

Sabina Becker, Helmuth Kiesel

## Literarische Moderne

### Begriff und Phänomen

Bekanntlich wurde der Begriff der Moderne um 1886 geprägt. Eugen Wolff, der führende Theoretiker der literarischen Vereinigung »Durch« präzierte ihn in einem in Berlin gehaltenen Vortrag, wobei Wolff auf eine Modernisierung der Literatur abzielt. Das »Princip« der Moderne wird hier bestimmt als »das moderne Ideal« im »Gegensatz zur Antike«<sup>1</sup> und unter Bezugnahme auf die zeitgenössische Lebenswelt. Ebenso wichtig wie diese grundlegende Bestimmung ist aber auch der Untertitel seines Vortrags »Revolution und Reform der Literatur«.<sup>2</sup> Damit schuf Wolff nicht nur eine feste terminologische Komponente im literarischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts; vielmehr benannte er mit seiner Differenzierung zugleich die Tatsache, dass unter dem Terminus Moderne sowohl literarische Revolutionen als auch ästhetische Reformen verzeichnet werden sollten und im weiteren Verlauf auch tatsächlich verzeichnet wurden. Wolff antizipierte so mit seiner Formulierung eben jene Komplexität und Ambivalenz des Begriffs und Phänomens Moderne, welche die um sie geführte Diskussion nie haben abreißen lassen (vgl. hierzu den wissenschaftsgeschichtlichen Beitrag von Walter Erhart) und letztlich auch den Ausgangspunkt der Freiburger Moderne-Tagung darstellten<sup>3</sup>: Die Tatsa-

---

<sup>1</sup> Eugen Wolff: Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne. Revolution und Reform der Literatur In: Litterarische Volkshefte [1888]. Abgedruckt in: Gotthart Wunberg, Stephan Dietrich: Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2., verbesserte und kommentierte Auflage. Freiburg i. Br. 1998, S. 27-81, hier S. 68.

<sup>2</sup> Zum Nachweis dieses Untertitels, der in der Druckfassung von Wolffs Vortrag nicht mehr auftaucht, vgl. Adalbert von Hanfstein: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte. Leipzig 1901 (Kap. 4: »Die Gründung des Vereins »Durch«, S. 68-79, hier S. 76).

<sup>3</sup> Der vorliegende Band versammelt die Vorträge der vom 28. Februar bis zum 3. März 2006 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg stattfindenden Tagung »Zum Begriff und Phänomen der Literarischen Moderne«. Die Beiträge stellen zum einen eine Bilanz der Diskussion der letzten Jahre über die Moderne dar. Doch zum andern benennen und füllen sie zugleich Desiderate der aktuellen und zurückliegenden Forschung. Sie fassen zusammen, sie formulieren aber zugleich weitergehende und neue Fragestellungen.

che nämlich, dass die gesellschaftliche Modernisierung und die kulturelle Moderne keineswegs deckungsgleich sind<sup>4</sup>, dass also völlig zu Recht im Anschluss an diese Diagnose von den »zwei Modernen« gesprochen wird.<sup>5</sup> Wesentlich für die Konstitution und den Verlauf der literarischen Moderne ist das deshalb, weil damit deren »Teilungsschicksal«<sup>6</sup>, ihre »Struktur der Dualität«<sup>7</sup> einhergeht. Konkret bedeutet dies, dass sich inner-ästhetisch schon höchst konträre Moderne-Konzepte gegenüberstehen, die sinnvoll, aber sicherlich nicht ganz ausreichend mit den Unterscheidungen einer ästhetizistischen von der avantgardistischen und dieser avantgardistischen von der klassischen Moderne erfasst werden<sup>8</sup> – Unterscheidungen, die, wenn zwar nicht ausschließlich, so doch aus berechtigten Gründen, mit den (von Wolff antizipatorisch benannten) Prozessen der experimentellen Revolutionierung, aber eben auch der behutsamen, der Tradition verpflichteten Reformierung literarischen Schreibens und ästhetischer Verfahrensweisen in Verbindung zu bringen sind.

Lässt sich also die literarische Moderne zwischen den Polen Provokation und Institution beschreiben, Provokation spezifiziert als Abweichung von der ästhetischen Norm, Institution verstanden als Rekurs auf Tradition und Traditionen – eine Tendenz, die nicht zuletzt im Begriff des Klassischen bzw. der »klassischen« Moderne zum Ausdruck kommt oder bewusst zum Ausdruck gebracht wird? Die Literatur der Moderne changiert jedenfalls im Spannungsfeld einer provokativen Ästhetik oder ästhetischer Provokation auf der einen und literarischer Konvention auf der anderen Seite; sie oszilliert zwischen Literaturrevolution und Tradition, zwischen den Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne und den institutionalisierten Ritualen einer traditionelleren und klassisch wirkenden oder zumindest als »klassisch« bezeichneten Moderne. Und dies bis zum Beginn der Postmoderne über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren hinweg; die Frage nach dem Ende der Moderne und dem Beginn der

<sup>4</sup> Vgl. dazu Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*. Frankfurt a. Main 1985; ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: Ders.: *Kleine philosophische Schriften (I-IV)*. Frankfurt a. Main 1981, S. 444-464, hier S. 446.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington-London 1977. – Calinescu spricht außerdem von »the two modernities« (S. 5).

<sup>6</sup> Gerhart von Graevenitz: *Einleitung*. In: Ders. (Hrsg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart 1999, S. 1-16, hier S. 10.

<sup>7</sup> Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 3.

<sup>8</sup> Bereits Gotthart Wunberg geht davon aus, dass der klassischen Moderne die »Moderne« gefolgt sei: Gotthart Wunberg: *Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900*. In: Jacques Le Rider, Gérard Raullet (Hrsg.) *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen 1987, S. 91-116, hier S. 104.

Postmoderne wird in den Beiträgen des vorliegenden Bandes wiederholt aufgegriffen.

Angesprochen ist damit zum einen das Verhältnis von Tradition und Moderne (Werner Frick und Dietmar Goltschnigg werden sich mit diesem Problem befassen); zum andern die Diskussion um das divergierende Autoren- und Intellektuellenverständnis (vgl. den Beitrag von Christian Schärf); ebenso die daraus resultierenden unterschiedlichen ästhetischen und poetologischen Entwürfe; jene Vorstellungen also, die im Umfeld der Moderne primär in Zusammenhang mit der Bewertung des *Status* von Literatur etabliert wurden: Die Frage, ob letztere als eine vom gesellschaftlichen System autonome oder aber als Bestandteil eben dieses Systems beschrieben wird, entscheidet maßgeblich über das jeweilige Verständnis von Moderne (diesem Aspekt wendet sich Linda Simonis zu). Sicherlich ist dabei zugleich auch die Tatsache der ständigen Veränderung und des steten Wandels, vermutlich auch der Unabschließbarkeit des Projekts Moderne angesprochen (vgl. den Beitrag von Rüdiger Görner). Walter Benjamins 1938 formulierter Befund, demzufolge sich »die Moderne [...] am wenigsten gleich geblieben«<sup>9</sup> sei, hat kaum etwas von seiner Plausibilität eingebüßt. Denn mit ihm ist jener sich ständig erneuernde Stilpluralismus benannt, den man für die Überführbarkeit der Moderne in die Postmoderne geltend gemacht hat. Angesichts der bereits angesprochenen und im folgenden zu entwickelnden Gründe für die unterschiedlichen Auffassungen, und das heißt dann auch Ausprägungen von Moderne scheint die These von der Verlängerung der Moderne in die Postmoderne allerdings nicht unproblematisch; sind doch die Divergenz und Pluralität *der* Moderne und *innerhalb* der Moderne in erster Linie die Konsequenz aus der unterschiedlichen Haltung der »ästhetischen Modernen«<sup>10</sup> zu den außerästhetischen Sphären und von daher vornehmlich das Resultat des Verhältnisses der literarischen zur zivilisatorischen Moderne.<sup>11</sup>

Fokussiert wird darüber zugleich die mit der Industrialisierung und Urbanisierung einhergehende Ausbildung einer modernen Zivil- und Massengesellschaft. In ihr werden jene Prozesse der Technologisierung, Rationalisierung und Ausdifferenzierung (vgl. den Beitrag von Thomas Anz) sowie der Säkularisierung und Verwissenschaftlichung der Gesellschaft freigesetzt, die wiederum jene von Max Weber diagnostizierte »Entzaube-

<sup>9</sup> Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus [1939]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt a. Main 1974, S. 509-653, hier S. 593.

<sup>10</sup> Vgl. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Berlin 1994, S. 48-50.

<sup>11</sup> Walter Erhart hat mit Blick auf diese Verschränkung in der Freiburger Diskussion angeregt, die Debatte um ästhetische Moderne-Konzepte konsequent mit soziologischen Institutionalisierungs- und Modernisierungstheorien in Verbindung zu bringen.

rung der Welt<sup>12</sup> auslösen, auf die Literatur und Kunst in Deutschland nach 1885 in unterschiedlichster Weise und mit zum Teil konträren ästhetischen und poetologischen Konzepten reagierten. Aus ihnen resultieren sodann jene Diskrepanzen im Verständnis von Moderne, die sich vornehmlich um die Stichworte Selbstreflexivität und Selbstreferentialität, Subjektivität, Auratismus, Authentizität und Autonomie oder Nichtgesellschaftlichkeit gruppieren. Darüber wäre zugleich jener Komplex der Anti-Moderne benannt, dessen Basis die bewusste Abgrenzung von der gesellschaftlichen Moderne darstellt; jene »andere«, von einer Nicht-Moderne abzugrenzenden Moderne also, wie sie etwa im ästhetischen Fundamentalismus des George-Kreises ihren Ausdruck findet. Wiederholt wurde die Modernität von dessen Antimodernismus betont: »Das Ziel war, gewiß, eine *andere* Moderne, aber auch eine andere *Moderne*.«<sup>13</sup>

Gleichwohl dürfte die Integration der Anti-Moderne in den Komplex der ästhetischen Moderne insofern nicht unproblematisch sein, als sie die Konturen des Begriffs wie auch des Phänomens Moderne weiter verschwimmen lässt. Andererseits ist mit dem skizzierten Wandel der Moderne zugleich die Tatsache benannt, dass die jeweils wirkende Moderne von Beginn an und zu jedem Zeitpunkt Gegenformen produzierte. Gerade um 1900 provozierte die Distanzierung von der naturalistischen wie von der gesellschaftlichen Moderne gleichermaßen wie erwähnt jene »andere Moderne«, deren ästhetische Modernität sich maßgeblich aus ihrem gesellschaftlichen Anti-Modernismus speist. Zwar ging Max Weber ganz zu Recht davon aus, dass »eine Lyrik, wie etwa die Stefan Georges: – ein solches Maß von Besinnung auf die letzten [...] uneinnehmbaren Festungen rein künstlerischen Formgehalts – gar nicht errungen werden konnte, ohne dass der Lyriker die Eindrücke der modernen Großstadt [...] dennoch voll durch sich hat hindurchgehen lassen.«<sup>14</sup> Doch richtig ist auch, dass der Ästhetizismus dem »stählernen Gehäuse« der rationalistischen Moderne<sup>15</sup> (Max Weber) zu entfliehen suchte, ein Prozess, mit dem die

<sup>12</sup> Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus [1905]. In Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. 3 Bde. Tübingen 1976, Bd. 1, S. 17-206, hier S. 35 und S. 54f.; vgl. auch ders.: Wirtschaft und Gesellschaft. 5., rev. Auflage mit textkritischen Erläuterungen hrsg. von Johannes Winckelmann (1. Halbband). Tübingen, S. 285-314, hier S. 308: »die Vorgänge der Welt [werden] entzaubert«.

<sup>13</sup> Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995, S. 230; vgl. auch Georg Braungart: Leibhafter Sinn: der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, sowie: Thomas Rohkrämer: Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880 – 1933. Paderborn, München, Wien, Zürich 1999.

<sup>14</sup> Max Weber: Diskussionsrede. Zu W. Sombarts Vortrag über Technik und Kultur. Erste Soziologentagung Frankfurt 1910. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik. Tübingen 1988, S. 449-456, hier S. 453f.

<sup>15</sup> Weber: Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus, S. 203.

»Diversifizierung des semantischen Feldes«<sup>16</sup> und die »semantische Spaltung«<sup>17</sup> des Moderne-Begriffs einsetzen: Denn dieser muss nun nicht nur die zivilisatorische und die sich auf sie einlassende kulturelle Moderne benennen, sondern auch negative Reaktionsformen von Literatur und Ästhetik auf eben diesen gesellschaftlichen Modernisierungsprozess.

Mit Blick auf diese semantische Vielfalt dürfte ein zu enger, normativer Merkmalkatalog den Blick für die Komplexität und Ambivalenz des Gegenstands verstellen. Von daher wurde im Rahmen der Freiburger Tagung wiederholt der Vorschlag diskutiert, die Moderne nicht ausschließlich an eine spezifische Schreibweise und Ästhetik, sondern auch an eine Haltung der gesellschaftlichen Moderne gegenüber zu knüpfen; dies nicht zuletzt angesichts der in der Literatur, etwa im Werk Hermann Brochs, zum Ausdruck gebrachten Zweifel an der Moderne, an der Modernisierung der Gesellschaft und an der Ausbildung einer modernen Zivilisation (vgl. hierzu den Beitrag von Paul Michael Lützeler). Moderne wäre sodann die kategorische und permanente Hinterfragung von Modernisierungsprozessen; wäre ein Teil jener von Georg Lukács diagnostizierten »transzendentalen Obdachlosigkeit«<sup>18</sup> der Moderne und in der Moderne, die man auch (aber nicht ausschließlich) im Konzept einer durch die »grand récits« hergestellten Totalität, in den großen epischen Entwürfen Brochs, Elias Canettis, Alfred Döblins, Thomas Manns, Robert Musils etwa, zu überwinden sucht (vgl. hierzu den Beitrag von Werner Frick). Ein solcher Ansatz vermag zugleich die Traditionsverbundenheit, ja auch die »Klassizität« der Moderne zu beleuchten.<sup>19</sup>

Wie erwähnt »usurpier[en]« – um eine Formulierung von Walter Fähnders aufzugreifen<sup>20</sup> – noch in der Wirkungszeit des Naturalismus die anti-naturalistischen Strömungen der Jahrhundertwende den Begriff »Moderne«, um ihn auf ihre anti-naturalistische, selbstreflexiv und selbstreferentiell gedachte Ästhetik zu applizieren. Der Ästhetizismus exponiert nun die *l'art pour l'art*-Konzeption als das neue Grundprinzip dieser Moderne:

<sup>16</sup> Cornelia Klinger: Modern, Moderne, Modernismus. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar 2000, Bd. 4, S. 121-167, hier S. 121.

<sup>17</sup> Viktor Žmegač: [Artikel] Moderne/Modernität. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 278-285, hier S. 278.

<sup>18</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1920]. Darmstadt, Neuwied 1971, S. 32.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Helmut Koopmann: *Die Klassizität der »Moderne«*. Bemerkungen zur naturalistischen Literaturtheorie in Deutschland. In: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Bd. 2. Hrsg. von Helmut Koopmann, J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt a. Main 1972, S. 132-148.

<sup>20</sup> Walter Fähnders: *Moderne und Avantgarde 1890 – 1933*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 6.

In ihrem Namen wird über die Zuspitzung und Radikalisierung ästhetischer Autonomievorstellungen das künstlerische Selbstbewusstsein in einer bis dahin nicht gekannten Weise aufgewertet, der Autorinstanz eine neue Souveränität zuerkannt, dem literarischen System eine Chance zur Selbstorganisation eröffnet. Mit Blick auf derartige Umorientierungen lässt sich das *l'art pour l'art*-Konzept partiell als Wegbereiter und Antizipation sogar der Avantgarde diskutieren (wie dies in den Beiträgen von Annette Simonis und Luca Crescenzi geschieht).

Allerdings hat das ästhetizistische Verständnis von Kunst als autopoietisches, selbstreferentielles System der zweiten Ordnung Widerspruch provoziert und kann vermutlich gerade die Entstehung der avantgardistischen Moderne nicht umfassend erklären (vgl. dazu den Beitrag von Walter Fähnders). Zwar wird im Anschluss an Luhmann aus guten Gründen die systemtheoretische Ausdifferenzierung selbst als eine Leitkategorie der Moderne herausgestellt (dies ist der Ausgangspunkt der Ausführungen von Annette Simonis), und man ist auch sinnvollerweise von einem hohen Grad von Selbstorganisation und autopoietischer Reproduktion des Systems Kunst ausgegangen. »Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom«, also in sich geschlossen – »operativ geschlossen«, lautet ein Befund Luhmanns in seiner *Kunst der Gesellschaft*.<sup>21</sup> Wiederholt ist jedoch auf die Unstimmigkeit dieser Annahme hingewiesen worden. Vor diesem Hintergrund gibt Silvio Vietta zu bedenken, dass der entscheidende Gedanke der Moderne der ist, dass die »Systeme *nicht* als geschlossene, autopoietische und autoreferentielle Entitäten« zu beschreiben sind, sondern »als offene Formen, deren Innovationsgrad und Innovationsfähigkeit gerade davon abhängt, in welchem Maße sie Fremdeinflüsse aufnehmen und in sich verarbeiten können«. Das wiederum bedeutet, dass »jene autopoietische Geschlossenheit, die den Systembegriff auszeichnet, [...] eher als Blockade gegen die Erkenntnis von Kunstinnovationen«<sup>22</sup> zu werten ist. Überhaupt dürfte es ein Nachteil sein, dass die Systemtheorie die Kommunikation über Literatur exponiert, nicht jedoch einen kommunikativen Dialog durch oder der Literatur annimmt. Ein solcher Zugang erweist sich im Hinblick auf die Erfassung der kulturellen und literarischen Moderne wie auch ihres ästhetischen »Eigenwertes« als unzureichend.

Denn gerade im Hinblick auf die Avantgarde bleibt der Prozess der Modernisierung der Kunst und Literatur eng an den Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung gebunden: Die Ausbildung der avantgardistischen Moderne läuft der Luhmannschen Annahme geradezu entgegen, ist

<sup>21</sup> Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. Main 1995, S. 218.

<sup>22</sup> Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 25.

sie doch vielmehr das Resultat des Aufbrechens der autoreferentiellen Ausrichtung von Kunst und Literatur. Und macht es nicht den reflektierten Status der nachästhetizistischen Moderne und den Vorsprung einer reflektierten Moderne aus<sup>23</sup>, dass sie das System Kunst, das System einer absoluten Kunst auf seine Aporien, hermetische Kommunikation zu sein, d. h. auf seine aporetische Struktur hin beleuchtet (Günter Saße wird dies am Beispiel von Franz Kafkas *Hungerkünstler* aufzeigen). Darüber hinaus scheint die Frage, ob die ästhetizistische l'art pour l'art-Konzeption mehr bedeutet als die Radikalisierung einer längst bekannten und praktizierten Idee, nämlich der Autonomie der ästhetischen Erfahrung, keineswegs obsolet.

Auch wenn man sich dieser These nicht zwingend anschließen muss, so wäre doch zu klären, ob dem Ästhetizismus nicht auch ein Widerspruch immanent war, der wohl zu seiner – um mit Hermann Bahr zu reden – »Überwindung«<sup>24</sup> durch die Avantgardeströmungen führte – unabhängig davon, dass sein grundlegender Gedanke, die Autonomie von Kunst und damit die ästhetischen Kategorien der Autopoeisis und Autoreferentialität als Prinzipien der literarischen Moderne, von ästhetischer Modernität also, in Frage gestellt, aber sicher nicht ad acta gelegt wurden, d. h. in der literarischen Entwicklung weiterhin Bedeutung haben sollten. Denn die ästhetizistische Autonomie-Konzeption, hervorgegangen aus einer nonkonformistischen Haltung der zivilisatorischen Moderne gegenüber, instrumentalisierte die Forderung nach der Zweck- und Funktionslosigkeit von Kunst als Absage an die Zweckmäßigkeit der modernen Welt. Sie dementierte, so eine spätere Erkenntnis Adornos in der *Minima Moralia*, die »Totalität des Zweckmäßigen in der Welt der Herrschaft« über das Postulat einer »totale[n] Zwecklosigkeit«. <sup>25</sup> Und eben dieser Form von Instrumentalisierung ist eine kompensatorische Funktionalisierung von Literatur immanent, die in ihrer Engführung auch Widerspruch provozierte und provozieren musste. Die Idee jedenfalls, gegen die »Auslieferung der Kunst an den Markt«<sup>26</sup> zu rebellieren, indem man erstere mit Hilfe der

<sup>23</sup> Zum Begriff der »reflektierten Moderne« vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 299-303.

<sup>24</sup> Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden 1891; ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904. Stuttgart 1968.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [Kap. 144 »Zauberflöte«]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 20. Bde. Frankfurt a. Main 1970 – 1986. Hrsg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Bd. 4. Frankfurt a. Main 1980, S. 253f., hier S. 254.

<sup>26</sup> Walter Benjamin: *Das Passagenwerk* [Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts] (= *Gesammelte Schriften*. Bd. V/2). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main 1982, S. 45-59, hier S. 56.

»Konzeption des Gesamtkunstwerks« gegen die urbanisierte und technisierte Moderne »abdichtet«<sup>27</sup>, scheitert offenbar oder scheint zumindest spätestens um 1910 – so zeigt ein Blick auf die zeitgenössischen kulturellen Konstellationen – in ihrer Bedeutung relativiert.

1904 zog Samuel Lublinski, der Biograph der ästhetizistischen Kultur der Jahrhundertwende eine erste Bilanz der Moderne, eine Bestandsaufnahme der ästhetischen Moderne, und 1909 fühlte er sich zu dem Befund berechtigt: »Die Moderne ist gescheitert«<sup>28</sup>; worauf er noch im selben Jahr den *Ausgang der Moderne* (mit der gleichlautenden Schrift) verkündet. Recht behalten hat er sicherlich nicht, denn eine zweite »Bilanz der Moderne« (so der Titel seiner Studie von 1904)<sup>29</sup> im Jahr 1910 hätte ergeben, dass sich um diese Zeit eine neue Moderne, eine neue Form der Moderne konstituiert und zwar nicht zuletzt, um die ästhetizistische Variante derselben zu »überwinden«.

Dem Ästhetizismus lag wie erwähnt das Prinzip des Nonkonformismus zugrunde, man erklärte sich der gesellschaftlichen Realität gegenüber autonom. Selbstgenügsamkeit und Autonomie wurden derart zu ästhetischen Kategorien, ja zu Prinzipien der ästhetischen Moderne erhoben. Parameter wie Nerven, Seele, Ich und Traum wurden, um eine Formulierung Hugo von Hofmannsthal aufzugreifen, »Merkwort[e] der Epoche«<sup>30</sup> etabliert. Ferner wurden die »Seelenstände«, so eine Übersetzung des französischen Begriffs »états d'âme« durch Hermann Bahr, gegenüber den »Sachenstände[n]« (»états de choses«) aufgewertet.<sup>31</sup> Ebendiese Konzeption aber ist es, die die Avantgarde auf den Plan ruft und der Dominanz des Ästhetizismus als führende *Variante* einer Literatur und Kunst der Moderne ein Ende bereitet.

In ihrem Umfeld wertet man nun die Referenz auf die gesellschaftliche Moderne oder zumindest auf jene Prozesse, die sie konstituieren, als unabdingbare Voraussetzung ästhetischer Modernität; an die Stelle des Auto-reflexiven tritt die gesellschaftliche Referenz. Das Konzept einer selbst-

<sup>27</sup> Ebd. – Auszunchmen wären – bezogen auf die Zeit um 1900 – die Aktivitäten bzw. Produktionsästhetik des »Werkbunds« sowie der literarische und bildkünstlerische Impressionismus.

<sup>28</sup> Samuel Lublinski: *Der Ausgang der Moderne* [1909]. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen 1976, S. 311.

<sup>29</sup> Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne*. Berlin 1904.

<sup>30</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gabriel D' Annunzio [1893]. In: Ders.: *Reden und Aufsätze I*. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch (= *Gesammelte Werke* in 10 Einzelbänden, Bd. 1). Frankfurt a. Main 1979, S. 174-184, hier S. 175; vgl. S. 176: »Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben.«

<sup>31</sup> Hermann Bahr: *Die Überwindung des Naturalismus* (Kap. »Die neue Psychologie«) [1891]. Hrsg. von Claus Pias. Dresden, Leipzig, Weimar 2004, S. 89-101, hier S. 90.

referentiellen und selbstreflexiven Kunst, mithin die Idee der Abspaltung von Kunst als einer autonomen Wortsphäre von der gesellschaftlichen Sphäre und von sozialer Bedingtheit verliert zugunsten des Versuchs der Aufhebung der »Kunst in Lebenspraxis«<sup>32</sup>, um die viel zitierte Formulierung Peter Bürgers beizubehalten, an Bedeutung. Aus diesem Versuch wiederum resultieren die Eckpfeiler des avantgardistischen Moderne-Programms: Die Wendung gegen Autonomie und damit zugleich gegen eine dominante Form von Selbstreflexivität von Kunst und Literatur; ferner die – und dies auch in Abgrenzung zur Romantik – vorgenommene Relativierung der Subjektivität als geltender Schreibhaltung.<sup>33</sup> Zweifelsfrei kommt der Kategorie des Subjektiven weiterhin als Erkenntnis- und Sprachkrise des Subjekts in der modernen Welt Bedeutung zu, Subjektivität bleibt ein Schlüsselbegriff der modernen Poetik und Ästhetik. Doch der für die Romantik zweifelsfrei zutreffende Befund, dass eine Modernisierung der Ästhetik immer zugleich ihre Subjektivierung bedeutet, dürfte im Umfeld der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sich etablierenden Moderne kaum mehr uneingeschränkt zutreffend sein. Bereits der Naturalismus, mit dem die »Mikroepoche« Moderne eröffnet wird, wendet sich gerade umgekehrt dezidiert gegen eine Subjektivierung von Kunst und Literatur: »Kunst = Natur – x«<sup>34</sup>, lautet zumindest die von Arno Holz im Anschluss an theoretische Grundlagen des französischen Realismus, an Hippolyte Taine und Émile Zola konzipierte ästhetische Formel, mit der man zum Ausdruck bringen möchte, dass die subjektiven Anteile jeder literarischen Erfassung von Realität – deren Unabdingbarkeit man keineswegs leugnet –, innerhalb einer naturalistischen Ästhetik der Moderne so gering wie möglich gehalten werden sollen. Und so ist für die Zeit nach 1885 eine »zentrale Bestimmung« der ästhetischen Moderne »nicht in Subjektivität, sondern in Reflexivität zu sehen«.<sup>35</sup>

Zu erwähnen ist weiterhin die sicherlich (gerade für die zwanziger Jahre) äußerst produktive Akzeptanz des Auraverlusts der Kunst, den Walter

<sup>32</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. Main 1974, S. 29.

<sup>33</sup> Diese Relativierung der Subjektivität als Schreibhaltung wird freilich in der nach 1945 im Anschluss an den Holocaust, an die versuchte »Auslöschung« des Subjekts, vielfach rückgängig gemacht, so etwa im Werk Jean Améry's. Vgl. dazu den Aufsatz von Marisa Siguan Böhmer in diesem Band; zum Subjektivitätsprinzip im Hinblick auf Autorschaft vgl. weiterhin die Beiträge von Erich Kleinschmidt und Christian Schärf.

<sup>34</sup> Arno Holz: *Die Kunst – Ihr Wesen und ihre Gesetze* [Berlin 1891]. In: Ders.: *Werke*. 7 Bde. Hrsg. von Wilhelm Emrich, Anita Holz. Neuwied/Berlin 1961 – 1964. Bd. V, S. 3-46, hier S. 14f.

<sup>35</sup> Christoph Menke: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*. In: Graevenitz (Hrsg.): *Konzepte der Moderne*, S. 593-611, hier S. 609. – Vgl. weiter Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lasch: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt a. Main 1996.

Benjamin in seiner Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) diagnostiziert, und nicht zuletzt die Modernisierung des Mimesisprinzips im Anschluss an den Verzicht auf die formale Kohärenz des Kunstwerks. Es sind diese Grundentscheidungen der Avantgarde, die erklären können, warum die eigentlichen Formexperimente der Moderne erst mit den zehner Jahren beginnen. Von kaum zu überschätzender Bedeutung sind diese Festlegungen auch deshalb, weil durch sie die avantgardistische Moderne sich nicht nur vom Ästhetizismus der Jahrhundertwende, sondern sich auch von der sogenannten klassischen Moderne der zwanziger Jahre unterscheidet.

Es ist demnach sinnvoll, vor allem die Avantgarde mit der Konstituierung und Etablierung einer modernen Welt zu verschränken. Immerhin führte Guillaume Apollinaire 1912 den Begriff des Avantgardismus ein<sup>36</sup>, um die neuen Formen einer antiästhetizistisch auftretenden Moderne und damit ein partielles Einverständnis mit der industriellen Zivilisation zum Ausdruck zu bringen. Steht die ästhetizistische Moderne also in einer kritischen Distanz und einem negativen Spannungsverhältnis zur modernen Lebenswelt, so nehmen die avantgardistischen Strömungen letzterer gegenüber zwar kein kritikloses, so doch aufgeschlossenes Verhältnis ein. Sie lassen sich auf die Herausforderung der zivilisatorischen Moderne im Ästhetischen und Thematischen ein und geben damit zugleich die Autonomie von Literatur und Kunst zu weiten Teilen, auf jeden Fall der gesellschaftlichen Realität gegenüber preis. Sehen die literarischen Konzepte des Ästhetizismus und der *l'art pour l'art*-Bewegung gerade in der uneingeschränkten Autonomieerklärung ihren Modernismus und ihre Modernität und damit das wesentliche Kennzeichen der eigenen Moderne eingelöst, so wird dieses Beharren auf Autonomie und auf einer selbstreferentiellen, selbstreflexiven Poetik des Kunstwerks innerhalb der Avantgardekunst überwunden. Anders ausgedrückt: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es im Umfeld der avantgardistischen Bewegungen vor allem des Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus<sup>37</sup> zu einer Verschiebung: Die Beschreibungen und Definitionen von Moderne werden nun mit Blick auf die nach 1871 einsetzenden gesellschaftli-

<sup>36</sup> Guillaume Apollinaire: *La vie artistique. Les peintres futuristes italiens* [7. Februar 1912]. In: Ders.: *Œuvres en prose complètes*. 2 Bde. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues, Michel Décaudin. Paris 1991, hier Bd. 2: *Écrits sur l'art. Critique littéraire. Échos sur les lettres et les arts*, S. 406f., hier S. 406 (»nos peintres d'avant-garde«). – Vgl. auch Karlheinz Barck: *Avantgarde*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* in sieben Bänden, Bd. 1, S. 544-577, hier S. 556f.

<sup>37</sup> Für die Vielheit der avantgardistischen Ismen und Bewegungen vgl. Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hrsg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt 1997; dies. (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938)*. Stuttgart, Weimar 2005.

chen Modernisierungsschübe vorgenommen, die mit den Prozessen der Industrialisierung, Technisierung bzw. Technologisierung, Urbanisierung, Rationalisierung, Säkularisierung und Verwissenschaftlichung der Gesellschaft einhergehen. Weiterhin zu erwähnen ist die Erfahrung der Moderne als eine industrialisierte und dynamisierte Massengesellschaft, in der Subjektivität und Individualität im Zuge zeittypischer Entwicklungen wie Spezialisierung, Ausdifferenzierung und Abstraktion an Bedeutung verlieren (vgl. hierzu auch den Beitrag von Matthias Schöning über den Zusammenhang von Weltkrieg und Avantgarde bzw. avantgardistischer Modernität, von Kriegserfahrung und Moderneerfahrung). Auf diese »Entzauberung« der Welt<sup>38</sup> innerhalb der zivilisatorischen Moderne reagiert die Literatur in unterschiedlichen Formen: Der Terminus Moderne wird nun programmatisch (dies nicht zuletzt im Anschluss an den Naturalismus) im Sinne von gegenwärtig statt vorherig, aktuell statt verbraucht und überholt verwendet; jegliche Traditionsverbundenheit wird entschieden zurückgewiesen.

Im Anschluss an diese »passatistische« Haltung der Avantgarde<sup>39</sup> öffnen sich die bildnerischen wie die literarischen Künste in ihrem Umfeld für die industrialisierte Welt und deren neue Medien – ein Prozess, an den sich eng die Vorstellung knüpft, über alle vergangene Kultur und Kulturen in Form der Intertextualität frei verfügen zu können: Diese alternative Geste des souveränen Verfügens über den kulturellen Gesamttext und über die kulturelle, auch die literarische Tradition, ist ein prägnantes, vermutlich noch zu wenig beachtetes Merkmal der avantgardistischen Modernekonzeption, das schließlich in der Postmoderne spielerisch weitergeführt wird.

Der damit einhergehenden Ausweitung des Werkbegriffs ist jedoch abzulesen, dass die industrialisierte Moderne und industrielle Epoche nach 1900 beginnen, ihre eigene Ästhetik freizusetzen; eine Ästhetik, die sich leiten lässt von einer Allianz zwischen Kunst und Industrie, und das heißt letztlich auch von ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne. Die Avantgarde zeichnet eine Korrelation von äußerer Technikrevolution und künstlerischer, ästhetischer Evolution (oder auch Revolution) aus.

Damit ist die Basis der Avantgarde-Literatur und so zugleich der dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende entgegengesetzte Entwurf einer nicht-autonomen Kunst der Moderne umrissen: es handelt sich hierbei um eine heteronom gedachte Poetik des Fragments, in der die »ästhetische

---

<sup>38</sup> Vgl. Weber: Die protestantische Ethik oder der Geist des Kapitalismus, S. 35 und S. 54f.

<sup>39</sup> Vgl. zum futuristischen Begriff des »Passatismus« Filippo Tommaso Marinetti: Programm des Futurismus [1913]. Abgedruckt in: Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg 1966, S. 156f, hier S. 157.

Idee des Simultanen<sup>40</sup> und Fragmentarischen dominiert und die in Simultan- und Reihungsstil, filmischer Schreibweise, Dokumentarismus und amimetischer Montagetechnik ihre konkreten Realisationsformen findet. Jene schon von Baudelaire als Kennzeichen der Moderne benannten Komponenten des Vorüberziehenden, Flüchtigen, Entschwindenden und Zufälligen, Unüberschaubaren und Undurchschaubaren erlangen Bedeutung und damit zugleich kleinere Einheiten, eben das Fragment, konkret also Gesprächsfetzen, ausschnittshafte Eindrücke, Wahrnehmungspartikel, die der aktuellen Alltagsrealität entnommen sind.

Sicherlich ist in diesem Zusammenhang kaum zu bestreiten, dass die historischen Avantgardebewegungen im Hinblick auf die Poetik des Fragments und die Idee des offenen Kunstwerks der Romantik wesentliche Impulse verdanken (ein Ansatz, der auch in diesem Band maßgeblich von Silvio Vietta vertreten wird).<sup>41</sup> Auch nicht, dass dabei völlig zu Recht die Bedeutung der um 1800 einsetzenden epochalen Umbrüche in Gesellschaft, Politik, Philosophie und den Naturwissenschaften<sup>42</sup> reklamiert und so eine makroperiodische Bestimmung von Moderne favorisiert wird (die auch dem Beitrag von Wolfgang Braungart zugrunde liegt<sup>43</sup>), in der die Romantik als »Urszene«<sup>44</sup> eben dieser Moderne zu bestimmen ist. Allerdings ist eine solche Rückbindung nur um den Preis der Relativierung der genannten Herleitungen und Voraussetzungen der Fragmentpoetik der Moderne zu haben. Denn diese Ästhetik des Dissonanten, des Diskontinuierlichen und der Zerrissenheit ist sinnvoll in Verbindung mit der Erfahrung einer industrialisierten und urbanisierten Welt zu beschreiben. Anders ausgedrückt: Die Fragmentpoetik der Moderne wird primär über

<sup>40</sup> Hans Robert Jauf: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. Main 1989, S. 100.

<sup>41</sup> Vgl. weiterhin Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Stuttgart 1995; Dirk Kemper, Silvio Vietta: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998.

<sup>42</sup> Reinhard Koselleck hat seiner Zeit, bezogen auf das 18. Jahrhundert, die Kriterien der »Dynamisierung« und »Verzeitlichung der Erfahrungswelt« als Kennzeichen der Moderne benannt (Reinhard Koselleck: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Ders., Reinhart Herzog [Hrsg.]: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987, S. 269-282, hier S. 280).

<sup>43</sup> Vgl. dazu Dirk Kemper: Ästhetische Moderne als Makroepoche. In: Kemper, Vietta: Ästhetische Moderne in Europa, S. 97-126. – Im Rahmen der Freiburger Moderne-Tagung stand dieser Ansatz nicht im Mittelpunkt, ebenso wenig innerhalb der hier versammelten Vorträge. Doch er schärft den Blick für jene Aspekte, die für die Moderne paradigmatisch und konstitutiv sind, so z. B. für das Moment des Selbstreflexiven wie auch für produktionsästhetische Grundentscheidungen. Dennoch liegt der Fokus des vorliegenden Bandes auf der Sattel- und Kernzeit der Moderne, auf dem Zeitraum zwischen 1880 und 1950. Damit wird ein mikroperiodisches Verständnis von Moderne exponiert und die Möglichkeit eröffnet, die Diskussion des Verhältnisses von Moderne und Postmoderne zu führen.

<sup>44</sup> Vgl. den Beitrag von Silvio Vietta in diesem Band.

die Form des zerstückelnden Schnitts und der amimetischen Montage sowie der kaleidoskopartig wechselnden Einstellungen realisiert, sie zielt auf eine kaleidoskopartige Erfassung von Realitätspartikel, von Erscheinungen der modernen, vor allem großstädtischen Welt. Auch sollte nicht übersehen werden, dass mit der Form einer montierenden Kunst die Avantgarde die Grenze von Kunst bzw. Literatur und Realität überschreitet und so zugleich – ganz anders als die Romantik – den Begriff oder zumindest die traditionelle Vorstellung von Kunst in Frage stellt, und zwar indem sie deren ästhetisch autonomen Status zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu definiert und damit alternative, über die Ansätze der Romantik hinausreichende Konzepte von Entgrenzung und Intermedialität zu realisieren sucht.

In diesem Zusammenhang wäre noch einmal über die Position Charles Baudelaires innerhalb des Moderne-Prozesses zu diskutieren; ist er doch der erste Autor, der die literarische Moderne mit den Entwicklungen der zivilisatorischen Moderne und so mit dem Moment des Aktuellen verschränkt, wenn er mit Blick auf diese im Jahr 1859 festhält: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.«<sup>45</sup> Und damit zugleich – zumindest so formuliert im ersten Teil des Zitats – der von der Romantik perspektivierten Poetik des Fragments über die geschichtsphilosophische Begründung hinaus wahrnehmungspsychologische und konkrete gesellschaftliche Herleitungen beifügt. Aufgrund dieser Erweiterungen lässt sich Baudelaire auch kaum ausschließlich als Vorläufer des Ästhetizismus vereinnahmen. Ist er es doch, der eine selbstgenügsame, negativ reagierende und abwehrende Kunstkonzeption lange vor deren eigentlicher Wirkungsphase wenn auch nicht gänzlich in Frage stellt, so doch entscheidend relativiert, und zwar unabhängig von der Tatsache, dass er selbst im alltäglichen Umgang mit der beschleunigten Moderne sich auf die Position des Flaneurs zurückzieht und sich von der angeleiteten Schildkröte statt von der dynamisierten Moderne das Lebenstempo und den Lebensrhythmus vorgeben lässt; sich weiterhin einerseits im abgeschirmten, bewahrenden Raum der Pariser Passagenwelt gegen jene Chockerfahrung der Moderne wehrt, die er andererseits als Struktur- und Schreibprinzip vor allem seinen *Spleens de Paris* (1862) und den *Petits Poèmes en prose* (1863), aber durchaus auch den 1857 erschienenen *Fleurs du mal* zugrunde legt. Im Anschluss an die Einbindung der Großstadt als poetischen Erfahrungsraum, als Paradigma der Moderne, ist Baudelaires Poesie bereits eine Kunst der Masse und der Industrialisierung.

<sup>45</sup> Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. IV. : *La modernité* [EA 1863]. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-D. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris 1961, S. 1163-1166, hier S. 1163.

Die Avantgarde wird sich dann zu Anfang des 20. Jahrhunderts nahezu völlig aus dem Raum der Natur in die industrialisierten und technisierten Räume der Stadt zurückziehen (vgl. hierzu auch den Beitrag von Thomas Pekar über Exotik und Moderne). Doch es ist Baudelaires Flaneur, der als erster (mit seinem Gedicht *Rêve parisien / Pariser Traum* aus dem Jahr 1857) diesen Paradigmenwechsel vollzieht und die naturfremde Welt der Stadt, hier die Pariser Passagenwelt entdeckt; er nimmt die Stadt als eine Landschaft wahr, die großstädtische Masse ist sein Lebenselement, nicht mehr die Requisiten einer Naturlandschaft. Solche Einsichten verdanken wir vor allem den Baudelaire-Studien Walter Benjamins: Innerhalb der städtischen Menge ist jenes Abtauchen des Einzelnen in die Anonymität möglich, die der Flaneur braucht, um seinen physiognomischen Blick auf eben diese Menge zu werfen, in der und von der aus er agiert.<sup>46</sup> Dies ist das Moderne an Baudelaire, und diese Vorgehensweise Baudelaires ist der Beginn der (mikroperiodisch gefassten) ästhetischen Moderne: Er registriert die Anonymität des Einzelnen in der Menge und wertet diesen Zustand zwar nicht unbedingt positiv, ringt aber zugleich den modernen Phänomenen Masse und Stadt neue Genres und Schreibweisen wie einen neuen (modernen) Autorentypus gleichermaßen ab.

Im Anschluss an Baudelaire liegt der Moderne, vor allem in ihrer avantgardistischen Ausprägung, die Überwindung der rousseauistischen Antithese von Natur und Zivilisation zugrunde; man nimmt eine Verschiebung zugunsten der Zivilisation vor, und zwar auch im Hinblick auf die Ästhetik: Letztlich betreibt selbst der gegen die Zumutungen einer industrialisierten Lebenswelt sich abdichtende Ästhetizismus im Namen einer ästhetischen Kunst eine Naturfeindschaft, ja inszeniert diese gar als eine Lebenshaltung; mit ihr erlangt das Artifizielle Bedeutung, kaum ein Werk bringt das nachhaltiger zum Ausdruck als das Kultbuch des *Fin de siècle*, Joris-Karl Huysmans' Roman *A rebours* aus dem Jahr 1884. Es handelt sich um ein, darauf hat Hans-Robert Jauf hingewiesen, »rückständige[s] Verhältnis der Ästhetik zur Natur«<sup>47</sup>, da die ästhetizistischen Strömungen der Jahrhundertwende nicht nur den Natur-Raum, sondern auch die städtische Welt als Lebenswelt des Menschen ignorierten. Diese Haltung der modernen Welt gegenüber galt es zu revidieren: Das Einverständnis mit der industrialisierten Moderne wird die programmatische und poetologische Basis der Avantgardebewegungen sein. Doch schon Baudelaire gab, indem er Kunst als eine Kunst des Hässlichen dachte und das Schöne als das bizarr Schöne identifizierte (vgl. den Beitrag von Luca Crescenzi), letztlich die behauptete Autonomie von Kunst preis. Ist also

<sup>46</sup> Harald Neumeier: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999.

<sup>47</sup> Jauf: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 136.

seine herausgehobene Position innerhalb der Ausbildung und Etablierung der literarischen Moderne die Folge des Befunds, dass er, lange vor ihrem konkreten Auftreten, beide Modernekonzepte in seinem Werk integriert? Liegt die Ausnahmestellung dieses Autors demnach nicht gerade in der Ambivalenz seines Œuvres begründet? Denn das hieße anders formuliert, dass das Werk von Baudelaire die Moderne noch als Einheit realisiert, indem es Elemente der ästhetizistischen mit Ansätzen der avantgardistischen Moderne verbindet und die Zweifel an der Moderne mit dem Bad in der Menge als dem Sinnbild der Moderne verschränkt: Baudelaire ist der Vorläufer der Autonomiekonzepte des Ästhetizismus, aber er ist zugleich – dadurch dass er die Industrialisierung der Kunst einleitete und den bis dahin weitgehend sicheren Glauben an die Erzählbarkeit von Welt erschütterte – ein Initiator einer avantgardistischen Moderne. Vermutlich wertete Benjamin Baudelaires Werke denn auch aus genau diesen Gründen als einen Beitrag zu einer ›Theorie der Moderne‹ und sein Schreiben als paradigmatisch für diese Moderne: Denn er, Baudelaire, habe, so Benjamin, »den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis. Das Einverständnis mit dieser Zertrümmerung ist ihn teuer zu stehen gekommen. Es ist aber das Gesetz seiner Poesie.«<sup>48</sup>

Ein solches Einverständnis umreißt ebenso das poetologische Gesetz der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Diese erteilt dem Autonomiestreben des Ästhetizismus eine Absage, aber zugleich auch, und zwar durchaus in der Tradition Baudelaires, dem Mimesisprinzip und Realismuskonzept des 19. Jahrhunderts. Mit der Ausbildung einer kaum mehr selbstreflexiven, zu großen Teilen auch antireflexiven ›Poetik des Fragments‹, die das ›Zerbrochene‹ als die eigentliche Substanz der Moderne anerkennt – eine Substanz, die ein fragmentarisches Schreiben geradezu erzwingt, will man ihr als literarischem Gegenstand gerecht werden. Diese ästhetische Schlussfolgerung ist die Grundmaxime der Moderne – zumindest der avantgardistischen – im Unterschied zur klassischen Moderne, der – so wäre mit Blick auf die ausgefeilten theoretischen ›Reflexionsromane‹ von Thomas Mann, Broch, Musil, Kafka, Canetti, Otto Flake oder Franz Werfel zu formulieren – die Kontinuität eines ›syntaktischen Weltbildes‹ zugrunde liegt.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 101-149, hier S. 149.

<sup>49</sup> Vgl. Walter Benjamin: »Der ›Sinn des Lebens‹ ist in der Tat die Mitte, um welche sich der Roman bewegt« (Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II/2. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main 1977, S. 438-465, hier S. 455). Dieser Befund mag für die Klassische Moderne zutreffen, für die Avantgarde hingegen dürfte er nicht allzu große Verbindlichkeit haben.

Agiert die Avantgarde auf der Basis eines nahezu dekonstruktivistischen Literaturbegriffs, zumindest aber mit einer spielerischen und paraktatischen Ausrichtung, so ist die klassische Moderne – Peter V. Zima und Astradur Eysteinnsson reden vom Modernismus<sup>50</sup> – mit einem »formalistisch-hypotaktische[n] Bewußtsein verknüpft«<sup>51</sup>, wie es bei letzterem heißt; dieses wiederum ermöglicht ihr die Fortführung des traditionellen Mimesisprinzips, zweifelsohne erweitert und durchtränkt, etwa bei Mann, Musil, Broch und Flake, mit einer weitgetriebenen Form essayistischen Schreibens, mit der nicht zuletzt geschichtsphilosophische Begründungen der Krise in der Moderne, aber auch der Krise des Romans angeboten werden. Allerdings wäre zu klären, ob und inwiefern dieser unter Rückgriff auf antike Autoren begründete Essayismus als Denk- und Schreibform tatsächlich ein Phänomen der Moderne und wirklich eine dezidiert moderne Schreibform ist.<sup>52</sup>

Während die Avantgarde vielfach Antireflexivität als Wesensmerkmal von Literatur exponiert und existenzphilosophische, aber vor allem auch wahrnehmungspsychologische Gründe für die Krise des Erzählens in der Moderne ausmacht, drängt es die klassische Moderne zur Reflexion im Roman, wobei allerdings die Position Musils neuerlich zu überdenken wäre: Schließlich will auch er angesichts der Krise des Erzählens neue Darstellungsformen etablieren (vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Neymeyr).<sup>53</sup> Im Anschluss an solche Divergenzen ist das Verhältnis von avantgardistischer und klassischer Moderne mit den Gegenüberstellungen von Konstruktion und Reflexion, von Konstruktivismus und Komposition sowie von Mimetismus und Realismus zu verbinden. Denn die Avantgarde führt Heterogenität und Fragmentstruktur als Wesensmerkmale der Moderne und der gesamten Epoche vor, die im Ästhetischen über neue Formen der Realisation und Konkretisierung einer mimetischen Kunst umgesetzt werden; dies nicht zuletzt in Anlehnung an neue Wahrnehmungs- und Kommunikationsstrukturen und auch an das neue Konkur-

<sup>50</sup> Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Basel 1997, S. 1-28; Astradur Eysteinnsson: *The Concept of Modernism*. London 1990, S. 177: »In diesem Fall ist »Modernismus« sicherlich der umfassende Terminus, während sich der Avantgarde-Begriff nachweislich eines genügend großen Freiraums *innerhalb* des Modernismus-Konzepts erfreut. Zugleich kann sich nichts Modernistisches der Einwirkung der Avantgarde entziehen.«

<sup>51</sup> Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 233.

<sup>52</sup> Vgl. dazu auch Birgit Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin 2006; vgl. auch Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen 1999.

<sup>53</sup> »Filmstreifen denken!«, heißt es in Musils Brief an Bernard Guillemin vom 26. Januar 1931. In: Ders.: *Briefe*. 2 Bde. Bd. I: 1901 – 1941. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 496-499, hier S. 497.

renzmedium Film (der Beitrag von Karl Prümm wird diesen Aspekt aufgreifen), aber auch an das alte der Photographie. Dabei zerstört die Moderne als Avantgardekunst die Illusion einer nachahmenden Kunst und einer nachgeahmten Wirklichkeit. Das Innovative der avantgardistischen Moderne ist ihr radikales und radikalisiertes Mimesisprinzip, mit dem sie, so eine Formulierung Adornos, als »eine zweite Entfremdung« in einer »entfremdeten Welt«<sup>54</sup> agiert. Und über das sie an exponierter Stelle die Frage diskutiert, ob Fiktion und Realität in der Moderne, in einer modernen Lebenswelt also, sich überhaupt noch sinnvoll unterscheiden lassen. Sie versucht damit zugleich, die Grenze zur Realität, die Grenze zwischen Realität und Kunst aufzuheben<sup>55</sup>, um so den autonomen Status des Werks endgültig in Frage zu stellen, ja sogar dessen »kunsthaften« Charakter relativieren zu können.<sup>56</sup> Über die Integration von Objekten der kunstfremden (Alltags)-Realität negiert die Avantgarde die Tradition einer Literatur, die in der dezidierten Grenzziehung zwischen Kunst und Realität ihre Hauptaufgabe und wesentliche Eigenschaft erkannte. Und ist es nicht so, dass durch diese Infragestellung der klassischen Dichotomie von Fiktion und Wirklichkeit sich die Avantgarde in eine direkte Konfrontation zum Ästhetizismus, aber partiell eben auch zur klassischen Moderne der zwanziger Jahre stellt?

Jedenfalls wäre mit Blick auf solche Differenzen ein Avantgardismus, der die offene Form des Kunstwerks, eine Poetik des Fragments, eine Simultankunst und Montageästhetik favorisiert und die Funktionalisierung der Kunst vorantreibt, von einem »Modernismus« und mithin von einer »klassischen« Form von Moderne zu unterscheiden, für die ein ästhetischer Traditionalismus, ja Konservativismus geltend zu machen ist und mit der die geschlossene Form des Kunstwerks ebenso wie autonomieästhetische Vorstellungen fortgeführt werden; dies vor allem in Bezug auf die Verschränkung der Autorschaft mit der Kategorie der Subjektivität. Nicht zu Unrecht hat Helmut Koopmann 1970 im Rahmen seiner Untersuchungen zu Mann, Broch und Döblin (der freilich nur sehr bedingt in diese Reihe gehört) das Phänomen der »Klassizität der Moderne«<sup>57</sup> benannt. Zwar sollen darüber nicht die Werke von Musil, Mann, Kafka, Broch u. a. dem

---

<sup>54</sup> Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur 2*. Frankfurt a. Main 1970, S. 97.

<sup>55</sup> Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 29.

<sup>56</sup> Vgl. z. B. Alfred Döblins Forderung nach der »Senkung des Gesamtniveaus« von Literatur (Alfred Döblin: *Vom alten zum neuen Naturalismus* [1930]. In: Ders.: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg i. Br. 1989, S. 263-270, hier S. 270).

<sup>57</sup> Vgl. Helmut Koopmann: *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Döblin – Broch*. Stuttgart, Berlin, Köln, München 1983, S. 9-23; Hans Robert Jauf: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. Main 1970, S. 50f.

ästhetizistischen Bereich einverleibt werden. Hervorzuheben wäre aber dennoch, dass »der Moderne als ganzer« keineswegs eine »anti-klassische Kunstgesinnung [...] unterstellt werden« kann.<sup>58</sup> Und zudem, dass ihre »Klassizität« und Traditionalität gerade darin bestehen, dass sie die künstlerische Sphäre als realitätsbezogenen, keineswegs wirklichkeitsfremden, aber in die Kunst erweiterten Raum betrachtet und daran anschließend auf einer traditionellen Form des mimetischen Prinzips beharrt oder beharren konnte. Denn es dürfte kaum zu widerlegen sein, dass die Kennzeichen der literarischen Avantgarde, also die Erweiterung der literarischen Ästhetik und Techniken um außerliterarische, vor allem filmische, d. h. den Möglichkeiten des filmischen Mediums angenäherte Stilmittel und Schreibweisen, sowie die Aufhebung der festen Grenzen, nicht zuletzt die zwischen den einzelnen Medien, von der klassischen Moderne nur bedingt integriert werden.<sup>59</sup> Überhaupt trägt sie die von der Avantgarde betriebenen »Entgrenzungen«, etwa der Gattungen, von Schrift und Bild, von Kunst und öffentlicher Praxis, ebenso wie formalästhetische und sprachliche Entgrenzungen nur in Ansätzen mit. Es stellt sich die Frage, ob dies auch für die avantgardistische Entgrenzung des Subjekts zu einem »Subjekt als Vielheit«<sup>60</sup> gilt; für jene Konzeption also, die den Verzicht auf eine einstimmige Zentralperspektive und auf die Erfassung von Welt über die Fokalisierung des Einzelnen nach sich zieht. Jene Prozesse der De- und Rekonstruktion des Subjekts in der Moderne verarbeitet sie allemal, und sie registriert auch die Erfahrung der modernen Welt als eine dem Subjekt nicht gefügige. Doch anders als die avantgardistische Moderne folgert die klassische Moderne daraus keineswegs die Unangemessenheit einer geschlossenen Form des Kunstwerks – sieht man einmal von der Tatsache ab, dass die Romane von Canetti, Musil oder Kafka zumindest den Autoren zufolge Fragmente geblieben sind; und weiterhin auch nicht die Unangemessenheit traditionellen, geschlossenen Erzählens. Die narrative Konventionalität der Romane Brochs, Canettis, Manns und partiell auch Musils sollte nicht ignoriert werden, die Tatsache also, dass nur bedingt zutrifft, was Musils Erzähler oder Musil selbst im *Mann ohne Eigenschaften* bekennen, dass ihnen nämlich der »Faden der Erzählung« abhanden ge-

<sup>58</sup> Theodor W. Adorno: Musikalische Schriften (= Gesammelte Schriften. Bd. 16). Frankfurt a. Main, S. 230. – Vgl. auch Eysteinsson: The Concept of Modernism, S. 177.

<sup>59</sup> Vgl. hierzu Sabina Becker: Literaturgeschichte als Mediengeschichte: Zur Literatur der Weimarer Republik. In: Der Deutschunterricht, 2003, Heft 6, Themenheft: Literaturgeschichte entdecken. Hrsg. von Hermann Korte, S. 54-64.

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente [August-September 1885 (42)]. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Bd. VII/3: Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 – Herbst 1885. Berlin, New York 1974, S. 382.

kommen sei.<sup>61</sup> Zwar heißt es bei Musil weiter, dass »das Gesetz des Lebens [...] kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung«<sup>62</sup>, dass also die Grenzen von Realität und Fiktion in Frage gestellt sind. Nichts desto weniger aber erinnert dieses Bekenntnis an jenen Lord Chandos, Musils Roman also an jenes oft zitierte Dokument einer um 1910 diagnostizierten Erzählkrise, in dem ein Erzähler konstatiert, dass ihm »völlig die Fähigkeit abhanden gekommen sei, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen«, und ihm »alles in Teile«<sup>63</sup> zerfalle (auf Hofmannsthals ›Lord-Chandos-Brief‹ kommt Erich Kleinschmidt zu sprechen); um sodann aber in einem keinerlei sprachliche Krisen und Unsicherheiten aufweisenden Brieftext die Verunsicherung, seine theoretisch benannte Erzählkrise also, mühelos, d. h. sicher formulierend bewältigt und zum Paradigma einer »rekonstruktiven Autorschaft« in der Moderne avanciert (vgl. den Beitrag von Christian Schärf).

Neben diesen produktionsästhetischen Entscheidungen wäre an die rezeptionsästhetischen Ansätze der klassischen Moderne zu erinnern: Auch sie sind im Unterschied zur Avantgarde daraufhin angelegt, die Ideologie der künstlerischen Autonomie und die Möglichkeiten des individuellen Ausdrucks nicht in Frage zu stellen und so die traditionelle Unterscheidung der Kunst von der Massen- und Alltagskultur nicht zu ignorieren, ja sogar eher zu vertiefen. Die Avantgarde verlagert, und von dieser poetologischen Umorientierung wird noch Bertolt Brecht zehren, das ästhetische Interesse auf die Rezeptionsseite, auf die Rezeption und Wirkung von Literatur. Eingeleitet ist damit nicht weniger als der Prozess der Preisgabe der von Benjamin diagnostizierten »Aura« der Kunst.<sup>64</sup> Die Avantgarde vertritt das Konzept einer postauratischen Kunst, die produktions- und rezeptionsästhetisch auf ein Massenzeitalter reagiert, und zwar ästhetisch reagiert. Sie erfährt jenen von Benjamin konstatierten Prozess des »Verfall[s] der Aura« und der »gewaltigen Erschütterung des Tradierten«<sup>65</sup> eben nicht nur, wie von Benjamin allzu direkt suggeriert, als einen Verlust, sondern zugleich als Gewinn; und zwar im Sinne einer Entgrenzung von Kunst und Literatur, sei es im Hinblick auf die Durchlässigkeit der medialen Barrieren, sei es im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Rea-

<sup>61</sup> Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. 2 Bände. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. I, S. 650.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief [1902]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke. Bd. 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. Main 1991, S. 45-55, hier S. 48 und S. 49.

<sup>64</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1934]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/2, S. 431-469, hier S. 438.

<sup>65</sup> Ebd., S. 479 und S. 477.

lität (vgl. dazu den Beitrag von Erhard Schütz). Einer »kontemplativen Passivität«<sup>66</sup> als gültiger Rezeptionshaltung des Lesers und Betrachters von Kunst, einer kontemplativen oder auch nur konsumierenden Form der Rezeption von Kunst möchte sich die Avantgarde als eine auf den Bruch mit der geschlossenen, organischen Form des Kunstwerks angelegte Simultankunst verweigern. Das unterscheidet sie grundsätzlich von einer ästhetizistischen »l'art pour l'art«-Kunst, aber auch von der klassischen Moderne eines Thomas Mann, Broch, eines Kafka, Canetti, Zweig oder Flakes. Denn verhindert in ihren Werken der nicht vollzogene Bruch mit dem klassischen Prinzip des organischen Kunstwerks letztlich nicht auch den Bruch mit dem klassischen Ideal der kontemplativen »Anschauung« und der »Passivität« des Rezipienten zugunsten eines selbst produktiv werdenden Lesers? Es sind derartige Beobachtungen, die zu dem Befund führen, dass es, wie Jürgen Habermas bemerkte, »die Moderne selbst ist, die sich ihre Klassizität schafft«.<sup>67</sup>

Diese Fragen ebenso wie die bereits angesprochenen Aspekte – denen sich sicherlich weitere zufügen ließen – legen es nahe, das bislang vermutlich zu wenig terminologisch gefasste und diskutierte Verhältnis der klassischen Moderne zur avantgardistischen näher zu beleuchten (der Aufsatz von Walter Fähnders widmet sich dieser Frage, vgl. weiterhin den Beitrag von Thomas Anz). Lässt sich ihr Verhältnis als eine Koexistenz »zweier einander fremder Strömungen« charakterisieren, wie Zima vorgeschlagen hat.<sup>68</sup> Oder müssen die Avantgarden, auch dies eine Anregung Zimas, »als Bestandteile des Modernismus« betrachtet werden, »einerseits weil avantgardistische Verfahren in modernistischen Romanen und Dramen vorkommen, andererseits weil dem Modernismus und der Avantgarde politi-

<sup>66</sup> Jauß: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, S. 99. – Vgl. auch S. 249: »Die postauratische Kunst befreit die ästhetische Rezeption aus ihrer kontemplativen Passivität, indem sie den Betrachter, Leser oder Zuschauer nunmehr selbst an der Konkretisation des ästhetischen Gegenstands beteiligt. Er wird in dem Maße zum Mitschöpfer des Werks, in dem er die Erwartung einer geschlossenen, sinnerfüllten Form als die klassische Illusion par excellence preisgibt und die bedeutungstiftende Interpretation wie schon die künstlerische Tätigkeit als eine immer nur mögliche Lösung vor einer unabschließbaren Aufgabe begreift.«

<sup>67</sup> Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, S. 446; Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, S. 50f.

<sup>68</sup> Zima: Moderne/Postmoderne, S. 11. – Zima problematisiert das Verhältnis zwischen Moderne und Avantgarde: »Wesentlich problematischer als die Verwandtschaft zwischen Modernismus und *modernismo* erscheint auf den ersten Blick die zwischen Modernismus und *Avantgarde*« (ebd.). Auch Calinescu (*Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, S. 140) geht davon aus, dass Modernisten wie Proust, Kafka oder Joyce »kaum etwas mit so typischen Avantgarde-Bewegungen wie Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus zu tun« haben.

sche und existentielle Probleme gemeinsam sind.«<sup>69</sup> Reicht es aus, in den avantgardistischen Bewegungen die »Vorboten der Postmoderne« zu sehen, die klassische Moderne, den Modernismus hingegen mit dem Jahr 1933 enden zu lassen? Unabhängig von der Diskussion des Verhältnisses von Moderne und Postmoderne ist der Verbleib oder das Schicksal der ästhetischen Modernen nach 1933 (vgl. hierzu die Beiträge von Erhard Schütz und Walter Delabar), aber auch nach 1945 (vgl. den Beitrag zur DDR-Literatur von Wolfgang Emmerich) eine zentrale, aber nicht ausreichend beantwortete Frage – die sich mit Blick auf Wolfgang Koeppen sicherlich hervorragend diskutieren lässt – Koeppen hat sich wiederholt an exponierter Stelle zu Alfred Döblin bekannt und diesen als seinen »Lehrer des Handwerks«<sup>70</sup> bezeichnet (Peter Sprengel beschäftigt sich mit dieser Frage). Die Rede von der Präsenz der literarischen Moderne in den 1950er und 1960er Jahren wirft dabei zugleich die Frage nach der Bedeutung der soziokulturellen, literarhistorischen, aber auch politischen Rahmenbedingungen der Entstehung und Etablierung dieser Moderne auf. Zu überlegen ist, ob nach 1945 die Moderne der Vorkriegszeit wirkt oder lediglich – wie man mit Blick auf Koeppen feststellen könnte, eine »halbierte« Moderne, eine um ihre historischen und kulturellen Voraussetzungen entstellte und d. h. eine auf ihr Stilrepertoire verkürzte oder rekonstruierte Moderne?<sup>71</sup>

Zu bilanzieren wäre abschließend jedenfalls zunächst einmal, dass sich unter dem Begriff Moderne in den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts mindestens zwei, vermutlich drei durchaus konträre kulturelle, literarische und ästhetische Konzepte verbergen – von der Anti-Moderne einmal ganz abgesehen (die im Beitrag von Georg Bollenbeck im Mittelpunkt steht). Die heterogene Vielfalt dieser Ansätze hat bereits dazu geführt, den Epochencharakter der Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frage zu stellen.<sup>72</sup> Damit stünde zugleich der Terminus Moderne nicht nur als Epochenbegriff, sondern auch als Stilbegriff zur Disposition und seine Tragfähigkeit zur Diskussion. Oder man begnügt sich mit der Annahme, dass die Moderne nicht viel mehr bezeichnet als den Verlust einer epochalen literarischen Einheit und dass sie von daher

<sup>69</sup> Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 12.

<sup>70</sup> Gespräch mit Wolfgang Koeppen. In: Heinz Ludwig Arnold. *Gespräche mit Schriftstellern*. München 1975, S. 109-141, hier S. 119.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu Martin Hielscher: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und »Jugend«*. Heidelberg 1988; Sabina Becker: *Verspäteter Modernist oder halbierte Moderne? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne*. In: *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. *Topographien der literarischen Moderne*. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 97-115.

<sup>72</sup> Vgl. Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

kaum mehr als ein Amalgam ästhetischer Konzepte benennt. Wiederholt hat man den Begriff der Postmoderne als eine Konstruktion bezeichnet<sup>73</sup>, es wäre zu überlegen, ob dies nicht auch für den Begriff der Moderne gilt.

Mit Blick auf die soziologischen Argumentationen hätte dies einiges für sich, gehört der Prozess der Ausdifferenzierung in autonome Sphären Max Weber zufolge doch unbedingt zu Modernisierungsprozessen bzw. zur Modernisierung der Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Dann jedoch bliebe das Neben- und Gegeneinander, die Gleichzeitigkeit und Pluralität ästhetischer Konzepte *das* Kriterium der Moderne, also jener Stilpluralismus, den die Post-Moderne in vielerlei Hinsicht fortsetzt (ein Aspekt, den Moritz Baßler in seinem Aufsatz aufgreift).

Zweifelsohne bedeutet Moderne Ambivalenz, ihr Wesen ist Ambivalenz, und die Postmoderne ist sicher auch die Folge dieser Widersprüchlichkeit der Moderne. Diese ist ein Raum, in dem sich einzelne Strömungen als Gegenbewegungen einander antreiben, ja sich gegenseitig aufheben, genau dieses Phänomen der wechselseitigen Infragestellungen und Aufhebungen macht das Kennzeichen der Moderne, den Prozess der Moderne aus. Sie lässt sich als »ein Prozess aus Prozessen, die den Möglichkeitsspielraum modernen Schreibens in vielerlei Richtungen ausgeschritten« haben, beschreiben.<sup>74</sup>

Diese Gleichzeitigkeit sollte indes nicht vergessen lassen, dass den unterschiedlichen Ausprägungen von Moderne durchaus eine vergleichbare Referenz zugrunde liegt, und zwar die auf das gleiche »gesellschaftliche und kulturelle System«.<sup>75</sup> Dieser Befund wiederum wirft die eingangs bereits erwähnte Frage auf, ob die Unterscheide zwischen Modernismus, Moderne und Avantgarde primär gesellschaftlich begründet sind, ob sich also politische Gegensätze als Gründe für ihre unterschiedlichen ästhetischen und stilistischen Normen anführen lassen. Hängen die Differenzen, die sich etwa für das Werk von Stefan George und Filippo Tommaso Marinetti, Marcel Proust und James Joyce, von Mann und Döblin und für ihre unterschiedlichen Modernekonzepte benennen lassen, mit der jeweiligen gesellschaftspolitischen Positionierung zusammen, mit ihrer je eigenen Verortung im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess? Und folgt daraus sodann, dass es sich bei den Spielarten der Moderne am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bei der ästhetizistischen Moderne, der Avantgarde und der klassischen Moderne, um eine »erzwungene Pluralität« handelt, wie Wolfgang Welsch konstatierte?

<sup>73</sup> Vgl. dazu auch Antje Senarclens de Grancy, Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Wien 2001.

<sup>74</sup> Vgl. dazu weiter Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 10.

<sup>75</sup> Fährders: *Moderne und Avantgarde*, S. 9.

Erzungen im Unterschied zur »radikalen Pluralität«<sup>76</sup> der Postmoderne, die die »Vielheit heterogener Konzeptionen, Sprachspiele und Lebensformen«<sup>77</sup> gewollt und bewusst inszeniert habe oder noch immer inszeniert? Erzungen, weil die Moderne im Gegensatz zur Postmoderne eine »Grundobsession« verfolge, nämlich so genannte »Einheitsträume«<sup>78</sup> Verfolgt die Moderne also in all ihren angesprochenen Ausprägungen, eine Idee der Einheit und des Totalen<sup>79</sup> Wäre mithin die sie kennzeichnende ästhetische Idee des Fragments nicht viel mehr als die mit unwilliger Geste zur Schau gestellte Akzeptanz eines zu überwindenden Zustands?

Wohl kaum. Sind doch die aufgezeigten Ausprägungen von Moderne sicher mehr als nur Scheingefechte. Gleichwohl vermag der Ansatz von Welsch, eine andere Idee anzulegen, und zwar im Hinblick auf die Beobachtung, dass jene Autoren, deren Werke markante Eckpfeiler im Prozess der literarischen Moderne darstellen, zwischen autonomen und heteronomen Kunstauffassungen schwanken, zu nennen sind hier vor allem Baudelaire, Rilke und Döblin.

Die Moderne hat mit Baudelaire begonnen als Symbiose verschiedener Moderne-Konzepte und sie endet auch – zumindest bezogen auf die Zeit bis 1933 – in Form einer solchen Zusammenführung, die sodann den Zweifel an ihr, aber auch die Begeisterung für eine Zivilisation und Kultur der Moderne erlaubt: Denn die nach 1920 bis zum Ende der Weimarer Republik und partiell noch innerhalb der Exilliteratur<sup>80</sup> wirkende Ästhetik der Neuen Sachlichkeit darf im Hinblick auf die Integration avantgardistischer Verfahrensweisen – wie Montage, Collage, assoziatives Schreiben, Intermedialität, Entgrenzung und Vermischung – in traditionale Erzählkonzepte und konventionelle Schreibformen als eine Synthese von avantgardistischer und klassischer Moderne und mit Blick auf diese synthetisierende Dimension als eine reflektierte Form der Moderne gelten. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, um mit einem nochmaligen Hinweis auf diesen Autor zu schließen (er wird in Luca Renzis Beitrag eigens gewürdigt), dürfte das wohl gelungenste Beispiel einer solchen produktiven Symbiose der heterogenen Moderne-Konzepte sein.

---

<sup>76</sup> Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 4

<sup>77</sup> Ebd., S. 5.

<sup>78</sup> Ebd., S. 6.

<sup>79</sup> Vgl. dazu auch: Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hrsg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne. Zur Souveränität der Literatur 1900 – 1933*. München 2007.

<sup>80</sup> Vgl. dazu: *Exil und Avantgarden*. Hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rothermund, Lutz Winckler, Irntrud Wojak und Wulf Koepeke (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 16. München 1998.

*Literaturverzeichnis*

- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002.
- Ders., Michael Stark (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart 1994.
- Asholt, Wolfgang, Walter Fähnders (Hrsg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt 1997.
- Dies. (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938)*. Stuttgart, Weimar 2005.
- Barck, Karlheinz: *Avantgarde*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar 2000, S. 544-577.
- Baßer, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916*. Tübingen 1994.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lasch: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt a. Main 1996.
- Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 – 1933*. St. Ingbert 1993.
- Bollenbeck, Georg: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne*. Frankfurt a. Main 1999.
- Ders.: *Kulturkritik: ein unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35 (2005), S. 41-53.
- Ders., Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Die Janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*. Wiesbaden 2000.
- Ders., Werner Köster (Hrsg.): *Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung*. Wiesbaden 2003.
- Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn: der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995.
- Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997.
- Breuer, Stefan: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. Main 1974.
- Ders.: *Prosa der Moderne*. Frankfurt a. Main 1988.
- Ders.: *Moderne*. In: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt a. Main 1994ff., hier Bd. II, 1996, S. 1287-1319.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington-London 1977.
- Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hrsg. von Reinhart Herzog. München 1987.

- Eysteinsson, Astradur: *The Concept of Modernism*. London 1990.
- Fähnders, Walter: *Moderne und Avantgarde 1890 – 1933*. Stuttgart, Weimar 1998.
- Frick, Werner: »Die mythische Methode«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998.
- Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a. Main 1995.
- Graevenitz, Gerhart von (Hrsg.): *Konzepte der Moderne (= Germanistische Symposien. Berichtbände, Bd. XX)*. Stuttgart, Weimar 1997.
- Grimminger, Rolf, Jurij Murašsov und Jörn Stückrath (Hrsg.): *Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich: *Modern, Modernität, Moderne*. In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 8 Bde. Stuttgart 1978, Bd. IV, S. 93-131.
- Habenmas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: Ders.: *Kleine philosophische Schriften (I-IV)*. Frankfurt a. Main 1981, S. 444-464.
- Ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*. Frankfurt a. Main 1985.
- Hebekus, Uwe, Ingo Stöckmann (Hrsg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne. Zur Souveränität der Literatur 1900 – 1933*. München 2007.
- Japp, Uwe: *Kontroverse Daten der Modernität*. In: Schöne (Hrsg.): *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses*, S. 125-134.
- Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. Main 1989.
- Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*. In: Vietta, Kemper: *Ästhetische Moderne in Europa*, S. 97-126.
- Kemper, Hans-Georg, Silvio Vietta: *Expressionismus*. München 2004.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004.
- Kittsteiner, Heinz D.: *Die Entstehung des modernen Gewissens*. Darmstadt 1992.
- Klinger, Cornelia: *Modern, Moderne, Modernismus*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar 2000, Bd. 4, S. 121-167.
- Koopmann, Helmut: *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Döblin – Broch*. Stuttgart, Berlin, Köln, München 1983.
- Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990.

- Ders., Gérard Raulet (Hrsg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen 1987.
- Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin 2006.
- Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart 1991.
- Piechotta, Hans Joachim, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. 3 Bde. Opladen 1994.
- Riha, Karl: Prämoderne – Moderne – Postmoderne. Frankfurt a. Main 1995.
- Rohkrämer, Thomas: Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880 – 1933. Paderborn, München, Wien, Zürich 1999.
- Schöne, Albrecht (Hrsg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses, Göttingen 1985. Bd. 8: Ethische kontra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus. Tübingen 1986.
- Schönert, Jörg: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989, S. 393-413.
- Senarclens de Grancy, Antje, Heidemarie Uhl (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Wien 2001.
- Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870 – 1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1999 (= de Boor/ Newald: Geschichte der deutschen Literatur IX/1).
- Ders.: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (= de Boor/ Newald: Geschichte der deutschen Literatur IX/2).
- Ders.: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993.
- Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Stuttgart 1995.
- Ders.: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001.
- Ders., Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin 1994.
- Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900. In: Le Rider, Raulet (Hrsg.): Verabschiedung der (Post-) Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, S. 91-116.
- Ders., Stephan Dietrich: Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2., verbesserte und kommentierte Auflage. Freiburg i. Br. 1998.

Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Basel 1997.

Žmegač, Viktor: [Artikel] *Moderne/Modernität*. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 278-285.

