksam.  
Dieser verdankt sich ihm zufolge sowohl den nivellierenden Auswirkungen der  
Geldwirtschaft als auch der entlastenden Funktion, die eine solche Stilisierung der  
persönlichen Lebensführung für einen übersteigerten Subjektivismus zu über-  
nehmen vermag, der offensichtlich solcher allgemeiner Vorgaben bedarf, um sich  
überhaupt noch in einer unüberschaubar gewordenen Welt zurechtzufinden.<sup>34</sup>

Simmel hat diesen „Kampfplatz des Für-sich-seins und des Für-andere-seins“  
anhand der *Mode* und des *Schmucks* exemplarisch beschrieben. Beide sind ihm

31 *Zur Philosophie der Kunst*, S. 8 ff., 46 ff. und 79 ff.

32 Darauf verwies bereits Siegfried Kracauer, „Georg Simmel“, in: *Logos* 9 (1920–21), S. 316 ff.

33 „Berliner Gewerbeausstellung“, a. a. O., S. 60.

34 Vgl. „Das Problem des Stiles“, a. a. O., S. 314.



zufolge Formen der Stilisierung, in denen das „Bedürfnis des Zusammenschlusses“ und das „Bedürfnis der Absonderung“ eine Synthese in der Form des Ästhetischen eingegangen sind.<sup>35</sup> Während jedoch die zeitlose Eleganz des Schmucks eine Zuspitzung auf die besondere Individualität vermeide und die ‚Ausstrahlung‘ einer Persönlichkeit durch etwas zutiefst Unhistorisches verstärke, sei der Wechsel der Moden an eine spezifisch moderne Erfahrung von Zeitlichkeit gebunden, die in einem „starken Gegenwartsgefühl“ zum Ausdruck komme. Indem die Mode die Form der Vergänglichkeit schlechthin repräsentiere, werde sie zum Inbegriff beziehungsweise ‚Symbol‘ des *Tempos* des modernen Lebens, dessen Beschleunigung sich nicht zuletzt dem wachsenden Bedürfnis nach neuen „Unterschiedsreizen“ verdanke, das mit der „Erschlaffung der Nervenenergien“ in einem ‚nervösen‘ Zeitalter einhergehen würde. Der beständige Wechsel der Moden zeige so nicht nur das Ausmaß der Abgestumpftheit der Nerven an, sondern sei auch Gradmesser für die Dezentrierung einer Kultur, in der „die großen, dauernden, unfraglichen Überzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren“<sup>36</sup>.

Simmel hat diesem Stil des Lebens in seiner *Philosophie des Geldes* aus dem Jahre 1900 ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Er beschreibt hier die Distanz als eine räumliche, Rhythmus und Symmetrie als eine zeitlich-räumliche und das Tempo als eine zeitliche ‚Symbolik‘ beziehungsweise ‚Analogie‘ des modernen Lebensstils. Er stellt dabei dem traditionellen Begriff der Dauer, der auch das Wesen eines jeden großen und insofern überzeitliche Geltung beanspruchenden Kunstwerks kennzeichnet, das Prinzip einer absoluten Veränderung gegenüber, die eine reine Form des Übergangs beziehungsweise der Nicht-Dauer darstellt. Diese „species aeternitatis mit umgekehrten Vorzeichen“ ist ihm zufolge als Ausdruck einer spezifisch modernen Zeiterfahrung zu verstehen, die in der permanenten Zirkulation des Geldes ihren prägnantesten Ausdruck findet. Als Träger einer Bewegung, in der alles ausgelöscht ist, was nicht reine Bewegung ist, erscheint das Geld somit zum einen als ein „actus purus“, dem jedes konkrete Zeitmaß schlechthin zu fehlen scheint. Zum anderen wird es aufgrund seines mittelbaren Charakters zum Inbegriff des relativistischen Charakters einer Welt, in der die kulturellen Objektivationen des Menschen ihre Bedeutung in Form eines „selbstgenügsamen Zusammenschlusses“ finden.<sup>37</sup>

Damit kommt aber der Welt als ganzer eine Bestimmtheit zu, die Simmel auch dem großen Kunstwerk zugesprochen hatte: nämlich die Eigenschaft, etwas Geschlossenes darzustellen. Nur stellt ihm zufolge das Kunstwerk den ästhetischen

---

35 Vgl. Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*, Berlin 1983, S. 29 ff.; *Schriften zur Soziologie*, S. 159 ff.

36 *Philosophische Kultur*, S. 35.

37 *Philosophie des Geldes*, S. 712 ff.

Anspruch dar, für sich selbst etwas Absolutes zu sein, während die „allgemeine Relativität der Welt“ das Absolute nur noch in Gestalt eines unendlichen Prozesses von Wechselwirkungen zu symbolisieren vermag. Simmel hatte in diesem Zusammenhang aber auch auf spezifisch moderne Kunstentwicklungen hingewiesen, die zur Ausbildung eines ‚neuen Stils‘ in der Kunst geführt haben, der diesem Charakter der ‚neuzeitlichen Bewegtheit‘ mit ästhetischen Mitteln Rechnung zu tragen vermag. Anhand einer Analyse der Entwicklung des ‚Bewegungsmotivs‘ innerhalb der Geschichte der plastischen Kunst kam er nämlich zu dem Schluss, dass erst Auguste Rodin die künstlerische Zeitlosigkeit der reinen Bewegung entdeckt habe. Durch dieses „Souveränwerden des Bewegungsmotivs gegenüber dem Seinsmotiv“ könnten deshalb seine Skulpturen als der schöpferische Ausdruck der ‚Unentschiedenheit‘ des modernen Menschen angesehen werden, der mit Nietzsche gesprochen ohnedies eher eine *Gleichzeitigkeit* von Ja und Nein als eine definitive Festlegung zu bevorzugen scheint.<sup>38</sup> Und in diesem Zusammenhang gebrauchte Simmel das Wort ‚modern‘ ausdrücklich in einer substantivischen Form, um einen unverwechselbaren *ästhetischen* Erfahrungsgehalt der Moderne zum Ausdruck zu bringen, der zugleich mit seinen *soziologischen* und *kulturtheoretischen* Beschreibungen des gegenwärtigen Zeitalters in Übereinstimmung steht.<sup>39</sup> Aus diesem Grunde wird Simmel heute nicht zufällig als ein Theoretiker der Moderne ersten Ranges angesehen, der sowohl im Bereich der Philosophie als auch der Soziologie und der ästhetischen Theorie entscheidende Denkanstöße für eine Bestimmung der epochalen Eigenart dieser neuen Form der Zeiterfahrung zu geben vermochte.

---

## Das Modernitätsverständnis von Max Weber

Im Unterschied zu Simmel war Max Webers Verhältnis zur ästhetischen Moderne ursprünglich durch eine persönliche Abneigung gegenüber der ‚modernen‘ Aufwertung des Bereichs des subjektiven Erlebens und gegenüber jener ‚Dämmerstimmung‘ geprägt, wie er sie in bestimmten Erscheinungsformen der Gegenwartskunst sowie einer mit ihnen einhergehenden ästhetischen Stilisierung der alltäglichen Lebensführung in bestimmten großstädtischen Kreisen und gegenkulturellen Strömungen um 1900 gegeben sah. Sein am Ideal der puritanischen Berufsethik orientiertes Menschenbild vermochte selbst in Goethes fragwürdigem Versuch, dessen eigenes Leben zu einem Kunstwerk zu stilisieren, nur eine Bestätigung dafür sehen, dass mit der Durchsetzung der bürgerlichen Art der Le-

---

38 Vgl. *Philosophische Kultur*, S. 148.

39 Ebd., S. 152.

bensführung und einer durch sie geprägten Form der ‚Facharbeit‘ ein Abschied von der „faustischen Allseitigkeit“ und einer Zeit des „vollen und schönen Menschentums“ verbunden war, der sich nicht mehr rückgängig machen ließ.<sup>40</sup>

Zwar war für Max Weber ähnlich wie für Simmel die moderne *Großstadt* der Erfahrungsraum für die Entstehung einer neuen Art von ‚Wirklichkeitspoesie‘, die er sowohl in der impressionistischen Malerei als auch in der modernen naturalistischen Literatur, aber auch in dem „wildem Tanz der Ton- und Farbenimpressionen“ zum Ausdruck kommen sah, der durch die ungeheuere Steigerung des Verkehrsaufkommens, die fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung sowie die zunehmende Prägung des alltäglichen Lebens durch die moderne Technik verursacht wurde und das menschliche Wahrnehmungsvermögen zu prägen begann. Selbst die Formenstrenge der Lyrik eines Stefan George schien ihm noch in Gestalt einer bewußten Negation mit dieser Erfahrung der ‚Stillosigkeit‘ des modernen großstädtischen Lebens untrennbar verbunden, auch wenn für Weber vor allem mit den künstlerischen Bestrebungen des Impressionismus zugleich die Entstehung von spezifisch neuen formalen ästhetischen Werten einhergegangen sind, die sich durch die „bewegten Massen, die nächtlichen Lichter und Reflexe der modernen Großstadt mit ihren Verkehrsmitteln“ erklären lasse.<sup>41</sup>

Die von Max Weber in diesem Zusammenhang gestellte Frage nach dem möglichen Zusammenhang zwischen der technologischen Entwicklung einerseits und dem ‚Fortschritt‘ innerhalb der Kunstgeschichte andererseits bezog sich dabei auf ein strikt *materialästhetisches* Erkenntnisinteresse, mit dem Weber sowohl die Anwendbarkeit als auch die Grenzen einer rein ‚technischen‘ Betrachtungsweise der kunstgeschichtlichen Entwicklung zu bestimmen versucht hat. Dies steht bei ihm im Zusammenhang mit seiner universalgeschichtlichen Analysen der Eigenart des okzidentalen Rationalismus, die er unter anderem in einer bestimmten Art des wirtschaftlichen Verhaltens, der Institutionalisierung einer berechenbaren Form der politischen Herrschaft und des Rechtswesens sowie in der neuzeitlichen Form der Wissenschaft und Technik gegeben sah und die er auch in seinen musikgeschichtlichen Untersuchungen in Gestalt von rein technisch bedingten ‚Rationalisierungsprozessen‘ und den entsprechenden Problemlösungen innerhalb der

---

40 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus*. Neuausgabe der ersten Fassung von 1904–05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920, hrsg. von Klaus Lichtblau und Johannes Weiß, Wiesbaden 2016, S. 171; ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 6. Aufl., hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1985, S. 591. Zum ‚puritanischen‘ Charakter von Max Webers Menschenbild siehe auch Christoph Steding, *Politik und Wissenschaft bei Max Weber*, Breslau 1932, S. 56 ff.; ferner Harvey Goldman, *Max Weber and Thomas Mann. Calling and the Shaping of the Self*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1988, S. 18 ff.

41 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen 1924, S. 453.

ästhetischen Sphäre zu identifizieren versuchte.<sup>42</sup> Gleichwohl war Weber weit davon entfernt, einen *technologischen* Determinismus innerhalb der kunst- und musikgeschichtlichen Entwicklung zu behaupten. Seine eigenen Untersuchungen über die Existenz und den Geltungsbereich der ‚musikalischen Ratio‘ zeigen vielmehr, dass auch verschiedene andere Bestimmungsfaktoren herangezogen werden müssen, um die Entstehung von neuen formalästhetischen Werten zu erklären. Im Anschluß an den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl ging deshalb auch Weber davon aus, dass es letztlich das „künstlerische Wollen“ sei, das „die technischen Mittel zu einer Problemlösung gebiert“<sup>43</sup> und nicht umgekehrt.

Weber hat diese ausschließlich materialbedingte Betrachtungsweise der kunstgeschichtlichen Entwicklung mit Ausnahme seines um 1913 entstandenen Manuskriptes über die rationalen und soziologischen Grundlagen der abendländischen Musik jedoch nicht weiterverfolgt, sondern den eigentümlichen Status der ästhetischen Sphäre innerhalb der modernen okzidentalen Kultur in seinen späteren religionssoziologischen Untersuchungen völlig neu zu bestimmen versucht. Seine Diagnose der Moderne ist dabei in seine kulturvergleichenden Untersuchungen jenes universalgeschichtlichen Prozesses der Rationalisierung und ‚Entzauberung der Welt‘ eingebettet, den er ausgehend von der Entstehung der großen Weltreligionen bis hin zur Schwelle der Gegenwart verfolgt hat, um eine Antwort auf die Frage zu geben, warum eine ausschließlich auf *ethisch-religiösen* Überzeugungen beruhende Deutung der Welt im Rahmen einer funktional differenzierten Gesellschaft notwendig in einen unlösbaren Konflikt mit den verschiedenen anderen gesellschaftlichen Wertsphären geraten muss, der schließlich zur Entstehung eines ‚modernen Polytheismus‘ geführt habe. Im Rahmen dieses ‚Kampfes‘ zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Wertordnungen versuchte Weber zugleich eine Antwort auf die spezifisch moderne Frage zu geben, warum „etwas heilig sein kann nicht nur: obwohl es nicht schön ist, sondern: weil und insofern es nicht schön ist“ und warum „etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem worin es nicht gut ist“ und schließlich: warum „etwas wahr sein kann, obwohl und indem es nicht schön und nicht heilig und nicht gut ist“<sup>44</sup>. Zugleich wollte Weber in diesem Zusammenhang aber auch erklären, warum ge-

42 Vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921. Siehe hierzu auch die einschlägige Untersuchung von Christoph Braun, *Max Webers „Musiksoziologie“*, Laaber 1992.

43 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, S. 100; vgl. ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 520. Zu Webers Verhältnis zu Alois Riegl, dessen Werk er später als Bestätigung seines eigenen Untersuchungsansatzes gewürdigt hat, siehe auch Kurt Blaukopf, „Das soziologische Konzept des Kunstwillens. Seine Herkunft aus der österreichischen Kunst- und Musikwissenschaft“, in: *Musiktheorie* 5 (1990), S. 195 ff.

44 *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 603 f.

rade die *Kunst* ähnlich wie die geschlechtliche Liebe für den modernen Menschen zunehmend die Funktion einer *innerweltlichen* Erlösung von den Beschränktheiten des Alltags und den Paradoxien der gesellschaftlichen Rationalisierung einzunehmen und das Versprechen auf eine ‚authentische‘ Lebensführung darzustellen vermochte, wie es in der um 1900 weit verbreiteten Verherrlichung von großen Künstlerpersönlichkeiten und in einer neuen Form der kontemplativen Kunstrezeption seinen Niederschlag gefunden hat.<sup>45</sup>

Kunst und Religion stehen Weber zufolge im Prozeß ihrer zunehmenden Ausdifferenzierung und Verselbständigung zu voneinander unabhängigen gesellschaftlichen Teilbereichen sowohl in einem Konflikt- als auch einem Konkurrenzverhältnis zueinander. Dies lässt sich seiner Meinung nach durch eine Strukturanalogie beziehungsweise ‚Wahlverwandtschaft‘ zwischen dem *ästhetischen* und dem *religiösen* Erlebnis erklären. In beiden Sphären komme nämlich ein Prozeß der Verinnerlichung der mit diesen Formen der Wertorientierung verbundenen Erfahrungsgehalte zum Ausdruck, der ihre ursprüngliche gemeinschaftsstiftende Funktion zugunsten eines radikalen Solipsismus außer Kraft zu setzen vermocht hat. Die geheime „Lieblosigkeit“ der modernen „Erlebniskunst“ besteht Weber zufolge nämlich darin, dass sie dazu neige, ethisch gemeinte Werturteile in „Geschmacksurteile“ umzuformen, deren Unbegründbarkeit und ‚aristokratische‘ Natur die Diskussion gerade ausschließe.<sup>46</sup> Indem sich der moderne Kunstgenuß nur noch an der *ästhetischen Form* als solcher, nicht aber an dem zur Darstellung gebrachten *Inhalt* berausche, stehe er insofern in einem krassen Gegensatz zum universalistischen Charakter jeder rationalen religiösen Ethik, die ihrerseits dazu neige, die formalästhetischen Aspekte zugunsten der ihr zugrundeliegenden religiösen ‚Botschaft‘ zu vernachlässigen. Andererseits verweist Weber in diesem Zusammenhang auch auf eine „psychologische Verwandtschaft“ zwischen der künstlerischen und der religiösen „Erschütterung“, die darin begründet liege, dass eine solche Form der ‚Kunstkontemplation‘ ähnlich wie das *mystische* Erlebnis die Möglichkeit einer innerweltlichen Erlösung von den Zwängen des Rationalismus suggeriere, weshalb Weber im Anschluß an Georg Lukács auch von einem „Reich diabolischer Herrlichkeit“ beziehungsweise von einem „luziferischen Charakter“ der modernen Erlebniskunst gesprochen hat.<sup>47</sup>

Max Weber hatte dennoch das Autonomiepostulat der modernen künstlerischen Bestrebungen gegenüber den Angriffen vonseiten einer radikalen religiö-

---

45 Siehe hierzu Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, S. 85 ff.

46 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Band I, Tübingen 1920, S. 555.

47 Ebd., S. 556. Vgl. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 600; Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5. Aufl., hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1972, S. 366; Marianne Weber, *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen 1926, S. 474.

sen Brüderlichkeitsethik in Schutz genommen, wie sie zu seiner Zeit insbesondere von osteuropäischen Intellektuellen vorgenommen worden sind, um das Projekt der Moderne im Sinne einer zunehmenden Ausdifferenzierung der einzelnen kulturellen Wertsphären zugunsten der Entstehung einer ‚neuen Gemeinschaft‘ grundsätzlich in Frage zu stellen.<sup>48</sup> Sein Hinweis darauf, dass als Konsequenz der fortschreitenden ‚Entzauberung der Welt‘ jede monumentale Form der Kunst fragwürdig geworden sei, wie sie sich gerade im wilhelminischen Kaiserreich großer Beliebtheit erfreute, macht insofern deutlich, dass ihm zufolge allein noch dem „kleinsten Gemeinschaftskreis“ eine authentische religiöse Erfahrung vorbehalten bleibe und dass deshalb nur noch ein ‚intimes‘ Kunstverständnis in Übereinstimmung mit den epochalen Erfahrungsgehalten des modernen Zeitalters stünde.<sup>49</sup>

Webers Theorie der kulturellen Moderne ist insofern untrennbar mit einer spezifisch ‚modernen‘ Erscheinungsform der Kunst und Literatur verbunden, wie er sie um die Jahrhundertwende gegeben sah und deren ‚Zeitgemäßheit‘ er strikt gegenüber jedem Versuch einer Indienstnahme der Eigenart der ästhetischen Erfahrung für übergreifende soziale, kulturelle und politische Gemeinschaftsbildungen zu verteidigen versucht hat. Seine positive Bezugnahme auf Baudelaire und Nietzsche macht ferner deutlich, dass für ihn nur noch eine ‚autonome‘ Form der Kunst in Übereinstimmung mit seiner Diagnose der Moderne stand, wobei er die Möglichkeit eines Rückfalls hinter diesen einmal erreichten Entwicklungsstand der kulturellen Vergesellschaftung und eine damit verbundene entwicklungsgeschichtliche Regression dabei nicht ausschloss, sondern durchaus für realistisch hielt.<sup>50</sup> Denn sein leidenschaftliches Plädoyer für die Notwendigkeit, dieser ‚Forderung des Tages‘ gerecht zu werden, zeigt ja gerade, dass er es nicht für selbstverständlich hielt, dass eine solche Form der Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Anforderungen der einzelnen gesellschaftlichen Wertordnungen auch für eine breitere bürgerliche Öffentlichkeit bereits zur Selbstverständlichkeit geworden war. Dies ist auch der Grund, warum er für diesen spezifisch ‚modernen‘ Standpunkt auch persönlich Partei ergriffen hat, um diesen gegenüber den Gebildeten unter seinen Verächtern öffentlich zu verteidigen.

---

48 Vgl. Hubert Treiber, „Die Geburt der Weberschen Rationalismus-These: Webers Bekanntschaften mit der russischen Geschichtsphilosophie in Heidelberg“, in: *Leviathan* 19 (1991), S. 435 ff.

49 Vgl. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 612.

50 Ebd., S. 604.



<http://www.springer.com/978-3-658-14960-4>

Zwischen Klassik und Moderne

Die Modernität der klassischen deutschen Soziologie

Lichtblau, K.

2017, XI, 411 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-14960-4