



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Brabant, Dominik:

"Moderner Heraklitismus"

Georg Simmels Arbeit an einer Philosophie der Kunst in
Bewegung und die Kunstdiskurse in Berlin um 1900

Magisterarbeit, 2008

Gutachter: Kohle, Hubertus ; Zimmermann, Michael F.

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.9136>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Erstgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael F. Zimmermann

Eichstätt, 1. September 2008

1. Einführung: Georg Simmels Kunstphilosophie und die Moderne – Anachronismus oder hellsichtige Zeitdiagnostik?	3
2. Historisierung und Aktualisierung	8
2.1. Zur Rezeptionsgeschichte der Philosophie Simmels	8
2.2. Zum Forschungsstand und zur Aktualität Simmels im Kontext der Bildwissenschaften	12
3. Thesen und Vorgehensweise der Untersuchung	17
3.1. ‚Moderner Heraklitismus‘: Heuristische Denkfigur und kunstphilosophischer Operationsbegriff	18
3.2. Kunstphilosophie als Form der Kulturarbeit	20
3.3. Zur Methodik und zu den einzelnen Kapiteln	21
4. Distanz und Engagement	25
4.1. Das ‚Malerische‘ als Signum der Modernität: Die kunstpolitische Zuspitzung des Kunstdiskurses in Berlin um 1900	25
4.2. Im Verborgenen: Simmels Praktiken der Kulturarbeit und seine Textstrategien	32
5. Auf dem Weg zu einer Gesellschaftstheorie des modernen Menschen und der Bewegtheit der Moderne	34
5.1. Die Moderne im Blick: Simmels Befragungen der Gegenwart im Kontext der Modernediskurse des neunzehnten Jahrhunderts	34
5.2. Zerstreuungskultur und die Entrückung aus der Moderne: Simmel als Kulturkritiker im Aufsatz <i>Über Kunstausstellungen</i> (1890) und als Kunstphilosoph in der Studie <i>Böcklins Landschaften</i> (1895)	39
5.3. Nervosität und blasierte Blicke: Berlin um 1900 und Simmels Theorie engrammatischer Wahrnehmung	44
5.4. Begehrensströme, Warenzirkulationen und die ‚Steigerung des Nervenlebens‘: <i>Die Philosophie des Geldes</i> (1900) und weitere Schriften	49
6. Die Erfindung des Künstlers des modernen Menschen im Zeichen der Bewegtheit: Simmels Rodin-Interpretationen	56
6.1. „Lebendigkeit“ in Rodins Werken als Chiffre der Modernität	56
6.2. Der Philosoph und sein Künstler: Chronologie und nachträgliche Inszenierung einer kunstphilosophischen Annäherung	58
6.3. Rodins ‚Beseelung‘ der Bildhauerkunst: Simmels Aufsatz Rodins <i>Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart</i> (1902) und seine Rezeption durch Julius Meier-Graefe	61

6.4. Rodins Bewegungsfiguren: Simmel über die Grenzauflösung des Subjekts und das subjektive Sehen in der Moderne in <i>Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik</i> (1909/11).....	66
6.5. Die Kunst Rodins als ‚bewegter Spiegel‘ der Moderne? Überlegungen zu Simmels Reflexionen zur Medialität der Werke Rodins	78
7. Die Arbeit an der Genealogie des ‚modernen Heraklitismus‘: Simmels <i>Rembrandt – ein kunstphilosophischer Versuch</i> (1916)	85
7.1. Rembrandts Modernität im Kunstdiskurs um 1900.....	85
7.2. Die Tradition des Gegenwärtigen und die Vollendung einer Kunstphilosophie: Der ‚heraklitische Kosmos‘	88
8. Zusammenfassung und Ausblick auf offene Forschungsfragen	90
Literaturverzeichnis.....	93

1. EINFÜHRUNG: GEORG SIMMELS KUNSTPHILOSOPHIE UND DIE MODERNE – ANACHRONISMUS ODER HELLSICHTIGE ZEITDIAGNOSTIK?

Alle äußeren Vorgänge, politische und soziale,
wirtschaftliche und religiöse, rechtliche und technische
würden uns weder interessant noch verständlich sein, wenn sie nicht
aus Seelenbewegungen hervorgingen und Seelenbewegungen hervorriefen.
Soll die Geschichte nicht ein Marionettenspiel sein,
so ist sie die Geschichte psychischer Vorgänge...
Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (zweite Fassung), 1905/07¹

Im Jahr 1916 veröffentlichte der Berliner Philosoph und Soziologe Georg Simmel (1858 – 1918) eine kunstphilosophische Studie zu Rembrandt, die er als eine Art Resümee seiner lebenslangen Beschäftigung mit Kunst betrachtete.² Die Studie folgt einer geschickt inszenierten Dramaturgie der Argumentation, die einen Höhepunkt in dem Kapitel ‚Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos‘ findet. Dort beschreibt Simmel, weshalb die bewegt-dynamische Figurenauffassung des französischen Bildhauers Auguste Rodin als künstlerischer Gipfelpunkt eines Paradigmas zu gelten habe, dessen vornehmliche Gestaltungsaufgabe die Visualisierung eines modernen Menschenbildes ist. Die bildhafte Verkörperung transitorischer Zustände, die als künstlerischer Ausdruck der Empfindungsweise des modernen Subjekts gelten könne, bezeichnet er als Effekt eines „modernen Heraklitismus“:

Rodins Kunst, insoweit sie originell schöpferisch ist, steht im Zeichen des modernen Heraklitismus. Für das so bezeichnbare Weltbild ist alle Substantialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: ist diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und

¹ Simmel, Georg: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* [Zweite Fassung], in: Ders.: Kant – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (Zweite Fassung 1905/07), hrsg. von Guy Oakes und Kurt Röttgers [GSG 9], Frankfurt am Main 1997, S. 233. Ursprüngliche Erscheinungsform mit Ort und Jahr der jeweiligen Texte sind im Literaturverzeichnis ersichtlich. Sie werden jedoch im Fließtext bei den für die Fragestellung wichtigen Texten gesondert genannt. Im Literaturverzeichnis finden sich auch die Kurztitel für die Texte von Simmel.

² Wie die Textgeschichte zeigt, begann Simmel seine Arbeit zum Rembrandt-Buch im Frühjahr 1913 und schloss sie im Dezember 1915 ab. Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 15*, in: Georg Simmel: Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit – Rembrandt, hrsg. von Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Ottheim Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 525. Am 28. November schrieb Simmel in einer Postkarte an Margarete von Bendemann, dass das Buch nun erschienen sei. Vgl. hierzu: Ebd., S. 528.

alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches.³

Dieser ‚Ismus‘, der sich in die zahlreichen ästhetischen Selbstbeschreibungen und kunsthistorischen Stilbezeichnungen des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts einfügt, spielt selbstverständlich auf den Vorsokratiker Heraklit an, der sich in der Deutung Platons emphatisch für ein Weltverständnis im Zeichen kontinuierlichen Werdens aussprach.⁴ Für die von Lebensphilosophie und Positivismuskritik geprägte Intellektuellengeneration um 1900 lieferte Heraklits berühmtes Diktum, dass alles in der Welt stets im Flusse sei, das entscheidende Stichwort: In der Metapher einer kontinuierlichen Bewegtheit und Verflüssigung entdeckten diese Philosophen, Literaten und Künstler ein ausgezeichnetes Modell für Phänomene der Kunst, Kultur, Psychologie und Wissenschaft ihrer Zeit.⁵ In der Rembrandt-Monographie verortet Simmel diesen substanz- und grenzauflösenden ‚Heraklitismus‘ in der Kunst in eine kunsthistorische Filiationslinie, die von Michelangelos Skulpturen über Rembrandts Malerei zu Rodins Werken führt:

Wie die Rembrandtschen Gestalten deshalb den Michelangelesken gegenüber etwas Freies, aber dem Allgemein-Menschlichen Unverbundenes haben, so zeigen sie den Rodinschen gegenüber eine letzte innere Sicherheit, die diesen, vom Sturm und den absoluten Vergewaltigungen des Daseins entwurzelten und unpersönlich gewordenen ganz fehlt; aber immerhin ist diese Aufgelöstheit eine in den Kosmos gehende, das kosmische Leben (dahingestellt, ob es so definitiv richtig formuliert ist) läßt ihnen keinen Rest von Fürsichsein, sie sind nichts als die Oszillationen in einer heraklitischen Welt, zu deren Totalität sie die Zugehörigkeit um den Preis gewinnen, jegliche Substanz und Lebenseinheit dem bloßen Jetzt des absoluten Werdens preiszugeben.⁶

³ Simmel, Georg: *Rembrandt*, in: Ders.: *Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit – Rembrandt*, hrsg. von Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 445.

⁴ Tatsächlich ließ Platon seinen Lehrer Sokrates im Dialog *Kratylos* sagen, dass Heraklit den Spruch „alles fließt“ („pánta rhei“) lehre: „Herakleitos sagt doch, daß alles davongeht und nichts bleibt, und, indem er alles Seiende einem strömenden Flusse vergleicht, sagt er, man könne nicht zweimal in denselben Fluß steigen.“ Vgl. hierzu: Platon: *Kratylos*, in: Ders.: *Phaidon – Das Gastmahl – Kratylos* [Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch, Bd. 3.], bearbeitet von Dietrich Kurz, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1974, S. 457. Diese missdeutende Erklärung bestimmte jedoch die weitere Rezeption des Vorsokratikers, so dass sowohl Hölderlin als auch Hegel die Fragmente des antiken Philosophen im Sinne eines ‚Werden und Vergehen‘ deuten. Jedoch geht es in dieser Untersuchung gerade nicht darum, ein philosophiegeschichtliches Missverständnis aufzudecken, sondern die kreative und womöglich textgeschichtlich inkorrekte Aneignung einer philosophischen Lehre durch Simmel zu verfolgen. Wenn Simmel also mit dem Begriff des ‚Heraklitismus‘ an die Folge von Fehlinterpretationen anschließt, so kann dies hier als Versuch gedeutet werden, eine eigene Theorie durch einen einschlägigen Namen der Philosophiegeschichte zu etikettieren und gleichzeitig zu legitimieren. Vgl. hierzu: Gönner, Gerhard: Artikel ‚Heraklit‘, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern zu den Neuen Philosophen [Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage], hrsg. von Bernd Lutz, Stuttgart / Weimar 2003, S. 301.

⁵ Vgl. hierzu: Assmann, Aleida: *Fest und flüchtig: Anmerkungen zu einer Denkfigur*, in: Dies. und Dietrich Harth (Hrsg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991, S. 184.

⁶ Simmel 2003, S. 448.

Simmels emphatisch vorgetragene Vision einer sich in kosmischer Bewegtheit auflösenden Kunst scheint mit Blick auf das Veröffentlichungsdatum 1916 eher anachronistisch zu sein. Es mag zunächst der Eindruck entstehen, sein kunstphilosophisches Konzept sei bereits von den historischen Avantgarden überholt worden. Zu diesem Zeitpunkt haben die Strömungen des Expressionismus, Futurismus und Kubismus die Kunst längst mit kühneren Methoden der Bildreflexion auf ihr Potential zur Visualisierung von Zeitlichkeit und Bewegtheit befragt als dies Rodins Werken gelingen konnte.⁷ Auch gelangten die Avantgarden im Medium der Kunst schon früher zu einer Dekonstruktion abendländischer Subjektvorstellungen, die Rodin in dieser Radikalität noch kaum erahnen konnte.⁸ In einer späten Schrift gestand Simmel, dass ihm die künstlerischen Idiome des Futurismus und Expressionismus, die an einer modernen Formverzerrung und Formzertrümmerung arbeiteten, stets fremd blieben: Sie schienen ihm ein „Chaos atomisierter Formstücke“.⁹ Auch blieb er in seiner Kunstphilosophie stets den traditionellen Gattungen der Künste verpflichtet. Die Umwälzungen des Mediensystems durch Fotografie und Film interessierten den Gelehrten kaum; sie tauchen in seinen Schriften höchstens als Negativfolie für seine Beschäftigung mit Malerei, Graphik und Skulptur auf.¹⁰ Es überrascht daher kaum, dass gegen den Berliner und später Straßburger Philosophen wiederholt der Vorwurf des ‚Ästhetizismus‘ laut wurde und dass Simmel oftmals als Repräsentant einer konservativ bürgerlichen Ästhetik gedeutet wurde.¹¹ Ist Simmel also für eine kritische Geschichte der Kunst-, Bild- und Medientheorie ein überholter Fall und nur noch von Interesse als historische Fußnote zur Rezeption von Rodin und Rembrandt in Deutschland um 1900?

Die folgende Untersuchung möchte nachweisen, dass dieses Urteil revidiert werden muss. Georg Simmel gilt heute in erster Linie als einer der herausragenden

⁷ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Kat.Ausst. *Zeit – die vierte Dimension in der Kunst* [Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles], hrsg. von Michel Baudson, Weinheim 1985

⁸ Einen bildkünstlerischen Angriff auf den abendländischen Subjektbegriff sowie auf das westliche Schönheitsideal für das weibliche Geschlecht bildete bekanntlich insbesondere Pablo Picassos monumentales Gemälde *Les Femmes d'Alger* aus dem Jahr 1907. Vgl. zur Problematik: Dupuis-Labbé, Dominique: *Les Femmes d'Alger. La révolution Picasso*, Paris 2007

⁹ Simmel, Georg: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*, in: Ders.: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen – Grundfragen der Soziologie – Vom Wesen des historischen Verstehens – Der Konflikt der modernen Kultur – Lebensanschauung*, hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt [GSG 16], Frankfurt am Main 1999, S. 42.

¹⁰ Und auch dies in eher kaschierter Form. So spricht Simmel in der Rembrandt-Monographie im Zusammenhang mit dem berühmten Zenon-Paradoxon von einer qualitativ geringer zu bewertenden Kunst, die nur Momentaufnahmen wiedergeben könne: „Er [der Pfeil im Zenonschen Paradox, D.B.] tut das [ruhen, D.B.] nur in der künstlichen und mechanischen Abstraktion des schlechten Künstlers und des Momentphotographen, in Wirklichkeit aber geht er durch jede Stelle hindurch und hält sich keine noch so kurze Zeit in ihr auf, d.h. die Bewegung ist eine besondere Art des Verhaltens, die nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten zusammensetzen ist.“ Vgl. hierzu: Simmel 2003, S. 358.

¹¹ Vgl. hierzu: Aulinger, Barbara: *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel*, Wien 1999, S 27.

Kulturtheoretiker des urbanen Raumes, der das moderne Individuum in seinen Verflechtungen mit der Gesellschaft untersuchte. Diese Analyse will aufzeigen, dass Simmels Theorie des ‚modernen Heraklismus‘ in der Kunst im emphatischen Sinne auf der Höhe ihrer Zeit war. Die Genese dieses kunst-, bild- und medientheoretischen Konzepts lässt sich dabei bis in seine frühen wissenschaftlichen Publikationen der 1890er Jahre zurückverfolgen. Bevor es in der Rembrandt-Studie explizit als Terminus genannt wird, fand es bereits in einem Aufsatz zu Rodin aus dem Jahr 1909 als Modell der Kunstbefragung und –deutung seine Verwendung. Nur bemerkt man diese intellektuelle Zeitgenossenschaft nicht so leicht, da sich Simmels Kunstphilosophie zu den aktuellen Kunstdebatten im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende stets distanziert gab.¹² Doch geht es hier nicht darum, Simmels Kunstphilosophie vorschnell zu rehabilitieren oder an seinen übrigen Schriften zu messen. Eher wird zu zeigen sein, dass sich Simmels Schriften einer besonderen kultur- und kunstpolitischen Aufgabe verschrieben haben – und dass ihre diskursive Beschaffenheit und Argumentationsstruktur Teil einer spezifischen Textstrategie sind.

Diese Untersuchung veranschaulicht an einigen ausgewählten, weil signifikant erscheinenden Schriften, wie Simmel aus der Position des staatlich verpflichteten Universitätsprofessors das tat, was er am besten konnte, um sich für einen ‚modernen‘ Kunstbegriff im wilhelminisch geprägten Deutschland einzusetzen: Er schrieb und publizierte als intellektuelle Figur des Berliner Kultur- und Wissenschaftslebens Texte über Kunst und er sprach öffentlich in Vorträgen über Künstler und ästhetische Fragestellungen. Es wird sich in der Analyse dieser Texte und ihres kulturellen und diskursiven Umfeldes zeigen, dass Simmel eine herausstechende Fähigkeit im Konzert der zahlreichen Stimmen im Kunst- und Kulturleben dieser Zeit eignete: Mehr als manch anderer war er dazu befähigt, auf subtile Weise diskursive Netzstrukturen zwischen Kunsttheorie, Kunstgeschichte, Psychologie, Kulturphilosophie und Soziologie zu knüpfen. Indem er signifikante Künstlerfiguren wie beispielsweise Rodin eindringlich theoretisierte, konnte er den mit ihnen assoziierten ‚malerischen‘ Kunstbegriff zugleich popularisieren und nobilitieren. Die Simmelsche Kunstphilosophie wird mithin in ihrer Doppelstruktur als Einschreibung in bestehende Diskurse und deren Überbietung durch eine anspruchsvolle Kunstphilosophie geschildert.¹³

¹² Jürgen Habermas weist darauf hin, dass die Argumentationsweise der Simmelschen Kunstphilosophie wohl auch aus dessen Verwendung von ästhetischen Operationsbegriffen resultiert, die aus der Kantisch-Schillerschen Ästhetik stammen. Vgl. hierzu: Habermas, Jürgen: *Georg Simmel über Philosophie und Kultur. Nachwort zu einer Sammlung von Essays*, in: Ders., *Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main 1991, S. 161.

¹³ In den vergangenen Jahren wurde bekanntlich unter dem Stichwort der ‚Wissenspraktiken‘ verstärkt der performative Aspekt wissenschaftlicher Theoriebildung untersucht. Vgl. hierzu den aus einer Fachtagung hervorgegangenen Sammelband *Macht Wissen Wahrheit*. Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Hempfer, Klaus W. und Antia Traninger (Hrsg.): *Macht Wissen Wahrheit* [Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 133], Freiburg i. Breisgau / Berlin 2005. Vgl. für die Verwendung des Performativitäts-Begriffs in dem hier vorgeschlagenen Kontext das Kapitel ‚Thesen und Vorgehensweise der Untersuchung‘.

So möchte diese Untersuchung zeigen, wie es Simmel in einer oft polemisch geführten und für ihre Mitstreiter mit beruflichen Risiken verbundenen Debatte um einen öffentlich gültigen Kunstbegriff möglich wurde, eine zwar zurückhaltende, aber gerade dadurch effektive Sprecherposition zu erlangen.¹⁴ Unter dem Deckmantel einer vermeintlich unnahbaren und introvertierten Kunstphilosophie verbarg Simmel seine engagierte Beharrlichkeit in Fragen der ‚guten‘ Kunst. Im weitgehend geschützten Bereich der akademischen Philosophie konnte sich Simmel in einen diskursiven Zwischenraum des ‚Zugleich‘ einnisten: So agierte er sowohl in gefahrloser Distanz zu den kunstpolitischen Krisenherden seiner Zeit als auch in unmittelbarer Nähe zum künstlerischen Geschehen; er konnte als Philosoph den Anschein eines objektiven Erkenntnisinteresses am ‚Wesen‘ der Kunst wahren und parallel hierzu seine persönlichen ästhetischen Präferenzen in den Kunstdiskurs einbringen. Diese Arbeit versteht sich als historisch-philologischer Beitrag zu einer Geschichte der Kunstdiskurse im deutschsprachigen Raum zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende.

Die hier skizzierte Perspektive auf Simmels Kulturarbeit ist von der Forschung, wie das folgende Kapitel zeigen wird, bislang kaum aufgegriffen worden. Das hat seine Gründe einerseits in der Beständigkeit von Vorbehalten gegen Simmels Philosophie, die oftmals als ‚ästhetizistisch‘ oder ‚impressionistisch‘ verfemt wurde, andererseits aber auch in der diskursiven Struktur der Texte, denen man aufgrund ihrer strategischen Intention auf den ersten Blick kaum ihre enge Verbindung mit den leidenschaftlich geführten Kunstdebatten im gründerzeitlichen Berlin ansieht. Doch kann freilich auch hier keine erschöpfende Analyse der Kunstphilosophie Simmels geleistet werden. Demgegenüber soll versucht werden, an einigen besonders herausstechenden Schriften durch ein *close-reading*-Verfahren und durch eine Einbettung dieser Texte in ihr diskursives Umfeld die spezifische Beschaffenheit der Simmelschen Kunstphilosophie in einigen Charakteristika zu beleuchten. Nach dem Überblick zur Rezeptionsgeschichte und zum aktuellen Forschungsstand werden in einem gesonderten Kapitel die Hauptthesen noch einmal detaillierter vorgestellt und die methodische Vorgehensweise der Untersuchung eingehender diskutiert.

¹⁴ Dass der kunstpolitische Einsatz für einen modernen Stil im wilhelminischen Deutschland ein riskantes Unterfangen war, beweist nicht zuletzt der Eklat zwischen Kaiser Wilhelm II. und dem Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi, der 1908 schließlich eskalierte. Vgl. hierzu: Zimmermann, Michael F.: *A Tormented Friendship: French Impressionism in Germany*, in: *The Two Art Histories. The Museum and the University*, hrsg. von Charles W. Haxthausen, Dalton / Mass. 1999, S. 116.

2. HISTORISIERUNG UND AKTUALISIERUNG

Ein erschöpfender Forschungsbericht zur Rezeption der Schriften Georg Simmels würde sicherlich den Umfang dieser Arbeit sprengen. Daher sollen mit Blick auf die hier anvisierte Problematik zwei hervorstechende historische Transformationsprozesse in der philosophischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit Simmels Schriften beschrieben werden. Einerseits soll das Augenmerk auf der sich wandelnden Rezeption Simmels unter dem Stichwort der ‚Impressionismus‘- respektive ‚Ästhetizismus‘-Vorwürfe gegen seine Methodik liegen. Andererseits soll hinsichtlich der aktuellen Forschungslage zu Simmels kunstphilosophischen, ästhetischen und literaturwissenschaftlichen Schriften gezeigt werden, wie sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der vergangenen Jahre ein Perspektivwechsel auf den Textkorpus einzuleiten begonnen hat: Während Studien älteren Datum eher auf kontextualisierende Historisierung abzielten, weisen neuere Untersuchungsperspektiven das Bestreben auf, Simmels Arbeiten mit diskursanalytischem und wissenssoziologischem Impetus zu historisieren. Schließlich soll zum Abschluss dieses Kapitels knapp dargelegt werden, inwiefern das spürbare Anwachsen eines Forschungsinteresses an Simmel auch und gerade mit dem vielbeschworenen *iconic turn* zusammenhängt.

2.1. ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE DER PHILOSOPHIE SIMMELS

Simmel zählte vor allem für die Generation von Denkern im Umkreis der Kritischen Theorie zu den wichtigen Figuren philosophischer Selbstverortung, wenngleich auch gerade bei diesen Intellektuellen das Bedürfnis nach Distanzierung zu dem Vorgänger und Ideenstifter am deutlichsten hervortritt. Die einschneidende Erfahrung der beiden Weltkriege brachte es mit sich, dass Simmels Denkhaltung für längere Zeit als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde.¹⁵ Blasiertes Ästhetentum, dekadente Weltflucht und eine Verhaftung in einem großbürgerlichen Klassenverständnis waren dabei mehr als nur überzeichnete Klischees; es waren Kampfbegriffe der Schüler Simmels gegen eine Philosophie, deren distanzschaffende Reflexionshaltung als verantwortungsloses Ausblenden gesellschaftlicher Missstände erschien.¹⁶ Drei prominente Beispiele dieser kritischen Rezeption sollen hier knapp referiert werden, um somit einerseits die erstaunlich emotionale Auseinandersetzung mit dem Berliner Philosophen zu illustrieren und andererseits die allmähliche Wiederannäherung zu beleuchten, die erst aus relativer historischer Distanz und schließlich im Kontext postmoderner Theoriebildung wieder möglich wurde.

¹⁵ Vgl. hierzu: Landmann, Michael: *Georg Simmel: Konturen seines Denkens*, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 10.

¹⁶ Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 144/145.

Die wohl drastischsten Ablehnungsbekundungen gegenüber Simmel stammen von dem ungarischen Philosophen und Literaturwissenschaftler Georg Lukács. In einem Nachruf aus dem Jahr 1918 schilderte er das Simmelsche Philosophieprojekt als historisch unausgegrenzte Zwischenstufe: Simmel wird hier als schillernde Faszinationsfigur erinnert, der mit seiner scharf analysierenden und wortgewandt vorgetragenen Philosophie auf eine junge Studentengeneration einen wahren „Zauber“ auslöste. Jedoch habe er sich – so Lukács – nie zu endgültigen Urteilen und konkreten Handlungsanweisungen gegen gesellschaftliche Missstände durchringen können.¹⁷ Wenn Lukács Simmel gleich zu Beginn seines Nachrufs als „bedeutendste und interessanteste Übergangserscheinung in der ganzen modernen Philosophie“¹⁸ bewertet, so klingt in dieser philosophiegeschichtlichen Relativierung womöglich auch ein nachtragender Vergeltungswille gegenüber Simmels vermeintlicher Ignoranz in Bezug auf brisante Zeitfragen an. Simmel wird doppeldeutig als „geistvoller“ Philosoph beschrieben, der zwar einesteils zu „blitzschnelle[m] Erfassen“ und „frappant-prägende[n] Ausdrücken eines noch unentdeckten Tatbestandes“ fähig, der jedoch letztendlich stets nur „blendend-,geistreicher‘ Anreger“ geblieben sei: „[K]ein wirklich großer, wirklich epochemachender Philosoph“.¹⁹ Mit einem Seitenblick auf einschlägige kunstgeschichtliche Vergleiche erfand Lukács in diesem Text ein Stereotyp von Simmel als historischer Figur, das eine unerwartete Beharrlichkeit in der Rezeption dieses Philosophen zeitigen sollte: Simmel sei „ein Monet der Philosophie, auf den bis jetzt noch kein Cézanne gefolgt“²⁰ sei. Dem Klischee vom Impressionismus als gesellschaftskonformer, immer nur passiv rezipierender Kunst der bürgerlichen Lebenswelt wird hier ein weltdurchdringender und aktiv die Wirklichkeit synthetisierender Kunstbegriff des Postimpressionismus entgegengesetzt. Kaum zu überhören ist hier Lukács’ Intention, die philosophische Hinterlassenschaft seines Lehrers endgültig zu Grabe zu tragen und so zugleich jenen Bann zu brechen, der durch das Faszinationspotential Simmels ausgelöst wurde.²¹

Theodor W. Adornos Kritik an Simmel scheint indessen weniger von persönlicher Enttäuschung geprägt; dafür urteilt sie in weit schärferen Kategorien. Der Philosoph führt Simmel in seinem Essay *Henkel, Krug und frühe Erfahrung* aus dem Jahre 1965 als geistreich parlierenden Ästhetizisten vor, der eine Vorliebe für elegante *aperçus* und ästhetisierende Betrachtungen habe und dessen Philosophie den Anschein erwecke, sie theoretisiere mit dem „Silbergriffel“²². Und doch verbirgt sich

¹⁷ Vgl. hierzu: Lukács, Georg: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958 [Erstveröffentlichung in: *Pester Lloyd*, 2. Oktober 1918], S. 171.

¹⁸ Ebd., S. 171.

¹⁹ Ebd., S. 172.

²⁰ Ebd., S. 173.

²¹ Michael Landmann spricht in diesem Zusammenhang ganz richtig von einer „generationsbedingte[n] Abkehr“ von dem Simmel. Vgl. hierzu: Landmann Michael 1976, S. 10.

²² Adorno, Theodor W.: *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Band 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974 [Orig.

unter dem Mantel mokanter Kritik eine vergleichbare Intention wie in Lukács Vorbehalten. Adorno verdächtigte den Philosophen im selben Artikel, eine „Wald- und Wiesenmetaphysik“²³ zu praktizieren, die „über alles und jeden philosophieren könne“²⁴. Klaus Lichtblau sieht in Adornos ablehnender Haltung einen ideologiekritischen Widerstandsgestus gegenüber einer philosophischen Position, die kaum einen nennenswerten theoretischen Beitrag für die Orientierungsprobleme der Nachkriegsgeneration im Zeichen von Konsum- und Kapitalismuskritik zu bieten schien.²⁵

Aus heutiger Sicht kann man Adornos Urteil über Simmel nur noch bedingt zustimmen: Zwar stimmt es tatsächlich, dass sich Simmels analytisches Interesse kaum für eine unmittelbare Verbesserung der aktuellen gesellschaftlichen Zustände einspannen ließ. Doch war es Simmels primäres Anliegen gerade nicht, vorschnell zu kulturpolitischen Patentrezepten zu gelangen. Sein Anspruch war es dagegen, das Untersuchungsobjekt ‚Gesellschaft‘ in seiner phänomenologischen Beschaffenheit möglichst exakt zu beschreiben. Diese Kritik an Simmels wissenschaftlich-philosophischer Ausrichtung wird für unseren Zusammenhang noch von Bedeutung sein, wenn es um eine Abgrenzung von Simmels Schriften zur Kunstdebatte seiner Zeit gehen wird. Denn in diesem Zusammenhang wird sich zeigen, dass Simmels Texte ihren spezifischen Zuschnitt und ihre argumentative Überzeugungskraft gerade dadurch erlangen, dass sie sich davor verwahren, mit kunstkritischer Intention die aktuelle Kunstproduktion zu beeinflussen, sondern dass sie viel eher an einer geistes- und philosophiegeschichtlichen Kontextualisierung der zeitgenössischen Kunst interessiert sind.

Der in Lukács und Adornos Simmel-Rezeption ausgebildete Ästhetizismus-Vorwurf wurde in der weiteren Beschäftigung mit Simmels Werk wiederholt aufgegriffen – wenngleich auch nicht mehr mit einer so öffentlichkeitswirksamen Durchschlagkraft, wie sie eine Verurteilung durch Adorno nach sich ziehen konnte. So bemühte sich beispielsweise Sibylle Hübner-Funk in mehreren Beiträgen, Simmels Methodik in der *Philosophie des Geldes* als genuin ‚ästhetizistisch‘ zu demaskieren, indem sie Simmel mangelnde Anteilnahme an der gesellschaftlichen Misere seiner Zeit und vor allem der drängenden Arbeiterfrage vorwarf.²⁶ Im Kapitel zu Simmels Textstrategien wird sich indes zeigen, dass gerade dieser Vorwurf in einer wissenschaftshistorischen und universitätsgeschichtlichen Perspektive an Überzeugungskraft verliert. Simmels Bemühungen um eine Methode der Distanzgewinnung zu seinen Untersuchungsobjekten können nämlich ebenso als Versuche akademischer Profilierung verstanden werden, zielte doch die Methode seiner Soziologie darauf ab, die Struktu-

in: Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1965], S. 561.

²³ Ebd., S. 564.

²⁴ Ebd. S. 561.

²⁵ Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 147.

²⁶ So beispielsweise in dem Artikel: Hübner-Funk, Sibylle: *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 44 - 58.

ren und Prozesse der Vergesellschaftung zunächst möglichst nüchtern und objektiv zu beschreiben.

Von einer vorsichtigen Annäherung an die kulturdiagnostischen Qualitäten des oftmals verfemten und noch öfter verdrängten Berliner Philosophen zeugt ein Nachwort von Jürgen Habermas mit dem Titel *Georg Simmel über Philosophie und Kultur* für die Neuauflage von Simmels Sammelband *Philosophische Kultur* von 1983. Ohne Lukács und Adornos Generalkritiken widerlegen zu wollen, erkennt Habermas dennoch die janusköpfige Vielschichtigkeit der Simmelschen Reflexionen. Der kulturkritische Simmel, so Habermas, ist dem heutigen Leser „auf eigentümliche Weise nah und fern zugleich“.²⁷ Der Kunstphilosoph und Ästhetiker mit einem begrifflichen Instrumentarium aus dem Repertoire der Kantisch-Schillerschen Tradition erscheint als „diesseits der Kluft, die sich zwischen Rodin und Barlach, zwischen Segantini und Kandinsky, zwischen Lask und Lukács, Cassirer und Heidegger auftun wird“.²⁸ Demgegenüber gewinnen die „phänomenologisch genauen Beschreibung des modernen Lebensstils“²⁹ zunehmend an Aktualität, da Simmels subtiles Gespür für die Widerständigkeit des Subjekts gegen dem Überhandnehmen einer „objektiven Kultur“³⁰ in der Moderne auf eine kritische Kulturtheorie hinarbeitet.

Einer breiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Simmels Werk arbeitete die von Kurt Gassen und Michael Landmann zum 100. Geburtstag Simmels herausgegebene Publikation *Buch des Dankes an Georg Simmel* aus dem Jahr 1958 zu, in der erstmals neben Briefen eine Gesamtbibliographie zum Werk und zur Forschung veröffentlicht wurden.³¹ Noch bedeutsamer für eine Öffnung des Simmelschen Werkes für zahlreiche Forschungsdebatten erwies sich freilich die von Ottheim Rammstedt auf 24 Bände angelegte textkritische Gesamtausgabe der Schriften Simmels. In erster Linie arbeiteten einer allmählichen Renaissance der Schriften Simmels jedoch das mit der Postmoderne einsetzende Interesse an einer Ästhetik der Lebenswelt und der gleichzeitige Abschied von den großen metaphysischen Geschichtserzählungen³² in der Zeit nach den Studentenrevolten der 68er Jahre zu.³³ Während die soziologischen Schriften Simmels von der amerikanischen Soziologie der ‚Chicagoer Schule‘ schon

²⁷ Habermas 1991, S. 157.

²⁸ Ebd., S. 161.

²⁹ Ebd., S. 164.

³⁰ Ebd., S. 161.

³¹ Vgl. hierzu: Gassen, Kurt und Michael Landmann (Hrsg.): *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, Berlin 1958

³² Jean-François Lyotard stellte 1979 hierzu folgende Gegenwartssituation fest: „On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l’essor des techniques à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l’accent sur les moyens de l’action plutôt que sur ses fins ; ou bien celui du redéploiement du capitalisme libéral avancé après son repli sous la protection du keynésisme pendant les années 1930-1960, renouveau qui a éliminé l’alternative communiste et qui a valorisé la jouissance individuelle des biens et des service.“ Vgl. hierzu: Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 2005 [Orig. : Paris 1979], S. 63.

³³ Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 143.

früh intensiv rezipiert und fruchtbar weiterentwickelt wurden³⁴, so stand einer Wiederentdeckung Simmels im deutschsprachigen Raum noch lange Zeit der Ästhetizismus-Vorwurf im Weg. Zwei aus Fachtagungen hervorgegangenen Sammelbänden aus den Jahre 1976 und 1984 gelang es dennoch, dieses vermeintliche Monitum kreativ in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einzubeziehen.³⁵ So spürte beispielsweise Klaus Böhlinger in dem Aufsatz *„Die Philosophie des Geldes“ als ästhetische Theorie* den subkutanen Zusammenhängen zwischen Simmels Theorie des Geldes in der modernen Gesellschaft und der Fluxus-Bewegung in der modernen Kunst nach.³⁶

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich insbesondere der Glasgower Soziologe David Frisby um das Werk Simmels verdient gemacht, indem er in seiner wichtigen Studie *Sociological Impressionism* von 1981 den Lukácsschen ‚Impressionismus‘-Vorwurf kurzerhand zum methodischen Credo Simmels umdeutete und in dessen fragmentartiger Herangehensweise sowie in seinem weitgehenden Verzicht auf eine übergreifende methodische Verankerung ein proto-postmodernes Wissenschaftsverständnis erkannte. Mit der darauf folgenden Studie *Fragments of Modernity. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin* löste Frisby den sich im Titel ankündigenden Anspruch ein, die Modernetheorien dieser drei Kulturtheoretiker im Kontext vorzustellen. Festzuhalten bleibt, dass sich die Erforschung des Simmelschen Werkes im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts in einem entschiedenen Wandlungsprozesses hin zu einer Aufwertung des ‚ästhetizistischen‘ Charakters der Schriften befand. Es war insbesondere diese Neubewertung, die einer erst seit einigen Jahren Konturen gewinnenden Beschäftigung mit Simmels kunsttheoretischen und ästhetischen Schriften die Tore öffnete.

2.2. ZUM FORSCHUNGSSTAND UND ZUR AKTUALITÄT SIMMELS IM KONTEXT DER BILDWISSENSCHAFTEN

Blickt man aus dieser übergreifenden Rezeptionsperspektive auf die momentane Forschungslage zu Simmel, so überrascht es kaum, dass in etwa seit den 1990er Jahren eine intensivere Auseinandersetzung mit Simmel Überlegungen zu künstlerischen

³⁴ Vgl. hierzu den Aufsatz: Levine, Donald N., Ellwood B. Carter und Eleanor Miller Gorman: *Simmel's Influence on American Sociology*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, hrsg. von Hannes Böhlinger und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 175 – 228.

³⁵ Vgl. hierzu: Böhlinger, Hannes und Karlfried Gründer: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976. Sowie: Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984

³⁶ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Böhlinger, Hannes: *Die « Philosophie des Geldes » als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst*, in: *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 178 – 183.

und literaturtheoretischen Fragen eingesetzt hat. Vier Schriften, die sich unter anderem explizit den kunstphilosophischen, ästhetischen und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zuwenden, dokumentieren das gewachsene Interesse an dieser Reflexionsebene in Simmels Gesamtwerk. Bemerkenswerter Weise kündigte sich das Forschungsinteresse zunächst weniger von der kunstwissenschaftlichen, sondern eher von soziologischer und insbesondere germanistischer Richtung an. So haben sich die Soziologin Felicitas Dörr(-Backes), die Kunsthistorikern Barbara Aulinger sowie die Literaturwissenschaftlerinnen Ute Faath und Annette Simonis mit Simmels Schriften zu Kunst, Ästhetik und Literatur intensiver befasst. Der eher knappe Umfang der Studie von Felicitas Dörr mit etwa 120 Seiten zu Simmels Kunst- und Kulturtheorie verstimmt den Leser ein wenig, da die Autorin zweifelsohne richtige Beobachtungen macht.³⁷ Es ist hier Ingo Meyer zuzustimmen, der der Autorin vorwirft, dass ihr „Versuch, die Relevanz der Kunst für Simmels Kulturanalyse aufzuzeigen, [...] auf halber Strecke stehen“³⁸ bleibt. Demgegenüber ist es der Anspruch Ute Faaths, in ihrer Studie *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels* nicht nur philosophische Schriften wie *Die Philosophie des Geldes* in die Untersuchung der Kunstphilosophie konstitutiv mit einzubeziehen, sondern darüber hinaus auch nach Simmels philosophischen Filiationen und Einflusslinien zu Kant und Bergson zu forschen.³⁹ Jedoch zeigt sich in dieser ohne Zweifel verdienstvollen Arbeit auch eine methodologische Schwäche. Faath scheint insbesondere daran interessiert, Simmels Argumentationen *en detail* nachzuvollziehen: Die Folge dieser Akribie ist eine zeitweilig allzu offensichtliche Verstrickung in die Philosopheme Simmels. Barbara Aulings 1999 veröffentlichte Arbeit *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel* zielt dagegen in eine Untersuchungsrichtung, die dem hier zentralen Problem eher fern steht.⁴⁰ Sie vertritt die These, dass Simmels ‚formale‘ Soziologie als Theorieimport aus der Kunstgeschichte verstanden werden kann.

Obgleich eine solcherart aktualisierende und kontextualisierende Lektüre eine sinnvolle Aufbereitung der lange Zeit eher vergessenen Texte ist, so offenbaren diese Vorgehensweisen im Kontrast zu der germanistischen Habilitationsschrift von Annette Simonis aus dem Jahr 2000 auch ihre Grenzen. Simonis fahndet in ihrer herausragenden Studie *Literarischer Ästhetizismus* unter anderem nach der um 1900 Bedeutung gewinnenden Denkfigur der ‚Gestalt‘ in literaturtheoretischen und wahr-

³⁷ Vgl. die bibliographische Angabe: Dörr, Felicitas: *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels*, Berlin 1993

³⁸ Meyer, Ingo: „Jenseits der Schönheit“. *Simmels Ästhetik – originärer Eklektizismus? (Nachwort)*, in: Simmel, Georg: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hrsg. von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S. 402

³⁹ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Faath, Ute: *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels* [Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 238], Würzburg 1998 [zugl. Univ.Diss., Karlsruhe 1997]

⁴⁰ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Aulinger, Barbara: *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel* [Studien zur Moderne 7], Wien 1999

nehmungpsychologischen Schriften.⁴¹ Dabei hat sie insbesondere die Osmoseerscheinungen zwischen ästhetizistischen Poetologien und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen der Zeit im Blick. So konnte Simonis aufweisen, dass Simmels George-Rezeption zwar von der typisch symbolistischen Polyvalenz der Gedichte absieht, dass sie jedoch zugleich einer Utopie der Ganzheitlichkeit anhängt, die eigentlich mit Beginn der Moderne als unwiederbringlich verloren angesehen wurde.⁴² So zeigt diese methodisch innovative Herangehensweise, dass mit einem transdisziplinären Blickwinkel auf Simmels Schriften und mit einer Fokussierung auf bestimmte Denkfikturen und Konzepte differenzierte Einblicke in die Simmelsche Kunstphilosophie und seine ästhetischen Präferenzen möglich sind.⁴³

In den vergangenen Jahren ließ sich ein gestiegenes Forschungsinteresse an einer historischen Rekonstruktion der intellektuellen Bemühungen der Philosophie, der Kunstgeschichte und der Geisteswissenschaften der Zeit zwischen etwa 1890 bis zum Ersten Weltkrieg zur Funktion und zum epistemologischen Stellenwert des Bildes beobachten. Zu einem guten Teil resultiert diese Motivation aus dem Bedürfnis des noch jungen Wissenschaftszweiges ‚Bildwissenschaft‘, das eigene Forschungsvorhaben wissenschaftsgeschichtlich zu legitimieren. Dabei lässt sich beobachten, dass die Publikationstätigkeit in den ersten Jahren nach Ausrufung des *iconic turn* im Jahr 1994⁴⁴ eine bisweilen euphorische Entdeckerstimmung spüren ließ, in der das Projekt ‚Bildwissenschaft‘ mit dem Odem abenteuerlicher Neulandbetretung umgeben war.⁴⁵ Gerade die vergangenen Jahre haben jedoch den Ruf nach verstärkt historischer Verankerung dieses neuartigen Wissensbereichs laut werden lassen. So ist es mittlerweile zum wissenschaftlichen Allgemeinplatz geworden, dass die Diagnose eines gesellschaftlich wirksamen *iconic turn* schon im späten neunzehnten Jahrhun-

⁴¹ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne* [Reihe ‚Communicatio‘, Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, hrsg. von Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp, unter Mitwirkung von Yves Chevrel und Reinhart Koselleck, Bd. 23], Tübingen 2000

⁴² Vgl. hierzu :Simonis 2000, S. 403.

⁴³ Vgl. hierzu auch die Bemerkung von Klaus Lichtblau zum aktuellen Forschungsstand: „Heute überwiegen diejenigen Grundannahmen und Denkfiguren, welche gerade die Verankerung von Simmels Werk innerhalb eines übergreifenden ästhetischen Denkens als den eigentlichen Grund für dessen verblüffende Aktualität betrachten.“ Vgl.: Lichtblau 1991, S. 155.

⁴⁴ Bekanntlich war es für den deutschsprachigen Raum Gottfried Boehm, der in Anspielung auf Richard Rorty's Ende der sechziger Jahre ausgerufenen „linguistic turn“ den Begriff des „iconic turn“ für die „ikonische Wendung in der Moderne“ prägte. Vgl. hierzu: Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm [in: *Bild und Text*, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle], München 1994, S. 13.

⁴⁵ Den universalen Anspruch an die neu zu erfindende Bildwissenschaft steckt Stefan Majetschak in dem Vorwort zu dem Sammelband *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild* aus dem Jahr 2005 ab: „Deshalb wird gegenwärtig vielerorts die Forderung nach einer allgemeinen, interdisziplinär ausgerichteten Wissenschaft vom Bild laut, die der „Allgemeinen Sprachwissenschaft“, wie sie seit mehr als einhundert Jahren als akademische Disziplin existiert, an die Seite zu treten hätte. Sie soll das schillernde Phänomen „Bild“, durchaus nicht nur historisch, in seiner ganzen Vielfältigkeit untersuchen: psychologisch, soziologisch, in jeder erdenklichen Hinsicht.“ Vgl. hierzu: Majetschak, Stefan: *Vorwort*, in: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, hrsg. von Stefan Majetschak, München 2005, S. 7.

dert angebracht erscheint, wie Sabine M. Schneider in der Studie *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900* bemerkt.⁴⁶

Parallel zu dieser Historisierung des *iconic turn* fand in den vergangenen Jahren insbesondere in der Kunstgeschichte eine intellektuelle Landvermessung der eigenen Disziplin statt. Ließ doch der Wunsch nach einer umfassenden Öffnung des eigenen Faches Kunstgeschichte zu einer allgemeinen und universell argumentierenden Bildwissenschaft zugleich das Schreckgespenst einer zunehmenden Kompetenzberaubung der eigenen Disziplin durch die Literatur- und Medienwissenschaften aufkommen. Zahlreiche Fachvertreter wiesen auf die drohende Gefahr einer zu erwartenden Verflachung des eigenen Wissensbestandes sowie einer möglichen Ausfranzung der disziplinären Grenzen hin.⁴⁷ Darüber hinaus erinnerte man an die oftmals unterschlagene eigene Fachgeschichte, die – mit Seitenblicken auf die Medienästhetik – dereinst selbst als historische ‚Bildwissenschaft‘ konzipiert war.⁴⁸

Doch nicht nur innerhalb der Grenzen der kunsthistorischen Disziplin hat in der Zeit um 1900 ein radikales Nachdenken über die ästhetische und mediale Eigengesetzlichkeit der Bilder, ihre gesellschaftliche Wirkmacht und ihre Lesbarkeit für den Historiker stattgefunden, wie beispielsweise die Schriften Walter Benjamins deutlich machen.⁴⁹ Georg Simmel gehört bislang, wie die Forschungsgeschichte deutlich gemacht hat, im Wissenschaftsdiskurs immer noch zu den Stiefkindern. Dennoch ist festzustellen, dass gegenläufige Tendenzen in den vergangenen Jahren spürbar wurden.⁵⁰ Die Untersuchung soll zeigen, dass Simmels Überlegungen zum heuristischen

⁴⁶ Vgl. hierzu: Schneider, Sabine M.: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900* [Studien zur deutschen Literatur, Bd. 180, hrsg. von Wilfried Barner, Georg Braungart und Conrad Wiedemann], Tübingen 2006, S. 2.

⁴⁷ Darauf weisen beispielsweise mit Blick auf Hans Beltings Projekt einer umfassenden ‚Bild-Anthropologie‘ Hubertus Kohle und Wolfgang Brassat hin. Vgl. hierzu: Brassat, Wolfgang und Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 166.

⁴⁸ Mit besonderer Nachdrücklichkeit stellt Horst Bredekamp die Etablierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert als eigentliche Geburtsstunde der modernen Bildwissenschaft dar. Vgl. hierzu: Bredekamp, Horst: *[Artikel] Bildwissenschaft*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 56 – 58.

⁴⁹ Kaum erwähnt werden muss hier die ungemein katalysierende Funktion der Schriften Walter Benjamins zur Medienästhetik, die zu fruchtbarer Auseinandersetzung auch in der Kunstgeschichte geführt haben. Vgl. hierzu beispielhaft: Schöttker, Dieter (Hrsg.): *Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt am Main 2004.

⁵⁰ So bezieht sich beispielsweise Hubertus Kohle in einem Aufsatz zum Industriebild als modernem Historienbild auf Georg Simmels Exkurs über den Bildhauer Meunier im zweiten Rodin-Aufsatz und unterstreicht die von Simmel diagnostizierte Ambivalenz des Arbeitsbegriffes zwischen Unterwerfung unter die materielle Realität und Aneignung der selbigen. In einem unter anderem von Werner Busch herausgegebenen Sammelband zur Landschaftsmalerei entdeckt Richard Sailer-Hoppe Simmels Beschäftigung mit der Ästhetik der Landschaft und der Landschaftsmalerei Arnold Böcklins wieder und stellt sie unter das Banner einer bildwissenschaftlichen Theoriebildung um 1900. Vgl. hierzu die bibliographischen Angaben: Kohle, Hubertus: *Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Historisierung*, in: Kat.Ausst. Die zweite Schöpfung – Bilder der industriellen Welt [Berlin, Deutsches Historisches Museum], Wolfartshausen 2002, S. 84. Sowie: Hoppe-Sailer, Richard: *Simmels Begriff der Landschaft als ‚Bildbegriff‘*, in: Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit, hrsg. von Werner Busch, Zürich 2007, S. 131 – 142.

Status des Bild und seiner Potentiale als Instrument zur Kulturanalyse in vielfacher Weise an etwa zeitgleiche Überlegungen eines Aby Warburg oder Walter Benjamin anschlussfähig sind – wenngleich auch Simmels Erkenntnisanspruch in Fragen der Kunst in eine andere Richtung zielte als die Analysen der genannten Proto-„Bildwissenschaftler“.⁵¹

⁵¹ Bekanntlich hat sich insbesondere Georges Didi-Huberman in den vergangenen Jahren um eine aktualisierende Lektüre von Warburgs Schriften mit großer Resonanz bemüht. Dennoch soll hier deutlich gemacht werden, dass es in dieser Untersuchung nicht darum gehen kann, Simmel als „Bildwissenschaftler“ *avant la lettre* zu preisen. Es soll demgegenüber der Versuch unternommen werden, Simmels kunstphilosophische Praktiken zu kontextualisieren und zu historisieren. Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002

3. THESEN UND VORGEHENSWEISE DER UNTERSUCHUNG

Georg Simmel war ein Meister im strategischen Umgang mit Diskursen. Das zeigt sich deutlich in seinem wissenschaftlichen Gesamtwerk, aber nur versteckt in seiner Kunstphilosophie. Der Berliner Philosoph und Soziologe durchwanderte in seinen Schriften scheinbar mühelos zahlreiche Disziplinen. Er erkundete die Ränder ihrer Gegenstandsbereiche und verknüpfte Fachgebiete, die bislang in sich geschlossene Fachdiskurse führten. Sein Hauptwerk *Die Philosophie des Geldes* aus dem Jahr 1900 war, wie Simmel selbst betonte, getragen von der „Absicht, dem historischen Materialismus einen Stockwerk zu unterbauen“⁵², indem er die philosophischen Voraussetzungen und kulturellen Konsequenzen der Geldwirtschaft seiner Zeit analysierte. Im Begriff der sozialen ‚Wechselwirkung‘ zeigte Simmel die soziologische Dimension der menschlichen Sinne auf⁵³ und interpretierte die Mode mit geradezu systemtheoretischem Blick im Hinblick auf ihre Zeichenfunktion zwischen Partizipation und Distinktion vom gesellschaftlichen Allgemeinsinn.⁵⁴ Er fragte nach dem Verhältnis der Kantischen Philosophie zur modernen Ästhetik⁵⁵ und fasste Michelangelos Bildhauerkunst als kulturhistorisches Phänomen.⁵⁶ Auch seine kunstphilosophischen Texte decken ein weites Spektrum an Themengebieten ab, wobei sich vor allem zwei Schwerpunkte feststellen lassen: Zum einen weist Simmel wissenschaftliches Werk eine wiederholte Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Michelangelo, Rembrandt und Rodin auf, in der wiederholt die Frage nach dem erkenntniskritischen Status des Kunstwerks als medialem Träger einer inhärenten ‚Lebendigkeit‘ oder ‚Bewegtheit‘ aufgegriffen wird. Darüber hinaus finden sich Schriften zu bild- und kunsttheoretischen Fragestellungen, die durch das Aufkommen der Ismen im neunzehnten Jahrhundert katalysiert worden sind.⁵⁷ In dieser Untersuchung soll vor allem eine detaillierte Analyse von Simmels Rezeption der Kunst Rodins, und in knapperem Umfang zu derjenigen Rembrandts unternommen werden, da der Phi-

⁵² Simmel, Georg: *Die Philosophie des Geldes*, hrsg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke [GSG 6], Frankfurt am Main 1989, S. 13.

⁵³ Vgl. hierzu das Kapitel *Exkurs über die Soziologie der Sinne*, in: Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hrsg. von Otthein Rammstedt [GSG 11], Frankfurt am Main 1992, S. 722 – 742.

⁵⁴ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Philosophie der Mode*, in: Ders.: *Philosophie der Mode (1905) – Die Religion (1906/12) – Kant und Goethe (1906/1916) – Schopenhauer und Nietzsche (1907)*, hrsg. von Michael Behr, Volkhard Krech und Gert Schmidt [GSG 10], Frankfurt am Main 1995, S. 7 – 37.

⁵⁵ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Kant und die moderne Ästhetik*, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908*, Bd. I, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 255 – 272.

⁵⁶ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Michelangelo. Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur*, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918*, Bd. 1., hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 111 – 136.

⁵⁷ Vgl. hierzu beispielsweise: Simmel, Georg: *Zum Problem des Naturalismus*, in: Ders.: *Postume Veröffentlichungen – Ungedrucktes – Schulpädagogik*, hrsg. von Torge Karlsruhen und Otthein Rammstedt [GSG 20], Frankfurt am Main 2004, S. 220 – 248.

losoph hier zu besonders subtilen und weitreichenden Erkenntnissen über die Kunst seiner Zeit und die der Vergangenheit vorgedrungen war.

3.1. ‚MODERNER HERAKLITISMUS‘: HEURISTISCHE DENKFIGUR UND KUNSTPHILOSOPHISCHER OPERATIONSBEGRIFF

In den philosophischen Schriften der letzten Schaffensjahre Simmels wird deutlich, dass die Philosopheme des Heraklit zu zentralen Reflexionsfiguren für den Philosophen wurden. In einer Studie mit dem Titel *Hauptprobleme der Philosophie* aus dem Jahr 1910 wird erwartungsgemäß der Vorsokratiker als Ahnherr einer philosophischen Weltansicht vorgestellt, die eine konstante und kontinuierliche Veränderung der Dinge in der Zeit annimmt und dabei mit der Metapher des Fließens die Prozessualität und Dynamik der Welt zu beschreiben sucht.⁵⁸ Jedoch ging es Simmel freilich nicht nur um eine positivistische Historiographie der Philosophie. Er wollte Heraklits Lehren für den Zustand der gegenwärtigen Philosophie aktualisieren, wie auch ein Aufsatz zu Henri Bergson aus dem Jahr 1914 deutlich macht. Darin stellt Simmel das lebensphilosophische Zeitkonzept des französischen Philosophen, das im Begriff der *durée* eine Überwindung des reduktionistisch-mechanischen Zeitmodells der Naturwissenschaften erreichen wollte⁵⁹, in die Tradition einer jahrtausendealten philosophiegeschichtlichen Bemühung um eine Weltansicht im Zeichen strömender Bewegtheit.⁶⁰

Die Rede von der ‚Bewegtheit‘ der modernen Kunst erfüllte für Simmel stets eine Doppelfunktion: Sie war einerseits *terminus technicus* für die phänotypische Beschreibung eines modernen künstlerischen Idioms, dass sich im emphatischen Sinne als ‚malerisches‘ verstand. Für diesen Diskurs erschien Rodins bildhauerische Technik, wie Norbert Wolf hervorhebt, als idealtypisches Exempel:

Dessen Modelliertechnik, vom Franzosen selbst als „modelé“ bezeichnet, erzeugt eine lebhaft bewegte, zerwühlte bis amorphe Oberfläche, eine Epidermis, die sich im Gegensatz zu akademischer Glätte die malerischen Phänomene von Licht und Schatten kategorial einverleibt. [...] Das scheinbar Skizzenhafte dient der Inszenierung des Schöpferischen, der Thematisierung des Formwerdungsprozesses.⁶¹

⁵⁸ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Hauptprobleme der Philosophie*, in: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur*, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt [GSG 14], Frankfurt am Main 1996, S. 61/62.

⁵⁹ Vgl. hierzu: Bergson, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience* [2^{ème} édition], Paris 1912 [Orig.: Paris 1888], S. 75.

⁶⁰ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Henri Bergson*, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918*, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 69.

⁶¹ Wolf, Norbert: „*Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben*“. *Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, hrsg. von Hubertus Kohle [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7], München u.a. 2008, S. 248.

Rodins Kunst erschien Simmel darüber hinaus als künstlerische Einlösung seiner eigenen Philosophie und bildete daher in zwei herausragenden Aufsätzen das bildhaft-evidente Anschauungsobjekt, an dem Simmel seine Theorie des modernen Subjekts exemplifizieren konnte. Die Rede von der Bewegtheit der Kunst Rodins war eine kaschierende Chiffre, um im politisch sensiblen Feld der Kunstdiskurse über die *conditio humana* des modernen Menschen zu sprechen, den Simmel als zunehmend durch den beschleunigten Lebensstil der Moderne vereinnahmt sah. In dem Hauptwerk *Die Philosophie des Geldes* erkannte Simmel im modernen Geldwesen die sichtbare Oberflächenstruktur der Transformationserscheinungen der Moderne, in der qualitative Unterschiede durch die Bezeichnungsmacht des Geldes nivelliert werden. Die Folge hiervon entdeckte Simmel im aktuellen Gesellschaftszustand: Nicht nur das Begehren der Individuen nach Gütern habe in der Moderne zugenommen, auch die Geld- und Warenzirkulationen haben eine enorme Beschleunigung erfahren.⁶² Der zentrale Fluchtpunkt in zahlreichen Studien Simmels waren aber insbesondere die Auswirkungen dieses modernen Kapitalismus auf die psychisch-physische Verfasstheit der Großstadtbewohner. Innere Unruhe, ‚Neurasthenie‘ und Blasiertheit – drei Modethemen der Zeit um 1900⁶³ – wurden bei Simmel in einem emphatischen Sinne als Effekte des modernen Lebensstiles gedeutet und in seiner Kunstphilosophie als Beschreibungskategorien für die Kunst Rodins erprobt.

Simmels Rodin-Rezeption veranschaulicht, wie diese soziologisch-philosophischen Denk- und Beschreibungsmodelle in den Bereich der Ästhetik und der Kunstphilosophie einwanderten, um dort ihre eigene Deutungsmacht auszuüben. ‚Bewegtheit‘ als Denkfigur wurde für Simmel folglich zu einem heuristischen Instrument, um am Beispiel der Kunst die Transformationsphänomene und die Widersprüche der Moderne zu thematisieren. Wenn in dieser Studie der ‚moderne Heraklitismus‘ der Kunst Rodins auf seine Funktion für Simmels Kunstphilosophie hin befragt wird, so zielt die Fragestellung nicht auf eine eindeutige Entscheidungsfällung ab, ob und bis zu welchem Grad mit diesem Begriff eine adäquate Charakterisierung von Rodins Kunstdenken vorliegt. Es geht in dieser Untersuchung vielmehr um die Denk-, Wissens- und Sagbarkeitszusammenhänge, die die Denkfigur des ‚modernen Herakli-

⁶² Vgl. hierzu: Frisby, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin* [aus dem Englischen von Adriane Rinsche], Rheda-Wiedenbrück 1989 [Originalausgabe: *Fragments of Modernity*, Oxford 1986], S. 99.

⁶³ Dies ist eine der Hauptthesen einer materialreichen Studie von Joachim Radkau. Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Darmstadt 1998. Signifikant in diesem Zusammenhang ist freilich auch Sigmund Freuds 1908 veröffentlichter Text *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in der Freud nicht nur auf die Ubiquität der Nervositäts-Diagnose in seiner Zeit verweist, sondern zugleich einige der populärsten Erklärungsansätze von Wilhelm Erb, Otto Ludwig Binswanger und Richard Krafft-Ebing zitiert. Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Freud, Sigmund: *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. *Werke aus den Jahren 1906-1909*. Frankfurt am Main 1999, S. 145ff.. [Erstveröffentlichung in: *Sexualprobleme. Der Zeitschrift „Mutterschutz“ neue Folge*, hrsg. von Max Marcuse. 1908, S.107-129.]

tismus' ermöglichte sowie um die Frage, wie ein kunstphilosophischer Zugriff auf ein künstlerisches *Œuvre* entsteht.

3.2. KUNSTPHILOSOPHIE ALS FORM DER KULTURARBEIT

Über diese theorieinternen und methodologischen Fragestellungen hinaus soll nachgewiesen werden, dass der für den heutigen Leser so selbstgenügsam wirkende Duktus von Simmels Reflexionen eine bewusst eingesetzte Textstrategie war, um eine im Grunde gesellschaftskritische Kunstphilosophie zu kaschieren. Simmel konnte nicht nur im Habitus des teilnahmslosen und vermeintlich unpolitisch argumentierenden Kunstphilosophen eine radikale Vivisektion der modernen Gesellschaft durchführen, er konnte sich zugleich in den zeitgenössischen Kunstdiskurs um die Etablierung einer modernen, ‚malerischen‘ Kunstrichtung im Berlin um die vorletzte Jahrhundertwende einschreiben. Simmels wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit soll hier mit Blick auf seine Kunstphilosophie nachdrücklich als Geschichte eines umsichtigen und taktisch klugen Umgangs mit aktuellen Kunstdiskussionen und den Ansprüchen eines gebildeten Publikums nachgezeichnet werden. So kann Simmels Nachdenken über Kunstwerke als wirksame Form kultureller Öffentlichkeitsarbeit sichtbar gemacht werden. Diese Perspektivierung der Untersuchung ist gewählt worden, um Simmels Kunsttheorie von der stereotypen Zuschreibung des blasiert-teilnahmslosen ‚Ästhetizismus‘ zu befreien. Doch soll mit der Konzentration auf Simmels Versuche der Diskurseinschreibung und –überbietung nicht impliziert werden, dass der Philosoph im Kunstgeschehen seiner Zeit eine souveräne und autonome Sprecherposition innegehabt hätte – im Gegenteil: Simmels Kunstphilosophie muss in ihrer diskursiven Struktur als Effekt einer kulturpolitischen Situation im wilhelminischen Kaiserreich betrachtet werden, in der die freie Rede über Kunst und Künstler bisweilen mit drakonischen Strafen sanktioniert wurde.

Der Feuilletonbeitrag zu Rodins Kunst aus dem Jahr 1902 mit dem Titel *Rodin und die Geistesrichtung der Gegenwart* war zwar gemessen an der Popularität von Rainer Maria Rilkes Monographie zu Rodin nicht die bekannteste Äußerung zur Kunst des französischen Bildhauers.⁶⁴ Aber er hat dennoch in entscheidender Weise die Diskussion um Rodin entfacht und seine Popularität in Deutschland nachhaltig verstärkt.⁶⁵ Dass Simmels kunstphilosophische Einsichten in Rodins Kunst offensichtlich einen Nerv der Zeit trafen, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Julius Meier-Graefe in seiner erfolg- und einflussreichen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von

⁶⁴ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Leipzig 1924 [Originalausgabe: Berlin 1903]

⁶⁵ Insbesondere Schmoll gen. Eisenwerth vermutet in Simmels Rodin-Rezeption einen entscheidenden Motor für die Popularität des französischen Bildhauers im deutschsprachigen Raum. Vgl. hierzu: Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Simmel und Rodin*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 20.

1904 im dem Kapitel über Rodin aus Simmels Texten zitierte. Simmels Rembrandt- Monographie aus dem Jahr 1916 wurde trotz der Tatsache, dass es sich in der Erstauflage um eine anspruchsvolle kunstphilosophische und –soziologische Erörterung ohne opulent gestalteten Bildteil handelte, ein publizistischer Erfolg: Zu Simmels Lebzeiten war es das meistverkaufte Buch des Philosophen.⁶⁶

3.3. ZUR METHODIK UND ZU DEN EINZELNEN KAPITELN

Freilich sieht es die Untersuchung nicht als ihre Aufgabe an, Simmels ‚Karriere‘ im konventionellen Sinne einer Gelehrtenbiographie nachzuzeichnen. Die hier gewählte Stoßrichtung der Untersuchung seiner Kunstphilosophie siedelt sich in methodischer Nähe eher zur Diskursanalyse an, wenn man unter einem ‚Diskurs‘ ein regelgeleitetes, normiertes Set von Redeordnungen versteht, das demjenigen eine Partizipation erlaubt, der nicht gegen das darin implizierte Ordnungsschema verstößt.⁶⁷

Um diese Dimension der Schriften sichtbar zu machen, muss Simmels Kunstphilosophie jedoch auf ihre methodische Genese hin befragt werden. Die hier versuchte Interpretation von Simmels Kunstphilosophie folgt der Überzeugung, dass ein historisches Verständnis seiner Thesen und Ideen nur dann möglich ist, wenn sie nach ihrer performativen Entfaltung im Dialog mit ihrem kulturellen Umfeld befragt werden.⁶⁸ Sie sollen also dezidiert nicht nur als mehr oder minder zutreffende philo-

⁶⁶ Vgl. hierzu: Wyss 1985, S. XII.

⁶⁷ Der hier verwendete Diskursbegriff schließt somit in kritischer Weise an Michel Foucaults in Studien wie *Die Ordnung der Dinge* erprobter und in der *Archäologie des Wissens* theoretisch entfalteter Methodologie an, ohne sie jedoch als einzig möglichen Zugriff auf die Analyse diskursiver Strukturen zu verstehen. Vgl. hierzu die bibliographischen Angaben: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1971 [Originalausgabe: *Les mots et les choses*, Paris 1967]; Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1973 [Originalausgabe: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969]

⁶⁸ Der Begriff des ‚Performativen‘ geht auf die Sprechakttheorie von John Langshaw Austin zurück, der in einer Vorlesungreihe aus dem Jahr 1955 an der Harvard Universität, die in dem Band *How to do things with words* zusammengefasst ist, entwickelt wurde. Seine Sprachtheorie akzentuierte den Handlungsaspekt des Sprechens, mithin die Tatsache, dass Sprache nicht nur Bezeichnungsfunktion hat, sondern zugleich eine Handlung auslösen oder einen momentanen Sachverhalt verändern kann (Austins viel zitiertes, aus dem Leben gegriffenes Beispiel: Will you marry her? – I do.). Performativität definierte Austin so: „Utterances can be found, satisfying these conditions, yet such that A. they do not ‘describe’ or ‘report’ or constare anything at all, are not ‘true or false’; and B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as saying something.“ Vgl. hierzu: Austin, J.L.: *How to do things with word. The William James Lectures delivered at Havard University in 1955s*, Oxford 1963 [Originalausgabe London 1962], S. 5. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte definierte im Anschluss an diese Theorie in ihrer Studie *Ästhetik des Performativen* aus dem Jahr 2004 den Begriff der Performativität, indem sie das Vorhandensein von mindestens drei Eigenschaften als unverzichtbar bestimmte. Performativität liege vor beziehungsweise eine Handlung könne dann als performativ bezeichnet werden, wenn sie a) selbstreferentiell, b) wirklichkeitskonstituierend, und c) temporal vonstatten gehe. Diese Eigenheiten betreffen auch Simmels kunstphilosophische Praktiken. Vgl. hierzu: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 19.

sophische Reflexionen zu künstlerischen Fragestellungen begriffen, sondern stets in ihren Eigenschaften als selbstreflexive, wirklichkeitskonstituierende und in der Zeit sich verändernde Aussagengefüge verstanden werden. Pointiert ausgedrückt, kann von *der* Kunstphilosophie Simmels kaum gesprochen werden, da sie stets in einem Wandlungsprozess begriffen war. Die vorhandenen Texte, Dokumente und Fakten können lediglich als historisch bestimmbare Sedimentierungen analysiert werden.

In einem einführend konzipierten Kapitel mit dem Titel *Distanz und Engagement* soll die politisch konnotierte Polarisierung des Kunstdiskurses zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende in Berlin veranschaulicht und dem komplexen Spannungsverhältnis von Simmels Kunstphilosophie zum Kulturleben seiner Zeit nachgespürt werden. Wie stand Simmel zu den Kulturschaffenden seiner Zeit? Wie brachte er sich in die Diskussionen um einen modernen Kunstbegriff im wilhelminischen Deutschland ein? Sodann soll in drei Kapiteln Simmels intellektuelle Arbeit an dem Konzept des ‚modernen Heraklitismus‘ nachgegangen werden, das in seiner Doppelrolle als Ausarbeitung einer kunstphilosophischen Theorie wie auch als Versuch einer Einschreibung in den zeitgenössischen Kunstdiskurs betrachtet werden soll. Dabei folgt die Analyse einem weitgehend chronologischen Verlauf, wobei jedoch die einzelnen Kapitel in thematischer Hinsicht Schwerpunkte der wissenschaftlichen Beschäftigung Simmels bilden.

Das Kapitel *Auf dem Weg zu einer Gesellschaftstheorie des modernen Menschen und der Bewegtheit der Moderne* skizziert die Genese von Simmels Theorie der Kunst im Feld der Analyse zeitgenössischer Kultur, Gesellschaft und Ästhetik. Der Fluchtpunkt von Simmels Reflexionen blieb dabei stets das Phänomen der Moderne. Hier wird das Augenmerk einerseits auf den Anfängen von Simmels Reflexionen über das unvereinbar scheinende Verhältnis von Kunst in der Moderne und ästhetisch anspruchsvoller, moderner Kunst liegen, wobei sich zeigen wird, dass Simmel gerade in den 1890er Jahren beide Bereiche nur als Antithesen und als komplementäre Gegensätze denken konnte. Andererseits wird vorgestellt werden, wie Simmel parallel zu diesen Überlegungen an einer umfassenden Phänomenologie des modernen Lebensstiles und an einer Kulturtheorie des modernen, urbanen Großstadtmenschen arbeitete. In diesem Kapitel wird mehr Raum für die Darlegung von Simmels Theorien zur Geldwirtschaft eingeräumt werden, als man für eine Untersuchung zur Kunstphilosophie erwarten würde. Der Grund dafür liegt in der hier vertretenen These, dass Simmel in der Studie *Die Philosophie des Geldes* neben der Diskussion der zeitgenössischen Geldtheorie eine kritische Modernekonzeption entfaltete, die bislang in ihrer fundamentalen methodischen Bedeutung für Simmels Kunstphilosophie oftmals unterschätzt wurde.⁶⁹

⁶⁹ Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass Autoren wie Klaus Lichtblau und David Frisby in verschiedenen Darstellungen auf diesen Zusammenhang bereits hinweisen, ohne diese Beziehung jedoch intensiver zu verfolgen. Vgl. hierzu: Lichtblau, Klaus: *Georg Simmel* [Reihe Campus Einführungen, Band 1091], Frankfurt am Main/ New York 1991, S. 137. Sowie: Frisby 1989, S. 68/69. Auch zeichnet sich ab, dass die kunstpolitische Intention, die – wie hier darzulegen versucht wird – in Simmels

Im darauf folgenden Kapitel *Die Erfindung des Künstlers des modernen Menschen im Zeichen der Bewegtheit: Simmels Rodin-Interpretationen* markieren die Aufsätze zu Rodin der Jahre 1902 und 1909 die zeitlichen Grenzpunkte. Gerade in der Verfeinerung und Weiterentwicklung von Simmels Reflexionen zur Kunst Rodins als Ausdruck des modernen Lebensstiles und der Moderne überhaupt lässt sich aufzeigen, wie Simmel allmählich einen Methodenimport von der Soziologie und der Philosophie auf die Kunstphilosophie vornahm. Zudem bildet insbesondere die zweite Arbeit zu Rodin einen Paradefall für Simmels Textstrategie, einen Künstler durch anspielungsreiche Anknüpfungen an weitere Diskurse intellektuell zu nobilitieren. Schließlich ist in diesem Kapitel auch nachzuweisen, dass Simmels Rodin-Rezeption im Kontext der kultur- und kunstpolitischen Bestrebungen um einen modernen Kunststil im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende stehen, wie sich beispielsweise an den intertextuellen Zusammenhängen mit dem Rodin-Kapitel von Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 nachweisen lässt. Abschließend werden Simmels Überlegungen zur Medialität bei Rodin diskutiert.

Das letzte Kapitel *Die Arbeit an der Genealogie der ‚heraklitischen‘ Kunst: Simmels Rembrandt – Ein kunstphilosophischer Versuch (1916)* stellt abrundend Simmels weitere Arbeit an einer Vervollkommnung seiner Kunstphilosophie im Zeichen einer ‚malerischen‘ Kunst vor. Auch hier wird deutlich werden, dass Simmels Beschäftigung mit Rembrandt im Kontext einer historischen Legitimierung der ‚malerischen‘ Kunst zu verstehen ist, die in dem holländischen Meister den Vorreiter für eine naturalistische *alla-prima*-Malerei fand. Obgleich die Rembrandt-Monografie aus dem Jahr 1916 doch eher als Nachzügler der Publikationswelle zu Rembrandt um das Jahr 1900 herum zu werten ist, bildet dieses Buch dennoch Simmels eindringlichen Versuch, in der räumlichen und wohl auch intellektuellen Abgeschiedenheit vom pulsierenden Berlin in Straßburg seine eigene Vision der Geschichte der Kunst als Erleben der Außenwelt in der Innenwelt kunsthistorisch zu festigen. Simmel bemühte sich also um eine Genealogie der Kunst im Zeichen des ‚bewegten‘ Bildes. In einem Schlusskapitel werden schließlich die Ergebnisse knapp zusammengefasst und ein Ausblick auf weitere Forschungsfragen im Zusammenhang mit Simmels Kunstphilosophie präsentiert.

Es seien hier noch zwei wichtige Anmerkungen zum vorgeschlagenen Zeitschema und somit zur methodischen Vorgehensweise der Untersuchung angeführt:

a) Die behandelten Texte stammen aus einem größeren Zeitraum, der von 1890, dem Publikationsjahr des Artikels *Über Kunstausstellungen* bis ins Jahr 1916 reicht, in dem Simmel seine Rembrandt-Monographie veröffentlichte. Es soll jedoch selbstredend keineswegs der Anspruch erhoben werden, dass dieser historisch wechselvolle und von komplexen Beziehungsgeflechten geprägte Zeitraum hier repräsentativ abgebildet werden könne. Daher liegt der Fluchtpunkt der Untersuchung vor allem auf den zwei Rodin-Aufsätzen von 1902 und 1909/11. Die zentralen Thesen des

zweiten Aufsatzes *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik* sollen daher historisch gleichsam nach vorne und nach hinten auf ihre methodische Genese und ihre weitere Entfaltung befragt werden.

b) Wenn in der Untersuchung die Denkfigur des ‚Heraklitismus‘ in einer chronologischen Folge untersucht wird, so soll damit nicht impliziert werden, dass es sich bei deren Entstehung um einen streng teleologischen Ablauf handeln würde. Demgegenüber liegt der Akzent auf Simmels *Erarbeitung* dieser Kunst- und Bildtheorie in einem Reflexionsprozess, der eng mit seinen wissenschaftlichen und gesellschaftskulturellen Praktiken verschränkt ist und dessen Erträge sich an der zunehmenden Wichtigkeit dieses Konzeptes in den Schriften ablesen lässt.

4. DISTANZ UND ENGAGEMENT

Simmels Schriften zu Kunst spiegeln die kunstpolitische Situation im Berlin des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts in doppelter Hinsicht wider: In Simmels rhetorischem Gestus und seinen spezifischen Textstrategien zeigt sich, dass öffentliche Äußerungen über Kunst im angespannten Klima dieser Jahre ein mitunter riskantes Unterfangen bildeten. Andererseits dialogisieren Simmels Texte in vielfacher Hinsicht mit dem Kunstdiskurs dieser Zeit, in dem es zu einer politischen Semantisierung der künstlerischen Techniken kam, wobei eine ‚malerische‘ Bildtradition mit Individualismus und Liberalismus gleichgesetzt und gegen die Darstellungsmodi der akademisch-idealistischen Kunst ausgespielt wurden.⁷⁰

4.1. DAS ‚MALERISCHE‘ ALS SIGNUM DER MODERNITÄT: DIE KUNSTPOLITISCHE ZUSPITZUNG DES KUNSTDISKURSES IN BERLIN UM 1900

Vergleicht man die Berliner Kunstszenen der späten 1890er und frühen 1900er Jahre mit der französischen Kunstlandschaft dieser Zeit oder mit den avantgardistischen Bewegungen, die sich in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts formierten, so wirkt sie auf den ersten Blick eher verhalten modern, wenn nicht gar unterschwellig konservativ.⁷¹ Prägende Künstlerfiguren dieser Jahre waren beispielsweise Max Liebermann, Lovis Corinth oder Max Slevogt, die in entschiedener Weise für eine ‚moderne‘ Kunstrichtung einstanden und dies mit der Gründung und ihrer Zugehörigkeit zur Secession auch kundtaten. Obgleich diese Künstler die Anregungen des französischen Impressionismus begeistert in ihre Kunst integrierten, so blieben sie dennoch stets einem im weitesten Sinne naturalistischen Bild- und Kunstbegriff verpflichtet.⁷² Zudem lässt schon ein flüchtiger Blick in die Kataloge der zeitgenössischen Secessions-Ausstellungen erahnen, dass das späte neunzehnte Jahrhundert eine Zeit der Stilpluralität war, in der beinahe jedes künstlerische Talent, „in welcher Richtung es sich auch äußern möge“⁷³, seine eigene Nische fand. Dem Besucher einer typischen Kunstaussstellung im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende begegnete selbst in den sich programmatisch verstehenden Veranstaltungen der Secession eine Vielzahl von künstlerischen Idiomen. Für das ungeübte Auge konnte so der Eindruck er-

⁷⁰ Vgl. hierzu für die unmittelbare Vorgeschichte dieser Debatte in den 1850er Jahren: Kohle, Hubertus: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München / Berlin 2001, hierbei insbesondere die Kapitel ‚Sinnlichkeit versus Abstraktion‘, S. 126 – 128. Sowie ‚Lebendige Kunst, Schlachtruf der Realisten‘, S. 128 – 135. Für die Situation des späten 19. Jahrhunderts, siehe: Zimmermann, Michael F.: *Lovis Corinth*, München 2008, S. 30.

⁷¹ Vgl. hierzu: Paret, Peter: *Historischer Überblick*, in: Kat.Ausst. Berliner Sezession, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein, Berlin 1981, S. 1.

⁷² Vgl. hierzu Paret 1981, S. 2.

⁷³ Kat.Ausst.: *Katalog der zweiten Kunstaussstellung der Berliner Secession*, Berlin 1900, S. 12.

weckt werden, dass die stilistische Grammatik eines Kunstwerks im Wesentlichen eine Frage der persönlichen Präferenz des Künstlers gewesen sei. Nicolaas Teeuwisse weist darauf hin, dass der Impressionismus zwar als übergreifendes Stilprogramm der secessionistischen Künstler angesehen werden kann, dass aber die einzelnen Akzentsetzungen von Walter Leistikows Affinität zu Jugendstil-Elementen über Liebermanns naturalistisch-impressionistischen Duktus bis hin zu einer realistisch geprägten und sich sozial engagierenden Kunst einer Käthe Kollwitz und eines Hans Baluschek reichten.⁷⁴

Doch täuscht eben diese Diversität und gedämpfte Modernität der künstlerischen Stilausprägungen darüber hinweg, dass im damaligen Kunstdiskurs eine gesellschaftlich und politisch codierte Bildsprache entstand, die nicht nur von Künstlern effektiv eingesetzt wurde, sondern auch von Kunstkritikern, Museumsdirektoren und weiteren Kulturschaffenden verstanden wurde. Die wohl offensichtlichste Polarität der Zeit um 1900 bildete sich in der anfangs nur schwelenden, später aber immer offener ausgetragenen Entzweiung zwischen Kaiser Wilhelm II. und einer sich aus Künstlern, Museumsdirektoren, Kunstschriftstellern und Kunsthändlern lose formierenden Szene. Während Wilhelm II. mit einem idealistisch-nationalen Kunstbegriff ein politisch engagiertes, konservatives Kulturprogramm durchsetzen wollte, bildete für die liberal gesonnene Kulturelite die französische Kunst des Impressionismus und Postimpressionismus ein künstlerisches Idealprogramm mit Vorbildcharakter für die Zukunft der deutschen Kunst.⁷⁵

Dabei avancierte insbesondere im Verlauf der 1890er Jahre und des frühen zwanzigsten Jahrhunderts das Stilcharakteristikum des ‚Malerischen‘ zum Kampfbegriff für Kunst, die sich von akademischer und nationalstaatlicher Vereinnahmung befreien wollte.⁷⁶ Im freien und spontanen Pinselduktus sowie in einer *alla-prima*-Technik sah diese ‚malerische‘ Kunst beispielsweise eines Max Liebermann oder Lovis Corinth ihre wichtigsten Ausdrucksmöglichkeiten.⁷⁷ Dabei eignet der Semantisierung des Pinselduktus eine eigene Geschichte in der Tradition künstlerischer Techniken der Malerei, die insbesondere im 19. Jahrhundert in weiten Teilen der Malereitheorie intensiv debattiert wurde. In übertragener Form findet sich eine ähnliche Argumentationsstruktur aber auch in den Debatten um die Oberflächenfaktoren bildhaueri-

⁷⁴ Vgl. hierzu: Teeuwisse, Nicolaas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871 – 1900*, Berlin 1986, S. 262.

⁷⁵ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 155 – 161. Sowie mit Blick auf die Ankaufsstrategien der Museumsdirektoren: Zimmermann 1999, S. 162 – 182.

⁷⁶ Davon zeugt nicht zuletzt die Bilderauswahl der sogenannten ‚Jahrhundertausstellung‘ in Berlin im Jahr 1906, in der Adolf Menzels „proto-impressionistisch“ klassifiziertem Frühwerk eine kunsthistorisch herausragende Bedeutung zugesprochen wurde. Hugo von Tschudi sprach im Zusammenhang mit dem *Balkonzimmer* Menzels von einem Gemälde, das „von außerordentlicher Frische und Originalität der malerischen Anschauung und durch das frühe Datum – 1845 – auch kunsthistorisch von größtem Interesse“ sei. Zitiert nach: Forster-Hahn, Françoise: *Adolph Menzel: Lesarten zwischen Nationalismus und Modernität*, in: Kat. Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher [Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz], Köln 1996, S. 529.

⁷⁷ Vgl. hierzu: Zimmermann 2008, S. 30.

scher Werke wieder. Diese Debatte wird insbesondere im Zusammenhang mit Rodins bildhauerischer Technik von entscheidender Bedeutung sein. David Getsy beschreibt Rodins Umgang mit dem künstlerischen Material als analog zu einer ‚malerischen‘, die Materialität des Gemäldes gerade nicht verbergenden Malerei:

Just as he chose to represent an individual and untypical body, he concerned himself with capturing the particularities and variations across the surface. His statue did not rely on both the summary and homogenizing treatments of the neoclassical tradition or on the conventional tools for displaying ‘naturalism’ that characterized much Salon sculpture on the period. He did not seek to efface materiality and facture but rather cultivated their contributions to the sculptural surface and its complexity.⁷⁸

Unter dem Stichwort einer ‚lebendigen‘ Kunst lehnten sich schon in den 1850er Jahren in Berlin realistisch orientierte Theoretiker wie Adolf Herlfferich oder Ludolf Wienbarg gegen die zu einem zeichnerischen Stil neigende Kunst der Cornelius-Schule auf. Diese machte sich der ästhetischen und somit auch ideologischen Rückständigkeit verdächtig, da sie darum bestrebt schienen, den Materialcharakter der Malerei weitgehend zu negieren. Als ‚modern‘ galt die Ölmalerei eben dann, wenn sie die materialen Charakteristika nicht zu verbergen suchte, sondern ganz im Gegenteil akzentuierend hervorhob.⁷⁹

In ähnlicher Weise, aber mit noch deutlicher politisierter Konnotation wurde in den 1890er Jahren dann eine ‚malerische‘ Kunst politisch gedeutet, die ihre modernen Anfänge im französischen Realismus und Impressionismus fand. Diese Richtung konnte vor allem in der Malerei auf eine lange kunsthistorische Tradition jenseits der Ismen zurückblicken: Von Tizian über Veronese, Rubens, Frans Hals, Rembrandt, Velázquez, Goya bis in die Gegenwart zu Gustave Courbet und Edouard Manet fand eine solche Technik Verwendung.⁸⁰ Gerade die Malerei Manets galt insbesondere in Frankreich, später jedoch auch in Deutschland als Vorreiterin für einen internationalen, naturalistischen Kunstbegriff. Dessen Modernität zeigte sich beispielsweise für den zeitweiligen Minister für Schöne Künste Antonin Proust darin, dass Manet das genuin ‚malerische‘ Element dieser Kunsttechnik betone.⁸¹ Diese Auffassung der modernen Malerei als einer Kunst, die sich zu ihrem medial vermittelten ‚Wesen‘ hin befreit, sollte später eine Leitthese von Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 werden.⁸² Es wird sich im weiteren Verlauf

⁷⁸ Getsy, David J.: *Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrandt, and the Negotiation of Physicality and Temporality*, in: *The enduring instant: time and the spectator in the visual arts*, hrsg. von Antoinette Rösler-Friedenthal u.a., Berlin 2003, S. 299.

⁷⁹ Vgl. hierzu: Kohle 2001, S. 129.

⁸⁰ Vgl. hierzu: Zimmermann 2008, S. 30.

⁸¹ Vgl. hierzu: Zimmermann, Michael F.: *Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst der Weltausstellung von 1889*, in: Gersmann, Gudrun und Hubertus Kohle (Hrsg.): *Frankreich 1871 – 1914: die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart 2002, S. 166/167.

⁸² Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Kunst, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* [3 Bände], Stuttgart 1904

zeigen, dass diese Debatte den diskursiven Ort von Simmels Kunstphilosophie markiert.

Einen Höhepunkt des sich zuspitzenden Konflikts zwischen der offiziellen Politik und den Verteidigern eines modernen Kunstbegriffs bildete ein Besuch des Kaisers in der Berliner National-Galerie im April 1899 nach der radikalen Umgestaltung der Galeriesäle durch den Museumsdirektor Hugo von Tschudi. Hier bewies sich, dass Wilhelm II. die anwachsende künstlerische Bewunderung der fortschrittlichen Kulturschaffenden für moderne französische Künstler des Impressionismus und Symbolismus ein Dorn im Auge war. So ließ er Hugo von Tschudis Neuhängung, die deutliche Akzente in Richtung einer modernen Kunst setzte, mit folgender Anordnung rückgängig machen:

Ich habe bei einem Besuche der National-Galerie im Frühjahr d.J. wahrgenommen, daß Gemälde, welche vermöge der Gegenstände ihrer Darstellung besonders geeignet scheinen, einen bildenden Einfluß auf die Besucher ausüben, und auch durch ihren künstlerischen Wert die nationale Kunst in hervorragender Weise repräsentieren, von ihrem bevorzugten Platze beseitigt und durch Bildwerke der modernen Kunst-richtung ersetzt worden sind. Diese Veränderungen finden meinen Beifall nicht, und ich wünsche, daß die bezeichneten Werke wieder an ihre alte Stelle gebracht und die neueren Bilder an einer weniger hervorragenden Stelle untergebracht werden.⁸³

Die Gegnerschaft zwischen konservativ-reaktionären und fortschrittlichen Kräften, die sich hier bereits in Form drakonischer Eingriffe seitens des Kaisers in die kuratorischen Aufgabenbereiche ankündigte und die in dem erzwungenen Wechsel des Museumsdirektors nach München an die dortige Museumsverwaltung im Jahr 1908 kulminierte⁸⁴, war nur die Spitze einer Entwicklung, die sich lange zuvor in verschiedenen Bereichen des Kunstgeschehens ankündigte: In der Gründung der Secessionen, in der politisch aufgeladenen Kunstliteratur dieser Zeit und schließlich in der sogenannten Jahrhundertausstellung von 1906 in der Berliner Nationalgalerie, die durch die spezifische Selektion und Hängung von Gemälden erstmals eine neuartige, moderne Sicht auf die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ermöglichte.

Die Gründung der Berliner Secession im Jahr 1898 erfolgte im Vergleich zu den seit 1892 in kurzen Abständen aufeinander folgenden Secessionsbildungen in München, Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe und Wien eher mit Verspätung.⁸⁵ Dennoch gab es in Berlin in den 1890er Jahren bereits Vorläufergruppierungen wie die von Max Liebermann und Walter Leistikow am 5. Februar 1892 gegründete ‚Gruppe der Elf‘ (auch ‚Vereinigung der Elf‘ genannt), die als erste oppositionelle Künstlergemeinschaft gegen die Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. eine nachhaltig öffentlichkeitswirksame Ausstellungstätigkeit initiierte.⁸⁶ Die sogenannte ‚Affäre Munch‘, die sich während einer

⁸³ Zitiert nach: Teeuwisse 1986, S. 213/214.

⁸⁴ Vgl. hierzu: Zimmermann 1999, S. 166.

⁸⁵ Vgl. hierzu: Paret 1981, S. 2.

⁸⁶ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 155.

Präsentation von fünfundfünfzig Arbeiten des norwegischen Künstlers im Herbst des Jahres 1892 in der Ehrenrotunde der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler zu-
trug⁸⁷, markierte einen klaren Einschnitt in der Kunstdebatte um einen modernen
versus einen traditionellen Kunstbegriff. Dies war umso mehr der Fall, als dieser
Konflikt auch durch die Tagespresse wie das Berliner Tageblatt verbreitet wurde.
Theodor Wolff, der später Chefredakteur dieser Zeitung werden sollte, berichtete
von den erbitterten Wortgefechten auf einer Sondersitzung, die einer von dreiund-
zwanzig Vereinsmitgliedern einberufenen Generalversammlung folgte. Die Opponie-
renden unter der Führung des Malers Hermann Eschke stellten in dieser außeror-
dentlichen Sitzung den Antrag, die Ausstellung „aus Hochachtung vor Kunst und ehr-
lichem künstlerischen Streben“ zu schließen.⁸⁸ Nach der Meinung von Walter Leisti-
kow war der eigentliche Drahtzieher dieser Vorgänge der Akademiedirektor Anton
von Werner selbst, dessen politische Nähe zum Kaiser bekannt war und der als Ver-
einsvorsitzender eine gewichtige Stimme im Kuratorium innehatte.⁸⁹ Wolff berichte-
te mit eindeutiger Parteilichkeit, dass Munchs Gemälde von den Besuchern als
„schlecht, läppisch, abscheulich“ empfunden worden seien.⁹⁰ Der unmittelbare An-
lass für die Gründung der Secession war jedoch die Zurückweisung einer Landschaft
Leistikows von der Großen Berliner Kunstausstellung im Jahr 1898, die den bedeu-
tendsten Malern Berlins signalisierte, dass die Widerstände gegen einen modernen
Kunstbegriff von Seiten der Regierung und deren Kunstpolitik beträchtlich waren.⁹¹
Blickt man auf die erfolgreichen Sommerausstellungen der Secession, deren Präsi-
dium von Max Liebermann übernommen wurde, so stellt man ab 1900 die zuneh-
mende Präsenz und Bedeutung französische Künstler fest. Im Jahr 1901 wurden drei
Manets und sogar sieben Rodins gezeigt.⁹²

Die Bestrebungen der Berliner Secessionisten wurden von Seiten der Kunst-
publizistik dieser Jahre entscheidend mitgeprägt, wobei neben Julius Meier-Graefe,
dem wohl bedeutendsten Verfechter einer ‚malerischen‘ Kunst, insbesondere auf
Richard Muther hingewiesen werden muss, der von 1899 bis 1902 eine einflussreiche
Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert herausgab.⁹³ Julius Meier-Graefe zählt zu

⁸⁷ Vgl. hierzu: Ebd., S. 183.

⁸⁸ Vgl. hierzu: Ebd., S. 184.

⁸⁹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 185.

⁹⁰ Zitiert nach Ebd. 1986, S. 184.

⁹¹ Vgl. hierzu: Ebd. 1986, S. 243.

⁹² Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 249. An dieser Stelle darf die Vermutung ausgesprochen werden,
dass Simmel schon hier – und nicht erst wie oft behauptet auf der Prager Ausstellung von 1902 –
erstmalig Werke von Rodin sah, wenn er sie nicht schon auf der Pariser Weltausstellung von 1900
gesehen hatte.

⁹³ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Muther, Richard: *Geschichte der Malerei im 19. Jahr-
hundert* [3. Bde.], München 1893/1894. Kenneth Moffetts Urteil über Muther als Kunsthistoriker
ist ambivalent: „For all of his subjectivism, Muther remained an art historian in his comprehen-
siveness, in his willingness to include all of the trends and tendencies of the period. But when
dealing with the art of his own time, the historicist’s refusal to take sides leads to falsification of
values, and today Muther’s book is a period piece like most of the paintings with which it deals.”
Vgl. hierzu: Moffett, Kenneth: *Meier-Graefe as art critic* [Studien zur Kunst des neunzehnten
Jahrhunderts, Band 19], München 1973, S. 50.

den wohl engagiertesten Figuren des Berliner Kunstgeschehens dieser Jahre. Seine mehrbändige *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* trug in entscheidender Weise zur Durchsetzung einer kunsthistorischen Lesart bei, in der die eindeutige Vorrangstellung der französischen, realistischen Kunst propagiert wurde und in der sich die deutschen Künstler an dem Ideal einer ‚malerischen‘ Kunst messen lassen mussten.⁹⁴ Das von Meier-Graefe vorangetriebene Projekt einer neu zu lesenden Kunstgeschichte resultierte aus seiner mutig propagierten Neuordnung des kunstgeschichtlich verbürgten Kanons von Künstlern sowie aus seiner offen präsentierten ästhetischen Präferenz für französische Kunst. Diese kunstkritische Intention der Schriften Meier-Graefes fasst Patricia C. Berman als Konstruktionen von „elaborate genealogies of genius“⁹⁵ auf, in der historische Künstlerfiguren wie Michelangelo oder El Greco mit zeitgenössischen Künstlern wie Rodin oder Cézanne in eine künstlerische Filiationslinie gestellt werden. Dabei setzt sich die Argumentation kurzerhand über nationale und zeitliche Kontexte hinweg und blendet kulturelle oder normative Kategorien der jeweiligen künstlerischen Techniken weitgehend aus. Wenn Simmel zeitgleich einzelne Künstler wie Rodin als herausragende Vertreter einer Geschichte der Bewegung visualisierenden Kunst vorstellte und intensiv theoretisierte, so erscheint seine eigene transnational und transhistorisch vorgehende Methode als kunstphilosophisches Gegenstück zu Meier-Graefes ‚Entwicklungsgeschichte‘. Dies zeigt sich allein schon darin, dass Simmel ohne methodische Skrupel das Italien des Cinquecento mit dem ‚Goldenen Jahrhundert‘ Hollands und der Pariser Kunstszene seiner Zeit zu einer kunsthistorischen Genealogie zusammensehen konnte.

Schließlich bildeten auch die Ausstellungsmacher und Museumsdirektoren einen wichtigen Einflussfaktor für das Berliner Kulturleben jener Jahre, da sich Persönlichkeiten wie beispielsweise Hugo von Tschudi oder Wilhelm von Bode durch Ankäufe, Präsentationsstrategien und Ausstellungskonzepte intensiv für die Durchsetzung und Förderung eines modernen Kunstbegriffs in Deutschland einsetzten. Während seiner Amtszeit war es von Tschudis vorrangiges Anliegen, eine repräsentative Sammlung französischer Meister der Gegenwart aufzubauen. Neben Werken des Engländers Constable erwarb er trotz erheblicher Widerstände von Seiten der traditionalistischen Ankaukskommission mit Hilfe von Berliner und Pariser Kunstfreunden noch in seinem Antrittsjahr Werke von Courbet, Monet, Degas, Segantini, Rodin, Meunier und bekanntlich auch Manets *Im Wintergarten*.⁹⁶ In einem Katalogvorwort trat von Tschudi offen für eine energische Ausweitung der Sammlungstätigkeit auf das europäische Ausland ein und begründete diese Entscheidung so:

Ohne einen Blick auf das Ausland wird ein tiefergehendes Verständnis auch der deutschen Kunst in der neueren Zeit nicht möglich sein. Die Mehrzahl der großen Anre-

⁹⁴ Vgl. hierzu: Moffett 1973, S. 50.

⁹⁵ Berman, Patricia G.: *The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism and the Genealogy of Genius*, in: Forster-Hahn, Françoise: *Imagining Modern German Culture. 1889 – 1910*, Washington 1996, S. 91.

⁹⁶ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 200/201.

gungen und Wandlungen, die sich während des 19. Jahrhunderts auf künstlerischem Gebiete ereigneten, sind von England und Frankreich ausgegangen und haben erst nachträglich die deutsche Produktion in ihre Kreise gezogen. Vieles, was in dieser letzteren unvermittelt und schwer erklärlich erscheint, gewinnt, in den Zusammenhang der allgemeinen Kunstbewegung hineingestellt, Berechtigung und Wert.⁹⁷

Diesem museumspolitischen Anspruch, interkulturelle Beziehungsgeflechte mit Bezug auf künstlerische Strömungen aufzuzeigen, begegnen wir in Simmels scheinbar unpolitischer Kunstphilosophie in einzelnen Passagen in auffallend analoger Weise wieder, in denen er unter dem Stichwort der modernen Bewegtheit die dynamische Qualität des künstlerischen Materials bei Rodin in Vergleich zu der inhärenten Rhythmizität und Musikalität der im Sinne des *l'art pour l'art* verfassten Gedichte Stefan Georges setzt.⁹⁸ Von Tschudi trat darüber hinaus für eine gezielte und ästhetische Akzente setzende Präsentationsweise in seinem Museum ein, indem er in einem Brief an die preußische Kunstverwaltung darauf verwies, dass es die eigentliche Aufgabe der Galerie sei, „einen großen Überblick über die wirklich lebensvollen Erscheinungen der neueren Kunst zu geben [...]“.⁹⁹ Auch hier zeigt sich wieder eine auffällige Parallele zur Grundintention der Simmelschen Kunstphilosophie, die sich ähnlich selektiv auf wenige Künstlerpersönlichkeiten kaprizierte.

Einen Höhepunkt in diesem umfassenden und jahrelangen Projekt, das einen neuen, modernen Blick auf die deutsche Kunstlandschaft ermöglichen sollte, bildete zweifelsohne die Berliner Jahrhundertausstellung des Jahres 1906, in der Werke deutscher Kunst von 1775 bis 1875 gezeigt wurden.¹⁰⁰ Kenworth Moffett hebt hervor, dass Meier-Graefes konzeptueller Einfluss auf die Auswahl der Künstler kaum überschätzt werden könne, insbesondere, da es die dezidierte Absicht der Ausstellung war, unter kühner Auslassung bereits etablierter Künstler einen neuen, ‚malerischen‘ Kunstbegriff mit der ganzen Autorität eines offiziellen Museums zu forcieren.¹⁰¹ Dazu kam noch in der Auswahl der Künstler eine schon zahlenmäßig auffallende Bevorzugung individueller, vom offiziellen Kunstgeschehen eher abgesonderter Künstlerfiguren wie beispielsweise die Deutsch-Römer und allen voran Hans von Marées, aber auch Wilhelm Trübner oder Wilhelm Leibl.¹⁰² Im folgenden Kapitel wird die Frage zu stellen sein, wie sich Simmels Kunstphilosophie und seine Aktivitäten im Berliner Kulturleben zu dieser engagiert geführten Kulturpolitik gegen die Kunstanschauungen Kaiser Wilhelms II. und die Akademiekunst verhalten.

⁹⁷ Kat. Ausst. *Ausstellung der Neuen Erwerbungen* [National-Galerie, Berlin], Berlin 1896, S. 4.

⁹⁸ Vgl. hierzu: Simmel 2001, S. 32.

⁹⁹ Zitiert nach: Teeuwisse 1986, S. 211.

¹⁰⁰ Vgl. hierzu: Forster-Hahn 1996, S. 529.

¹⁰¹ Vgl. hierzu: Moffett 1973, S. 84.

¹⁰² Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 218.

4.2. IM VERBORGENEN: SIMMELS PRAKTIKEN DER KULTURARBEIT UND SEINE TEXTSTRATEGIEN

Simmels Kunstphilosophie scheint auf den ersten Blick eine eher harmlose Angelegenheit zu sein. Wenn Simmel über Künstler philosophierte, dann benützte er hierfür Begriffskategorien und Formulierungen, die an eine ästhetische Schulung an Kant denken lassen.¹⁰³ Seine Sache war es nicht, polemisch-bissige Schmähschriften zu veröffentlichen, wie dies zum Beispiel Meier-Graefe mit seinem Buch *Der Fall Böcklin* im Jahr 1905 tat, wodurch dieser eine regelrechte Empörungswelle in der Kunstwelt auslöste.¹⁰⁴

Signifikant ist mit Blick auf Simmels Texte insbesondere, dass sie nahezu frei von Fußnoten und bibliographischen Referenzen sind. Auch fällt schon bei der kurso-rischen Lektüre seiner Schriften zur Kunst auf, dass sich Simmel als Freund zeitgenössischer Kunst direkter Kommentare zu den Kunstdebatten seiner Zeit weitgehend enthielt.¹⁰⁵ Und schließlich vermied Simmel als Freund und Bewunderer naturalistischer und später insbesondere ästhetizistischer Kunst, unmittelbar über Berliner Künstler dieser Stilrichtungen zu schreiben.¹⁰⁶ Es wäre naheliegend, hier eine Denkhaltung zu vermuten, die am kunstpolitischen Tagesgeschehen nicht interessiert ist und die sich daher in reaktionärer Absicht in einen wissenschaftlich-philosophischen Elfenbeinturm zurückzieht.

Entgegen dieser Vermutung gibt es jedoch einige Hinweise, die nicht so recht in das Bild des distanziert-ästhetisierenden Beobachters passen und die darauf hindeuten, dass Simmels Verhältnis zur offiziellen Kulturpolitik Kaiser Wilhelms II. keineswegs von Gleichgültigkeit geprägt war. Simmels Vorträge fanden in dem von Herwarth Walden 1904 gegründeten *Verein für Kunst* statt, der als Kontrapunkt zu kommerziellen Kunstförderungs-Vereinigungen und als neues Forum für Künstler und Kunstinteressierte gedacht war.¹⁰⁷ Auch arbeitete Simmel an der Programmzeitschrift *Das freie Wort* mit, die sich deutlich gegen die offizielle Politik positionierte und in

¹⁰³ Hierzu bemerkt Habermas: „Es ist der Kulturbegriff des Neukantianismus, der signalisiert, was uns von Simmel trennt. Simmel ist ein Kind des fin de siècle; [...]. So sind es die Grundbegriffe der Kantisch-Schillerschen Ästhetik – Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur, Form und Stoff – in denen sich Simmel Rodins Überwindung von Klassizismus und Naturalismus zurechtlegt.“ Siehe: Habermas 1991, S. 161.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: Moffett 1973, S. 55.

¹⁰⁵ Simmel war beispielsweise mit dem Künstlerpaar Lepsius befreundet, die beide den Berliner Sezessionisten angehörten. Landmann weist darauf hin, dass die Wohnungen von Georg Simmel und dem Ehepaar Reinhold und Sabine Lepsius in unmittelbarer Nachbarschaft lagen, so dass häufige Besuche die Regel waren. Vgl. hierzu: Landmann, Michael: *Georg Simmel und Stefan George*, in: Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 147.

¹⁰⁶ Der Aufsatz *Zum Problem des Naturalismus* ist eher eine ausdrücklich kunstphilosophische Untersuchung des Wirklichkeitsbegriffs naturalistischer Werke, der Künstler wie Manet oder Liebermann lediglich namentlich erwähnt.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 12*, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 497.

der er zwischen 1901 und 1905 sieben Beiträge veröffentlichte.¹⁰⁸ Simmels Sensibilität für Fragen der Kunst- und Kulturpolitik zeigt sich zudem in seiner Mitgliedschaft im Komitee des sogenannten ‚Kulturleben-Clubs‘ in den Jahren 1902/03, der sich gegen die wilhelminische Kunstpolitik formierte.¹⁰⁹ Sie beweist sich sogar auf rhetorischer Ebene in einem Brief des Philosophen an Ricarda Huch, in der Simmel die Dichterin und Historikerin für den ‚Kulturleben-Club‘ anwerben wollte. Nicht nur nennt Simmel hier explizit die bekannten Komitee-Mitglieder der Vereinigung – „Liebermann, L. von Hofmann, Vandevelde, Graf Kessler“ – sondern er zählt auch weitere exklusive Mitglieder namentlich auf: „Klinger, Richard Strauss, Dehmel, Gerhard Hauptmann, Mommsen“.¹¹⁰ Dies geschieht offensichtlich ob der Wirkmacht dieser Namen, die im Berliner Kultur- und Wissenschaftsleben fest etabliert waren. Simmel setzte sich zudem insbesondere in jungen Jahren für eine naturalistische Kunst ein und zeigte sich beispielweise von Künstlern der Secession wie Corinth oder Liebermann sowie auch für den Jugendstil begeistert.¹¹¹

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 7*, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 353.

¹⁰⁹ Ebd., S. 353.

¹¹⁰ Brief an Ricarda Huch vom 1. März 1903, in: Georg Simmel: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 452.

¹¹¹ Vgl. hierzu: Schmoll gen. Eisenwerth 1976, S. 18.

5. AUF DEM WEG ZU EINER GESELLSCHAFTSTHEORIE DES MODERNEN MENSCHEN UND DER BEWEGTHEIT DER MODERNE

In diesem Kapitel soll die ‚Vorgeschichte‘ der Kunsttheorie des ‚modernen Heraklismus‘ nachgezeichnet werden, die bereits in den Schriften zu Rodin als Konzept aufscheint und im Rembrandt-Buch auch als Terminus explizit genannt wird. Dabei soll dem bislang in der Forschungsliteratur nur selten rezipierten, da anonym veröffentlichten Text *Über Kunstausstellungen* ein besonderes Interesse zugesprochen werden. In diesem Text scheinen Simmels frühe Überlegungen zur modernen Kunst und zur urban geprägten Wahrnehmung in der Moderne auf, die wichtige Fundamente seiner späteren Kunstphilosophie werden. Nach einer näheren Bestimmung und historischen Kontextualisierung des Simmelschen Modernebegriffs soll in einem zweiten Unterkapitel gezeigt werden, wie Simmel einerseits eine kritische, soziologisch argumentierende Perspektive auf die moderne Kunst seiner Zeit richtete und andererseits bezeichnenderweise in Arnold Böcklins Landschaftsmalerei ein ästhetisches Widerlager zu dieser entfremdenden Zerstreuungskultur der zeitgenössischen Kunstszene erblickte. Das dritte und vierte Unterkapitel wird sich Simmels kulturtheoretischem Bild des modernen, urban geprägten Menschen widmen, wie es uns unter anderem in seiner Hauptschrift *Die Philosophie des Geldes* aus dem Jahr 1900 und den im Umkreis dieser Schrift entstandenen Studien wie beispielsweise *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1903 begegnet. Nervosität, Unruhe und eine allgemeine Tendenz zu angestiegener Bewegtheit sind dabei für Simmel wesentliche Beschreibungskategorien für die psychologisch-soziologische Verfasstheit des Subjekts in der modernen Gesellschaftsformation.

5.1. DIE MODERNE IM BLICK: SIMMELS BEFRAGUNGEN DER GEGENWART IM KONTEXT DER MODERNEDISKURSE DES NEUNZEHNTEH JAHRHUNDERTS

Im Jahr 1890 veröffentlichte Simmel in der von Friedrich Bienemann herausgegebenen Zeitschrift *Unsere Zeit* anonym einen Artikel mit dem Titel ‚Über Kunstausstellungen‘, in dem der erst zweiunddreißigjährige Philosoph eine scharfsinnige Kulturkritik und Gesellschaftsanalyse am Beispiel des modernen Ausstellungsbetriebes durchführte.¹¹² Während Simmel einen Großteil seiner Publikationen in der Zeitschrift *Jugend* mit seinen Initialen unterzeichnete und so zumindest für Fachkollegen offensichtlich wurde, von wem der Text stammte¹¹³, konnte dieser Artikel erst durch

¹¹² Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 17*, in: Georg Simmel. Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889 – 1918. Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888 – 1920, bearbeitet und herausgegeben von Klaus Christian Köhnke unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus [GSG 17], Frankfurt am Main 2004, S. 494.

¹¹³ Vgl. hierzu: Rammstedt, Otthein: *On Simmel's Aesthetics: Argumentation in the Journal Jugend. 1897 – 1906*, in: *Theory, Culture & Society. Exploration in Critical Social Science*, 8/3, 1991, S. 125.

eine Stilanalyse im Rahmen der Gesamtausgabe zu den Schriften Simmels zugeschrieben werden.¹¹⁴ Gerade aufgrund der anonymen Veröffentlichungsform ist der Text für eine Analyse von Simmels Sicht auf die gegenwärtige Situation der Kunst besonders interessant. Wie Otthein Rammstedt mit Blick auf Simmels Beiträgen zur Zeitschrift *Jugend* betont, zeichnen sich die anonym oder mit Namenskürzel veröffentlichten Schriften durch eine größere Spontaneität in der Wortwahl und bisweilen sogar durch einen polemisch-spöttischen Tonfall aus, den der Philosoph in seinem wissenschaftlichen Werk weitgehend vermied.¹¹⁵

Simmel eröffnet seine Reflexionen über den modernen Ausstellungsbetrieb mit einer Argumentationsfigur, die für das gesamte neunzehnte Jahrhundert von fundamentaler Bedeutung war. Er beschreibt die gegenwärtige Einstellung der Gesellschaft zu ihrem aktuellen Zustand als Doppelbewegung einer melancholisch gestimmten Abwendung von einer als entzaubert empfundenen Gegenwart und einer gleichzeitigen Verherrlichung einer arkadisch verklärten Vergangenheit¹¹⁶:

Der Pessimismus über die Gegenwart, der sich für den freieren Geist in den Optimismus über die Zukunft umsetzt, wird für sie ein Optimismus über die Vergangenheit, und die Sage vom Paradies, der Traum des goldenen Zeitalters, der Glaube an die gute alte Zeit sind nichts anderes als rosige Beleuchtungen eines Vergangenen, die von den Schatten der Gegenwart ausgespart sind, eine unbewußte Verurteilung der unbefriedigenden Gegenwart.¹¹⁷

Schon in diesem Text wird deutlich, dass in Simmels Erkenntnishorizont stets die Frage nach dem gesellschaftlichen, psychologischen und kulturellen Zustand seiner eigenen Zeit präsent war.¹¹⁸ Nun würde es selbstverständlich den Umfang der Argumentation sprengen, hier den Versuch zu unternehmen, Simmels Modernebegriff erschöpfend zu definieren oder gar im Kontext zeitgenössischer Gegenkonzepte zu diskutieren. Dennoch scheint es sinnvoll, diese zentrale Kategorie zumindest hinsichtlich ihrer heuristischen Funktion bei Simmel zu skizzieren.

¹¹⁴ Wie der editorische Bericht kenntlich macht, wurde der Text bereits in die erste Gesamtbibliographie von Kurt Gassen aufgenommen, wobei dieser jedoch nicht feststellen konnte, wo er zum ersten Mal veröffentlicht worden ist. Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht* [GSG 17], 2004, S. 494.

¹¹⁵ Vgl. hierzu: Rammstedt 1991, S. 126.

¹¹⁶ Vgl. hierzu: Kohle, Hubertus: *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus* [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7], hrsg. von Hubertus Kohle, München / Berlin / London / New York 2008, S. 28 – 29.

¹¹⁷ Simmel, Georg: *Über Kunstausstellungen*, in: Ders.: *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889 – 1918; Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888 – 1920*, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke und Mitarbeitern [GSG 17], Frankfurt am Main 2004, S. 242.

¹¹⁸ Diesen besonderen Modernebezug hebt auch David Frisby in einem Aufsatz zu Simmels Theorie der Moderne deutlich hervor: „Simmels Darstellung der Moderne gründet nicht auf einer historischen Untersuchung der bedeutenden Veränderungen, die sich in der deutschen Gesellschaft um die Jahrhundertwende vollzogen.“ Vgl. hierzu: Frisby, David: *Georg Simmels Theorie der Moderne*, in: Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984, S. 18.

In seinem für die Geschichtswissenschaft der vergangenen Jahrzehnte ausgesprochen einflussreichen Artikel *Geschichte* aus dem historischen Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe* aus dem Jahr 1975 prägte Reinhart Koselleck einen Modernebegriff, der sich aus einer historischen Rekonstruktion der Semantik des Geschichtsbegriffs speist. Diese Definition ermöglichte es, in der sogenannten ‚Sattelzeit‘ vor und um 1800 in der Folge der französischen Revolution einen mentalitätsgeschichtlichen Einschnitt in der europäischen Staatenwelt zu verorten. Unter dem nunmehr sich durchsetzenden Kollektivsingular der ‚Geschichte‘, der die einstige Pluralität und Variabilität der parallel existierenden ‚Geschichten‘ durch ein als universell gültig gesetztes, nunmehr genuin historisches Prinzip ersetzte, entfaltete sich bekanntlich im neunzehnten Jahrhundert eine historische Schule, die nach den übergreifenden Gesetzmäßigkeiten des geschichtlichen Verlaufes suchte.¹¹⁹ Georg Simmels erkenntnistheoretische Akzentuierung seiner Schriften über Kunst orientiert sich jedoch an einem Schema der Modernebefragung, das sein Augenmerk weniger auf eine diachrone Perspektive richtet. Dennoch steht Simmels Modernetheorie in engem Bezug zu der von Koselleck untersuchten Transformation der Zeitwahrnehmung in der Sattelzeit um 1800. Koselleck analysierte die historische Zeitsemantik insbesondere in schriftlichen Dokumenten dieser Epoche, in denen sich eine herausstechende Neuerung im Vergleich zu früheren Texten abzeichnete: Immer wieder rekurrten die Autoren dieser Zeit in geschichtsphilosophischen Passagen auf einen nunmehr sich offen präsentierenden Horizont des Geschichtsverlaufes, der durch die Umwälzungen der französischen Revolution aufgebrochen sei. Hierdurch habe die Geschichte ihre teleologische Ausrichtung verloren. Das Neuartige, das Noch-nicht-Dagewesene des Jetzt-Zustandes der Gesellschaft rückte fortan in den Mittelpunkt des Interesses.¹²⁰

Eine für die Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts maßgebliche Ausgestaltung erfuhr dieses Interesse an einer Beschreibung des modernen Lebensstils in Charles Baudelaires 1863 verfasster Schrift *Le peintre de la vie moderne*.¹²¹ Baudelaire beschreibt darin den Maler Constantin Guys in erster Linie als einen Flaneur, der durch die Straßen der Stadt streift und der für „keinen Anblick des Lebens je *abgestumpft*“¹²² sei. Mit dem Begriff der Neugierde – „curiosité“ – greift Baudelaire einen Zentralbegriff in der phänotypischen Beschreibung des Flaneurs wieder auf, der bereits in Edgar Allen Poes berühmter Kurzgeschichte *The Man of the Crowd* aus dem

¹¹⁹ Vgl. hierzu den Absatz ‚Die Herausbildung des modernen Kollektivsingulars‘: Koselleck, Reinhart:: Artikel „*Geschichte*“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647 – 658.

¹²⁰ Vgl. hierzu den Absatz ‚Ergebnisse der geschichtsphilosophischen Wende zur Zeit der Revolution‘: Koselleck 1975: S. 673 – 678.

¹²¹ Der Text wurde, nachdem er von *La Presse* abgelehnt wurde, am 29. November sowie am 3. Dezember des Jahres 1863 in *Le Figaro* veröffentlicht. Vgl. hierzu: *Anmerkungen und Quellennachweise*, in: Baudelaire, Charles: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hrsg. von Henry Schumann, Leipzig 1994, S. 339.

¹²² Ebd., S. 297.

Jahr 1840 eine wichtige Funktion für die Textgenese einnahm.¹²³ In dieser Schrift entfaltet Baudelaire eine neuartige Ästhetik des flüchtig hingeworfenen Pinselstrichs im Dienste einer skizzenhaften Dokumentation des urbanen Lebens. Der urbane Lebensstil wurde so als Generator einer eigenständigen Ästhetik begriffen. In verdichteter Form gelangte Baudelaire so zu seiner berühmten, sentenzartigen Definition der Modernität als Zustand des Flüchtigen und Transitorischen im Ewigen und Statischen. Auch in Simmels Modernebegriff und insbesondere in seiner Interpretation von Rodin erlangte diese Definition eine Schlüsselstellung.¹²⁴

Mit Blick auf die Modernebefragung in dem Artikel *Über Kunstausstellungen*, aber auch in anderen Schriften Simmels zum modernen Lebensstil lässt sich konstatieren, dass seine Methode in einer Tradition der Analyse urbaner Räume steht, die sich in erster Linie aus einem Paradigma der Ästhetik und der Literatur speist und von dort in den Bereich der frühen Soziologie übergewandert ist.¹²⁵ Simmels Befragung der Gegenwart ist also an der Erfassung und Beschreibung der *Erfahrung* urbaner Welten und gesellschaftlicher Strukturen in ihrem Jetzt-Zustand interessiert. Dadurch unterscheidet sie sich in ihrem Anliegen deutlich von einer dezidiert historischen Herleitung der Gegenwart. Aber sie ist auch anders akzentuiert als beispielsweise die Analysemethode Walter Benjamins im *Passagen-Werk*, in dem die Erfahrung des modernen Lebens am Beispiel der Stadtstruktur von Paris als „Hauptstadt des modernen Lebens“ eine historisch-materialistische Rekonstruktion im Sinne einer „Urgeschichte der Moderne“ erfuhr.¹²⁶

Will man Simmels spezifische Herangehensweise an die Moderne verstehen, so lohnt es, seine Methode neben diesen diskursiven Traditionslinien auch im Kontext wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklungen zu betrachten. Der deutlich soziolo-

¹²³ Vgl. hierzu: Frisby 1984, S. 12.

¹²⁴ Vgl. hierzu: Ebd., S. 300.

¹²⁵ David Frisby versucht diese Herangehensweise Simmels begrifflich zu fassen, indem er diesen mit Fragezeichen versehen als einen „sociological *flâneur*“ bezeichnet. Vgl. hierzu Frisbys Charakterisierung der essayistischen, betont unwissenschaftlichen Methodik Simmels: „Indeed, Simmel’s conscious essayism points to an approach to his subject matter that moves in quite a different direction. Simmel does not set out to test hypotheses under experimental conditions, he consistently opposes the construction of a system in philosophy or sociology [...] and only exceptionally does he write in an academic style with consistent definitions, footnotes and surveys of existing literature.“ Siehe: Frisby 1992, S. 70.

¹²⁶ Vgl. zum Verhältnis der Stadtanalyse Benjamins zu derjenigen Simmels: Simay, Philippe: *Walter Benjamin, d’une ville à l’autre*, in: *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, hrsg. von Phillipe Simay, Paris u.a. 2005, S. 7 – 18. Die Literaturwissenschaftlerin Linda Simonis sieht insbesondere in Simmels Zeitverständnis eine Parallele zu seinem berühmten Kollegen Max Weber: „Kennzeichen der Moderne ist darüber hinaus in beiden Entwürfen ein gewandeltes Verhältnis zur Zeit und Geschichte. Die Moderne steht im Zeichen eines Verlusts der Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart. Sie unterliegt einem irreversiblen Beschleunigungsprozeß; ihre Grunderfahrung ist die der Kontingenz.“ Vgl. hierzu: Simonis, Linda: *Reflexion der Moderne im Zeichen von Kunst. Max Weber und Georg Simmel zwischen Entzauberung und Ästhetisierung*, in: *Konzepte der Moderne*, hrsg. von Gerhart von Graevenitz [Germanistische Symposien, Berichtsbände, im Auftrag der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung mit der „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, hrsg. von Wilfried Barner, Bd. XX.], S. 613.

gische Impetus seiner Schrift lässt sich wohl auch mit den akademischen Positionierungsversuchen des jungen Wissenschaftlers erklären, der damit einem aktuellen Forschungstrend folgte. Kenneth D. Barkin verweist darauf, dass die Generation berühmter Historiker wie Leopold von Ranke oder Theodor Mommsen bis etwa 1871 die wissenschaftspolitische Diskursmacht innehatte, da die Frage nach der Gründung eines Nationalstaates im Zentrum der Debatten stand und daher auch die spezifische Geschichte des deutschsprachigen Raumes von herausragender Bedeutung für das kulturelle Leben war. Doch nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches richtete sich die Aufmerksamkeit merklich auf das zeitgenössische Problem der rapide voranschreitenden Industrialisierung und Verstädterung, so dass in den 1890er Jahren das politische Prestige und die internationale Reputation der Historiker weitgehend auf die Ökonomen und Soziologen übergegangen war.¹²⁷ Ein tiefgreifender Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung der akademischen Disziplinen ging also mit einem Generationswechsel Hand in Hand. Simmel selbst studierte in Berlin noch bei Droysen, Mommsen und von Treischke, so dass zu Recht vermutet werden kann, dass sein intellektuelles Umfeld während der Studienzeit deutlich von einer historischen Perspektive auf die Gesellschaft geprägt war.¹²⁸

Demgegenüber gehörte er aber auch einer Generation von Jungakademikern an, die in nationalökonomischen und staatswissenschaftlichen Seminaren und Diskussionsgruppen nach möglichst exakten heuristischen Instrumenten zur Analyse gesellschaftlicher Phänomene suchten, die zugleich eine Alternative zum erprobten Weg des diachronen Abrisses bieten würden.¹²⁹ Wenn nun beispielsweise Sibylle Hübner-Funk gegen Simmels Denkstil den Vorwurf eines unverantwortlichen Ästhetizismus ins Feld führt, da dieser nicht die gesellschaftlich-ideologischen Machtverhältnisse im Sinne einer marxistischen Analyse miteinbezogen hätte, so muss dem entschieden entgegengesetzt werden, dass Simmels streng auf die Gegenwart bezogene und bewusst abstrahierende Methode wohl auch als persönlicher Profilierungs-

¹²⁷ Vgl. hierzu: Barkin, Kenneth D.: *The Crisis of Modernity, 1887 – 1902*, in: Forster-Hahn, Françoise: *Imagining Modern German Culture. 1889 – 1910*, Washington 1996, S. 23.

¹²⁸ Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 178.

¹²⁹ Flotow von Paschen und Johannes Schmidt weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich Simmel insbesondere ab ca. 1880 mit der damals aktuellen Gelddiskussion befasst hat und beispielsweise die geldtheoretische Position Carl Mengers kannte. Darüber hinaus war er auch aktiver Teilnehmer von Gustav Schmollers staatswissenschaftlichem Seminar. Mengers stand für eine theoretisch-deduktive Forschungsrichtung, Schmoller selbst eher für eine empirisch ausgerichtete und dabei wirtschaftswissenschaftliche Forschung. Wenngleich es auch nicht die Argumentation dieser Untersuchung unmittelbar betrifft, so wird sich dennoch zeigen, dass sich Simmels Versuch, einen ‚dritten‘ Weg zwischen diesen beiden Extremvarianten zu finden, in der Struktur seiner *Philosophie des Geldes* in einen analytischen und einen synthetischen Teil niedergeschlagen hat. Vgl. hierzu: Paschen, Flotow von und Johannes Schmidt: *Die ‚Doppelrolle des Geldes‘ bei Simmel und ihre Bedeutung für Ökonomie und Soziologie*, in: Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó I Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 58

versuch in einer schon damals von Innovationszwängen gezeichneten Universitätslandschaft verstanden werden muss.¹³⁰

5.2. ZERSTREUUNGSKULTUR UND DIE ENTRÜCKUNG AUS DER MODERNE: SIMMEL ALS KULTURKRITIKER IM AUFSATZ *ÜBER KUNSTAUSSTELLUNGEN* (1890) UND ALS KUNSTPHILOSOPH IN DER STUDIE *BÖCKLINS LANDSCHAFTEN* (1895)

Simmel grenzt zu Beginn des Artikels *Über Kunstausstellungen* zunächst generisch einen vormodernen Kunstwerksbegriff von der modernen Kunst ab, wobei dem Philosophen die Kunstausstellungen seiner Zeit als „Sinnbild und Verkörperung“¹³¹ einer historischen Wandlung erscheinen. Dabei macht er diese Behauptung signifikanter Weise nicht an einzelnen Kunstwerken, sondern an der schier überwältigenden Masse von unterschiedlichsten Gemälden in dichtester Hängung fest, mit denen sich der zeitgenössische Ausstellungsbesucher konfrontiert sah.¹³² Blickt man von dieser Beschreibung auf die tatsächliche historische Situation des Ausstellungswesens in Deutschland zur Zeit der Entstehung von Simmels kritischem Essay, so erweisen sich seine Beobachtungen als vollkommen zutreffend. Allein auf der nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von Simmels Schrift stattfindenden Ausstellung zum fünfzigjährigen Bestehen des Vereins Berliner Künstler wurden über 5000 Exponate gezeigt.¹³³ Aus der künstlerischen Konkurrenzsituation der Salons wurde so im späten neunzehnten Jahrhundert eine regelrechte Flut von präsentierten Artefakten.

In einer Argumentationshaltung, die nietzscheanische Anklänge aufweist, zitiert Simmel eine typische Klage der Kulturkritik des *fin de siècle*: Angesichts der rapide fortschreitenden Verstädterung, Industrialisierung und gesellschaftlichen Differenzierung könne es zu einem Überhandnehmen der Masse gegenüber dem herausragend-genialen Einzelindividuum kommen.¹³⁴ Obgleich Simmel zwar die Unmöglichkeit konzidiert, dass sich ein modernes Kunstwerk in die künstlerische Universalität einer Sixtinischen Madonna oder der Mediceer-Gräber Michelangelos empor-schwingen könne, so betont er doch, dass erst in der „Summe des vorhandenen Könnens“ die künstlerische Leistung seiner Zeit und somit auch das Signum der Moderne erkennbar wird: „Es scheint, als ob jene Kräfte des künstlerischen Könnens sich auf eine Fülle verschiedener Einzelpersonen vertheilt haben, wie ein leuchtender Welt-

¹³⁰ Vgl. hierzu: Hübner, Funk: Sibylle: *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, hrsg. von Hannes Böhringer und Karl-fried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 56.

¹³¹ Simmel 2004, S. 242.

¹³² Simmel schreibt: „Da hängt das inhaltlich Auseinanderstrebende nachbarlich auf engstem Raume zusammen, da kann der aufregungsbedürftige Geist sich die wohltuende Bewegung machen, im Zeitraume von Minuten die Welt der künstlerischen Vorwürfe von einem Pole zum andern zu durchwandern und sich zwischen den entferntesten Punkten möglicher Empfindung auszudehnen.“ Vgl. hierzu: Ebd. S. 244.

¹³³ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 162.

¹³⁴ Vgl. hierzu: Simmel 2004, S. 242 – 250.

körper zersprengt und in eine Anzahl irrender Sternkörperchen aufgelöst wird.“¹³⁵ Im Bild der Atomisierung, Entmaterialisierung und Beschleunigung von ehemals geschlossenen und statischen Entitäten kündigt sich bereits eine zentrale Metapher für Simmels Beschreibung von gesellschaftlichen Transformationserscheinungen in der Moderne an, die er später in seinem Konzept des ‚modernen Heraklitismus‘ in verwandelter Form wieder aufgreifen wird. Dementsprechend wird schon in diesem frühen Aufsatz Simmels soziologischer Blickwinkel deutlich, der sich von einer Erforschung von Einzelpersönlichkeiten ab- und den gesellschaftlichen Gruppenformationen zuwendet. Die zahlreichen Ismen und künstlerischen Schulen des späten neunzehnten Jahrhunderts werden von Simmel emphatisch in ihrer entindividualisierenden Massentendenz beschrieben und als neuartiges historisches Dispositiv der Kunst auch anerkannt. Auffällig ist hierbei die betont nüchterne Haltung, die einen kultur- und modernekritischen Topos in ein Instrument soziologischer Strukturanalyse umzuwandeln bestrebt ist:

An die Stelle großer Individualitäten, sagt man, trete mehr und mehr die Wirksamkeit der Masse; die Aufgaben der modernen Cultur seien weniger durch die Kraft der Einzelpersönlichkeit als durch das Zusammenarbeiten der Vielen zu lösen, und es seien vielmehr die Gesamtleistungen der Einzelnen, die überall dem Schaffen unserer Zeit den Charakter verleihen. [...] Vielleicht gilt dies auch für die Kunst. Wenn der Einzelne an und für sich auch arm an Erfindung ist, im Zusammenhange mit Vorstrebenden und Mitstrebenden stellt er doch eine eigenartige, von andern Stilen sich unterscheidende Empfindungs- und Darstellungsart dar. [...] Und dieses Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen einzusehen, hilft uns vor allem die moderne Kunstaussstellung.¹³⁶

Die überbordende Fülle an präsentierten Kunstwerken lädt den soziologisch interessierten Betrachter also dazu ein, durch Stilvergleiche nach übergreifenden Denk- und Visualisierungsformationen zu forschen, die wiederum Rückschlüsse auf ein kollektives psychologisches Bewusstsein erlauben. Doch wenngleich sich Simmel hier emphatisch zu einer objektiv-wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst als Massenphänomen und als Teil einer Kultur des Spektakels bekennt, so lässt sich in seinen Publikationen zugleich die kunstphilosophische Antithese hierzu finden: An Arnold Böcklins gegenwartsfernen Bildwelten explizierte Simmel die Utopie einer individuellen Kunst als einer Gegenwelt zu den Zumutungen des modernen Lebensstils.

Eine so geartete Lektüre zeitgenössischer Kunst bildet Simmels Artikel zu *Böcklins Landschaften*, der im Jahr 1895 in der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift *Die Zukunft* veröffentlicht wurde.¹³⁷ Simmels offene Bewunderung für Böcklins Kunst korrespondiert mit der allgemeinen Hochschätzung des Basler Symbolisten, die ihren Höhepunkt erst in den 1890er Jahren nach Phasen der offenen Ablehnung eines vermeintlich effekthascherischen und sensationslüsternen Œuvres

¹³⁵ Ebd., S. 243.

¹³⁶ Ebd., S. 249.

¹³⁷ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 5*, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen. 1894 bis 1900, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David Frisby [GSG 5], Frankfurt am Main 1992, S. 592.

erreichte.¹³⁸ Einflussreiche Kritiker wie Emil Heilbutt sowie Kunstschriftsteller wie Richard Muther begeisterten sich nun für die phantastische Imaginationskraft Böcklins, wobei die pantheistische Stimmung seiner Werke mit dem gesellschaftlichen Klima ihrer Zeit in Deutschland im Zeichen von Lebensbejahung und Reformbewegungen intensiv dialogisierte.¹³⁹ So entstand eine wahre Böcklin-Manie, deren literarischer Niederschlag sich in Elogen und Gedichten an den Künstler von Schriftstellern wie Otto Julius Bierbaum und Stefan George niederschlug.¹⁴⁰

Jedoch hebt sich Simmels kunstphilosophische Interpretation von *Böcklins Landschaften* in entscheidender Hinsicht von dieser euphorischen Begeisterungswelle ab: Wenngleich auch dessen Kunst als überragende bildkünstlerische Antwort auf die bedrängenden Zustände der Zeit vorgestellt wird, so lässt Simmel es sich dennoch nicht nehmen, diese Kunstwerke mit einem genuin philosophischen Begriffsinstrumentarium zu lesen. Darauf deuten schon die dezidierten Verweise auf Spinoza, auf Kant und auf philosophische Grundkategorien wie Raum und Zeit hin, die charakteristisch für die Textgattung der Kunstphilosophie sind.¹⁴¹ Diese spezifische Form der Kunstbefragung, deren bekannteste Vertreter neben Simmel Max Dessoir, Konrad Fiedler und Wilhelm Dilthey waren, entstand in dieser Ausprägung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Aufkommen der unterschiedlichen Ismen, die im späten neunzehnten Jahrhundert eine gestiegene Reflexionsbereitschaft über den Funktionswandel der Kunst in der Moderne katalysiert haben. Uta Kösser weist in ihrem Überblickswerk zur Geschichte der Ästhetik in der Moderne darauf hin, dass die Thematisierung räumlicher und zeitlicher Kategorien zu den fundamentalen Charakteristika einer Kunstphilosophie zählen, die sich weniger in der Tradition Hegels als in derjenigen Kants versteht und die mithin in enger intellektueller Verbindung zum Neukantianismus steht.¹⁴² Der eigentliche Bezugspunkt der Kunstphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts war dabei stets die moderne Kunst, selbst wenn sie wie beispielsweise in Wilhelm Worringers Überlegungen zur Gotik nicht explizit erwähnt wird.¹⁴³ So wurde die Reflexionskategorie der Schönheit, die traditionell im Erkenntniszentrum der Ästhetik stand, verstärkt durch die Kategorie der menschlichen Wahrnehmungsweise von Wirklichkeit und ihrer Visualisierung im Feld der Kunst verdrängt.¹⁴⁴ Simmel selbst definierte in einer Vorlesung im Wintersemester 1913/14 seine eigene Kunstphilosophie in scharfer Abgrenzung zur Ästhetik:

¹³⁸ Vgl. hierzu: Moffett 1973, S. 52.

¹³⁹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 53.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu: Ebd., S. 54.

¹⁴¹ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: *Böcklins Landschaften*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen. 1894 – 1900, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby [GSG 5], Frankfurt am Main 1992, S. 96/98.

¹⁴² Vgl. hierzu: Kösser, Uta: *Ästhetik & Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, Erlangen 2006, S. 249.

¹⁴³ Vgl. hierzu: Ebd., S. 249.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu: Kösser 2006, S. 250.

Es handelt sich hier nicht um Ästhetik, sondern um Philosophie der Kunst. Ästhetik nimmt die Kunst hin, analysiert sie, philologisch, historisch, technisch. Ihr Gegenstand sind die Inhalte der Kunst. Philosophie aber will das Wesen der Kunst aus den Kategorien begreifen die weltformend sind. Ästhetik fragt nicht über die Kunst hinaus. Philosophie stellt die Kunst in den Zusammenhang eines Weltbildes.¹⁴⁵

Damit liefert Simmel eine treffende Selbstbeschreibung seiner Fragestellung an Böcklins Malerei, die weder an einer kunsthistorischen Einordnung noch wirklich an einer zeitgeschichtlichen Kontextualisierung des Künstlers interessiert ist, sondern der Frage nach den Weltaneignungsweisen nachgeht, die im Kunstwerk zu Tage treten. Mit dieser Problematik steht ein spezifisches Merkmal der Simmelschen Kunstphilosophie in engem Zusammenhang: Beinahe durchgängig wird die Perspektive der Kunstinterpretation auf das Gesamt-Œuvre eines Künstlers sowie gerichtet; einzelne Werke dagegen werden so gut wie nie thematisiert. Wenn Simmel in der Monographie zu Rembrandt dann doch individuelle Werke erwähnt, so dienen ihm diese stets nur als exemplarische Belege eines Kunstbegriffs, der sich in mehreren Kunstwerken oder sogar im Gesamtwerk gleichsam als einendes Prinzip niederschlägt.¹⁴⁶ Ekphrasische Bildbeschreibungen oder gar ikonographische Detailanalysen finden sich dagegen bei Simmel nicht. Simmel hypostasiert also in seiner Beschäftigung mit Böcklin, Rodin, Michelangelo und Rembrandt ein werkübergreifendes, universelles Grundmuster – wie eben den ‚modernen Heraklitismus‘ – das sich gleichsam in jeglicher künstlerischer Schöpfung einheitlich zeige. So deutet er Böcklins flirrend-halluzinatorische Landschaftsvisionen als bildkünstlerisch vermittelte Angebote an den Betrachter, sich in ein oszillierendes Spannungsgefüge zwischen absorbierender Einfühlung in einen urtümlich-archaischen Naturzustand und selbstvergewissernder Distanzierung zu diesem einzulassen:

Das ist die Stimmung, die wir aus Böcklins Landschaften schöpfen. Indem sie die Seele in innigste Verwandtschaft mit diesem natürlichen Sein, mit Pflanzen und Tieren, mit Erde und Licht einweben, entfesseln sie sie doch ihm gegenüber zum Gefühl der Persönlichkeit mit all ihrer Seele und ihrer Freiheit, von der jene bloß anschauende Welt nichts weiß, zu dem lebendigen, pochenden Ich, das in seiner Einheit alles Das einschlürft, was die Natur im bloßen Nebeneinander ausbreitet, und so seinen geheimen Gegensatz an der Natur findet, mit der es noch soeben zu verschmelzen schien.¹⁴⁷

Gerade im Kontrast zu Simmels Schrift über die Kunst der großen Ausstellungen fällt auf, wie die Frage nach der Konstitution einer individuellen Persönlichkeit im Prozess der Kunstrezeption gleichsam als *re-entry* des Essay-Themas in die Kunstinterpretation fungiert: So wie der Aufsatz die Kunst einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit in den Blick nimmt, so wird hier ebenso der Prozess der Individuation im Selbstgenuss

¹⁴⁵ Zitiert nach: Meyer 2008, S. 400.

¹⁴⁶ Vgl. für ein solches Beispiel: Simmel 2003, S. 353.

¹⁴⁷ Simmel 1992, S. 96.

am Kunstwerk mit reflektiert. Hier klingt bereits eine wesentliche Intention der Simmelschen Kunstphilosophie an, nämlich die Restitution von Individualität und Ganzheitlichkeit in einer vollständig vergesellschafteten und ausdifferenzierten Umwelt. So wird der traumhafte Zug der Böcklinschen Landschaften als erlösendes und befreiendes Gegenbild zur modernen Zeit gefeiert, in der naturwissenschaftlich-quantitative Bestimmungen und historische Kenntnis zu einer Entzauberung der Wirklichkeit geführt haben:

Diese Entrücktheit aus allen bloßen Relationen, allem Bedingten, aller Bindung und Begrenzung durch ein Außerhalb, trägt das Gefühl von Freiheit, das wir seinen Bildern gegenüber genießen, das Auftauchen, Abschütteln alles Druckes, mit dem die Bedingtheiten und Rücksichten, die Nah- und Fernwirkungen des Lebens uns niederhalten.¹⁴⁸

Klaus Lichtblau weist in einem Aufsatz zum Konzept der ‚Kunstreligion‘ bei Simmel darauf hin, dass dessen Kunstphilosophie nicht ohne künstlerische Figuren auskommen konnte, denen er die ästhetische Wiederherstellung einer verloren gegangenen Einheit der Wirklichkeit im Medium der Kunst zutraute.¹⁴⁹ Doch diese Restitution einer verlustig gegangenen Totalitätsvorstellung in der naturwissenschaftlich geprägten Moderne sollte eben nicht durch Wirklichkeitsverneinung im Sinne des selbstbezüglichen Kunstwerks in der Folge der *l'art pour l'art*-Bewegung geschehen. Eher sollte sie durch ein positives Wirklichkeitsverhältnis im Sinne eines *l'art pour la vie* realisiert werden.¹⁵⁰

Für den weiteren Verlauf der Untersuchung ist festzuhalten, dass in Simmels Überlegungen zur Kunst Mitte der 1890er Jahre noch eine deutliche Dualität herrschte. Auf der einen Seite konnte er die Moderne und die künstlerische Produktion seiner Zeit nur im Sinne eines Abschieds von einem traditionellen Konzept des individuellen Künstlergenies und als Gegenstand nüchterner soziologischer Analyse denken: Die Kunst der Moderne sei lediglich in Form künstlerischer Gesamtstile zu erkennen, in ihrer individuellen Ausprägung jedoch von minderer Qualität. Andererseits hielt Simmel an dem im Grunde romantischen Konzept individuell-künstlerischer Autorschaft fest – jedoch nur unter der Voraussetzung, dass die bildkünstlerische Gestaltung als Gegengewicht zu den entfremdenden und entpersönlichenden Effekten einer forcierten Moderne fungiere. Erst mit seinen Reflexionen zur Kunst Rodins sollte es Simmel gelingen, Modernisierungsprozesse und künstlerische Phänomene wirkungsvoll zusammenzudenken. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass die Voraussetzung hierzu eine Kulturtheorie des modernen Lebens war, die das Subjekt in sei-

¹⁴⁸ Ebd., S. 99.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu: Lichtblau, Klaus: „*Innerweltliche Erlösung vom Rationalen*“ oder „*Reich diabolischer Herrlichkeit*“? Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber, in: Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte, hrsg. von Richard Faber und Volker Krech, Würzburg 1999, S. 60.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu: Ebd., S. 61.

ner psychologischen und leiblichen Verfassung als *durch die Moderne geformt und strukturiert* begreift.

5.3. NERVOSITÄT UND BLASIERTE BLICKE: BERLIN UM 1900 UND SIMMELS THEORIE ENGRAMMATISCHER WAHRNEHMUNG

Die Frage, wie Individuen angesichts einer zunehmend ausdifferenzierten und funktionalisierten Gesellschaft ihren Anspruch auf Ganzheitlichkeit wahren können, zieht sich wie ein roter Faden durch Simmels soziologische und kulturtheoretische Schriften. Dass Simmel aber überhaupt zum Philosophen des Großstadtlebens geworden ist, liegt nicht nur in einer persönlichen Vorliebe für dieses Thema begründet, sondern resultiert auch aus der zeitlichen und historischen Verortung des Philosophen im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende. Georg Simmels Vater Edward Simmel, ein zum Katholizismus konvertierter Jude, der von Beruf Kaufmann war, und dessen Frau Flora Simmel, geborene Bodstein aus Breslau, bewohnten ein Haus in der Friedrich-Ecke Leipziger Straße.¹⁵¹ Auch seine gesamte Schul- und Studienzeit über blieb Georg Simmel dieser Stadt stets eng verbunden.¹⁵² Als er mit 56 Jahren endlich einen Ruf nach Straßburg auf den dortigen Lehrstuhl für Philosophie erhielt, beweisen seine Briefe an Freunde und Bekannte, dass er das urbane Flair seiner Heimatstadt nicht nur vermisste, sondern dass für ihn die vibrierende Atmosphäre auch eine wichtige Quelle der wissenschaftlichen Inspiration war.¹⁵³ Tatsächlich fand in der Stadt Berlin in den Jahrzehnten um 1900 eine gewaltige Bevölkerungsexplosion statt, wie eine Zahlenstatistik eindrucksvoll belegt. Während im Jahre 1880 noch circa 1 122 000 Einwohner in Berlin lebten, war es im Jahr 1910 schon die knapp doppelte Anzahl, nämlich etwa 2 071 000 Einwohner.¹⁵⁴ Auch der Warenverkehr erfuhr einen fundamentalen Beschleunigungsschub, wobei sich dies wiederum im architektonischen Stadtbild einprägte. Das späte neunzehnte Jahrhundert markierte bekanntlich den Anfang der großen Warenhäuser wie beispielsweise ‚Wertheim‘ oder das ‚Kaufhaus des Westens‘, die nicht nur eine kontinuierliche Verfügbarkeit und Käuflichkeit von

¹⁵¹ Vgl. hierzu: Landmann, Michael: *Bausteine zur Biographie*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 11.

¹⁵² Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 178 – 180. Sowie: Landmann 1958, S. 14/15.

¹⁵³ „Von hier ist nichts Besonderes zu berichten. Die Universität ist verödet, [...]“ berichtete Simmel am 16. Januar 1915 in einem Brief seinem Kollegen Heinrich Rickert. Siehe: Brief an Heinrich Rickert vom 16. Januar 1915, in: Simmel, Georg: Briefe 1912 – 1918, bearbeitet und hrsg. von Otthein und Angela Rammstedt [GSG 23], Frankfurt am Main 2008, S. 482.

¹⁵⁴ Diese Angaben wurden zitiert nach: Kunz, Ulrike: *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“ Verkannte Formen ästhetizistischer Wirklichkeitsverarbeitung in der europäischen Décadenzliteratur um die Jahrhundertwende*, Saarbrücken 1996, S. 85.

Waren garantierten, sondern zugleich mit einem neuen architektonischen Gebäudetyp aufwarteten.¹⁵⁵

Während diese Erscheinungsformen der Modernität zweifelsohne zum glanzvollen Bild einer sich zur Metropole aufschwingenden Stadt beitrugen, arbeiteten damit einhergehende Pauperisierungsprozesse dramatisch in die entgegengesetzte Richtung. Ein drastisches Beispiel hiervon boten die Verelendungsviertel in Norden und Osten des Stadtgebietes.¹⁵⁶ Diese radikale Transformation einer ehemals mittelgroßen Stadt zu einem wahren Moloch veränderte selbstredend auch die Erfassung der Stadt als visuell erfahrbaren Wahrnehmungsraum. Martina Padberg weist in einem Aufsatz zum Zusammenhang von Industrialisierung, Urbanisierung und künstlerischer Stadtwahrnehmung darauf hin, dass angesichts der neuen urbanen Topografien überkommene Bildstrategien der Stadtdarstellung nicht mehr adäquat erschienen. So wurde der Ruf nach neuen ästhetischen Programmen laut, die imstande wären, eine „Demontage der Sinne“ zu visualisieren, wie sie durch die „unerschöpfliche Zirkulation von Verkehr und Gütern, eine permanente, sich durch die elektrische Beleuchtung selbst in der Nacht fortsetzende Ruhelosigkeit, das virtuell grenzenlose Netz sozialer und kommunikativer Kontakte, den nachhaltigen Verlust von stabilen Perspektiven und Sichtachsen, die Aufhebung von Hierarchien“¹⁵⁷ hervorgerufen wurde.

Tatsächlich sprechen Berichte von Nahestehenden dafür, dass Simmels Persönlichkeitsstruktur eher zur Nervosität bis hin zur Hypersensibilität tendierte. Seine innere Unruhe versuchte der Philosoph, wie Max Dessoir 1946 bekundete, wohl auch durch einen streng disziplinierten Alltag zu bändigen.¹⁵⁸ War also Simmels nachdrückliches Interesse am Phänomen der Nervosität des modernen Großstadtmenschen lediglich einer persönlichen Disposition geschuldet?¹⁵⁹ Dieser Verdacht wird schnell widerlegt, wenn man der argumentativen Linie des Historikers Joachim Radkau

¹⁵⁵ Vgl. hierzu: Stürzebecher, Peter: *Das Berliner Warenhaus. Bautypus, Element der Stadtorganisation, Raumsphäre der Warenwelt*, Berlin 1979, S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. hierzu: Müller, Lothar: *The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin*, in: Haxthausen, Charles W. Und Heidrun Suhr: *Berlin: culture and metropolis*, Minneapolis 1990, S. 38.

¹⁵⁷ Padberg, Martina: *Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche*, in: Vom Biedermeier zum Impressionismus [Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7], hrsg. von Hubertus Kohle, München u.a. 2008, S. 384/385.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu: Dessoir, Max: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 207. [Ersterscheinung in: Buch der Erinnerung, Stuttgart 1946, S. 164 / 181 / 247]

¹⁵⁹ Tatsächlich berichten Zeitgenossen von Simmel immer wieder von dessen nervösen Charakter. Wie Frisby berichtet, deutete Ernst Troeltsch einst an, dass Simmel selbst an der von ihm beschriebenen modernen Neurasthenie litt. Auch S. Altmann berichtete in einer Rezension zur *Philosophie des Geldes*, Simmel sei „[N]ervös bis in die Fingerspitzen, von der beinahe erschreckenden Sensibilität des Neurasthenikers“. Vgl. hierzu: Frisby 1989, S. 82. Sicherlich kann es hier nicht darum gehen, biographistische Ineinanderblendungen von Lebenswerk und psychischer Verfassung zu betreiben. Aber doch kann hier die Vermutung ausgesprochen werden, dass Simmel zumindest in der allgemeinen Wahrnehmung seiner Zeit als eher nervöse Person empfunden wurde.

folgt, der in einer groß angelegten Studie mit dem Titel *Das Zeitalter der Nervosität* die These vertritt, dass der Zustand innerer Unruhe zwar keine Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts war, dass aber dennoch mit der fortschreitenden Industrialisierung und Urbanisierung ab circa 1880 die ‚Neurasthenie‘ verstärkt in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses rückte und so ein regelrechtes Modethema wurde.¹⁶⁰ Dabei war die Nervosität dieser Zeit, wie Radkau hervorhebt „doppelgesichtig“, da sie sich zwar einerseits durch tatsächliche körperliche Leidenserfahrungen wie Unruhe, Herzbeschwerden oder Schlafmangel zeigte, andererseits jedoch erst durch verbindliche Interpretationen von ärztlicher Seite ihre konkrete Gestalt als pathologisches Phänomen erfuhr.¹⁶¹

Die Frage nach den Auswirkungen der jeweiligen Beschaffenheit einer Gesellschaft auf den Menschen und dessen psychischen Apparat zieht sich in der Tat wie ein Leitthema durch Simmels wissenschaftliches Werk und erfährt bereits eine frühe und besonders prägnante Ausgestaltung in dem bereits knapp zitierten Aufsatz *Über Kunstausstellung*. Darin lenkt Simmel den Blick auch auf die spezifischen Formen der Kunstrezeption in zeitgenössischen Kulturveranstaltungen, wobei er die Wahrnehmung als nervös-oberflächliche Blasiertheit beschreibt und als Folgeeffekt einer modernen Kulturindustrie deutet.¹⁶²

Simmel sieht die Hauptmotivation für den Ausstellungsbesuch in der zeitgenössischen Gesellschaft weder in der Freude am künstlerischen Genuss noch im Streben nach geistig-künstlerischer Erbauung. Eher wird das moderne Bedürfnis nach Zerstreuung von einer arbeitsteiligen, entfremdenden und hochspezialisierten Arbeitswelt als eigentlicher Grund für die Teilnahme an Kulturveranstaltungen angesehen.¹⁶³ Simmel beschreibt das Ausstellungsereignis als desorientierende und reizüberflutende Erfahrung, in der dem Besucher aufgezwungen wird, eine unfassbare Überfülle von Kunstwerken so schnell zu erfassen, dass in der Folge der schnellen Wechsel unterschiedlichster künstlerischer Entwürfe eine Abstumpfung der Empfindung zu erwarten ist. An der zunehmenden Unfähigkeit, kritisch zwischen einzelnen Werken unterscheiden zu können, macht Simmel nun seine Phänomenologie des blasierten Blicks des modernen Großstadtmenchen fest:

[D]enn aus jenem Verhalten quellen zwei der größten Übel des modernen Kunstempfindens: die Blasiertheit und die Oberflächlichkeit. Es ist leicht, ruhig und kühl den Dingen gegenüberzustehen, wenn das Gehirn so abgestumpft ist, daß es überhaupt

¹⁶⁰ Vgl. hierzu: Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Darmstadt 1998, S. 9.

¹⁶¹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 13.

¹⁶² Es sei hier angemerkt, dass in Simmels spezifischer Frage nach dem Zusammenhang großstädtischen Lebens und dem körperlich-psychischen Erleben der Individuen ein enges Erkenntnisinteresse zu Benjamin herrscht. Philippe Simay definiert Benjamins Interesse für die Stadt so: „Elle [die Benjaminische ‘Stadt-Lektüre’, D.B.] s’intéresse moins aux développements technologique, économiques et démographiques, corrélatifs à l’émergence de la métropole qu’à la manière dont les mutations de l’environnement urbain affectent la perception et l’expérience du citoyen et, ce faisant, modifient le sensorium humain.“ Vgl. hierzu : Simay 2005, S. 9.

¹⁶³ Vgl. hierzu: Simmel 2004, S. 243.

keiner Wärme und keiner Begeisterung mehr bedarf; [...] Eben diese Blasiertheit ist wieder Ursache wie Folge jenes Bedürfnisses nach mannichfaltigsten und entgegengesetztesten Eindrücken;¹⁶⁴

Dass diese Beobachtung als treffende Bestandsaufnahme der Situation dieser Jahre aufgefasst werden kann, illustriert ein überliefertes Bonmot des Museumsdirektors Alfred Lichtwark, der seinem Überduss nach dem Besuch des Berliner Salons vom Jahr 1892 mit folgenden Worten Ausdruck verlieh: „Aber trotzdem hat mir die Ausstellung gefallen. Sie hat etwas Beruhigendes, denn man sagt sich bei gutem Gewissen, 90 Prozent gehen einen nichts an.“¹⁶⁵ Obgleich Lichtwark sicherlich nicht als blasierter Zeitgenosse beschrieben werden kann, so demonstriert diese Bemerkung dennoch die kulturelle und rhetorische Konjunktur der Figur des teilnahmslos Blasierten. Simmel jedoch sah in der Reizüberflutung durch die großen Kunstaussstellungen eine Quelle psychosomatischer Störungen. Daher erhebt er die These, dass die Wahrnehmung rapide wechselnder Reize in Form von dicht gehängten Gemälden nicht nur zu einem Verlust von Differenzierungsfähigkeit führt, sondern zugleich in einer Abstumpfung der Empfindungskapazität mündet:

[...] und wie er [der moderne Mensch, D.B.] schließlich das Gewaltigste und Erschütterndste braucht, um überhaupt noch bewegt zu werden: so führt auch im Körperlichen die Ueberreizung der Nerven einerseits zur Hyperästhesie, der krankhaft gesteigerten Einwirkung jedes Eindrucks, andererseits zur Anästhesie, der ebenso krankhaft herabgeminderten Empfänglichkeit.¹⁶⁶

Mit psychopathologischen Schlagworten seiner Zeit lenkt Simmel den Blick geschickt von der Makroebene soziologischer Systeme hin zur Mikroskopie des menschlichen Körpers, seiner Nervenbahnen und Wahrnehmungsfähigkeit. Gewiss betrat Simmel mit dieser Feststellung keinen unberührten Boden, da gerade im 19. Jahrhundert der Nervendiskurs nicht mehr wie noch im 18. Jahrhundert vornehmlich von der leibseeleischen Einheit des Menschen her argumentierte, sondern von einer kulturellen Furcht über die mögliche Zerrüttung des Nervensystems geprägt wurde.¹⁶⁷ Wohingegen jedoch vor allem um die Jahrhundertmitte herum das Nervensystem „wie ein labiles Staatswesen“ erschien, „an dessen Peripethie lauter autonome oder halbautonome Regionen Unruhe stifteten“¹⁶⁸, da verknüpft Simmel seine physiologische Argumentation dezidiert mit einer Kulturkritik. Nicht die frappante Entdeckung eines unbekannten und eigentätig herrschenden Terrains im menschlichen Körper stiftet also Grund zur Sorge, sondern die Auswirkungen des modernen Lebensraumes, der

¹⁶⁴ Ebd., S. 245.

¹⁶⁵ Lichtwark, Alfred: *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 1, 1891-1892, Hamburg 1986, S. 97.

¹⁶⁶ Simmel 2004, S. 246.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu: Radkau 1998, S. 30.

¹⁶⁸ Ebd., S. 30.

ein ehemals funktionierendes System zunehmend aus dem Gleichgewicht zu bringen droht.

Für Simmel schien es elementar, die physiologischen Fragen seiner Zeit versiert mit der philosophischen Tradition zu verknüpfen. Die Gefahr einer konstanten Überforderung des Wahrnehmungssystems wird von Simmel gerade daran dingfest gemacht, dass die gesammelten Eindrücke nicht restlos wieder verschwinden, sondern sich als Engramme ins Gehirn einprägen:

Unsere Seele ist doch keine Schiefertafel, von der man das soeben darauf Geschriebene völlig auslöschen kann, daß es, ohne Spuren zu hinterlassen, einem völlig Neuen Platz mache. Wo nur irgendeine Spur von Vertiefung und Beeindruckung einem Kunstwerke gegenüber stattgefunden hat, da muß sie doch lange genug nachklingen, um den nächsten Eindruck kein ganz freies Feld finden zu lassen, da muß wenigstens im Unbewußten noch hinreichend viel von dem Alten übrig sein, daß das Neue nicht so viel von der Seele für sich gewinnen kann, wie es vielleicht beanspruchen darf;¹⁶⁹

Mit diesem Vergleich schreibt sich Simmel freilich in den antiken Gedächtnisdiskurs ein, dessen wesentliche Textquelle Platons Dialogschrift *Theatet* war, in der Sokrates seinem Schüler die qualitative Beschaffenheit eines guten Gedächtnisses nahebringt. Dieses sei mit einer Wachstafel zu vergleichen, in die Schriftzeichen eingraviert werden. Dabei dürfe diese weder zu weich sein, so dass sich keine Spuren erhalten würden, noch zu hart, da sonst Gravuren überhaupt nicht möglich wären.¹⁷⁰ Der Topos des blasierten Blicks des Großstadtbewohners wird von Simmel also weder als nur milieutypische Eigenheit beschrieben noch in einem moralisierend-kulturkritischen Sinne als mangelnde Sensibilität für die Umwelt und ihre gesellschaftlichen Probleme gedeutet. Eher wird er als physische Reaktionsweise auf die Lebensumstände und als eine in der Physis des Menschen ablesbare Folgeerscheinung einer kontinuierlichen Konfrontation mit der modernen Lebenswelt gedeutet.

Für die weitere Fragestellung ist es besonders wichtig zu erkennen, dass Simmel die Kultur der Moderne bereits im Jahr 1890 weder lediglich als beklagenswerten Verlust traditioneller Werte und Lebensformen noch als nur neuartige gesellschaftliche Ordnung verstand, mit der die Subjekte konfrontiert werden. Gegen eine derart Subjekt und Gesellschaft kontrastierende Modernevorstellung setzte Simmel in seinen Reflexionen ein weit radikaleres Modernekonzept, in dem ‚die Moderne‘ nicht mehr vor den leiblichen und psychischen Grenzen des individuellen Körpers halt macht. Ganz im Gegenteil: Wie Simmels Argumentation in *Über Kunstausstellungen* zeigt, versteht er die Moderne als einen umfassenden Erfahrungsmodus der Welt, der sich in fühlbarer Weise in die psychisch-physische Verfasstheit der Subjekte ein-

¹⁶⁹ Simmel 2004, S. 246.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu: Platon: *Theatet*, in: Sämtliche Dialoge, hrsg. und übersetzt von Otto Apelt, Hamburg 1988, S. 110 – 113.

schreibt.¹⁷¹ Diese Erkenntnis wird Simmel später auf seine Interpretation der Werke Rodins übertragen. Doch erst mit seiner Analyse der modernen Geldwirtschaft, die sich als beschleunigte Zirkulation von Waren- und Begehrensströmen zu erkennen gibt, erarbeitete sich Simmel ein griffiges Theoriekonzept, um dynamisch-bewegte Figurendarstellungen als Inkorporationen der Moderne zu beschreiben.¹⁷²

5.4. BEGEHRENSSTRÖME, WARENZIRKULATIONEN UND DIE ‚STEIGERUNG DES NERVENLEBENS‘: *DIE PHILOSOPHIE DES GELDES* (1900) UND WEITERE SCHRIFTEN

Weshalb beschäftigte sich ein klassisch ausgebildeter Philosoph, dessen Dissertation- wie auch Habilitationsschrift Abhandlungen zu Kant waren¹⁷³, derart intensiv und extensiv mit der zeitgenössischen Geldtheorie? Diese Frage stellt sich bei einer Auseinandersetzung mit Simmels Philosophie; die Eigenartigkeit dieses Themenbereichs führt dabei gleichsam in das Zentrum der Simmelschen Modernekonzeption.

¹⁷¹ Am Rande sei hier eine methodische Selbstverortung Simmels erwähnt, die implizit in dieser Konzeption der Moderne zu stecken scheint und die der Philosoph insbesondere im Begriff der sozialen „Wechselwirkung“ methodologisch zu fassen versuchte: Wenn das Subjekt nämlich durch die Einwirkungen der Moderne in seiner phänotypischen Erscheinung grundlegende Veränderungen durchläuft, so zeigt sich in dieser Erkenntnis zugleich Simmels Abschied von der Vorstellung, man könne von einer unbeteiligten, außenstehenden und a-historischen Beobachterposition aus die Gesellschaft objektiv beschreiben. Mit dem Begriff der sozialen „Wechselwirkung“ schließlich suchte Simmel im Bild der unendlich zahlreichen und fein gesponnenen Fäden zwischen den einzelnen Individuen einer Gesellschaft die in beide Richtungen laufenden Kraftbahnen konzeptuell zu fassen, die Gesellschaft konstituieren und dadurch das naive Konzept einer einseitigen ‚Einflussnahme‘ von einem aktiven Subjekt auf ein nur passiv zu verstehendes Objekt zu Grabe zu tragen. Vgl. hierzu Simmels Selbstdarstellung in: Gassen / Landmann 1958, S. 9. Dieses methodologische Bekenntnis hebt auch Frisby hervor: „In contrast to Durkheim, who viewed society as a ‘system of active forces’ operating upon individuals, Simmel here sees society as constituted by interactional ‘forces’ between individuals. This enables him to reflect upon our experience of society in every single social interaction in which we engage.“ Siehe: Frisby, David: Simmel and Since. Essays on Georg Simmel’s Social Theory, London / New York 1992, S. 14.

¹⁷² Eben dieser Zusammenhang zwischen Simmels Modernekonzeption und seinen impliziten Thesen in den Rodin-Aufsätzen scheint mir bislang in der Forschung noch nicht ausreichend ausgearbeitet worden zu sein, wenngleich auch David Frisby in *Fragmente der Moderne* bereits wichtige Lekturerichtungen und Stichworte gegeben hat. Gesonderte Studien zu Simmels Kunstphilosophie, wie beispielsweise die Untersuchung von Ute Faath, bleiben zu sehr in Simmels eigener, oftmals seine Intentionen eher verschleiender als klärender Diktion verhaftet. Als Beispiel sei hier Ute Faaths kategorische Feststellung über die argumentative Stoßrichtung von Simmel Rodin-Aufsatz angeführt: „Klarer als in den folgenden Schiften bis 1916 formuliert Simmel mit Bezug auf das Werk Rodins hier seinen Anspruch an die Kunst der Moderne, den klassizistischen Stil zu überwinden, und versucht, Kriterien dieses neuen Stils zu finden.“ Sicherlich ist diese Feststellung nicht unrichtig, aber sie lässt in dieser Zuspitzung des Aufsatzes zu einer ästhetischen Programmschrift zahlreiche weiter ausgreifende Überlegungen Simmels außer Acht. Vgl. hierzu: Faath 1998, S. 18.

¹⁷³ Die Dissertation war eine preisgekrönte Abhandlung mit dem Titel „Das Wesen der Materie nach Kants physischer Monadologie“, nachdem Simmels Dissertation über „Psychologisch-ethnographische Studien über die Anfänge der Musik“ unter anderem von Hermann von Helmholtz abgelehnt wurde. Das Promotionsverfahren war 1881 abgeschlossen. Die Habilitationsschrift behandelte die Themen Zeit und Raum bei Kant. Das Habilitationsverfahren war 1885 beendet. Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 178/179.

Eine besonders intensive Reflexion erfuhr diese Problematik in einem Textkorpus, an dessen Anfang die Abhandlung *Die Psychologie des Geldes* aus dem Jahr 1889 steht. Dieser Text ging aus einem Vortrag in einem wirtschaftswissenschaftlichen Seminar hervor, um den der Ökonom Gustav Schmoller seinen zeitweiligen Protegé Simmel bat.¹⁷⁴ Schließlich flossen die hier aufgestellten Thesen, die sich kritisch mit der ökonomischen Debatte um die Funktion des Geldes als Wertgegenstand oder als symbolisches Zeichen auseinandersetzten, in das monumentale Werk *Die Philosophie des Geldes* von 1900 ein. Darin unternahm Simmel den Versuch, die Auswirkungen der Geldwirtschaft ausgehend von einer werttheoretischen Untersuchung des Geldes auf den modernen Lebensstil zu untersuchen. Sie kulminierten schließlich in kondensierter Form in einem Vortrag des Jahres 1903 mit dem Titel *Die Großstädte und das Geistesleben*, in dessen Zentrum nun die Frage nach der psychisch-sozialen Verfassung des modernen Großstädtlers stand. Es lässt sich also mit Blick auf diese drei inhaltlich und methodisch verknüpften Schriften nachzeichnen, wie sich Simmels Forschungsinteresse von einer anfänglichen Konzentration auf die Geldtheorie hin zu einer Analyse des modernen Lebensstils und seiner Auswirkungen auf das Subjekt der Moderne verlagerte.

In dem monumentalen Werk *Die Philosophie des Geldes* trat Simmel mit dem selbstbewussten Anspruch auf, in der ersten, „analytisch“ genannten Hälfte der Untersuchung einen Lösungsvorschlag für die zeitgenössische Entzweiung der ökonomischen Forschung über das Wertproblem des Geldes zu finden.¹⁷⁵ Dass dies mitnichten eine leichte Aufgabe war, dokumentieren briefliche Äußerungen Simmels über die zäh voranschreitende Arbeit an diesem Buch, das ihn intellektuell merkbar in Anspruch nahm. In einem Brief an Heinrich Rickert vom 10. Mai 1898 gesteht Simmel, dass „ich in meiner Arbeit auf einen toten Punkt – in der Werth-Theorie! – angelangt bin und weder vorwärts noch rückwärts kann.“¹⁷⁶ Warum also investierte Simmel so viel Zeit und Kraft in die Auseinandersetzung mit dem ökonomischen Problem der Werttheorie? Ein ganz pragmatischer, wenn auch nicht hinreichender Grund hierfür darf wohl in der tagespolitischen Aktualität dieser Fragestellung gesehen werden, die weit über die Grenzen der ökonomischen Theoriebildung hinaus geführt wurde.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 2*, in: Simmel, Georg: Aufsätze 1887 bis 1890 – Über soziale Differenzierung – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892), hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme [GSG 2], Frankfurt am Main 1989, S. 427. Vgl. auch die bibliographische Angabe: Simmel, Georg: *Die Psychologie des Geldes*, in: Ders.: Aufsätze 1887 bis 1890 – Über soziale Differenzierung – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892), hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme [GSG 2], Frankfurt am Main 1989, S. 49 – 65.

¹⁷⁵ So kündigt Simmel bereits in der ‚Vorrede‘ an: „Diese Verzweigung des Geldprinzips mit den Entwicklungen und Wertungen des Innenlebens steht also ebensoweit hinter der ökonomischen Wissenschaft vom Gelde, wie das Problemgebiet des ersten Teiles vor ihr gestanden hatte.“ Siehe: Simmel 1989, S. 10/11.

¹⁷⁶ Simmel, Georg: Brief an Heinrich Rickert vom 10. Mai 1898, in: Ders.: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 292.

¹⁷⁷ Ausschlaggebend hierfür war sicherlich die Währungsumstellung bei der Gründung des Deutschen Reiches, wobei es nicht nur zu einer Vereinheitlichung zur Mark und zur Stückelung zu Pfennigen kam, sondern zugleich vom Duodezimal- auf das Dezimalsystem umgestellt wurde. Dass

Demgegenüber findet sich eine signifikante Antwort schon in der Einleitung zur Untersuchung, worin Simmel lakonisch konstatiert, dass „[k]eine Zeile dieser Untersuchungen [...] nationalökonomisch gemeint“ sei. Auch Schmoller urteilte in einer Rezension zu dieser Studie, die im Jahr 1901 im *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft* abgedruckt wurde, dass Simmels Untersuchung eher in eine allgemein kulturtheoretische Richtung tendiere. Er bringt diese Intention des Buches in einer Passage, die wegen ihrer bündigen Aussagekraft etwas länger zitiert werden soll, auf den Punkt:

Simmel will nicht etwa eine neue Geldlehre nationalökonomisch vortragen; er nimmt, was wir historisch und volkswirtschaftlich über das Geld wissen, gleichsam als Rohstoff, um es sociologisch und philosophisch zu verwerten, um psychologische, gesellschafts-wissenschaftliche, kulturelle Schlüsse darauf zu ziehen. [...] Der eigentliche Zweck des Buches aber ist – könnte man sagen –, festzustellen, was die Geldwirtschaft, besonders die moderne des 19. Jahrhunderts, aus den Menschen und der Gesellschaft, aus ihren Beziehungen und Einrichtungen gemacht habe. Das Geld erscheint gleichsam als der Mittelpunkt, der Schlüssel, die Quintessenz modernen Wirtschaftslebens und –strebens. [...] Nicht volkswirtschaftliche, sondern psychologische Wahrheiten auf kulturgeschichtlichem Hintergrunde werden gesucht.¹⁷⁸

Simmel war es also darum zu tun, über eine Analyse der Rolle des Geldes für die moderne Gesellschaft eine Art Phänomenologie des modernen Lebensstils seiner Zeit zu entwerfen. Zwar würde es in dieser Untersuchung zu weit führen, wollte man die Feinheiten der ökonomischen Reflexionen Simmels diskutieren, insbesondere, da seine Überlegungen zwischen *Die Psychologie des Geldes* und *Die Philosophie des Geldes* einige bedeutsame Modifikationen erfuhren.¹⁷⁹ Ungeachtet dessen sollen die zentralen Thesen Simmels dennoch synthetisch zusammengefasst werden.

Ausschlaggebend für Simmels Werttheorie sind zwei eng miteinander verbundene Entscheidungen: Einerseits setzt Simmel in seiner Analyse der Geldströme bei der Kategorie des Begehrens eines Gutes an¹⁸⁰, andererseits sieht er die Geldwirtschaft als historische Weiterentwicklung des Tauschwesens.¹⁸¹ Zunächst differenziert Simmel zwischen dem Inhalt des Genießens – mithin dem begehrten Objekt –

diese Reform ein jahrzehntelanges Projekt war, zeigt insbesondere auch die Tatsache, dass noch im Jahr 1908 norddeutsche Taler ein gültige Währung waren. Vgl. hierzu: Rammstedt, Otthein: *Vorwort*, in: Georg Simmels *Philosophie des Geldes*. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 13.

¹⁷⁸ Schmoller, Gustav: [Rezension] *Simmels Philosophie des Geldes*, in: Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 282.

¹⁷⁹ Für diese Fragen gibt es eine ausführliche Forschungsliteratur. Ein konzise verfasster Beitrag zu diesem Thema stammt zum Beispiel von Natàlia Cantó i Milà: *Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie‘ des Geldes*, in: Georg Simmels *Philosophie des Geldes*. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 191 – 214.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu: Simmel 1989, S. 55ff.

¹⁸¹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 93ff.

und dem Genießen-Wollenden als Subjekt. Dieses Bestreben, die enge Verflochtenheit der Beziehungen des Geldwesens zunächst kategorial zu scheiden, um so eine operative Basis zu erhalten, hebt auch Otthein Rammstedt hervor: „Der Wert haften zwar an den Dingen, sei aber nicht Teil der Dinge, der Wert sei wie auch die Wirklichkeit als je eigene Kategorie zu nehmen.“¹⁸² Da nun verschiedene Menschen unterschiedliche Dinge besitzen und begehren, müssen sich die Dinge im Tauschakt gegenseitig aneinander messen. Wenn Simmel dabei den Tausch nicht nur als Vorgang des Gebens und Nehmens versteht, sondern diesen als durch ein „Drittes [gekennzeichnet sieht], das entsteht, indem jeder von beiden Prozessen in absolutem Zugleich Ursache und Wirkung des anderen ist“¹⁸³, so führt er bereits hier unter der Hand seinen fundamentalen Methodenbegriff der ‚Wechselwirkung‘ zwischen Individuen ein, den er selbst als ein nachgerade metaphysisches Prinzip der Vergesellschaftung verstand. Die Bedeutung dieses Konzepts und seine Genese erläutert er in einer Selbstdarstellung etwas genauer:

Von dieser soziologischen Bedeutung des Wechselwirkungsbegriffs aus aber wuchs er mir allmählich zu einem schlechthin umfassenden metaphysischen Prinzip auf. Die zeitgeschichtliche Auflösung alles Substantiellen, Absoluten, Ewigen in den Fluß der Dinge, in die historische Wandelbarkeit, in die nur psychologische Wirklichkeit scheint mir nur dann vor einem haltlosen Subjektivismus und Skeptizismus gesichert, wenn man an die Stelle jener substantiell festen Werte die lebendige Wechselwirksamkeit von Elementen setzt, welche letzteren wieder der gleichen Auflösung ins Unendliche unterliegen. Die Zentralbegriffe der Wahrheit, des Wertes, der Objektivität etc. ergaben sich mir als Wechselwirksamkeiten, als Inhalte eines Relativismus, der jetzt nicht mehr die skeptische Lockerung aller Festigkeiten, sondern gerade die Sicherung gegen diese vermittelt eines neuen Festigkeitsbegriffes bedeutete.¹⁸⁴

Aus eben dieser Bemühung, das Begehren von Objekten als stets nur relativ und dadurch auch historisch veränderbar zu begreifen, gelangt Simmel nun zur fundamentalen Bedeutung des Geldes in der modernen Gesellschaft. Dessen zentrale Funktion sei es nämlich, den im Tausch ausgebildeten, immer nur relativ sich konstituierenden Wert von Objekten symbolisch zu bezeichnen.¹⁸⁵ Damit konnte Simmel in der hitzig geführten ökonomischen Forschungsdiskussion eine durchaus eigenständige Position ausbilden. Weder folgte er der Extremposition, dass Geld selbst eine Ware sei, noch schloss er sich unhinterfragt denjenigen Theoretikern an, die der Annahme anhängen, dass Geld lediglich ein Symbolwert ohne eigenen Materialwert sei.¹⁸⁶ Denn für Simmel lag die tatsächliche Bedeutung des Geldes in dessen Fähigkeit, „die wirtschaftliche Relativität der Objekte in sich darzustellen“¹⁸⁷, und zwar sowohl in der historischen Kontingenz als auch in der Prozessualität. Indem Simmel zudem behauptete,

¹⁸² Rammstedt 2003, S. 31.

¹⁸³ Simmel 1989, S. 74.

¹⁸⁴ Simmel 1958, S. 9.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu: Simmel 1989, S. 93/121.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu: Von Paschen / Schmidt, S. 59.

¹⁸⁷ Simmel 1989, S. 133.

dass „die Funktionen, in die das Geld sich auflöst, selbst wertvolle sind, wodurch ihm ein Wert zuwächst [...]“¹⁸⁸, konterte er gegen die eher naive Behauptung, dass der historische Übergang vom Geld als einer wertvollen Ware zu einem bloßen Zeichen als Wertlos-Werden des Geldes verstanden werden müsse. Paschen von Flotow sieht in Simmels Rede von der „Doppelrolle des Geldes“ eine Schlüsselkategorie für dessen Geldtheorie. Geld sei für Simmel einerseits Ausdruck einer relationalen Beziehung, also ein Zeichen des relativen Tauschwertes beziehungsweise des relativen Preises der Güter. Andererseits *habe* das Geld selbst Relation, insofern es in der Folge „das ‚Geltende‘ schlechthin“¹⁸⁹ sei, also nicht nur ein Zeichen des Tausches, sondern ein eigener Wert, an dem andere Werte gemessen werden.

Im zweiten, „synthetisch“ genannten Teil der Studie setzt Simmels Analyse bei dieser spezifischen Funktion des Geldes in der modernen Gesellschaft an, ehe dem qualitativ voneinander unterschiedene Objekte in quantitativer Hinsicht vergleichbar zu machen und dadurch ihre einstige Unvergleichbarkeit zu nivellieren. Im weiteren Verlauf analysiert Simmel den Stil des urbanen Lebens seiner Zeit als unmittelbare Folge einer forcierten Modernisierung der Lebenswelt. In den Praktiken und Bedeutungsdimensionen der reifen Geldwirtschaft seiner Zeit zeigt sich die Moderne in ihrer gleichsam anatomisch bloßgelegten, unmittelbar lesbaren Strukturbeschaffenheit.¹⁹⁰ Die Stileigenheiten, die Simmel als sozial determinierte Verhaltensformen der Individuen in der modernen Geldwirtschaft analysiert, sind dabei sowohl räumlicher als auch zeitlicher Natur. Erstens eigne dem modernen Individuum eine psychische, sich wiederum räumliche ausdrückende Distanz zu den Mitmenschen und zu den Sachverhalten des Lebens. Diese Fähigkeit entstehe gerade bei Individuen, die in einer von der Geldwirtschaft geprägten Gesellschaft leben, da sie gezwungen seien, ihre Bedürfnisse zeitlich hinauszuschieben.¹⁹¹ Zweitens weisen die Subjekte der Großstadt einen deutlich beschleunigten Lebensrhythmus¹⁹² und ein erhöhtes Tempo in ihren alltäglichen Verrichtungen auf, wobei auch dieses Phänomen aus den erhöhten Zirkulationsgeschwindigkeiten von Geldeinheiten und Waren erklärt wird.¹⁹³ Zudem erhebt Simmel die ‚Bewegtheit‘ der modernen Welt, die sich in den Geldströmen manifestiere, zu einem Faktor, der Gesellschaft überhaupt erst konstituiert:

Für den absoluten Bewegungscharakter der Welt gibt es nun sicher kein deutlicheres Symbol als das Geld. Die Bedeutung des Geldes liegt darin, daß es fortgegeben wird; sobald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert und Bedeutung nach. Die Wirkung, die es unter Umständen im ruhenden Zustand ausübt, besteht in einer Antizipation seiner Weiterbewegung. Es ist nichts als der Träger einer Bewegung, in dem eben alles, was nicht Bewegung ist, völlig ausgelöscht ist, es ist sozusagen *actus*

¹⁸⁸ Ebd., S. 248.

¹⁸⁹ Von Paschen / Schmidt 2003, S. 59 / 60.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu: Rammstedt 2003, S. 37.

¹⁹¹ Vgl. hierzu: Simmel 1989, S. 659ff.

¹⁹² Vgl. hierzu: Ebd., S. 676ff.

¹⁹³ Vgl. hierzu: Simmel 1989, S. 696ff.

purus; es lebt in kontinuierlicher Selbstentäußerung aus jedem gegebenen Punkt heraus und bildet so den Gegenpol und die direkte Verneinung jedes Fürsichseins.¹⁹⁴

Das Geld und die moderne Geldwirtschaft in ihrer historisch weitest entwickelten Stufe wurden also für Simmel zu den wichtigsten Gradmessern des modernen Lebens. Die Moderne zeigt sich für Simmel in einer zunehmenden Bewegtheit des Lebens, die in allen gesellschaftlichen Bereichen und eben auch im Leben der einzelnen Individuen spürbar wird. Im Geld fand Simmel mithin ein Phänomen, das ihm als eine sich selbst beschleunigende, alle Facetten des Lebens ergreifende Krafteinwirkung erschien. Die dafür notwendige Energie jedoch schöpft es insbesondere aus dem subjektiven Begehren jedes einzelnen Individuums nach bestimmten Objekten. So entdeckte Simmel in den Geldströmen und schließlich – in einer Metaebene – in der Metapher der ‚Bewegtheit‘ eine fundamentale Denkfigur für seine Kulturtheorie.¹⁹⁵

Welche Rolle aber spielte diese Denkfigur der Bewegtheit in Simmels Reflexionen in epistemologischer Perspektive? Wie angedeutet wurde, greift Simmel in seinen Beschreibungen des modernen Lebensstiles immer wieder auf Metaphern des Fließens und des Erstarrens zurück.¹⁹⁶ In theoretisch ausgearbeiteter Form findet sich dieses Konzept als Kulturmodell des Fließens und Erstarrens in dem Aufsatz *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. Dort vergleicht Simmel den Kulturprozess mit einem Fluss, an dessen Ufern sich Sedimentierungen – die ‚Objektivationen‘ des Lebens – ablagern. Mit Blick auf Simmels spätere Kulturtheorie deutet Aleida Assmann Simmels Metaphorik zur Beschreibung von Kulturprozessen als eine Inanspruchnahme ‚absoluter Metaphern‘ im Sinne Hans Blumenbergs. Diese können nicht mehr als bildhaft-rhetorische Einkleidungen von abstrakten Gedankenkonstrukten angesehen werden, sondern seien selbst schon der Klartext. Das heißt, Simmels Metaphern des Fließens und des Erstarrens „wären vielmehr zu bestimmen als Grenzwerte jenes Spannungsfeldes, in dem sich Kultur grundsätzlich konstituiert und kulturelles Leben immer schon bewegt“.¹⁹⁷ Die Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Metapher und Klartext in der ‚absoluten Metapher‘ finde ihre Begründung – so Hans Blumenberg – darin, dass manche Metaphern selbst wissensgenerierend seien, ohne sich auf eine ‚dahinter‘ zu findende Vorstellung zu beziehen.¹⁹⁸ Sie seien nötig für eine

¹⁹⁴ Simmel 1989, S. 714.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu: Frisby 1989, S. 90.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in: Ders. Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1., hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 200.

¹⁹⁷ Assmann 1991, S. 181.

¹⁹⁸ Vgl. hierzu: Blumenberg, Hans: *Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel* [Studien zur Literatur und Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 27], hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 122. An dieser Stelle sei noch ein in der Argumentation vorausgreifender Hinweis beigelegt: In dem Unterkapitel zu den Medien- und Zeichendiskursen in der zweiten Rodin-Interpretation wird sich zeigen, dass Simmel Reflexionen zur Kunst in seiner Beschäftigung mit den Werken des französischen Bildhauers gerade an diese Problematik gelangt: Denn durch den gesamten Aufsatz zieht sich die weitgehend unent-

Urbarmachung von Wissensbereichen, die sich noch nicht in abstrakter Terminologie und in ausgearbeiteten Metakzepten fassen lassen können. Tatsächlich kann man feststellen, dass Simmel mit der Metapher der Bewegtheit, für die Heraklits Philosophie der ideale Referenzpunkt ist, eine Denkfigur gefunden hatte, die es ihm erlaubte, Kulturprozesse im Denken überhaupt erst begrifflich fassbar und dadurch begreiflich zu machen.

Die im ‚synthetischen‘ Teil seiner Studie entwickelten Thesen wurden von Simmel schließlich in dem ursprünglich als Vortrag konzipierten und im Jahr 1903 im *Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden* veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Die Großstädte und das Geistesleben* in verdichteter Form präsentiert.¹⁹⁹ Dieser Aufsatz kann daher als eine Art Thesenschrift der wissenschaftlichen Ergebnisse aus *Die Philosophie des Geldes* verstanden werden, wobei der Akzent weniger auf der Geldtheorie als vielmehr auf einer Phänomenologie des urbanen Großstadtmenschen liegt. Simmel beschreibt die Wirkung des Geldes als eine umfassende Rationalisierung der Lebenswelt, die nicht nur eine deutliche Zunahme von berechnenden Verhaltensweisen im sozialen Leben *notwendig mache*, sondern zugleich berechnende Charaktere *produziere*.²⁰⁰ Die „Steigerung des Nervenlebens“ in der Großstadt wird mithin als Hauptquelle für die berechnende Verstandesmäßigkeit gesehen, die laut Simmel besonders häufig bei Bewohnern von großen Städten beobachtet werden kann. Simmel sieht darin ein psychisches ‚Schutzorgan‘ des Menschen, das eben jener Blasiertheit vorbeugen soll, die Simmel in dem Aufsatz *Über Kunstausstellungen* noch als Resultat der konstanten Reizüberforderung gesehen hat.²⁰¹

In diesem Kapitel wurde also gezeigt, wie sich Simmel in den 1890er Jahren in sensibler Reaktion auf die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit allmählich ein Konzept des modernen Individuums erarbeitete. Das folgende Kapitel, in dessen Zentrum die Aufsätze zu Rodin stehen, soll nachvollziehbar machen, wie dieses kulturtheoretische und soziologische Konzept der Bewegtheit der Moderne, das im Böcklin-Aufsatz noch nicht präsent war, im Zeitraum von 1902 bis 1909 allmählich in das Feld der Ästhetik und der Kunsttheorie wanderte. Auguste Rodin wurde für Simmel zum Bildhauer des modernen Menschen, da ihm seine künstlerische Vision des Subjekts in der Moderne als bildhaft-evidentes Äquivalent seiner eigenen soziologisch-philosophischen Theorie erschien. In der Rodin-Interpretation von 1909 wird Simmel in den Skulpturen und Plastiken des Bildhauers eine Darstellungsform des modernen Subjekts entdecken, in dem die vermeintlichen ‚Schutzreaktionen‘ des tatsächlichen Lebens in der Sphäre der Kunst aufgehoben sind und der Mensch gleichsam ungesichert in die Bewegungsströme der Modernität einfließt.

schiedene Frage, ob in Rodins Figuren die Bewegtheit als Abbild des modernen Lebens zu fassen und somit im Sinne einer Mimesis-Theorie zu begreifen sei, oder aber ob diese Bewegtheit – zeichentheoretisch gesprochen – selbst der Signifikant einer Kunst geworden ist, die auf keinen eigenen Signifikat mehr verweist.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG* 7, S. 351 – 369, S. 367.

²⁰⁰ Vgl. hierzu: Simmel 1995c, S. 118/119.

²⁰¹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 117.

6. DIE ERFINDUNG DES KÜNSTLERS DES MODERNEN MENSCHEN IM ZEICHEN DER BEWEGTHEIT: SIMMELS RODIN-INTERPRETATIONEN

So wie Baudelaire in seiner berühmten Schrift über den französischen Maler Constantin Guys eine neue Ästhetik der Flüchtigkeit in die Kunsttheorie einführte, so war es Simmels Ambition, Rodin seinem Publikum in seinen zwei Werks-Interpretationen von 1902 und 1909/11 als Verkörperung und Inbegriff des modernen Künstlers nahezubringen. Im folgenden Kapitel wird zunächst nach dem ‚Lebendigkeits‘-Topos gefragt, der die Rodin-Rezeption in Frankreich und Deutschland in weiten Teilen bestimmte und auf den Simmels Interpretationen aufsatteln konnte. Sodann soll gezeigt werden, wie Simmel in einem Nachruf auf den Künstler über eine Schilderung ihrer Begegnungen die grundlegende Stoßrichtung seiner kunstphilosophischen Interpretation – die intellektuelle Durchdringung der Künstler und seines enigmatischen Werks - dupliziert und dadurch inszenatorisch präsentiert. Schließlich sollen die zwei Aufsätze unter verschiedenen Aspekten in einer Folge von *close reading*-Lektüren und kontextualisierenden Passagen näher untersucht werden, wobei Fragen der Rezeption des ersten Simmel-Aufsatzes, der Konstruktion eines modernen Subjektbegriffs im Kontext philosophischer und psychologischer Überlegungen und Reflexionen zur Medialität der Skulpturen und Plastiken Rodins behandelt werden sollen.

6.1. „LEBENDIGKEIT“ IN RODINS WERKEN ALS CHIFFRE DER MODERNITÄT

Auguste Rodins wurde spätestens in den 1870er Jahren durch einen medienwirksamen Paukenschlag einer breiten Öffentlichkeit bekannt. In einer von der Malerei des internationalen Naturalismus und Impressionismus dominierten Epoche löste die öffentliche Präsentation seiner Bronzeplastik mit dem abstrakt-geheimnisvollen Titel *Das eherne Zeitalter (L'Âge d'airain)* in Belgien einen regelrechten Kunstkandal aus.²⁰² Rodins lebensgroßer Akt eines jungen Mannes, der mit geschlossenen Augen, angehobenem Kopf und leicht geöffneten Mund die Rechte an das Haupt führt, während sich seine Linke mit angewinkelten Armen und einer sich schließenden Hand auf einen Speer zu stützen scheint, wurde vorgeworfen, ein Abguss vom lebenden Modell zu sein. Kritiker wie Ausstellungsbesucher sahen sich in ihren Sehgewohnheiten irritiert, wenn nicht gar betrogen. Bei der ersten öffentlichen Präsentation der Plastik in Brüssel bekundete ein Kritiker seine zwiespältigen Gefühle gegenüber einem Werk, das durch seine lebendige Wirkung zwar einerseits den Betrachter in den Bann zog, andererseits jedoch als Täuschungsversuch erschien. Dieser Kritiker äußerte die Vermutung, dass Rodin diese Figur nicht eigenhändig erschaffen habe.²⁰³ Obgleich die

²⁰² Vgl. hierzu: Getsy 2003, S.297.

²⁰³ Vgl. hierzu: Ebd., S. 298.

Gestalt eine kräftig-muskulöse Körperstruktur aufweist und auf den ersten Blick im Kontrapost zu stehen scheint, lässt ihre Ponderation kaum den Eindruck einer stabilen Haltung zu. Dadurch setzte sich Rodin über die konventionalisierten Bildschemata der klassizistischen und historistischen Bildhauerei hinweg. Die Figur scheint ihren Körper eher in einem labilen Gleichgewicht zwischen dem linken und dem rechten Fuß zu halten. So bildet sich ein ambivalenter Eindruck, der durch die nicht vollständig ausgebildete Gegenläufigkeit von Hüft- und Schulterachse noch verstärkt wird. Diese Wirkung wird außerdem durch die frappierende Sinnlichkeit der Oberflächengestaltung der Bronzeplastik verstärkt, die schnell das Schlagwort von der ‚Lebendigkeit‘ der Figur aufkommen ließ. David J. Getsy beschreibt den spezifischen Effekt des Kunstwerks als Resultat einer künstlerischen Verschiebung der bildhauerischen Gestaltungsaufgabe von einer Betonung der körperlichen Masse und des Volumens hin zu einer intensiven Erkundung der Körperoberflächen im Sinne einer artifiziell erschaffenen Epidermis.²⁰⁴

Dieser Topos der ‚Lebendigkeit‘ lässt sich auch in der deutschsprachigen Rezeption des Künstlers feststellen. Der Kunstkritiker Hermann Helferich alias Emil Heilbutt beispielsweise, der Rodin in Begleitung Hugo von Hofmannsthals im Jahr 1900 in dessen Atelier besuchte²⁰⁵, sprach in einem 1893 in der Zeitschrift *Freie Bühne* veröffentlichten Artikel über Rodin als Repräsentanten einer modernen, ‚lebendigen‘ Richtung der Kunst, zu der auch Whistler zu zählen sei: „Whistler, der den Traum malt, und der Bildner Rodin, der das Leben giebt. Das Leben in der Plastik zu geben, ist etwas ebenso Neues, nicht Dagewesenes, wie jener Traum voll Mysterium, Zartheit der Farbe, Reinheit und Idealität des Geschmacks in der Malerei Whistlers.“²⁰⁶ Die wachsende Bedeutung Rodins in Deutschland lässt sich jedoch nicht nur durch Aussagen von Kritikern belegen, sondern zeichnet sich auch im Ausstellungs- und Museumbereich ab.²⁰⁷ Hugo von Tschudi setzte sich bereits bei seinem Amtsantritt im Jahr 1896 dafür ein, dass unter den Ankäufen von Werken französischer Künstler auch Rodins Name zu finden sei.²⁰⁸ Schließlich trugen auch Stifter und Mäzene dazu bei, den Namen Rodin im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende bekannt zu machen. Der Berliner Bankier Koenigs vermachte der Nationalgalerie neben Klingers *Amphitrite* und zahlreichen Gemälden zum Beispiel von Leibl, Daubigny oder Segantini auch Rodins Marmorgruppe *Der Mensch und sein Gedanke*.²⁰⁹ 1903 konnte von

²⁰⁴ Vgl. hierzu: Ebd., S. 299.

²⁰⁵ Vgl. hierzu: Renner, Ursula: „Die Zauberschrift der Bilder“. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg im Breisgau 1999, S. 345.

²⁰⁶ Helferich, Hermann: *Ueber die Salons*. Ein Brief. In: *Freie Bühne* 4, 1893, S. 682.

²⁰⁷ Claude Keisch hat in einem Artikel für die Zeitschrift *Forschungen und Berichte* die Rodin-Rezeption in Deutschland intensiv untersucht. Keisch hebt als wichtige Protagonisten in der Förderung der Bekanntheit des französischen Bildhauers neben Felix Koenigs insbesondere den Verleger Georg Hirzel hervor. Vgl. hierzu: Keisch, Claude: *Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin*, in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 29/30, 1990, S. 251 – 301.

²⁰⁸ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 201.

²⁰⁹ Vgl. hierzu: Ebd., S. 215 / 216.

Tschudi schließlich *Das eherne Zeitalter* erwerben, 1905 sogar den *Denker*.²¹⁰ Wie diese eindeutige Ankaufspolitik demonstriert, wurde Rodin als Inbegriff einer modernen Kunstrichtung betrachtet, wobei die kunsttheoretischen Unterschiede zwischen Rodins symbolistischen Bildwelten und dem impressionistischen Zugriff auf das moderne Leben, wie es vorbildlich durch Manet repräsentiert wurde, wohl weniger ins Gewicht fielen als die Übereinstimmungen in einem stilistischen Idiom, das den materiellen Aspekt des Kunstwerks – die Sichtbarkeit des Pinselduktus in der Malerei und die Bearbeitungsspuren im Stein in der Skulptur und Plastik – hervorhebt. Erwartungsgemäß stand Kaiser Wilhelm II. Rodin eher ablehnend bis belächelnd gegenüber. Claude Keisch berichtet von einem Gespräch zwischen dem Kaiser und dem Begas-Schüler August Kraus, das 1903 stattgefunden haben soll: Während dieser Unterredung soll sich Wilhelm II. über Rodins Balzac-Standbild sowie dessen Zeichnungen mokiert haben.²¹¹

6.2. DER PHILOSOPH UND SEIN KÜNSTLER: CHRONOLOGIE UND NACHTRÄGLICHE INSZENIERUNG EINER KUNSTPHILOSOPHISCHEN ANNÄHERUNG

Es lässt sich heute kaum mit restloser Sicherheit feststellen, in welchem Jahr Simmel zum ersten Mal Werke von Rodin sah. Sicherlich besteht die Möglichkeit, dass Simmel Rodins Werke bereits durch Abbildungen in Zeitschriften recht früh kannte. Mit gutem Recht darf auch vermutet werden, dass ihm die Werke des französischen Bildhauers nicht erst auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 begegnet sind²¹², sondern dass er sie bereits aus den Ankäufen der Berliner Nationalgalerie unter der Leitung Hugo von Tschudis kannte. Im Jahr 1900 zeigte die Berliner Secession Werke von Rodin in ihrem Pavillon in der Kantstraße.²¹³ Da Simmel mit Sezessionskünstlern wie Rainer Lepsius und dessen Gattin Sabine²¹⁴ eng befreundet war und mit ihnen in seinem Salon verkehrte, scheint hier die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass er Rodins Kunst bei einem Ausstellungsbesuch sah. Sicher überliefert ist dagegen, dass Simmel zur großen Rodin-Ausstellung im Sommer 1902 nach Prag reiste.²¹⁵ Im selben Jahr, nämlich am 29. September 1902, veröffentlichte er dann in der Feuilleton-Beilage

²¹⁰ Vgl. hierzu: Ebd., S. 216.

²¹¹ Vgl. hierzu: Keisch 1990, S. 286.

²¹² Vgl. hierzu: Schmoll gen. Eisenwerth 1976, S. 19.

²¹³ Vgl. hierzu: Teeuwisse 1986, S. 249.

²¹⁴ Sabine Lepsius berichtet in Kurt Gassens und Michael Landmanns *Buch des Dankes an Georg Simmel*, dass sie den Philosophen bereits seit ihrem 12. Lebensjahr kannte. Vgl. hierzu: Lepsius, Sabine: *Erinnerungen an Simmel*, in: *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 198 – 200.

²¹⁵ Davon berichtet die Simmel-Schülerin Margaret Susman, die den Philosophen auf dieser Reise begleitete. Aus einer Briefstelle Susmans an ihren Freund Erwin Kirchner wird deutlich, dass Rodins Werke wohl als künstlerisch ausgesprochen anregend empfunden wurden: „Die Rodins waren teilweise überwältigend – ich wollte Dir davon erzählen, aber das wäre nichts“. Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht*, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt GSG 7, Frankfurt am Main 1995, S. 358.

Der Zeitgeist des Berliner Tageblatts den Artikel *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*, der somit als erstes schriftliches Zeugnis für Simmels Auseinandersetzung mit dem Werk des Bildhauers gelten kann. Die Anregung, diesen Artikel zu schreiben, stammte aber nicht nur von dem Ausstellungsbesuch, sondern resultierte auch aus dem Ansehen, das Rodin im unmittelbaren Umfeld Simmels zu dieser Zeit genoss. So wurde über diesen Künstler im Berliner Kulturleben-Club debattiert, in dessen Komitee Simmel aktiv mitwirkte.²¹⁶

Wie aus der Korrespondenz Simmels mit Rodin und aus seinem Nachruf auf den Künstler aus dem Jahr 1917 zu erfahren ist, sandte der Philosoph ein Exemplar seines Aufsatzes an den Bildhauer, der sich den Text übersetzen lies, um sich anschließend in einem nicht mehr erhaltenen Brief dafür zu bedanken und Simmel in sein Atelier nach Meudon einzuladen.²¹⁷ Von diesem Besuch berichtete Simmel ausführlich in dem *„Erinnerung an Rodin“* betitelten und in der *Vossischen Zeitung* veröffentlichten Nachruf.²¹⁸ Die Erzählung dieser Begegnung entwickelt sich von einer leichtfüßig erzählten Anekdote, die das erste, eher ernüchternde Treffen zwischen Simmel und Rodin schildert, zu einer in der Gattung des Nachrufs realisierten Selbstinszenierung des Philosophen als exzeptionellem Hermeneuten der Rodinschen Kunst. Simmel berichtet über seine anfängliche Enttäuschung über Rodin, dem er in seinem Stadtatelier in Anwesenheit zahlreicher Besucher begegnete: Der Bildhauer sei ein „kleiner, breitschultriger Mann von riesiger Körperkraft“, der „den Fremdenführer an seinen eigenen Werken machte“²¹⁹. Erst nachdem Simmel dem Künstler seine tiefe Vertrautheit mit dessen Kunstwerken offenbarte, indem er „anfang, zu sagen, wie ich meinerseits die Dinge deutete“, folgte eine Einladung in die intimere Atmosphäre des Ateliers von Meudon. Doch auch hier begegnete Simmel in Rodin eine Person, die sich „mit Vorliebe in allgemeinen Redensarten von ziemlich abgebrauchtem Pathos“²²⁰ ergehe. Doch Simmels hartnäckige philosophische Nachfragen erwiesen sich schließlich als erfolgreich, denn die „individuelle, konventionsfreie deutsche Aeußerungsart schien ihm sympathisch zu sein.“²²¹ So sei es doch noch zu einer Unterredung gekommen, in der Rodin über Kunst in einer Weise philosophiert

²¹⁶ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht GSG 7*, Frankfurt am Main 1995, S. 358.

²¹⁷ Eine Variation dieses historischen Ablaufes des Kontaktes zwischen Simmel und Rodin erzählt Simmels Sohn Hans. Nach dessen Bericht habe sich der französische Künstler, während Simmel sich in Paris aufhielt, eine Inhaltsangabe des Aufsatzes anfertigen lassen und Simmel sodann eingeladen. Vgl. hierzu: Simmel, Hans: *Auszüge aus den Lebenserinnerungen*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1946, S. 262.

²¹⁸ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: *Erinnerung an Rodin*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 –

1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 307 –312. [Original: *Vossische Zeitung*, Nr. 606, 27. November 1917, Abendausgabe]. Vgl. zudem hinsichtlich der Veröffentlichung: *Editorischer Bericht GSG 13*, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 414.

²¹⁹ Simmel 2000, S. 307.

²²⁰ Ebd., S. 307.

²²¹ Ebd., S. 308.

habe, die „in der Richtung auf das Hauptsächlichste und Substanzielle, unter völliger Gleichgültigkeit gegen alles bloß Technische und Effektvolle, mit einer unglaublichen Sensibilität für die feinsten Nuancen der Erscheinungen“²²² gegangen sei.

In dieses dramatische Handlungsgeschehen, das oberflächliche Gesellschaftsrituale und marktschreierische Effekthascherei gegen philosophischen Tiefgang und Authentizität ausspielt und dabei nationalen Klischeebildungen kaum ausweicht, bettet Simmel seine eigene Inszenierung als tiefgründiger Exeget des Rodinschen Werkes, dem es gelungen sei, durch die Schichten gesellschaftlicher Maskeraden auf den philosophischen Grund der Kunst der Moderne zu dringen. Doch verbirgt sich hinter Simmels Erzählung von dem unerwarteten Wandel seines Rodin-Bildes auch die Strategie, möglichen Vorurteilen gegenüber Rodin als oberflächlichem und gesellschaftskonformem Künstler zu begegnen. Denn Simmels Schilderung legt dem Leser in geschickt erzählter Weise nahe, dass es einer gewissen philosophischen Hartnäckigkeit bedürfe, um zum eigentlichen Wesenskern der Kunst Rodins vorzudringen. Simmels Nachruf auf Rodin dient also in doppelter Hinsicht als gezielte Werbemaßnahme: Rodin wird hier als tiefgründiger Künstler vorgeführt und Simmel als derjenige Philosoph, der diese Bedeutungsschicht erst zu Tage förderte.

In der Zeit von 1905 bis 1908 folgten weitere freundschaftliche Besuche in Meudon.²²³ Am 30. November 1906 schickte Simmel ein Exemplar seines Buches *Kant und Goethe* an Rodin und fügte folgende Sätze hinzu:

Cher maître, Je vous prie de bien vouloir agréer la dédication du petit livre que je vous envoie aujourd’hui. Elle n’exprime pas seulement ma vénération pour le plus grand artiste de notre temps, mais elle témoignera encore des souvenirs que m’ont laissés les heures que je pus passer chez vous ; elles m’ont convaincu que c’est bien l’homme même qui est le chef-d’œuvre de l’artiste.²²⁴

Schließlich hielt Simmel im Winter des Jahres 1908/09 im ‚Verein für Kunst‘ in Berlin einen Vortrag über Rodin. Am 16. Februar 1909 sprach er erneut unter dem Titel *Bewegung in der Plastik* über Rodins Kunst, diesmal vor einem ausgewählten Mitglieder- und Gästekreis der im November des Vorjahres ins Leben gerufenen ‚Vereinigung für ästhetische Forschung‘. Der Gründungsvorstand dieser Gesellschaft, die sich laut Selbstbeschreibung der Aufgabe widmete, „durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen“, gehörten prominente Berliner Hochschulleh-

²²² Simmel 2000, S. 308.

²²³ Vgl. hierzu: *Editorischer Bericht*, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1 [Georg-Simmel-Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12], hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt am Main 2001, S. 497.

²²⁴ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: Brief an Auguste Rodin vom 30. November 1906, in: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 558/559. Die Information über das Buch stammt aus dem Textkommentar ebd., S. 559.

rer wie Max Dessoir und Heinrich Wölfflin an. Aus diesen Vorträgen ging der Essay *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik* hervor, der in der Zeitschrift *Nord und Süd* im Jahr 1909 publiziert wurde. 1911 schließlich veröffentlichte Simmel den gleichen Artikel mit einer einleitenden Erörterung zur Bildhauerei Constantin Meuniers und einigen zusätzlichen – und in theoretischer Hinsicht fundamental wichtigen – Absätzen in dem Sammelband *Philosophische Kultur* unter dem schlichten Titel *Rodin*.²²⁵

6.3. RODINS ‚BESEELUNG‘ DER BILDHAUERKUNST: SIMMELS AUFSATZ RODINS PLASTIK UND DIE GEISTESRICHTUNG DER GEGENWART (1902) UND SEINE REZEPTION DURCH JULIUS MEIER-GRAEFE

Beide Aufsätze zu Rodin aus den Jahren 1902 und 1909 bilden aus textgeschichtlicher Perspektive wichtige Dokumente, um die Genese und die intellektuelle Weiterentwicklung der Kunstphilosophie Simmels in diesen Jahren nachvollziehen zu können. Vergleicht man beide Texte miteinander, so wird durch die teilweise zitathaften Übernahmen deutlich, dass Simmel zwar das Grundgerüst seiner Rodin-Interpretation beibehielt, aber dass er es in entscheidender Weise um den Problemkomplex der Bewegtheit in der modernen Kunst erweiterte.

Wie bereits in dem Text zu Arnold Böcklins Landschaftsgemälden und im Gegensatz zu der Rodin-Monographie Rainer Maria Rilkes verzichtet Simmel auch in diesen Texten auf die Interpretation von singulären Werken des französischen Künstlers. Darüber hinaus blendet Simmel auch noch den gesamten Aspekt der komplexen Ikonographie Rodins aus, der letztendlich unentbehrlich für eine Interpretation der symbolistischen Motivik wäre.²²⁶ Diese auffällige Herangehensweise darf sicherlich als bewusst gewählte Methode verstanden werden: Rodin soll gerade nicht primär als Künstler der symbolistischen Richtung vorgestellt werden, dessen Imaginationskraft sich auf psychologisch aufgeladene und von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgekapselte Bildwelten richtet. Entgegen einer solchen Deutungsebene präsentiert Simmel Rodin als einen revolutionären Künstler, dem durch die Visualisierung einer

²²⁵ Vgl. für diese Hintergrundinformationen: *Editorischer Bericht GSG 12*, S. 497 – 499.

²²⁶ Alex Potts bezieht Simmels bewusste Vernachlässigung individueller Werke auf dessen philosophiegeschichtlichen Hintergrund: „But Simmel’s engagement with the sculptural aspect of Rodin’s work still occurs at quite an abstract level, based on the Hegelian idea that art plays out the underlying dialectic in a culture between inner subjective spirit and outer objective substance and bodily existence.“ Vgl. Hierzu: Potts 2000, S. 74. Demgegenüber wäre die Vermutung auszusprechen, dass Simmels Verzicht auf die Interpretation individueller Werke Rodins womöglich auch als konsequente Fortsetzung der Rodinschen Entsemantisierung seiner Werke, die der französische Künstler durch seine Technik der Fragmentierung und Montage vor allem im Spätwerk inszenierte, in der Textebene zu verstehen sei. Vgl. hierzu: Schmoll, gen. Eisenwerth, Joseph Adolph: *Rodin zwischen Tradition und Innovation. Fragment, Torso, Deformation, Montage im Dienst der Expression*, in: Kat.Ausst. Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland [Bucerius Kunst Forum, 18. Februar bis 25. Mai 2006, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlung Dresden, 10. Juni bis 13. August 2006], hrsg. von Michael Kuhleemann und Hélène Pinet, München 2006, S. 20ff.

lebendigen Bewegtheit des Subjekts eine Abwendung aus akademisch-idealistischer Erstarrung gelungen ist und dessen Werke dadurch ihren historischen Platz mitten im modernen Leben finden.

Sicherlich hat Simmels erster Aufsatz zu Rodin mit dem Titel *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart* einen festen Stellenwert in der Rezeptionsgeschichte dieses Künstlers.²²⁷ Dennoch erweist er sich im Vergleich zu dem sieben Jahre späteren Aufsatz als eher konventionell. Simmel knüpft hier an den Topos der ‚Lebendigkeit‘ der Rodinschen Werke an und stilisiert den französischen Künstler zum heroischen Überwinder zweier Kunsttraditionen, die in künstlerische Erstarrung geraten seien. Dabei prangert er den „Naturalismus“ im Sinne einer bloß kopierenden Verdoppelung der Wirklichkeitseindrücke und den „Konventionalismus“ als vollständige Auslieferung der Kunst an historisch verbürgte Stile an: Diese seien lediglich die „künstlerischen Reflexe der beiden Vergewaltigungen des neunzehnten Jahrhunderts: Natur und Geschichte“.²²⁸ Wenn Simmel Rodins Kunst mit dem Naturalismus kontrastiert, so muss dies freilich im Sinne einer kunsttheoretischen Extremvariante dieses Stilbegriffes verstanden werden, und weniger als das übergreifende Konzept der secessionistischen Kunstrichtung, unter der auch Liebermanns impressionistische Gestik des Pinselduktus und Rodins Figurenauffassung fallen.²²⁹ Abgesehen von Simmels eigenwilliger Semantik der Begriffe „Naturalismus“ und „Konventionalismus“ ist hier die Trias „Natur“ – „Geschichte“ – „Leben“ signifikant, da gerade der letzte Begriff in der lebensphilosophischen Strömung eine regelrechte Losung gegen die vorherrschende Diskursmacht der Natur- und der Geschichtswissenschaft bildete.²³⁰ Henri Bergson, den Simmel erst relativ spät für sich entdeckte²³¹, entwickelte bereits 1888 in seinem *Essai sur les données immédiates de la conscience* mit dem Begriff der *durée concrète* eine Zeittheorie, die der naturwissenschaftlichen Verräumlichung der Zeit und ihrer Parzellierung in einzelne Abschnitte das Konzept eines kontinuierlichen Fließens der Zeit entgensetzte. Bergson bezweifelte die Unantastbarkeit der gängi-

²²⁷ Vgl. hierzu: Schmoll-Eisenwerth 1977, S. 20.

²²⁸ Simmel 1995, S. 95.

²²⁹ Vgl. hierzu: Paret 1981, S. 2. Tatsächlich ist der Naturalismus-Begriff ein Schillernder, der auch in Simmels Auseinandersetzung vielfache Schattierungen und Bewertungen erfahren hat. Zudem überdachte Simmel den im Rodin-Aufsatz noch eher abwertend gemeinten Naturalismus-Begriff in dem postum veröffentlichten Aufsatz *Zum Problem des Naturalismus* radikal neu und definierte naturalistische Kunst nicht als den Versuch, die ‚Wirklichkeit‘ dokumentarisch abzubilden, sondern gerade als Visualisierung des „psychologische[n] Lebens des Künstlers“. Als Gegenbegriff schlägt Simmel konsequenterweise auch nicht den Kunstbegriff des *l'art pour l'art* vor, sondern eine ‚Ideenkunst‘, in der „das Kunstwerk sich seiner Form und Bedeutung nach von seinen Zeugungskräften gelöst hat“. Vgl. hierzu: Simmel 2004, S. 225.

²³⁰ Eine konzise, wenngleich auch nicht mehr ganz aktuelle Einführung in die Lebensphilosophie stammt von Karl Albert. Vgl. hierzu: Albert, Karl: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Freiburg/München 1995

²³¹ Michael Landmann weist darauf hin, dass sich Simmel ab ca. 1908 eingehender mit Bergsons Schriften befasste. Im Jahr 1914 schließlich schlägt sich diese Beschäftigung in einem Aufsatz zu dem französischen Philosophen nieder, aus dem Simmels Bewunderung und intellektuelle Übereinstimmung mit dem lebensphilosophischen Zeitkonzept deutlich herausklingt. Vgl. hierzu: Landmann 1946, S. 4.

gen, rigorosen Scheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und brandmarkte sie als holzschnittartige Vergröberung der vielschichtigen Zeiterfahrungen des Menschen.²³² Ebenso musste sich im Umfeld lebensphilosophischer Denker die positivistische Geschichtswissenschaft, die sich im Laufe des neunzehnten Jahrhundert zu einem gigantischen Wissensarchiv entwickelte, einer umfassenden Grundsatzkritik stellen. Friedrich Nietzsches zweite Schrift der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* aus dem Jahr 1874 mit dem Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* bot hierfür die polemisch formulierte Steilvorlage. Das Geschichtswissen des Historismus, das zunehmend um seiner selbst Willen angehäuft wurde, wird von Nietzsche als lähmender Ballast, sogar als totes Material einer Gesellschaft beschrieben. Nietzsche trat hier für einen Geschichtsbegriff ein, der sich stets aus den Bedürfnissen der lebendigen Gegenwart und der darin lebenden Menschen rechtfertigen müsse.²³³

In dem frühen Rodin-Aufsatz wird die Modernität des Künstlers an einen emphatischen Begriff von Individualität und Subjektivität gebunden. Simmel konstatiert gleich zu Beginn der Interpretation in eher allgemeiner Weise, dass „die tiefsten inneren Schwierigkeiten des neunzehnten Jahrhunderts in dem Konflikt zwischen der Individualität und der Gesetzmäßigkeit [beruhen]“. ²³⁴ Rodin sei es nun gelungen, „die restlose Beseelung des Steines und der Bronze“ wiederzugewinnen, da hier „ein Innenleben des Steines an seiner Oberfläche zu vibrieren“ ²³⁵ beginne. Simmel entwickelt hierbei *en passant* eine Funktionsbestimmung der modernen Kunst: Diese müsse mithin eine Synthese zwischen subjektivem Innenleben und den objekthaften Dingen leisten.²³⁶

Der späte Simmel scheint in zunehmendem Maße geahnt zu haben, dass seine geistige Hinterlassenschaft keine unmittelbare Nachfolge zeitigen oder gar eine eigene Denkschule begründen würde. So berichtet Margarete Susman davon, dass dieser seinem nachgelassenen Tagebuch folgendes Motto vorangesetzt hat:

Ich weiß, daß ich ohne geistigen Erben sterben werde (und es ist gut so). Meine Hinterlassenschaft ist wie eine in barem Gelde, die an viele Erben verteilt wird und jeder

²³² Vgl. hierzu die konzise Darlegung Bergsons: „Il y aurait donc lieu de se demander si le temps, conçu sous la forme d'un milieu homogène, ne serait pas un concept bâtarde, dû à l'intrusion de l'idée d'espace dans le domaine de la conscience pur. De toute manière, on ne saurait admettre définitivement deux formes de l'homogène, temps et espace, sans rechercher d'abord si l'une d'elles ne serait pas réductible à l'autre. Or l'extériorité est le caractère propre des choses qui occupent de l'espace, tandis que les faits de conscience ne sont point essentiellement extérieurs les uns aux autres, et ne le deviennent que par un déroulement dans le temps, considéré comme un milieu homogène. » Siehe : Bergson, Henri : *Essai sur les données immédiates de la conscience* [2^{ième} édition], Paris 1912 [Orig. : Paris 1888], S. 75.

²³³ Vgl. hierzu besonders prägnant formuliert: Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (1872/73)*, in: Ders.: *Gesammelte Werke* [Bd. 6], Musarionausgabe, München 1922, S. 234/235.

²³⁴ Simmel 1995, S. 93.

²³⁵ Ebd., S. 97.

²³⁶ Vgl. hierzu: Potts 2000, S. 74/75.

setzt seinen Teil in irgendeinen Erwerb um, dem die Provenienz aus jener Hinterlassenschaft nicht anzusehen ist.²³⁷

Ein Blick auf Julius Meier-Graefes Simmel-Rezeption beweist, dass Simmel Recht behielt. Denn tatsächlich tritt hier eine Doppelbewegung von zitathafter Aneignung der Gedanken Simmels und ihrem gleichzeitigem Aberkennen der Autorschaft hervor. Dies zeigt sich besonders eindrücklich im Kapitel über Rodin in der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Bei textkritischer Lektüre erscheint dieses, wie J.A. Schmoll gen. Eisenwerth feststellte, als „‘demonzierter’, zerplückter Wiederabdruck von Simmels Essay, durchsetzt von rhetorischen und aggressiver klingenden Fragen, als sie es ihrem Gehalte nach sind“.²³⁸ Das primäre Anliegen von Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* war es bekanntlich, diejenigen Künstler in den Mittelpunkt kunstkritischer und kunsthistorischer Debatten zu überführen, die den ‚malerischen‘ Aspekt der Kunst betonten. Im Mittelpunkt stand dabei, wie Sabine Schneider hervorhebt, die Errettung künstlerischen Ausdrucks vor einer naiven Logik des Abbildhaften:

Meier-Graefe war für die Zeit nach der Jahrhundertwende der Motor für die Durchsetzung dieser neuen Bildauffassung. An Corot faszinierten ihn „die vibrierenden Flächen“, angesichts derer die auf Gedachtes ausgerichtete Linie „fiktiv“ sei. [...] Die Bildsprache, darauf insistiert Meier-Graefe immer wieder, ist eine Welt diesseits begrifflicher Repräsentation, autonom und gerade deshalb ein nirgendwo sonst erfahrbarer Zugang zur Wirklichkeit.“²³⁹

Rodins Kunst nahm in Meier-Graefes Künstlerpanorama eine besonders hohen Rang ein, da er als Bildhauer zu den wenigen Protagonisten der ‚malerischen‘ Richtung in der Skulptur und Plastik zu zählen war.

Vergleicht man nun Meier-Graefes Rodin-Kapitel mit Simmels Aufsatz, so lässt sich eine mehr oder minder verborgene Filiation des kunstkritischen Lobpreises der Werke Rodins durch Meier-Graefe zu dem kunstphilosophischen Originaltext nachweisen. Zwar bezieht sich Meier-Graefe in einem kurzen Absatz zur *Non-Finito*-Technik Rodins auf den einschlägigen Essay des „begeisterte[n] deutsche[n] Philosophen“.²⁴⁰ Doch tut er dies nur, um sogleich die Erkenntnisleistung Simmels wieder herunterzuspielen: „Bei Michelangelo wirke es [das bildhauerische Stilmittel des Non-Finito, D.B.] tragisch, das ‚lastende Schicksal verstärkend‘, bei Rodin dagegen ‚unleugbar raffiniert‘. Der Philosoph ahnte nicht, welche Rolle er damit seinem Abgott zuschrieb.“²⁴¹ Dieses lapidar vorgetragene Urteil über die vermeintliche Arglosigkeit Simmels im kunstkritischen Urteil erscheint an dieser Stelle ausgesprochen verräte-

²³⁷ Zitiert nach: Susman, Margarete: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, Berlin 1958, S. 278.

²³⁸ Schmoll 1976, S. 20.

²³⁹ Schneider 2006, S. 134.

²⁴⁰ Meier-Graefe 1915, S. 460.

²⁴¹ Meier-Graefe 1915, S. 460/461.

risch, da die Argumentationsstruktur des Kapitels bis zu dieser Passage in weiten Teilen aus Simmels Aufsatz übernommen wurde. Meier-Graefe beschreibt beispielsweise das Erscheinen Rodins in der Kunstwelt als den „dramatischsten Abschnitt in der Geschichte der Plastik seit Michelangelo“ und konstatiert darüber hinaus, dass „die Skulptur [...] seit Michelangelo geschlafen [...] habe.“²⁴² Es fällt nicht schwer, hinter diesen Aussagen Simmels geistige Patenschaft zu erkennen, der in Rodin die unmittelbare Nachfolge zu Michelangelo zu erkennen glaubte. Denn Simmel beginnt seinen Aufsatz mit der in kunsthistorischer Hinsicht recht kühnen Feststellung: „Die Geschichte der Plastik schließt mit Michelangelo.“²⁴³

Abgesehen von dem von Meier-Graefe wiederholt aufgegriffenen ‚Lebendigkeits‘-Topos, der jedoch in der Rodin-Rezeption bereits vor Simmel ausgeprägt war, schreibt sich der Kunstkritiker in einer weiteren Passage unmissverständlich in die Simmelsche Denktradition ein und bedient sich daraus wie aus einem intellektuellen Steinbruch. Ähnlich wie Simmel scheint es auch für Meier-Graefe eine Notwendigkeit, Rodins Kunst als Kulminationspunkt und Krönung einer langen Evolutionsgeschichte der Bildhauerei zu präsentieren. Dessen künstlerische Entwicklung wird als quasi-phylogenetischer Durchlauf durch die Geschichte der Kunstepochen beschrieben. Simmel sah in Rodin einen Künstler, der „durch viele historische Stile hindurchgegangen [sei], ja fast hat man den Eindruck, als ob er gleichzeitig wie Donatello und Verrocchio, wie Michelangelo und Bernini arbeiten könnte.“²⁴⁴ Dieses Modell künstlerischer Entwicklung lässt an Ernst Haeckels Denkmodell der Ontogenese als Spiegel der Phylogenese denken. Meier-Graefe baut es insofern weiter aus, als dass er Rodins Entwicklung als Bildhauer im Spiegel der gesamten Kunstgeschichte präsentiert. Anders als bei Simmel wird Rodins Kunst nicht nur als künstlerische Einverleibung der gesamten europäischen Tradition präsentiert, sondern sie wird – sicher auch im Sinne einer rhetorischen Hyperbel – als entwicklungsgeschichtliche Durchwanderung aller Weltkulturen und –epochen beschrieben:

Wir haben einen frühgriechischen Rodin aus dem Jahrhundert des Phidias, einen ägyptischen, dessen Gesichter den Grabmasken gleichen, die man am Nil fand und die wie Menschen von heute aussehen; einen frühchristlichen, der in den achtziger Jahren den Johanneskopf tuschte, mit Augen wie Löchern, schwarzen Fresken-Augen der Katakomben. [...] Im „Baiser“ wollte er Michelangelo vereinfachen; [...] Er erfand den Torso einer Frau mit gespreizten Beinen, nur den Bauch mit den Schenkeln, Vision eines modernen Quercia. [...]²⁴⁵

Diese kreativen Aneignungen unterstützen die zu Beginn der Untersuchung geäußerte These, dass Simmels Schriften strategisch verfasst und veröffentlicht wurden sowie die Vermutung, dass Simmels Kulturarbeit trotz (oder gerade wegen) ihrer Zu-

²⁴² Ebd., S. 449.

²⁴³ Simmel 1995, S. 92.

²⁴⁴ Simmel 1995, S. 93.

²⁴⁵ Meier-Graefe 1915, S. 450/451.

rückhaltung besonders effektiv war. Wenngleich nämlich die unmittelbare Wirkung des in einer Zeitungsbeilage veröffentlichten Aufsatzes zu Rodin im Vergleich zu den Publikationen Rilkes oder eben denjenigen Meier-Graefes eher gering einzuschätzen ist, so kann ein deutlich spürbarer Rezeptionseffekt an der fruchtbaren Aneignung Meier-Graefes nachvollzogen werden. Es wäre sicherlich nicht falsch zu urteilen, dass Simmels kunstphilosophische Auseinandersetzung mit Rodin einen elitären Zug beinhaltet, da sie die Rodins Bildwerke kurzerhand in einen komplexen philosophisch-soziologischen Diskurs einspeist. Doch eine solch anspruchsvolle Lektüre verfehlte keineswegs ihre Wirkung auf die eifrigen Verfechter der modernen Kunst wie beispielsweise Meier-Graefe. Dieser sah in dem akademischen Kunstphilosophen eine intellektuelle Autorität ersten Grades und von daher einen nutzbringenden Gewährsmann für seine eigene Vision der Kunstgeschichte als Befreiung der Kunst zu sich selbst. Mit Simmels subtil konstruiertem Theoriegebäude im Rücken konnte Meier-Graefe sein eigenes Projekt legitimieren und gegen vorschnelle Angriffe von Seiten einer eher konservativ gestimmten Kunstrichtung absichern. Zugleich jedoch zeigt Meier-Graefes Umgang mit Simmels Theorien, dass er sehr wohl darum bestrebt war, seine Rodin-Ausführungen mit dem Pathos der Originalität zu präsentieren.

6.4. RODINS BEWEGUNGSFIGUREN: SIMMEL ÜBER DIE GRENZAUFLÖSUNG DES SUBJEKTS UND DAS SUBJEKTIVE SEHEN IN DER MODERNE IN *DIE KUNST RODINS UND DAS BEWEGUNGSMOTIV IN DER PLASTIK* (1909/11)

Vergleicht man diesen ersten Aufsatz mit Simmels zweitem Text zu Rodin von 1909, der in erweiterter Form unter dem schlichten Titel *Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)* im Jahr 1911 nochmals publiziert wurde, so lässt sich feststellen, dass das Thema der 'Bewegtheit' der modernen Kunst die Reflexion über die metaphorische 'Beseelung' des Steins weitgehend abgelöst hat. Zugleich setzt ein deutlicher Perspektivwechsel ein, wobei Rodins Kunst nun nicht mehr in erster Linie in das Spannungsverhältnis von Individualität und allgemeiner Gesetzmäßigkeit gestellt wird. Auch in dieser Schrift hält Simmel an der Vorstellung des französischen Bildhauers als singulärer Künstlerpersönlichkeit und als legitimem Nachfolger Michelangelos fest.²⁴⁶ Doch konzentriert er sich hier viel stärker auf die Frage der Visualisierung eines modernen Subjektkonzepts in Rodins Figuren.

Simmel setzt ähnlich wie im ersten Aufsatz, jedoch mit neuer Akzentuierung auf die Bewegtheit mit einem konzisen historischen Abriss zu einer Entwicklungsgeschichte der Bildhauerei ein: Im zeitlichen Bogen von der Antike zur Gegenwart sei es zu einer tiefgreifenden Transformation der bildhauerischen Figurenauffassung gekommen, die sich von statuarischer Geschlossenheit des bildhauerischen Körpers in

²⁴⁶ Vgl. hierzu: Simmel 2001, S. 30.

der Antike zu einer bewegt-dynamischen Offenheit in der Gegenwart entfaltet habe. Damit positioniert sich Simmel in komplexer Weise zur zeitgenössischen Stilanalyse in der Kunstgeschichte, beispielsweise zu Heinrich Wölfflins bereits 1888 erschienener Habilitationsschrift *Renaissance und Barock*. In dieser entwarf der Kunsthistoriker ein polares Stilmodell des ‚Sehens‘, das in vergleichbarer Weise zwischen den Modi des Statischen und des Bewegten argumentierte, jedoch nicht die eindeutige Ausrichtung des Simmelschen Moderne-Modells aufweist. Wölfflin sieht in der Dialektik der Sehweisen eine historische Pendelbewegung, die keineswegs in einer radikalen Gegenwartsvision der vollkommenen Auflösung enden musste.²⁴⁷ Die jeweilige Körperauffassung einer Epoche wird von Simmel in eine dichotomische Typologie gespannt, die letztlich auf eine weitreichende Kulturdiagnostik der Moderne hinausläuft. Beruhigung oder Bewegtheit der Figur stellen hier die polaren kunsthistorischen Stiloptionen dar, an die ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen Leib und Seele, zwischen Substanzhaftigkeit und Entsubstanzialisierung der anatomischen Struktur sowie zwischen Konturierung und Auflösung der Körpergrenzen gekoppelt wird.²⁴⁸ Wie Simmels Analyse der griechischen Plastik verdeutlicht, interpretiert er die jeweilige phänotypische Auffassungsweise des Körpers als bildhafte Ausdrucksform elementarer anthropologischer Konzepte, die er wiederum als unmittelbare Reaktionen auf die Zeitumstände versteht:

Die griechische Plastik, in ihren echten und klassischen Gestaltungen, ist dadurch bestimmt, daß die ganze Idealbildung des griechischen Geistes auf ein festes, geschlossenes, substantielles Sein ging, und daß sie dieses Sein als ein geformtes erfaßte, aufs entschiedenste betonend, daß die Form jenseits von Zeit und Bewegtheit stünde. Die Unruhe des Werdens, die Unbestimmtheit des Gleitens von Form zu Form, die Bewegung als das fortwährende Zerbrechen der festgefügtten, in sich befriedigten Gestaltung, das war dem Griechen das Böse und Häßliche, vielleicht gerade, weil die Wirklichkeit des griechischen Lebens unruhig, zerrissen, unsicher genug war.²⁴⁹

Auch der weitere Gang der Argumentation lässt erkennen, dass es Simmel insbesondere darauf ankam, in groß angelegten Zügen eine Geschichte der Plastik in der geschilderten Polarität von Substanzhaftigkeit und Substanzauflösung zu zeichnen. Die christliche Kunst der gotischen Kathedralplastik wird in ihrer überlängenden Körperdarstellung als Versuch einer Negierung und Transzendierung des Körpers sowie als bildgewordenes Hinausdrängen der asketischen Seele aus dem weltlichen Leib beschrieben.²⁵⁰ Ghibertis und Donatellos Werke dagegen werden als endlich erreichte Synthese aus körperlicher Materialität und geistig-seelischer Bewegtheit beschrieben.²⁵¹ Ihren künstlerischen Höhepunkt habe dieses Projekt der Renaissancekunst

²⁴⁷ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock*, München 1888

²⁴⁸ Vgl. hierzu: Simmel 2001, S. 28.

²⁴⁹ Simmel 2001, S. 28.

²⁵⁰ Vgl. hierzu: Simmel 2001, S. 29.

²⁵¹ Vgl. ebd.

jedoch erst mit Michelangelo erreicht, dessen Skulpturen für Simmel ein kongeniales Ineinandergreifen von plastisch-körperlicher Form und dramatischer Bewegtheit darstellen. Allerdings beschreibt Simmel diese doppelte Existenzform zwischen Sein und Werden als tragisches Moment der Kunst Michelangelos: „Künstlerisch ist der Konflikt gelöst, das antike Ideal und das der Bewegtheit haben ihr Gleichgewicht gefunden – freilich wird es dadurch menschlich und metaphysisch um so fühlbarer.“²⁵² Der Topos des Künstlergenies Michelangelo, dessen Werk zwischen heroischer Vollendung und letztendlicher Unzulänglichkeit für die gewaltigen Aufgaben oszilliert, gehörte um die Jahrhundertwende zum festen Repertoire der literarisch verbürgten Künstlerstereotypen.²⁵³ Im Jahr 1910 widmete Simmel Michelangelo einen für den heutigen Leser nicht unproblematischen Artikel, der in der Zeitschrift *Logos* veröffentlicht wurde. Dessen Kunst wird darin unter weitestgehender Ausblendung historischer Zeitumstände oder bildkünstlerischer Inszenierungsstrategien als unmittelbarer Ausdruck der kulturpsychologischen Verfasstheit ihres Schöpfers gedeutet. Die Tragik der Kunst Michelangelos resultiere aus dem hypostasierten „*Renaissancecharakter*“ des Künstlers, mithin aus einer inneren Spannung von „titanischer Vollkommenheit“ und „furchtbare[r] Unerlöstheit“.²⁵⁴ Ganz richtig weist Patricia C. Berman darauf hin, dass in diesen Beschreibungskategorien Nietzsches Konzept des Übermenschen anklingt.²⁵⁵

Blickt man auf die bis hierhin von Simmel gelegte Interpretationsfährte der Geschichte der Bildhauerei, so erscheint Simmels Kunstphilosophie in einem eher konservativen und konventionellen Licht. Im Stile akademischer Kathederphilosophie trägt Simmel mit den Begriffen des ‚Seins‘ und des ‚Werdens‘ metaphysische Grundprinzipien vor und überblendet sie in die Stilproblematik der Bildkünste. Zudem speist sich Simmels Geschichte der Kunst gleichermaßen aus romantischer Genieästhetik und lebensphilosophischem Pathos.²⁵⁶ Die mit lockerer Hand skizzierte und auffallend generische Behandlung so kontrastreicher und in sich abgestufter Kunstperioden wie der griechischen Antike, des christlichen Mittelalters und der italienischen Renaissance mag auf den ersten Blick irritieren, steht sie doch in harschem

²⁵² Ebd., S. 30.

²⁵³ Schon in Julius Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* wird Michelangelo als Vorläuferfigur und Prototyp des modernen Künstlers beschrieben, der stets als Außenseiter der Gesellschaft und sogar als Krimineller erscheint. Michael F. Zimmermann betont, dass zwar auch Meier-Graefes Künstlerkonzept an Nietzsches Philosophie angelehnt war. Jedoch erwartete er anders als Nietzsche vom Individuum nicht im darwinistischen Sinne das gänzlich Neue im Sinne einer Umwertung aller Werte. Eher seien Meier-Graefes Zukunftsvisionen sozialistisch geprägt. Vgl. hierzu: Zimmermann, Michael F.: *Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland*, in: Curt Hermann. 1854 – 1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, hrsg. von Rolf Bothe, Berlin 1989, S. 275.

²⁵⁴ Simmel 2001a, S. 125.

²⁵⁵ Vgl. hierzu: Berman 1996, S. 96.

²⁵⁶ Mit Blick auf den Michelangelo-Aufsatz charakterisiert Berman Simmels rhetorischen Duktus so: „In language echoing Nietzsche’s, and reaching back to the romantic rhetoric of the early nineteenth century, Georg Simmel viewed Michelangelo as a protomodern artist whose potential was unfulfilled in his own lifetime“. Siehe: Berman 1996, S. 96.

Gegensatz zu der ansonsten von Simmel praktizierten Analyse, die durch differenzierte Beobachtungen glänzt. So drängt sich die Frage auf, ob die Kunst Rodins mit einer so gearteten Konzeption der Kunstphilosophie in ihrer Modernität überhaupt adäquat erfasst werden konnte.

Tatsächlich beweist die weitere Argumentation des Aufsatzes, dass Simmels Rodin-Interpretation zwar auf dem bislang entfalteten kunsthistorischen Schema von Formbeharrung und Substanzauflösung aufbaut, dabei jedoch den metaphysisch-lebensphilosophischen Überbau des einleitenden historischen Abrisses weitgehend hinter sich lässt und sich zu einer emphatischen, wenngleich auch keineswegs offensichtlichen Kulturanalyse der modernen Lebenswelt aufschwingt. Auch hier kommt also Simmels Fähigkeit zu ‚diskursiver Mimikry‘ zum Vorschein: Die einleitende Einführung zum Thema erweist sich als strategischer Umgang mit einem bildungsbürgerlichen Publikum, dem Simmel mit überkommenen Konzepten den Weg in seine eher progressive Rodin-Interpretation ebnen möchte. Darüber hinaus deutet Simmels Einstieg über traditionelle Philosopheme darauf hin, dass er seine neuartige Deutung in einen etablierten und geradezu kanonischen Diskurs einbetten wollte.

Rodins Kunst bildet, so Simmel, eine Extremvariante der bildhauerischen Umsetzung des menschlichen Körpers, da in dieser die Bewegtheit „ganz neue Herrschaftsgebiete und Ausdrucksmittel“ erlangt hat. So wurde „[d]ie Voraussetzung oder der Grundton der erreichten Harmonie, der doch noch bei Michelangelo der ‚reine Körper‘, die abstrakt-plastische Struktur war, [...] bei Rodin die Bewegung“.²⁵⁷ Den Anfang der eigentlichen Interpretation von Rodins Kunst bildet eine Passage, in der die dynamische Figurenauffassung des Künstlers mit subtiler Beobachtungsgabe beschrieben wird, wobei Simmels rhetorische Bemühungen besonders auf der sprachlichen Evokation der unruhig-belebt erscheinenden Oberflächenstrukturen der Plastiken und Skulpturen liegen:

Er hat durch eine neue Biegsamkeit der Gelenke, ein neues Eigenleben und Vibrieren der Oberfläche, durch ein neues Fühlbarmachen der Berührungsstellen zweier Körper oder eines Körpers in sich, durch eine neue Ausnutzung des Lichts, durch eine neue Art, wie die Flächen aneinanderstoßen, sich bekämpfen oder zusammenfließen – dadurch hat er ein neues Maß von Bewegung in die Figur gebracht, die vollständiger, als es bisher möglich war, die innere Lebendigkeit des ganzen Menschen, mit allem Fühlen, Denken, Erleben anschaulich macht.²⁵⁸

In der erweiterten Fassung des Aufsatzes aus dem Jahr 1911 gleitet Simmels Interpretation sodann nahezu unmerklich von einer weitgehend kunstimmanenten Diskussion, die unter anderem mit intermedialen Vergleichen zwischen Rodin und Stefan George aufwartet²⁵⁹, zu einer Phänomenologie des modernen Subjekts über.

²⁵⁷ Simmel 2001, S. 30/31.

²⁵⁸ Simmel 2001, S. 31.

²⁵⁹ An dieser Stelle sei die Vermutung geäußert, dass sich Simmels Überlegungen zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur auf einen Medienbegriff stützen, den Aage A. Hansen-Löve als

Dabei zeigt sich wiederum Simmels Fähigkeit zu einer umspielenden Diktion, die den eigentlichen Gegenstand der Überlegungen geschickt ausblendet:

Dieser aber [der „wogenden Dynamik des Lebens“, D.B.] sind die Rodinschen Wesen von innen her ausgeliefert, sie sind bis zu ihrem tiefsten Kern vergewaltigt durch etwas, was man freilich so wenig als ein Äußeres bezeichnen kann, wie der Wind etwas Äußeres ist gegenüber dem Luftatom, das in ihm fortgerissen wird – da bewegte Luftatome eben ein „Wind“ sind.²⁶⁰

Simmels allusive Rhetorik entfaltet trotz oder gerade wegen ihrer nebulösen Formulierungsweise eine außerordentlich suggestive Wirkung: Seine Darlegung verschweigt, um welche spezifische Krafteinwirkung es sich handelt. Die rhetorische Leerstelle dieser Passage, die gleichsam den weißen Fleck in der Interpretation des ‚Bewegungsmotivs‘ bildet und die hier mit den unbestimmten Umschreibungen „etwas“ und „ein Äußeres“ gefüllt werden, verweist bei genauerer Betrachtung auf die Moderne selbst: Denn Simmel sah in der Moderne, wie das Kapitel zur Kultur- und Gesellschaftstheorie Simmels deutlich gemacht hat, eine universelle Verfasstheit der gegenwärtigen Gesellschaft, welche die körperlich-seelische Disposition der Individuen formt und nachhaltig verändert, wenn diese nicht Strategien der Widerständigkeit entwickeln. In *Die Großstädte und das Geistesleben* sprach Simmel mit Blick auf das urbane Leben davon, dass die „Produkte des spezifisch modernen Lebens nach ihrer Innerlichkeit“²⁶¹ zu befragen sind. Noch im selben Satz werden die Formen des modernen Lebens als „äußere Mächte“ bezeichnet, auf die der einzelne mit einer „Anpassung der Persönlichkeit“²⁶² reagiert, nämlich der „Verstandesmäßigkeit, so als ein Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt erkannt“²⁶³. Zwar ist es in methodischer Hinsicht stets zu hinterfragen, ob ähnliche Wortverwendungen schon als Beweis einer Vergleichbarkeit der Aussagen dienen können, jedoch scheint hier recht deutlich eine Parallelkonzeption der historischen

„symbolistisch“ bezeichnet hat und als historische Vorstufe zu einem „avantgardistischen“ Medienbegriff deutete. Hansen-Löve erkennt mit Bezug zur russischen Moderne in einem „symbolistischen“ Medienbegriff die Vorstellung, dass unterschiedliche Medien ineinander übersetzt werden könnten und dass die Möglichkeit bestünde, dass Mediengrenzen zugunsten übergreifender Ordnungen aufgehoben und transzendiert werden könnten. Wenn Simmel davon spricht, dass die Bewegtheit der Rodinschen Figuren ihre Parallelerscheinung in Georges rhythmisch-musikalischer Poesie finde, und dass sich darüber hinaus das Prinzip der Bewegtheit in beiden Medien gleichermaßen durchsetze, so scheint Simmels Denken in einem „symbolistischen“ Medienbegriff verortet werden zu müssen. Vgl. hierzu: Hansen-Löve, Aage A.: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.*, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von W. Schmidt und W.-D. Stempel (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien 1983, S. 292/293.

²⁶⁰ Simmel, Georg: *Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)*, in: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur*, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt [GSG 14], Frankfurt am Main 1996, S. 330 – 348 [Erstveröffentlichung in: Leipzig 1911], S. 334.

²⁶¹ Simmel 1995c, S. 116.

²⁶² Ebd., S. 116.

²⁶³ Ebd., S. 118.

Epocheninterpretation vorzuliegen, die über eine bloß zufällige Übereinstimmung hinausgeht. Die Moderne äußert sich in Simmels Vorstellung bekanntlich unter anderem in den „raschen und ununterbrochenen Wechseln äußerer und innerer Eindrücke“, die „mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens“²⁶⁴ zu Tragen kommen. Simmel deutet Rodins Kunst somit als Ausdruck einer im Grunde nur in der Kunst realisierbaren Existenzform, in der die Moderne ohne Ausbildung von „Schutzorganen“ von Subjekten erlebt und zugleich auch verkörpert wird. Rodins Werke veranschaulichen mithin in Simmels Lektüre den Exzess der Moderne im menschlichen Körper und eine vollständige Auslieferung an eine sich selbst beschleunigende Krafteinwirkung, die die Subjekte nicht nur in Bewegung versetzt, sondern zugleich an ihrer gänzlichen Auflösung hin zu ‚Bewegungsfiguren‘ arbeitet: Rodins Kunst wird so von Simmel zur künstlerischen Einlösung einer Vision der Moderne stilisiert, wie er sie in seinen philosophisch-soziologischen Werken analysierte.²⁶⁵

In *Die Philosophie des Geldes* erarbeitete sich Simmel, wie gezeigt wurde, ein Konzept des menschlichen Begehrens, der Warenströme und des Geldes, welches das Relativ-Werden der Dinge in der modernen Geldwirtschaft und ihren Verlust an Einzigartigkeit zum Ausdruck bringt. Dahinter stand freilich auch ein Abschied von einer ontologischen Seinsvorstellung der Dinge, die an einem substanzartigen ‚Wesen‘ festhält. Das Geld schien Simmel dabei als idealtypisches Symbol dieser umfassenden Relativierungstendenz in der Moderne. Simmels Insistenz auf der Substanzlosigkeit der Skulpturen und Plastiken Rodins korreliert in auffälliger Weise mit seinem Geldkonzept: Rodins Werke seien der Inbegriff einer „neuen Monumentalität – der des Werdens, der Bewegtheit, während sie bisher an das Sein, an die Substantialität des klassischen Ideals gebunden schien“.²⁶⁶ Bewegtheit wird hier also nicht nur als Metapher für eine erhöhte Geschwindigkeit des Lebens verwendet, sondern zugleich als Chiffre für das philosophische Dispositiv der Moderne, das hinter den Oberflächen der Dinge keinen Wesenskern mehr zu entdecken hoffte.

So wie sich Simmel selbst mit seinen Überlegungen auf der Höhe seiner Zeit sah, so beschreibt er auch Rodins Figuren als Ausdruck einer zeitgemäßen Bildsprache. Während Kunstkritiker wie Meier-Graefe durch aggressive Formulierungen und zahlreiche Publikationen mit oftmals großer Mühe gegen die Widerstände der offiziellen Kunstpolitik arbeiteten, hielt sich Simmel bewusst aus dieser Diskursebene

²⁶⁴ Simmel 1995c, S. 117.

²⁶⁵ An dieser Stelle scheint es mir angebracht, die Forschungsmeinung von Klaus Lichtblau zum Rodin-Aufsatz von 1908/09 um einen Aspekt zu ergänzen. Lichtblau sieht in Simmels Insistenz auf der ‚Bewegtheit‘ der Plastiken und Skulpturen Rodins einerseits den Versuch, eine Theorie der modernen Seele zu entfalten, die zwischen eindeutigen Entscheidungen gleite und nie zur Ruhe komme. Andererseits erkennt Lichtblau darin ganz richtig das Spiegelbild einer „durch die Geldwirtschaft geprägte[n] Epoche“. Dabei lässt Lichtblau jedoch außer Acht, dass Simmel intensiv an einem Subjektkonzept arbeitet, dass die Vorstellung einer geschlossenen, substanzartigen Persönlichkeit mit einem festen Identitätskern durch ein offenes Konzept des Subjekts ersetzen könnte. Vgl. hierzu: Lichtblau 1991, S. 137.

²⁶⁶ Simmel 1996a, S. 339.

heraus. In seiner Interpretation wird die Frage nach ‚guter‘ oder ‚schlechter‘ Kunst gar nicht erst gestellt – und doch heißt dies keineswegs, dass Simmels Kunstphilosophie in ihrem analytischen Impetus frei von ästhetischer Parteinahme sei. Tatsächlich leistete Simmel mit seinem Aufsatz eine regelrechte Umcodierung des zeitgenössischen Kunstdiskurses. In einer Debatte, die vornehmlich in Kategorien des künstlerischen Geschmacks und der ästhetischen Präferenz für bestimmte Stilidiome argumentierte, führte Simmel auf der Ebene kunstphilosophischer und –soziologischer Theoriebildung ein neuartiges Bewertungskriterium ein. Rodins Kunst ist in Simmels Lesart insofern in emphatischer Weise modern, da sie in bildhaft-evidenter Form ihre Zeit zu visualisieren imstande ist. Weltanschauliche, bildhaft vermittelte Zeitgenossenschaft wird hier gegen künstlerische Qualität ausgespielt. Der Bewertungsmaßstab für Kunst ist hier letztlich nicht mehr die traditionelle Ästhetik, gleich welcher philosophischen Prägung oder Herkunft, sondern eine wissenschaftlich argumentierende und kulturtheoretisch informierte Soziologie. Freilich wäre es vermessen, Simmels Strategie als historisches Novum darzustellen, da die Hegemonie des Schönheitsbegriffs bereits durch Friedrich Schlegels Leitbegriff des Interessanten oder Baudelaires Reflexionen zum ‚Nicht-mehr-Schönen‘ hinterfragt wurden.²⁶⁷ Dennoch kann festgestellt werden, dass Simmels Argumentation einen scharfsinnig konzipierten Versuch der künstlerischen Legitimierung des ‚malerischen‘, modernen Stils durch die Einführung eines philosophisch verbürgten Konzeptes einer eminent ‚zeitgemäßen‘ Kunst darstellt.

Die unmittelbar darauf folgende Passage zeigt nachdrücklich, dass Simmels Argumentationsstrategie tatsächlich darauf abzielt, Rodins Zeitgemäßheit hervorzuheben. Denn hier wird dessen epistemologische Anschlussfähigkeit an die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse seiner Zeit wenn nicht proklamiert, so doch immerhin evoziert:

Man könnte hierzu in gewissen modernen Vorstellungen über Substanz und Energie eine Analogie sehen. Was sich an der einzelnen Erscheinung als starr und stabil darbot, wird in Oszillationen, in immer restlosere Bewegtheiten aufgelöst: aber diese Bewegtheit des Einzelwesens selbst ist nur eine Formung oder ein Durchgangspunkt des einheitlichen kosmischen Energiequantums.²⁶⁸

Freilich lässt der Philosoph seine Leser bewusst darüber im Unklaren, auf welche Theorien in einzelnen er sich bezieht. Ungeachtet dessen beweist gerade Simmels vage Formulierung, dass es ihm vor allem auf die wirkungsvolle Suggestionskraft seiner Rede ankam. Tatsächlich könnte sich Simmel auf eine Vielzahl von Modellen und Konzepten der Wissenschaften bezogen haben, die in diesen Jahren an einer umfassenden Neuordnung des anthropologischen Wissens arbeiteten und in deren Folge

²⁶⁷ Vgl. hierzu: Meyer, Ingo: „*Jenseits der Schönheit*“. *Simmels Ästhetik – originärer Eklektizismus? (Nachwort)*, in: Simmel, Georg: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hrsg. von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S. 423.

²⁶⁸ Simmel 1996a, S. 344 – 345.

der abendländische Subjektbegriff eine tiefgreifende Umformung hin zu einer Dezentralisierung, Entgrenzung und Entsubjektivierung erfahren hatte.²⁶⁹ Max Planck formulierte seine erste Theorie der Quantenmechanik bereits 1900; auch die allgemeine Relativitätstheorie von Albert Einstein wurde bereits unter dem Protektorat Plancks im Jahr 1905 veröffentlicht.²⁷⁰ Schon im Jahr 1885 argumentierte der Physiker-Philosoph Ernst Mach, den Simmel kannte²⁷¹, in seiner berühmten *Antimetaphysischen Vorrede* seines Werks *Beiträge zu einer Analyse der Empfindungen*, dass die Vorstellung des menschlichen Subjekts als einer geschlossenen Ganzheit den modernen psychophysischen Erkenntnissen nicht mehr Stand halten könne. Wenngleich auch Machs berühmtes Diktum „Das Ich ist unrettbar“ gerade von Künstlern eher schlagwortartig als konzeptuell aufgegriffen wurde, so bildet seine Theorie dennoch in ihrer radikalen Formulierung ein prägnantes Beispiel für die Verabschiedung eines humanistisch geprägten Menschenbildes:

Als r e l a t i v beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Complex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als I c h bezeichnet wird. Ich kann mit diesem oder jenem Ding beschäftigt, ruhig und heiter oder aufgebracht und verstimmt sein. Doch bleibt (pathologische Fälle abgerechnet) genug Beständiges übrig, um das Ich als dasselbe anzuerkennen. Allerdings ist auch das Ich nur von r e l a t i v e r Beständigkeit. Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der C o n t i n u i t ä t, in der langsamen Änderung.²⁷²

Durch die Einführung der Kategorie der Zeitlichkeit in den Subjektbegriff erarbeitete sich Mach ein Konzept des menschlichen Ichs, das dieses nur noch als Bündelung von Empfindungskomplexen – von Mach ‚Elemente‘ genannt – versteht. Mach begreift die Vorstellung der Identitäts-Persistenz als subjektive und nur pragmatisch zu rechtfertigende Illusion.²⁷³ So lieferte er mit seiner Studie gleichsam die nachgereichte, naturwissenschaftlich konzipierte Theorie zum Impressionismus. Der Kulturhistoriker

²⁶⁹ Walburga Hülk-Althoff und Marijana Estríc heben mit Blick auf das Verhältnis von Wissenschaften und Künsten um 1900 hervor, dass die ästhetischen Modelle der Zeit um die vorletzte Jahrhundertwende bereits früh die unhintergehbare Verbindung von Materie, Bewegung und physikalischer Zeit antizipierten und experimentell ausloteten, die wiederum kurze Zeit später auch in den Theorien der Quantenmechanik naturwissenschaftlich erforscht wurden. In dieser Perspektive würde Simmels Rodin-Interpretation eine frühe Reflexion auf die Neuordnungen des Wissens um 1900 bilden. Vgl. hierzu: Estríc, Marijana und Walburga Hülk: *Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen*, in: Das Ephemere. Mediale Innovationen, hrsg. von Ralf Schnell und Georg Stanizek, Bielefeld 2005, S. 46.

²⁷⁰ Vgl. hierzu: Segrè, Emilio: *Die großen Physiker und ihre Entdeckungen. Von Röntgen bis Weinberg*, aus dem Amerikanischen von Siglinde Summerer und Gerda Kurz, München / Zürich, S. 83ff. und S. 91ff.

²⁷¹ Simmel erwähnt in einem Brief an Georg Jellinek vom 27. Dezember 1895 Ernst Mach im Zusammenhang mit dem Vorhaben, sich in Wien um eine Stelle zu bewerben: „Zu Mach, der ja wohl den Ausschlag geben dürfte, hätte ich vielleicht einen Weg, u. zwar über Jodl.“ Vgl. hierzu: Simmel, Georg: Brief an Georg Jellinek vom 27. Dezember 1895, in: Ders., Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 166.

²⁷² Mach, Ernst: *Beiträge zu einer Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, S. 3.

²⁷³ Vgl. hierzu: Ebd., S. 5.

Christoph Asendorf verweist in seiner material- und kenntnisreichen Studie *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900* auf die herausragende Bedeutung von Machs Überlegungen für eine Ästhetik einer entmaterialisierten Welt hin, wenngleich auch dessen Schrift keine direkten Bezüge zum Feld der Künste herstellt.²⁷⁴ Ernst Mach wollte mit seiner Subjekttheorie hinter die epistemologische Spaltung zwischen subjektiver Innenwelt und objektiver Außenwelt gelangen. Sie erweist sich in dieser Perspektive, wie Manfred Sommer es pointiert formuliert, als Ausdruck eines „Unbehagen[s] in der cartesianischen Welt“.²⁷⁵ Dennoch muss hier konstatiert werden, dass sich Simmel im Rodin-Aufsatz von 1911 einer konkreten Bezugnahme auf Mach oder anderer Naturwissenschaftler seiner Zeit mehr oder minder bewusst entzieht. Auch mit dieser Unbestimmtheitsstelle zeigt sich Simmel wieder als ein Kunstphilosoph, der geschickt mit dem zeitgenössischen Wissensbeständen seines Umfeldes umzugehen wusste. Er überließ es kurzerhand seinem Leserpublikum und dessen naturwissenschaftlicher Vorbildung, Rodins künstlerische Figurenauffassung mit naturwissenschaftlichen Energie- und Substanzvorstellungen lose in Zusammenhang zu bringen. Indem Simmel einen gemeinsamen Erfahrungshorizont impliziert, setzt seine Argumentation die Rezipienten ungefragt auf gleiche Ebene mit dem Autor selbst.

Simmels Argumentation gleitet, wie bereits gezeigt wurde, schon in der Fassung des Aufsatzes von 1909 unmerklich von einer kunstwissenschaftlichen Analyse zu einer Theorie des modernen Subjekts im Zeichen des „modernen Heraklismus“ über, wenngleich auch Simmel diesen spezifischen Begriff hier noch nicht verwendete. Dabei gipfelt seine Reflexion in einer komplexen und beziehungsreichen Passage, die eine der seltenen Definitionen des Phänomens ‚Moderne‘ in Simmels Werk bereitstellt.²⁷⁶ Simmel deutet Rodins nuancenreiche und die innere Bewegtheit des Menschen visualisierende Figurenauffassung in Abgrenzung zur Tradition der Bildhauerei als spezifisch moderne, weil *psychologisierende* Intention:

Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind.²⁷⁷

Wie dieses Zitat verdeutlicht, geht Simmels Modernedefinition weit über eine bloß historische Epochenklassifizierung hinaus. Simmel bleibt nicht dabei stehen, in der

²⁷⁴ Vgl. hierzu: Asendorf, Christoph: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie*, hrsg. vom Werkbund-Archiv, Band 18], Gießen 1989, S. 11/12.

²⁷⁵ Vgl. hierzu: Sommer, Manfred: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt am Main 1996, S. 15/33.

²⁷⁶ Vgl. hierzu: Frisby 1989, S. 68.

²⁷⁷ Simmel 2001, S. 34/35.

Moderne lediglich die Neuartigkeit politischer Systeme, gesellschaftlicher Figurationen und kulturell-ritueller Lebensformen zu entdecken, sondern er spricht sich für einen Modernebegriff aus, der diese als einen besonderen, historisch neuartigen Modus des Erlebens kennzeichnet. In diesem ist die gängige Grenzziehung von subjektiver Innen- und objektiver Außenwelt zugunsten einer radikal subjektiven Weltaneignung verschoben. Dabei ist David Frisby zuzustimmen, der Simmels Modernebegriff nicht nur als nachdrückliche Betonung der Subjektivität des Erlebens versteht, sondern als eine Einverleibung und Verkörperung der flüchtigen, fragmentarischen Außenwelt der Moderne durch die Innenwelt.²⁷⁸ Auf den ersten Blick scheint diese Modernedefinition zu den vorangegangenen Evokationen eines vollständig in Bewegtheit aufgelösten Subjekts in einem problematischen Spannungsverhältnis zu stehen, da hier unter der Hand wieder ein Subjektbegriff aufzutauchen scheint, der zwar die Grenzüberschreitungen zwischen Innen und Außen in den Blick nimmt, dessen ungeachtet jedoch an der Vorstellung einer Innenwelt festhält. Macht Simmels Untersuchung also von den sich darin ankündigenden epistemologischen Konsequenzen halt?

Dies ist, wie zu zeigen sein wird, keineswegs der Fall; jedoch zeichnet sich an dieser Stelle in der Tat ein unterschwelliger Konflikt ab, der nur dann verständlich wird, wenn man Simmels Überlegungen auf das Wahrnehmungskonzept befragt, das hinter seiner Theoriebildung steht. Will man die Wahrnehmungstheorie des neunzehnten Jahrhunderts, die eindringlich in der Sinnesphysiologie, der Psychophysik und schließlich der Wahrnehmungspsychologie reflektiert wurde, in großen Zügen erfassen, so ist festzustellen, dass ein neuartiger Zugang zum Phänomen des Sehens durch die Physiologisierung des Wahrnehmungsvorganges erreicht wurde. Der Kunsthistoriker Jonathan Crary sieht in Goethes *Farbenlehre* den Beginn eines neuartigen Paradigmas in der Geschichte der Wahrnehmungstheorie. Dieses verstand sich als Gegenkonzept zu Newtons Farbtheorie und zeitigte eine kritische Fortführung in der Sinnesphysiologie von Johannes Müller bis Hermann von Helmholtz.²⁷⁹ Arthur Schopenhauers Schrift *Über das Sehen und die Farben* aus dem Jahr 1815, die wiederum als kritische Antwort und als Versuch einer Vollendung von Goethes *Farbenlehre* zu verstehen ist, liefert von dem entstehenden Konflikt der Erkenntnistheorie ein eindrückliches Zeugnis. In diesem Traktat sprach sich Schopenhauer dafür aus, die Farben nicht mehr als Qualität der Gegenstände, sondern als rein physiologisches Phänomen zu verstehen:

Aus unsrer bisherigen Betrachtung ergibt sich, daß Helle, Finsterniß und Farbe, im engsten Sinne genommen, Zustände, Modifikationen des Auges sind, welche unmittelbar bloß empfunden werden. Eine gründliche Betrachtung der Farbe muß von die-

²⁷⁸ Vgl. hierzu: Frisby 1989, S. 69.

²⁷⁹ Vgl. hierzu das Kapitel über das subjektive Sehen in: Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge / Massachusetts 1990

sem Begriff derselben ausgehn und demnach damit anfangen, sie als physiologische Erscheinung zu untersuchen.²⁸⁰

Die sich hier ankündigende Neuordnung des Wahrnehmungsvorgangs führte zu einer radikalen Subjektivierung des Sehens. Simmel selbst war freilich schon dadurch mit der Wahrnehmungspsychologie des neunzehnten Jahrhunderts aus nächster Nähe vertraut, da sein Doktorvater für die erste, abgelehnte Promotionsschrift Hermann von Helmholtz war.²⁸¹

Jutta Müller-Tamm analysierte in ihrer Studie *Abstraktion als Einfühlung* im Anschluss an die Forschungen Crarys die Entstehung und Entfaltung des Denkmodells der Projektion seit der frühen Sinnesphysiologie bis in die Poetologien und die Ästhetik des literarischen Expressionismus. Diese Denkfigur erlaubte in metaphorologischer Ebene die entstandene Kluft zwischen subjektivem Sehen und objektiver Außenwelt zu überbrücken. Die Verknüpfung zwischen dem Inneren des Subjekts und dem Außen der Welt wurde durch das Vermögen des Menschen, sein Inneres in die Außenwelt zu projizieren, verbürgt. Im Sinne einer nachträglichen wissenschaftlichen Verifikation der Kantischen Thesen analysierten Psychophysiker und Wahrnehmungspsychologen des neunzehnten Jahrhunderts die spezifischen Konstruktionsleistungen des Subjekts in der Erschaffung der Vorstellung einer Außenwelt und gelangten so zu einer radikalisierten Vorstellung über das Verhältnis von Subjekt und Umwelt: „Aus der Subjektivität der Sinnesempfindungen wird dergestalt die Welthalftigkeit des Leibes wie die Leibhaftigkeit der Welt abgeleitet“.²⁸² In ihrer Studie bezieht sich Müller-Tamm unter anderem auch auf Simmel, den sie in diesen Projektionsdiskurs verortet. Dabei nimmt sie insbesondere dessen Geschichtstheorie, wie sie beispielsweise in der Rede *Das Problem der historischen Zeit* zum Ausdruck kommt, zum Ausgangspunkt ihrer Analyse. Wenn Simmel davon spricht, dass jegliche Geschichtswissenschaft immer auch eine spezifische Formung durch den Interpreten durchläuft und dadurch im nachdrücklichen Sinne als Konstruktion seiner Individualität verstanden werden muss, so ist Müller-Tamms Analyse zweifelsohne zuzustimmen. Sie konstatiert, dass „[d]ie Kategorie der Projektion, die Simmel in diesem Zusammenhang einführt, [...] dabei entschieden auf die Mittelbarkeit des historischen Verstehens und die Differenzqualität zwischen konkreter Lebenserfahrung und wissenschaftlichem Erkenntnisprozeß [zielt].“²⁸³ Tatsächlich erarbeitete sich Simmel mit dem Begriff des „Verstehens“ historischer Begebenheiten ein hermeneutisches Geschichtskonzept, dass die Rolle des interpretierenden Subjekts in der Konstruktion

²⁸⁰ Schopenhauer, Arthur: *Ueber das Sehen und die Farben* [2. erweiterte Auflage], Leipzig 1854, S. 21.

²⁸¹ Vgl. hierzu: Landmann 1958, S. 16/17

²⁸² Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne* [Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Band 124], Freiburg im Breisgau 2005, S. 7.

²⁸³ Ebd., S. 255.

geschichtlicher Zusammenhänge als fundamental hervorhebt, wie das folgende Zitat aus dem im März 1916 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft gehaltenen Vortrag *Das Problem der historischen Zeit* deutlich macht:

Zweifelloos ist das Verstehen die *conditio sine qua non* für die Anerkennung eines Inhalts als eines historischen. Wenn z.B. die berichtete Handlungsweise eines Menschen uns mit Rücksicht auf seinen sonst bekannten Charakter total „unverständlich“ ist, obgleich sie an sich möglich wäre, so weigern wir uns, sie als historische Tatsache anzunehmen.²⁸⁴

Das im Rodin-Aufsatz vorgeschlagene Wahrnehmungsmodell der Moderne vereint nun geschickt Simmels Modernetheorie mit den Neuordnungen des Wissens vom Sehen, wie sie im neunzehnten Jahrhundert entstanden sind. Tatsächlich lässt Simmels Rede vom „Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt“ darauf schließen, dass er die Wahrnehmung radikal von der unhintergehbaren Subjektivität und Körperlichkeit der Individuen aus dachte. Wenn Simmel in diesem Zusammenhang das Sehen als bewegt charakterisiert, so bezieht er sich auf ein Konzept des Wahrnehmungsvorganges, der die Perception nicht mehr als von den körperlichen Bedingtheiten der Subjekte getrennt denkt und zugleich Wahrnehmung als temporal vonstatten gehenden Ablauf deutet. Simmels Definition der Moderne als ein ‚heraklitisches‘ Sehen kann als treffende Charakteristik dieser erkenntnistheoretischen Problematik verstanden werden.

Jedoch enden Simmels Überlegungen nicht bei dem anthropologischen Modell der Projektion. Wie die Analyse zum Rodin-Aufsatz gezeigt hat, findet sich bei Simmel nicht nur das Konzept, dass die eigene Subjektivität auf die Welt übertragen wird, sondern es zeichnet sich zugleich eine gegenläufige Vorstellung ab, in dem das einzelne Subjekt in seiner Formung durch die moderne Außenwelt betrachtet wird. Die im Ursprung kantische Idee der Wirklichkeitserkenntnis als einer kategorien- und begriffsgeliteten Konstruktionsleistung bildet ein wichtiges Residuum in Simmels Denken, doch zeigen seine Schriften zur Urbanität, dass sich zum Projektionskonzept auch ein Kontradiskurs gebildet hat, der die prekäre Stellung des Individuums zwischen seinem Anspruch auf Souveränität und Autonomie und den Einwirkungen des modernen Umfeldes in den Vordergrund rückte.

Jedoch kann festgestellt werden, dass beide Wirklichkeitsmodelle – die Welt als *Konstruktionsleistung* des Subjekts und das Subjekt als *Produkt* und schließlich als *Effekt* seiner Umwelt – auf eine diskursive Ordnung hinauslaufen, in der die Grenzbeziehungen zwischen Ich und Welt zunächst und beginnend mit Kant zunehmend in eine epistemologische Krise geraten sind, wodurch sodann unterschiedliche Modelle der Kommunikation und Überschreitung zwischen den einzelnen Sphären erprobt wurden. Stets ging es hierbei um die Erkenntnis, dass das cartesianische Wirklich-

²⁸⁴ Simmel, Georg: *Das Problem der historischen Zeit*, in: Ders.: *Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit - Rembrandt*, hrsg. von Ute Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 289/290.

keitsmodell, in dem das Subjekt als abgeschlossene, der Umwelt selbstmächtig gegenüberstehende Einheit verstanden wurde, an Erklärungskraft verloren hat. Ich und Welt wurden so nicht mehr in ein dualistisches und polares Schema gezwängt, sondern auf ihre gegenseitige Bedingtheiten hin befragt.

Wie in der bisherigen Analyse deutlich wurde, bildet die Moderne als eine zunehmende Bewegtheit des Lebensstils und der gesellschaftlichen Beziehungen sowie eines Relativ-Werdens der Dinge Simmels eigentliches Suchprogramm in seiner Beschäftigung mit Rodin. Doch dessen Werke werden bei Simmel nicht nur zum Inbegriff einer modernen Kunstrichtung, sondern zugleich zu einem genuinen Erkenntnismedium für die Frage, wie Kunstwerke diese Bewegtheit überhaupt sichtbar machen. Der Frage nach der Medialität der Kunst Rodins in der Simmelschen Perspektive soll im nächsten Absatz nachgegangen werden.

6.5. DIE KUNST RODINS ALS ‚BEWEGTER SPIGEL‘ DER MODERNE? ÜBERLEGUNGEN ZU SIMMELS REFLEXIONEN ZUR MEDIALITÄT DER WERKE RODINS

Deutlicher als im ersten Aufsatz lässt der zweite Text erkennen, dass Simmel in Rodin einen Künstler entdeckte, der eine intellektuelle Herausforderung für seine eigenen kunstphilosophischen Ansichten bildete. Der gesamte Aufsatz scheint dabei von einer tiefgreifenden Verunsicherung über die mediale Beschaffenheit der Kunst Rodins geprägt zu sein. In einer abschließenden Passage versucht Simmel mit Blick auf das Phänomen der Bewegtheit der Kunst und des modernen Lebens das Verhältnis von Wirklichkeit und ihrer Überführung in die mediale Ebene der Kunst zu definieren. Seine Ausführungen gipfeln dabei in einer ambivalenten Charakterisierung der Rodinschen Kunst:

Diese Bewegtheitstendenz ist die tiefgründigste Beziehung der modernen Kunst überhaupt zum Realismus: die gestiegene Bewegtheit des wirklichen Lebens offenbart sich nicht nur in der gleichen der Kunst, sondern beides: der Stil des Lebens und der seiner Kunst, quellen beide aus der gleichen tiefen Wurzel. Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden.²⁸⁵

Die Verwendung der einschlägigen Bild- und Medienmetaphorik des Spiegels lässt sich wiederum als bewusst eingesetzte Textstrategie Simmels lesen, um seinen protegierten Künstler in einen philosophisch anspruchsvollen Diskurs einzuschreiben, der die europäische Bildgeschichte tief geprägt und im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert enorm an Aktualität gewonnen hat. Tatsächlich sind mit der Spiegelmetapher, wie Gerhard Wolf in seiner Studie *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance* zeigen konnte,

²⁸⁵ Simmel 2001, S. 35.

seit der Antike unterschiedliche und teilweise divergierende Medienkonzepte thematisiert worden. Bei Alberti beispielsweise findet sich eine Variation des Narzißmythos, in der das Malen als ‚Umarmen der Quelle‘ verstanden wird und die Bildkunst somit als narzisstische Spiegelung des Künstlers gedeutet wird. Dieser solle fähig sein, sich rechtzeitig von dem angefertigten Bild zu lösen.²⁸⁶

Demgegenüber diene die Spiegelmetapher gerade im neunzehnten Jahrhundert dazu, in kunsttheoretischer Hinsicht die Problematik zu verhandeln, welchen Eigenanteil das Medium in der Produktion eines Wirklichkeitseffektes in der Kunst hat. Der Spiegel war hier oftmals die vornehmliche Metapher, um die vollständige Zurücknahme der Medialität hinter die Illusionskraft der Kunst auszudrücken und das Kunstwerk als transparente Fläche zu verstehen, in dem sich die Wirklichkeit gleichsam ungetrübt spiegelt. Simmel durchmisst in diesem kurzen Absatz die diametralen Pole der ästhetischen Debatte seiner Zeit, indem er Rodins Kunst in unmittelbarer Nähe und zugleich weiter Distanz zum Realismus positioniert. Seit Stendhals *Le Rouge et le Noir* von 1830 bildete der Spiegel eine fundamentale Metapher für das Konzept des realistischen Romans, der die Wirklichkeit im Sinne einer reflektierenden Fläche wiedergeben wollte.²⁸⁷ Hegel, dessen Kunstphilosophie für die Ausbildung einer realistischen Poetologie einen wichtigen Eckpfeiler darstellte, entwarf in seiner *Phänomenologie des Geistes* eine Hierarchie der sogenannten „Kunstformen“, in denen sich die Künste in zunehmendem Maße der Materialität ihrer Medien entledigen und somit die romantische Poesie in der Transzendierung des Mediums den Gipfelpunkt einer progressiven Dematerialisation der Künste darstellt.²⁸⁸ Gerhard Plumpe weist darauf hin, dass Hegels Konzept des „sinnlichen Scheinens der Idee“ semiotisch ausgedrückt mit einem zweistelligen Zeichenbegriff arbeitet, in dem ein geistiges Signifikat einem sinnlich-materiellen Signifikanten übergeordnet ist und sich im

²⁸⁶ Vgl. hierzu: Wolf, Gerhard : *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 262.

²⁸⁷ Im Roman heißt es dazu : « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé, d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. » Vgl. hierzu : Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, Paris 1927, S. 233. Für den Hinweis auf Stendhal danke ich Frau Professor Walburga Hülk-Althoff.

²⁸⁸ So entwirft Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* ein Konzept des antiken Theaters, in dem der Schauspieler, also gleichsam das Medium der Theaterinszenierung, so weit mit seiner Rolle verschmilzt, dass für den Zuschauer die Illusion vollkommener Immanenz in das Spiel erzeugt wird: „Dadurch daß das einzelne Bewußtsein in der Gewißheit seiner selbst es ist, das als diese absolute Macht sich darstellt, das diese die Form eines *Vorgestellten*, von dem *Bewußtsein* überhaupt *Getrennten* und ihm Fremden verloren, wie die Bildsäule, auch die lebendige schöne Körperlichkeit oder der Inhalt des Epos und die Mächte und Personen der Tragödie waren; - auch ist die Einheit nicht die bewußtlose des Kultus und der Mysterien; - sondern das eigentliche selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht.“ Dies wäre also die Ausformulierung eines medientranszendierenden Kunstverständnisses. Vgl. hierzu: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* [Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, Bd. 2], Stuttgart 1927, S. 569.

idealen Fall in der klassischen Kunst Griechenlands dem Signifikanten ganz angleicht. Die realistische Literatur sah somit das Medium ihrer Kommunikation, nämlich die Sprache, lediglich als ein äußerliches Hilfsmittel im Sinne eines ‚Vehikels‘, um die Imagination des Bewusstseins zu kommunizieren: „Die Sprache schien sich solchen Identifikationseffekten nicht zu widersetzen: man blickte gewissermaßen durch sie hindurch, ohne an der Materialität ihrer Signifikanz die Kraft eines Widerstandes zu empfinden.“²⁸⁹

Simmel deutet Rodins Werke als eine zumindest im Ansatz realistische Kunst, die befähigt ist, das moderne Leben unmittelbar zu reflektieren. Doch darüber hinaus zeichne sich bei Rodin eine Transformation des Kunstkonzepts ab, bei der der „Spiegel selbst“, folglich also das künstlerische Medium der Bildhauerei, in Bewegung geraten ist und somit zu einer opaken Fläche wird. Simmel schildert hierbei das Hinübergleiten des Betrachterblicks von der Ebene der künstlerischen Illusion, die im Kunstwerk die Darstellung einer menschlichen Figur erblickt, hin zum materiellen Vorhandensein des medialen Trägers, also des Steins und der Bronze. Waren diese eben noch als mediale Spiegel bloße Vehikel der Sichtbarkeit, so lösen sie sich von dieser nur dienenden Aufgabe und werden in ihrer materiellen Qualität, ihrem tatsächlichen Vorhandensein wahrgenommen. Dabei erkundet der Blick die Bewegtheit der Oberflächengestaltung, die nun in ihrem Wirklichkeitscharakter wahrgenommen wird. Die Kunstrezeption wird somit gegenüber der Suggestionskraft des Kunstwerks souverän und erblickt im Kunstwerk ein Objekt, das selbst in den Prozess der Modernisierung einbegriffen ist. Den Grund für diese Bewegtheit der Medien verortet der Philosoph darin, dass der „Stil des Lebens und der seiner Kunst“ nicht als voneinander getrennte Sphären begriffen werden können. Die Kunst steht in diesem Modell nicht mehr in einem Bereich des ‚Außerhalb‘, in dem sie als visuelles Registrierungssystem lediglich Abbilder der Welt schafft, sondern sie ist im emphatischen Sinn ein Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit. So wie Simmel mit Blick auf das Subjekt der Moderne in der Nervosität, der Blasiertheit und der Verstandesmäßigkeit die körperlich sichtbaren und somit für den soziologisch interessierten Historiker lesbaren Zeichen einer tatsächlichen Einverleibung der Moderne durch die Individuen erkennt, so sieht er im bewegten Charakter der materiellen Gestaltung der Werke Rodins das an die Oberfläche des Artefakts getretene Symptom einer in Bewegung geratenen Welt. Die Vorstellung der bildhaften *Repräsentation* der Bewegtheit der Moderne im Sinne einer Abbildungslogik wird also hier durch das Konzept der materialen *Einschreibung* von Bewegtheit im Medium der Kunst ersetzt. Simmel diagnostiziert mithin den problematischen Status des Bildes und des Mediums in der Moderne. Während es einerseits den Anschein erweckt, die Wirklichkeit widerzuspiegeln und somit als Garant einer objektiven Erkenntnis fungiert, so spricht er sich andererseits für ein Me-

²⁸⁹ Plumpe, Gerhard: *Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium*, in: Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert [Mediologie. Band 3. Eine Schriftenreihe des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“], hrsg. von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 81f.

dienverständnis aus, dass den medialen Eigenanteil radikal in die Analyse mit einbezieht.

Die Frage, die Simmel anklingen lässt, betrifft die Problematik, ob und wie die Bewegtheit, die er als sichtbare Quintessenz der Moderne gedeutet hat, in den Bereich der Kunst überführt werden kann. Kann die Kunst die Moderne aus einer teilnahmslosen Beobachterperspektive dokumentieren oder ist das Medium der Bildhauerei selbst ein Teil des Moderneprozesses? Zugespitzt formuliert, verhandelt Simmel hier die Problematik, ob Medien ihre eigene Historizität sichtbar machen. Simmels gleichermaßen subtile wie unentschiedene Feststellung, dass mit Rodin die Kunst als Spiegel der bewegten Wirklichkeit selbst in Bewegung geraten sei, kann durchaus als gleichsam nachträgliche Verbalisierung der medialen Problematik angesehen werden, mit der sich Simmel in seiner Rodin-Beschäftigung konfrontiert sah. Doch damit nicht genug: In Simmels Überlegungen zeichnet sich zudem eine tiefe Verunsicherung über den Status des Künstlers in der Kunstproduktion ab. In der Behauptung, dass die Kunst die Wirklichkeit widerspiegelt, klingt noch die Utopie eines sich positivistisch verstehenden Naturalismuskonzepts nach, in der es dem Künstler angetragen wird, die Wirklichkeit im Kunstwerk unmittelbar nachzuschaffen. Der Zusatz, dass in der Gegenwart der Spiegel selbst ein Beweglicher geworden sei, kann dabei aber nicht als Gegenthese aus dem Fundus der expressionistischen Ästhetik gedeutet werden, in der der künstlerische Schaffensvorgang als zutiefst subjektgeprägt verstanden wird. Eher kündigt sich im Konzept des bewegt gewordenen Spiegels eine Mediologie an, welche die gesellschaftliche Bedingtheit des Kunstschaffens in den Vordergrund der Analyse rückt. Der Künstler mag zwar im Kunstwerk den Versuch unternehmen, die Wirklichkeit objektiv abzubilden, doch täuscht diese Unternehmung nicht über die Historizität und Eigengesetzlichkeit der Medien hinweg. Walter Benjamin brachte diesen Gedankengang knapp zwanzig Jahre später in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* mit kaum zu übertreffender Prägnanz auf den Punkt, wenn er in der Fußnote Nummer 26 André Breton zitiert und dessen Überlegung weiterführt:

„Das Kunstwerk“, sagt André Breton, „hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird“. In der Tat steht jede ausgebildete Kunstform im Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien. Es arbeitet nämlich einmal die Technik auf eine bestimmte Kunstform hin. [...] Es arbeiten zweitens die überkommenen Kunstformen in gewissen Stadien ihrer Entwicklung angestrengt auf Effekte hin, welche später zwanglos von der neuen Kunstform erzielt werden. [...] Es arbeiten drittens oft unscheinbare, gesellschaftliche Veränderungen auf eine Veränderung der Rezeption hin, die erst der neuen Kunstform zugute kommt.²⁹⁰

²⁹⁰ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main 2002, S. 376.

Simmel scheint im Rodin-Aufsatz bereits eine Medienästhetik erahnt zu haben, welche die Kunstproduktion und ihre Veränderungen radikal vom souveränen Künstler-subjekt löst und die Erscheinungsform des Kunstwerks (oder in benjaminischer Terminologie: der Kunstform) als Effekt gesellschaftlicher Prozesse begreift. Sicherlich führt ein Weg von Rodins Skulpturen und Plastiken, die sich kontinuierlich an Bewegungseffekten abarbeiten - ohne diese freilich in ihrem Medium vollends realisieren zu können - zum bewegten Bild des frühen Filmes. Aber in Simmels Perspektive ist es nur noch zu einem Teil die Genialität des Künstlers Rodin, der die Bewegtheit bereits im traditionellen Medium der Bildhauerei zu realisieren versucht hat. Zum anderen Teil handelt es sich im Falle des in Bewegung geratenen Bildes und der Wahrnehmung um einen von Menschen fabrizierten und durch Menschen vollzogenen, gesamtgesellschaftlichen Prozess lebensweltlicher Beschleunigung, der alle Facetten und Bereiche einer Gesellschaft durchdringt und der im frühen Film seine technische Erfüllung gefunden hat. Wenn Simmel, wie im folgenden Abschnitt noch zu zeigen sein wird, immer wieder auf die bewegte Epidermis der Rodinschen Figuren zu sprechen kommt, so zeigt sich darin sein Versuch, den Konflikt zwischen dem traditionellen Konzept des Künstlers als souveränen Abbilder der Wirklichkeit und der modernen Medientheorie, die künstlerische Medien als Effekte gesellschaftlicher Entwicklungen begreift, zu vereinen.

Simmels Konzentration auf die materiell-haptischen Aspekte der Rodinschen Figuren und die darin aufscheinende Semantik einer Verlebendigung der Werke können als Konsequenzen seiner Überlegungen zur Bewegtheit der Moderne gelesen werden. Hier offenbart sich seine Bestrebung, Rodins Modernität durch eine spezifisch beschaffene Faktur der Bildwerke zu begründen, ähnlich wie er den modernen Lebensstil nach seinen tatsächlichen psychisch-leiblichen Ausprägungen in den Individuen befragte. Im Verlauf des Textes bezieht sich Simmel wiederholt auf die materiale Erscheinungsweise der Skulpturen und Plastiken, in deren unruhigen Texturen sich die moderne Nervosität und die Grenzauflösung des Subjekts ersehen lassen. Seine kunstphilosophische Suchrichtung bezieht sich mithin auf eine Ebene künstlerischen Schaffens, die jenseits motivisch-ikonographischer Bezüge in ihrer dynamischen Qualität visuell unmittelbar zu erkunden ist. Simmels Analyse-methode beweist in ihrer Konzentration auf Oberflächenstrukturen und die sich darin abzeichnenden Bedeutungsebenen einen Impetus, der später im Strukturalismus zum genuinen Erkenntnisinstrument wurde. Dieser emphatische ‚Oberflächendiskurs‘, der den Blick bewusst über die materiale Faktur des Kunstwerks gleiten lässt, zeichnet sich deutlich in einigen Passagen ab, in denen Simmel ausführlicher die Machart und die Oberflächenfaktur der Rodinschen Bildwerke als Visualisierung moderner Bewegtheit analysiert und sich auf „ein neues Eigenleben und Vibrieren der Oberfläche“ in Rodins Werken bezieht: „Ebenso ist das Sichherausheben der Figur aus dem Stein, den Rodin oft noch Teile von ihr umfassen lässt, die unmittelbare Versinnlichung des *Werdens*, in dem jetzt der Sinn ihrer Darstellung liegt.“²⁹¹ Simmels Wortwahl ist hier signifikant:

²⁹¹ Simmel 2001, S. 31.

Es geht ihm nicht darum, wie zeitlich-prozessuale Strukturen in Form einer künstlerischen Darstellungsstrategie repräsentiert werden können. Auch steht hier nicht vor-dergründig die Frage im Mittelpunkt, welche Kunstgriffe einem Künstler zur Verfügung stehen, um den Eindruck bewegter Figuren hervorzurufen. Gegenüber solchen Konzepten des Kunstwerks sucht Simmel den „Sinn ihrer Darstellung“ in der „unmittelbare[n] Versinnlichung“. Obgleich Rodins Werke also zweifelsohne figurativ sind und somit als Repräsentationen der Wirklichkeit gelesen werden können, bewegen sie sich in kunsttheoretischer Hinsicht bereits auf ein neues Paradigma zu, in dem die Bedeutungsgenerierung in der materiellen Präsenz des Kunstwerks – jenseits einer vermeintlichen Tiefenhermeneutik – gesucht wird.

Simmels Definition der Kunst Rodins als ‚bewegter Spiegel‘ verortet diese in einem spannungsgeladenen Zwischenraum: Zeichentheoretisch gesprochen, taucht in Rodins Kunst die Bewegtheit der Moderne einerseits als Signifikat auf, den die Kunst in ihrem jeweiligen Medium und im Falle der Bildhauerei durch eine spezifische Figurenauffassung abbildet. Aber darüber hinaus kündigt sich in Simmels Lektüre der Abschied von einer Vorstellung der Kunst ab, die das Kunstwerk vorschnell als bloßen Bildreflex gesellschaftlicher Zustände begreift. Simmels einfühlsamer Blick auf Rodins Werke bringt zugleich zu Tage, dass die Bewegtheit in diesen Skulpturen und Plastiken selbst zum sichtbaren Signifikanten des Kunstwerks geworden ist. In ihrer tatsächlichen Erscheinungsweise schreibt sich die Bewegtheit der Moderne in die mediale Beschaffenheit und ihre Struktur ein.

Mit ähnlicher Stoßrichtung auf eine Semantik der Oberflächen wartet Rainer Maria Rilke in seiner Monographie zu Auguste Rodin aus dem Jahr 1903 auf.²⁹² Diese Schrift wurde von Richard Muther in Auftrag gegeben.²⁹³ Darin betonte Rilke die Bedeutsamkeit der unruhig und lebendig gestalteten Oberflächen der Rodinschen Skulpturen und Plastiken, wobei er vor allem die medialen Überschreitungsphänomene im Sinn hatte, die durch das raumdurchdringende Hinübergreifen der Werke in ihre unmittelbare Umgebung geschehen. Die sich zu ihrem Umraum öffnenden und zerklüftet strukturierten Oberflächen scheinen nicht nur mit dem Umraum zu verschmelzen, sie verwischen zugleich die membranartigen Grenzen, die durch die bildhauerisch formulierte Epidermis oder den Bekleidungsstoff vorgegeben werden. Doch knüpft Rilke, deutlicher noch als Simmel, für die Beschreibung der Medialität der Rodinschen Werke an den Texturbegriff an, indem er Rodins Modernität in einer oszillierenden Doppelbewegung aus Ent- und Verschleierung entdeckt. Denn Rodin habe einerseits die zahllosen Lagen von Stoffschichten, die die Werke der Bildhauerei seit der Antike bedeckt hätten, mutig hinfort gezogen, habe aber andererseits darun-

²⁹² Bemerkenswerterweise hält sich der Briefkontakt zwischen den beiden Hauptprotagonisten der deutschsprachigen Simmelrezeption sehr in Grenzen. In der Zeitspanne von 1895 – 1911 dokumentieren einige wenige Briefe, die meist um Belangloses kreisen, den Kontakt des Philosophen mit dem Schriftsteller. Vgl. hierzu: Briefwechsel Rilke – Simmel, in: Simmel, Georg, Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 279f., 321 – 324, 642f., 646ff.

²⁹³ Vgl. hierzu: Potts 2000, S. 77.

ter nur einen neuen Schleier, nämlich den der menschlichen Haut entdeckt, dessen greifbare Textur er in hingebungsvollem Studium in allen Lichteinfällen studiert habe.²⁹⁴ Rodins bildhauerische Strategien haben also, wie Simmels und Rilkes Überlegungen zeigen, eine intensive Medienreflexion zu Tage befördert, in der das dialektische Verhältnis von Wirklichkeitsabbildung und Wirklichkeitsproduktion von Kunst gerade deshalb so deutlich hervortrat, da sich Rodin in kunst- und medienhistorischer Perspektive an einem Schwellenpunkt zwischen dem mimetischen Spiegelkonzept und dem opaken Schleierprinzip befindet.²⁹⁵

In einer eindringlichen Untersuchung der Zeitstrukturen in der modernen Plastik hat Rosalind Krauss diesen Oberflächendiskurs in Rodins Werk intensiv theoretisiert, ohne jedoch dezidiert auf Simmels Überlegungen hinzuweisen. Mit Blick auf Rodins im Jahr 1880 entstandene Bronzeplastik *Adam*, die heute im Philadelphia Museum of Art aufbewahrt wird, weist sie auf die kaum nachzuvollziehende anatomische Struktur der Figur hin und beschreibt zugleich, wie Bedeutung in Rodins Figuren in der Unmittelbarkeit des Materials produziert wird.

This condition might be called a belief in the manifest intelligibility of *surfaces*, and that entails relinquishing certain notions of cause as it relates to meaning, or accepting the possibility of meaning without proof or verification of cause. It would mean accepting effects themselves as self-explanatory – as significant even in the absence of what one might think of as the logical background from which they emerge.²⁹⁶

Somit steht Krauss' Interpretation in einer kunstphilosophischen Tradition der Rodin-Rezeption, die in Simmels und Rilkes Lektüren der Kunst des französischen Meisters ihre herausragenden Vertreter findet und in dem Konzept des Mediums als einer Textur ihr wichtigstes Erkenntnismodell besitzt.

²⁹⁴ Vgl. hierzu: Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Leipzig 1924 [Originalausgabe: Berlin 1903], S. 13.

²⁹⁵ Vgl. mit Blick auf die Geschichte des Schleierkonzeptes in der Mediendebatte: „In seiner Materialität widersetzt sich der Schleier nicht nur planer Enthüllungsversuchen aufklärerischen Zuschnitts, sondern auch postmodernen Virtualisierungs- und Invisibilisierungstendenzen.“ Siehe hierzu: Endres, Johannes, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf: *Einleitung*, in: Dies. [Hrsg.] *Ikonomie des Zwischenraums, der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. XI.

²⁹⁶ Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977, S. 26.

7. DIE ARBEIT AN DER GENEALOGIE DES ‚MODERNEN HERAKLITISMUS‘: SIMMELS *REMBRANDT – EIN KUNSTPHILOSOPHISCHER VERSUCH* (1916)

Dieses Kapitel zeigt abschließend am Beispiel der 1916 von Simmel veröffentlichten Publikation *Rembrandt – Ein kunstphilosophischer Versuch*, wie der späte, mittlerweile in Straßburg lehrende Philosoph an einer Verfeinerung und Vollendung seines kunstphilosophisch-kunsthistorischen Projekts arbeitete. Fernab vom pulsierenden Großstadtleben Berlins erschuf Simmel eine Genealogie der ‚malerischen‘ Kunstrichtung im Zeichen ‚heraklitischer‘ Bewegtheit. Simmels Schrift bildet trotz ihres eher späten Publikationsjahres den engagierten Versuch, eine anspruchsvolle Metatheorie für einen Künstler zu entwerfen, der für die Berliner Secessionskünstler als wichtiger Vorreiter des ‚malerischen‘ Stils jenseits akademischer Detailgenauigkeit galt.

7.1. REMBRANDTS MODERNITÄT IM KUNSTDISKURS UM 1900

Simmels intensive Beschäftigung mit der Kunst Rembrandts löste sein vorrangiges Interesse für zeitgenössische Kunst, insbesondere derjenigen Rodins ab etwa 1914 ab. In dieser Hinwendung zur Malerei und Graphik Rembrandts treffen zwei unterschiedliche Intentionen und Dimensionen der Simmelschen Kunstphilosophie zusammen, die bereits in den Rodin-Aufsätzen hervorgetreten sind: Einerseits das Bedürfnis des Philosophen, seine Theorie einer Kunst in Bewegung weiter zu entfalten und zu verfeinern, andererseits aber auch sein Anspruch darauf, weiterhin als eine wichtige Stimme im Kunstdiskurs seiner Zeit zu gelten. Will man also die Intention von Simmels Rembrandt-Monographie begreifen, so muss die Schrift nicht nur nach ihrem theoretischen Aufbau und ihren kunstphilosophischen Thesen befragt werden, sondern zugleich in den Kontext der kulturpolitischen Bemühungen Simmels gestellt werden.²⁹⁷

Das Jahr 1914 eröffnete für Simmel nicht nur die lang ersehnte berufliche Erfüllung, da er endlich eine Berufung auf einen philosophischen Lehrstuhl erhalten hatte, sondern auch den schmerzhaften Abschied von Berlin.²⁹⁸ Blickt man auf Simmels wissenschaftliche Arbeit dieser Zeit, so gewinnt man in der Tat den Eindruck, dass sich die räumliche und intellektuelle Isolation zumindest in mittelbarer Weise in seinem Werk niedergeschlagen hat. Denn während Simmel noch in den 1910er Jah-

²⁹⁷ So geschehen in einem Aufsatz zum Rembrandt-Bild bei Simmel von Elenor Jain. Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Jain, Elenor: *Das Rembrandt-Bild bei Georg Simmel*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XXXIII/2, 1988, S. 259 – 269.

²⁹⁸ Vgl. hierzu: Jung 1990, S. 16/17. Am 28. Januar 1914 berichtete Simmel in einem Brief an Rickert über die gemischten Gefühle hinsichtlich seiner Übersiedlung nach Straßburg: „Gestern ist nun die letzte Besiegelung der Straßburger Angelegenheit erfolgt und ich nehme sie keineswegs mit dem Bewusstsein hin, das unbedingt Richtige getan zu haben“. Siehe: Simmel, Georg: Brief an Heinrich Rickert vom 28. Januar 1914, in: Ders.: Briefe 1912 – 1918 – Jugendbriefe, bearbeitet und hrsg. von Otthein und Angela Rammstedt [GSG 23], Frankfurt am Main 2008, S. 284.

ren aktiv das Kulturleben seiner Heimatstadt mitgestaltete und mit Rodin einen Gegenwartskünstler gefunden hatte, an dem er seine Theorie der Moderne veranschaulichen konnte, so machte er sich in den letzten Jahren seines Lebens daran, sein eigenes Werk in zunehmendem Maße in lebensphilosophische Konzepte zu integrieren und schließlich abzuschließen. Bereits im Jahr 1914 erprobte Simmel in zwei Aufsätzen erste Überlegungen zu Rembrandts Kunst, deren Ergebnisse in die Monographie einfließen.²⁹⁹ Auch das Rembrandt-Buch erweist sich als charakteristisch für die diskursive Struktur der Kunstphilosophie Simmels: Während es einerseits den Eindruck erweckt, eine in sich geschlossene Kunstphilosophie mit Exkursen in die Religionssoziologie zu sein, so erweist es sich andererseits als intensiv geführter Dialog mit der Kultur und Philosophie seiner Zeit.

Die Rembrandt-Verehrung begann in Frankreich bereits im Zusammenhang mit der Revolution von 1830.³⁰⁰ Im Geist romantischer Bewunderung für ein malerisches Idiom begeisterte man sich für den holländischen Künstler, der mit bewegtem Duktus virtuos Licht- und Schattenübergänge darzustellen wusste und mit seinen unprätentiösen Sujets kühn gegen jegliche Dekorum-Regel verstieß.³⁰¹ In *Notre Dame de Paris* verglich Victor Hugo den Maler mit einem anderen herausragenden Vertreter eines antiklassischen Kunst- und Literaturbegriffs, nämlich mit William Shakespeare.³⁰² Unter dem Pseudonym W. Bürger propagierte der Kunstkritiker Théophile Thoré bereits 1849 in seinem Werk *Les Musées de la Hollande* die künstlerische Vorrangstellung Rembrandts vor Raffael.³⁰³ Insbesondere im Zuge der Kunstdebatten um eine ‚malerische‘ Kunst wurde Rembrandt in Deutschland in zunehmendem Maße als künstlerisches Vorbild erachtet. Johannes Stückelberger hat die Rembrandt-Rezeption in Deutschland im Umkreis der secessionistischen Künstler wie Max Liebermann, Max Slevogt oder Lovis Corinth in seiner materialreichen Dissertation *Rembrandt und die Moderne* sowohl textgeschichtlich aufgearbeitet als auch in zahlreichen Bildinterpretationen die stilistischen Aneignungen und interpikturalen Übernahmen verfolgt. So können beispielsweise einige der Selbstbildnisse Corinths mit seiner Gattin in eine kunsthistorische Traditionslinie zu Rembrandts berühmten Selbstporträts mit Saskia gestellt werden.³⁰⁴ Auch in Julius Meier-Graefes Konstruktion von Künstlergenealogien zeigt sich das Bedürfnis, Rembrandts Modernität heraus-

²⁹⁹ Dabei handelt es sich um folgende Texte: Simmel, Georg: *Rembrandts religiöse Kunst*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 16 – 52. Simmel, Georg: *Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 134 – 164.

³⁰⁰ Vgl. hierzu: Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München (Fink) 1996, S. 21.

³⁰¹ Vgl. hierzu: Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, S. 38.

³⁰² Vgl. hierzu: Stückelberger 1999, S. 21.

³⁰³ Vgl. hierzu: Stückelberger 1999, S. 22.

³⁰⁴ Stückelberger stellt beispielweise interpikturale Bezüge zwischen Rembrandts 1636 entstandenen Selbstbildnis mit seiner Frau Saskia in Dresden und Corinths 1902 gefertigten *Selbstporträt mit seiner Frau und Sektkelch* (Privatbesitz) von 1902 her. Vgl. hierzu: Stückelberger 1996, S. 152 / 153.

zukehren und ihn zugleich als einen lange Zeit unzureichend verstandenen Künstler zu präsentieren:

Raffael erscheint in ganz anderm Licht, wenn uns bewußt wird, was Delacroix aus ihm machte [...] In dem Verhalten Poussins zu Tizian, Watteaus zu den Holländern, Manets zu Goya liegt stets ein Kriterium für beide Teile, das keineswegs immer für das Vorbild spricht [...] Die ungeheuerliche Lüge der Reynolds und Genossen war die Vertändelung gewisser Äußerlichkeiten Rembrandts und anderer Großer [...]³⁰⁵

Dass sich Simmel zum Ende seines Lebens hin in einer politisch brisanten Zeit dem Künstler Rembrandt zugewandt hatte, findet seine Begründung sicherlich nicht nur in einer persönlichen ästhetischen Vorliebe. Mehrere Autoren wie zum Beispiel Katari-
na Horníčková, Beat Wyss, Barbara Aulinger und Jacques Le Rider haben Simmels
subkutane Verflechtungen mit den nationalistischen Bestrebungen im wilhelmini-
schen Deutschland untersucht.³⁰⁶ Tatsächlich stand die Rembrandt-Begeisterung in
den Jahrzehnten um die vorletzte Jahrhundertwende im Zeichen gesellschaftlicher
Reformbestrebungen und der Suche nach einem genuin ‚germanischen‘ Stil. Bestes
Anschauungsbeispiel für die Inanspruchnahme des holländischen Künstlers für solche
Zwecke bildet sicherlich Julius Langbehns Buch *Rembrandt als Erzieher*, in dessen
Untertitel sich der Autor dezidiert als ‚Deutscher‘ vorstellt.³⁰⁷ Simmel kannte dieses
Pamphlet gegen Sozialismus und Demokratie, das sich auch antisemitischer Vorbe-
halte nicht enthält.³⁰⁸ Im Jahr 1890 rezensierte der Berliner Philosoph in der *Voss-
ischen Zeitung* Langbehns Schrift mit deutlich ablehnenden Worten. Er kritisierte
dessen Beschwörungen eines „Individualismus“, der sich insbesondere im als „ger-
manisch“ deklarierten Wesen Rembrandts äußere. Dennoch – und dies erscheint
dem heutigen Leser eher befremdlich – zeigt sich Simmel angetan von dem rhetori-
schen Geschick Langbehns und seiner Formulierungskunst. Dies verwundert umso
mehr, als Simmel deutlichere Einsprüche gegenüber Langbehns Anpreisung einer
national geprägten und urtümlichen Naturverbundenheit gehabt haben müsste – war
er doch in einem jüdischen und urban geprägten Kulturumfeld aufgewachsen.³⁰⁹
Obschon ein direkter Vergleich zwischen Langbehns und Simmels Rembrandt-
Rezeption kaum angebracht erscheint, da die Zielrichtung der Argumentationen und
die Reflexionshöhe deutlich unterschieden sind, so ist hier Jacques le Rider zuzus-
timmen, der auf einige in Simmels Buch fortlebende Denkfiguren des ‚Rembrandt-

³⁰⁵ Zitiert nach: Moffett 1973, S. 48.

³⁰⁶ Vgl. hierzu: Horníčková, Kateřina: *The Rembrandt battle: the search for national art in Weimar Germany*, in: *Umění*, 42/5, 2004, S. 424 – 237. Aulinger 1999, S. . Wyss 1885, S. XI – XII., Aulinger 1999, S. 167ff.

³⁰⁷ Vgl. hierzu die bibliographische Angabe: Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* [67. – 71. Auflage], Leipzig 1922

³⁰⁸ Vgl. hierzu: Langbehn 1922, S. 361.

³⁰⁹ Vgl. hierzu: Wyss 1985, S. XII.

Deutschen' aufmerksam macht, und in Simmels Wiederaufnahme der Polarität von nordalpiner und südalpiner Schule einen „discours oscillateur“³¹⁰ erkennt.

7.2.DIE TRADITION DES GEGENWÄRTIGEN UND DIE VOLLENDUNG EINER KUNSTPHILOSOPHIE: DER ‚HERAKLITISCHE KOSMOS‘

Wie bereits in der Einleitung zu dieser Untersuchung angeklungen war, bildeten die Künstler Michelangelo, Rembrandt und Rodin drei fundamentale Eckpfeiler für Simmels Vision einer Geschichte der Kunst in Bewegung. In immer wieder neuen Ansätzen zieht Simmel in dem eingangs der Untersuchung vorgestellten Kapitel Vergleiche zwischen den „Weltbildern“, die sich in den Werken dieser drei Hauptkünstler der Geschichte eines malerisch-bewegten Idioms ausdrücken. Ihre Kunstbegriffe oszillieren, wie Simmels abwägende und vergleichende Reflexionen verdeutlichen, zwischen Individualität und Allgemeinheit, zwischen tragischer Unerlöstheit und Befreiung, zwischen Zeitverhaftung und Zeitlosigkeit:

Während aber die Klassik, in ihrer Erfüllung durch Michelangelo, die ewige Unerlöstheit dieses Menschenschicksals gerade durch die Zeitlosigkeit der Formgebung eindringlich machte, Rembrandt dagegen seine Gestalten von dieser überindividuellen Weite ausschloß und sie in ihr personales Schicksal einschloß – hat er sie durch den einreihig festen Ablauf ihrer individuellen Zeitlichkeit von dem kosmischen Schicksal abgesperrt, in dem die Rodinschen Gestalten stehen und sich freilich auflösen.³¹¹

Weshalb bemühte sich Simmel so eindringlich darum, Verbindungslinien zwischen diesen geographisch und historisch so getrennten Künstlerfiguren zu finden und warum war Simmel derart darauf erpicht, in bisweilen waghalsigen Konstruktionen eine Geschichte der Kunst im Zeichen der Bewegtheit zu entwerfen? Die Untersuchung hat an einigen Stellen gezeigt, dass Simmel, ähnlich wie Julius Meier-Graefe, viel daran lag, seine ästhetischen Präferenzen für eine moderne, ‚malerische‘ Kunst historisch zu legitimieren. Es ging dem späten Simmel folglich darum, seine eigene Vision der Geschichte durch eine genealogische Reihenbildung zu verbürgen. So bleibt die Frage, ob Simmel hier eine Geschichte der Kunst in Bewegung *entdeckte*, die bislang in den Schichten der Historie verborgen war, oder aber ob er die Vorgeschichte der Rodinschen Figurenauffassung im emphatischen Sinne *erfand*, um dadurch auch sein eigenes Lebenswerk mit einigen kunsthistorischen ‚Urvätern‘ der Moderne zu legitimieren.

Eine mögliche Annäherung auf diese Fragestellung, die jedoch keineswegs den Anspruch erheben kann, eine abschließende Entscheidung zu fällen, bietet Michel Foucaults Schrift *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* von 1971. Dieser stellt

³¹⁰ Le Rider, Jacques: *Les Couleurs et les Mots* [Editions publiée avec le concours de l'université Paris VIII], Paris 1999, S. 219.

³¹¹ Simmel 2003, S. 448.

darin ein Geschichtskonzept vor, das den eigennützigen und machtstützenden Charakter der Historiographie im Anschluss an Nietzsche hervorhebt. Foucault versucht hier den Grund zu bestimmen, warum Nietzsche in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* das Projekt einer Suche nach einem ‚Ursprung‘ ablehnte. Dabei kommt er zu folgender Erklärung:

Weil es bei solch einer Suche vor allem darum geht, das Wesen der Sache zu erfassen, ihre reinste Möglichkeit, ihre in sich gekehrte Identität, ihre unveränderliche, allem Äußerlichen, Zufälligen, Späten vorausgehende Form. Wer solch einen Ursprung sucht, der will finden, „was bereits war“, das „Eigentliche“ eines mit sich selbst übereinstimmenden Bildes,³¹²

Wenn nun Simmel in seinen kunstphilosophischen Studien in die Vergangenheit blickt, um dort den ‚Ursprung‘ einer Kunst in Bewegung zu suchen, so darf man darüber gewiss sein, dass er kaum der Illusion anhing, zu einer zeitlich fest umgrenzbaren und singulären Quelle zu geraten, hieße diese nun Michelangelo oder Rembrandt. Simmels Suche nach der Herkunft des ‚modernen Heraklitismus‘ war stets auf das Engste mit den drängenden Fragen seiner eigenen Zeit verknüpft, wobei es wohl auch Simmel bewusst gewesen sein dürfte, dass die Moderne, wie Rodin sie visualisierte, zu neuartig war, um mit kunsthistorischen Vergleichen erklärt werden zu können. Auf diese Paradoxie in Simmels Projekt verweist auch Jacques Le Rider:

Simmel, à cet endroit du livre, se contente de souligner que Rembrandt est un moment intermédiaire de l’histoire de l’art et de la modernité, entre Michel-Ange et Rodin. L’héraclitisme comme marque distinctive du moderne domine l’œuvre de Rembrandt, mais il ne manifeste pas encore de façon aussi radicale que chez Rodin. Rembrandt est donc une « étape », sur la route du moderne.³¹³

Hier gelangte Simmels Argumentation in eine Aporie, die wiederum das eigentliche Anliegen seiner Kunstphilosophie freilegt. Simmel blickte nicht deshalb so beharrlich auf die Geschichte der Kunst, um eine positivistische Rekonstruktion einer Kunst in Bewegung zu leisten. Sein ‚heraklitischer Kosmos‘ diente ihm in erster Linie dazu, eine künstlerische Vision der Moderne durch genealogische Filiationen zu legitimieren. Seine kunstphilosophischen Studien lösen somit bewusst oder unbewusst Nietzsches Forderung nach einem Geschichtsbegriff ein, der sich stets aus den Bedürfnissen seiner Zeit rechtfertigen muss. Auch in Simmels späten Exkursionen in die Geschichte der bewegten Kunststile blieb der Philosoph stets seiner eigenen Zeit - und somit der Moderne – verpflichtet.

³¹² Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. II, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Reiner Ansén, Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 2002, S. 168.

³¹³ Le Rider 1999, S. 224.

8. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK AUF OFFENE FORSCHUNGSFRAGEN

Simmels Schriften zur Kunst, so die zentrale These dieser Untersuchung, erweisen sich bei genauer Betrachtung als hellsichtige, modernekritische Gesellschaftsanalysen, die sich selbst einem gesellschaftlichen Auftrag verschrieben haben. Dabei war Simmel in seinen Schriften darum bemüht, vor allem zwei Intentionen miteinander zu verknüpfen:

a) *Die Arbeit an der Theorie des ‚modernen Heraklitismus‘ in der Kunst:* Simmel arbeitete über einen Zeitraum, der den größten Teil seiner akademischen Tätigkeit überdauerte, an einer kunstsoziologischen und wahrnehmungspsychologischen Theorie, die es ihm ermöglichen sollte, seine eigenen philosophischen und soziologischen Überlegungen zur Moderne in die Gattung der Kunstphilosophie zu implementieren und in eindringlichen Künstlerinterpretationen zu exemplifizieren. Mit der These, dass in der Moderne die Kunst in Bewegung geraten sei, gelang es Simmel, unter der Hand seine kritischen Thesen zur Moderne und zur Auflösung des traditionellen Subjektbegriffs des Abendlandes am Beispiel der Kunst zu veranschaulichen. Die Kunst eines Rodin und eines Rembrandt waren für Simmel in der ‚offiziellen‘ Diskursebene Höhepunkte eines künstlerischen Paradigmas, das dem in den Bildkünsten stets präsenten Problem der Zeitdarstellung nicht durch Flucht in eine stillgestellte Ästhetik der Instantaneität entflieht, sondern das kontinuierliche Werden und Fließen der Dinge im Sinne der philosophischen Grundüberzeugung des Vorsokratikers Heraklit darstellt. Dahinter verbarg Simmel jedoch die Überlegung, dass der dynamisch-transitorische Werkcharakter beispielsweise der Skulpturen und Plastiken Rodins als visuelles Äquivalent zur psychologisch-soziologischen Verfasstheit des modernen Menschen zu verstehen sei, wie er sie bereits in seinem Hauptwerk *Die Philosophie des Geldes* (1900) und in weiteren Schriften intensiv und extensiv entfaltete. Das moderne Subjekt, so Simmels Vermutung, sei dabei selbst Teil dieses gesellschaftlichen Prozesses und somit ein Produkt des modernen Lebensstils. Die Theorie des ‚heraklitischen‘ Bildes, wie sie Simmel an den Werken Rodins und Rembrandts entfaltete, schien dem Philosophen zudem geeignet, um über das Verhältnis von künstlerischer Repräsentation und Medialität nachzudenken. Dabei entdeckte er in Rodins janusköpfiger Ästhetik, die zwischen traditioneller Mimesis und autonomer Wirklichkeitsproduktion in der Kunst changiert, das Paradigma eines neuartigen Medienkonzepts, das Medien nicht mehr als bloße Vehikel der Visualität begreift, sondern die unhintergehbare Historizität der Medien als sichtbare Ebene des Kunstwerks freizulegen bestrebt ist.

b) *Die Nobilitierung einzelner, im Kunstdiskurs zentral erscheinender Künstler durch eine philosophisch anspruchsvolle Kunstphilosophie:* Simmel konnte sich durch die Wahl der untersuchten Künstler und durch deren intellektuelle Nobilitierung aktiv in einen Kunstdiskurs einbringen, den Meier-Graefe pathetisch als „Kampf um die Malerei“ betitelte - und zwar, ohne eindeutig Stellung zu seinen kunstpolitischen Intentionen beziehen zu müssen. Simmels Texte erweisen sich bei genauerem Studium der Publikations- und Textstrategien als engagierte Etablierungsversuche von

einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, die im kunstpolitisch geprägten Kunstdiskurs als ausschlaggebend für die Festigung einer ‚malerischen‘ Kunstrichtung angesehen werden konnten. Die Werke von Künstlerfiguren wie Rodin oder Rembrandt wurden so in mitunter anspruchsvolle Theoriekonstrukte gekleidet, die deren künstlerisches Schaffen mit philosophischen, bildtheoretischen, medienästhetischen, soziologischen und psychologischen Debatten der Zeit um 1900 verknüpften.

Die vorliegende Untersuchung sah es als ihre Aufgabe an, in eher ausschnitt-hafter Weise und mit exemplarischen Belegen ein bislang wenig bearbeitetes For-schungsfeld zu betreten und so einen kleinen Beitrag zur Geschichte der Kunstdiskur-se in Deutschland zur Zeit der letzten Jahrhundertwende zu liefern. Sie hat dies über eine vorwiegend philologische Methode und mit einem diskursanalytischen Rah-menmodell versucht. Eine umfassende wissenschaftliche Bearbeitung des Themas ‚Georg Simmel und die Kunst‘, die sich zugleich auf die Denkfigur des ‚heraklitischen‘ Bildes konzentrieren würde, müsste folgende Aspekte konstitutiv in die Unters-uchung miteinbeziehen:

a) *Eine Ausweitung des Fokus auf Simmels Gesamtwerk:* Eine umfassende Untersuchung müsste neben den hier untersuchten, zweifelsfrei zentralen Texten stärker Simmels Kulturbegriff beachten und seine literaturwissenschaftlichen Schrif-ten zu Goethe und Stefan George in die Betrachtung mit einbeziehen. Simmel selbst machte in zahlreichen kunstphilosophischen Schriften Querverweise auf poetologi-sche Probleme, so dass hier eine interessante Intermedialitätstheorie vermutet wer-den darf. Auch hat diese Untersuchung bewusst in weiten Teilen Simmels Texte zur Ästhetik der Lebenswelt und zum sogenannten ‚individuellen Gesetz‘ ausgespart, da dies eigene Problemkomplexe in Simmels vielschichtigem Werk sind.

b) *Eine historische Erforschung von Simmels Beziehungen zur Kunstwelt:* In dieser Magisterarbeit wurden einige Hinweise auf Simmels Kontakte zu Künstlern und Literaten präsentiert, jedoch müsste Simmels Leben und Wirken quellenge-schichtlich noch stärker in seiner Einbindung zum zeitgenössischen Kunstgeschehen untersucht werden. In Simmels Salon verkehrten zahlreiche Figuren des kulturellen und künstlerischen Lebens in Berlin zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende. Zwar beanspruchte Simmel sicher nicht den gesellschaftlichen Status als kulturelle ‚Dreh-scheibe‘ in dem Maße, wie dies Julius Meier-Graefe oder Harry Graf Kessler zuge-sprochen werden kann. Doch zweifelsohne zeigen Simmels Freundschaften mit Au-guste Rodin, Stefan George und seine zahlreichen Briefkontakte mit Kulturschaffen-den und Gelehrten seiner Zeit, dass er in vielfacher Weise als Philosoph insbesondere in kunstphilosophischen Fragen geschätzt wurde.

c) *Eine diskursanalytische Untersuchung des epistemologischen Status der Denkfigur des ‚modernen Heraklitismus‘:* Ebenso musste diese Untersuchung auf-grund ihres beschränkten Umfangs eine umfassende Analyse der Denkfigur des ‚mo-dernen Heraklitismus‘ außen vor lassen. Wenn Simmel von der Nicht-Sistierbarkeit der Bilder und ihren konstanten Fliehbewegungen spricht, so zeichnet sich hier etwas von der tiefgreifenden Verunsicherung über die Frage der Zeichenproduktion und -deutung ab, in der ein vormals klar strukturiertes System von Signifikanten in Bewe-

gung und das System der Repräsentationen als lesbares Tableau ins Wanken geraten sind. Simmels Arbeit an einer Philosophie der Kunst der Moderne in Bewegung müsste somit konstitutiv im Zusammenhang mit philosophischen, sprachtheoretischen und wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen seiner Zeit untersucht werden, in der sich zu Simmels Zeit ebenfalls die Überzeugung ausgebildet hat, dass in der Moderne nicht nur die Repräsentationsformen des menschlichen Körpers und seine Sprache in Bewegung geraten sind, sondern zugleich auch „die innere Lebendigkeit des ganzen Menschen, mit allem Fühlen, Denken, Erleben“.³¹⁴

³¹⁴ Simmel 2001, S. 31.

LITERATURVERZEICHNIS

Simmels Wissenschaftliche Publikationen und weitere Schriften (Mit Kurztiteln, Geordnet nach Erscheinungsjahr in der Georg Simmel Gesamtausgabe)

Die bibliographischen Angaben zu Georg Simmels Schriften beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf den Abdruck in der auf 24 Bände angelegten *Georg Simmel-Gesamtausgabe* (GSG), herausgegeben von Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1989ff. Die Angaben in eckigen Klammern beziehen sich auf die jeweilige Erst- beziehungsweise Originalausgabe.

Simmel 1958: *Anfang einer unvollendeten Selbstdarstellung*, in: Buch des Dankes. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 9-10.

Simmel 1989: *Die Philosophie des Geldes*, hrsg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke [GSG 6], Frankfurt am Main 1989 [Erstveröffentlichung: Leipzig 1907]

Simmel 1989a: *Die Psychologie des Geldes*, in: Ders.: Aufsätze 1887 bis 1890 – Über sociale Differenzierung – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892), hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme [GSG 2], Frankfurt am Main 1989, S. 49 – 65. [Erstveröffentlichung in: Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich, hrsg. von Gustav Schmoller, 13/3, S. 1251 – 1264]

Simmel 1992: *Böcklins Landschaften*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen. 1894 – 1900, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby [GSG 5], Frankfurt am Main 1992, S. 96 – 104. [Erstveröffentlichung in: Die Zukunft, Bd. 12, Nr. 47, 1895, S. 272 – 277]

Simmel 1992a: *Exkurs über die Soziologie der Sinne*, in: Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hrsg. von Ottheim Rammstedt [GSG 11], Frankfurt am Main 1992, S. 722 – 742. [Erstveröffentlichung: Leipzig 1908]

Simmel 1995: *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 92 – 100. [Erstveröffentlichung in: Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt, 1902]

Simmel 1995a: *Philosophie der Mode*, in: Ders.: Philosophie der Mode (1905) – Die Religion (1906/12) – Kant und Goethe (1906/1916) – Schopenhauer und Nietzsche (1907), hrsg. von Michael Behr, Volkhard Krech und Gert Schmidt [GSG 10], Frankfurt am Main 1995, S. 7 – 37. [Erstveröffentlichung in: Reihe 'Moderne Zeitfragen', hrsg. von Hans Landsberg, Nr. 11, Berlin o.J. (1904), 41 Seiten]

Simmel 1995b: *Kant und die moderne Ästhetik*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. I, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 255 – 272. [Erstveröffentlichung in: Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt, 12. Oktober 1903 und 19. Oktober 1903, Berlin]

Simmel 1995c: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. I, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Ottheim Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 116 – 131. [Erstveröffentlichung in: Die Großstadt, Vorträge und Aufsätze zur Städte-Ausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, hrsg. von T. Petermann, Bd. IX, 1903, S. 185 – 206]

Simmel 1996: *Hauptprobleme der Philosophie*, in: Ders.: Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur, hrsg. von Rüdiger Kramme und Ottheim Rammstedt [GSG 14], Frankfurt am Main 1996, S. 7 – 157. [Erstveröffentlichung: Leipzig 1910]

Simmel 1996a: *Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)*, in: Ders.: Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur, hrsg. von Rüdiger Kramme und Ottheim Rammstedt [GSG 14], Frankfurt am Main 1996, S. 330 – 348. [Erstveröffentlichung in: Leipzig 1911]

Simmel 1997: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* [Zweite Fassung], in: Ders.: Kant – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (Zweite Fassung 1905/07), hrsg. von Guy Oakes und Kurt Röttgers [GSG 9], Frankfurt am Main 1997, S. 227-419. [Erstveröffentlichung: Leipzig 1905]

Simmel 1999: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*, in: Ders.: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen – Grundfragen der Soziologie – Vom Wesen des historischen Verstehens – Der Konflikt der modernen Kultur – Lebensanschauung, hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt [GSG 16], Frankfurt am Main 1999, S. 1 – 58. [Erstveröffentlichung: Leipzig 1917]

Simmel 2000: *Erinnerung an Rodin*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 307 –312. [Erstveröffentlichung in: Vossische Zeitung, Nr. 606, 27. November 1917, Abendausgabe]

Simmel 2000a: *Henri Bergson*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 53 – 69. [Erstveröffentlichung in: *Die Guldenkammer*, hrsg. von S.D. Gallwitz, Dr. G.F. Hartlaub und Dr. Hermann Smidt, 4/9, 1914, S. 511 – 525.]

Simmel 2000b: Simmel, Georg: *Rembrandts religiöse Kunst*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 16 – 52. [Erstveröffentlichung in: LOGOS, 1915]

Simmel 2000c: *Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 134 – 164. [Erstveröffentlichung in: LOGOS, 1915]

Simmel 2001: *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*, in: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 28 – 36. [Erstveröffentlichung in: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift, 129. Band, Jg. 33, 386, 1909, S. 189 – 196]

Simmel 2001a: *Michelangelo. Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur*, in: Ders. Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1., hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 111 – 136. [Erstveröffentlichung in: LOGOS, Herbst 1910]

Simmel 2001b: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in: Ders. Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1., hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 194 – 223. [Erstveröffentlichung in: LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, hrsg. von Georg Mehlis, 11/1, S. 1 – 25, Tübingen]

Simmel 2003: *Rembrandt*, in: Ders.: Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit - Rembrandt, hrsg. von Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 305 – 515. [Erstveröffentlichung: Leipzig 1916]

Simmel 2003a: *Das Problem der historischen Zeit*, in: Ders.: Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit - Rembrandt, hrsg. von Ute Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 287 – 310. [Vortrag, gehalten am 3. März 1916 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft]

Simmel 2004: *Über Kunstausstellungen*, in: Ders.: Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889 – 1918; Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888 – 1920, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke und Mitarbeitern [GSG 17], Frankfurt am Main 2004, S. 242 – 250. [Erstveröffentlichung in: *Unsere Zeit*, hrsg. von Friedrich Bienemann, 1890]

Simmel 2004a: *Zum Problem des Naturalismus*, in: Ders.: Postume Veröffentlichungen – Ungedrucktes – Schulpädagogik, hrsg. von Torge Karlsruhen und Otthein Rammstedt [GSG 20], Frankfurt am Main 2004, S. 220 – 248. [postum veröffentlicht]

Simmel 2005: Brief an Ricarda Huch vom 1. März 1903, in: Georg Simmel: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 452.

Simmel 2005a: Brief an Heinrich Rickert vom 10. Mai 1898, in: Ders: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 291/292.

Simmel 2005b: Brief an Georg Jellinek vom 27. Dezember 1895, in: Ders., Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 165/166.

Simmel 2005c: Brief an Auguste Rodin vom 30. November 1906, in: Briefe 1880 – 1911, bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke [GSG 22], Frankfurt am Main 2005, S. 558/559.

Simmel 2008: Brief an Heinrich Rickert vom 16. Januar 1915, in: Simmel, Georg: Briefe 1912 – 1918, bearbeitet und hrsg. von Otthein und Angela Rammstedt [GSG 23], Frankfurt am Main 2008, S. 481 – 482.

Simmel 2008a: Brief an Heinrich Rickert vom 28. Januar 1914, in: Ders.: Briefe 1912 – 1918 – Jugendbriefe, bearbeitet und hrsg. von Otthein und Angela Rammstedt [GSG 23], Frankfurt am Main 2008, S. 284 – 285.

Simmel 2008b: Brief an Hermann Graf Keyserling vom 6. September 1918, in: Ders.: Briefe 1912 – 1918 – Jugendbriefe, hrsg. von Otthein und Angela Rammstedt [GSG 23], Frankfurt am Main 2008, S. 1010–1011.

Editorische Berichte der Georg Simmel Gesamtausgabe

Editorischer Bericht GSG 2, in: Simmel, Georg: Aufsätze 1887 bis 1890 – Über sociale Differenzierung – Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892), hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme [GSG 2], Frankfurt am Main 1989, S. 425 – 427.

Editorischer Bericht GSG 5, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen. 1894 bis 1900, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David Frisby [GSG 5], Frankfurt am Main 1992, S. 585–595.

Editorischer Bericht GSG 7, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt [GSG 7], Frankfurt am Main 1995, S. 351 – 369.

Editorischer Bericht GSG 12, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt [GSG 12], Frankfurt am Main 2001, S. 492 – 538.

Editorischer Bericht GSG 13, in: Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918, Bd. 2, hrsg. von Klaus Latzel [GSG 13], Frankfurt am Main 2000, S. 395 – 414.

Editorischer Bericht GSG 15, in: Simmel, Georg: Goethe – Deutschlands innere Wandlung – Das Problem der historischen Zeit – Rembrandt, hrsg. von Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt [GSG 15], Frankfurt am Main 2003, S. 517 – 529.

Editorischer Bericht GSG 17, in: Simmel, Georg. Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889 – 1918. Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888 – 1920, bearbeitet und herausgegeben von Klaus Christian Köhnke unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus [GSG 17], Frankfurt am Main 2004, S. 446 – 513.

Weitere Quellen und Forschungsliteratur in alphabetischer Reihenfolge

Adorno, Theodor W.: *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Band 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, S. 556 – 566. [Orig. in: Ernst Bloch zu Ehren. *Beiträge zu seinem Werk*, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1965, S. 9–20]

Albert, Karl: *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Freiburg/München 1995

Asendorf, Christoph: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie*, hrsg. vom Werkbund-Archiv, Band 18], Gießen 1989

Assmann, Aleida: *Fest und flüchtig: Anmerkungen zu einer Denkfigur*, in: Dies. und Dietrich Harth (Hrsg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991, S. 181 – 210.

Aulinger, Barbara: *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel* [Studien zur Moderne 7], Wien 1999

Austin, John. L.: *How to do things with word. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955s*, Oxford 1963 [Originalausgabe London 1962]

Barkin, Kenneth D.: *The Crisis of Modernity, 1887 – 1902*, in: Forster-Hahn, Françoise: *Imagining Modern German Culture. 1889 – 1910*, Washington 1996, S. 19 – 35.

Baudelaire, Charles: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hrsg. von Henry Schumann, Leipzig 1994

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders.: *Medien-ästhetische Schriften*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main 2002, S. 351 – 383.

Bergson, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience* [2^{ième} édition], Paris 1912 [Orig. : Paris 1888]

Berman, Patricia G.: *The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism and the Genealogy of Genius*, in: Forster-Hahn, Françoise: *Imagining Modern German Culture. 1889 – 1910*, Washington 1996, S. 91 – 105.

Blumenberg, Hans: *Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel* [Studien zur Literatur und Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 27], hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 121 – 134.

Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm [in: *Bild und Text*, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle], München 1994, S. 11 – 38.

Böhringer, Hannes und Karlfried Gründer: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main 1976

Böhringer, Hannes: *Die « Philosophie des Geldes » als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst*, in: *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 178 – 183.

Brassat, Wolfgang und Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003

Bredenkamp, Horst: [Artikel] *Bildwissenschaft*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 56 – 58.

Bredenkamp, Horst: *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn*, in: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von Christa Maar, Köln 2004, S. 14 – 26.

Cantó i Milà, Natàlia: *Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie‘ des Geldes*, in: Georg Simmels Philosophie des Geldes. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 191 – 214.

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge / Massachusetts 1990

Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984

Dessoir, Max: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 207/208. [Ersterscheinung in: Buch der Erinnerung, Stuttgart 1946, S. 164 / 181 / 247]

Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002

Dörr, Felicitas: *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels*, Berlin 1993

Dupuis-Labbé, Dominique: *Les Demoiselles d'Avignon. La Révolution Picasso*. Paris 2007

Endres, Johannes, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf: *Einleitung*, in: Dies. [Hrsg.]: *Ikonologie des Zwischenraums, der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005

Estríc, Marijana und Walburga Hülk: *Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen*, in: *Das Ephemere. Mediale Innovationen*, hrsg. von Ralf Schnell und Georg Stanizek, Bielefeld 2005, S. 43-61.

Faath, Ute: *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels* [Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 238], Würzburg 1998 [zugl. Univ.Diss., Karlsruhe 1997]

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004

Flotow, Paschen von und Johanes Schmidt: *Die ‚Doppelrolle des Geldes‘ bei Simmel und ihre Bedeutung für Ökonomie und Soziologie*, in: Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 58 – 87.

Frisby, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, aus dem Englischen von Adriane Rinsche, Rheda-Wiedenbrück 1989 [Originalausgabe: Oxford 1986]

Frisby, David: *Georg Simmels Theorie der Moderne*, in: Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984, S. 9-79.

Frisby, David: *Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory*, London / New York 1992

Frisby, David: *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London 1992 [2. Ausgabe; Originalausgabe: 1981]

Forster-Hahn, Françoise: *Adolph Menzel: Lesarten zwischen Nationalismus und Modernität*, in: Kat. *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher [Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz], Köln 1996, S. 521-532.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1973 [Originalausgabe: Paris 1969]

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1971 [Originalausgabe: Paris 1966]

Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. II, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Reiner Ansén, Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 2002, S. 116-191.

Freud, Sigmund: *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Werke aus den Jahren 1906-1909. Frankfurt am Main 1999, S. 143-167. [Erstveröffentlichung in: Sexualprobleme. Der Zeitschrift „Mutterschutz“ neue Folge, hrsg. von Max Marcuse. 1908, S.107-129.]

Gassen, Kurt und Michael Landmann: *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958*, Berlin 1958

Getsy, David J.: *Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrandt, and the Negotiation of Physicality and Temporality*, in: The enduring instant: time and the spectator in the visual arts, hrsg. von Antoinette Rösler-Friedenthal, Berlin 2003, S. 296 – 313.

Gönnner, Gerhard: Artikel ‚Heraklit‘, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern zu den Neuen Philosophen [Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage], hrsg. von Bernd Lutz, Stuttgart / Weimar 2003, S. 301- 303.

Habermas, Jürgen: *Georg Simmel über Philosophie und Kultur. Nachwort zu einer Sammlung von Essays*, in: Ders., Texte und Kontexte, Frankfurt am Main 1991, S. 157 – 169.

Hansen-Löve, Aage A.: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.*, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, ed. W. Schmidt und W.-D. Stempel (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien 1983, S. 291-360.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* [Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, Bd. 2], Stuttgart 1927

Helferich, Hermann: *Ueber die Salons*. Ein Brief. In: Freie Bühne 4, 1893, S. 681 – 684.

Hempfer, Klaus W. und Antia Traninger [Hrsg.]: *Macht Wissen Wahrheit* [Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 133], Freiburg i. Breisgau / Berlin 2005

Hoppe-Sailer, Richard: *Simmels Begriff der Landschaft als ‚Bildbegriff‘*, in: Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit, hrsg. von Werner Busch, Zürich 2007, S. 131 – 142.

Horníčková, Kateřina: *The Rembrandt battle: the search for national art in Weimar Germany*, in: Umění, 42/5, 2004, S. 424 – 237.

Hübner-Funk, Sibylle: *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel*, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 44 - 58.

Jain, Elenor: *Das Rembrandt-Bild bei Georg Simmel*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XXXIII, 1988, S. 259 – 269.

Jung, Werner: *Georg Simmel zur Einführung*, Hamburg 1990

Kat. Ausst. *Ausstellung der Neuen Erwerbungen* [National-Galerie, Berlin], Berlin 1896

Kat.Ausst.: *Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1900

Kat.Ausst.: *Zeit – die vierte Dimension in der Kunst* [Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles], hrsg. von Michel Baudson, Weinheim 1985

Keisch, Claude: *Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin*, in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 29/30, 1990, S. 251 – 301.

Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, Erlangen 2006

Kohle, Hubertus: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001

Kohle, Hubertus: *Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Historisierung*, in: *Kat.Ausst. Die zweite Schöpfung – Bilder der industriellen Welt* [Berlin, Deutsches Historisches Museum], Wolfenbüttel 2002, S. 80 – 85.

Kohle, Hubertus: *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus* [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7], hrsg. von Hubertus Kohle, München / Berlin / London / New York 2008, S. 9 – 33.

Koselleck, Reinhart: Artikel „Geschichte“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 467 – 717.

Kunz, Ulrike: *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“ Verkannte Formen ästhetizistischer Wirklichkeitsverarbeitung in der europäischen Décadenzliteratur um die Jahrhundertwende*, Saarbrücken 1996
Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977

Landmann, Michael: *Bausteine zur Biographie*, in: *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 11 – 22.

Landmann, Michael: *Georg Simmel: Konturen seines Denkens*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 2 – 11.

Landmann, Michael: *Georg Simmel und Stefan George*, in: *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 147 – 173.

Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* [67. – 71. Auflage], Leipzig 1922

Lepsius, Sabine: *Erinnerungen an Simmel*, in: *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie*, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958, S. 198 – 200.

Le Rider, Jaques: *Les Couleurs et les Mots* [Editions publiée avec le concours de l’université Paris VIII], Paris 1999

Levine, Donald N., Ellwood B. Carter und Eleanor Miller Gorman: *Simmel’s Influence on American Sociology*, in: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 175 – 228.

Lichtblau, Klaus: *Georg Simmel* [Reihe Campus Einführungen, Band 1091], Frankfurt am Main/ New York 1991

Lichtblau, Klaus: „Innerweltliche Erlösung vom Rationalen“ oder „Reich diabolischer Herrlichkeit“? *Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber*, in: *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, hrsg. von Richard Faber und Volker Krech, Würzburg 1999, S. 60.

Lichtwark, Alfred: *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 1, 1891-1892, Hamburg 1986

Lukács, Georg: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, hrsg. von Kurt Gassen und Michael Landmann, Berlin 1958 [Erstveröffentlichung in: Pester Lloyd, 2. Oktober 1918], S. 171 – 176.

Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 2005 [Originalausgabe : Paris 1979]

Mach, Ernst : *Beiträge zu einer Analyse der Empfindungen*, Jena 1886

Majetschak, Stefan: *Vorwort*, in: Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, hrsg. von Stefan Majetschak, München 2005, S. 7 – 9.

Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* [zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit 643 Abbildungen in drei Bänden], Bd. 3, München 1915.

Meyer, Ingo: „Jenseits der Schönheit“. *Simmels Ästhetik – originärer Eklektizismus? (Nachwort)*, in: Simmel, Georg: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hrsg. von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S. 399 – 434.

Muther, Richard: *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* [3. Bde.], München 1893/1894

Moffett, Kenworth : *Meier-Graefe as art critic*, München 1973

Müller, Lothar: *The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin*, in: Haxthausen, Charles W. Und Heidrun Suhr: *Berlin: culture and metropolis*, Minneapolis 1990, S. 37 – 57.

Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne* [Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Band 124], Freiburg im Breisgau 2005

Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (1872/73)*, in: Ders.: *Gesammelte Werke* [Bd. 6], Musarionausgabe, München 1922, S. 227 – 326.

Padberg, Martina: *Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche*, in: *Vom Biedermeier zum Impressionismus [Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7]*, hrsg. von Hubertus Kohle, München u.a. 2008

Paret, Peter: *Historischer Überblick*, in: Kat.Ausst. Berliner Sezession, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein, Berlin 1981, S. 1 – 10.

Platon: *Kratylos*, in: Ders.: *Phaidon – Das Gastmahl – Kratylos* [Werke in acht Bänden, Griechisch und Deutsch, Bd. 3.], bearbeitet von Dietrich Kurz, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1974, S. 395 – 575.

Platon: *Theatet*, in: *Sämtliche Dialoge*, hrsg. und übersetzt von Otto Apelt, Hamburg 1988, 29 – 195.

Plumpe, Gerhard: *Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium*, in: *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert [Mediologie. Band 3. Eine Schriftenreihe des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“]*, hrsg. von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 70 – 86.

Potts, Alex: *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist*, New Haven u.a. 2000

Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Darmstadt 1998

Rammstedt, Otthein: *On Simmel's Aesthetics: Argumentation in the Journal Jugend. 1897 – 1906*, in: *Theory, Culture & Society. Exploration in Critical Social Science*, 8/3, 1991, S. 125 – 144.

Rammstedt, Otthein: *Vorwort*, in: Georg Simmels Philosophie des Geldes. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 7 – 24.

Rammstedt, Otthein: *Wert, Geld und Individualität*, in: Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 27 – 41.

Renner, Ursula: *„Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg im Breisgau 1999

Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Leipzig 1924 [Originalausgabe: Berlin 1903]

Schopenhauer, Arthur: *Ueber das Sehen und die Farben* [2. erweiterte Auflage], Leipzig 1854

Schmoller, Gustav: [Rezension] *Simmels Philosophie des Geldes*, in: Georg Simmels ‚Philosophie des Geldes‘. Aufsätze und Materialien, hrsg. von Otthein Rammstedt unter Mitwirkung von Christian Papilloud, Natàlia Cantó i Milà und Cécile Rol, Frankfurt am Main 2003, S. 282.

Schmoll, gen. Eisenwerth, Joseph Adolph: *Rodin zwischen Tradition und Innovation. Fragment, Torso, Deformation, Montage im Dienst der Expression*, in: Kat.Ausst. Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschlang [Bucerius Kunst Forum, 18. Februar bis 25. Mai 2006, Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlung Dresden, 10. Juni bis 13. August 2006], hrsg. von Michael Kuhlemann und Hélène Pinet, München 2006, S. 12 – 23.

Schmoll, gen. Eisenwerth, Joseph Adolph: *Simmel und Rodin*, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1976, S. 18 – 38.

Schneider, Sabine M.: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900* [Studien zur deutschen Literatur, Bd. 180, hrsg. von Wilfried Barner, Georg Braungart und Conrad Wiedemann], Tübingen 2006

Segrè, Emilio: *Die großen Physiker und ihre Entdeckungen. Von Röntgen bis Weinberg*, aus dem Amerikanischen von Siglinde Summerer und Gerda Kurz, München / Zürich

Simay, Philippe: *Walter Benjamin, d’une ville à l’autre*, in: Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville, hrsg. von Phillipe Simay, Paris u.a. 2005, S. 7 – 18

Simmel, Hans: *Auszüge aus den Lebenserinnerungen*, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg. von Hannes Böhringer und Karlfried Gründer, Frankfurt am Main 1946, S. 247 – 271.

Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne* [Reihe ‚Communicatio‘, Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, hrsg. von Fritz Nies und Willhelm Voßkamp, unter Mitwirkung von Yves Chevrel und Reinhart Koselleck, Bd. 23], Tübingen 2000

Simonis, Linda: *Reflexion der Moderne im Zeichen von Kunst. Max Weber und Georg Simmel zwischen Entzauberung und Ästhetisierung*, in: Konzepte der Moderne. DFG-Symposion 1997, hrsg. von Gerhart v. Graevenitz, Stuttgart 1998, S. 612 – 632.

Sommer, Manfred: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt am Main 1996

Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris 1927

Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München (Fink) 1996

Stürzebecher, Peter: *Das Berliner Warenhaus. Bautypus, Element der Stadtorganisation, Raumsphäre der Warenwelt*, Berlin 1979

Susman, Margarete: *Erinnerungen an Simmel*, in: Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie, Berlin 1958, S. 278 – 291.

Teeuwisse, Nicolaas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871 – 1900*, Berlin 1986

Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002

Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock*, München 1888

Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002

Wolf, Norbert: „Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben“. *Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form*, in: Vom Biedermeier zum Impressionismus [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7], hrsg. von Hubertus Kohle, München u.a. 2008, S. 242 – 250.

Wyss, Beat: *Simmels Rembrandt*, in: Simmel, Georg: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, München 1985.

Zimmermann, Michael F.: *A Tormented Friendship: French Impressionism in Germany*, in: The Two Art Histories. The Museum and the University, hrsg. von Charles W. Haxthausen, Dalton / Mass. 1999, S. 162 – 182.

Zimmermann, Michael F.: *Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland*, in: Curt Hermann. 1854 – 1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, hrsg. von Rolf Bothe, Berlin 1989, S. 264 – 283.

Zimmermann, Michael F.: *Lovis Corinth*, München 2008

Zimmermann, Michael F.: *Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst der Weltausstellung von 1889*, in: Gersmann, Gudrun und Hubertus Kohle (Hrsg.): Frankreich 1871 – 1914: die Dritte Republik und die Französische Revolution, Stuttgart 2002, S. 148 – 175.