

978-3-476-02312-4 Fährders, Avantgarde und Moderne 1890-1933/2. Auflage
© 2010 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



J.B.METZLER

Einleitung – Moderne und Avantgarde: Begriffsbestimmung und Definitionsproblematik

Kaum ein Begriff ist derart diffus und umstritten wie ›die Moderne‹ – einschließlich seiner Verwandten: die Modernen, das Moderne, modern, Modernismus, Modernität. Das hat verschiedene Gründe. Zum einen wird der Moderne-Begriff in den verschiedenen Disziplinen, so in Philosophie, Sozial-, Geschichts-, Kunst- und Literaturwissenschaft, unterschiedlich definiert. Zum anderen ist der Moderne-Begriff sowohl eine historische Kategorie zur Bezeichnung einer Epoche als auch eine systematische Kategorie zur Charakterisierung bestimmter Inhalte, Postulate, Ideologeme dessen, was als ›Moderne‹ erscheint oder sich als solche deklariert. Um also mit dem Begriffsbündel ›Moderne‹ operieren zu können, müssen allererst begriffliche Schärfungen und Eingrenzungen unternommen werden.

Als kleinster gemeinsamer Nenner gilt zunächst die Semantik von **modern**, das verschiedene Bedeutungsnuancen hat: »gegenwärtig« statt vorherig; »neu« statt alt; »vorübergehend« statt ewig; »progressiv« statt konservativ; »zukunftsbezogen/gegenwartsbezogen« statt vergangenheitsorientiert. ›Modern‹ leitet sich vom lateinischen ›modernus‹ ab, dessen erster bekannter Beleg sich bei Gelasius am Ende des 5. Jahrhunderts findet und dessen Wort- und Bedeutungsgeschichte bis ins Mittelalter, die Renaissance und darüber hinaus recht gut erforscht ist (Gumbrecht, 96f.; Klinger 2002; Martini, 391f.; Schönert, 394f.).

Nun haben nicht zuletzt die Diskussionen um die Postmoderne (vgl. Habermas 1981, 444f.; Welsch) zu Klärungsversuchen in Sachen ›Moderne‹ geführt, wie vor allem einschlägige Studien insbesondere der achtziger und neunziger Jahre zeigen (Anz 1994b; Bohrer 1989; Bürger 1992; Japp 1987; Jauß 1970, 11f.; Kiesel 2004; J. Petersen 1991, 6ff.; Vietta 1992, 17ff.; Ästhetische Moderne; Zur Geschichtlichkeit der Moderne). Auch begriffsgeschichtliche und lexikalische Arbeiten haben genauere Konturen bei **Wortgeschichte, Wortbedeutung und Bedeutungswandel** erkennen lassen (Asholt 2009; Bürger 1996b; Gumbrecht; Japp 1986; Sprengel 1998a, 53ff.). Dennoch bleibt die Uferlosigkeit verbindlicher Definitionsversuche, auf die bereits Fritz Martini 1965 verweist, zu registrieren (Martini, 391). Peter Bürger vermerkt in seiner lexikalischen Arbeit über die »literarische Moderne« gar die »Unmöglichkeit« eines derartigen Unterfangens (Bürger 1996b, 1287, vgl. Becker/Kiesel 2007).

In seiner historisch wie komparatistisch angelegten Arbeit über »Modern, Modernität, Moderne« von 1981 bemerkt Hans Ulrich Gumbrecht zwar, dass gerade diese Prädikatoren wie kaum andere von der Forschung traktiert worden seien (Gumbrecht, 93). Ob sie dadurch immer an Profil, vor allem an Eindeutigkeit gewonnen haben, sei dahingestellt. So ist sogar von einem ausgesprochenen »Verzicht der Forschung auf eine klare Begriffsbildung und Begriffsabgrenzung« die Rede (J. Petersen 1991, 3). Einen Minimalkonsens resümiert 1986 Jörg Schönert:

»denkgeschichtlich beginnt die Moderne zwischen 1450 und 1600 (*Neuzeit*), mit den Wirkungen von Montaigne, Descartes und Pascal lassen sich wichtige Konturen dieses Prozesses entwickeln; *sozialgeschichtlich* wird die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts

für die ›okzidental‹en Gesellschaften als Ausgangspunkt der Moderne angesehen; *kunst- und literaturgeschichtlich* ist dagegen die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts anzuvisieren; mit der kunstprogrammatischen Fixierung von Modernität in Frankreich 1859 durch Baudelaire, in Deutschland 1886 mit Eugen Wolffs Versuch einer ›Durch-Setzung des Literaturprogramms des Naturalismus sowie in den unterschiedlichen nationalen und internationalen Bewegungen von der *Avantgarde* bis zum *modernismo*.« (Schönert, 394).

Zur Annäherung an Begriff und Begriffsproblematik wird man zunächst zwischen einem ästhetischen und einem politisch-sozialen Begriff der Moderne trennen. Die **politisch-soziale Moderne** fußt auf einer universalen (und universalistischen) Vorstellung von Aufklärung und Fortschritt und meint gesellschaftliche Modernisierung im Kontext einer geschichtsphilosophischen Teleologie. Hier sind zu nennen: Subjekt-konstituierung, Rationalisierung und Technisierung, Urbanität – also die »Entzauberung der Welt«, so das Diktum von Max Weber (vgl. Vietta 1992, 21f.). Diese politisch-soziale oder auch »zivilisatorische« Moderne (Anz 1994b, 1; vgl. Kiesel 2004, 35ff.; Becker/Kiesel 2007) ist »die Moderne der Industrialisierung und des Kapitalismus« (Welsch, 48), eine durch und durch »rationalistische Moderne« (Vietta 1992, 21ff.; Bohrer 1989, 7), deren Verlauf in der aufklärerischen Geschichtsphilosophie und noch im Marxismus weithin linear, zum Höheren als dem Besseren hin gedacht wird. Als »unvollendetes Projekt« konzipiert Jürgen Habermas diese Moderne:

»Das Projekt der Moderne, das im 18. Jahrhundert von den Philosophen der Aufklärung formuliert worden ist, besteht nun darin, die objektivierenden Wissenschaften, die universalistischen Grundlagen von Moral und Recht und die autonome Kunst unbeirrt in ihrem jeweiligen Eigensinn zu entwickeln, aber gleichzeitig auch die kognitiven Potentiale, die sich so ansammeln, aus ihren esoterischen Hochformen zu entbinden und für die Praxis, d.h. für eine vernünftige Gestaltung der Lebensverhältnisse zu nützen.« (Habermas 1981, 453; s. II.5.5).

Insofern ist ›Moderne‹ auch die Etappe der ›großen Erzählungen‹, der universalistischen Meta-Narrationen, welche die Kritik der Postmoderne herausgefordert haben.

Sie ist abzugrenzen von der **ästhetischen Moderne**, die sich in den einzelnen Künsten und auch in der Ästhetik herausbildet. Die ästhetische Moderne steht zur politisch-sozialen in einem deutlichen Spannungsverhältnis: Als Teil der allgemeinen politisch-sozialen Moderne begleitet sie diese als kritische Instanz und reklamiert für sich Autonomie. Die ästhetische Moderne, wie immer sie auch bestimmt wird, markiert stets auch die Verlustgefühle, welche die soziale Modernisierung erzeugt, kennzeichnet deren Kosten und entwirft ihre Kritik, indem Ambivalenz und Ambiguität von Fortschritt und Aufklärung aufgewiesen werden. Dies geschieht aber nicht als konservative oder fortschrittsfeindliche, spezifisch anti-moderne Kulturkritik, sondern vollzieht sich als **Konflikt zwischen gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Moderne**. Deren

»kontinuierlich sich am Prozeß der Moderne abarbeitende Kritik richtet sich gegen den einseitigen Herrschaftsanspruch des modernen Menschen selbst, gegen den Egozentrismus der Subjektphilosophie sowohl wie des späteren ökonomisch-technischen Ausbeutungsdenkens. Dagegen richtet sich [...] die Kritik der literarischen Moderne« (Vietta 1992, 31f.).

Insofern verlaufen soziale und ästhetische Moderne nicht parallel. Letztere ist eher kritische denn affirmative Begleiterin der Ersteren. So ist zurecht betont worden, dass

der Modernismus zumindest einer »verkürzten Aufklärung, die sich beständig weigert, die von ihm mitproduzierten Fehlentwicklungen zivilisatorischer Rationalität selbstkritisch aufzuarbeiten, schon der ästhetischen Moderne suspekt« war (Die Modernität des Expressionismus, VIII.). Ganz deutlich hat Walter Benjamin auf diese Kluft verwiesen, wenn er in der ›modernen‹ Figur des Flaneurs mit seiner ausgesprochenen Tendenz zur Verlangsamung des Lebens eine Opposition gegen den industriellen Fortschritt mit seinem taylorisierten Tempo herausstellt (Benjamin I/2, 556f.). Hinweise in diese Richtung gibt auch Henri Lefebvre, wenn er **Modernismus** und **Modernität** unterscheidet.

»Unter *Modernismus* verstehen wir das Bewußtsein, das die jeweils aufeinander folgenden Epochen, Zeitläufte und Generationen von sich selbst gewinnen; der Modernismus besteht folglich aus Bewußtseinsphänomenen, aus Bildern und Projektionen des Selbst, aus Exaltationen, gemacht aus reichlich Illusion und ein wenig Klarsicht. Der Modernismus ist ein soziologisches und ideologisches Faktum. [...] Unter *Modernität* hingegen verstehen wir die einsetzende Reflexion, den mehr oder weniger weit getriebenen Ansatz einer Kritik und Selbstkritik, das angestrengte Projekt der Erkenntnis. Wir begegnen ihr in einer Serie von Taten und Dokumenten, die, obwohl sie den Stempel ihrer jeweiligen Epoche tragen, über die Aufreizung von Moden und die Erregung von Neuheit hinausweisen.« (Lefebvre, 9f.).

Somit ist insgesamt ein Rahmen angedeutet, wie **ästhetische und literarische Moderne** zu bestimmen wären. Basis der Moderne sind gewiss die **Autonomisierungstendenzen der Kunst** bis hin zu ihrer definitiven Autonomieerklärung, wie sie sich in Ästhetizismus und l'art pour l'art der Jahrhundertwende vollenden. Das »Theoriewerden des Kunstwerkes, seine Reflexivität« wird in der deutschen Romantik entdeckt: »die Moderne unterscheidet sich von der Vormoderne durch dieses neue theoretische Bewußtsein, wobei ein neuer Typus des intellektuell arbeitenden Künstlers entstand« – so Bohrer, der als herausragende Autoren nennt: Baudelaire, Valéry, Joyce, Musil, Broch, Brecht (Bohrer 1989, 39).

Diese Autonomisierungstendenz schafft ihrerseits die Voraussetzungen für die letztmögliche Radikalisierung und Selbstaufhebung von Kunstautonomie in der Avantgarde. Die ästhetische Moderne ist Autonomie der Kunst, Zweckfreiheit, l'art pour l'art; Reflexivität und Selbstreflexivität des Kunstwerkes; Traditionskritik und Innovationsbewußtsein – ästhetische Moderne ist »**Imperativ des Wandels**« (Gumbrecht, 126ff.). Charles Baudelaire bestimmt in seiner 1863 erschienenen Arbeit »Der Maler des modernen Lebens« (»Le Peintre de la vie moderne«) die »**Modernität**« (»modernité«) mit den Worten: »Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.« (Baudelaire, 301). Seither gilt gerade die »Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemereren« als Charakteristikum der Moderne (Habermas 1981, 447; vgl. Jauß 1970, 50ff.), sind »die Male der Zerrüttung« ihr »Echtheitssiegel«, wodurch

»sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel. Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblicks; Benjamins Begriff des dialektischen Bildes enthält dies Moment. Selbst wo Moderne traditionelle Errungenschaften, als technische, festhält, werden sie aufgehoben von dem Schock, der kein Ererbtes

unangefochten läßt. Wie die Kategorie des Neuen aus dem historischen Prozeß resultierte, der die spezifische Tradition zuerst und dann eine jegliche auflöste, so ist Moderne keine Aberration, die sich berichtigen ließe, indem man auf einen Boden zurückkehrte, der nicht mehr existiert und nicht mehr existieren soll; das ist, paradox, der Grund von Moderne und verleiht ihr normativen Charakter.« (Adorno 1973, 41f.).

Kunst in der Moderne ist »zugleich Ausdruck der Wahrheit und vermag es nicht zu sein« (Bürger 1992, 447).

Mit derartigen Bestimmungen ist aber auch angedeutet, dass »die **Einheit der ästhetischen Moderne** nicht durch eine Summe von Merkmalen zu erfassen ist, sondern als Prozeß des Auseinandertretens, als Bewegung, die sich in die Extreme hineinbegibt« (Bürger 1992, 30f.). So zählt Uwe Japp unter dem Titel »Die Moderne« in exakt fünfzig Punkten außerordentlich erhellende »Elemente der Epoche« auf, ohne dass dennoch ein einheitlicher Moderne-Begriff sich herausfiltern ließe (Japp 1987, 294ff.). Ähnlich wurde für einen »**mehrstelligen Modernebegriff**« plädiert; Wolfgang Welsch spricht von »Ästhetischen Modernen« (Welsch, 48ff.) und betont,

»daß sich nicht nur innerästhetisch schon höchst gegensätzliche ›Modernen‹ gegenüberstehen, sondern daß auch der Unterschied der ästhetischen Sphäre gegenüber anderen Sphären, etwa der ökonomisch-industriellen, sich innerästhetisch reproduziert. Der Konstruktivismus vertritt die ökonomisch-industrielle Moderne, während der Expressionismus dem sich entgegensetzt, und Neue Sachlichkeit und Surrealismus stehen für den gleichen Gegensatz.« (Welsch, 49).

Mit Benjamin ließe sich resümieren: »Die Moderne ist sich am wenigsten gleich geblieben« (Benjamin I/2, 593). Um so naheliegender ist neben einer systematischen Begriffsbestimmung die **Historisierung des Modernebegriffs**, also die **literarische Moderne als Epochenbegriff**. Auch hier hat die Literaturwissenschaft kontroverse Bestimmungen vorgelegt. Silvio Vietta resümiert fünf verschiedene Datierungen für die ästhetische bzw. literarische Moderne (Vietta 1992, 17ff.; vgl. Becker/Kiesel 2007):

1. Gleichsetzung mit dem Begriff der Neuzeit (wie in der Geschichtswissenschaft), wobei eingeräumt wird, dass die ästhetischen Innovationen, die mit ›Moderne‹ verbunden sind, erst viel später einsetzen; insofern ist dieser ganz weite, rund fünf Jahrhunderte umschließende Epochenbegriff für die Literaturwissenschaft wenig tauglich.
2. Als historischer Ausgangspunkt der Moderne – zumal in der Romanistik – gilt des Weiteren die in Frankreich 1687 begonnene *Querelle des Anciens et des Modernes*, in deren Verlauf die maßgebende ästhetische Orientierung an der griechischen und römischen Antike aufgebrochen wird zugunsten einer Aufwertung von gegenwärtigen Positionen und Normen einer eigenständigen ›Modernität‹ (vgl. Jauß 1970, 29ff.).
3. Der Epochenbegriff wird bezogen auch auf die Zeit eines explizit ›modernen‹ Epochenbewusstseins seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, das zumal im deutschsprachigen Raum allererst zur Wortprägung ›die Moderne‹ geführt hat. Diese ›Moderne‹ wäre von etwa 1885 bis 1910 zu datieren, würde also den Naturalismus und seine Gegenströmungen umfassen. Uwe Japp hat im Zusammenhang mit der neuen Selbstbezeichnung ›die Moderne‹ von der »selbsternannten Moderne« gesprochen, die er (terminologisch weniger glücklich) von der »sogenannten Moderne« abgrenzt (Japp 1986; s. I.2.5). Einer literarhistorisch eher enger gefassten

Auffassung von Moderne folgt auch die angloamerikanische Literaturwissenschaft, die mit »modernism« in der Regel die Periode ab 1890 meint (Modernism, 19ff.; vgl. *Modernity and the text*).

4. Dagegen wird die Moderne auch seit den großen französischen Lyrikern Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé datiert, die Hugo Friedrich 1956 in seiner *Struktur der modernen Lyrik* als die ersten großen Repräsentanten der Moderne analysiert und als dezidiert antiromantische Bewegung gefasst hat (vgl. H. Friedrich). Auch Benjamin, und nach ihm Adorno, sieht – in ganz anderem Begründungszusammenhang als Friedrich – in Baudelaires Lyrik und Kunstprogramm der »modernité« den Beginn der Moderne.
5. Gerade von der Romantik aber geht jene Epochenvorstellung aus, nach der in Deutschland die Moderne mit der Frühromantik, also bei Friedrich Schlegel, Novalis u.a. anzusetzen sei. Dieser umfassende Modernebegriff, den Karl Heinz Bohrer u.a. vertreten, sieht den allgemeinen Modernitätsdiskurs um 1800 bereits gespalten: Das »moderne«, »romantisch-ästhetische« Bewusstsein gerate nach 1800 zunehmend in Opposition »zu dem generellen Diskurs einer unter teleologischen Vorzeichen stehenden rationalistischen Moderne« und verselbstständige sich seither als autonome »poetische« Moderne, die sich kategorial vom Geschichtsoptimismus der rationalistischen Moderne unterscheidet: »Romantik ist Moderne« (Bohrer 1989, 7; 23; vgl. Vietta 1992).

Diese Modelle zeigen die Spannweite der Versuche, den Beginn der Moderne zu bestimmen. Dass auch für ihr historisches Ende kontroverse Auffassungen kursieren, liegt auf der Hand – wenn die Moderne denn, wie die Rede von der Postmoderne nahelegt, ein Ende tatsächlich gefunden haben sollte. Der neuerlich diskutierte Begriff der »Zweiten Moderne« impliziert ein anderes Verfahren (Welsch, 12ff.; vgl. *Zweite Moderne*).

Es wird weiterer Diskussionen darüber bedürfen, ob man die »Ästhetische Moderne als Makroepoche« begreift (D. Kemper) oder den Modernebegriff gleichermaßen für Makro- wie für Mikroepochen nutzt und zwangsläufig einander widersprechende und inhomogene Bedeutungsfelder einsetzt (vgl. Vietta 1992, 33ff.). Im Verein mit der Epochen- und Periodisierungsproblematik der deutschen und deutschsprachigen Literatur des hier interessierenden Zeitraumes vom Wilhelminismus bis zum Ende der Weimarer Republik müssen alle Moderne-Definitionen Provisorien bleiben, was nicht heißt, dass der Modernebegriff als Epochenbegriff nun außer Kraft zu setzen wäre (vgl. Becker/Kiesel 2007). Nur sollte er auch handhabbar sein.

Die hier zugrunde gelegte Kategorie der literarischen Moderne folgt dem engeren literarhistorischen Konzept, das sich zunächst an der Selbstbezeichnung des naturalistischen Aufbruchs in Deutschland orientiert: Erstmals begegnet darin die »Moderne als Programm« (Gumbrecht, 120ff.). Der 1886 gefundene bzw. erstmals belegte **Neologismus »die Moderne«** eröffnete den Reigen der »Ismen« in der »modernen« deutschen und deutschsprachigen Literatur (s. I.2.5). Wenn auch das zeitgenössische Selbstverständnis eines neugefundenen Begriffes, zumal eines Kampfbegriffes, seine literaturwissenschaftliche Übernahme zur Kennzeichnung einer literarhistorischen Epoche nicht zwingend legitimiert, so mag es dennoch einen festen Anhaltspunkt geben, der nach der genauen Ausfaltung und Ausfüllung des Begriffes fragt. In der deutschen

Literatur markiert der Naturalismus zweifellos eine Zäsur; dass seine Wortneuschöpfung ›die Moderne‹ sich bei den Zeitgenossen so umstandslos durchsetzen und wenig später von den – ebenfalls modernen! – antinaturalistischen Strömungen usurpiert und auf sich bezogen werden konnte (s. I.6.5; 6.6; 6.8), macht den in dieser Arbeit favorisierten Begriff der ›historischen Moderne‹ plausibel. Es ist literarhistorisch und systematisch sinnvoll, von dieser historischen Moderne als einer relativ eigenständigen »Moderne der Jahrhundertwende« zu sprechen. ›Historische Moderne‹ umfasst also **das Ensemble von Naturalismus und Fin de siècle**, meint den **Stilpluralismus der Jahrhundertwende** einschließlich der Wiener Moderne (s. I.6.5). Die Phase des Naturalismus und seiner Gegenströmungen (s. I.6.6) endet historisch um 1910. Für diese Datierung spricht der neue künstlerische Aufbruch, wie er sich gesamt europäisch im **Beginn der ›historischen Avantgarde‹** um 1910 manifestiert – und dies in scharfer Frontstellung zu allem, was unter ›historischer Moderne‹ subsumiert ist (s. II.1.1; II.5).

Auch zeitgenössische Stimmen, die ein Ende des von ihnen z.T. selbst mitgetragenen Aufbruchs der Moderne um 1910 ansiedeln, ließen sich zur weiteren Bekräftigung anführen. Kaum ein Jahrzehnt nach der Wortneuschöpfung wurde ›die Moderne‹ ja bereits massiver Kritik unterworfen, so 1894 durch Hermann Bahr in seinen *Studien zur Kritik der Moderne* (s. I.6.3). Ein weiteres Jahrzehnt später, 1904, zog der Kritiker Samuel Lublinski bereits *Die Bilanz der Moderne*, wobei er namentlich Naturalismus, Impressionismus, Neuromantik und Symbolismus ansprach (Lublinski 1974). Schließlich postulierte er 1909, nach drei Jahrzehnten ›selbsternannter Moderne‹, den *Ausgang der Moderne* mit den lakonischen Worten: »Die Moderne ist gescheitert« (Lublinski 1976, 311). Josef Kainz proklamierte 1908: »Es gibt keine Moderne mehr« (Mod., 237).

Im literarhistorisch geläufigen Begriff der **Wiener Moderne** hat sich dieser Modernebegriff als übersichtliche, historisch begrenzte Periode für die Jahrhundertwende im Übrigen längst bewährt (s. I.6). Die Bezeichnungen **Berliner Moderne** und **Münchener Moderne**, wie sie titelgebend auch für einschlägige Quellensammlungen der Zeit im Umlauf sind, sollten zur Ausdifferenzierung der (erheblichen) regionalen Unterschiede genutzt werden (vgl. Berliner Moderne; Münchener Moderne). Mit einer derartigen Ausdifferenzierung wird auch jenem Gedanken Rechnung getragen, »daß die Moderne selbst von einer **Vielzahl von Modernismen und Avantgardismen** pluralisiert wird« (Japp 1986, 131). Dies würde zurückführen zu jener – die Kategorie ästhetische Moderne nun wieder systematisierenden – Überlegung, nach der man diese offenbar »als ganze nur dann in den Blick (bekommt), wenn man sie nicht mit einem ihrer einander widerstreitenden Impulse identifiziert, sondern sie als Prozeß des Auseinandertretens in Extreme begreift. [...] Die Identität der Moderne wäre dann einzig durch die Nichtidentität ihrer Impulse hindurch faßbar.« (Bürger 1992, 384).

Die historische Moderne findet um 1910 einen Abschluss; damit endet selbstverständlich nicht, auch literarhistorisch nicht, die Etappe der Moderne. Als ein der Moderne immanenter Bruch erscheint die ›historische Avantgarde‹, gefasst als Ensemble von Gruppenbewegungen und Ismen, deren erste sich mit dem Futurismus in Italien konstituiert (s. II.5.1). Als ihr Gründungsdokument wiederum lässt sich das erste futuristische Manifest aus dem Jahre 1909 lesen, mit dem historisch der Beginn der europäischen **Avantgarde-Bewegungen** zu datieren ist (s. II.5.2). Auch wenn die Semantik des Terminus Avantgarde ins 19. Jahrhundert zurückreicht und, wie im

Falle der Moderne, auch die Avantgarde angesichts ihrer inneren Widersprüche und offenen Kontroversen auf ihre Einheitlichkeit hin zu befragen ist, soll an einem einheitlichen Avantgarde-Begriff festgehalten werden – als ›Projekt Avantgarde‹ (s. II.5.5). Nicht zuletzt im Anschluss an Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (Bürger 1974; vgl. Fähnders 2007a), immer noch die konsistenteste systematische Avantgarde-Analyse, werden folgende Elemente als konstituierend für die historische Avantgarde und ihre Bewegungen angesehen:

- der Gruppen- und Bewegungscharakter;
- die Aufhebung der künstlerischen Autonomie;
- die Überführung von Kunst in Leben;
- die Auflösung des Werkbegriffs.

Dass im Ensemble der Ismen der historischen Avantgarde die deutschsprachige Literatur einen ganz spezifischen Anteil hat, sei bereits hier vermerkt (s. II.1.1; III.1.7). Gegenüber der traditionsfeindlichen Modernisierungs- und Beschleunigungs-Euphorie des italienischen Futurismus erscheint der in etwa gleichzeitige deutsche Expressionismus traditionalistischer. Einen deutschen Futurismus hat es in der Literatur denn auch nicht gegeben (s. II.2.8). Mit Dada in Zürich und Berlin erfährt die deutschsprachige historische Avantgarde einen raschen und kurzen, kaum mehr zu überbietenden Gipfelpunkt (s. II.4), um dann – als **deutscher Sonderweg in Sachen Avantgarde** – literarhistorisch in der Weimarer Republik ganz in den Hintergrund zu treten (s. III.1.7). Als in Frankreich 1924 mit dem Surrealismus ein neuer folgenreicher Avantgardeschub mit starken Ausstrahlungen nach außen einsetzt, ist in Deutschland die historische Avantgarde auf die Aktivitäten einiger weniger Kunstpartisanen, allenfalls noch auf die literaturübergreifenden Aktivitäten des Bauhauses beschränkt. Als literarhistorische Dominante entfaltete sich hier die Neue Sachlichkeit mit ihren – vom Selbstverständnis her – die Avantgarde überwindenden spezifischen ›Habitats‹ (s. III.2). Sie ließe sich allerdings auch als das letzte große homogene Laboratorium der Moderne fassen. Des Weiteren finden sich in der proletarisch-revolutionären Literatur der zwanziger Jahre Aspekte, die auch die Avantgarde diskutiert hat, die aber aufgrund der besonderen politischen Konstellationen in der organisierten linken Literaturbewegung der Weimarer Republik gegenüber einem eher rigiden Realismus- und Abbildbegriff minoritär bleiben (s. III.3; 4.5).

Wenn die historische Moderne ihre dialektische Aufhebung in der historischen Avantgarde findet, so bleibt die Frage nach einem Epochenbegriff der Moderne, der an die historische Moderne angeschlossen, offen. Dabei mögen in Einzelfällen Grenzen zwischen Avantgarde und Moderne allemal fließend sein. Unüberbrückbare Differenzen zwischen Avantgarde und Moderne lassen sich aber sicher an einem Angelpunkt erkennen, am **Werkbegriff**. Für die Moderne unterschiedlichster Couleur ist die Kategorie des ›Werkes‹ unstrittig. So lässt sich erkennen, dass »dem emphatischen Werkbegriff der Autoren der Moderne die Negation des Werks durch die Avantgardisten antwortet« (Bürger 1992, 389). Die Auflösung des Einzelwerkes in Richtung auf das Gesamtkunstwerk und die performative Transzendierung des Werkes im Sinne von Theatralisierung wird als Charakteristik der historischen Avantgarde erläutert werden (s. II.5.4).

Ein geläufiger, doch wenig klarer Terminus ist ›klassische Moderne‹. Darin ist das Phänomen von der »Klassizität der ›Moderne‹« (Koopmann 1972) angesprochen

– er dient also u.a. zur Kennzeichnung der Kanonisierung des ursprünglich Oppositionell-Modernen. »Es ist, wie Jauß beobachtet, die Moderne selbst, die sich ihre Klassizität schafft – wie selbstverständlich sprechen wir inzwischen von klassischer Moderne« (Habermas 1981, 446; vgl. Jauß 1970, 50ff.). Dennoch ist dieser Begriff wenig tauglich, er ist zu unterschiedlich besetzt. In der Geschichtsschreibung z.B. wird er zur Kennzeichnung der »soziokulturellen Epochenlage« der Weimarer Republik verwendet, die als »Krisenjahre der Klassischen Moderne« erscheint (Peukert, 11). Angesichts des inflationären Gebrauchs des Attributes soll der Terminus klassische Moderne eher gemieden werden.

Wohl lässt sich, wie gezeigt, die geschichtliche wie systematische Folge von historischer Moderne zu historischer Avantgarde erkennen. Die historische Moderne sieht sich aufgehoben in der historischen Avantgarde. Sie wird wenn nicht fortgesetzt, so doch in ihren Errungenschaften aufgenommen von jener Moderne zumal der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, die eine Moderne weniger der Strömungen und Ismen, sondern eine der großen Namen, der Einzelinitiativen und Einzelwerke ist. Der Verweis auf die großen Autoren jenseits von Gruppen und Gruppierungen, auf ihre großen, längst kanonisierten Werke – Thomas Mann, Döblin, Kafka, Musil, Broch, aber auch Joyce oder Beckett – verdeutlicht dies. Dafür wird in dieser Arbeit allgemein von »Moderne« gesprochen, um den Terminus klassische Moderne zu umgehen (s. III.4.5).

Adorno beginnt seine nachgelassene *Ästhetische Theorie*: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.« (Adorno 1973, 9). Nimmt man dies als Gemeingut der Moderne, so mag für die Avantgarde das Diktum gelten: »Die Revolte der Kunst [...] ist zu ihrer Revolte gegen die Kunst geworden.« (ebd., 13).

I. Naturalismus, Fin de siècle und ›historische Moderne‹

1. Zur Abfolge der ›Ismen‹

1.1 Synchronie und Diachronie

Naturalismus und Fin de siècle werden in einem gemeinsamen Kapitel dargestellt, um trotz aller Unterschiede im Einzelnen auf beider Berührungspunkte und auf strukturelle Ähnlichkeiten zu verweisen. Beide machen, wie in der Einleitung auch terminologisch expliziert, die ›historische Moderne‹ aus. Der gegenüber dem Naturalismus-Begriff viel undeutlichere Terminus Fin de siècle soll dabei als Sammel- und Klammerbegriff das Gros der **gegen- und nichtnaturalistischen Kunstrichtungen** einschließen, die im Einzelnen ausdifferenzieren sind und die in der Literaturgeschichtsschreibung als ›Ismen‹ der Jahrhundertwende fungieren (s. I.6.6). Die thematische Spanne in diesem Kapitel reicht also von der sich dezidiert als literaturrevolutionär begreifenden und selbst als Moderne definierenden Bewegung des Naturalismus bis zu den nicht- und antinaturalistischen, vom Selbstverständnis her alles andere als literaturrevolutionären Positionen des Ästhetizismus bis hin zur Wiener Moderne. Es sind also Strömungen, die für sich das Attribut ›modern‹ beanspruchen und deren Ensemble die ›historische Moderne‹ markiert. Avanciertester Bereich in der Literatur des Fin de siècle ist dabei der Komplex ›Ästhetizismus‹ (s. I.6.8).

Die Termini Naturalismus und Fin de siècle sind wenig klar umrissen. Bereits die Akteure taten sich, wie anhand der einschlägigen Zeugnisse zum Selbstverständnis der Zeit zu zeigen ist, bei den Bestimmungen des Naturalismus und seiner modernen Gegenbewegungen – also Ästhetizismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuroromantik, aber auch Décadence, Jugendstil u.a. – schwer. Die Literaturgeschichtsschreibung hat beim Versuch, die einzelnen literarischen Richtungen zu charakterisieren, dann oft genug den Eindruck erweckt, als handle es sich bei den Ismen der Jahrhundertwende um die chronologische Abfolge einzelner Strömungen. Dabei ist mit Žmegač zu betonen, dass es sich eben nicht um eine lineare Abfolge handelt, nach welcher der Naturalismus von einer »sich als Symbolismus bzw. Impressionismus verstehenden, jedenfalls sich vom naturalistischen Programm absetzenden Kunstauffassung abgelöst [wurde], diese wiederum von einer die dekorativen, aber auch die ideologisch bestimmten Züge des Ästhetizismus radikalierenden Tendenz, die dann ihrerseits eine Reaktion hervorrief, deren deutlichster Ausdruck die extremen Ausprägungen des Expressionismus hervorrief« (Žmegač 1981, X; vgl. Sprengel 1998a, 99ff.).

Trotz Heteronomie und Unübersichtlichkeit der Jahrhundertwendeliteratur ist ihre »relative Einheit« (ebd., XI), sind **Nebeneinander und Gleichzeitigkeit der Ismen** zu betonen. Die kontroversen literarischen Bewegungen der Zeit reagierten letzten Endes auf ein und dasselbe gesellschaftliche und kulturelle System. Ein Zentrum bilden die Auseinandersetzungen mit Entwicklungen von Bürgertum und bürgerlicher Kunst, aber auch von Proletariat und Arbeiterbewegung; zudem geht es um die massiven Veränderungen der literarischen Öffentlichkeit, des Dichter- und Intellektuellenstatus, und schließlich um den enormen Legitimationsdruck, dem Kunst und Lite-

ratur, Künstler und Dichter gegenüber der unaufhaltsam fortschreitenden Wissenschaft ausgesetzt sind.

Synchronie und Diachronie der Strömungen, die sich um die Pole Naturalismus und Fin de siècle/Ästhetizismus formieren, sind also zu betonen. Das gilt für ihre **Synchronie**: poetologische Prinzipien einer innovativen, aufs äußerste verfeinerten mimetischen Anverwandlung von Realität finden sich gleichermaßen in Texten des Naturalismus, Ästhetizismus und Impressionismus, auch wenn ihre Optiken – einmal ›nach außen‹, zu den positivistisch festmachbaren Dingen hin, ein andermal ›nach innen‹, in Richtung auf die Psychologie von Seele und Nerven – differieren. Das gilt ebenfalls für ihre **Diachronie** – es lassen sich historische Schübe und Konjunkturen, Schwerpunkte und Schwerpunktverlagerungen bei den einzelnen Ismen festmachen, die wiederum die Unübersichtlichkeit ihres Neben- und Gegen-, aber auch Nacheinander verstärken. Terminologisch trägt der für die Jahrhundertwende geläufige Terminus **Stilpluralismus** (s. I.6.5) diesem Phänomen Rechnung. So dominiert der – in Wien später als im Deutschen Reich einsetzende und vergleichbar weniger entwickelte – Naturalismus in Deutschland um 1890; um 1900 lässt sich keine dem Jahrzehnt zuvor vergleichbare Hegemonie einer Richtung festmachen, um die (kalendarische) Jahrhundertwende ist also der Stilpluralismus am weitesten ausgefächert. Nach 1900 stagniert die literarische Entwicklung im Vergleich zu den Impulsen und Innovationen der vorhergehenden Jahrzehnte insgesamt. Um 1910 schließlich beginnt europaweit der avantgardistische, in Deutschland speziell der expressionistische Aufbruch zu neuen Ufern.

1.2 Phasenverschiebungen

Unübersichtlichkeiten zumal in der deutschsprachigen Szene, wie die unterschiedlichen Entwicklungen in den **Zentren Berlin, München und Wien** erkennen lassen, ergeben sich auch aus historischen Verspätungen der deutschsprachigen Literaturverhältnisse gegenüber dem Maßstäbe setzenden **Frankreich**. Bei der dominierenden Pariser Literaturszene ließe sich bereits für die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts auf die Gleichzeitigkeit des Schaffens eines Mallarmé und eines Zola verweisen, wodurch konträre, die Literatur dieser Zeit insgesamt prägende Entwicklungen des Naturalismus und des Symbolismus in Gang gekommen sind. Für die achtziger Jahre gilt Vergleichbares: man vergegenwärtige sich nur das parallele Erscheinen von Zolas *Germinal* und des Schlüsselromans der europäischen Décadence, *A rebours* (*Gegen den Strich*) von Joris-Karl Huysmans (vgl. P. Hoffmann, 13ff.). Dass seit dieser Zeit von Paris aus das Wort vom ›Fin de siècle‹ europaweit die Runde macht, bestätigt den Befund synchroner Entwicklungen.

Die französischen Entwicklungen wiederum geraten durch ihre phasenverschobene **Aufnahme in Deutschland** in eine Lage, bei der die internen Frontverläufe sich durch die Überlagerung externer Kontroversen noch verkomplizieren. Dies zeigt sich bei der Zola-Rezeption ebenso wie bei der Aufnahme des französischen Symbolismus und Ästhetizismus durch Stefan George, Hugo von Hofmannsthal oder einen Kritiker wie Hermann Bahr. Das Aufgreifen skandinavischer und russischer Vorbilder – Ibsen, Strindberg, Tolstoi – tut ein Übriges. Die Ismen reagieren aber untereinander und wiederum je einzeln auf derartige ausländische Entwicklungen – in der zeitgenös-

sischen Essayistik ist immer wieder von den ›Gärungen‹ zu lesen, in denen sich die Zeit und ihre Kunst befänden – »Bewegung, Gärung, Sturm« registrieren die naturalistischen Theoretiker Heinrich und Julius Hart (Berliner Moderne, 189).

Einige wenige Daten mögen das präzisieren. 1891 proklamierte Hermann Bahr in seiner gleichnamigen Schriftensammlung die *Überwindung des Naturalismus* – zu einem Zeitpunkt also, als Haupttexte des deutschen Naturalismus wie Gerhart Hauptmanns *Weber* oder *Meister Oelze* von Johannes Schlaf, beide 1892, noch gar nicht geschrieben waren, der französische Naturalismus aber seinen Höhepunkt längst überschritten hatte. Ebenfalls 1892 brachte Stefan George im Privatdruck seinen Gedichtzyklus *Algabal* heraus, einen Schlüsseltext des deutschen Ästhetizismus. Und in demselben Jahr, in dem Bahr den Naturalismus ›überwindet‹, polemisiert der Sprachphilosoph Fritz Mauthner in seinem Essay »Fin de siècle und kein Ende« bereits gegen die deutschsprachige Literatur des Fin de siècle, die sich in diesem Jahrzehnt doch allererst herauszubilden beginnt (Jhw., 298ff.).

Ungleichzeitigkeiten und Phasenverschiebungen einzelner Etappen konturieren also das Bild der ›historischen Moderne‹ ebenso wie die Gleichzeitigkeit kontroverser Ismen, die quantitativ ja nur einen Teil des literarischen Feldes der Jahrhundertwende besetzten (neben der Literatur des älteren Realismus, der Heimatkunstbewegung, der Arbeiterliteratur, der Massensliteratur usw.). Die Zeitgenossen, selbst auf synthetische Betrachtung des literarischen Feldes bedacht, finden in der deutschen Wortneuschöpfung ›die Moderne‹ 1886 einen Terminus, der – zunächst exklusiv auf den Naturalismus bezogen, dann unverzüglich auf die anderen Ismen erweitert – die Einheitlichkeit der divergierenden Literaturtendenzen unterstreicht (s. I.2.5). Die Epochenresümées, welche die Beteiligten selbst ziehen, verdeutlichen dies: 1894 veröffentlicht einer der einflussreichsten Kritiker der Jahrhundertwende, Hermann Bahr, seine *Studien zur Kritik der Moderne*, ein Jahrzehnt später, 1904, zieht der Kritiker Samuel Lublinski bereits *Die Bilanz der Moderne*, wobei er namentlich Naturalismus, Impressionismus, Neuromantik und Symbolismus anspricht (Lublinski 1974). Schließlich postulierte er 1909, gut drei Jahrzehnte nach dem Aufbruch des deutschen Naturalismus, bereits den *Ausgang der Moderne* (Lublinski 1976).

Schlaglichtartig aber mag das Mitarbeiterverzeichnis eines Zeitschriftenprojektes die **Homogenität des Heterogenen** in der Kunst der Jahrhundertwende verdeutlichen, ein Projekt, das Mitte der neunziger Jahre der Naturalist Arno Holz und der vormalige Sozialist und Naturalist Paul Ernst ins Auge gefasst haben und das ›Marabu‹ oder ›Sphinx‹ heißen sollte. Nicht auf dem Markt erhältlich, für eine »kleine Elite« gedacht und insofern dem ästhetizistischen Aristokratismus verschrieben, sollte die Zeitschrift Wortführer des Naturalismus und des Ästhetizismus sowie Vertreter des Realismus im **europäischen Kontext** zusammenführen: »Gabriele d'Annunzio, Rom; Hermann Bahr, Wien; Richard Dehmel, Berlin; Theodor Fontane, Berlin; Arne Garborg, Christiania; Max Halbe, München; Gerhart Hauptmann, Berlin; Arno Holz, Berlin; J. K. Huysmans, Paris; Detlev Freiherr von Liliencron, Hamburg; Maurice Maeterlinck, Brüssel; Conrad Ferdinand Meyer, Zürich; William Morris, London; Wilhelm Raabe, Braunschweig; August Strindberg, Paris; A. Ch. Swinburne, London; Graf Leo Tolstoi, Jasnaya Poljana; Paul Verlaine, Paris.« (zit. Scheuer 1971, 171; vgl. **Länder- und Städtepanoramen** im Handbuch Fin de Siècle, 66ff., 159ff.).