

Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Moderne und ästhetischer Modernität 1900-1933

Sabina Becker

(Freiburg)

Ging die ältere germanistische Moderne-Forschung von einem spannungsgeladenen und unklaren Verhältnis zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne aus,¹ so steht in der heutigen Diskussion die innovative Produktivität dieses Bezugs im Vordergrund; d. h. der Zusammenhang von gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen und der Modernisierung von Literatur. Längst folgt die Moderne-Forschung nicht mehr jenen Selbstbeschreibungen der ästhetizistischen Moderne, in denen gesellschaftliche Modernisierung „primär als fortgesetzte Beschädigung“ des Subjekts und der Gemeinschaft, als Zweckrationalisierung, Entfremdung, Entwurzelung und Vereinzelnung“ in einer Gesellschaft beschrieben wird; als „eine Verlustgeschichte“ also, gegen die „Kunst und Kultur ihren vehementen Protest“² anmeldeten. Vielmehr interessiert der produktive Schub in Ästhetik, Poetik und Literatur, der mit der radikalen Öffnung literarischer Strömungen nach 1900, genauer der zehner und zwanziger Jahre, einherging und in deren Nachfolge die Ismen-Kette der Moderne sich überhaupt erst etablieren konnte.

Niklas Luhmanns soziologische Theorie der Ausdifferenzierung von Gesellschaft und Kultur in der Moderne, seine Beschreibung und sein Verständnis von Kunst als ein autopoietisches, selbstreferentielles System der zweiten Ordnung konnte und kann zweifelsohne für die Kultur- und Literaturwissenschaften Anregungen geben. Im Hinblick auf die Beschreibung der kulturellen, literarischen und ästhetischen Moderne jedoch ist die These von der zunehmenden Ausdifferenzierung der Systeme Kunst und damit auch der Moderne kaum relevant. Ist dieser Befund doch nur bedingt von Belang für die kulturellen und literarischen Bedingungen und Gegebenheiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, für jenen Zeitraum also, der gemeinhin für die Entstehung und Etablierung der ästhetischen und literarischen Moderne in Anspruch genommen wird. Denn zwar ist das Phänomen der Ausdifferenzierung infolge von Pluralisierung selbst als ein Be-

¹ Vgl. hierzu Anke-Marie Lohmeier, Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31 (2006), Heft 1.

² Walter Erhart, Die germanistische Moderne – eine Wissenschaftsgeschichte, in: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, hg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin 2007, S. 145-166, hier S. 150.

standteil der zivilisatorischen Moderne zu werten, doch es entfaltet in erster Linie im Umfeld des Ästhetizismus seine Wirkung, hier kommt den Aspekten der Selbstorganisation und vor allem der autopoietischen Reproduktion des Systems Kunst eine dieselbe konstituierende und generierende Funktion zu. Hier gilt tatsächlich Luhmanns Erkenntnis, die moderne Kunst sei „in einem operativen Sinne autonom“, also in sich geschlossen – „operativ geschlossen“, so ein Befund Luhmanns in seiner *Kunst der Gesellschaft*.³ Mit Blick auf diese Geschlossenheit, und das meint letztlich auch ‚Abgedichtetheit‘ gegenüber der zivilisatorischen und gesellschaftlichen Moderne und den gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen wird diese, etwa vom George-Kreis, aber auch von Hugo von Hofmannsthal realisierte Moderne als eine „andere“ Moderne verstanden – Georg Braungart und die Arbeiten von Stefan Breuer haben sich mit dieser Form einer anderen Moderne befaßt.⁴ Anders ist vor allen Dingen das Selbstverständnis und die Herleitung einer solchen Moderne, ihre Distanz zu den Modernisierungsschüben in Gesellschaft, Politik und Kultur, aber auch zu gesellschaftlich motivierten Disziplinen wie Soziologie und Anthropologie. Auch markiert dieses ‚Andere‘ zugleich die Grenze zu jener literarischen Moderne, die ihre Modernität und ihren Modernestatus gerade umgekehrt in einem engen Bezug zur zivilisatorischen Moderne behauptet und auch tatsächlich realisiert. Diese grundlegende Diskrepanz scheint im Moderne-Diskurs der letzten Jahrzehnte immer noch zu wenig berücksichtigt und problematisiert. So entsteht ganz offensichtlich eine terminologische Ungenauigkeit, die sich bei genauerer Betrachtung als eine inhaltliche Undeutlichkeit herausstellt. Denn die Praxis der Avantgardeskünste läuft den Selbstbeschreibungen der ästhetizistischen Moderne geradezu entgegen; verstehen sich und agieren letztere als in sich geschlossene, autoreferentielle Entitäten, so lassen sich die avantgardistischen Modernebewegungen als offene und durchlässige Formationen beschreiben, was auch ihre ästhetischen Positionen nachhaltig bestimmt. Gerade diese Offenheit und Durchlässigkeit sind die Bestandteile sowohl ihres Modernekonzepts als auch ihrer Modernität. Sie ermöglichen eine Fremdreferenz und mithin die Bezugnahme auf andere Systeme, sowohl der Kunst als auch der Gesellschaft, Politik, Wissenschaft, Ökonomie, Medizin und Naturwissenschaften. Die Intermedialität der literarischen Moderne im Umfeld der Avantgarde ist spätestens seit den zehner Jahren ein hervorragendes Merkmal dieser Ausprägung von Moderne, ebenso ihre Interkulturalität und Interdisziplinarität. Eine solche Diskursivierung oder Interdiskursivität ist ein prägnantes Kennzeichen dieser Moderne, und diese Ausrichtung ist ohne den Bezug auf die außerliterarische gesellschaftliche, politische und kulturelle Sphäre kaum vorstellbar. Die Fremdreferentialität wird

³ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, S. 218.

⁴ Georg Braungart, *Leibhafter Sinn: der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995; Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995.

sozusagen zur entscheidenden Antriebskraft der literarischen Moderne. Diese Referenz auf außerästhetische Bereiche der gesellschaftlichen Realität wird von der ‚selbsternannten‘ Moderne seit dem Naturalismus durchweg als konstituierendes Element herausgestellt; die ästhetischen und poetologischen Forderungen des Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit sind das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit der Modernisierung der Lebensbereiche und dem Wandel der Erfahrungsformen und Wahrnehmungsstrukturen. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt einer ‚art industrial‘ und einer Gesellschaftlichkeit der ästhetischen Form und Ausdrucksweise vernachlässigt die Rede von der autopoietischen Geschlossenheit und selbstreferentiellen Konstitution von Kunst den ebenso wichtigen Zusammenhang von gesellschaftlicher Moderne und freigesetztem ästhetischen Modernismus, von zivilisatorischem Prozeß einerseits und der Modernisierung von Literatur andererseits: Die Ausbildung der avantgardistischen Moderne läuft der Luhmannschen Annahme jedenfalls entgegen, ist erstere doch gerade umgekehrt das Resultat des Aufbrechens einer autoreferentiellen Ausrichtung des kulturellen Systems.

Die vor allem in der angelsächsischen Moderne-Forschung angenommene Unterscheidung zwischen den zwei Modernen, zwischen einer gesellschaftlich-zivilisatorischen und technisch-naturwissenschaftlichen auf der einen und einer künstlerischen und ästhetischen Moderne auf der anderen Seite – wie sie z.B. Matei Calinescu in seiner Studie *Five Faces of Modernity* (Kapitel: „The two modernities“)⁵ vorgenommen hat – eine solche Differenzierung macht von daher mit Blick auf die literarischen Konstellationen um 1900, und das heißt mit Blick auf die ästhetizistische *l'art pour l'art* Konzeption oder die Ansätze des George-Kreises durchaus Sinn. Für die nach der Jahrhundertwende sich etablierende Moderne indes schon nicht mehr. In ihr sind die gesellschaftliche und die literarische Moderne keineswegs differente und antagonistische Phänomene. Vielmehr erweisen sie sich als Filiationen einer Moderne, genauer, eines Modernisierungsprozesses, der zwar im 19. Jahrhundert seinen Ausgang genommen hatte, aber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt findet. Man kann dies dahingehend präzisieren, daß der von Max Weber diagnostizierte Prozeß der Rationalisierung und ‚Entzauberung‘ der Welt,⁶ der Realität oder ganz konkret der Gesellschaft eine Entzauberung von Kunst und Literatur hervorgerufen hat: wofür nicht ausschließlich, aber sehr prägnant die Neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre steht. Man kann aber mit ebenso guten Gründen davon

⁵ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington, London 1977.

⁶ 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, hg. v. Johannes Winkelmann (1. Halbband). Tübingen, S. 285-314, hier S. 308: „die Vorgänge der Welt [werden] entzaubert“.

ausgehen, daß die gesellschaftlichen Prozesse einen kulturellen Innovations- und Modernisierungsschub freisetzen, von dem Literatur und Kunst bis heute zehren, hier ist nicht nur an die Post-Moderne zu denken. Die jedoch scheint kaum mehr erklärbar ohne die integrierende Analyse der angesprochenen Zusammenhänge.

Die Debatte um die Ästhetik und Literatur der Moderne ist von daher mit soziologischen und soziokulturellen Modernisierungstheorien zu verbinden. Sicher darf nicht übersehen werden, daß die unterschiedlichen Haltungen der ästhetischen Moderne zu den außerästhetischen Sphären wie angesprochen unterschiedliche Ausprägungen von Moderne, differente Moderne-Konzepte eben konstituieren. Stefan George vertritt eine „andere“ Moderne als etwa Alfred Döblin oder der Dadaismus, und auch Hofmannsthal perspektiviert ein anderes Moderneverständnis als die Neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre oder die Avantgarde-Literatur insgesamt.

Dieses Phänomen unterschiedlicher Varianten von Moderne ist nicht zuletzt das Resultat einer divergierenden Haltung zur modernen Zivil- und Massengesellschaft und auch zur gesellschaftlichen Modernisierung. Bei Georges anderer Moderne etwa handelt es sich, mit Blick auf die gesellschaftliche Situation, auch um einen Anti-Modernismus, wenn nicht gar um eine Anti-Moderne. Zumindest beansprucht man ästhetische Modernität über die Forderungen der Nicht-Gesellschaftlichkeit, der Autonomie und Selbstreferentialität, und dies in strikter Abgrenzung zu den gesellschaftlichen Modernisierungstendenzen. Daneben etabliert sich mit Vehemenz eine kulturelle Moderne, die vornehmlich als das Resultat einer spezifischen, positiv grundierten Haltung der gesellschaftlichen Entwicklung gegenüber zu beschreiben ist. In ihr werden auch die Zweifel an der Moderne, an der Ausbildung einer modernen Zivilisation zum Ausdruck gebracht, sei es im Gefühl der „transzendentalen Obdachlosigkeit“,⁷ wie es Georg Lukács diagnostizierte, sei es in den literarischen Modellen der ‚grands récits‘ in den großen, umfassenden epischen Entwürfen einer klassischen Moderne also, deren Antriebskraft u.a. ein Bedürfnis nach Totalität und Einheit ist; so fällt z.B. im Werk Thomas Manns die entschiedene Ambition zur Synthese und zum großen Ganzen, wenn nicht gar zu einer holistischen Prädisposition auf. Für die Moderne in ihrer avantgardistischen Prägung hingegen bleibt der Prozeß der Modernisierung des Schreibens an den Prozeß der gesellschaftlichen Erneuerung gebunden. Auf der gattungspoetologischen Ebene ist damit der Wandel vom älteren Individualroman zu einem gesellschaftsnahen Großstadtroman eingeleitet, statt des Individuums wird in ihm die Masse und statt Subjektivität primär Soziabilität exponiert. Dahinter steht die Überlegung, daß nicht der einzelne, sondern die gesellschaftlichen, politischen und kulturphilosophischen Systeme von Diskursen, in die das Subjekt verstrickt ist, zu beschreiben sind, und von daher, zumindest innerhalb

⁷ Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1920]. Darmstadt, Neuwied 1971, S. 32.

der erzählenden Prosa, das erzählerische Interesse sich vornehmlich nicht mehr am einzelnen ausrichtet, die Handlung statt dessen vielfach zugunsten der Diskurse aufgelöst, die erzählte Geschichte des Subjekts – etwa bei Döblin und Musil – analog der erfahrenen Ohnmacht des einzelnen angesichts diskursiver Strukturen sowie der Ich-Dissoziation in einer pluralistischen Moderne in die Diskurse überführt wird.

Die Bezugnahme auf die soziale und gesellschaftliche Realität wie auf soziokulturelle Standards wird der Motor einer ästhetischen Avanciertheit, die in vielem die Spannung und Produktivität der Epoche ausmacht: Die gesellschaftliche Referenz bedingt eine Gesellschaftlichkeit von Kunst und Literatur, die nach der Epoche des Realismus einen Innovationsschub auslöst, den es so seit der Romantik nicht mehr gegeben hatte: Der Entschluß der Moderne, Literatur nicht nur gesellschaftsnah und zeitgebunden zu gestalten, sondern „Kunst in Lebenspraxis“⁸ zu überführen, in dieser Strategie liegt wohl die Besonderheit, wenn nicht gar die Existenz der Moderne selbst begründet; vor allem weil darin die Idee der Gesellschaftlichkeit und das Gesellschaftliche der Ästhetik, die soziale Bedingtheit der Form sowie die gesellschaftliche Dimension literarischen Schreibens also aufgehoben ist: Diese Wendung gegen das vor allem um 1900 im Umfeld des Ästhetizismus und später noch im George-Kreis und bei Hofmannsthal herrschende Diktum von der Autonomie der Kunst und der Selbstreferentialität künstlerischer Ausdrucksformen markiert eine kulturelle Erweiterung der Möglichkeiten, Funktionen, aber auch der Stellung von Kunst und Literatur, die zu großen Teilen die Moderne ausmacht und den Modernismus einer literarischen Moderne erst verfestigt.

Das prinzipielle Einverständnis mit der industrialisierten und zivilisatorischen Moderne und die daraus hervorgehende kritische Auseinandersetzung mit dieser machen demnach einen wesentlichen Impuls der avantgardistisch operierenden Moderne aus. Im Gegensatz zu den Autonomiekonzepten einer ästhetizistischen Literatur begründet eine antiästhetizistisch orientierte Moderne ihre Modernität über die Kategorie des Gesellschaftlichen und der heteronomen Ausrichtung ihrer Poetik. Ihre Inhalte ebenso wie die von ihr entwickelten ästhetischen Verfahren, Simultan- und Reihungsstil, ein Kinostil, wie ihn Döblin perspektivierte, Montagetechnik, Reportage- und Berichtstil, Dokumentarismus und Multiperspektivität sind das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Innovationsschüben, die über die Prozesse der Industrialisierung, Technologisierung, Urbanisierung, Rationalisierung und Verwissenschaftlichung ausgelöst und erfahren werden. Die Verbindung von gesellschaftlichem Wandel und literarischer Moderne beeinflusst in entscheidendem Maße literarische Strategien bis hinein in die Wahl und Ausbildung von Genres oder in die Anwendung spezifischer Schreibweisen. Nur so ist es zu verstehen, daß sich die literarische Moderne im 20. Jahrhundert vornehmlich nicht mehr über

⁸ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974, S. 29.

die Absetzung vom Alten und von der Tradition definiert, sondern vielmehr konsequent den Grad der Orientiertheit am gesellschaftlichen und zivilisatorischen Standard mißt. Gerade darin liegt etwa die Leistung einer Bewegung wie der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger Jahren begründet, eben in der Etablierung einer neuen Einstellung dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand gegenüber und in der Zurückdrängung der bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur dominanten kulturpessimistischen und fortschrittsfeindlichen, Haltung, die sich im Umfeld der Anti-Moderne, aber auch der anderen, einer sich auf der Basis von Autonomie und Selbstbezüglichkeit konstituierenden Moderne festgesetzt hatte. Es ist das Verdienst der Neuen Sachlichkeit, den Modernisierungsschritt, dem die Gesellschaft in diesen Jahren in der Folge von Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung unterworfen war, mitvollzogen und der Literatur auf diese Weise eine fundierte gesellschaftskritische Funktion gesichert zu haben. Denn bereits in den zwanziger Jahren kristallisiert sich die noch heute gültige Erkenntnis heraus, daß eine modernisierte, hochtechnisierte Industriegesellschaft nur von einem dem gesellschaftlichen Standard synchronen und in diesem Sinn aufgeklärten Standpunkt aus zu beschreiben und zu hinterfragen ist. Das heißt aber auch, daß die Referenz auf erstere unabdingbar für eine der gesellschaftlichen Moderne analoge Ausprägung einer literarischen Moderne ist. Formen der Gesellschaftskritik wie sie für die zehner Jahre kennzeichnend sind, ein literarischer Eskapismus etwa oder die zivilisationskritische und fortschrittsfeindliche Besinnung auf Natur und Heimat, erweisen sich in Anbetracht der Tragweite der Modernisierungsprozesse in der Weimarer Republik als anachronistisch und hinsichtlich eines kritischen Potentials als unzureichend bzw. wirkungslos. Bezeichnenderweise spielen sie in der Literatur der zwanziger und frühen dreißiger Jahre keine große Rolle mehr. Auch der visionäre Utopismus der Spätexpressionisten hat nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs seine kritischen Implikationen, die er als Gegenmodell zur Kriegsrealität besaß, eingebüßt. Angesichts der Umgestaltung aller Lebensbereiche, der die Gesellschaft der Weimarer Republik unterworfen war, verlieren negative Formen der Kritik als brauchbare Aufklärungsstrategien ihre Relevanz. Die neusachliche Moderne nun unternimmt den Versuch, die Gesellschaft von einem avancierten Standpunkt aus zu hinterfragen und zu beurteilen, eine Entscheidung, der zweifelsohne eine partielle Akzeptanz der gesellschaftlichen Gegebenheiten vorausgeht. Doch eine solche Vorgehensweise gilt in den zwanziger Jahren als die reflektierteste Form kritischer Aufklärung und führt letztlich zur Ausbildung einer reflexiven Moderne; für einen Autor wie Bertolt Brecht jedenfalls bleibt sie – zumindest bis zur Ausbildung einer materialistischen Literaturtheorie und dialektischen Literatur – innerhalb einer bürgerlichen Gesellschaft der „vorgeschobene Punkt der Erkenntnis“.⁹

⁹ Bertolt Brecht, Tatsachenreihe [Ende zwanziger/Anfang dreißiger Jahre], in: ders., Werke. Bd. 17: Prosa 2: Romanfragmente und Romanentwürfe. Berlin, Weimar, Frank-

Literatur und Kultur der Moderne haben, diese Einsicht ist der von Brecht formulierten Erkenntnis implizit, soziale und gesellschaftliche Wirklichkeit zu reflektieren, entweder auf der thematisch-inhaltlichen oder auf der formal-stilistischen Ebene: Nicht nur der Inhalt, sondern auch die literarische Form spiegelt gesellschaftliche Prozesse. Insofern hat man es im Fall der avantgardistischen Modernekonzepte tatsächlich mit einer reflexiven, auch reflektierten Form¹⁰ von Moderne zu tun, die die Moderne in Literatur und Kunst als die Folge des Rekurses auf die Transformationsprozesse in einer modernen Zivilisation versteht. Mit dieser Festlegung sind wesentliche Merkmale der Literatur der Moderne benannt, vor allem im Hinblick auf Autorfunktion und Werkbegriff. In Verbindung mit den Dimensionen des Heteronomen und Pluralistischen kommt es zu einer Auflösung der Geschlossenheit des ‚Systems‘ Kunst wie zur Auflösung der geschlossenen ästhetischen Form und Struktur des Kunstwerks bzw. des literarischen Textes gleichermaßen. Die Referenz auf Gesellschaftliches meint zugleich das Offene und Fragmentarische von Kunst und Literatur. Nahezu alle obenerwähnten entscheidenden ästhetischen Neuerungen einer avantgardistischen Moderne im 20. Jahrhundert zielen auf ein Aufbrechen der Ganzheit und Totalität des Werks; genau dieses Zusammengehen von Kunst und Literatur mit der Offenheit, Brüchigkeit und des Fragmentarischen einer modernen Lebens- und Erfahrungswelt verbindet die ‚nachästhetizistische‘ Moderne mit der Romantik, oder umgekehrt formuliert, sie liefert ein wichtiges Argument für die Beschreibung der romantischen Bewegung und Literatur als eine ‚Ur-Moderne‘¹¹ bzw. als die „Urszene der Moderne“.¹² Da sich die Fragmentpoetik der Romantik, die sich zugleich als eine „Universalpoesie“¹³ versteht, jedoch nicht ausschließlich als das Resultat einer konkreten gesellschaftlichen Referentialität und Auseinandersetzung verstehen läßt, sollte man diese Verbindungslinie nicht überbetonen. Zu stark wirkt für die Literatur der Moderne im 20. Jahrhundert die Verpflichtung auf die außerliterarische und außerkünstlerische gesellschaftliche Sphäre des Gesellschaftlichen, Politischen und Sozialen, und sie kann von daher nicht einschränkungslos frühromantische Positionen und Konstellationen weiterführen. Das entscheidend Innovative und Neue der literarischen Moderne im 20. Jahr-

furt/M. 1989, S. 443-455, hier S. 444.

¹⁰ Zum Begriff der ‚reflektierten Moderne‘ vgl. Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 299-303.

¹¹ Vgl. dazu Silvio Vietta, *Die literarische Moderne*. Stuttgart 1995; Dirk Kemper und Silvio Vietta, *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998.

¹² Silvio Vietta, *Eine kopernikanische Wende der Ästhetik? Frühromantik als Beginn der ästhetischen Moderne*, in: *Literarische Moderne*, a.a.O., S. 259-275, hier S. 260.

¹³ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment 116*, in: ders., *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. u. eingeleitet von Hans Eichner. München u.a. 1967 (*Kritische Friedrich-Schlegel-Gesamtausgabe*, Bd. 2, 1. Abt.), S. 182.

hundert wäre so mehr oder weniger ‚eingeebnet‘ im Diskurs einer makroperiodisch gedachten Moderne, vorzugsweise die Herleitung der Ästhetik und der ästhetischen Form aus dem gesellschaftlichen und zivilisatorischen Prozeß. In diesem Zusammenhang ist hauptsächlich an die gänzlich verschiedene Bestimmung des Subjekts und von Subjektivität zu erinnern. Die Romantik ist sicherlich hoch reflexiv, aber zugleich uneingeschränkt auf das Subjekt konzentriert;¹⁴ die nach 1900 in Absetzung zur ästhetischen und Wiener Moderne wirkende Variante von Moderne hingegen setzt zu großen Teilen an die Stelle des Subjektiven das Reflexive, die Reflexion, fokussiert mithin das Diskursive. Vorausgegangen ist die Erfahrung, daß nicht der einzelne, sondern die gesellschaftlichen, politischen und kulturphilosophischen Systeme von Diskursen, in die das Subjekt verstrickt ist, zu beschreiben sind. Realisierbar wird dies, indem die Handlung zugunsten der Diskurse aufgelöst, die erzählte Geschichte des Subjekts in die Diskurse überführt wird, um so die Ohnmacht des einzelnen angesichts diskursiver Strukturen deutlich zu machen. Die (romantische) Idee vom Ganzen und die Vorstellung vom Totalen verlieren als leitende gattungspoetologische Vorgaben an Bedeutung, lediglich die Denkfigur des Progressiven ist im Sinne des Transitorischen – auch Flüchtigen, wie zuerst bei Charles Baudelaire – weiterhin von Belang. Dabei ist diese Diskursivität der literarischen Moderne letztlich die Folge ihrer Gesellschaftlichkeit und Soziabilität, und auch diese Infiltration des Ästhetischen durch das Gesellschaftliche beginnt mit Baudelaire. Er steht mit seinem Bekenntnis zum Flüchtigen, Aktuellen, Momenthaften und Hässlichen für den Prozeß der Urbanisierung der Literatur, und er ist aus diesem Grund eine Galionsfigur der Moderne noch im 20. Jahrhundert. Dies herausgearbeitet zu haben, ist das Verdienst der Arbeiten Walter Benjamins. Baudelaire im Zusammenspiel mit der von ihm im ‚Bad der Menge‘ bezogenen Flaneurposition formulierte ästhetische Antwort auf eine beschleunigte Moderne, die im großstädtischen Raum als „Chock“¹⁵ zu erfahren war, hat Benjamin als eine, wenn nicht gar als *die* Signatur von Modernität freigelegt. Ausgangspunkt ist die Überlegung, daß der Moderne eine urbane Bewußtseinsstruktur immanent und eine Verzahnung von urbaner Mentalität und ästhetischer Modernität eigen ist. Sofern diese urbane Erfahrung auch, wenn nicht gar vornehmlich visuell bedingt ist, was ebenfalls bereits Baudelaire in seinem 1859 erschienenen Aufsatz über den Maler Constantin Guys erstmals diagnostizierte und benannte, wenn er die Kategorien der Flüchtigkeit und des Beweglichen bzw. Unsteten als essentielle Momente sowohl der Erfahrung der Moderne als auch eines ‚mo-

¹⁴ Vgl. dazu Horst Thomé, *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“*. Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen 1993.

¹⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Über einige Motive bei Baudelaire) [1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt/M. 1974, S. 605-653, hier S. 653.

deren' Schreibens zitierte: „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.“¹⁶ Walter Benjamin machte in den zwanziger Jahren nochmals auf diesen Zusammenhang aufmerksam, wenn er mit Blick auf Baudelaire für die städtische Moderne eine durch die Krise der Wahrnehmung ausgelöste „Krise der künstlerischen Wiedergabe“¹⁷ dingfest machte. Andererseits ist mit gleichem Recht darauf zu verweisen, daß die Städte die Schauplätze jener „Literatur-Revolutionen“ waren, die letztlich die Moderne überhaupt erst freisetzen.¹⁸ Zu konstatieren ist jedenfalls eine Verbindung zwischen der Urbanisierung als einem wichtigen Teil des Modernisierungsprozesses und der Modernisierung der Literatur im 20. Jahrhundert: ein solcher Zusammenhang erklärt sich vornehmlich aus der Tatsache, daß die Großstadt – als Paradigma der Moderne – neue ästhetische Mittel erfordert, ja geradezu erzwingt: Denn ihre Realität entzieht sich der Abbildbarkeit, die traditionellen mimetischen Darstellungsmittel und Erzählformen erweisen sich als unzulänglich, vor allem als zu langsam, zu behäbig: Der stringent geknüpfte „Faden der Erzählung“ ist in der Moderne abhanden gekommen, so bekennt Musil, genauer der Erzähler im *Mann ohne Eigenschaften*. Zwar heißt es hier weiter, daß „das Gesetz des Lebens [...] kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung“,¹⁹ doch umfassend herzustellen vermag er oder vermögen andere Autoren eine solche Ordnung nicht mehr. Das Tempo der Großstadt, die Dynamisierung der Lebenswelt infolge von Masse, Verkehr, Verkehrsmitteln, Elektrifizierung und Kommunikationsveränderungen – Telefon und vor allem der Film dürften dabei nicht unwichtig sein –; die Vielheit und die Vielfalt der Abläufe und Eindrücke, Begegnungen, Kontakte, aber auch die Dynamisierung der Wahrnehmung in der Großstadt und in der Moderne: All diese Veränderungen, so der aus der Erfahrung einer modernen Zivilisation resultierende ästhetische Ansatz der avantgardistischen Moderne nach 1900, erfordern eine Dynamisierung des literarischen Schreibens. Mit der Einsicht in die Notwendigkeit solcher Veränderungen schwindet im 20. Jahrhundert zugleich das Vertrauen in die Erzählbarkeit der Moderne; infolge der Komplexität und Unüberschaubarkeit, ja Undurchschaubarkeit des Lebens in der Moderne läßt sich, so die Einsicht, dieses nicht mehr durch ein mimetisches Erzählen bewältigen: Man sucht folglich nach neuen literarischen Mitteln: Das Resultat dieser Neuorientierung

¹⁶ 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.

¹⁷ Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (Über einige Motive bei Baudelaire), a.a.O., S. 645.

¹⁸ Vgl. Paul Pörtner, *Literatur-Revolution*. Dokumente. Manifeste. Programme. 2 Bde. Bd. I: Zur Ästhetik und Poetik. Bd. II: Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1960-61.

¹⁹ Ebenda.

ist die Stilgeschichte der Moderne, ist die literarische Moderne und Avantgarde im 20. Jahrhundert, also vor allem die Bewegungen des Impressionismus, des italienischen Futurismus, des deutschen Frühexpressionismus sowie des Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit. Das Konstituierungsmoment dieser Avantgardeströmungen ist die Erkenntnis, daß die literarische Beschreibung einer städtischen Realität in der Moderne sich nicht nur über eine inhaltliche Thematisierung erreichen läßt; es also nicht mehr genügt, die verstädterte Moderne (über die Großstadt) lediglich als literarisches Motiv vorzuführen. Vielmehr ging es primär darum, eine urbane Poetik zu entwickeln, mit der eine urbanisierte Moderne formal zu erfassen und ästhetisch zu verarbeiten war.²⁰

Ein Autor wie Alfred Döblin steht für diesen Zusammenhang von Urbanität und Moderne, und das heißt vor allem für die Verschränkung von Modernisierung der Lebens- und Erfahrungswelt und der Modernisierung von Literatur. Hintergrund ist der Befund, daß das Sujet Großstadt in der Literatur des 20. Jahrhunderts positiv und zustimmend ausschließlich in der Literatur einer avantgardistischen Moderne thematisiert wird – umgekehrt läßt sich eine Verbindung zwischen Großstadtfeindschaft und Antimoderne wohl nicht ganz leugnen, auch nicht mit Blick auf George, Rilke oder Hofmannsthal.

Es ist diese Tendenz zur Durchmischung von ästhetischer Modernität und literarischer Urbanität, die darauf verweist, daß im Hinblick auf die innovative Kraft der Avantgarde von einer Verbindung zwischen ästhetischer Avanciertheit und gesellschaftlicher Moderne auszugehen ist. Die Literatur unterliegt dort, wo sie sich auf eine Auseinandersetzung mit der urbanen Lebens- und Erfahrungswelt der Moderne einläßt, einem ästhetischen Wandel: Ganz konkret die großstädtische Realität wie auch die moderne Zivilisation im allgemeinen, ist, so die fundamentale Erkenntnis der literarischen Avantgardebewegungen, ein außerliterarischer literaturverändernder Faktor. Anders formuliert: Die literarische und ästhetische Moderne, sie ist das Resultat einer Konfrontation mit der urbanen Welt als dem Paradigma der Moderne und der großstädtischen Masse; das wußte schon Baudelaire, wegen dieser Erfahrung liegt in seinem Werk die Geburtsstunde der Moderne begründet.

Es war wohl Alfred Döblin, der dieser Einsicht im 20. Jahrhundert konsequent und nachdrücklich Ausdruck verlieh, sowohl in seinen literaturtheoretischen Überlegungen, dem „Berliner Programm“²¹ der zehner Jahre, als auch in seinen literarischen Werken, vor allem, aber nicht ausschließlich, in *Berlin Alexanderplatz*. Diesem liegt ein fortgeschrittenes Bewußtsein der

²⁰ Vgl. Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1933*. St. Ingbert 1993.

²¹ Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm [1912]*, in: ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. von Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1989, S. 119-123.

Moderne zugrunde, das Buch verweigert sich den bekannten Erzählmustern der traditionellen Romanliteratur. Seine ästhetisch-poetologische Grundlage scheint eine Formel Paul Valérys zu sein: „Absurde désir: Penser PARIS“, hatte dieser 1937 in dem Text *Présence de Paris* notiert.²² Auch Döblin hat sich zu einer solchen urbanen Bewußtseinsstruktur als Basis seines Schreibens bekannt, und das heißt konkret: er bekannte sich zu Berlin bzw. zur städtischen Lebensform der Moderne und in der Moderne, und das auch in bezug auf seinen Status als Autor: In dem 1922 entstandenen Essay *Berlin und die Künstler* etwa gibt er an, „mein Denken und Arbeiten geistiger Art gehört, ob ausgesprochen oder nicht, ausgesprochen zu Berlin. Von hier hat es empfangen und empfängt es dauernd seine entscheidenden Einflüsse und seine Richtung; in diesem großen nüchternen strengen Berlin bin ich aufgewachsen, dies ist der Mutterboden, dieses Steinmeer der Mutterboden aller meiner Gedanken“²³ – und seines literarischen Schreibens, darf ergänzt werden. Döblin avanciert mit dieser Überzeugung zum wichtigen Garanten einer der gesellschaftlichen Moderne synchronen Modernität von Literatur im 20. Jahrhundert und so vielleicht zu einem der bedeutendsten Vertreter genau dieser Form von Moderne.

²² Paul Valéry, *Présence de Paris*, in: ders.: *Oeuvres II*. Paris 1937, S. 1012.

²³ Alfred Döblin, *Berlin und die Künstler* [1922], in: ders., *Schriften zu Leben und Werk*, hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 37-39, hier S. 37.