275/3950

MONASH UNIVERSITY
THESIS ACCEPTED IN SATISFACTION OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
ON..... 20 December 2002 .....
..... [redacted] .....
Sec. Research Graduate School Committee

Under the copyright Act 1968, this thesis must be used only under the normal conditions of scholarly fair dealing for the purposes of research, criticism or review. In particular no results or conclusions should be extracted from it, nor should it be copied or closely paraphrased in whole or in part without the written consent of the author. Proper written acknowledgement should be made for any assistance obtained from this thesis.

The Constitution of the Literary Field in Germany after 1871. Berlin Modernism, Literary Criticism and the Beginnings of the Sociology of Literature

by

Christine Magerski

Thesis presented in fulfilment of the requirements of the

Degree of Doctor of Philosophy

Department of German Studies

Monash University

June 2002

Inhalt

Einleitung ... 1

Teil I. Die Theorie des literarischen Feldes und ihre Anwendung

1. Die Konstituierung des literarischen Feldes in Frankreich ... 10
1.1. Die Ausbildung konkurrierender Positionen ... 13
1.2. Die Verlagerung der Kämpfe in den Raum der Formen ... 23
1.3. Die kollektive Produktion des Glaubens ... 30
2. Struktur und Eigengesetzlichkeit des literarischen Produktionsfeldes ... 34
3. Rahmen und Methode der Untersuchung zur Genese des literarischen Feldes in Deutschland ... 43

Teil II. Literaturkritische Reflexionen auf die Moderne

1. Vor Sonnenaufgang: Aufbruchstimmung und Richtungssuche in den 1880er Jahren ... 53
1.1. Die *Kritischen Waffengänge* der Brüder Heinrich und Julius Hart ... 55
1.2. Karl Bleibtreus *Revolution der Literatur* ... 62
2. Das Heraustreten der Polarität in den 1890er Jahren ... 68
2.1. Der Naturalismus als Kristallisation des Feldes ... 71
a) Gesetzgebung: Konsequenter Naturalismus ... 73
b) Naturalistische Praxis: Eroberung eines autonomen Sektors ... 78
2.2. Die Symbolistische Reaktion gegen den Naturalismus ... 82
a) Die Zeitgenossenschaft der Ungleichzeitigen und ihre Konsequenzen ... 84
b) Gesetzgebung: "Ästhetischer Fundamentalismus" ... 92
Zusammenfassung und Ausblick ... 101

Teil III. Anfänge der Literatursoziologie in Deutschland

1. Frühe Systematisierungsversuche der literarischen Moderne: Samuel Lublinski ... 108
1.1 Lublinskis Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts ... 111
a) Abfolge der Positionen: Klassik, Romantik, Junges Deutschland, Realismus ... 111
b) Gleichzeitigkeit der Positionen als Problematisierung des Konzepts der Nationalliteratur ... 115
1.2. *Bilanz der Moderne* (1904) ... 121
a) Zur problematischen Stellung der Literaten im sozialen Feld ihrer Zeit ... 121
b) Von der Soziologie zur Mythologie ... 126
c) Das Verhältnis der literarischen Moderne zum Publikum ... 131
1.3. *Ausgang der Moderne* (1909) ... 134
a) Die Hoffnung auf das Ende der Revolution ... 134

b) Lublinskis eigene Position im literarischen Feld 139
2. Georg Lukács' literatursoziologische Methode 145
2.1. Die theoretische Verbindung ästhetischer und soziologischer Anschauungen 145
a) Grundbegriffe der synthetischen Methode: Form – Stil – Wirkung 153
b) Die Unverträglichkeit der Tragödie mit dem sozio-kulturellen Feld der Moderne 161
2.2. Die Anwendung der literatursoziologischen Methode 168
a) Das literarische Erbe: Klassik – Romantik – Bürgerliche Tendenz 168
b) Die literarische Revolution des Naturalismus 177
c) Die Entstehung der dualistischen Struktur 185
2.3. Lukács' eigene Position im literarischen Feld 189

Literaturverzeichnis 195

SUMMARY

The Constitution of the Literary Field in Germany after 1871. Berlin Modernism, Literary Criticism and the Beginnings of the Sociology of Literature

My thesis sets out to explore the relationship between literary modernism, literary criticism and the sociology of literature in Germany, following the assumption that the genesis of literary sociology is itself a result of the emergence of the literary field, that is to say, of an autonomous field of literary production as described and analysed by Pierre Bourdieu in *The Rules of Art* (1992). To demonstrate the interaction between the emergence of the literary field and the emergence of literary sociology the thesis works with a structure of *Wechselwirkung*, i.e. reciprocity between literary history and literary theory.

The thesis consists of seven chapters, which divide into three main parts. Chapter one to three, which discuss the genesis of the literary field in France after 1848 (1), the structure and the logic of the literary field (2) and the frame and methodology of my investigation of the Berliner Moderne (3), are united by their common reference to the theory of the literary field outlined by Bourdieu My argument beyond Bourdieu is that once constituted, the literary field gives rise of itself to a further process of self-reflexion leading to the emergence of the sociological analysis of literature and of the literary field e.g. literary history as the cradle of a historical sociology of literature. Given this, part two and three describe the constitution of the literary field in Germany and its increasingly methodological observation. Part two concentrates on the positions taken in Berlin during the 1880's (4) and 90's (5), as they are documented in the critical writing of that time. Part three analyses the early approaches to understanding and systematizing this literary history as it can be understood from the writings of Samuel Lublinski (6) and Georg Lukács (7). The analysis of the emergence of a historical sociology of literature at the

beginning of the 20th century and its epistemological breakthrough is thereby undertaken with constant reference to part one.

As Walter Benjamin pointed out, modern literature since romanticism is a literature of self-reflexion. The social complement of the self-reflexive work is the emergence of literary criticism and the literary critic as mediating influence between production and reception and as a key index of the constitution of an autonomous field. Compared with England and France, the constitution of the literary field in Germany was delayed. Only after the unification in 1871 and the emergence of a national capital, are the conditions given for the emergence of the literary field. The Berliner Moderne was therefore greatly influenced by Parisian developments and can be considered as a typical case of *belatedness*, e.g. theory precedes production. In this situation of belatedness and high expectation – without a clear line of literary-historical development since 1848 – literary criticism was caught between the absence of a living tradition and the hopes focused on a Moderne to come. Hence, the symptomatic importance of literary criticism in the 1870's and 80's as the anticipation of a new literature and as preparing the ground by searching for new programmes.

In 1889/90 Naturalism proved to be the literary movement that crystallised the literary field and resulted in the typical structure of the field, e.g. the polarization of the avant-garde between the opposed positions of engaged literature and aestheticism. An examination of the literary criticism of the 1880's and 90's makes it clear that drawing on literary history it arrives at the point of thematisation and theorisation of the literary field. That is to say, at a historical sociology of modern literature inspired above all not by Marxism but by the specifically sociological perspective of Georg Simmel that responds to Marxism. Hence the complementary emergence of sociology and of literary sociology in Germany, in relation to the capital city and to the Berliner Moderne.

The almost forgotten figure of Samuel Lublinski provides a key link between literary criticism and literary sociology. His critical writing demonstrates the attempt to continue and deepen literary history through the analysis of contemporary literature. Furthermore, it demonstrates a typical progression across the literary field from a proto-class-based literary history to Naturalism, to its extension in Impressionism and finally to a search for

a new neo-classical synthesis capable of reconciling the antagonisms and putting a stop to the "permanent revolution" of the field.

The failure of Lublinski to cope with the complexity of literary Modernism then leads to Georg Lukács – the historian of modern drama and participant as critic in the literary field. Here it is important to distinguish between the programmatic intentions of Lukács and his literary-historical and/or literary-sociological method. The formal method, which Lukács took over from his mentor Georg Simmel, becomes the key to literary sociology and already demonstrates that a formal (aesthetic) sociology of art and literature already contains crucial feature of Bourdieu's explicitly (anti-aesthetic) sociology of literature, e.g. the idea of *Wechselwirkung* (reciprocity).

Part II

Bourdieu's theory of the literary field can be seen as answer to a problem within cultural studies, which the author himself characterizes as follows:

> In all these areas, the opposition between a formalism born of the codification of artistic practices which have achieved a high degree of autonomy, and a reductionism bent on bringing artistic forms directly back to social formations, had obscured the fact that what the two currents had in common was a lack of recognition of the field of production as a space of objective relations (1996:181).

The concept of the literary field and the analysis of its relations thus stand for the attempt to escape the alternatives of internal interpretation and external explanation. In order to mediate between internal and external analysis, Bourdieu introduces a concept, which allows him to understand the space of literary production as a system of relations in which the production of art constitutes a social act between the participants, which consolidates itself into a space of objective relations in the sense of the structure of a field. Bourdieu exemplifies this consolidation in his account of the development of French literature after 1848 as a gradual emergence of an autonomous field of production. Its history begins with the structural subordination of literature under the rule of the market and the struggle of the young, non-established writers against it. After 1848 the literary bohème of the capital, with a new legitimacy founded by Baudelaire, developed a specific literary position with its own standards and value conceptions. The bohème itself and its invention of an art of living proves to be crucial to the critical phase in the constitution of the field as the literary figure of the Bohemian was not only literary fiction but rather the product of a process of mutual penetration of social reality and literature and it is this very process in which the defiance of the 'bourgeois' gave rise to a specifically social and symbolic universe.

In order to affirm the independence of the artist, Baudelaire developed what Bourdieu calls a set of rules the artist has to follow if he wants to be considered as dedicated to the position of 'pure' aesthetics. Beside the rejections of family, career and society, Baudelaire demanded the strict refusal of large publishing houses; a demand, which led to

the "break between commercial and avant-garde publishing thereby contributing to the upsurge of a field of publishers homologous with that of the writers"(Bourdieu 1996:67). Another ally of the position of 'pure' art became the avant-garde critic, whose task consists from now on in submitting entirely to the work and thereby striving to bring to light the deepest intentions of the artist. With artist, critic and publisher all with the same position, their consistent refusal of outside standards became a standard itself, which is why Bourdieu calls the quest for autonomy during the critical phase in the constitution of the field a "process of institutionalisation of anomie"(1996:68). The result of the rupture with the 'bourgeois', which became increasingly systematic, is the dualism of commercial and avant-garde positions. The successful fight against the literary orthodoxy transforms the space of literary production into an area of competing positions, in which the participants claim their right to difference.

The process of differentiation takes on the form of a "permanent revolution"(1996:239) as Bourdieu illustrates by the example of the Symbolist reaction against Naturalism. With Naturalism and Symbolism, two avant-garde positions confront each other, each of them claiming to define the true nature of literature and its value. The struggle between the two opposing poles within the avant-garde consolidates the field as the participants in the struggle become more and more committed to the internal struggles and therefore increasingly independent from the social and historical context of the field.

For my argument, two points are crucial within this development. On the one hand, the reflexivity in the field increases with each further differentiation, since the continuing arguments reinforce the interests of the participants in the field and thereby immunize the literary actors against external influences. On the other hand, the increase of reflexivity leads to a closer attention to the specific medium of the literary confrontations: literary form now becomes subject to a critical examination.

Bourdieu's main interest however applies less to the question of literary form, than to the second product of the process in which the field gains autonomy: the specific, collectively produced belief in the valu[illegible] production. The ongoing production and reproduction of this "illusio[illegible]lidation of the field and the beginning of the analysis of its structure.

My focus here is on the dialectics between what Bourdieu terms position, disposition and position-taking, that is to say, on the complex relationship between a specific definition of literature, the external sanctions which helped to shape this definition and the literary manifestos and statements which mark each position within the field. Since the dynamic of the internal struggle within in the field widens the gap between the social-historical conditions of literary practices, literary works according to Bourdieu can only be grasped in terms of their structural relationship within the space of positions by treating them "for analytical purposes as a 'system' of oppositions"(1996:232). Literary forms are thereby pulled into the dynamic force-field of conflicting positions: on the one hand they appear as the instruments for participation in the internal struggle, on the other hand however, they are the results of this very struggle. At this point the question of the conditions of literary change has to be discussed, because it is important not only for a general understanding of the history of modern literature, but also for an understanding of the theoretical approaches to explain the structure and dynamic of this very history. Bourdieu locates the possibility for change in relation to the structure of the field, i.e. the possibilities opened up by gaps within the given network of opposing positions. What Bourdieu calls "the space of possibles"(1996:234) forms the bridge between the dynamic struggle, in which historically and socially concrete agents fight for their conceptions of the value of literature, and the allegedly timeless sphere of symbolic forms. In the words of Bourdieu: "Thus the heritage accumulated by collective work presents itself to each agent as a space of possibles, that is, as an ensemble of probable *constraints* which are the condition and the counterpart of a set of *possible uses*"(1996:235). The development of the field and/or of the literary forms can then be understood as an ongoing series of attempts to solve conflicting situations, in which interested subjects are confronted by a heritage, to which they must conform somehow in order to take up a position themselves. By doing so, they crystallize the field further, extend its structure and reproduce its "illusio".

The disclosure of the permanent production and reproduction of the "illusio" is a crucial part of Bourdieu's analysis. As my thesis shows in detail, it was also central to Georg Simmel's sociological studies on the formation of social groups. Simmel pointed

out in 1898 that the constitution of social formations could be best grasped by searching for the common features within the diversity, e.g. subordination, constitution of hierarchies and competition (1992:314). As in Bourdieu the symbolic forms are presented by Simmel as social in character, i.e. forms, although the product of individuals, gain autonomy and become a social *a priori* through the constant interaction between these individuals (1992:321).

For Bourdieu, however, the disclosure of value-production serves not only to uncover the reciprocal causality of the field, but also to suspend "the angelic belief in a pure interest in pure forms"(1996:XVIii) – the actual target of his criticism. Presenting his own theory as a "veritable *conversion* of the most common manner of thinking and living the intellectual life, a sort of *époché* of the *belief* commonly granted to cultural things and to legitimate ways of approaching them"(1996:185). Bourdieu avoids the question about possible forerunners. Moreover, his method, that is, his approach to the question of art and literature through the theory of the field, does not address the mutual connection between the theory of the literary field and the field itself. This is why the second part of my thesis focuses on the role of literary criticism – a subject summarized in *The Rules of Art* in only a few pages (1996:193-204). Foregrounding the efforts of literary criticism to understand and define literary modernism rather than the "ideal community"(1996:67) of writers, highlights its importance as a vital link between the field of literary production and its increasingly systematic functioning.

Part II

The second part looks at selected critical writings of the 1880's and 90's and analyses them in regard to the structure and polarisation of the literary field, as outlined in part one. Here it becomes obvious that the literary struggle in Berlin in these years as it is documented in the presented texts not only marks the late breakthrough of literary modernism in Germany, but also demonstrates the beginning of a literary discourse in which the process of its critical examination could flourish. The "contemporaneousness of the occurrence of different aesthetic avant-garde movements", as described by Klaus Lichtblau in its importance for the development of a "genuine modern consciousness of

art"(Lichtblau 1996:48), is here understood as a leading criterion for the determination of a "crisis", i.e. a critical awareness in which, as mentioned by Bourdieu only in a footnote, "certain agents may develop a conscious and explicit representation of the game as a game, one which destroys the investment in the game, the illusio"(Bourdieu 1996:382/19).

As in Paris, the literary revolution in Berlin began with groups of young, aspiring writers, who looked for their place in the cultural landscape of the new metropolis. Disappointed hopes of success caused a turn away from bourgeois society and gave way to an opposition, based on the co-operation of the literary groups which lent weight to their fight against the "bourgeois artist" – the agent who expresses or incarnates "the 'bourgeois' necessity at the very heart of the field" (1996:232). The titles of the examined magazines and manifestos alone leave no doubt of the revolutionary intention of the young writers; in the *Kritische Waffengänge* (Critical Skirmishes) of the brothers Heinrich and Julius Hart, or Karl Bleibtreu's *Revolution der Literatur* (Revolution of Literature), the emphatic call for a radical renewal of German literature clearly outweighs the idea of what shape the New should actually take.

For an understanding of the "literary turn" formulated by the Hart brothers, the ambiguous effect of the new capital of the Reich is crucial. On the one hand the large city and not least the sheer quantity of its potentially literary public attracted those young, career-orientated men, who sought to escape from the tight norms of the provincial middle class, a social class, from which the majority of them originated. On the other hand, however, the struggle for capital, reputation and power in Berlin proved to be as difficult as that of the representatives of the Parisian bohème, so that most of the participants were forced to conform to existing literary standards.

But although the lack of money and of success made the working class possible allies, the connections between the avant-garde writers and the working class or, better, its political agency - Social Democracy – remained rather fragile. The fact that many of the young writers moved into working class areas of Berlin only emphasised the ostentatious life-style of the artists. Just as contradictory was the picture the writers had of their own position and function within bourgeois society. As *Kinder des Reiches* (Children of the

Reich), the title of a novel by Wolfgang Kirchbach published in 1888, the self-proclaimed avant-garde still looked for support from the government and shied away from the break with external institutions, which then had already begun.

Although the literary revolution remained half-accomplished in the 1880's the critical writings of this time already demonstrate the "well-regulated ballet" described by Bourdieu, "in which individuals and groups dance their own steps, always contrasting themselves with each other, sometimes clashing, sometimes dancing to the same tune, then turning their backs on each other in often explosive separations, and so on, up until the present time..." (1996:113).

The most striking conflicts can be seen in the critical writings of the 1890's. Here the social and literary contradictions of the young writers were overcome by a consistent refusal of the state and the official culture that represented it. It is this radical opposition, which according to Peter Sprengel must be understood as "fundamental for the self-understanding of the early Berliner Moderne" (1993:8). When we consider with Bourdieu the generation of young men who arrived in Berlin in the 1880's as a group of literary actors to whom the existing literary situation appeared as a problematic one, then the break with official culture must be considered as the answer to this problematic situation.

The movement of Naturalism in Germany is strongly connected with the figure of Arno Holz, who was familiar with Zola's writings and deeply impressed by the fact that a radical change of literature had already taken place in France. The French literary revolution was proof for Holz "that what we call art is subject also to development" (1891: 204), which then leads to the question of the laws according to which this artistic development unfolds. Holz sets out to answer this question with the help of the new discipline of sociology and pushes for a "sociology of art" to investigate the relationship between art and society.

As a writer and critic himself, however, his main interest was to define a new literature; an attempt, which resulted in the position of what he called "consistent naturalism". According to this position the function of literature is to represent the world as exactly as possible, whereby the question of what literature has to represent remains open. Holz' programme can be seen as a provocative refusal of the bourgeois concept of genius. By

refusing this concept Holz dismisses the foundation of the aesthetics of the 18th and 19th century. According to Rudolf Stichweh the concept of genius marks "exactly the functional point", by which the theory of art had tried to bridge "the difference between producer and recipient". Genius would then be "that part of the artist, which lies beyond the common knowledge of art and therefore facilitates an equation to the expectation of the recipient"(Stichweh 1996:210). This 'functional point' Holz replaces by the term of the social environment, i.e. by formulating the idea of a certain connection between producer and recipient based on shared modes of thinking and action, whereby literature itself becomes socialized.

The Symbolist reaction against Naturalism, which polarized the avant-garde sector after its breakthrough was accomplished, can be understood in this context. Since the rupture accomplished by Naturalism gave rise, as Bourdieu puts it, to "the most characteristic effects of the functioning of a universe as a field" (1996:119), these effects could be followed and used by the Symbolists to overcome the Naturalist position. The reaction against Naturalism, which I have illustrated by the example of the school of poetry founded by Stefan George presents itself as the complete antithesis to the definition of literature formulated by Arno Holz.

If there is someone like a founder of 'pure' aesthetics in Germany, it is Stefan George. His "aesthetic fundamentalism" – a term used by Stefan Breuer to summarize the position of the George School – was inspired above all by the Parisian circle of poets headed by Mallarmé. George's experiences were first hand; he lived in Paris and studied Symbolism as an artistic movement, that is, its magazines and their organization. The knowledge gained in Paris was strategically used by George to found his own magazine project *Blätter für die Kunst*, which took off under explicit refusal of the commercial market, striving instead for a close association of individual young artists.

Since all of these young men were granted the status of a poet by the opportunity to publish in George's *Blätter für die Kunst*, they were all tightly connected with the 'master' on the basis of gratitude and respect. George for his part, it could be said, recompensed the devotion of these young literati by declaring youth itself to be the zenith and completion of the life. Both elements – the collective displacement of genuine

'economic' interests and the priority, granted to youth in the field of cultural production - belong together and must, according to Bourdieu, be understood as "the fundamental principle of division" (1996:147) in the minds of the young artists.

As pointed out by Bourdieu in the *Rules of Art*, it "is the very logic of the field which tends to select and consecrate all legitimate ruptures with the history objectified in the structure of the field, that is, those ruptures which are the product of a disposition formed by the history of the field and informed by that history"(1996:243). In other words, the only ruptures that have a chance of success are those carried out within the logic of the field. George, as can be seen in the position taken by his school, was quite aware of the logic of the field, particularly since he kept himself not only well informed about the literary developments in Germany and abroad but additionally was in contact with German sociologists such as George Simmel and Max Webers and was familiar with their work on modern art.

Therefore, the insistence on the specific aesthetic value of literature illustrated by the example of George and his followers - some of them later on became professors at German universities - is a clear index of the existence of the field as its own sphere of value. Thus the genesis and the legitimation of the specific universe of literature mark the beginning of a process of self-analysis from within the field itself. This self-enlightenment, which follows from the increased reflexivity of the field, is the subject of part three of my thesis.

Part III

Part three is concerned with the emergence of literary sociology from the self-reflexion of literary modernism and leads back to Bourdieu's position outlined in part one. In the first chapter Samuel Lublinski (1868-1910) is introduced. An exemplary participant in the field himself, he went through the avant-garde positions of the field and arrived at a kind of summary of German literary modernism, which is based on a clear perception of both its internal conflict and its impact on the hierarchy of literary forms.

Lublinski is an forgotten literary critic; a fact, which must be considered as surprising given the seminal nature of his work to literary criticism and critical terminology and his

outspoken attempt to understand the contradictions of literary modernism in relation to their social-historical conditions. He entered the literary field at a time when naturalistic and symbolist tendencies were already pitted sharply and explicitly against each other. Lublinski, like Bourdieu later, came to an understanding of the competing positions in the field, as "pairs of oppositions, often inherited from past polemics"(1996:193). As it can be seen in Lublinski's *Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* (History of Literature and Society in the 19th Century, 1899/1900), he tried to retrace the genesis of the competing points of view and connects them to the literary struggles of his time. Here it is important to point out that by underlining the social-historical and political background of these struggles – a background that applies to French and English literature as well – Lublinski refused the concept of national literature, which still clearly dominated literary historiography around 1900.

Having stated the contradictions of literary modernism in his *Bilanz der Moderne* (Summing Literary Modernism, 1904), Lublinski sets out to uncover the "unbewußt waltendes Grundgesetz" (unconsciously prevailing law, 1904:V)), which underlies the development of literature since 1880, thereby helping literary modernism to reach "Selbstbesinnung" (self-awareness, 1904:V). What is of great interest here is that Lublinski understands literary modernism as a problematic movement and it is this very problematic moment of modern literature, which he strives to formulate with the help of "literary sociology "(1904:VI).

Lublinski focuses on the search for correspondences between writers and society and argues, that this search proves to be extremely difficult due to the ambivalent position of the writers themselves. On the one hand they present a group with a clearly middle-class disposition, on the other hand however, they are carried by their "contempt for the well-organized world of the middle class and the bourgeois state" (1904: 148). Lublinski pinpoints the problematic position of the avant-garde writers when he writes that Friedrich Nietzsche and his followers "originated from a class that went through a political and social process of decomposition, – from a middle class which got caught between working-class and bourgeoisie" (1904:181).

According to Lublinski it was the Naturalist movement of the 1880's which achieved the crucial break with bourgeois society and its values – "thereby saving literary modernism at a critical point in time" (1904:357). After this rupture, which can be understood as the critical phase in the emergence of the field, there is no way back. And just as Bourdieu points out for literary developments in Paris, Lublinski writes in regard to the 1890's of a climate of intellectual reaction against Naturalism. The result for both French and German literary development was a growing prestige for poetry within the avant-garde sector; a fact explained by Lublinski by the crisis of Naturalism which followed the success of the Naturalist drama only to favour – in Bourdieu's words – "the return to forms of art that, like Symbolist poetry or the psychological novel, carry to the highest degree the reassuring denial of the social world" (1996:128).

It is the continuing struggle between Naturalism and Symbolism and here especially the apparent success of the Symbolist reaction, described by Lublinski in 1904, against which he turns five years later in *Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (The End of Modernism. A Book of Opposition). This book illustrates that the writers and literary critics who emphatically welcomed the literary revolution of the 1880's became troubled with the condition of "permanent revolution" (Bourdieu 1996:239), in which the field transformed itself before their eyes. Lublinski for his part around 1909 seeks for a synthesis between Naturalist and Symbolist tendencies. Lublinski entered the internal struggle through his advocacy of classical drama. Lending his voice to the Neo-Classicist position, however, marks Lublinski's own commitment to the field and the end of his literary-sociological attempt to understand its rules.

What we can call a formal or aesthetic sociology of literature, but nevertheless transcending the tension of the field is achieved by Georg Lukács. Lukács explicates his methodology of literary sociology in the essay *Zur Theorie der Literaturgeschichte* (On the Theory of Literary History, 1910), which starts with a notion of "die Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung der ästhetischen und soziologischen Anschauungen" (the inadequacy of a separate application of the aesthetic and sociological point of view, 1910:28) thereby pleading for a method in which both interact. What Lukács calls "synthetic method" (1910: 29) is designed to elevate the history of literature to the rank of

an independent science, which is able to grasp "das Konstante in den Erscheinungen, die wir literarisch zu nennen pflegen" (the constant aspects in the phenomena we tend to call literary", as well as "die Veränderungen und ihre Ursachen" (changes and their causes, 1910: 24). With this project "einer Vereinigung von Soziologie und Ästhetik" (of an association of sociology and aesthetics) Lukács had already in 1910 developed a literary-sociological method with the aim – as in Bourdieu's "foundation of a science of works of art" (1996:177) – of overcoming the alternatives between internal and external analysis. The approach aimed at overcoming the opposition between aesthetic (internal) and sociological (external) analysis is shared by both Bourdieu and Lukács. Bourdieu, however, places the sociological concept of the field at the center of his method, whereas Lukács develops his investigation of literary production starting with the concept of form. The differentiation of artistic production into an avant-garde sector and a commercial one prevents, according to Lukács, not only the broad impact of literary innovations and thus a comprehensive, simultaneous advance of literature, but also hinders a historical analysis of this very advance. In other words, one of the fundamental concepts of literary history – style – which Lukács defines as "allgemein verbreitete und allgemein wirkende Form" (a generally spread and generally working form", 1910: 35), is now transformed into a plurality of styles and becomes problematic; a fact already pointed out as symptomatic for modernism by Georg Simmel. Thus the urgent need for a change of method within literary theory. Given this set of problems, Lukács approaches literature from a sociological perspective in an attempt to avoid both Marxist reductionism and the bourgeois concept of genius, without denying the general usefulness of both methods. But since an aesthetic coming from Romanticism attributes the history of literature and its forms to the "gradual realization of an idea" and therefore leaves aside "every time-related category" (1910:31) it lacks a methodological concept of development for which it substitutes a metaphysical explanation. Against an interpretation which emphasizes the special nature of the artist, historical materialism takes a position implementing a consistent Marxist sociology of art, which tends to the other extreme – reducing the relations between social and aesthetic moments to an one-sided causality and thereby ignoring the specific moment of literature:

> Eine Verbindung, die ökonomischen Verhältnisse mit den Inhalten der Literatur zusammenbringt, muß ergebnislos bleiben. Und zwar einerseits, weil die Annahme, daß der 'Inhalt' realer ist als die Form, eine Illusion ist(...); und weil das Verbleiben an der bei den Inhalten nur ein Beharren an der Oberfläche ware. Andererseits, weil die ökonomischen Verhältnisse nur als breitester Rahmen eine Bedeutung haben. (A connection between economic conditions and certain contents of the literature must remain without result. This is on the one hand because the assumption that 'contents' are more real than form is an illusion (...); and also because holding fast to contents means to persist only on the surface. On the other hand the economic conditions are important only as the broadest framework, 1910:34).

By assuming that not the contents but the forms are of real effect, Lukács follows his former mentor Georg Simmel. Beside the diagnostics of modernism Lukács owes him above all the "Aufzeigen der Möglichkeit der soziologischen Behandlung von Kulturobjektivationen" (the demonstration of the possibility of a sociological perspective on cultural objectivations, 1918: 5). Despite the fact that the Lukács later distanced himself from his mentor, Simmel's concept of form must be understood as crucial to the development of his synthetic method and its application to a developmental history of literary forms (drama, novel). Like Simmel, Lukács defines cultural forms as products of *social relations*, i.e. of humans in interaction, and thereby declares literature a product of the interactive process of communication.

However, in order to grasp the actual impact of literary forms and their social-historical conditions, the historian of literature according to Lukács must proceed from the changes in literary forms themselves. As distinct from the sociologist Simmel, the literary historian Lukács is particularly interested in the question of how traditional forms are transformed under altered conditions of reception. A detailed investigation of Lukács' *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (The Genesis of Modern Drama, 1910) illuminates his combination of class theory and form analysis, which produces a genealogy of the literary field as a sociology of the dramatic form in bourgeois society

and thus supplies a historical explanation and interpretation of the field, which in turn can be understood as complementary to Bourdieu's theory of the literary field.

In constant recourse to the work of Simmel it here becomes clear that the fruitful encounter of literary, aesthetic and sociological perspectives around 1900 was neither a coincidence nor was it only due to the influence of Marxism. The emergence of literary sociology must rather be understood as the historical product of the mutual influence of two points of view, the one which set out to grasp the differentiation of modern society, while the other through intensive observation of the diversification of literary production became increasingly aware of its relationship with the "diversity of publics" (Bourdieu 1996:251).

Both Simmel and Lukács realized that the "differentiation leading to the juxtaposition of opposing positions (Simmel 1992:575), be it in the social macrocosm or in the circle of literary phenomena, requires a new scientific method. The introduction of the category of *Wechselwirkung* (reciprocal effect) therefore marks the move to a "relational (rather than the structuralist) mode of thinking", which Bourdieu, referring to Ernst Cassirer, describes as the basis "of the whole of modern science"(1996:181). Its application to literary history – and that is exactly what Lukács' analysis of the decline of the formerly dominant form of the drama is – signals the conclusion of my thesis. At this point, it is clear that the sociology of cultural forms, taken over from Simmel by Lukács and applied to literature, is not far from Bourdieu's theory of the literary field. The problem central to the constitution of the literary field – the creation of values – is the very problem, which the sociology of Simmel and the literary sociology of Lukács tackle. Both Lukács and Bourdieu strive to answer the question: how do aesthetic values develop, and how do they gain validity and continuity?

Behind the example of Mallarmé's "art for art's sake" stands exactly that historical process of the literary "illusio", that Bourdieu, starting from the rupture with the "bourgeois" and progressing to the production of a collective belief in the value of literature, unfolds. With Lukács we look at this process from the other end by sking what happens to collectively acknowledged forms like the drama, once they become inadequate in relation to a new class and new publics. The crisis of the dramatic form points to the

"Bewußtwerdung der Formen in den Menschen" (increasing awareness of forms) which is grounded in the dynamic and logic of literary history itself.

Lukács could therefore define the value of literature as a simultaneous social and aesthetic fact; a definition taken over and further developed by the aesthetic sociology of Critical Theory – the most eminent line of cultural sociology in the 20th century. Theodor W. Adorno, Ernst Bloch and Walter Benjamin were also well aware of the high degree of autonomy of modern art; an art, whose works have become fetishes themselves and which therefore must be seen as a challenge to the foundation of a science of works of art, thematized and developed by Lukács and Bourdieu alike.

References

Bleibtreu, Karl (1886), *Revolution der Literatur*, Neuauflage 1973, hrsg. v. Johannes J. Braakenburg Tübingen: Niemeyer.

Bourdieu, Pierre (1996), *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge: Polity Press.

Breuer, Stefan (1995), *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

George, Stefan (1899), Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898, Berlin: Georg Bondi.

Hart, Heinrich und Julius, Wozu Wogegen Wofür? (1882), in: Kritische Waffengänge (1882-84), hrsg. v. H. u. J. Hart, 1882, H 1, hier zitiert nach *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892*, hrsg. v. Erich Ruprecht (1962), Stuttgart: Metzler, S. 13-40.

Holz, Arno (1887/90), *Zola als Theoretiker*, erstmals abgedruckt 1890, hier zitiert nach *Literarische Manisfeste des Naturalismus 1880-92*, hrsg.v. Erich Ruprecht (1962), Stuttgard: Metzler, S. 193-200..

- (1891), *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin: G. Schuhr, hier zitiert nach *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-92*, hrsg.v. Erich Ruprecht (1962), Stuttgard: Metzler, S. 200-220.

Lichtblau, Klaus (1996). *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Lublinski, Samuel (1899/1900) , *Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin: Siegfried Cronbach.

- (1904), *Die Bilanz der Moderne*, Berlin: Siegfried Cronbach, hier zitiert nach der Neuauflage von Gotthard Wunberg (1974), Tübingen: Niemeyer.

- (1909), *Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, hier zitiert nach der Neuauflage von Gotthard Wunberg (1976), Tübingen: Niemeyer.

- *Nachgelassene Schriften*, hrsg. v. Ida Lublinski, München: Georg Müller 1914.

Lukács, Georg (1910), *Zur Methodologie der Literaturgeschichte*, zitiert nach: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, hrsg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Georg Lukács, Oktober 1973, S. 24-51.

- (1910), *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, neu herausgegeben v. Frank Benseler (1981), Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.

Stichweh, Rudolf (1996), Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst. Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte in der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), Systemtheorie und Literatur, München: Fink.

Certificate of Originality

I hereby declare that this submission is my own work and that, to the best of my knowledge and belief, it contains no material previously published or written by another person nor material which to a substantial extent has been accepted for the award of any other degree or diploma of a university or institute of higher learning, except where due acknowledgement is made in the text.

(Signed) ... [redacted] ...

Acknowledgements

I owe a special debt of gratitude to my supervisor, Prof. David Roberts (Monash University). Due to his advice, his intensity concerning the subject and his friendly support, the entire course of my research was not only productive but enjoyable.

Among the many others who have assisted with advice and/or encouragement I would like to thank all members of the Department of German Studies at the Monash University Melbourne (Australia) for their assistance, support or simple friendship.

I am also indebted to Australia (Australian Postgraduate Research) and the Monash University (Monash Graduate Scholarship) for financial support during the course of the investigation.

Einleitung

Der von Pierre Bourdieu mit dem Konzept des literarischen Feldes geleistete Beitrag zur Literatursoziologie lässt sich als Antwort auf eine Problemstellung innerhalb der Kulturwissenschaften begreifen, die der Autor selbst folgendermaßen charakterisiert:

> In diesen Disziplinen verschleiert der Gegensatz zwischen einem Formalismus, der aus dem Kodifizieren sehr weitgehend autonom gewordener künstlerischer Praktiken hervorgegangen ist, und einem Reduktionismus, der die künstlerischen Formen unvermittelt auf gesellschaftliche Formationen zurückführen will, den gemeinsamen Grundzug, daß beide das Produktionsfeld als Raum objektiver Beziehungen ignorieren.[1]

Das Konzept des literarischen Feldes und die Analyse der in ihm wirkenden Relationen stehen somit für den Versuch, "der Alternative von interner Interpretation und externer Erklärung zu entgehen", wobei sich die eigentliche Kritik Bourdieus gegen einen Formalismus wendet, wie er sich namentlich mit Gadamer zur "Verstehenskunst" steigert und an der Seite der künstlerischen Produktion das "Postulat der Unverständlichkeit oder zumindest doch der Unerklärlichkeit" einklagt. Um zwischen interner und externer Analyse zu vermitteln, operiert Bourdieu mit einer Kategorie, welche ihm die Möglichkeit eröffnet, den Raum literarischer Produktion als ein System von Problembeziehungen zu verstehen, in dem sich das künstlerische Schaffen als kommunikativer Akt zwischen den literarischen Akteuren und mithin als sozialer Prozess vollzieht.[2]

Da aber mit dem Feldbegriff ein Denkmodus auf die Literatur übertragen wird, der, wie Joseph Jurt herausstellt, von Bourdieu "als Soziologe und nicht als Literaturwissenschaftler entworfen" wurde, bedarf es zu seiner Anwendung des Nachweises, dass die autonom gewordenen künstlerischen Praktiken und ihre Produkte tatsächlich auf eine gesellschaftliche Praxis zurückzuführen sind, die sich zu einem Raum objektiver Beziehungen im Sinne einer Feldstruktur verdichtet.[3] Diesen Nachweis erbringt Bourdieu, indem er die Entwicklung der französischen Literatur nach 1848 als Konstituierung eines autonomen Produktionsfeldes nachzeichnet. Seine Geschichte beginnt mit der strukturellen Unterordnung der Literatur unter die "Herrschaft des Geldes" und dem Kampf der jungen, nicht etablierten Literaten dagegen. Was im Paris

---

[1] Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M. 1999, S. 289.

[2] Ebd., S. 289 u. 10.

[3] Der Begriff wurde von Bourdieu bereits 1966 eingeführt, aber erst 1992 systematisch auf die literarische Produktion übertragen. Siehe zur Entwicklungsgeschichte des Feldbegriffs bei Bourdieu Joseph Jurt, Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995, S. 71ff.

der 1850er Jahre mit der ostentativen Lebenskunst der Bohème als Befreiung von bürgerlichen Normen einsetzt, formiert sich in der Folge unter numerischem Zuwachs der Akteure und einer von Baudelaire verfassten Gesetzgebung zu einer spezifisch literarischen Position mit eigenen, die vorherrschenden literarischen Maßstäbe konfrontierenden Normen und Wertvorstellungen.[4]

Es ist dieser Dualismus von bürgerlicher und avantgardistischer Position, auf den sich Bourdieu beruft, wenn er die Struktur des Feldes aus den "synchronen Gegensätzen zwischen antagonistischen Positionen (dominant/dominiert, allgemein anerkannt/Neuling, orthodox/häretisch, alt/jung usw.)" ableitet. Einmal aufgebrochen und ins Bewusstsein getreten, verwandelt der erfolgreiche Kampf gegen die Orthodoxie den Raum literarischer Produktion in ein Spannungsfeld widerstreitender Positionen, in dem die Akteure ihr "Recht auf Existenz, das heißt auf Differenz", einklagen können. Der Prozess der Differenzierung im Feld nimmt damit die Form einer "permanenten Revolution" an, wie Bourdieu sehr anschaulich am Beispiel der Polarisierung der Avantgarde in einen naturalistischen und einen symbolistischen Sektor illustriert.[5]

Im Rahmen meiner Arbeit sind innerhalb dieser Entwicklung zwei Punkte entscheidend. Zum einen gewinnt das Feld mit jeder weiteren Aufspaltung an Reflexivität, da die internen Auseinandersetzungen, welche unter wachsendem Begründungsaufwand und unter immer stärkerer Berufung auf die Literaturgeschichte verlaufen, das Interesse der Akteure gewissermaßen im Feld kumulieren und die derart an Autonomie gewinnende literarische Gesellschaft gegen äußere Einflüsse immunisieren. Zum zweiten verbindet sich mit Erhöhung der Reflexivität eine gesteigerte Aufmerksamkeit der Akteure für das spezifische Medium der literarischen Konfrontationen: die Form. Es kommt, wie Bourdieu es formuliert, zu einer "kritischen Besinnung (der jeweiligen Gattung, C.M.) auf sich selbst, auf seine eigene Grundlage, seine eigenen Voraussetzungen".[6]

Bourdieus eigentliches Interesse aber gilt weniger der Form, als vielmehr dem zweiten Produkt des Autonomisierungsprozesses: dem gleichfalls spezifischen, kollektiv getragenen Glauben an den Wert der literarischen Produktion. Mit der Offenlegung der permanenten Produktion und Reproduktion der "illusio" sollen nicht nur die Ursache und Wirkung des Feldes aufgedeckt, sondern gleichsam die "charismatische Ideologie des 'schöpferischen Tuns' suspendiert" werden, gegen die sich Bourdieus Kritik neben

---

[4] Siehe zur "Herrschaft des Geldes" Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 85.
[5] Ebd., S. 371 u. 379.
[6] Ebd., S. 384.

der an einem von ihm lediglich gestreiften externen Deutungsmuster ja vor allem richtet. In diesem Sinne erscheint das Feld dann auch als ein geschlossenes Glaubensuniversum zwar konkurrierender, jedoch kollektiv in der "illusio" befangener Positionen, von denen es bislang keiner gelang, zu einer externen, den Raum der Standpunkte überschreitenden Perspektive vorzudringen. Der neuen, von Bourdieu als "Bruch", "methodologische Kehre" und "echte Konversion" eingeführten Positionierung eröffnet sich somit die Möglichkeit, nicht nur die Frage nach eventuellen Vorläufern, sondern auch die nach den eigenen Bedingungen ungestellt zu lassen.[7]

Aber hat es tatsächlich, wie Bourdieu nahelegt, in der Geschichte der Literaturtheorie keine Versuche gegeben, "aus dem Teufelskreis der wie ineinander sich spiegelnde Spiegelungen einander wechselseitig relativierenden Relativierungen" auszubrechen? Geht die Geschichte der Äußerungen zur Kunst und Literatur gänzlich im Gegensatzpaar zwischen formaler oder formalistischer Lesart und marxistisch-reduktionistischen Deutungsprinzipien auf? Die soziologische Betrachtungsweise, welche Bourdieu seinerseits dem vom literarischen Glauben getragenen "Widerstand gegen die Analyse" entgegensetzt, lässt ihn, so denke ich, die Historizität seiner eigenen literatursoziologischen Position einschließlich der von den Vertretern des westlichen Marxismus bereits vorgenommenen Abkehr vom mechanistischen Basis-Überbau-Modell übersehen. Vor allem aber durchschneidet seine Methode – die Anwendung der soziologischen Kategorie des Feldes auf die literarische Entwicklung – die wechselseitigen Verbindungslinien zwischen der Wissenschaft vom Feld und dem Feld selbst. Mir geht es darum, zu zeigen, dass die Entwicklung des Feldes, gerade weil sie "in Richtung auf erhöhte Reflexivität"[8] verläuft, selbst jene Anfänge einer literatursoziologischen Betrachtung provozierte, deren vorläufigen und zweifelsfrei systematischsten Abschluss die Theorie des literarischen Feldes bildet.

Um diese These zu entfalten, gehe ich zurück ins Berlin der Jahrhundertwende und untersuche die literarische Entwicklung nach 1871 sowohl als Konstituierung eines literarischen Feldes, als auch als Genese der Literatursoziologie. Mein besonderes Augenmerk gilt dabei zunächst der Literaturkritik bzw. ihrer gesonderten Stellung und Funktion innerhalb des Konstituierungsprozesses des Feldes. Besteht das Verdienst der Literaturkritik in den 1880er und 90er Jahren vor allem darin, die in Paris bereits

[7] Ebd., S. 296.
[8] Ebd., S. 309, 11 u. 384.

vollzogene literarische Entwicklung zu antizipieren und den Ruf nach literarischer Erneuerung auch in Deutschland dringlich werden zu lassen, so gelangt sie um 1900 unter vergleichender Betrachtung der eigenen Literaturgeschichte an jenen Punkt, von dem aus sie die duale Struktur einschließlich der Polarisierung der Avantgarde in den Blick bekommt. Diese, wie sich zeigen wird, anfangs weitgehend chaotische Selbstbeobachtung des literarischen Feldes bildet nichtsdestoweniger den Boden, auf dem die Literatursoziologie entstehen konnte.

Im Hinblick auf die Genese der literatursoziologischen Position aus dem Feld selbst heraus kommt dem Kritiker, Literaturhistoriker und Literat Samuel Lublinski eine symptomatische Bedeutung zu. Seine Schriften eignen sich hervorragend, um einen für die Berliner Moderne typischen literarischen Werdegang quer durch die sich im Feld kristallisierenden Positionen zu illustrieren. Darüber hinaus steht Lublinskis Versuch, die Literaturgeschichte durch eine Analyse der zeitgenössischen Literatur fortzusetzen und zu vertiefen, im Rahmen meiner Arbeit als frühes Zeugnis der für die literatursoziologische Position typischen Suche nach Zusammenführung der im Feld wahrgenommenen Polaritäten in einer höheren Einheit. Dazu aber mangelte es ihm an einer der Komplexität des Gegenstandes adäquaten Methode, weshalb die Suche Lublinskis in seinem Engagement für die neuklassische, also interne Position stecken blieb. Von ihr versprach auch er sich eine Aufhebung oder, besser, eine Versöhung der literarischen Antagonismen seiner Zeit und folglich ein Ende dessen, was Bourdieu als "permanente Revolution" bezeichnet.[9]

Zur Objektivierung der in Lublinskis Schriften zwar hellsichtig dokumentierten, letztlich jedoch unbewältigt bleibenden Komplexität der literarischen Moderne kommt es bei Georg Lukács. Obwohl auch Lukács innerhalb des Feldes für die neuklassische Position Partei ergriff, galt sein eigentliches Interesse dem Ziel, "der Literaturgeschichte den Rang einer selbstständigen Wissenschaft einzuräumen". Dafür, dessen war sich Lukács in Anbetracht der zeitgenössischen literarischen Kämpfe zwischen "Akademie und Sezession" bewusst, brauchte es eine "synthetische Methode", mittels derer sich nicht nur dem Konstanten, sondern auch und gerade den Veränderungen der Literatur und deren Ursachen gerecht werden ließ. Weder die "Methode der Dilthey'schen 'genialen Anschauung'" noch die "konsequente marxistische Kunstsoziologie" schienen Lukács geeignet. Statt dessen favorisierte er eine "Vereinigung von Soziologie und

[9] Ebd., S. 202.

Ästhetik", deren Ausgangspunkt das spezifische Medium der literarischen Kommunikation – die Form – bildet. Dieser, der Gattungspoetik und mithin der Ästhetik entnommene Begriff wird von Lukács um seine soziale Dimension erweitert, indem er die Form als "die einzige zugleich soziale und ästhetische Kategorie" der Literatur definiert. Als solche bietet sich mit ihrer Hilfe die Möglichkeit, zu beiden Seiten der Literatur, oder, mit den Worten Lukács', "zu den Beziehungen zwischen ihrem äußeren und inneren Leben" vorzudringen.[10]

Der methodische Anstoß zu diesem erweiterten, weil der "Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung der ästhetischen und soziologischen Anschauungen" entgehendem Verständnis kam dabei gewissermaßen von Außen, nämlich von der sich parallel zur Konstituierung des literarischen Feldes gleichfalls in der Metropole Berlin als Universitätsdisziplin konstituierenden Soziologie. Vor allem die von Lukács' Mentor Georg Simmel erarbeitete und in seiner *Philosophie des Geldes* exemplifizierte Kategorie der Wechselwirkung zwischen subjektiver und objektiver Kultur verdient in diesem Zusammenhang größte Beachtung. Sie liegt der von Lukács angestrebten "Untersuchung der gegenseitigen Beeinflußung der Form und der Wirkung" zugrunde und bedient die "dynamische Seite des Zusammenhang-Komplexes, den wir (mit Lukács, C.M.) aus statischer Perspektive Stil" nennen können.[11]

Auf beide Seiten der Interaktion wird im Verlauf meiner Arbeit einzugehen sein, doch möchte ich an dieser Stelle bereits darauf hinweisen, dass der frühe Lukács, welcher die Geschichte der Formen zum Gegenstand der Literaturwissenschaft erhob, nach meinem Dafürhalten keineswegs "den totalen Gegenpol zur immanenten Literaturbetrachtung" verkörpert. Seine Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas negiert nicht die ästhetische Eigenständigkeit, indem sie die Werke "unmittelbar mit den gesellschaftlichen Merkmalen ihrer Urheber oder der Gruppen in Verbindung (bringt), die ihre erklärten oder mutmaßlichen Adressaten waren".[12] Vielmehr konnte sich Lukács überhaupt nur unter Anerkennung der Wirkungsmacht kultureller Objektivationen, wie Simmel sie symptomatisch am Beispiel des an sich inhaltsleeren Geldes herausgestellt hat, auf die Seite der Form stellen, um am Beispiel des

---

[10] Georg Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte (erstmals erschienen 1910 unter dem Titel "Zur Methodologie der Literaturgeschichte"), hier zitiert nach Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Oktober 1973, S. 24.
Ebd., S. 24-34.
[11] Ebd., S. 28, 34 u. 38.
[12] Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 10.

dramatischen Subfeldes die verwickelte, mit gesamtgesellschaftlichen Wertewandeln korrelierende Geschichte des "Kreises literarischer Erscheinungen" aufzuzeigen.[13]

An diesem Punkt meiner Argumentation gilt es deutlich zu machen, dass die von Lukács im Anschluss an Simmel auf die Literatur übertragene Soziologie kultureller Formen nicht so weit von der Bourdieuschen Theorie des literarischen Feldes entfernt ist. Vielmehr, so denke ich, ist das zentrale Problem der Konstituierung und Konzeptualisierung des literarischen Feldes – die Schaffung von Eigenwerten – dasselbe Problem, um welches die Soziologie Simmels und die Literatursoziologie Lukács' kreist. Zwar nähert sich Lukács seiner Lösung über die Form, also über das ästhetische Moment, während Bourdieu vom sozialen Raum des Feldes ausgeht, doch bemühen sich beide um die Beantwortung einer Frage: Wie entstehen Werte, und wie erlangen sie Geltung und Dauer? Oder, im Hinblick auf Bourdieu formuliert, welche Kräfte müssen wirken, um einen Absolutheitscharakter, wie ihn Mallarmé der poetischen Form zuschrieb, dauerhaft zur "illusio" und damit zur handlungsleitenden Norm der Akteure im Subfeld der Poesie zu verfestigen? Hinter dem Beispiel Mallarmés, den man für "leicht verrückt" hielt, bevor eine ganze Generation junger Dichter in ihm den Meister (an)erkannte und gleichfalls nicht mehr zwischen "ihrem eigenen Ich und ihrer Rolle als Dichter zu unterscheiden" wusste, steht eben jener historische Prozess der Autonomwerdung spezifischer Werte, den Bourdieu, angefangen vom Bruch mit dem "Bourgeois" über das Aufbrechen divergierender Positionen im Feld bis hin zur "fortschreitenden Aufdeckung der Form", als die Produktion und Reproduktion eines kollektiven Glaubens an den Wert der Literatur entfaltet.[14]

Mit Lukács lässt sich dieser Prozess dann vom anderen Ende aus betrachten und fragen, was mit einmal zur kollektiven Anerkennung gelangten Formen wie der des Dramas passiert, wenn sie aufgrund der "allgemeinen Differenzierung" inadäquat werden und an Wirkungskraft verlieren. Was macht jemand wie beispielsweise Friedrich Hebbel, der, befangen im historisch legitimierten Glauben an den Wert der dramatischen Form, zwischen sich und seiner Rolle als Dramatiker nicht zu unterscheiden weiss und darum "in allen Lebenserscheinungen Tragödien" sieht? Er kann sich an einem bürgerlichen Trauerspiel versuchen oder konservativ auf das historische Drama zurückgreifen. In

---

[13] Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 323 und Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 27.

[14] Vgl. zur Bedeutung Mallarmes für den "formelle(n) Bruch mit der Sprache und damit auch mit der sozialen Realität" Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 162-164 und zur Aufdeckung der Form Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 223.

jedem Fall aber deuten seine literarischen und literaturtheoretischen, die Krise der dramatischen Form reflektierenden Positionierungen auf ein "Bewußtwerden der Formen in den Menschen", welches sich aus dem Verlauf der literarischen Entwicklung selbst ergibt.[15] Einen literaturhistorischen, kultursoziologisch geschulten Beobachter wie Lukács lenkte dieses Auftauchen der Formfrage dann wieder auf jene wissenschaftlich brisante Schnittstelle des literarischen Wertes als simultane soziale und ästhetische Tatsache hin, an der in der Nachfolge Simmels und Lukács' auch die ästhetische Soziologie der Kritischen Theorie, die bedeutsamste Linie der Kunst- und Literatursoziologie des 20. Jahrhunderts, operierte. Adorno, Bloch und Benjamin sahen ebenso wie Lukács neben den Grenzen eines zu eng gefassten Ideologiebegriffs marxistischer Prägung auch den hohen Grad von Autonomie einer modernen Kunst, deren kollektive Stilisierung zur symbolisch vermögenden, "absolute(n) Ware" - "mühsam der Gesellschaft abgezwungen und gesellschaftlich entsprungen in sich" - die eigentliche Herausforderung für eine wissenschaftliche Betrachtung des Gegenstandes Kunst darstellt.[16]

Um den Autonomisierungsprozess der Literatur für Deutschland nachzuzeichnen, bedient sich meine Untersuchung der von Bourdieu erarbeiteten Kategorie des Feldes als methodologischem Rahmen. Sie tut dies allerdings in Form eines historischen Wechselspiels zwischen Theorie und Objekt, also zwischen der Theorie des literarischen Feldes und der Emergenz dieses Feldes im Berlin der Jahrhundertwende. Auf diese Weise wird gezeigt, wie Bourdieu einerseits die theoretischen Mittel für die Analyse und die Beschreibung des literarischen Feldes in Deutschland bereitstellt, andererseits aber die Entwicklung der literatursoziologischen Selbstbeobachtung innerhalb des Feldes umgekehrt die Analyse Bourdieus zu erweitern und zu modifizieren vermag. Darüber hinaus gelingt es vermittels dieses gewissermaßen selbst dem Prinzip der Wechselwirkung folgenden Verfahrens, den epistemologischen Bruch, welchen Boudieu in seiner Polemik gegen Gadamer der eigenen Methode zuschreibt, seinerseits in den erweiterten Kontext der Literatursoziologie zu stellen und einer umfassenderen wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive zuzuführen.

---

[15] Vgl Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 32 u. 36.
[16] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973, S. 351.

Dem hier skizzierten Argument folgen die Organisation und die Darstellungsform meiner These. Die Arbeit setzt mit einem Kapitel zur Theorie des literarischen Feldes ein, in dem zunächst die Konstituierung des Feldes in Frankreich in Kürze nachvollzogen wird, um aus ihr mit Bourdieu die Struktur und die Eigengesetzlichkeit des Produktionsfeldes abzuleiten. Die französische Literaturgeschichte und deren literatursoziologische Aufarbeitung stellen dann die Basis für die anschließende Untersuchung der Berliner Moderne; mit ihrer Hilfe werden im zweiten Teil ausgewählte literaturkritische Schriften der 1880er und 90er Jahre in Hinblick auf die sich kristallisierende Struktur des Feldes untersucht. In diesem literaturhistorischen Teil geht es mir vor allem darum, deutlich zu machen, dass die literarischen Definitionskämpfe im Berlin der Jahrhundertwende nicht allein die in Deutschland vergleichsweise späte Durchsetzung der ästhetisch-literarischen Moderne markieren, sondern darüber hinaus als Zeugnisse eines sich in der Metropole konstituierenden literarischen Diskurses gleichsam die Voraussetzung stellen, unter welcher der Selbstverständigungsprozess der künstlerischen Moderne einsetzen konnte. Die von Klaus Lichtblau sehr anschaulich in ihrer Bedeutung für die Ausbildung eines "genuin moderne(n) Kunstbewußtsein(s)" herausgestellte "Zeitgleichheit des Auftretens der einzelnen ästhetischen Avantgardebewegungen" wird hier als herausragendes Kriterium zur Bestimmung einer "Krisenzeit" verstanden, in der nach Bourdieu "bei manchen Akteuren eine bewußte und explizite Vorstellung vom Spiel als Spiel" aufkommen kann.[17]

Der dritte, sich auf die Emergenz der Literatursoziologie aus dem dargelegten Selbstverständigungsprozess der literarischen Moderne konzentrierende literaturtheoretische Teil greift dann auf die von Bourdieu bezogene Position zurück. In ihm wird mit Lublinski ein Akteur vorgestellt, der, nachdem er die entscheidenden Positionen im Feld exemplarisch durchlaufen hat, zu einer Diagnose der literarischen Moderne vordringt, welche auf einer bewussten Wahrnehmung sowohl des internen Spannungsfeldes als auch der Wirkungsmacht der Formen gründet.

Zu dem, was wir als formale oder ästhetische, gleichwohl aber den Spannungsraum des Feldes überschreitende Soziologie der Literatur bezeichnen können, kommt es erst bei Lukács. Eine detaillierte Untersuchung seiner "Entwicklungsgeschichte des modernen

[17] Klaus Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland, Frankfurt a.M.1996, S. 48 und Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 361.

Dramas" erhellt jenes äußert fruchtbare Zusammenwirken literarischer bzw. ästhetischer und soziologischer Momente auf wissenschaftlicher Ebene, dem sich Lukács' formale Methode verdankt. In ständigem Rückgriff auf die Schriften Simmels wird sich dabei auch zeigen, dass dieses Zusammentreffen weder ein Zufall ist, noch sich allein dem Einfluss des Marxismus zuschreiben lässt. Vielmehr handelt es sich bei der Emergenz der Literatursoziologie um das historische Produkt einer wechselseitigen Beeinflussung zweier Betrachtungsweisen, von denen die eine die Differenzierung des sozialen Feldes in seiner Gesamtheit auf den Begriff zu bringen versuchte, während der anderen durch intensive Beobachtung der literarischen Entwicklung gewissermaßen die Verbindung zwischen der Differenzierung des literarischen Produktionsraumes und der "Diversität des Publikums" ins Auge fiel.[18] Beide verband die Erkenntnis, dass eine "Differenzierung im Nebeneinander"[19], gleich ob im sozialen Makrokosmos oder im Kreis literarischer Erscheinungen beobachtet, nach einer neuen Methode zu ihrer wissenschaftlichen Erfassung verlangte. Die Einführung der von mir als Antwort auf diese Problemstellung begriffenen Kategorie der Wechselwirkung steht dann aber bereits für die wissenschaftliche Umstellung auf ein "Denken in Relationen", wie es Bourdieu mit Bezug auf Ernst Cassirer zur Grundlage der gesamten modernen Wissenschaft erklärt.[20] Mit ihrer Anwendung auf die Literaturgeschichte, und um eine solche handelt es sich bei Lukács' exemplarisch dargelegtem Abstieg der vormals siegreichen Form des Dramas innerhalb der literarischen Gattungshierarchie, schließt sich der Kreis meiner Argumentation.

---

[18] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 398.
[19] Georg Simmel, Persönliche und sachliche Cultur, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen1894-1900. GS, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1992, S. 575.
[20] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 289.

I. Die Theorie die literarischen Feldes und ihre Anwendung

Die Theorie des literarischen Feldes, wie sie von Pierre Bourdieu 1992 in *Die Regeln der Kunst* entworfen wurde, kreist um die mit dem Titel bereits implizierte Frage, ob die Produktion von Kunstwerken gewissen Regeln folgt, und inwiefern sich diese wissenschaftlich erfassen und systematisieren lassen. Dabei folgt Bourdieu dem Wissenschaftsverständnis Ernst Cassirers, der das "Denken in Relationen (eher als in Strukturen)" zur Grundlage der gesamten modernen Wissenschaft erklärte.[21] Im Zentrum der Theorie des künstlerischen Produktionsfeldes steht das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Kunst, wobei letztere den Kulturprodukten zugeordnet und damit zugleich deutlich gemacht wird, dass es sich auch bei der Produktion künstlerischer Werke um einen sozialen und folglich mit soziologischen Methoden zu analysierenden Prozess handelt. In diesem Sinne macht Bourdieu im Vorwort seinen Anspruch deutlich, dem Kunstwerk seinen "Ausnahmezustand" zu entziehen und den akademischen "Widerstand gegen die Analyse" zu brechen; an die Stelle des "Idealismus der literarischen Hagiographie" soll ein "Verständnis der Logik jener gesellschaftlichen Welten" treten, zu denen auch das künstlerische Produktionsfeld und mithin die "höchsten Errungenschaften des menschlichen Tuns" – die Kunstwerke selbst – zu zählen sind.[22] Das erklärte Ziel ist die Begründung einer Wissenschaft von den Kulturprodukten; eine Wissenschaft, welcher nach Bourdieu ein revolutionärer Status zugkommt:

> Der Bruch, den es zu vollziehen gilt, wenn eine strikte Wissenschaften von den Kulturprodukten begründet werden soll, ist daher mehr und anderes als eine schlichte methodologische Kehre: Er impliziert eine echte Konversion der

---

[21] Ebd. Bourdieu betont in diesem Zusammenhang, dass sich das von Cassirer aufgezeigte Denken in Relationen "nur um den Preis eines radikalen Bruchs mit der Alltagsvorstellung von der sozialen Welt" auf die sozialen Wirklichkeiten anwenden lässt und rechtfertigt damit auch, dass sein erster Versuch einer Analyse des intellektuellen Feldes an der Oberfläche der Beziehungen zwischen den Akteuren stecken blieb (Vgl. zur ersten Analyse des intellektuellen Feldes Bourdieu, Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld, in: ders., Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1974, S. 75-124.)

[22] Bourdieu, Regeln der Kunst, a.a.O., S. 11 u. 16. Bourdieu erklärt den Widerstand gegen die Objektivierung und die Hartnäckigkeit dessen, was er als "literarische doxa" bezeichnet, vor allem aus der "Ehrfurcht all derer (...), die oft schon seit ihrer frühen Kindheit dazu erzogen wurden, die sakramentalen Riten der kulturellen Andachtsübungen zu absolvieren", wobei betont wird, dass der Soziologe selbst hier keine Ausnahme darstellt. Der eigentliche Angriff Bourdieus aber gilt Gadamer, in dessen Hermeneutik er nicht nur das Weiterleben der "charismatischen Vorstellung vom Schriftsteller als Schöpfer", sondern darüber hinaus die maßgebliche Gegenposition zur Theorie des Produktionsfeldes sieht (Bourdieu, Regeln der Kunst, a.a.O., S. 295-306). Siehe zu Bourdieus Anspruch, mit dem Mythos des "schöpferischen Genies" zu brechen und "aus einer Meta-Perspektive alle Elemente des literarischen Lebens in ihren Relationen zu betrachten" Jurt, Bourdieus Analyse des literarischen Feldes oder der Universalitätsanspruch des sozialwissenschaftlichen Ansatzes, in: IASL, 22. Bd. 1997, H 2, S. 152-179, hier S. 153.

verbreitetsten Art und Weise, das Geistesleben zu denken und zu leben, eine Art epoché des Glaubens, der den Kulturgegenständen und dem legitimen Umgang mit ihnen gemeinhin entgegengebracht wird.[23]

Einem solchen Unternehmen muss die Einsicht vorausgehen, dass es eine derartige Wissenschaft bislang nicht gibt oder vielmehr, und dies ist bei Bourdieu der Fall, dass der sich fort schreibende Gegensatz zwischen externer und interner Analyse einer wissenschaftlichen Annäherung an die Kulturprodukte im Wege steht.[24]

Allein der Gebrauch der den räumlichen Charakter vorwegnehmenden Adjektive "extern" und "intern" verweist auf den Schlüsselbegriff der zu begründenden Wissenschaft: das literarische Feld. Gemeint ist damit ein gesellschaftlich konstruiertes, relativ autonomes Produktionsfeld mit spezifischen Wahrnehmungs- und Bewertungsprinzipien. In ihm wirken, und das ist die Grundthese der Bourdieuschen Theorie, die Beziehungen eben jener beiden Strukturen zusammen, die gemeinhin separat untersucht werden: die Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen der literarischen Akteure und die Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionierungen im Raum der Werke.[25] Die von Bourdieu angestrebte Überwindung der Alternativen zwischen interner (formaler/struktureller) und externer (historischer/soziologischer) Analyse basiert also auf der Annahme, dass es zwischen dem symbolischen und dem sozialen Raum der Literatur eine Homologie gibt, der die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Kulturprodukten bislang nicht gerecht wurde. Um dieses Problem zu lösen, operiert Bourdieu mit dem Begriff des kulturellen Kräftefelds als einem "System von Themen- und Problembeziehungen", in dem sich das künstlerische Schaffen als ein "kommunikativer Akt" also als ein sozialer Prozess vollzieht.[26]

---

[23] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 296f.

[24] Unter der Überschrift "Die Überwindung der Alternativen" widmet sich Bourdieu dem Gegensatz zwischen interner und externer Analyse, die er auch als scheinbar "unüberwindliche Antinomie" zwischen der auf synchroner Ebene erfaßten Struktur und der Geschichte bezeichnet. Um diesen Gegensatz zu überwinden, müsse man den "Motor des Wandels" nicht in den Werken, sondern in dem "für alle Felder der Kulturproduktion konstitutiven Gegensatz zwischen Orthodoxie und Häresie" suchen; ein Paradigma, das Bourdieu in Anlehnung an Max Weber dem Feld der Religion entleiht (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 328f.). Inwiefern das Erklärungsmuster des "Kampfes) zwischen Herrschenden und Anwärtern" bereits bei Lukács, angestoßen von Georg Simmel, auch auf die entwicklungsgeschichtliche Erfassung der literarischen Formen angewandt wurde, wird sich im weiteren Verlauf der Ausführungen zeigen.

[25] Ebd., S. 369.

[26] Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 76. Auch hier empfiehlt sich ein kurzer Vorgriff auf die Parallelen zu den frühen Schriften Lukács'. 1909 machte Lukács den "sinngebenden Teil" seiner Untersuchungen an der Tatsache fest, daß der Sinn der Literatur grundsätzlich in Mitteilung besteht, wobei er diese nochmals in eine "endogene" (zwischen Actoren und Autoren bzw. zwischen Autoren und Werken) und eine äußere (zwischen Autoren bzw. Werken und Publikum) unterteilt. Sozial

Die Anwendung des Feld-Begriffes auf die Literatur muss aber zunächst über die Geschichte und die Struktur der literarischen Produktion selbst legitimiert werden. Für die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit nun empfiehlt es sich, die von Bourdieu dargelegte Genese und Struktur des literarisches Feldes in Frankreich nachzuzeichnen, so dass sich ein Modell ergibt, mit dem sich die Verhältnisse im Deutschland der Jahrhundertwende vergleichend aufarbeiten lassen. Im Anschluss daran kann gezeigt werden, dass sich zeitgleich zur Polarisierung der literarischen Produktion, welche sich in Deutschland ja nicht zuletzt unter dem Einfluß der französischen Tendenzen vollzog, auch die ersten Ansätze einer literatursoziologischen Erfassung eben dieser sich kristallisierenden Struktur im Medium der Literaturkritik finden, die ihrerseits wiederum als Vorarbeiten zu systematischeren Untersuchungen des literarischen Wandels verstanden werden können.

---

bestimmt sind dann nicht nur die Personen innerhalb der Mitteilung, sondern auch die "Bedingungen der Mitteilung selbst" (Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 28). Daneben nochmal Bourdieu: "(...) so hat man sich vor Augen zu halten, dass das System der sozialen Bedingungen, innerhalb derer das künstlerische Schaffen sich als ein kommunikativer Akt vollzieht (...) das Verhältnis zum eigenen Werk und damit das Werk selbst nicht unberührt läßt" (Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 76)).

1. Die Konstituierung des literarischen Feldes in Frankreich

1.1 Die Ausbildung konkurrierender Positionen

Für die Entwicklungsgeschichte des literarischen Feldes in Frankreich ist das Jahr 1848 von entscheidender Bedeutung, da nach dem Scheitern der Revolution eine literarische Position hervortrat, die als Bewegung der "reinen" Kunst in der Folge neue Maßstäbe für die Rolle des Literaten und der Literatur setzte.[27] Zwar lassen sich die die Anfänge des L'art pour l'art bis in die 30er Jahre zurückverfolgen, aber erst das Jahr 1848 markierte jenen unverkennbaren Bruch, mit dem sich eine große Zahl junger Literaten nicht nur von den sozialen Bindungen an die Gesellschaft löste, sondern gleichsam das literarische Erbe hinter sich ließ und folglich gezwungen war, eigene ethische und ästhetische Normen zu entwickeln:

> Wie sollte die politische Erfahrung dieser Generation – mit dem Scheitern der Revolution von 1848 und dem Staatsstreich Louis-Napoléon Bonapartes, dann die langwährende Ödnis des Zweiten Kaiserreichs – bei der Entwicklung der desillusionierten Sicht von Politik und Gesellschaft, die mit dem Kult des L'art pour l'art Hand in Hand geht, nicht eine zentrale Rolle gespielt haben?[28]

Hatten namhafte Literaten wie Hugo oder Lamartine um 1840 in Oberhaus und Deputiertenkammer noch direkt in die Politik eingegriffen, so veränderte sich deren Stellung mit dem Staatsstreich Louis Napoléons radikal; die gesamte republikanische und sozialistische Opposition wurde in Kürze ausgeschaltet, und die einsetzende Emigrationsbewegung trieb auch die führenden Köpfe der "sozialen Kunst" außer Landes. In Paris, dem Zentrum der Macht und dem Brennpunkt aller gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Bewegungen, zeichnete sich auch die mit dem Jahr 1848 verbundene Klassenspaltung zuerst ab; die Ideale einer bürgerlichen Demokratie und der Sehnsucht nach einer sozialen Republik traten auseinander und entkräfteten die in den 1830er Jahren ausgebaute Position der "sozialen Kunst".[29]

Die Gründung des Zweiten Kaiserreichs bedeutete somit das Ende aller Hoffnungen auf gesellschaftliche und politische Erneuerungen, hatte sich doch das Bürgertum zur Sicherung seiner ökonomischen und sozialen Herrschaft politisch entmündigen lassen und sich nahezu ausschließlich den Geschäften zugewandt:

---

[27] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 84ff. Siehe zur "Wende nach 1850" auch Joseph Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 132-35.

[28] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 101.

[29] Bourdieu betont, dass er mit dem Ausdruck "soziale Kunst" die Etikettierung der Zeit übernimmt und spricht an anderer Stelle auch von den Anhängern der "art social" oder ganz allgemein von den Vertretern der "gesellschaftlich engagierten Kunst" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 119 u. 121).

> Die Erfahrungen, die die Schriftsteller und Künstler von den neuen Herrschaftsformen gewinnen konnten, denen sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterworfen sahen, und das Grauen, das ihnen zuweilen die Gestalt des "Bürgers", des "Bourgeois", einflößen mochte, wird nur verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, was das durch die industrielle Expansion des Zweiten Kaiserreiches geförderte Auftauchen von Industriellen und Kaufleuten mit riesigen Vermögen (...) bedeutete, jenen bildungs- und kulturlosen Aufsteigern, die bereit waren, in der gesamten Gesellschaft den Mächten des Geldes und ihre allen geistigen Dingen zutiefst feindlich eingestellte Weltsicht zum Sieg zu verhelfen.[30]

Vor diesem Hintergrund kommt es zu einer "beispiellose(n) Expansion des Marktes der kulturellen Güter", von der zwar vor allem die Vertreter der "bürgerlichen Kunst" profitierten, die aber auch jenen "Ansturm einer erheblich gewachsenen Population an mittellosen jungen Leuten aus den unteren und mittleren Klassen der Hauptstadt wie vor allem auch aus der Provinz" entfesselte, als dessen Resultat man nach Bourdieu die "Erfindung der literarischen Figur der Bohème" begreifen muss. Die Bedeutung dieser "neuen gesellschaftlichen Entität", mit der eine "regelrechte Gesellschaft in der Gesellschaft" begründet wurde, kann für die Genese des literarischen Feldes nicht überschätzt werden.[31]

Die erste Bohème, der Typ des "romantischen Dandy", hatte bereits in den 1830er Jahren die Ideale des aufstrebenden Bürgertum, aus dessem verarmten Teil seine jungen männlichen Vertreter vornehmlich stammten, ebenso abgelehnt wie die proletarische Massenbewegung.[32] Zu diesen Außenseitern innerhalb des Bürgertums gesellt sich um 1848 jene numerisch beachtliche Gruppe junger Männer, die im Zuge der Landflucht aus der Provinz mit der Hoffnung in die Hauptstadt gekommen waren, hier eine Karriere als Schriftsteller oder Künstler antreten zu können. Trotz expandierender Presse und einem wachsenden Bedarf an Schriftstellern und Journalisten, der nicht mehr allein durch den Zugriff auf den Adel und die Pariser Bourgeoisie gedeckt werden konnte, wurden viele

[30] Ebd., S. 84.

[31] Bourdieu sieht durchaus, dass der Hass auf die Bourgeoisie und das Philistertum bereits zu den bestimmenden Momenten der Romantiker gehörten. Der "Ekel gegenüber der Gesellschaft" aber nimmt erst unter dem Zweiten Kaiserreich einen "nie dagewesenen gewalttätigen Charakter" an, den Bourdieu in unmittelbaren Zusammenhang mit der Entstehung der künstlerisch-literarischen Bohème bringt. Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 84f. u. 118. Siehe hierzu auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 173.

[32] Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch von "auf die schiefe Bahn geratene(n) oder deklassierte(n) Bourgois", die innerhalb des literarischen Raumes eine dem sozialen Raum homologe Position einnehmen: die "von Beherrschten unter Herrschenden" (Ebd., S. 98).

der Provinzler enttäuscht und schlossen sich, wenn auch oft durch proletarischen Broterwerb finanziert, der ersten Bohème an.[33]

Die von Bourdieu für die "zweite Bohème" gewählte Bezeichnung des "proletaroiden Intellektuellen" macht deutlich, dass ihre Vertreter zwar die soziale Herkunft und materielle Not des Volkes teilten, sich als Geistesschaffende jedoch, auch wenn sich für ihre Ideen innerhalb der vorhandenen Strukturen keine gewinnbringenden Einsatzmöglichkeiten finden ließen, vorerst allein durch ihre Erscheinung und Lebensführung von proletarischen Mustern absetzten. Die "Erfindung der Lebenskunst", wie sie sich mit dem sozialen Phänomen der Bohème verbindet, eröffnete dieser Gruppe junger Literaten überhaupt erst die Möglichkeit, sich gleichzeitig von den bürgerlichen und proletarischen Mustern abzusetzen und somit einen eigenen Lebensstil zu entwickeln, der dann zum literarischen Gegenstand erhoben wurde.[34]

Die "schillernde Realität" der Bohème ist gleichzusetzen mit der "Konstruktion ihrer Identität, ihrer Werte, Normen und Mythen", die dann in ihrer Gesamtheit auch den Rahmen für ihre literarischen Produktionen absteckt. So betont Bourdieu, dass die Erfindung der literarischen Figur des Bohème nicht nur eine literarische Fiktion ist und macht damit vor allem deutlich, dass es sich hierbei um einen Prozess wechselseitiger Durchdringung von gesellschaftlicher Realität und literarischer Positionierung handelt, in dessen Verlauf sich die "verkehrte Welt" der Künstler als soziales und symbolisches Universum konstituierte.[35] Der Motor dieser "Kulturrevolution", an deren Ende sich das literarisch-künstlerische Feld "in eine bürgerliche Welt und gegen sie" spaltet, war die radikale Ablehnung und mithin der Bruch mit einer Welt,

> die nie zuvor auf so brutale Weise ihre Werte und ihren Anspruch geltend gemacht hatte, die Legitimationsinstrumente in Kunst wie Literatur gleichermaßen unter ihre Kontrolle zu bringen, und deren Ziel es ist, vermittels

---

[33] Gefördert wurde diese Entwicklung durch die erhebliche Zunahme von Schulabgängern mit Reifezeugnis, aber auch von Studenten der literarischen und naturwissenschaftlichen Fächer. Die sich in Paris einfindenden jungen Leute waren dann nach Bourdieu auch "mit Geisteswissenschaften und Rhetorik gefüttert", ermangelten aber der nötigen finanziellen Mittel und sozialen Kontakte, um ihre Abschlüsse gewinnbringend umsetzen zu können (Ebd., S. 94).

[34] Siehe zur "ambivalenten Situation" der Bohème auch Joseph Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S.131f.

[35] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 96 u. 100. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine von Bourdieu in der Fußote gemachte Ausführung, die sich unmittelbar auf die Konstituierung von Werten innerhalb der sozialen Gruppe der Literaten bezieht: "Unter dem Anschein, zu sagen, was ist, zielen diese Beschreibungen darauf ab, sichtbar zu machen und glauben zu machen, nämlich die gesellschaftliche Welt entsprechend den Überzeugungen einer gesellschaftlichen Gruppe sichtbar zu machen, deren Besonderheit darin beruht, daß sie über ein Quasi-Monopol der Produktion von Diskursen über die gesellschaftliche Welt verfügen" (Ebd., a.a.O., S 97).

> der Presse und deren Schreiberlinge eine entwürdigende Definition der kulturellen Produktion zu oktroyieren.[36]

Zu den gewichtigen Voraussetzungen der unter diesen Bedingungen ausbrechenden literarischen Konkurrenzkämpfe muss der "Bruch mit der Alltagswelt" gezählt werden, für den wiederum die Existenz der Salons als "elitäre Refugien" eine entscheidende Rolle spielte.[37] Zum einen stellen die Salons eine gesellschaftliche Enklave, in der sich mit Gleichgesinnten ein Lebensstil zelebrieren ließ, den man dann wiederum literarisch reflektieren konnte. Zum anderen und darüber hinaus aber waren sie ein Ort, an dem die Schriftsteller "den Mächtigen" begegnen konnten, weshalb Bourdieu in den Salons auch "regelrechte Mittlerinstanzen zwischen Feldern" sieht:

> Die Inhaber der politischen Macht wollen ihre Sicht den Künstlern aufzwingen und sich deren Konsekrations- und Legitimationsmacht (...) zu eigen machen; die Schriftsteller und Künstler wiederum, die als Bittsteller und Fürsprecher, zuweilen sogar als regelrechte pressure groups auftreten, sind darauf aus, eine mittelbare Kontrolle über die verschiedenen vom Staat verteilten materiellen und symbolischen Gratifikationen zu gewinnen.[38]

Im Schatten der Mächtigen, allen voran der Zeitungsdirektoren, wächst auch das breite Heer der "Industriellen des Schreibens", also jener Schriftsteller-Journalisten, die sich nach Bourdieu "in aller Unschuld zum Maßstab in allen Kunst- und Literaturfragen" erheben und jede Unternehmung verurteilen, die ihren eigenen ethischen Prinzipien zuwider läuft.[39] Der Salon ist somit nicht nur die frühe soziale Gestalt der sich entwickelnden "Gesellschaft der Künstler", sondern gleichsam der Ausdruck jener zwischen "Faszination und Verachtung" schwankenden Vorstellung der Bohème vom "breiten Publikum"; eine Vorstellung, die sich ihrerseits auf die ambivalente Stellung ihrer Vertreter im sozialen Raum zurückführen lässt.[40]

---

[36] Ebd., S. 100.

Anhand der Salons und der sich in ihnen entfindenden Literaten kann Bourdieu sehr schön den Abstand der jeweiligen Gruppen zum Feld der Macht illustrieren. So wurde der Salon der Kaiserin in den Tuilerien vor allem von mondänen Schriftstellern, Journalisten und Kritikern besucht, sie sich ohne Ausnahme zu den "notorischen Konformisten" zählen lassen. Die liberalere Gesinnung des Prinzen Jérôme äußerte sich in seinem Empfang von Taine oder Sainte-Beuve im Palais Royal Renan, während die Prinzessin Mathilde darüber hinaus auch Schriftsteller wie Gautier, Flaubert und die Brüder Goncourt empfing. In "einiger Entfernung vom Hof" finden sich dann weitere, mit dem "Renommee eines oppositionellen Ortes" versehene Salons, in denen sich verschiedenste Schriftsteller, Kritiker und Künstler trafen. Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 87f., siehe zu der das Feld strukturierenden Wirkung der Salons auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 134.

[38] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 89f.

[39] Ebd., S. 92f.

[40] Ebd., S. 99.

Der Druck und die Spannung innerhalb dieser Gruppe durchaus erfolgsorientierter junger Männer dürfen dabei nicht unterschätzt werden, da in der Bohème neben Provinz und Metropole auch spürbare Klassengegensätze aufeinander stießen. So kann es nicht überraschen, dass ausgerechnet Baudelaire, dem auch die Türen der namhafteren Salons verschlossen blieben, zum eigentlichen "Gesetzgeber" der Position der "reinen Kunst" wurde. Er verkörpert nach Bourdieu die extremste Position der Avantgarde: "die der Revolution gegen alle Machtinstanzen und alle Institutionen, angefangen bei den literarischen".[41] Erst Baudelaire, der sich aufgrund seiner Erfahrungen inmitten der Bohème in den 1840er Jahren "als endgültig eingliederungsunfähig versteht", erklärte den Bruch mit den Herrschenden stellvertretend für das gesamte "kollektive Unternehmen" der Bohème "zur Grundlage der Existenz des Künstlers als Künstler" und begründete damit den die literarische und künstlerische Ordnung konstituierenden "nomos":

> Von direkten Zwängen oder indirekten Pressionen und Zwängen der weltlichen Machtinstanzen dauerhaft freie Praktiken sind nur möglich, wenn sie nicht in veränderlichen Stimmungen oder in voluntaristischen Entschlüssen der Moral gründen, sondern in der eigentlichen Notwendigkeit eines sozialen Universums, dessen grundlegendes Gesetz, nomos, auf der Unabhängigkeit von den wirtschaftlichen und politischen Machtinstanzen beruht.[42]

Um die erklärte Unabhängigkeit nach allen Seiten abzusichern, entwickelte Baudelaire neben den "Formen der Verweigerung" gegenüber der Familie, der eigenen Herkunft und der Karriere auch die als Forderung an die Vertreter der "reinen Literatur" gerichtete Ablehnung der großen Verlage. Da die literarische Position durch die Zuwanderung der zweiten Bohème nach 1848 über eine angemessen große Zahl von Akteuren verfügte, die nun gewissermaßen ihren eigenen Markt bildeten, konnte Baudelaire mit seiner Entscheidung für einen Kleinverlag den gerade für die kritische Phase der Entwicklung des Feldes entscheidenden "Einschnitt zwischen kommerziellem und avantgardistischem

[41] Die Kandidatur Baudelaires für die Académie française markiert als ein "vollkommen ernsthafter und parodistischer Akt zugleich" nach Bourdieu den ersten Schritt hin zur Gründung des neuen Gesetzes der "reinen Kunst". Mit diesem "regelrechte(n) symbolische(n) Attentat" klagt Baudelaire bei vollem Bewusstsein der Unmöglichkeit eines Erfolges sein Recht auf Anerkennung auch außerhalb der Avantgarde ein und macht damit seinen Gegnern und Anhängern deutlich, dass er die neue Ordnung der "reinen Literatur" verkörpert (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 103-107).
[42] Ebd., S. 104.

Verlagswesen" wagen und mit ihm ein enges Bündnis zwischen kämpferischen Literaten und Verlegern knüpfen.[43]

Zu einem Verbündeten der eigenen Position wollte Baudelaire auch den Kritiker machen, wozu er diesen von seiner Vermittlerrolle zum bürgerlichen Lager abziehen und ihn zum Gleichgesinnten, zum Vermittler des Werkes erheben musste. Die "ideale Gemeinschaft" von Literaten und Kritikern gründet fortan in der Unterordnung des Kritikers, dessen Aufgabe nun darin besteht, die Intention des literarischen Schöpfers aufzuspüren; ein Akt, mit dem auch dem Kritiker schöpferische Qualitäten zugeschrieben werden und über den sich die Macht des Kritikers innerhalb des Feldes an der Seite der Werke im Kampf der Positionen aufrichtet:

> Diese radikal neue Definition der Rolle des Kritikers (...) fügt sich ganz logisch in den Institutionalisierungsprozeß der Anomie ein, der mit der Bildung eines Feldes einhergeht, in dem jeder künstlerisch Schaffende ermächtigt ist, seinen eigenen nomos in einem Werk zu stiften, welches das (völlig beispiellose) Prinzip seiner Wahrnehmung in sich selbst trägt.[44]

Mit Künstler, Kritiker und Verleger auf derselben Position wird deren Normbruch bzw. deren konsequente Ablehnung jeder äußeren Norm dann aber selbst zu einer an Verbindlichkeit gewinnenden Forderung, die in der Folge auch von allen anderen Literaten zur Kenntnis genommen werden muss. Bourdieu illustriert die Paradoxie, dass nämlich die Revolte gegen die Ordnung nun ihrerseits "erste Ordnungsrufe" wirksam werden lässt, am Beispiel von Autoren, die, obwohl sie der externen Nachfrage und den externen Forderungen gehorchen, nun immer stärker gezwungen sind, "die spezifischen Normen des Feldes anzuerkennen".[45]

Keineswegs aber folgte während der kritischen Phase der Konstituierung des Feldes die Mehrheit der Literaten den von Baudelaire formulierten Forderungen, sich von den Ansprüchen der Politik und den Imperativen der Moral zu befreien, um allein der Schiedsinstanz der spezifischen Norm der Kunst zu folgen. Vielmehr muss die Position der "reinen Kunst" im Sinne Bourdieus als "aufzubauende Position" verstanden werden, die sich gerade in ihren Anfängen als Reaktion auf die Dominanz der bürgerlichen Kunst verstand. Den Vertreter der "bürgerlichen Kunst" und hier vor allem den

---

[43] Baudelaire hatte sich für seine "Fleurs du mal" gegen das große Verlagshaus Lévy und für den kleinen Verleger Poulet-Malassis entschieden, den er aus dem Café kannte und dessen Engagement für die junge Dichtung er sehr zu schätzen wusste. Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 113.

[44] Ebd., S. 114.

[45] Als Beispiel dienen hier vor allem die Theaterautoren Ponsard und Augier, deren Stücke aus den 1860er Jahren Bourdieu durchaus als Konzessionen gegenüber den antibürgerlichen Werten der Position der "reinen Kunst" versteht. Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 117.

Theaterschriftstellern kamen aufgrund ihres "engen und direkten Verhältnisses zu den Herrschenden" erhebliche materielle und symbolische Gewinne zu, so dass sie innerhalb des literarischen Feldes eine herrschende Position einnahmen.[46] Die von ihrem ethischen wie politischen Einverständnis mit dem Publikum profitierende bürgerliche Kunst wurde dann auch zur eigentlichen Zielscheibe der Vertreter der "reinen Kunst", wohingegen sich deren Verhältnis zur Position der "sozialen Kunst" verwickelter gestaltete.

Die Stunde der gesellschaftlich engagierten Kunst, so Bourdieu, schlug "kurz vor und kurz nach den Februartagen 1848" und führte in den offenen Kreisen der Cafés ganz unterschiedliche Schriftsteller zusammen, von denen sich die Mehrheit aber dadurch auszeichnete, dass sie innerhalb des Feldes eine ihrer Herkunft homologe beherrschte Stellung einnahmen.[47] Von dieser Position unterschieden sich die Vertreter der "reinen Kunst" trotz vorübergehender Kontakte um 1848 durch ihren politischen Neutralismus und die Ablehnung jeglichen Engagements, was ihnen von Seiten derer, die auch nach der Revolution an der Vorstellung einer gesellschaftlichen und politischen Funktion der Kunst festhielten, den Vorwurf des Egoismus einbrachte.[48]

Die Position des L'art pour l'art definiert sich somit nach Bourdieu "in doppelter Abwehr" gegen die Position der bürgerlichen und der "sozialen" Kunst, von denen sie sich aufgrund ihres bewussten Verzichts auf externe Bindungen maßgeblich unterscheidet:

> Gegen die "nützliche Kunst", die offizielle und konservative Variante der "sozialen Kunst" (...), wie gegen die bürgerliche Kunst, das bewußtlose und bereitwillige Vehikel einer ethisch-politischen Doxa, vertreten sie die ethische Freiheit, ja die prophetische Provokation; vor allem wollen sie die Distanz gegenüber allen Institutionen – Staat, Académie, Journalismus – zur Geltung bringen, ohne sich deshalb gleich im planlosen Sich-Treiben-Lassen der Bohémiens wiederzuerkennen.[49]

Gerade die konsequente Absage der Vertreter der "reinen Kunst" an die Normen einer Gesellschaft (und deren Kunst), die sie "de facto und de jure ausschließt" und mit der sie in doppelter Hinsicht brechen muss, um ihre Prinzipien der ethischen und ästhetischen

---

[46] Ebd., S. 119.

[47] Um die besondere Situation um 1848 zu erfassen, spricht Bourdieu auch von der "gesellschaftlichen Gärung der 40er Jahre". In ihnen kommen "auf Zeit zusammengerückte Autoren" wie Gautier, Champfleury und Baudelaire zusammen, um aber nach dem Staatsstreich wieder auseinanderzugehen (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 122-126).

[48] Siehe zum Verhältnis zwischen "sozialer" und "reiner" Kunst ebd., S. 118-133.

[49] Ebd., S. 127f.

Freiheit geltend zu machen, aber entlassen die neue Position auch in einen unsicheren, da von keinen externen Kräften gestützten Zustand:

> Statt einer fix und fertig gegebenen Position, die man nur einzunehmen braucht – wie jene, die vermittels der von ihnen erfüllten oder erforderlich gemachten gesellschaftlichen Funktionen in der Logik des gesellschaftlichen Funktionszusammenhangs begründet sind –, ist die des L'art pour l'art eine aufzubauende Position, der jedes Äquivalent im Macht-Feld fehlt, eine Position, die es auch nicht geben könnte oder nicht unbedingt geben müßte.[50]

Die Abschaffung des "Bourgeois" als potentiellen Kunden, mit der sich die Position der "reinen Kunst" von der bürgerlichen Nachfrage löst und gleichsam den Markt zum Verschwinden bringt, setzt deren Vertreter nach Bourdieu einem "infernalischen Mechanismus" aus, da der durchaus von ihren selbst vollzogene und gewollte Bruch sie trotzdem unentwegt dem Verdacht aussetzt, "die Notwendigkeit zur Tugend zu erheben".[51] Die damit formulierte "Antinomie der modernen Kunst als reiner Kunst" und ihr spezifischer Produktionsmodus, also die Ablehnung aller ökonomischen Zwänge, äußert sich zunächst in einer bewussten "Zeitverschiebung zwischen Angebot und Nachfrage", weshalb Bourdieu hinsichtlich der Ökonomie der Feldes von einem "Feld der eingeschränkten Produktion" spricht:

> In diesem genuin anti-ökonomischen ökonomischen Universum, das sich am wirtschaftlich beherrschten, symbolisch aber herrschenden Pol des literarischen Feldes etabliert (...) können die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen.[52]

Besonders deutlich zeigt sich dieses strukturelle Merkmal des Feldes am "Aufblühen" kleinerer Zeitschriften, die ihre Leserschaft nahezu gänzlich aus den eigenen Mitarbeiterreihen rekrutieren und oft nur von kurzer Dauer sind. Weder die vergleichsweise geringe Zahl der Leser noch das Scheitern der Selbstverleger aber schaden dem symbolischen Kapitalzuwachs der neuen Position, deren gezielt errichtete

[50] Zwar sei diese Position durch die Vorarbeit der romantischen Dichter bereits "latent im Raum der bestehenden Positionen vorhanden", doch kann diese nur existent werden, wenn diejenigen, welche die neue Position einzunehmen gedenken, das Feld entwickeln, um sich in ihm einen Platz, sprich eine Position, zu verschaffen. Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 127.

[51] Ebd., S. 134.

[52] Bourdieu zufolge kommt die zeitliche Verschiebung zwischen Produktion und Rezeption den Vertretern der reinen Kunst zugute, da sie jenes Intervall freisetzen, "das nötig ist, damit die Werke beim Publikum (und meistens gegen die Kritik) die ihnen immanenten Normen durchsetzen, nach denen sie wahrgenommen werden wollen" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 135).

"verkehrte ökonomische Welt" sich ja gerade auf dem Prinzip gründet, dass wer "auf wirtschaftlichen Terrain verliert", auf symbolischem nur gewinnen kann.[53]

Mit dem Gewinn auf symbolischen Terrain verbindet sich auf engste die Frage der Form, vermittels derer sich die Position der "reinen" Kunst in die eigentlichen Definitionskämpfe um den "wahren" Wert der Literatur einschaltet. Die Absage an die Politik und die Moral und mithin an jede äußere Funktionszuweisung der Literatur lenkte, verstärkt durch die soziale Isolation der Bohème, das Augenmerk der Akteure immer nachdrücklicher auf ihren eigenen Kreis und damit gleichsam auf ihre eigene spezifische Tätigkeit. In diesem Sinne wird der Prozess der Formgebung von Bourdieu als ein Akt der "Befreiungsarbeit" vom Milieu verstanden, der um so nachhaltiger ausfallen muss, je stärker die jeweiligen Akteure gezwungen sind, sich ihren eigenen Markt zu schaffen. Die Arbeit an der Form wird somit nicht nur zur Voraussetzung der Befreiung von externen Bindungen, sondern auch zum Ausdruck der "Objektivierung" des eigenen Milieus, hier also des literarischen Feldes selbst:

> Diesen befreienden und schöpferischen Bruch des Schaffenden hat Flaubert symbolisiert, indem er in Gestalt von Frédéric (*L'education sentimentale*, C.M.) die Ohnmacht und Impotenz eines durch die Kräfte des Feldes manipulierten Wesens in Szene setzte; und dies in dem Werk selbst, das ihn instand setzte, diese Ohnmacht und Impotenz zu überwinden durch die Schilderung der Abenteuer Frédérics und in eins damit der objektiven Wahrheit des Feldes, innerhalb dessen er diese Geschichte schrieb und das durch den Konflikt seiner konkurrierenden Machtinstanzen wie Frédéric auch ihn zur Ohnmacht hätte verdammen können.[54]

Die Macht der Form stellt gewissermaßen die Legitimation einer Definition von Literatur, nach der "alles durch die genuine Wirksamkeit des Schreibens in ein Kunstwerk" verwandelt werden kann.[55] Unter diesem Diktum werden die Inhalte belanglos. Das Resultat ist ein "Diskurs ohne Jenseits", mit dem sich die Anhänger der "reinen Ästhetik" über jene gesellschaftlichen und ästhetischen Grenzen ihrer Zeit stellen, die doch hinzugezogen werden müssen, wenn man die Position als solche verstehen will:

> Die Revolution von 1848, die die Liberalen enttäuscht oder in Unruhe versetzt, vor allem aber das Zweite Kaiserreich werfen die meisten Schriftsteller auf eine Art politischen Quietismus zurück, der nicht zu trennen ist von einem

[53] Siehe zur "berufsideologischen Verklärung des spezifischen Widerspruchs der Produktionsweise" ebd., a.a.O., S. 136-140.
[54] Ebd., S. 174.
[55] Ebd., S. 176.

> hochmütig-stolzen Rückzug auf das gegen die gesellschaftlich engagierte Kunst definierte L'art pour l'art.[56]

Mit dem vor diesem Hintergrund nur konsequenten "Durchbrechen des Zusammenhangs zwischen Ethik und Ästhetik" verabschiedet sich die Bewegung des L'art pour l'art nicht nur vom kleinbürgerlichen Ethos, in dem die zweite Bohème befangen bliebt, sondern stilisiert darüber hinaus ihre eigene soziale Stellung als "unklassifizierbares Bastardwesen" zu einem "ästhetisierende(n) Aristokratismus", der gleichsam als das Resultat und die Voraussetzung der ästhetischen Revolution verstanden werden muss:

> Die großen künstlerischen Revolutionen werden weder von den (auf Zeit) Herrschenden gemacht, die hier wie anderswo einer Ordnung, von der sie ihre Weihe erhalten, nichts entgegenzuhalten finden, noch von den Beherrschten, deren Daseinsbedingungen und Dispositionen sie häufig zu einer routinierten Praxis von Literatur zwingen und die sowohl für die Häretiker als auch für die Hüter der symbolischen Ordnung als Hilfstruppen fungieren können.[57]

In diesem Sinne kann Bourdieu dann auch die "Krise des Naturalismus", welche die zweite Phase der Konstituierung des Feldes einleitet, als eine "Art von symbolistischem Staatsstreich" begreifen, mit dem die Häretiker der "heroischen Periode" ihren Anspruch auf die Herrschaft über die symbolische Ordnung durchzusetzen versuchten.[58]

---

[56] Ebd., S. 212. Siehe zur Bedeutung der Formgebung auch Markus Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg v. Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. Alberto Martino, 22. Bd. 1997, 2. Heft, S. 143.

[57] Es ist nach Bourdieu gerade die "aristokratische Disposition, im Verein häufig mit einer privilegierten sozialen Herkunft und dem Besitz eines umfangreichen symbolischen Kapitals", der die Möglichkeit der Grenzüberschreitung eröffnet (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 184f.).

[58] Siehe zur "Krise des Naturalismus" Ebd., S. 193, 204 u. 209.

1.2. Die Verlagerung der Kämpfe in den Bereich der Formen

Die namentlich von Baudelaire und Flaubert in Wechselwirkung mit dem spezifischen Lebensstil der Bohème entworfenen Prinzipien der "reinen" Kunst entfalten in den 1880er Jahren nachhaltig ihre Wirkung und schlagen sich erstmals in der Entwicklung aller literarischen Gattungen nieder.[59] Der Erfolg der Symbolisten wird von Bourdieu mit der "spezifischen Krise" der literarischen Produktion in den 1880er Jahren in Verbindung gebracht, die sich ihrerseits an eine "im gesamten Macht-Feld zu beobachtende 'spiritualistische Renaissance'"[60] koppelt.

> Die gesellschaftliche und sogar politische Dimension dieser Reaktion ist in der Tat augenfällig: Sie stellt eine künstlerisch-spiritualistische, den Sinn für das Mysterium kultivierende Kunst einer gesellschaftlich und materialistisch orientierten, auf der Wissenschaft begründeten Kunst gegenüber.[61]

Wie bereits das Aufkommen der neuen Position von der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung nach 1848 begünstigt wurde, so wird also auch deren Etablierung von einem gleichlaufenden sozialen Wandlungsprozess unterstützt, der die Stimmung außerhalb und innerhalb des literarischen Feldes zu Ungunsten der sozial Engagierten umschlagen lässt. In einer "Atmosphäre geistiger Restauration" stärkte der ästhetisierende Aristokratismus seine Kräfte und beförderte die Wende zu Kunstformen, mit deren Hilfe "die besänftigende Verleugnung der sozialen Welt auf die Spitze" getrieben wird.[62]

Für den noch zu vollziehenden Vergleich zwischen der Genese des Feldes in Frankreich und der literarischen Entwicklung in Deutschland ist diese "symbolische Reaktion gegen den Naturalismus" von größter Bedeutung. Einerseits bildet sich unter dem nun in aller Deutlichkeit aufbrechenden Gegensatz zwischen "reiner" und sozial engagierter Kunst erstmals jenes "Denkschema" aus,

> das mit seiner Ausbreitung unter den Schriftstellern, Journalisten und dem Teil des Publikums, das um seine kulturelle Distinktion am meisten besorgt ist, dazu

---

[59] Bourdieu zufolge beruhten die Prinzipien der Autonomie, wie sie nach 1848 entwickelt wurden, "zu einem Großteil noch auf Dispositionen und Handlungen der Akteure". Ihre Objektivierung, das heißt die Ausbreitung dieser Prinzipien im literarischen Feld und der Niederschlag des von ihnen ausgehenden Modernisierungsimpulses in den literarischen Werken, erfolgte in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 187).

[60] Gepaart ist die spiritualistische, zu "einer Art Salonanarchismus" führende Renaissance nach Bourdieu mit einer Neuauflage des Idealismus, mit dem Wagner-Kult und der Verehrung für die frühe italienische Malerei. Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 193.

[61] Ebd.

[62] Zu nennen sind hier vor allem die symbolistische Dichtung und der psychologische Roman; Formen also, die auch von den nun in großer Zahl von der naturalistischen auf die symbolistische Position wechselnden Schriftstellern gewählt wurden. Vgl. zur "Konversion von Schriftstellern" in den 1880er Jahren Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 204 u. 208.

verleitet, das literarische und, weitergehend, das gesamte intellektuelle Leben in der Logik der Mode zu denken, und das es erlaubt, eine Tendenz, Strömung oder Schule mit dem bloßen Argument zu verurteilen, sie sei "überholt".[62]

Andererseits und darüber hinaus geht die symbolistische Reaktion mit einem erheblichen Zuwachs an literaturkritischen Schriften und Manifesten einher, mittels derer die literarischen Richtungskämpfe gleichsam dokumentiert werden und die in entscheidendem Maße den Boden einer literatursoziologischen Erfassung eben dieser Kämpfe im literarischen Produktionsraum stellen.[63]

Zunächst aber gilt es, die Auswirkungen der spezifischen Krise der literarischen Produktion auf die einzelnen Gattungen nachzuzeichnen und herauszustellen, inwiefern diese für die "Entstehung der dualistischen Struktur" förderlich wirkte. Dazu empfiehlt es sich, mit Bourdieu die nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten erstellte Gattungshierarchie mit der des Prestiges im Feld zu kontrontieren. Nach der ersten steht das Theater auf Platz eins, der Roman auf Platz zwei und die Lyrik rangiert auf dem letzten Platz, da es nur dem Theater und dem Roman gelang, ihr Publikum über das literarische Feld hinaus auszudehnen, während die Lyrik ihre Anhängerschaft allein im Feld rekrutieren konnte. Unter feldinternen Gesichtspunkten bietet sich das umgekehrte

[62] Ebd., S. 205. Sowohl die Bezeichnung "Logik der Mode" als auch das von Bourdieu mit ihm in Verbindung gebrachte Bedürfnis nach kultureller Distinktion sind von Georg Simmel bereits um die Jahrhundertwende, also nahezu parallel zu den hier beschriebenen Prozessen aufgezeigt worden. Ausgehend von der Überlegung, dass der Mensch grundsätzlich ein "Unterschiedswesen" sei, illustriert Simmel anhand der "Logik der Mode" nicht nur die sich mit ihr eröffnende Möglichkeit der klassenmäßigen Unterscheidung, sondern auch die wechselseitige Objektivierung zweier so entgegengesetzter Strömungen wie der individualistischen und der sozialen. Beide können, wenn auch durch die spezifische Logik des Feldes gebrochen, durchaus als Verlängerungen der von Bourdieu fokussierten künstlerischen Strömungen verstanden werden. Es ist nach Simmel ja gerade das alle sozialen Kreise erfassende Phänomen der Mode, mit dem die sozialen Spannungen in der Moderne gewissermaßen auf die formale Ebene überführt werden; ein Symptom dafür, dass die moderne bürgerliche Gesellschaft die Kausalität durch die Essenz des Transitorischen ersetzt. Vgl. hierzu Simmel, Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen, Frankfurt a.M. 1989, S. 137 u. ders., Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie, in: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, a.a.O., S.106f. Siehe zur "teilweise mythenhaften Bewertung" des Neuen in der kulturellen Modernisierung auch Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität, Frankfurt a.M. 1998, S. 34.

[63] Auch hier lohnt sich ein kurzer Vorgriff auf die Anfänge der soziologischen Literaturbetrachtung in Deutschland, für die Simmel, wie noch genauer zu zeigen ist, bedeutende Vorarbeit geleistet hat. Angestoßen durch die vor allem im Medium der Literaturkritik und der literarischen Manifeste ausgetragenen literarischen Definitionskämpfe um die Frage, ob sich die Literatur an die Spitze der sozialen Bewegung oder in die exklusive Nischenexistenz begeben sollte, ging Simmel in seiner "Soziologischen Ästhetik" bereits 1896 der Problemstellung nach, "wie scheinbar rein ästhetische Interessen durch materielle Zweckmäßigkeit hervorgerufen werden und umgekehrt ästhetische Motive in die Formung hineinwirken, die scheinbar der reinen Zweckmäßigkeit folgen" (Siehe hierzu Simmel, Soziologische Ästhetik, in: Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, a.a.O., S. 142). Bourdieu folgt bei seiner Rekonstruktion des "symbolistische(n) Staatsstreich(s)" und des "neu eingerichtete(n) Regime(s)" den symbolistischen Manifesten der 1880er Jahre, in denen unter anderen Brunetière, Bourdet, Huret und

Bild: die Lyrik nimmt auch ohne externen Markt ihre "durch die romantische Tradition zur Kunst schlechthin geweihte" Führungsposition ein. Der Roman hält auch hier seine Mittelstellung, hatte er sich doch namentlich mit Stendhal, Balzac und Flaubert aus der engen Bindung an den Journalismus gelöst und konnte zudem durch die außergewöhlichen Verkaufserfolge der Zolaschen Romane auf ein breiteres Publikum als jede andere Gattung verweisen. Am "entgegengesetzten Pol" der Dichtung steht dann auch das Theater, dessen unmittelbare Nähe zum bürgerlichen Publikum ihm mit den finanziellen Gewinnen und offiziellen Ehrungen auch die ganze Verachtung der auf literarisches Prestiges setzenden Schriftsteller und Kritiker einbringt.[65]

Im Hinblick auf den weiteren Verlauf meiner Argumentation soll der Fall des Theaters hier ausführlicher behandelt werden, da dieses bereits 1909 von Georg Lukács als hervorragendes Beispiel für den Einfluß der "allgemeinen Differenzierung" auf die "aus den weniger differenzierten Zeiten erhaltenen Formen" herangezogen wurde.[66] Anders als Lukács nähert sich Bourdieu den Gattungen "als ökonomische(n) Unternehmungen", die er dann nach den Gesichtspunkten des Preises des Produkts oder des symbolischen Konsumptionsaktes, der Anzahl und der sozialen Qualität der Konsumenten und nach der Länge des Produktionszyklus' untersucht. Für das Theater lässt sich zunächst ein hoher Produktionspreis und ein eben solcher symbolischer Distinktionswert ausmachen, da der Besuch des Theaters, zumal der großen Bühnen, auf Seiten der Konsumenten ein entsprechendes Kapital zur Bedingung hat. Aber auch auf Seiten der Produzenten erfordern ein Erfolg in der Gattung des Theaters ein erhebliches "soziale(s) Kapital an Beziehungen im Theatermilieu", was wiederum die "Nähe zu den Werten des in der Hauptsache bürgerlichen und in Paris lebenden, also gesellschaftlich wie kulturell stärker 'distinguierten' Publikums" voraussetzt. Durch die enge Verflechtung des Theaters mit den bürgerlichen Normen setzt die Differenzierung der Gattung erst mit Verzögerung ein, entwickelt sich dann aber als Gegensatz zwischen klassischem Theater, Boulevardtheater und Cabaret "sehr direkt der gesellschaftlichen Hierarchie des betreffenden Publikums" entsprechend.[67]

Huysman das Ende des Naturalismus verkündeten und vehement die Frage stellten, wodurch sich dieser ersetzen ließe. Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 204f.

[65] So verschaffte das Theater Bourdieu zufolge "für eine im Verhältnis geringe kulturelle Investition" einer kleinen Zahl von Autoren sofortige und beachtliche Gewinne, während der Roman einer "relativ großen Zahl von Autoren erhebliche Gewinne" sicherte, und die Dichtung einer "kleinen Zahl von Produzenten äußerst geringe Profite" einbrachte (Ebd., S. 188f.). Siehe zur Entwicklung des Marktwerts der einzelnen Gattungen auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 154-157.

[66] Georg Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 36.

[67] Vgl. zum "Fall des Theaters" Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 189ff.

Der eigentliche Unterschied verläuft dabei nach Bourdieu zwischen dem "bürgerlichem Theater" und dem "Avantgarde-Theater"; ein Unterschied, der letztlich in den "Gegensatz zwischen Kunst und Geld" mündet und sich als solcher nicht nur in der sozialen Charakteristik des Publikums der Pariser Theater niederschlägt, sondern zum Trennungsprinzip "in den Köpfen" gerinnt.[68] Begrifflich gefaßt wird dieses Verhältnis zwischen dem Feld der literarischen Produktion und dem sozialen Macht-Feld von Bourdieu als "strukturelle und funktionelle Homologie". Sie bezeichnet jene Gemeinsamkeit zwischen Produzenten und Rezipienten, die in den 1880er Jahren vermittels der Gattungen von den jeweiligen literarischen Akteuren teilweise gezielt gesucht und aufgebaut wird und sich so, wenn ich Bourdieu hier richtig verstehe, "die zu beobachtende Harmonie zwischen den Produzenten und den Konsumenten" schafft:

> Eine strukturelle und funktionelle Homologie zwischen dem Raum der Autoren und dem Raum der Konsumenten (sowie Kritiker) und die Korrespondenz zwischen der gesellschaftlichen Struktur der Produktionsräume und den mentalen Strukturen, die Autoren, Kritiker und Konsumenten auf die (ihrerseits nach Strukturen organisierten) Produkte anwenden, liegt jener Koinzidenz zugrunde, die sich zwischen den verschiedenen Kategorien angebotener Werke und den Erwartungen der verschiedenen Publikumskategorien ergibt.[69]

Hinter der "wundersam" erscheinenden "Koinzidenz" steht dann aber jener Untersuchungskomplex "der gegenseitigen Beeinflussung der Form und der Wirkung", den Lukács in Anlehnung an Simmels *Philosophie des Geldes* zum eigentlichen Gegenstand einer Theorie der Literaturgeschichte erklärte. Wie Bourdieu, so weigerte sich bereits Lukács die Harmonien (oder Disharmonien) innerhalb der beschriebenen Korrespondenz allein auf eine unmittelbare Anpassung an die Nachfrage zurückzuführen und stellte, um der Komplexität des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten gerecht zu werden, eine Definition der Form auf, die von Anfang an soziale und ästhetische Momente zusammenführt. Als "die einzige zugleich soziale und ästhetische Kategorie der Literatur" wird sie, wie noch ausführlicher zu zeigen ist, zu einem Produkt wechselseitigem Wertaustauschs.[70] Von daher markieren die Formen bzw. die Gattungen bei Lukács, ebenso wie bei Bourdieu, in ihrer jeweiligen Ausprägung die "historische Quintessenz", also das Zwischenergebnis jener oben ausgeführten Homologie oder Korrespondenz, die in ihrer Historizität aufgearbeitet werden muss, wenn man nicht bei einer Stilisierung der Formen zur "transhistorischen

[68] Ebd., S. 260.
[69] Ebd., S. 261f.
[70] Georg Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 29.

Essenz" stecken bleiben will.[71] Lukács antwortete auf diese Herausforderung mit einer Entwicklungsgeschichte der Formen und ihrer Veränderungen, die zum "Gegenstand der Wissenschaft werden können"; Bourdieu erinnert bei gleicher Intention daran, "daß die Analyse der Geschichte des Feldes an sich die einzig legitime Form der Wesensanalyse sein dürfte".[72]

Die historischen Voraussetzungen beider literatursoziologischen Methoden aber werden deutlicher, wenn man mit Bourdieu den Verlauf des Feldes weiter verfolgt. Der anhaltende AutonomisierungsProzess führt in den 1880er Jahren "zur allmählichen Isolierung dessen (...), was jede Kunst und jede Gattung im eigentlichen Sinn definiert".[73] Oder anders formuliert, mit dem anhaltenden Kampf der Künstler und Literaten um die Befreiung von der bürgerlichen Nachfrage eröffnet sich nicht nur die Möglichkeit, sondern sogar die Notwendigkeit, den eigenen Gegenstand und mithin den Wert dieses Gegenstandes zu definieren.[74] Der spezifische Wert der Literatur kann dann aber, ebenso wie in der Malerei oder der Musik, nicht in den Inhalten oder "Aussagen" liegen, über die sich die Kunst ja zwangsläufig in Fremdbestimmung begeben würde. In diesem Sinne formuliert Bourdieu hinsichtlich der zweiten Entwicklungsphase unter der Überschrift "Für die Form" dann auch jene Aufdeckung der spezifischen künstlerischen und literarischen Formen, in der sich der Zuwachs an künstlerischer Selbstbestimmung manifestiert:

> Die Bewegung des künstlerischen und des literarischen Feldes hin zu mehr Autonomie geht einher mit einem Prozeß der Differenzierung der künstlerischen Ausdrucksformen und einer fortschreitenden Aufdeckung der Form, die einer jeden Kunst oder Gattung genuin zukommt, und zwar über die gesellschaftlich bekannten und anerkannten äußerlichen Zeichen einer Identität hinaus.[75]

Was also in der ersten Phase als Kampf gegen die etablierte und extern sanktionierte Literatur begann, mündet in der zweiten Phase in die feldinternen "Kämpfe von Reinigungsaktion zu Reinigungsaktion", was wiederum dazu führt, dass die Literaten die Grundlagen der eigenen Existenz und deren Notwendigkeit "entdecken".[76] Die derart

---

[71] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 224f.

[72] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 35 u. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 224.

[73] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 224.

[74] Bourdieu kommt in diesem Zusammenhang ausführlich auf das Verhältnis zwischen Malern und Literaten zu sprechen und macht deutlich, dass deren Befreiung von aufgezwungenen Themen und Sujets sie überhaupt erst in die Lage versetzte, "in sich selbst die Grundlage ihrer eigenen Existenz und Notwendigkeit zu entdecken" (Ebd., S. 225).

[75] Ebd., S. 223f.

[76] Ebd.

aufgebrochene Freiheit des literarischen Produktionsfeldes aber muss gleichsam als Zwang verstanden werden, die literarischen Ziele und Werte einschließlich der sozialen Möglichkeiten, diese zu erreichen, immer wieder neu zu definieren, womit der Zustand der "Regellosigkeit" im Feld gewissermaßen selbst zur Norm wird:

> Der zur Konstituierung eines Feldes führende Prozeß stellt einen Prozeß der Institutionalisierung von Anomie dar, an dessen Abschluß sich niemand mehr als absoluter Herr und Besitzer des nomos, des Prinzips legitimer Vision und Division, aufspielen kann.[77]

Veranschaulichen lässt sich diese Institutionalisierung der Normlosigkeit durch die Brüche, welche nun auch innerhalb des sich gegen den "kommerziellen Sektor" definierenden "experimentellen Sektors" erfolgten. So spaltete sich das "Subfeld der reinen Produktion" am Ausgang des 19. Jahrhunderts in die Parnassiens und die "Décadents": eine Aufspaltung, welche von Bourdieu auch als "sekundärer Gegensatz" zwischen der "Avantgarde" und der "arrivierte(n) Avantgarde" bezeichnet wird.[78] Von der sich gegen die Parnassiens richtenden Bewegung des Symbolismus, mit der sich vor allem der Kreis um Mallarmé verbindet, lösen sich dann in Opposition zu ihr die Decadents unter Führung Verlaines,

> bis sie sich in einer Reihe von stilistisch-thematischen Gegensätzen frontal gegenüberstehen (dem von Rive droite und Rive gauche, Salon und Café, von pessimistischem Radikalismus und vorsichtigem Reformismus, von expliziter, auf Hermetismus und Esoterik gründenden Ästhetik und Ästhetik der Klarheit und Einfachheit, der Naivität und des Gefühls).[79]

---

[77] Zur Veranschaulichung dieses Prozesses bedient sich Bourdieu des Terminus der "Emergenz", wie er von Ian Hacking für den langsamen Prozess des Auftauchens einer Struktur eingeführt wurde, wobei Bourdieu betont, "daß sich in jedem Moment dieses kontinuierlichen und kollektiven Prozesses das Auftreten einer vorläufigen Form der Struktur festmachen läßt" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 216f.). Die Struktur oder die Ordnung selbst ist dabei bei Bourdieu ebenso wie bei Niklas Luhmann immer mehr als die Summe der Bestandteile, aus denen sie sich zusammensetzt. Luhmann spricht in diesem Zusammenhang dann auch von der "Unableitbarkeit der Ordnung und ihrer Eigenschaften aus den Elementen, die sie bilden" (Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1984, S. 115). Hans-Nobert Fügen spricht in einem ganz ähnlichen Zusammenhang wie Bourdieu, nämlich hinsichtlich der "sozialen Unsicherheit des Schriftstellers" von einer "institutionalisierte(n) Institutionslosigkeit" und plädiert für die "Auffassung von dem schriftstellerischen Individualismus, der Originalität, der sozialen Funktion der Literatur, der Ruhmsucht, dem Ruhm und dem sozialen Status des Schriftstellers als funktionaler Einheit"(Hans-Norbert Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, Bonn 1970, S. 138).

[78] Der primäre Gegensatz verläuft, wie oben bereits ausgeführt, zwischen Kunst und Geld, also "zwischen der reinen Produktion, bestimmt für einen eingeschränkten Markt der Produzenten, und der Massenproduktion, ausgerichtet an den Erwartungen des breiten Publikums" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 198).

[79] Die Aufspaltung der Symbolisten folgt dabei den sozialen Unterschieden der Vertreter beider Gruppen; "die Mehrheit der Symbolisten entstammen der mittleren oder Großbourgeoisie, wenn nicht dem Adel, haben in Paris studiert, häufig Jura; die Décadents dagegen entstammen den unteren Bevölkerungsschichten oder dem Kleinbürgertum und verfügen über wenig kulturelles Kapital" (Ebd., S. 200).

Am Beginn des 20. Jahrhunderts erreicht nach Bourdieu die "literarische Anarchie" mit dem Scheitern des als Versöhnung gedachten "Kongresses der Dichter" (27. Mai 1901 in Paris) ihren Höhepunkt und setzt jene Kette von Spaltungen frei, die als "Logik der permanenten Revolution" zum Funktionsgesetz des literarischen Feldes überhaupt wird:

> Die Manifestationen und Manifeste all derer, die seit Beginn dieses Jahrhunderts ein neues, durch einen Begriff auf -ismus bezeichnetes künstlerisches Regime zu oktoyieren suchen, zeugen davon, daß die Revolution sich tendenziell als Modell des Zugangs zur Existenz im Feld durchsetzt.[80]

Für den eigentlichen Indikator und gleichsam die Vollendung des kollektiven Emanzipationsprozesses steht bei Bourdieu die "ästhetisch-ethisch-politische Konzeption" des Intellektuellen in der Person Zolas. In seinem "J'accuse" werden die von den Symbolisten aufgekündigten Bindungen an ethische und politische Normen erneuert, ohne aber Kompromisse mit der etablierten Ordnung einzugehen. Sein Eingriff in das politische Feld erfolgte "im Namen der Autonomie eines kulturellen Produktionsfeldes, das zu einem hohen Grad von Unabhängigkeit gegenüber den staatlich-gesellschaftlichen Machtinstanzen gelangt ist" und kann folglich als ein Akt verstanden werden kann, mit dem sich nicht nur die Autonomie des künstlerischen Produktionsfeldes unter Beweis stellt, sondern mit dem darüber hinaus die innerhalb des Feldes zur symbolischen Herrschaft gelangte Position der "reinen Kunst" ihren Führungsanspruch als "subversiven prophetischen Auftrag" nach Außen trägt:

> Zurückgezogen auf die ihm eigene Ordnung, gestützt auf seine ureigenen Werte der Freiheit, Selbstlosigkeit, Gerechtigkeit, die ausschließen, daß er seine spezifische Autorität und Verantwortlichkeit zugunsten zwangsläufig minderwertiger weltlicher Profite und Machtbefugnisse aufgibt, behauptet sich der Intellektuelle gegen die eigentümlichen Gesetze der Politik, die der Realpolitik und der Staatsräson als Verteidiger universeller Prinzipien, die nichts anderes sind als das Ergebnis der Universalisierung spezifischer Prinzipien seines eigenen Universums.[81]

Dieser von Zola und an ihn anknüpfend von Heinrich Mann 1915 auch in Deutschland vollzogene historische Akt "exemplarischer Prophetie", die Materialisierung der gesellschaftlichen Macht der Kunst, welche ihren Höhepunkt später in dem politischen Engagement Sartres erreicht, ist ohne die geleistete Vorarbeit der Position der "reinen Kunst" nicht zu verstehen.

---

[80] Ebd., S. 202-204.
[81] Siehe zur "Erfindung des Intellektuellen" Ebd., S. 210-212.

1.3. Die kollektive Produktion des Glaubens

Auf die dualistische Struktur aufbauend vollzog sich während der dritten Entwicklungsstufe die Etablierung des Marktes der symbolischen Güter.[82] Die Existenz dieses Marktes steht bei Bourdieu als das Zeugnis der permanenten Produktion und Reproduktion eines kollektiven Glaubens an den Wert der literarischen Produktion, welcher selbst wiederum die Voraussetzung und das Produkt der literarischen Definitionskämpfe bzw. der Struktur des Feldes ist:

> Die Kämpfe wiederum zwischen den Verfechtern antagonistischer Definitionen der künstlerischen Produktion und der Identität des Künstlers tragen entscheiden zur Produktion und Reproduktion des Glaubens bei, der zugleich Grundvoraussetzung und Effekt der Funktionsweise des Feldes ist.[83]

Wie bereits erwähnt, setzt die "Produktion des Glaubens" nicht erst mit der dritten Phase ein, sondern beschreibt ein emergentes Niveau, weshalb Bourdieu von der "illusio" auch als Bedingung und Ergebnis des Funktionierens des Feldes spricht. Sie bezeichnet jene "interessierte Teilnahme am Spiel", mit der sich die Akteure erst einmal auf dessen immanente Logik einlassen und die sie einmal im Feld dazu zwingt, ihre Verhaltensweisen und Vorstellungen an die im Feld gegebenen Strukturen und Möglichkeiten anzupassen.[84]

An der Schnittstelle zwischen subjektiver und objektiver Ebene operiert der von Bourdieu eingeführte Habitus-Begriff. Er umfasst die in der *Philosophie des Geldes* von Simmel anschaulich beschriebene Ausprägung mentaler und handlungsleitender Vorstellungen der einzelnen Akteure, die diese mit den Strukturen des jeweiligen Wirkungskreises harmonieren lassen und die als Synthese individueller "Wertskalen" jedem objektiven Tauschwert zugrunde liegen. In den Worten Bourdieus:

> In der Beziehung zwischen den Habitus und den Feldern, denen jene mehr oder weniger adäquat angepaßt sind – je nachdem, in welchem Ausmaß sie deren Produkt sind –, wird erzeugt, was das Fundament aller Nützlichkeitsskalen ist, das heißt die grundlegende Bindung an das, das grundlegende Verhaftetsein mit dem Spiel, die illusio, Anerkennung des Spiels und der Nützlichkeit des Spiels,

---

[82] Bourdieu macht hier mit seinen Erhebungen hinsichtlich der Verkaufszahlen kleinerer Verlage einen zeitlichen Sprung in die 1950er und 70er Jahre, weshalb sich die dritte Entwicklungsphase wohl auch eher als vorläufige Zustandsbeschreibung des literarischen Feldes verstehen lässt. Da diese Untersuchungen und Ausführungen über den im Rahmen dieser Arbeit interessierenden Gegenstand hinausgehen, wird aus ihnen im Folgenden nur abstrahiert, was zu einem Verständnis der Definition und des Funktionierens des Feldes beiträgt.

[83] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 269.

[84] Siehe zur "illusio" und dem Kunstwerk als Fetisch Ebd., S. 360.

Glauben in den Wert des Spiels und seines Einsatzes, die alle besonderen Sinn- und Wertstiftungen fundieren.[85]

In diesem Sinne bezeichnet Bourdieu das Kunstwerk dann auch als "Produkt eines ungeheuren Unternehmens der symbolischen Alchimie", an dem eine Vielzahl von Akteuren grundsätzlich gleicher Gesinnung kontinuierlich tätig sein muss, um den Wert der Produktion des Gegenstandes Literatur und damit das Produkt selbst in einer "alles individuelle Bewusstsein und Wollen transzendierenden kollektiven Ordnung" zu verankern.

Das "Unternehmen" selbst operiert dabei durchaus ökonomisch, nur ist diese Ökonomie eine "umgekehrte", da sie entgegen der Logik der "literarisch-künstlerischen Industrien" auf lange Produktionszyklus setzt, also die oft erhebliche Zeitspanne zwischen der eigentlichen Investition auf Seiten der Produzenten und der Akzeptanz oder dem Erfolg des Produktes auf Seiten des Publikums zum eigenen Markenzeichen erhebt.[86] Neben dem, was Bourdieu für die Produkte der "eingeschränkten Produktion" auch als "Tempo ihrer Wirkung" bezeichnet, spielt hier auch die Dauer dieser Wirkung eine entscheidende Rolle. Sie wird über die "zwei Modi des Alterns von Unternehmen, Produzenten und Produkten" erfasst, nach denen die zur schnellen und breiten Wirkung gelangenden "kommerziellen" Produkte diese recht bald wieder einbüßen, während die Produkte des gegenüberliegenden Pols das "äußerst langsame Tempo ihres Wirkens" mit der späten "Kanonisierung der Werke als klassische" ausgleichen.

---

[85] Ebd., S. 278. Hans Joas ist zuzustimmen, wenn er hinsich[illegible]h des Verhältnisses zwischen Form und "Fluss des Handelns" bei Simmel die Systematisierung und beg[illegible]liche Erfassung vermisst (Vgl. hierzu Hans Joas, "Die Immanenz der Transzendenz (Georg Simmel)", in ders., Die Entstehung der Werte, Frankfurt 1999, S. 110-132, hier S. 115, ebenfalls zu mangelnden Methode bei Simmel Sybille Hübner-Funk, Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel, in: Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, hrsg.v. Hannes Böhringer u. Karlfried Gründer, Frankfurt a.M. 1976, S. 44-58, hier S. 44f.) Eine klar definierte Methode leistet Bourdieu, der aber, wie mir scheint, an der für eine Soziologie kultureller Formen entscheidenden Umschlagstelle zwischen subjektiver und objektiver Kultur grundsätzlich nicht über Simmel hinausgeht (Siehe hierzu vor allem den Abschnitt "Von der Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung ästhetischer und soziologischer Anschauungen" in der vorliegenden Arbeit). Vielmehr, und dies zeigt meines Erachtens vor allem die Auseinandersetzung Bourdieus mit dem Phänomen der "Schulen", legt Bourdieu das Gewicht auf die Wirkungsmacht der sozialen – nicht der symbolischen – Formen, in denen die Werke produziert und reproduziert werden: "(...) die ausdrückliche Funktion der Schule besteht darin, das kollektive Erbe in ein sowohl individuell als auch kollektiv Unbewußtes zu verwandeln: bezieht man daher die Werke einer Epoche auf die Praktiken der Schule, so hat man ein Mittel, das nicht nur zu erklären vermag, wozu die Werke sich ausdrücklich bekennen, sondern auch, was sie durch ihre bloße Zugehörigkeit zur Symbolik einer Epoche oder Gesellschaft verraten" (Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 139).

[86] Bourdieu unterscheidet in diesem Sinne zwischen Unternehmen mit kurzem Produktionszyklus, "die die Risiken durch vorweggenommene Anpassung an die erforschbare Nachfrage zu minimieren trachten", und Unternehmen mit langen Produktionszyklen, "die auf die Akzeptanz der kulturellen Investitionen immanenten Risiken und vor allem auf die Befolgung der spezifischen Gesetze des Kunsthandels gegründet sind" (Ebd., S. 228ff.).

Auf dem Weg zur Konsekration bedürfen die "Klassiker" neben den von Bourdieu als "Entdecker" bezeichneten Avantgarde-Kritikern auch Instanzen wie der Akademien, die ihrerseits "in dem Maße Tradition und gemäßigte Innovation verbinden, wie ihre kulturelle Gerichtsbarkeit sich auf die Zeitgenossen bezieht". Vor allem aber bedürfen sie – anders als die Werke mit kurzen Produktionszyklen – der Weihe durch das Bildungswesen, "das als einzige Institution in der Lage ist, auf lange Sicht ein Publikum von Überzeugten zu schaffen":

> Damit ist der Gegensatz total zwischen den Bestsellern ohne Dauer und den Klassikern, Bestsellern in Langzeitperspektive, die ihre Kanonisierung, also ihren erweiterten und dauerhaften Markt, dem Bildungssystem verdanken.[87]

Mit der zunehmenden Verdichtung der Strukturen (Schriftsteller/Kritiker/Verlag/Markt auf der gleichen Position) schließt sich der "Kreislauf der Konsekration", nach dessen Anfang zu fragen nur jene "theologische Logik des ersten Beginns" reproduzieren würde, gegen die sich die Theorie des Feldes ja gerade richtet. Die Suche nach dem "Schöpfer des Schöpfers" führt zurück zur beschriebenen Genese des Feldes als einem "System der objektiven Beziehungen", in dem sich durch anhaltende Interaktion auch das Kunstwerk als "sakrale(r) und kanonisierte(r) Gegenstand" aufrichtet:

> Im Gegensatz zu den hergestellten Objekten mit geringem oder gar keinem symbolischen Gehalt (...) gewinnt das Kunstwerk – wie religiöse Güter oder Dienstleistungen, Amulette, diverse Sakramente – nur Wert durch einen kollektiven Glauben als kollektiv produzierte und reproduzierte kollektive Verkennung.[88]

Das "Ungeheure" des Unternehmens oder vielmehr der Anschein der Transzendenz ergibt sich dabei aus der bereits von Simmel festgehaltenen Tatsache, dass die Historizität der Objektivationen – hier der Kunstwerke – nicht gegenwärtig ist, da die Genese und damit das "Gemacht-Sein" der Formen hinter ihrer Eigendynamik und Eigenlogik verschwindet. Die Formen selbst, und dies gilt auch für die von Bourdieu beschriebenen, sich zum Feld verdichtenden Strukturen, beziehen daraus ihre Macht und wirken, indem sie den Individuen "Form und Inhalt (ihres) eigenen Wesens" verleihen, auf die empirische Ebene zurück.[89]

---

[87] Ebd., S. 237.

[88] Ebd., S. 277. Siehe zur "spezifischen Logik des Marktes symbolischer Güter" auch Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 123f.

[89] Gerade daraus ergibt sich nämlich bei Simmel [illegible] soziale und ästhetische Doppelcharakter der Formen, zu denen sich dann die literarischen Formen ebenso zählen lassen wie die soziale Form des Feldes. Die Ausbildung sachlicher Symbole oder auch symbolischer Formen ist nach Simmel kennzeichnend für den gesamten Prozess fortschreitender Differenzierung, wobei aber erst mit dem 19. Jahrhundert jener Punkt

Mit der an Systematik gewinnenden Reflexion über die Produktion des Glaubens schließt die Entwicklungsgeschichte des literarischen Feldes bei Bourdieu und eröffnet sich gleichsam die Möglichkeit und die Rechtfertigung einer Wissenschaft von der Produktion des Werts kultureller Güter:

> Ist erst einmal der bestkaschierte Effekt dieses unsichtbaren Zusammenspiels offengelegt, das heißt die permanente Produktion und Reproduktion der illusio, das kollektive Verhaftetsein mit dem Spiel, das zugleich Ursache und Wirkung der Existenz des Spiels ist, läßt sich auch die charismatische Ideologie des "schöpferischen Tuns" suspendieren, der sichtbare Ausdruck jenes stillschweigenden Glaubens und sicher das Haupthindernis für eine rigorose Wissenschaft von der Produktion des Werts kultureller Güter.[90]

Sowohl der von Bourdieu am Ende seiner Ausführungen zur Genese des literarischen Feldes in Frankreich konstatierte transzendente Charakter des kollektiven Glaubens als auch der Fetischcharakter des literarischen Werkes dürfen aber nicht darüber hinweg täuschen, dass es sich bei der hier nachgezeichneten Entwicklung des literarischen Feldes auch und nicht zuletzt um einen Prozess der Bewusstwerdung und Systematisierung der künstlerischen Produktion handelt. Die erhöhte Reflexivität, wie sie sich unter anderen am Anwachsen programmatischer Schriften und dem Aufschwung der Literaturkritik festmachen lässt, legt die Spur, auf der Bourdieu dann seinerseits die Strukturen des Feldes heraustellen, systematisieren und zur Theorie eines Feldes verdichten kann.[91]

---

erreicht wird, an dem die Waagschale gewissermaßen zugunsten der Formen ausschlägt und die objektive Kultur die Herrschaft über die empirische Ebene übernimmt, der sie doch entwachsen ist. Siehe zur "Diskrepanz zwischen der objektiv gewordenen und der subjektiven Kultur" Simmel, Persönliche und sachliche Kultur, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, a.a.O., S. 562f. und den Abschnitt "Von der Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung ästhetischer und soziologischer Anschauungen" im dritten Teil der vorliegenden Arbeit.

[90] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 270.

[91] Wie Bourdieu es selbst formuliert, sind die Bedingungen der Möglichkeiten des wissenschaftlichen Subjekts und die seines Objekts identisch, "und jedem Fortschritt in der Erkenntnis der gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion wissenschaftlicher Subjekte entspricht ein Fortschritt in der Erkenntnis des wissenschaftlichen Objekts und umgekehrt" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 332).

2. Struktur und Eigengesetzlichkeit des literarischen Produktionsfeldes

Um überhaupt von einem Feld sprechen zu können, bedarf es der beschriebenen Ausdifferenzierung des literarischen Produktionsbereiches, d.h. der gleichzeitigen Existenz voneinander abweichender Positionen hinsichtlich der Rolle und Funktion des Literaten und seiner Produkte. Die Pluralität der Positionen, man denke hier an die polare Koexistenz "bürgerlicher" und "reiner" Literatur, verdankt sich dabei einer Ausdifferenzierung des Machtfeldes, die aus der Perspektive des Feldes einer Ausdifferenzierung des Publikums gleichzusetzen ist, an dem sich die Interessen der zu unterscheidenden Positionen ausrichten können:

> Allgemein ist davon auszugehen, daß die ursprüngliche Differenzierung, ohne die ein Produktionsraum nicht als Feld funktionieren könnte, ganz der Diversität des Publikums geschuldet ist, zu deren Herausbildung jene natürlich beiträgt.[92]

Die im Feld befindlichen Positionen stehen dabei ebenso wie ihr jeweiliges Äquivalent im sozialen Machtfeld in einem ständigen Konkurrenzkampf um die Durchsetzung und Vorherrschaft der jeweils eingenommenen Position, und jede interne Verschiebung der Machtverhältnisse wird durch externe Entwicklungen begünstigt:

> Obgleich die Kämpfe innerhalb des literarischen (usw.) Feldes von diesen (externen Sanktionen, C.M.) in ihrem Prinzip (das heißt in den sie bestimmenden Ursachen und Gründen) weitgehend unabhängig sind, hängt ihr glücklicher oder unglücklicher Ausgang stets von der Entsprechung ab, die sie mit externen Kämpfen (solchen innerhalb des Macht-Feldes oder des sozialen Feldes in seiner Gesamtheit) verbinden können, und von der Unterstützung, die die eine oder andere Partei dort finden mag.[93]

---

[92] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 398. In der "Soziologie der symbolischen Formen" findet sich darüber hinaus: "Man hat sich bisher niemals hinreichend all die Konsequenzen verdeutlicht, die sich daraus ergeben, daß ein Autor für ein Publikum schreibt. Nur wenige soziale Individuen hängen so sehr wie die Künstler und, allgemeiner, die Intellektuellen, in dem, was sie sind, und in ihrem Bild von sich selber von der Vorstellung ab, die sich andere von ihnen machen." In diesem Sinne muss dann auch das Publikum bzw. die jeweilige Struktur des Publikums zu den "sozialen Zwängen" gezählt werden, die neben der "immanenten Notwendigkeit" nach Bourdieu die Konzeption des literarischen Werkes maßgeblich beeinflussen (Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 86f.).

[93] Trotz der eher vorsichtigen Formulierungen Bourdieus scheint mir an dieser Stelle doch recht deutlich zu werden, dass die von ihm aufgezeigte Homologie zwischen den Strukturen des sozialen Feldes und denen der literarischen Produktion nicht oder zumindest nicht gänzlich der von Joseph Jurt der Theorie des literarischen Feldes attestierten "Ablehnung des Konzepts der sozialen Klassen" entspricht. Zwar versteht Bourdieu die sozialen Klassen als das "Produkt von Klassifikationskämpfen", doch wäre zu fragen, ob nicht die "externen Kämpfe" gerade innerhalb des sozialen Feldes in seiner Gesamtheit, von denen die Klassifikationskämpfe im literarischen Feld vor allem während der Konstitutionsphase ja nicht unberührt bleiben, als "politische Transformationen" oder "revolutionäre Krisen" dem real existierenden Klassenkampf entlehnt sind. Bourdieu selbst streitet dies nicht ab und befaßt sich unter dem Titel "Das Paradox des Soziologen" ausführlich mit dem Problem sozialer Klassen, d.h., mit der Frage, ob diese tatsächlich existieren, oder nicht vielmehr soziologische Konstruktionen sind. Und auch hier bemüht er sich um eine Aufhebung alternativen Denkens, indem er beide Thesen zusammen führt und formuliert: "Es gibt einen Klassifikationskampf, einen Kampf um Klassifikationen, der eine Dimension des Klassenkampfes darstellt" (Bourdieu, Soziologische Fragen, a.a.O., S. 88). Daran anknüpfend schreibt dann auch Markus Schwingel, dass es sich bei den sozialen Klassen "um Klassen im Sinne der Logik

Gelungene Revolutionen im Bereich der Literatur verlaufen folglich mit Unterstützung externer Veränderungen, wie das Aufkommen des Naturalismus angesichts fortschreitender Industrialisierung und Urbanisierung, aber auch der Erfolg des symbolistischen Staatsstreichs während der Zeit der geistigen Restauration belegen.

Befördert wird die vor allem für die Konstituierungsphase des Feldes nicht kausal zu denkende Wechselwirkung zwischen internen und externen Entwicklungen durch die nach Bourdieu "zum Teil aus unabhängigen, dem Feld äußerlichen Bedingungen" hervorgehenden Dispositionen, also durch jene außerhalb des Feldes erworbenen Eigenschaften der Akteure, die diese ins Feld einbringen und die deren "Sinn für Platzierungen" bestimmen:

> Der Sinn für Platzierungen scheint eine der Dispositionen zu sein, die am engsten mit der sozialen und geographischen Herkunft verbunden sind und die über das damit korrelierende soziale Kapital eine der Vermittlungsinstanzen darstellen, mittels derer die gegensätzliche Herkunft und vor allem der Gegensatz zwischen der Herkunft aus Paris und der aus der Provinz sich innerhalb der Logik des Feldes auswirken.[94]

Auch hier aber, und Bourdieus Nachdruck auf die Logik des Feldes weist bereits darauf hin, handelt es sich nicht um eine Kausalität oder Mechanik, sondern um eine Wechselwirkung interner und externer Faktoren, denn ebenso wie die jeweilige Herkunft der Akteure deren Wahrnehmung des Raumes der Positionen und der in ihm für sie liegenden Möglichkeiten bis hin zur Schaffung neuer Positionen beeinflusst, so trägt der Raum der Positionen zur Produktion bestimmter Dispositionen bei, da jede in ihm

---

und nicht (zwangsläufig) um kämpfende Klassen im Sinne von Marx" handelt (Markus Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 144). Siehe hierzu auch Schwingel, Sozialraum, Klassen und Struktur, in: ders., Pierre Bourdieu zur Einführung, Hamburg 2000, S. 101-122, beonders S. 104 und Rainer Baasner, Literatursoziologie, in: ders. und Maria Zens (Hg.), Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin 2001, S. 232). Vielleicht fasst man das Problem am ehesten, wenn man der Unterscheidung zwischen "Klassenkämpfen" und "Klassifikationskämpfen" historisch begegnet und ihr den Stellenwert einer fortschreitenden Differenzierung des wissenschaftlichen Gegenstandes und seiner Untersuchungsmethoden zuschreibt. Damit würde sich auch die Möglichkeit eröffnen, die Bourdieu zufolge je nach Verlauf der externen Kämpfe in ihrem Ausgang als glücklich oder unglücklich zu bewertenden literarischen Kämpfe trotz aller Unterschiede mit Lukács' These in Verbindung zu setzen, nach der immer erst die "Entscheidung der Machtfrage" darüber befindet, wie wir die Ergebnisse des Kampfes zwischen Akademie und Sezession "nachträglich betrachten" (Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 400f., Joseph Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 77ff. und die Ausführungen zur Bewertung künstlerischer Revolutionen bei Lukács im Kapitel "Die literarische Revolution des Naturalismus" im dritten Teil der vorliegenden Arbeit).

[94] So begünstigt eine gehobene soziale Herkunft die Kühnheit und Gleichgültigkeit der Akteure gegenüber materiellen Interessen und bewirkt, dass diese der Nachfrage vorauseilen können und sich folglich für die "exponiertesten Avantgardeposten" am ehesten eignen (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 413f.).

befindliche Position nur bestimmte "Kategorien von Akteuren" berücksichtigen kann.[95] Mit anderen Worten, der jeweilige Habitus – das System der "unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata" – über das jeder Akteur verfügt, kann sich immer nur in Beziehung auf eine bestimmte, schon gegebene Struktur von Positionen verwirklichen, also objektivieren, und umgekehrt kann jede einer Position innewohnende Möglichkeit nur durch einen bestimmten Habitus realisiert werden.[96] Wie Markus Schwingel zu recht betont, ermöglicht der für die Theorie des Feldes wichtige Begriff des Habitus' eine "doppelte Distanzierung" sowohl von der Überbewertung des schöpferischen Individuums als auch von der strukturalistischen Reduktion der literarischen Akteure auf bloße Träger einer Struktur.[97]

Da die Positionen im Feld aber "wenig institutionalisiert, juristisch niemals garantiert, also symbolischer Infragestellung stark ausgesetzt und auch nicht erblich sind"[98], lässt sich die eigentliche Konfrontation zwischen dem "für alle Felder der Kulturproduktion konstitutiven Gegensatz zwischen Orthodoxie und Häresie" nur dem spezifischen Medium der Literatur – den Werken selbst – ablesen:

> Der Prozeß, der die Werke mit sich reißt, ist das Produkt des Kampfes zwischen denen, denen aufgrund ihrer (...) beherrschenden Position innerhalb des Feldes am Konservieren, das heißt an der Verteidigung der Routine und der Routinisierung, des Banalen und der Banalisierung, kurz: an der bestehenden symbolischen Ordnung gelegen ist, und denen, die zum häretischen Bruch, zur Kritik an bestehenden Formen, zum Sturz geltender Vorbilder und zur Rückkehr zu ursprünglicher Reinheit tendieren.[99]

---

[95] Es ist dem Soziologen Bourdieu zufolge gerade diese durchgängige und in ihrem Ausgang ungewisse "Konfrontation zwischen Positionen und Dispositionen", die das literarische Feld mit Sicht auf die "Neudefinition von Posten" zu einem interessanten Fall – einem "exemplarischen Terrain" – macht, handelt es sich hier doch um ein "paradoxes Universum, in dem Freiheit gegenüber Institutionen institutionell verankert ist" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 406ff.). Siehe zu Versuchen aus den 1970er Jahren, die Verhaltenswissenschaft, also die Fragen der Sozialisierung und Assimilierung "auf die Maßstäbe der Kunstkritik" zu übertragen Sanford M. Dornbusch, "Die Forschung auf dem Gebiet der Künste. Gegenstand und Methode", in: Joachim Bark (Hg.), Literatursoziologie. Begriff und Methodik, Bd.1, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1974, S. 131. Dornbusch liefert hier die soziologische Perspektive auf das Wechselverhältnis zwischen Schriftsteller und Leser, welches Hans Norbert Fügen dann als "sozial-kulturell geregelte Übereinstimmung des Verhaltens" zu jenem "sozialen Kern (erklärt, C.M.), in welchem Literatur als soziales Phänomen manifest wird" (Hans Norbert Fügen, Die Problemkreise einer speziellen Soziologie der Literatur, in: Literatursoziologie. Begriff und Methodik, a.a.O., S. 139).

[96] In diesem Sinne definiert Bourdieu den Begriff des Habitus auch als "Verinnerlichung des Entäußerten", also als Subjektivierung jener Objektivationen, die ihrerseits dem Denken und Handeln konkreter Subjekte entstammen. Eine genauere Erörterung des Habitus-Begriffs findet sich in: Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 40f. Siehe hierzu auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 79 ff., Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 121f. u. 145ff., ders., Die Disposition des Habitus und die Dialektik von Habitus und Feld, in: Pierre Bourdieu zur Einführung, a.a.O., S. 57-79 und Baasner, Literatursoziologie, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 234.

[97] Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 111.

[98] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 406.

[99] Ebd., S. 329.

Die jeweils bestehende symbolische Ordnung markiert den "Raum der Positionierungen", zu dem Bourdieu neben den literarischen und künstlerischen Werken auch politische Handlungen, Reden, Manifeste oder politische Schriften, also grundsätzlich jedes Produkt zählt, mit dem sich ein Akteur im symbolischen Raum positioniert.[100] Der Raum der Positionierungen ist dabei dem Raum der Positionen homolog, wird aber in einer Phase des Gleichgewichts zwischen den konkurrierenden Polen "der Tendenz nach" vom Raum der Positionen beherrscht.[101] Damit ist gesagt, dass sich bei einer Verschiebung des Kräfteverhältnisses im Raum der Positionen, sei es der Aufschwung der engagierten Position um 1848 oder deren Krise in den 1880er Jahren, das Gewicht zugunsten der Positionierungen und damit der Formen verschiebt, wobei das "Motiv für literarische Positionierungen" nach Bourdieu aber immer "in den mit den unterschiedlichen Positionen innerhalb des literarischen Feldes verbundenen spezifischen `Interessen` zu suchen" ist.[102]

Die Umschlagstelle zugunsten des Raumes der Positionierungen ist für den Fortgang meiner Argumentation von besonderem Interesse, da sie jene Krisenzeiten markiert, in denen die Hierarchie der Positionen aufgerüttelt wird, sich die Reflexivität der Akteure erhöht und ein Bewusstsein der Formen als objektivierte Subjektivationen, d.h. als historisch und kollektiv gewachsene und legitimierte, folglich aber auch der Veränderung unterworfene Objekte freisetzt.[103] In einem solchen Moment, wie ihn auch die kritische Phase der Entstehung des Feldes beschreibt, eröffnen sich für die

[100] Zu nennen wären hier auch alle literaturkritischen Schriften, und dies um so mehr, als sich gerade während der Konstituierung des Feldes zahlreiche Schriftsteller als Kritiker betätigen, um der von ihnen jeweils gewählten Position Nachdruck zu verleihen. Siehe zur Definition des Raumes der Positionierungen Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 366.

[101] Rolf Günter Renner spricht in diesem Zusammenhang auch von einem "Wechselspiel" zwischen den "Symbolsysteme(n)" und dem "System der sozialen Positionen", in welchem bei Bourdieu "die Dialektik von Text und gesellschaftlichem Kontext erkennbar (wird). Auf sie richtet sich die Sozio-Analyse, die zunächst die Form des literarischen Textes untersucht, diese aber stehts in Beziehung zur Position seines Produzenten im literarischen Feld setzt"(Vgl. ders., Einleitung zu "Literatur und Gesellschaft", in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hrsg. u. kommentiert v. Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegel, Stuttgart 1996, S. 71-78, hier S. 77).

[102] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 366.

[103] Mit dieser Bewusstwerdung der Formen und der Verschiebung des Kräfteverhältnisses zugunsten des Raumes der Positionierungen verbindet sich nach Bourdieu auch die nur "ausnahmsweise" aufkommende "bewußte und explizierte Vorstellung von dem Spiels als Spiel", unter der gleichsam die "illusio" zerstört wird und die sie als das erscheinen lässt, "was sie (für einen externen, gleichgültigen Beobachter) objektiv stets ist, nämlich eine historische Fiktion oder, mit Durkheim zu sprechen, 'eine wohlbegründete Illusion'" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 361f.). Es wird sich zeigen, dass die literarische Moderne in Berlin als Teil der Kulturkrise durchaus als ein solcher Ausnahme-Moment verstanden werden kann. In ihm gibt sich nicht nur die Entwicklung der Literatur als anhaltender Definitionskampf zu erkennen und wird als solcher auch erstmals literaturkritisch reflektiert und literatursoziologisch systematisiert, sondern

"Häretiker" bestimmte Möglichkeiten oder potentielle Positionen und Positionierungen. Zudem tritt der aktuelle Raum der Positionen und Positionierungen besonders deutlich zutage.[104] Es ließe sich demnach sagen, dass die der internen Krise vorausgegangenen externen Faktoren an dieser Umschlagstelle ihre Bedeutung verlieren, da sie nun durch die im Feld wirkende spezifische Logik gebrochen werden:

> Kurz, externe Einflüsse wirken sich stets nur über die spezifischen Kräfte und Formen des Feldes aus, das heißt nachdem sie in einer Weise umstrukturiert wurden, die um so tiefer greift, je autonomer das Feld ist, je fähiger es ist, seine spezifische Logik zur Geltung zu bringen, die wiederum nichts anderes ist als seine gesamte, in Institutionen und Mechanismen objektivierte Geschichte.[105]

Verweisen die konkurrierenden Positionen vor allem durch ihre Bindung an die teilweise außerhalb des Feldes erworbenen Dispositionen also noch auf feldexterne Verhältnisse, so verstärkt sich der Grad der eigentlichen Objektivierung und damit der Fähigkeit zur Umstrukturierung dieser Einflüsse mit der Verlagerung des Gewichts auf die Positionierungen, in denen es dann zu den oben beschriebenen "Reinigungsaktionen" kommt.[106] Die Formen aber, eben als "sedimentierte Geschichte" selbst – und hier findet sich bei Bourdieu der Grundgedanke Adornos wieder – sperren sich einer Reduktion auf ihren sozialen und historischen Kontext, obwohl sie doch nichts anderes sind als das "Siegel gesellschaftlicher Arbeit".[107] Die Konzentration auf die Arbeit an der Form der

---

bereiten die Krise und die kritischen Selbstreflexionen der 1880er Jahre auch jene Tendenzen und Werke vor, welche die Struktur des Feldes prägen.

[104] "Erst die Häresie, die Heterodoxie als kritischer, oft im Zusammenhang mit der Krise auftretender Bruch mit der Doxa bringt die Herrschenden dazu, ihr Schweigen zu brechen und jenen Diskurs zur Verteidigung der Orthodoxie, des rechten Denkens im doppelten Sinne, zu produzieren, mit dem ein neues Äquivalent zur schweigenden Zustimmung der Doxa geschaffen werden soll" (Bourdieu, Soziologische Fragen, a.a.O., S. 109).

[105] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 367. An dieser Stelle wird ganz deutlich, dass Bourdieu den Weg über die äußeren Faktoren und die internen Positionen nach innen geht, um hier bei den Positionierungen, also den eigentlichen Werken anzukommen. Der "Effekt der Brechung", von dem Bourdieu in einer Fußnote spricht, setzt innerhalb der Soziologie des literarischen Feldes bei den internen Positionen an, während die Soziologie der literarischen Formen, wie am Beispiel Lukács noch zu zeigen ist, diesen Effekt der Brechung am Rand des symbolischen Kreises literarischer Erscheinungen – den Formen – festmacht, die als "apriori" die Position des Autors objektivieren.

[106] "In den Kämpfen innerhalb der Gattung, in denen sich die etablierte Avantgarde und die neue Avantgarde gegenüberstehen, fühlt diese sich dazu getrieben, die Grundlagen der Gattung selbst in Frage zu stellen, indem sie sich auf die Rückkehr zu den Ursprüngen beruft, zur Reinheit des Ursprungs; leicht stellt sich infolgedessen die Geschichte von Dichtung, Roman und Theater als ein Reinigungsprozess dar, in dessen Verlauf jede dieser Gattungen durch die unablässige kritische Besinnung auf sich selbst, auf ihre Prinzipien und Voraussetzungen, immer mehr auf ihre reinste Quintessenz reduziert wird" (Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. 1998, S. 70.). Diese "Reinigungsaktion", verstanden als ein Prozess steigernder Bewusstheit, gilt es im Auge zu behalten, wenn die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas und die Position Lukács' näher untersucht werden.

[107] Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1991, S. 28. Siehe zur Form und der ihr von Adorno zugeschriebenen Fähigkeit, gesellschaftliche Strukturen zu reproduzieren, obwohl sie sich durch ihr transformatorisches Potential gerade von der Gesellschaft unterscheidet: Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 1991, S. 112.

Darstellung befreit die literarische Produktion gewissermaßen vom Dargestellten, und das schließt die natürliche Welt ebenso ein wie die soziale. Indem sich die Produzenten ihrem selbst entworfenen symbolischen Universum zuwenden, wird in der Tat eine eigene Wertsphäre geschaffen, die, nun wieder mit den bereits zitierten Worten Bourdieus, im Kunstwerk als einem "ungeheuren Unternehmen der symbolischen Alchimie" ihren objektivierten Ausdruck findet.[108]

Um die Positionierungen entgegen ihrer eigenen Bestimmung in ihrer strukturellen Gemeinsamkeit mit dem Raum der Positionen erfassen zu können, müssen auch die Werke nach Bourdieu "für die Bedürfnisse der Untersuchung als 'System' von Gegensätzen behandelt werden".[109] Mit diesem Schritt werden auch die Formen ins Kräftefeld widerstreitender Positionen hineingezogen; sie sind einerseits der Einsatz für die Teilnahme an den Kämpfen im Feld, andererseits aber deren Ergebnis, da jede Positionierung immer nur innerhalb der bereits existierenden Strukturen möglich ist:

> (...) der Einsatz im Kampf zwischen den Herrschenden und den Anwärtern auf die Herrschaft, zwischen Orthodoxen und Häretikern, und der Inhalt ihrer Strategien selbst, die sie zur Förderung ihrer Interessen einspannen können, hängen jedoch von dem Raum bereits vollzogener Positionierungen ab, der als vorgegebene Problematik wirkt und damit tendenziell den Raum möglicher Positionierungen festlegt und die Suche nach Lösungen, folglich auch die Entwicklung der Produktion bedingt.[110]

Problematisch erscheint das "durch kollektive Arbeit angehäufte Erbe" immer denen, die mit einer Disposition um den Eintritt und das Recht auf Existenz im Feld kämpfen, die noch von keiner der bereits vorhandenen Positionen und der mit ihnen korrelierenden Positionierungen im Feld abgedeckt ist. In diesem Sinne definiert Bourdieu den sich zwischen die Positionen und Positionierungen schiebenden "Raum des Möglichen" als

---

[108] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 275. Siehe zur Bedeutung einer "den Primat der Formgebung postulierenden Ästhetik" für die historische Erringung der künstlerischen Autonomie auch Schwingel, der mit Bourdieu die spezifische künstlerische Wahrnehmungsweise als Korrelat jener reinen Ästhetik begreift, "die den künstlerischen Wert von Werken an der Qualität ihrer Formgebung bemißt" (Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 128ff. u. 143).

[109] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 368. Zu einem Verständnis der Produktion des Universalen als einem kollektiven Unternehmen schreibt Bourdieu an anderer Stelle auch: "Die Geschichte kann das Übergeschichtlich-Allgemeine nur hervorbringen, indem sie soziale Universen schafft, in denen es durch die sozial-alchimistische Wirkung der spezifischen Gesetze, denen ihre Abläufe unterliegen, zur allmählichen Gewinnung der sublimierten Essenz des Allgemeinen aus den oft gnadenlosen Auseinandersetzungen zwischen den besonderen Standpunkten kommt" (Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 74)

[110] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 370.

einen, der die vorhandenen Dispositionen aufdeckt.[111] Wird außerhalb des Feldes durch die Herausbildung einer neuen gesellschaftlichen Entität eine Disposition erworben wird, für die im Feld keine Position bereitsteht, so bleibt deren Vertretern nur, diese zu erfinden und mit ihr den Eintritt ins Feld zu fordert. Ob der Eintritt einer neuen Position gelingt, hängt wiederum wesentlich von der gesellschaftlichen Akzeptanz des neuen Habitus und der Zahl seiner Träger ab, welche als Publikum in Betracht kämen. Darüber hinaus entscheidet die jeweilige Konstitution des Feldes - die Stärke der bereits vorhandenen Positionen – über das Schicksal der Neuen, wobei deren Krise oder die "Lücken" in der Struktur des Feldes, überhaupt erst die Möglichkeit zur Veränderung eröffnen:

> Künstlerische Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres sind überhaupt nur denkbar, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form struktureller Lücken virtuell bereits existieren, die darauf zu warten scheinen, als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerungen entdeckt zu werden.[112]

Wird die Möglichkeit zur Erneuerung inmitten der "Menge wahrscheinlicher Zwänge" und "möglicher Nutzungen" erkannt und eine neue Position entwickelt, so wandeln sich mit deren Durchsetzung die sozialen und symbolischen Strukturen des gesamten Feldes. Alle bisherigen Muster müssen mit Sicht auf die Normen der neuen Position und ihrer Positionierungen einer Prüfung unterzogen werden, was wiederum zur Verdichtung und Vereinheitlichung des Raumes der Positionierungen führt.[113]

Mit dem "Raum des Möglichen" schlägt Bourdieu die Brücke zwischen jener dynamischen Arena, in der historisch und sozial konkrete Akteure auf bestimmten Positionen um die Durchsetzungen ihrer Vorstellungen vom Wert der Literatur kämpfen, und den vermeintlich zeitlosen, ihren Wert gleichsam in sich selbst zu tragen scheinenden symbolischen Formen.[114] In ihm kommt es, wie Bourdieu im Anschluß an

---

[111] Siehe zum "Raum des Möglichen" Ebd., S. 371-378

[112] Ebd

[113] "So bietet das Feld möglicher Positionierungen sich dem Sinn für Platzierungen (...) in der Gestalt einer bestimmten W[illegible]keitsstruktur dar, in Form wahrscheinlicher Gewinne oder Verluste auf materieller wie sy[illegible]" (Ebd., S. 378)

[114] Es wird sich [illegible]s an dieser Schnittstelle mit dem Begriff des Stils operiert, den er als jeweils siegre[illegible]er literarischen Kämpfe um die Vorherrschaft oder auch als "fortsetzbare f[illegible] und der folglich, anders als die Formen selbst, als der eigentliche Indikator des [illegible] Bourdieu ist, wenngleich er den Begriff des Stils ebenso wie den der Epoche zu me[illegible] in unmittelbarer Nähe Lukács': "Die endgültige Wahrheit des Stils einer Epoche, eines A[illegible]ner Schule liegt letztlich nicht keimhaft in einer eigentümlichen Eingebung beschlossen, sondern gefiniert sich und ändert sich fortwährend von neuem als 'Bedeutung im Werden', die, wenn sie sich realisiert, zugleich mit sich selbst übereinstimmt oder aber auf sich selbst reagiert." Die "Einheit von Stil und Bedeutung", der das Kunstwerk nach Bourdieu sein Gelingen verdankt, wäre dann

Popper formuliert, zur eigentlichen Begegnung zwischen einer Problemsituation und einem Akteur, "der dazu disponiert ist, dieses Problem zu erkennen und zu seinem eigenen zu machen".[115] In diesem Sinne stellt sich die Entwicklung des Feldes und mithin die der literarischen Formen als unendliche Fortsetzung von Lösungsversuchen einer Konfliktsituation dar, in der interessierte Subjekte auf ein Netz von Objektivationen stoßen, zu dem sie sich verhalten müssen, und das sie, sobald sie sich in ihm positionieren, selbst festigen und erweitern:

> Die wahrscheinliche Zukunft des Feldes ist stets in der Struktur des Feldes schon enthalten, aber jeder Akteur gestaltet seine eigene Zukunft – mit der er zur Zukunft des Feldes beiträgt – durch das Realisieren objektiver Potentialitäten, über die in der Beziehung zwischen seinen eigenen Kräften und den im Feld objektiv enthaltenden Möglichkeiten entschieden wird.[116]

Durch die hier beschriebene "Dialektik der Positionen, Dispositionen und Positionierungen" schließt sich die Interaktion der homologen Räume zu einem System, dessen Konsistenz das literarische Feld - wie jedes andere soziale Feld - von jenen geschichtlichen Bedingungen befreit, denen es entwuchs und denen es sowohl die Freiheit als auch die Notwendigkeit verdankt, mit seiner Genese gleichsam den Sinn und den Wert der eigenen Existenz zu begründen.[117] Die Geschichte des Feldes selbst ist dann auch unumkehrbar, da jede Überschreitung bis hin zur versuchten Rückkehr zur "Reinheit"[118] über die spezifischen Regeln in die feldinternen Strukturen eingepasst und damit relationiert wird:

> Die Logik des Feldes selektiert und sanktioniert tendenziell jeden legitimen Bruch mit der in der Struktur des Feldes objektivierten Geschichte – daß heißt jeden Bruch, der aus einer durch die Geschichte des Feldes gebildeten und über

---

nichts anderes als der Erfolg einer, ich zitiere Lukács, "sich durchsetzenden wirkenden Form", also das Produkt einer Korrespondenz zwischen Produzenten und Rezipienten (Siehe hierzu Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 184 u. Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 39. Siehe zu Betrachtung des Stils und der Form als "soziale Phänomene" auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 97.

[115] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 430. Disponiert ist der jeweilige Akteur durch seinen Habitus als "ein System von – implizit oder explizit durch Lernen erworbenen – Dispositionen, funktionierend als ein System von Generierungsschemata, generiert Strategien, die den objektiven Interessen ihrer Urheber entsprechen können, ohne ausdrücklich auf diesen Zweck ausgerichtet zu sein" (Bourdieu, Soziale Fragen, a.a.O., S. 113).

[116] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 430.

[117] Siehe zur Konsistenz des literarischen Feld ebd., S. 394 und zu Bourdieus Verständnis der Felder als "Mikrokosmen gesellschaftlicher Praxisformen" Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 219f.

[118] Gerade das Drängen der Häretiker nach "Rückkehr zu den Quellen, zu Ursprung, Geist, Wahrheit des Spiels" ist nach Bourdieu ein Zeichen dafür, wie sehr die ganze Geschichte des Feldes – von ihnen verstanden als Verfall und Verwässerung – in jeder Teilrevolution präsent ist, und wie stark der "Grundstock letzter Überzeugungen" ist, der die Interessen der Akteure zusammen bindet. Siehe hierzu auch Bourdieu, Soziologische Fragen, a.a.O., S. 109.

sie informierten, also der Kontinuität des Feldes einbeschriebenen Disposition hervorgeht.[119]

Anders formuliert, der feldinterne Kampf, das nach Bourdieu "generierende und vereinheitlichende Prinzip"[120] des Systems, verläuft unter dem grundsätzlichen Einverständnis aller Akteure hinsichtlich des Wertes der Literatur, und indem um die Definition dieses Wertes gerungen wird, reproduziert sich der kollektive Glaube an den Wert des Gegenstandes und sichert das Fortschreiten eines "Verselbstständigungsprozesses"[121], hinter dem die eigene Sozialgeschichte verblasst.[122]

---

[119] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 385. Produzenten und Konsumenten drängt sich damit nach Bourdieu die Forderung auf, sowohl die Geschichte des Feldes als auch den Raum des Möglichen "praktisch und theoretisch (zu) beherrschen".

[120] Ebd., S. 368.

[121] Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 72.

[122] Siehe zur "objektiven Übereinkunft" aller Akteure in einem Feld auch Bourdieu, Soziologische Fragen, a.a.O., S. 109. Hinsichtlich dieses Verselbstständigungsprozesses ließe sich mit Niklas Luhmann noch ein Schritt weiter gehen und sagen, dass das Feld selbst Sozialgeschichte ist. Die "Erfahrung der Eigendynamik des Systems" zwingt Luhmann zufolge vor allem die Kunstkritik zur Erschaffung von Werten, die "auch im Zuge von Neuerungen ihre Identität behaupten" können. Was diese Identität ausmacht ist dabei notwendig unbestimmt, da die Selbstbeschreibungen des Systems selber "im Hinblick auf die Frage, wovon sich Kunst unterscheidet", variieren. Nicht die Insistenz auf Selbstreferenz, wie bei Bourdieu, sondern die Orientierung "an der Differenz von Selbstreferenz und Fremdreferenz" wird somit bei Luhmann zur Lösung der "Probleme der permanenten Restabilisierung des Systems" (Vgl. Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1996, S. 377ff.). Siehe zu der der Kunst von der Gesellschaft "aufgenötigten" Selbstbestimmung und der Autopoiesis des Kunstsystems bei Luhmann auch David Roberts, Von der ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesellschaft: Ort und Funktion der autonomen Kunst in der Systemtheorie Luhmanns, in: Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen, hrsg.v. Bernhard Greiner u. Marie Moog-Grünewald, Bonn 1998, S. 119-134, hier S. 128f.

3. Rahmen und Methode der Untersuchungen zur Genese des literarischen Feldes in Deutschland

Wie in der Einleitung dieses Kapitels herausgestellt wurde, geht es Bourdieu um ein Verständnis der Logik jener "gesellschaftlichen Welten", in denen Kultur und folglich auch literarische Kunstwerke produziert werden. Das es in ihnen grundsätzlich eine Bewegung gibt, belegt der Wandel der Werke selbst. Zu fragen bleibt dann aber, nach welchen Gesetzen dieser Wandel, den die Literaturgeschichte ja nur dokumentiert, verläuft und inwiefern sich diese als Regeln einer spezifischen, also zu unterscheidenden Logik begreifen und systematisieren lassen. Die bereits genannte Herausforderung, mit der sich Bourdieu bei der Lösung des "Problem(s) des Wandels"[123] konfrontiert sieht, ergibt sich aus dem Umstand,

> daß die Äußerungen zur Kunst und Literatur ganz wie die sie hervorbringenden Positionen als Gegensatzpaare auftreten, die, oft Erbe vergangener Polemiken, als unüberwindliche Antinomien, als absolute, keine Zwischenlösung zulassende Alternativen das Denken strukturieren, aber auch in eine Reihe falscher Dilemmata einschließen.[124]

Die von Bourdieu in diesem Zusammenhang skizzierte Geschichte der Literaturkritik beschreibt folglich nicht die Entwicklung einer von den Positionen im Feld losgelösten und über den Positionierungen stehenden Schiedsinstanz, sondern die einer mit der Genese und mithin den Regeln des Feldes aufs engste verknüpfte Institution, die er als Verlängerung der Definitionskämpfe bis hinein in die Literaturwissenschaft versteht. Gegen die Antinomie zwischen internen und externen Untersuchungsmethoden richtet sich dann auch die eigentliche Kritik des Soziologen, wobei die Abrechnung mit der Hermeneutik den breiteren Raum einnimmt und die Kritische Theorie der Frankfurter Schule von Bourdieu völlig ignoriert wird.[125]

Zum Bereich der internen Untersuchungen zählt Bourdieu alle "Diskurse über Kunst, die das Wesen der literarischen Sprache herauspräparieren und die notwendigen

---

[123] Vom dem grundsätzlichen "Problem des Wandels" sprach Bourdieu bereits 1986 in einem Vortrag zur "Wissenschaft von den kulturellen Werken", in: ders., Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 63.

[124] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 310.

[125] Dies trifft, zumindest was das Volumen der Auseinandersetzung angeht, auf *Die Regeln der Kunst* zu, darf aber nicht übersehen lassen, dass sich Bourdieus Kritik 1994 nach eigenen Aussagen stärker gegen die vom Marxismus herkommende externe Methode richtete: "Um derart kurzschlüssigen Rückführungen entgegenzutreten, habe ich die Theorie des Feldes entwickelt" (Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 61).

Bedingungen der ästhetischen Erfahrung zu definieren vorgeben".[126] Gestützt auf die große Mehrzahl der Institutionen, an denen Literatur unterrichtet wird, bedarf die formale Position innerhalb des "Universums literaturwissenschaftlicher Positionierungen"[127] kaum der Rechtfertigung, verfügt sie doch über eine Universalität, welche sie sich über den Gegenstand Literatur – verstanden als autonome Einheit – selbst zuschreibt:

> Die Absage der formalistischen Bestrebungen an jede Form von geschichtlicher Einbindung beruht auf der Unkenntnis der sozialen Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeiten oder, genauer gesagt, auf einem Vergessen des historischen Prozesses, in dem die sozialen Voraussetzungen für die Freiheit von den externen Determinierungen geschaffen wurden, das heißt das relativ autonome Feld der Produktion und die mit ihm erst möglich gewordenen reine Ästhetik.[128]

Die Annahme einer in den Strukturen des Kunstwerkes selbst liegenden Einheit ist nach Bourdieu folglich ebenso der wissenschaftlichen Prüfung zu unterziehen wie der von Hegel übernommene "Glauben an die kulturelle Einheit einer Epoche und einer Gesellschaft" oder, was in die gleiche Richtung zielt, der Begriff des "Zeitgeistes". In beiden Fällen dominiere "eine Art Wissenschaftswollen", unter dem die Komplexität der Zusammenhänge zwischen Individuum und Gesellschaft mit Sicht auf ein stimmiges System reduziert und die Akteure selbst vernachlässigt werden.[129]

---

[126] Mit Ausnahme des amerikanischen New Criticism und der deutschen Hermeneutik bleibt diese "Philosophie des Lesens" nach Bourdieu eher implizit und liegt als solche auch noch jenen strukturalen oder dekonstruktivistischen Lektüren von Texten zugrunde, die sich innerhalb der internen Untersuchungsmethode als Reformen zu positionieren suchen. Mit Bezug auf die Hermeutik spricht Bourdieu von einer "Litanei", deren Geschichte ritueller Praktiken sich bei Peter Szondi nachlesen lässt (Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1975). Die "wissenschaftliche Aura" wurde der internen Position Bourdieu zufolge aber erst von Saussure verliehen, dessen Theorie die kulturellen Werke zwar als historische Produkte begreift, die ökonomischen oder sozialen Voraussetzungen der Produktion der Werke jedoch unberücksichtigt lässt. In gleicher Weise weigere sich auch Foucault, "die Kulturprodukte zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion in Beziehung zu setzen", obwohl dieser den Bestand der Werke durchaus als Feld strategischer Möglichkeiten fasst. Vgl. zu Auseinandersetzung Bourdieus mit der literarischen doxa seiner Gegenwart ders., Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 310ff. Siehe zur Kritik Bourdieus an der internen Analyse auch Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 114ff.

[127] Ebd. Weitere Ausführungen Bourdieus zur Funktion des Bildungssystems hinsichtlich der "kulturellen Bewahrung" finden sich in: ders., Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 111-115.

[128] Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 72.

[129] "Auch die von der Kunst- und Literaturgeschichte als stillschweigende Voraussetzung hingenommene 'kulturelle Einheit' einer Epoche oder Gesellschaft ist wissenschaftlich zu überprüfen – steckt dahinter nicht eine Art abgeflachter Hegelianismus oder (...) eine mehr oder weniger erneuerte Form von Kulturalismus, sei es auch in der Variante, für die Foucoult einen theoretischen Bürgen im Begriff episteme gefunden hat, einer Art Wissenschaftswollen, sehr verwandt dem alten Konzept vom Kunstwollen?" Und Bourdieu setzt in einer Fußnote hinzu, dass es sich bei beiden keineswegs um eine autonome Macht handelt, sondern um "die durch den retrospektiven Blick des Gelehrten hergestellte Summe des Wollens zahlloser individueller Künstler" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 318f.). Die Kritik Bourdieus an der methodischen Voraussetzung einer "Epochenstimmung" trifft sowohl die interne als auch die externe Methode, macht aber, wie mir scheint, auch vor der von Bourdieu

Ebenfalls um einen Reduktionismus, wenn auch anderer Art, handelt es sich nach Bourdieu bei der externen Analyse. Vor allem die von Lukács und Goldmann vertretene Theorie der Widerspiegelung, "die sich nie ganz als solche einbekennt", setze die Werke unmittelbar mit sozialen Gruppen in Beziehung und neige dazu, "die Frage der internen Logik kultureller Gegenstände, ihrer Struktur als Sprache zu ignorieren".[130] Selbst Max Weber, der am Beispiel der Religion die Eigeninteressen der Spezialisten aufdeckte und auf dessen Schriften sich Bourdieu an zahlreichen Stellen bezieht, bleibe "der marxistischen Logik der Suche nach Funktionen verhaftet" und verkenne daher die entscheidenden Relationen zwischen den an der jeweiligen Produktion beteiligten Akteuren.[131]

Während also die interne und hier besonders die strukturalistische Analyse die Eigengesetzlichkeit der literarischen Formen hypostasiert und die innerhalb ihrer Strukturen auftretenden Antagonismen unter Ausblendung der sozialen Bedingungen ihrer Produktion in den "Ideenhimmel" projiziert, versteigt sich die externe Analyse "zu quasi metaphysischen Behauptungen", indem sie den Künstler zum "bewußtlosen Sprecher einer sozialen Gruppe" macht, deren Weltanschauung aufzudecken hat, wer das Kunstwerk enthüllen will.[132] Der Kreis der ersten Methode schließt sich um die Werke selbst und erklärt damit jene die Literaturgeschichte vorantreibende Dynamik zu einem "Naturgesetz des dichterischen Wandels", während die zweite die Werke auf ihren historischen und gesellschaftlichen Kontext zurückführt, dabei aber den Kreis unter der

---

favorisierten Synthese nicht Halt. Bourdieu selbst operiert an verschiedenen Stellen mit eben diesem Begriff, so wenn er von einem "bestimmten Gefühlston" spricht, "der alle Äußerungen einer Epoche färbt" und den er als die "Grundlage der logischen Integration einer Gesellschaft oder eines Zeitalters" definiert (Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 116f). Auch wäre zu fragen, ob nicht die Theorie der sozialen Felder selbst einer Stimmung folgt, deren "Axiomatik" nachfolgende Kulturwissenschaftler aufzudecken haben, denn grundsätzlich setzt jede Auseinandersetzung um bestimmte Gegenstände nach Bourdieu eine gewisse Einigkeit der "Gebildeten einer bestimmten Epoche" voraus. Vgl. Bourdieus Ausführungen zum "kulturell Unbewußten" in: ders., Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 116ff. Siehe zur Kritik Bourdieus an der "Idee der kulturellen Einheit einer Epoche oder einer Gesellschaft" auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 105f.

[130] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 318. Auf den Modus der äußeren Analyse kam Bourdieu bereits 1986 in einem Vortag zur "Wissenschaft von den kulturellen Werken" zu sprechen, in dem er neben Lukács und Goldmann auch Borkenau, Antal und Adorno zu den Vertretern jener Theorie zählt, die "die Werke auf die Weltanschauung oder auf die gesellschaftlichen Interessen einer Gesellschaftsklasse zurückzuführen versuchen" ("Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken", in: Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 60f.).

[131] Vgl. zur vergleichsweise kurzen Auseinandersetzung Bourdieus mit der externen Analyse: ders., Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 323-328. Siehe hierzu auch Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 116ff. und zum Einfluss der Schriften Max Webers Jurt, Bourdieus Analyse des literarischen Feldes, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg.v. Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. Alberto Martino, 22. Bd. 1997, H 2, S. 162.

[132] Ebd., S. 317 u. 324.

Annahme der Widerspiegelung eng um die soziale Welt und die Produktion der Werke zieht, womit das Spezifische der Literatur - die Struktur der Texte - ihrer Funktion innerhalb der Sozialgeschichte geopfert wird.[132]

Bourdieu nun antwortet auf beide Methoden mit einem Verständnis der literarischen Produktion als einem eigengesetzlichen Feld, das, ich zitiere Schwingel, "die objektiven gesellschaftlichen Produktionsbedingungen von Kunst und Kultur in Rechnung stellt, ohne sie mit den materiell-ökonomischen Bedingungen der modernen Gesellschaft zu identifizieren".[134] Mit diesem Schritt gelingt Bourdieu nicht nur die gleichzeitige Erfassung entgegengesetzter literarischer Entwicklungen, sondern darüber hinaus auch deren Vermittlung anhand der sich auf die konkurrierenden Positionen aufbauenden Untersuchungsmethoden:

> Alle Errungenschaften und alle Erfordernisse der internalistischen und externalistischen, formalistischen und soziologischen Ansätze können so bestehenbleiben, wenn man zwischen dem Raum der Werke (das heißt der Formen, Stile usw.), zu denken als Feld von Positionen, die bezogen werden und sich wie ein Phonemsystem nur relational, daß heißt als ein System von differentiellen Unterschieden verstehen lassen, und dem Raum der Schulen oder Autoren, zu denken als ein System von differentiellen Positionen im Feld der Produktion, eine Relation herstellt.[135]

Der Weg zu einem Verständnis der literarischen Produktion als autonomes Feld führt, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, bei Bourdieu entlang der Genese des Feldes von den Dispositionen der einzelnen Akteure über ihre Positionen zu den eigengesetzlichen Positionierungen im Feld, die dann ihrerseits über die aufgebauten Positionen auf die Dispositionen potentieller Akteure zurückwirken. Der geschlossene Kreis markiert folglich einen "sozialen Mikrokosmos", der seine Struktur (Disposition/Position/Positionierung) und damit gleichsam den kollektiven Glauben an den Wert der Werke selbst reproduziert und sich derart vom unmittelbaren Einflüsse feldexterner Faktoren befreit:

> Das Feld bewirkt eine Brechung (wie ein Prisma): Deshalb kann man die Veränderungen, die zum Beispiel anläßlich eines Regimewechsels oder einer Wirtschaftskrise im Verhältnis zwischen den Vertretern der verschiedenen Gattungen (beispielsweise Lyrik, Roman und Drama) oder zwischen

---

[132] Siehe zur Suche nach dem Prinzip der Dynamik in der internen und externen Analyse Bourdieu, Praktische Vernunft, a.a.O., S. 59ff.

[134] Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 111.

[135] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 63. In diesem Sinne betont Schwingel zu recht, dass die theoretische und methodologische Begründung der Literatursoziologie von Bourdieu "in expliziter Auseinandersetzung mit existierenden Theorien und Analyseinstrumenten vollzogen wird" (Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 113).

> verschiedenen Kunstauffassungen (beispielsweise L'Art pour l'art und soziale Kunst), nur dann verstehen, wenn man die spezifischen Gesetze des Funktionierens dieses Feldes kennt (seinen "Brechungskoeffizienten", das heißt seinen Grad an Autonomie).[136]

Die wissenschaftlichen Bemühungen um eine weitreichende, beide Methoden umspannende Erklärung des Wandels in der Literatur aber setzen, so die These meiner Arbeit, nicht erst mit Bourdieu ein. Lukács, der auch von Bourdieu zu einem der führenden Vertreter der externen Analyse erklärt wird, bemängelte bereits 1909 "die Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung der ästhetischen und soziologischen Anschauungen" und sah deutlich, dass die "konsequente marxistische Kunstsoziologie (...) wegen ihrer zu einfachen und zu direkten Verbindungsversuche hoffnungslos" ist.[137]

Um aber die Eigenlogik der literarischen Entwicklung zu verstehen, ging Lukács den "umgekehrten Weg".[138] Ausgehend von den literarischen Objektivationen, die er in Anlehnung an Simmel und durchaus im Sinne Bourdieus als Produkt kollektiver Arbeit und eines kollektiven Glaubens, also als "Versteinerung der Praxis"[139] begreift, verfolgt er deren Entwicklung bis hinein in die literarischen Machtkämpfe der Jahrhundertwende, in denen die überkommenen Formen, allen voran das Drama, für jene jungen Akteure zum Problem bzw. zur Möglichkeit wurden, die ihren Platz innerhalb des gespaltenen literarischen Produktionsbereichs beanspruchten.[140] Die Suche nach Lösungen innerhalb der literarischen Konfliktstruktur, an der sich Lukács auf der Position des Dramas

---

[136] Bourdieu, Praktische Vernunft, a.a.O., S. 62. Oder, an anderer Stelle: "Die ökonomischen und sozialen Ereignisse vermögen einen beliebigen Bereich des Feldes nur in einem speziellen Sinne zu affizieren, da dieses Feld, indem es unter ihrem Einfluß sich selbst restrukturiert, sie einer Verwandlung ihres Sinnes und ihrer Bedeutung unterzieht. Sie können in die künstlerische Praxis nur eingreifen, indem sie sich in Objekte der Reflexion oder Imagination verwandeln" (Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 124).

[137] Lukács, Zur Theorie der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 34. Für den frühen Lukács gilt daher weder, dass er sich, wie Jurt beispielhaft wiederholt, "in die Tradition der Literaturtheorie von Marx und Engels ein(schreibt)", noch dass er, ich zitiere erneut Jurt, "den totalen Gegenpol zur immanenten Literaturbetrachtung" verkörpert, "letztlich eine ästhetische Eigenständigkeit" negiert und "nur Abbildung der Wirklichkeit als Parameter der Literaturbetrachtung" zulässt (Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 10).

[138] Insofern trifft auf Lukács zu, was Jurt in seiner Parteinahme für Bourdieu den meisten anderen Literatursoziologen vorwirft, die "von der Literatur herkamen": sie "gingen – im besten Fall – den umgekehrten Weg". Nur werde ich im Folgenden argumentieren, dass die frühen Schriften Lukács' nicht in jenem "grobgestrickten Verfahren über das Zurechnungsparadigma" einer sozialen Trägerschaft in Gestalt einer bestimmten sozialen Klasse aufgehen. Vgl. hierzu Joseph Jurt, Bourdieus Analyse des literarischen Feldes, a.a.O., S. 164.

[139] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 43.

[140] Die Definition der Formen als "Versteinerung der Praxis" darf in den frühen Schriften Lukács' nicht als marxistische Kritik am Phänomen der Verdinglichung verstanden werden; hinter ihr steht vielmehr – wie bei Bourdieu – das Interesse, die literarischen Formen als Objektivationen, d.h. als soziologisch zu erfassende Erzeugnisse subjektiven Handelns und Denkens erkennen zu lassen.

teilweise selbst beteiligte, eröffnete ihm nicht nur ein Verständnis der literarischen Entwicklung als eines sich verdichtenden, an Eigenlogik gewinnenden Kampfes zwischen gleichzeitig existierenden orthodoxen und avantgardistischen Kräfte, sondern darüber hinaus auch ein Verständnis der Formen als des eigentlichen Mittels und Gegenstandes der Auseinandersetzung widerstreitender Prinzipien. Um die Wechselwirkung der Formen mit den jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen war es Lukács zu tun; sie muss analysiert werden, wenn man die Wirkungsmacht der Objektivationen verstehen will.[141]

Im abschließenden Teil meiner Arbeit soll gezeigt werden, über welche Schritte Lukács die gesellschaftliche Dimension der literarischen Formen, ihren von Bourdieu beschriebenen "Doppelcharakter"[142], aufdeckt und wie es ihm gelingt, den größten Fehler der soziologischen Kunstbetrachtung - "daß sie in den künstlerischen Schöpfungen die Inhalte sucht und untersucht und zwischen ihnen und bestimmten wirtschaftlichen Verhältnissen eine gerade Linie ziehen will"- zu vermeiden.[143] Dazu muss man sich zunächst von der auch in *Die Regeln der Kunst* weiter geschriebenen Vorstellung verabschieden, dass sich die Gesamtheit der Schriften Lukács auf eine "kurzschlüssige Rückführung" im Sinne des Marxismus reduzieren lässt.[144] Vor allem hinsichtlich des immer wieder in die Kontroverse geführten Begriff der Weltanschauung gilt es daran zu erinnern, dass diese nach Lukacs "das formale Postulat jeder Form, ihr Inhalt also gleichgültig" ist.[145] Jede Hypostasierung dieses Elementes innerhalb der

---

[141] Anders als Bourdieu war Lukács selbst mit seinem literarischen Gefährten Paul Ernst auf dem "Weg zur Form", d.h. auf der Suche nach einer literarischen Möglichkeit, sowohl die Spannung der Moderne zu erfassen, als auch ihre Antagonismen zu versöhnen.

[142] Ich zitiere Bourdieu:"(...) aufgrund des Spiels der Homologien zwischen dem Feld der Literatur und dem der Macht oder dem sozialen Feld insgesamt sind die meisten literarischen Strategien nämlich überdeterminiert, und zahlreiche 'Entscheidungen' tragen Doppelcharakter, sind zugleich ästhetischer und politischer, interner und externer Natur" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 329). Erinnert man sich hier noch einmal daran, dass das Feld der Macht aus Sicht des literarischen Feldes mit dem Publikum gleichzusetzen ist, so werden die Parallelen zu Lukács offensichtlich, wenn dieser von der Form als dem einzigen Begriff spricht, "mit dessen Hilfe wir zu den Beziehungen zwischen ihrem (der Literatur, C.M.) äußeren und inneren Leben vordringen können" (Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 29).

[143] Georg Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, hrsg. v. Frank Benseler, Darmstadt/Neuwied 1981, S. 10.

[144] Siehe zu Bourdieus Kritik an Lukács: Bourdieu, Praktische Vernunft, a.a.O., S. 61.

[145] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 32. Die Homologie zwischen den jeweiligen Formen und ihren Produzenten begründet Lukács zwar über die Grundannahme, dass bestimmte Formen immer an bestimmte Weltanschauungen gebunden sind, die diese erst ermöglichen und andere ausschließen. Die Wechselwirkungen zwischen beiden aber ist komplex, wie sich der von Lukács entworfenen Skizze aller notwendig zu untersuchenden Komponenten entnehmen lässt: "Wirtschaftliche und kulturelle Verhältnisse - Lebensauffassung - Form (beim Künstler als a priori des Schaffens) - das Leben als geformtes - Publikum - (hier wieder als kausale Reihe: Lebensauffassung - wirtschaftliche und

Wechselwirkungen des "Kreises literarischer Erscheinungen" heißt zu verkennen, dass damit auch für jene Konstruktion des "künstlerische(n) Standpunkt(es)" plädiert wird, die nach Bourdieu der internen, also "projektiven Identifikation, in der sich die 'schöpferische' Kritik übt, in allem entgegengesetzt ist".[146]

Das bedeutet nicht, dass Lukács keinen Standpunkt innerhalb der literarischen Definitionskämpfe seiner Zeit einnahm, ebenso wie ja auch Bourdieu einen Standpunkt innerhalb des zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Diskurses vertritt. Das bei aller noch zu konkretisierenden Differenz verbindende und damit gleichsam die Grundlage einer vergleichenden Auseinandersetzung bildende Moment aber ist, dass beide mit ihren Theorien eine Brücke zwischen Literatur (Form) und Gesellschaft (soziales Feld) schlagen und damit Wege zu einem Verständnis des Wandels innerhalb der literarischen Erscheinungen aufzeigen, die der Alternative zwischen genialer Anschauung und gesellschaftlichem Determinismus entkommen.[147]

Auch für die von Lukács und Bourdieu vertretende synthetische Methode/Position der Soziologie der kulturellen Formen aber muss dann jene Frage gestellt werden, welche

---

kulturelle Verhältnisse) - Wirkung - die Reaktion auf die verschiedenen Wirkungen des Kunstwerks - usw. ad infinitum" (Lukács, Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 13).

[146] So schreibt Lukács ausdrücklich, dass die methodisch zugrunde gelegte Weltanschauung "natürlich nicht (bedeutet), dass die Literatur nur zustandekommt, um Weltanschauung auszudrücken". Sie muss vielmehr "als Grundlage da sein, es braucht aber nur eine zu sein, gleichgültig welche" (Lukacs, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 32). Bourdieu formuliert, dass "der künstlerische Standpunkt rekonstruiert werden (muss), von dem aus sich seine (des Künstlers, hier Flaubert, C.M.) 'unbewußte Poetik' definiert und die, als Blick von einem Punkt des künstlerischen Feldes aus, ihn genuin charakterisiert" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 145). Einer solchen Lesart ließe sich entgegenhalten, dass Bourdieu den Standpunkt ausschließlich innerhalb des Feldes festmacht, also von einem autonomen Produktionsbereich ausgeht, von dem bei Lukacs nicht die Rede ist. Als "formales Postulat" aber zwingt sie, wie noch weiter auszuführen ist, auch bei Lukacs die jeweiligen Akteure in die Logik des "Kreises literarischer Erscheinungen" (Ebd., S. 27).

[147] Es kann in dieser Arbeit nicht darum gehen, den Standpunkt Bourdieus zu rekonstruieren, und doch muss man sich zum Verständnis seiner Position und Methode nochmals vergegenwärtigen, dass Bourdieu sich der literarischen Produktion von der Soziologie aus nähert. In diesem Sinne schreibt Jurt der Position Bourdieus dann auch einen "singulären" Status zu (Vgl. zur Einordnung der Theorie des Feldes Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 71ff.). Zu frage wäre, inwiefern Bourdieu seine Methode auch und nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit jener "mächtigen Berufsideologie" aller an der künstlerischen Produktion Beteiligter entwirft, die sich auch gegen die "Herrschaft der Soziologen" richtet (Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, a.a.O., S. 184). Stellvertretend für die Reaktion darauf sei hier Axel Honneth zitiert, dem zufolge es Bourdieu nicht "um die argumentative Auseinandersetzung mit einer anderen theoretischen Position (zu tun ist), sondern um die soziologische Destruktion der Sphäre des Ästhetischen überhaupt". Zwar richtet sich Honneth in seiner 1984 formulierten Kritik nicht gegen *Die Regeln der Kunst*, doch trifft der Vorwurf, dass sich unter dem "bösartigen Blick" Bourdieus die Welt der symbolischen Formen in eine "Sphäre sozialen Kampfes" verwandelt und dieser so jenen "Prozeß wissenschaftlicher Desillusionierung fort(setzt), an dem soziologische Aufklärung seit jeher gearbeitet hat", sicher auch auf die zusammenfassende Darstellung der Genese und Struktur des literarischen Feldes zu (Axel Honneth, Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 36. Jg. 1984, S. 150-159. Siehe hierzu auch Baasner, Literatursoziologie, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 234).

Bourdieu seinen Untersuchungen des künstlerischen Glaubensuniversums zugrunde legt: die "Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Möglichkeiten".[148] Zu ihnen zählt sicher das von Lukács genannte "Bewußtwerden der Formen in den Menschen"[149]; ein Prozess, der von der Ausdifferenzierung der Gesellschaft in soziale Produktionskreise, wie sie von Simmel beschrieben und von Lukács und Bourdieu am Beispiel der Genese des literarischen Feldes in Deutschland und Frankreich beobachtet wurden, nicht zu trennen ist. In ihm wiederum spielt die in *Die Regeln der Kunst* auf wenigen Seiten zusammengefasste Geschichte der Literaturkritik bzw. der Literaturtheorie eine entscheidende Rolle, der, wie mir scheint, Bourdieu in Bezug auf die Historizität seiner eigenen Position nicht gerecht wird. Indem er die neue Solidarität zwischen Künstler, Kritiker und Journalist in den Vordergrund stellt, zeichnet er das Bild eines sich schließlich bedingungslos in den Dienst des Autors stellenden Kritikers und übersieht dabei die über den "Raum der Standpunkte" hinaus reichende Bedeutung der Literaturkritik als Verbindungsglied zwischen dem Feld literarischer Produktion und seiner soziologischen Erfassung.[150]

Um diese Lücke für die Geschichte der Literatursoziologie in Deutschland zu schließen, stelle ich die Auseinandersetzung mit einem der führenden Literaturkritiker der Berliner Moderne – Samuel Lublinski – vor die Ausführungen zu den frühen Schriften Georg Lukács'. Lublinski, auf den sich Lukács neben Simmel in seiner Entwickungsgeschichte des Dramas bezieht, hat das soziale Deutungsmuster bereits angewandt, allerdings ohne die eigene Methode auf den Begriff zu bringen. Seine Bemühungen, die literarischen Kämpfe seiner Zeit zu den gesellschaftlichen Konflikten in Beziehung zu setzen, sind nach Gotthard Wunberg überhaupt die ersten Versuche in Deutschland, Literaturgeschichte soziologisch zu betreiben.[151] Aus diesem Umstand, nicht aus seiner ohnehin eher flüchtigen Sympathie für den Marxismus, ergibt sich die Bedeutung Lublinskis für die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit. Als Literaturhistoriker verfasste er eine Geschichte der Literatur und der literarischen Moderne, die, wenn ihr auch keine eigene Methode zugrunde liegt, im Wesentlichen der soziologischen Intuition

---

[148] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 270.

[149] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 36.

[150] Siehe zur "neuen Kritik" und dem Verhältnis zwischen Kritiker und Autor Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 84f., und ders., Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 309ff.

[151] Gotthard Wunberg, Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz, in: Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement. Helmut Scheuer (Hg.), Berlin 1974, 206f. Peter Lutz zählt Lublinski zu den Vorläufern der marxistischen Literaturtheorie. Vgl. P. Lutz, Marxismus und Literatur. Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács, in: G. Lukács, Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Lutz (= Soziologische Texte, Bd. 9). Neuwied 1961, S.21.

folgt, dass, wenn es eine spezifische Geschichte der Kunst gibt, so dies unter anderem deshalb, weil die Künstler und ihre Werke durch ihre bloße Zugehörigkeit zum intellektuellen Kräftefeld in Beziehung zu anderen Künstlern und deren Werken stehen.[152]

Die Konstituierung des literarischen Feldes im Berlin der 1880er und 90er Jahre erscheint in den Schriften Lublinskis dann auch als Aufbau und Verdichtung eines Netzwerkes, in dem Schriftsteller, Kritiker und Literaturhistoriker um die Bestimmung und Analyse kämpfen und in dem Lublinski selbst verschiedentlich Position bezog. Sein eigentliches Interesse galt dabei der Erfassung und begrifflichen Bestimmung der literarischen Moderne, die er in ihren naturalistischen Anfängen stürmisch begrüßte, deren anhaltende Definitionskämpfe ihn aber bald irritierten und nach Halt auf einer Position suchen ließen, von der aus er mit Paul Ernst und Wilhelm Scholz über die Begründung der Neuklassik die Widersprüche der Moderne zu versöhnen suchte. Von seinen Schriften zur literarischen Moderne kann man sich folglich gleich zwei interessante Einblicke in die Anfänge des literarischen Feldes in Deutschland versprechen. Zum einen dokumentieren sie anschaulich die literarischen Polarisierungen und Konkurrenzkämpfe der Jahrhundertwende, zum zweiten steht der Werdegang Lublinskis, die Geschichte seiner Positionierungen, exemplarisch für die Genese bestimmter literarischer Verhaltensweisen und Vorstellungen.

Zu beginnen aber hat jede methodische Erfassung der Entwicklungsgeschichte des Feldes mit seiner Verortung in Bezug auf das Machtfeld, einschließlich der wirtschaftlichen, politischen und publikumsrelevanten Faktoren. Ihr trägt die vorliegende Arbeit Rechnung, indem sie die literarischen Selbstbestimmungskämpfe der 1880er und 90er Jahre im Spiegel ihrer literarischen Kritik verfolgt und mit Bezug auf die Genese des Feldes in Frankreich zusammenfasst. Die literaturkritischen Schriften des Naturalismus und des Symbolismus werden hier unter Anwendung der Methode Bourdieus als System widerstreitender Positionierungen und damit als Spannungsfeld konkurrierender Positionen verstanden, welches, wie es aufzuzeigen gilt, an Selbstbewusstsein und Dichte gewinnen musste, damit sich der soziale Wert der Literatur über den Kreis der eigentlichen Akteure hinaus verankern und letztlich auch zum Gegenstand soziologischer Erklärungsansätze werden konnte.[153]

---

[152] Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 115.

[153] Entgegen der Ansicht Rainer Baasners bin ich mit Markus Schwingel und Joseph Jurt der Meinung, dass die Theorie des literarischen Feldes, gerade weil sie in einem gesamteuropäisch verlaufenden literarischen

Modernisierungsprozess gründet, durchaus "verallgemeinerbar oder auf den deutschen Sprachraum zu übertragen" ist. Vgl. zur Kritik an einer Anwendung des Feld-Modells auf die literarische Entwicklung in Deutschland Baasner, Literatursoziologie, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 234. Siehe zur Gegenposition Schwingel, Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, a.a.O., S. 125f. u. 149ff und Jurt, Bourdieus Analyse des literarischen Feldes, a.a.O., S. 152 u. besonders S. 177.

II. Literaturkritische Reflexionen auf die Moderne

1. Vor Sonnenaufgang: Aufbruchstimmung und Richtungssuche in den 1880er Jahren

"Das Jahr 1870", so schrieben die Brüder Heinrich und Julius Hart aus einem Abstand von zwölf Jahren, "bildet für uns einen Wendepunkt, um seiner Folgen, nicht um seiner Erfolge willen".[1] Eine der wohl gewichtigsten Folgen war der Umzug der beiden jungen Literaten in die Reichshauptstadt Berlin. Sie waren ein Teil jener Generation, die, von der Aufbruchstimmung des neu gegründeten Reiches und vor allem von den dynamischen Entwicklungen in der neuen Metropole angezogen, hier zunächst zum Universitätsstudium antraten, um jedoch schon bald von der Stadt selbst "in ihren Bann gezogen"[2] zu werden:

> Eine nach Herkunft und Bildung verhältnismäßig homogene Gruppe, deren Angehörige kurz nach 1860 geboren waren und in ihrer Jugend den Deutsch-Französischen Krieg, bewußter schon den "Gründerschwindel" nach 1871 und den raschen industriellen Aufschwung der Folgezeit miterlebt hatten, kommt Mitte der achtziger Jahre aus der Provinz zum "bestimmten Treffpunkt" Berlin.[3]

Die Stadt, deren Gesamtbevölkerung sich zwischen 1871 und 1890 auf 1,57 Millionen verdoppelte, war damit durchaus zur "Weltstadt" geworden, "allerdings nicht eine der Kunst, sondern der Industrie und des Verkehrs".[4] Die Produktion der Industrie stieg zwischen 1870 und 1890 um die Hälfte; entsprechend wuchs das Bankkapital und die Bedeutung der Berliner Börse. Dem wachsenden Wohlstand in den bürgerlichen Vierteln Berlins trat die Armut und das Elend einer wachsenden Arbeiterschaft gegenüber, die in den nördlich gelegenen Mietskasernen mit ihren beengten Hinterhöfen ein freudloses Dasein führte. So war Berlin nicht nur zum neuen wirtschaftlichen und politischen Zentrum, sondern gleichsam zum Brennpunkt sozialer Gegensätze geworden, und trotz der Schwierigkeiten, auf die Mommsen bei der Einschätzung der "Trendperiode" von 1873 bis 1896 hinweist, kann wohl die soziale Segmentierung der

[1] Heinrich und Julius Hart, Wir wollen eine neue, nationale Literatur (1882), in: Kritische Waffengänge, hrsg. v. H. u. J. Hart, 1883, Heft 5, S. 3f., hier zitiert nach: Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, hrsg.v. Erich Ruprecht, Stuttgart 1962, S. 38.

[2] Siehe zur Generation der Naturalisten Helmut Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus. Zwischen Marx und Nietzsche, in: Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, Berlin 1974, S. 150f.

[3] Zitiert nach der Einleitung in: Die Berliner Moderne 1885-1914, hrsg. v. Jürgen Schutte u. Peter Sprengel, Stuttgart 1997, S.16. Siehe "zum wohl bekanntesten Phänomen der wilhelminischen Generation" den Naturalisten auch Martin Doerry, Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs, Weinheim/München 1986, S. 34f.

[4] Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 23.

"schroffe Ausdruck der Klassenunterschiede"[5] – als wesentliches Merkmal des gesellschaftlichen Zustandes nach der Reichsgründung verstanden werden.[6]

Für ein Verständnis der von den Harts formulierten literarischen Wende ist die ambivalente Wirkung, welche von der neuen Reichshauptstadt ausging, von entscheidender Bedeutung. Einerseits zog die Großstadt und nicht zuletzt auch die Zahl eines sich hier potentiell eröffnenden Publikums jene jungen, einer literarischen Karriere zustrebenden Leute an, die in ihr der geistigen Enge eines provinziellen Kleinbürgertums zu entkommen suchten, dem sie mehrheitlich selbst entstammten. Andererseits aber erwies sich ebenso wie für zahlreiche Vertreter der zweiten Pariser Bohéme auch für die zugezogenen Berliner der "Wettbewerb um Kapital, Ansehen und Macht" als schwierig, so dass sich die meisten innerhalb des gesellschaftlichen Spannungsfeldes gezwungener Maßen am beherrschten Pol wieder fanden.[7]

Trotz Geldnot und künstlerischer Erfolglosigkeit aber blieben die Bindungen der jungen Literaten an das Proletariat und dessen politische Vertretung, die Sozialdemokratie, eher brüchig. Der Umstand, dass viele von ihnen zumindest zeitweilig in den Berliner Arbeitervierteln ihr Quartier bezogen, ändert daran wenig:

> Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, daß die unterschiedlichen sozialen Verhältnisse zwischen einem freiberuflichen, wenn auch in ärmlichen Verhältnissen lebenden Schriftsteller, der zudem seine freiwillige Zuordnung zum Proletariat jederzeit widerrufen kann, und einem um seine Existenz ringenden Arbeiter wenige Berührungspunkte ergeben.[8]

Entsprechend ambivalent ist dann auch das Bild der Literaten von ihrer eigenen Stellung und Funktion innerhalb der gespaltenen Gesellschaft, welches im Folgenden skizziert werden soll. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf die literarischen Reaktionen auf jene "prekäre Position", in der sich auch die jungen deutschen Literaten im Berlin

---

[5] Sprengel spricht hinsichtlich der deutlich zutage tretenden Klassengegensätze auch von dem vielleicht "auffälligsten Unterschied zu den Umgangsformen in der 'nivellierten Mittelstandsgesellschaft' von heute" (Die Berliner Moderne, a.a.O., S. 32).

[6] Mommsen konstatiert neben der Aufspaltung der Gesellschaft auch eine Zunahme der vertikalen Mobilität und damit die "Anfänge der Entwicklung einer 'offenen Gesellschaft' modernen Typs" (Wolfgang J. Mommsen, Wirtschaft, Gesellschaft und Staat im deutschen Kaiserreich, in: ders., Der autoritäre Staat. Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich, Frankfurt a.M. 1990, S. 255f. u. 234ff.).

[7] "Da sie fast alle aus Kleinbürgerfamilien stammten, glaubten sie in dem vom Erfolg- und Konkurrenzsystem bestimmten Großstadtleben eine bessere Ausgangssituation für die soziale Befreiung aus den kleinbürgerlichen Fesseln zu finden. Da sie zudem das Prinzip der Leistungsgesellschaft akzeptierten (...), können und wollen sie sich nicht aus dem Wettbewerb um Kapital, Ansehen und Macht heraushalten" (Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 151).

[8] Ebd., S. 153.

der 1880er Jahren befanden und die sich hier, wie in Frankreich, "nie besser zeigt als in ihren – simultan oder sukzessiv – wechselnden Beziehungen zu den Machtinstanzen".[9]

1.1. Die *Kritischen Waffengänge* der Brüder Hart

Für Heinrich (1855-1906) und den jüngeren Bruder Julius (1859-1930) Hart bedeutete der erste Schritt in die "neue Welt"[10] auch einen ersten Kontakt mit den in Berlin "Verse und Kritiken (...) wie Börsenpapiere" ausschreienden "Literaturspekulanten". Mit ihnen, so lässt sich den von den Harts bereits vor ihrem Umzug nach Berlin in der Vierteljahreszeitschrift *Deutsche Dichtung. Organ für Dichtung und Kritik*[11] und in den *Deutschen Monatsblättern*[12] veröffentlichten Artikeln entnehmen, hatten ihre Vorstellungen von Literatur und Literaturkritik nicht viel gemein und so begannen beide, unterstützt von gleich Gesinnten, mit dem Aufbau eigener Medien.[13]

Zu ihnen zählen auch die *Kritischen Waffengänge*[14], denen die Harts im Rückblick eine besondere Bedeutung beimessen:

> Als die Herausgeber dieses Jahrbuchs am Anfange des Jahrzehnts (1880, C.M.), das gegenwärtig seinem Ende sich zuneigt, mit ihren 'Kritischen Waffengängen' auf den Wahlplatz der deutschen Literatur traten, war dort von Kampf, von

[9] Siehe zur "prekären Position" der Literaten in der frühen Entwicklungsphase des Feldes in Frankreich Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 98. Es kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht darum gehen, die Gesamtheit der literarischen Programme und Manifeste für die Berliner Moderne zu untersuchen. Diese Arbeit ist ohnehin von Jürgen Schutte und Peter Sprengel bereits weitgehend geleistet worden (Siehe neben "Die Berliner Moderne" auch Peter Sprengel, Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, Berlin 1993).

[10] Ich beziehe mich hier auf eine von Heinrich Hart bereits 1878 unter dem bezeichnenden Titel "Neue Welt" veröffentlichte Schrift, in welcher dieser erstmals versuchte, seine Vorstellungen von der neuen Gesellschaft und der Rolle der "neuen Poesie" in ihr darzulegen (Vgl. hierzu Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 13-19).

[11] Die Vierteljahreszeitschrift "Deutsche Dichtung, Organ für Dichtung und Kritik" erschien vom Frühjahr bis zum Herbst 1877 unter der Herausgeberschaft von Albert Gierse und Heinrich Hart in Münster.

[12] Sie erschienen mit dem Untertitel "Centralorgan für das literarische Leben der Gegenwart" vom April 1878 bis zum September 1889 in Bremen.

[13] Die sehr unterhaltsam verfasste Beschreibung der Harts und ihrer Lebensführung in der Berliner Lauenstadt findet sich in Wilhelm Bölsches Essaysammlung *Hinter der Weltstadt*, in welcher Bölsche selbst zeitweiliger Weggefährte des Brüderpaars – zudem ein spannendes Bild der so genannten "Neuen Gemeinschaft" zeichnet (Wilhelm Bölsche, Hinter der Weltstadt, Leipzig 1901). Die von den Harts in den Arbeiterbezirken bereits praktizierte offene Haushaltsführung fand in den 1890er Jahren am Rande der Stadt ihre gesteigerte Fortsetzung, weshalb man die "Neue Gemeinschaft" auch als "Friedrichshagener Kreis" bezeichnet. Seine Mitglieder durchliefen eine Zeit als Parteigänger der SPD, dann folgte die Abwendung und politische Isolierung und die Gründung einer eigenen Partei. Diese löste sich jedoch bald auf und machte einer Tendenz zum Anarchismus, Antiparlamentarismus und zur Naturmystik Platz. Siehe zur Geschichte des Kreises u.a.: Helmut Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 163ff., W.R. Cantwell, The Friedrichshagener Dichterkreis. A Study in Change and Continuity in German Literature of the Jahrhundertwende. Diss. Wisconsin 1967 und K. Günther, Literarische Gruppenbildung im Berliner Naturalismus. Bonn 1972.

[14] Es handelt sich hier um sechs in unregelmäßiger Folge erschienene Hefte, in denen alle Artikel von den Herausgebern Heinrich und Julius Hart selbst verfasst wurden. Die ersten vier Hefte erschienen von März bis September 1882, das fünfte im Mai 1883, das sechste im Frühsommer 1884.

> Erregung, von unruhigem Durcheinandertreiben nichts zu spüren, nichts zu sehen. Die Dichter und Schriftsteller, welche sich in den vorhergehenden Jahrzehnten Einfluss und Geltung verschafft hatten, erfreuten sich eines ruhigen Besitzes ihrer Würde und ihrer Einkünfte: zwischen ihnen und dem Publikum bestand ein behagliches Verhältnis (...). Ein paar Jahre sind seitdem verrauscht, wie aber hat sich das Bild des idyllischen Friedens verändert![15]

Von den hier charakterisierten arrivierten Literaten sind die Harts und ihre Anhänger tatsächlich ebenso weit entfernt wie von den großstädtischen "Literaturspekulanten".[16] Sie verfügten in Berlin weder über Einfluss noch Geltung, doch zog ihr offener, wenn auch eher bescheidener Haushalt in den Berliner Arbeiterbezirken eine Gruppe junger Männer an, in der hier, wie in Paris, literarische Produktion und Rezeption zusammenfielen und die somit durchaus auch als Schaffung eines eigenen Marktes verstanden werden muss.[17] Der Zusammenhalt dieser Gruppe gründete zunächst in der gemeinsamen Ablehnung des bestehenden Kulturbetriebes, an dessen Rand man sich wusste. Ihn in seiner künstlerischen Unzulänglichkeit herauszustellen und anzugreifen, war dann auch das eigentliche Ziel der *Kritischen Waffengänge*; mit ihnen wappnete sich der Kreis um die Brüder Hart mit einem "eigenen Organ" für jenen Kampf, der nach Aussagen der Herausgeber 1882 "entbrennen muss und auch an einzelnen Stellen bereits zum Ausbruch gekommen ist".[18]

Die nachträglich von den Harts vorgenommene Bewertung dieses Organs aber täuscht darüber hinweg, dass es ihnen zunächst nicht in erster Linie darum ging, den "idyllischen Frieden" zwischen anerkannten Literaten und ihrer Leserschaft zu stören. Nicht die bereits vorhandenen Positionen innerhalb des "Wahlplatzes der deutschen Literatur" wurden von ihnen 1882 als problematisch empfunden, sondern vor allem die Tatsache, dass es überhaupt einen Wahlplatz gab. Ihre Hoffnung richtete sich auf eine Erneuerung der deutschen Literatur aus der "gewaltigen Wiedergeburt der Nation", die

---

[15] Heinrich und Julius Hart, Vorwort zum Kritischen Jahrbuch, Jg. 1, 1889, Heft 1, S. 3f., hier zitiert nach Schütte u. Sprengel, Die Berliner Moderne, a.a.O., S. 188f.

[16] Hier kündigt sich die von Gangolf Hübinger für die Zeit der Jahrhundertwende herausgearbeitete Trennung zwischen "Journalist" und "Literat" bereits an. Nach Hübinger zeichnet sich um die Jahrhundertwende eine Profilierung des jeweiligen Berufsethos durch Abgrenzung zu anderen ab, wodurch die dem Bildungsbürgertum vordem eigene Konzentration von wissenschaftlicher, literarisch-publizistischer und politischer Urteilskompetenz gespalten wird. Vgl. hierzu: G. Hübinger, Journalist und Literat, in: Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich, hrsg. v. G. Hübinger und W.J. Mommsen, Frankfurt 1993, S. 98 u. S. 198-210.

[17] Sie sind folglich wie die von Bourdieu charakterisierten Zuzügler "Neuankömmlinge, mit Geisteswissenschaften und Rhetorik gefüttert, aber ohne die nötigen Finanzmittel und ohne soziale Protektion" (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 94). Eine der Hauptfunktionen der künstlerischen Gruppen besteht ja nach Bourdieu gerade darin, "daß sie selbst ihr eigener Markt ist" (Ebd., S. 99).

[18] Wozu Wogegen Wofür?, in: Kritische Waffengänge. Heft 1 (1882), hier zitiert nach Literarische Manifeste 1880-1892, a.a.O., S. 22.

nun einer "echt nationalen Dichtung" bedürfe. Die Aufgabe ihrer Kritik sahen die Harts dann auch darin, "einem Besseren Platz zu machen", wobei das Bessere selbst, also die Frage nach dem "Wofür", am Anfang der 1880er Jahre literarisch eher unbestimmt blieb.[19]

Wie sehr das Drängen der Harts auf einen eigenen Platz innerhalb des vorgefundenen literarischen Produktionsraumes unter unmittelbarer Berufung auf ein nationales und mithin gesamtgesellschaftliches Interesse verlief, zeigt der offene, gleichfalls 1882 verfasste "Brief an den Fürsten Bismarck"[20]. Ihm lässt sich entnehmen, dass wenn auch die "Begeisterung auf allen Gebieten" elf Jahre nach der Reichgründung bereits einer "Ernüchterung" gewichen sei, so habe die literarische Jugend doch noch nicht alle Hoffnungen begraben. Anders als ihre Jungdeutschen Vorgänger, die "keinen Staat, kein Vaterland" hatten, fordern die Harts offen staatliche Unterstützung und Anerkennung – angefangen von der "Subvention des Theaters" über ein "besonderes Reichsamt für Literatur, Theater, Wissenschaft und Künste" bis hin zur materiellen und symbolischen Stütze für "Zeitschriften, Jahrbücher u.dgl. m.". Dass gerade die von ihnen in den Kampf geführten Medien, also literarische Zeitschriften und Jahrbücher, eine staatliche Fürsorge verdienen, begründen die Harts mit deren hervorragender Eignung, "Hochschulen ästhetischer Kultur zu bilden oder die Strömungen der Gegenwart wiederzuspiegeln", woraus sich klar entnehmen lässt, wie sehr ihre Definition von Literatur und Kritik anfangs auf eine aktive Teilhabe an der offiziösen Bildungs- und Kulturpolitik abzielte.[21]

Die 1882 formulierten Erwartungen aber wurden in den Folgejahren nicht erfüllt. Acht Jahre später heißt bei Heinrich Hart, dass sich die Literatur neben der Geschichte und der Religion auch von der "dritten Krücke" – dem Staat und seinen Gesetzen – befreien müsse.[22] Dazwischen kann man beobachten, wie sich die Verfasser der *Kritischen Waffengänge* zunehmend der zeitgenössischen literarischen Konkurrenz zuwenden. Ihre allgemein am Zustand der deutschen Literatur geübte Kritik wird konkret und richtet sich offen gegen Literaturjournalisten wie den in Berlin erfolgreich tätigen Paul Lindau und gegen konservative, staatlich anerkannte Literaten und Literaturhistoriker wie den

---

[19] Ebd., S. 21f.

[20] Heinrich und Julius Hart, Offener Brief an den Fürsten Bismarck (1882), in: Kritische Waffengänge, 1882, Heft 2, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 23-27.

[21] Ebd., S. 24-27.

[22] Heinrich Hart, Die Modernen (1890), in: Der Kunstwart, Jg. 4, 1890/91, Heft 5, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 145.

1877 geadelten Rudolf Gottschall.[23] Dies bedeutet nicht, dass sich die Harts von der Vorstellung einer staatlich geförderten Nationalliteratur verabschiedeten, nur verschiebt sich das "Wofür" von einer "nationalen Dichtung" zu einer "neuen, nationalen Literatur": eine Variation, mittels derer sich neben dem Anspruch auf Erneuerung, welchen die Harts immer wieder mit dem Hinweis auf ihre Jugend einklagten, auch der Verweis auf dessen Relevanz für die neue deutsche Nation beibehalten ließ.[24]

Das hartnäckige Festhalten an einer deutsch-national geprägten, einheitlichen Maßstäben folgenden Literatur wird nirgendwo deutlicher als in der Auseinandersetzung der Harts mit ausländischen, vornehmlich französischen literarischen Entwicklungen, die sie zwar aufmerksam verfolgten, denen sie aber noch 1882 keine große Wirkung auf die deutsche Literatur zusprechen:

> Geschichtlich ist die Entstehung des französischen Naturalismus leicht erfaßlich, er ist aus dem bewussten Widerstreben gegen die Romantik, gegen die Unwahrheit und den Schwulst der Victor Hugo, Dumas, Sue hervorgegangen, aber die Reaktion ist so stark, daß die Literatur in Gefahr steht, unmittelbar in das entgegengesetzte System geworfen zu werden und auf diese Weise wiederum neue Lügen und statt des Schwulstes Flachheiten zu gebären.[25]

Gegen eine mögliche Nachahmung der französischen, sich in interne Kämpfe verwickelnden und in "formale Spielereien verzettelnden" Tendenzen halten die Harts ihr Projekt einer neuen Literatur aus den "Tiefen der germanischen Volksseele" eine Literatur, "welche wirkt, und nicht spielt". Als solche schreiben sie der Literatur die Rolle einer "Führerin" zu, und der "moderne Dichter wird zugleich ein Prophet", welcher "den ringenden und müden Mitlebenden" voranschreitet.[26]

An diesem Punkt treffen sich die beiden von Gotthart Wunberg als grundlegende Kategorien der deutschen Literaturkritik um 1900 hervorgehobenen Momente des Literaten als "Helden" und die Berufung auf die Zukunft.[27] In ihrer "Reaktion auf die 'Alten', das literarische establishment, als dessen Pendant man sich empfand, wenn man sich selbst als die 'Jungen' postierte"[28], stilisierten sich die Literaten zu einer

---

[23] Heinrich und Julius Hart, Dichtung und Naturwissenschaft (1882), in: Kritische Waffengänge, 1882, Heft 2, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 29

[24] Allein der Titel "Wir wollen eine neue, nationale Literatur!" gibt über diesen Standpunktwechsel Auskunft. Vgl. Heinrich und Julius Hart, Wir wollen eine neue, nationale Literatur!, in: Kritische Waffengänge, 1883, Heft 5, hier zitiert nach Manifeste des literarischen Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 35ff.

[25] Heinrich und Julius Hart, Dichtung und Naturwissenschaft, a.a.O., S. 31.

[26] Ebd.

[27] Gotthart Wunberg, Utopie und fin de siecle. Zur deutschen Literaturkritik um die Jahrhundertwende, in: Literatur ist Utopie, hrsg.v. Gert Ueding, Frankfurt a.M. 1978, S. 266.

[28] Ebd., S. 267.

gesellschaftlichen Avantgarde, die sich einerseits als "Gegenpol wider die Genusssucht und den Materialismus" verstand, andererseits und darauf aufbauend ihre Energie mehr und mehr im internen Kampf "gegen die Tyrannei der Modedichterlinge und Poesiefabrikanten" bündelte.[29]

Gerade hinsichtlich der "Modedichterlinge" aber wurde eine Abgrenzung der eigenen Position immer schwieriger, schließlich folgten auch in Deutschland immer mehr Literaten und Leser der aus Paris herüber wirkenden naturalistischen Tendenz, so dass sich diese auch im Kreis der literarischen Erneuerer nur noch schwer als modische Verirrung abtun ließ. Vor allem der wachsende Einfluss der Romane Zolas zwang die Harts zu einer neuen Strategie. Ihr Kampf um den literarischen Führungsanspruch verschob sich nun in den Bereich der Formen. Bereits 1884 dominierte in ihren literaturkritischen Schriften, eingeleitet von der Unterscheidung zwischen "Schriftstellerroman" und "Dichterroman", die Auseinandersetzung mit der Formfrage; sich selbst als Dichter definierend, favorisieren die Harts in Abgrenzung von Zola und Spielhagen den "Dichterroman", von ihnen auch als poetischer Roman bezeichnet. Da beide Brüder die Gattung des Romans aber grundsätzlich als minderwertig ablehnten, muss ihre Parteinahme für einen "objektiven" und "ästhetischen", keineswegs aber "tendenziösen" oder gar "moralisierenden" Roman, als eine Art Kompromiss angesichts der Tatsache verstanden werden, dass die Poesie trotz ihrer eigenen Bemühungen um die Gattung "nur im Salon und in der Töchterschule noch heimisch ist". Das vorläufige Ziel ist dann auch, die ganz offensichtlich allgemeinen Zuspruch genießende Gattung des Romans den "Händen des Schriftstellers" zu entwinden und "zu einer Sache der Poesie" zu machen, denn wenn auch die Romanschriftsteller ihre Erfolge verbuchen, den Harts zufolge bleiben sie die "ärmeren Geschwister" des Dichters, da ihr "Wirkungskreis in idealer Hinsicht ein beschränkterer" und ihr "Thun zumeist ein vergänglicheres ist".[30]

An dieser Stelle wird meines Erachtens bereits ganz deutlich, was Bourdieu als die beiden konkurrierenden ökonomische Logiken innerhalb des künstlerischen Produktionsfeldes bezeichnet. Das Insistieren der Harts darauf, dass nur der Dichter, unabhängig von seinem gesamtgesellschaftlichen Zuspruch, nicht aber der erfolgreiche Romanschriftsteller langfristig die "herrlichsten Ideale der Poesie erfüllen" könne,

[29] H. u. J. Hart, Wir wollen eine neue, nationale Literatur!, a.a.O., S. 36.

[30] H. u. J. Hart, Der neue Roman (1884), in: Kritische Waffengänge, 1884, Heft 6, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 39f.

erfolgt im Vertrauen auf die "besondere Beschaffenheit der symbolischen Güter", deren genuin symbolischer, also idealer Wert nach Bourdieu relativ unabhängig vom Warenwert ist.[31] Die Dichtung "aus den Banden der Tendenz, der Convenienz, des Dilletantismus"[32] zu befreien und in eine "reine" Ästhetik zu überführen, wird dann in der Mitte der 1880er Jahre auch zum eigentlichen Anliegen der Harts. Ihm lässt sich die "anti-'ökonomische' Ökonomie der reinen Kunst" bereits ebenso ansehen, wie die Ausrichtung auf eine "gänzlich der Zukunft zugewandte Produktion".[33] Gegen die von weit reichender Anerkennung gekrönten, aber "meist vergänglichen" Werke stellen die Brüder und ihre Gefolgschaft die Hoffnung auf eine zwar beschränkte, jedoch nachhaltige Wirkung der Poesie.

Obwohl aber der Unterscheidung zwischen Schriftsteller und Dichter, wie sie die Harts zur aufwertenden Abgrenzung ihrer eigenen Position vornahmen, das "Prinzip der Vision und Division"[34] zugrunde liegt, sahen sie sich selbst zumindest der Intention nach außerhalb oder vielmehr über den literarischen Definitionskämpfe. So schreibt Heinrich Hart noch 1889, dass die deutsche Dichtung vor allem davor zu bewahren sei, "nur diesem oder jenem Theile ein Lebensquell zu sein, oder einseitig zur Salon-, zur Gelehrten-, zur Pöbeldichtung zu werden".[35] Selbst die explizite Parteinahme für die Poesie bleibt bei den Harts an eine national gefärbte "literarische Sozialutopie"[36] gebunden, wobei ihre Berufung auf nationale Interessen in der Logik des sich hier bereits andeutenden Feldes sicher auch als Versuch verstanden werden kann, "die Grenzen des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigene Interessen entgegenkommt".[37]

Die Ausweitung der Grenzen jedoch, die Stilisierung des "wahren" Literaten zum Führer der Nation in eine besser Zukunft, hatte auch die Harts in jenes "Dilemma hineinmanövriert", das sich nach Wunberg "nicht auflösen, das sich nicht einmal mehr

---

[31] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 227.
[32] H. u. J. Hart, Der neue Roman, a.a.O., S. 59.
[33] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 227ff.
[34] Ebd., S. 354. Siehe zum Gegensatz von Dichtung und Literatur als "deutsche Besonderheit" Wolf Lepenies, Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München 1985, S. 265-281.
[35] H. Hart, Realismus (1889), in: Kritisches Jahrbuch, I, 1889, Heft 1, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 154.
[36] Wunberg, Utopie und fin de siecle, a.a.O., S. 277.
[37] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 353. Siehe zum Verschwimmen der Begriffe "modern" und "national" bei den Brüdern Hart auch Gerd Voswinkels "Exkurs: die Moderne", in: ders., Der literarische Naturalismus in Deutschland, Diss. 1970, eingereicht an der Freien Universität Berlin, S. 217.

neutralisieren ließ".[38] Der Druck auf die jungen Literaten verstärkte sich noch unter der erneut von zerschlagenen künstlerischen Hoffnungen begleiteten Herrschaftszeit Wilhelm II. und führte in den noch näher zu untersuchenden 1890er Jahren zu jenem "Weg nach Innen", der für die Literatur auch ein Weg zur Besinnung und Selbstbestimmung wurde. Erst mit der Absage an die offizielle Kulturpolitik des Kaiserreiches wandten sich die Literaten ganz der eigenen Problematik, nämlich dem "Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung" zu.[39]

Für die Konstituierung des literarischen Feldes und seine Eigendynamik ist die in den 1890er Jahren vollzogene Hinwendung zur Frage der literarischen Formgebung bezeichnend. Die Harts aber, welche doch die kritische Phase der Entwicklung des Feldes mit ihren "Waffengängen" eingeleitet hatten, sahen sich von dieser Dynamik regelrecht überrollt. Sie fanden sich nach ihren eigenen Worten 1890 "im Anfang einer solchen Formbewegung, inmitten einer litterarischen Revolution", von der die Brüder nun hoffen, dass sie sich "zu einer Reformation klären wird". Der Verlauf der mittlerweile dem Medium der Literaturkritik entwachsenen Konkurrenzkämpfe musste nicht nur ihren Glauben an die Führungsrolle des Dichters, sondern auch die Hoffnung auf einen endgültigen Sieg der Dichtung über den Roman erschüttern. Die folgenden Zeilen klingen dann auch eher wie eine Selbstermutigung wider der Tatsache, dass nun auch die jüngeren deutschen Dichter "auf die Fahne der Prosa" schwören:

> Nein, wie wir noch in den Anfängen einer neuen Kunst überhaupt stehen, so stehen wir auch in den Anfängen der Formbewegung, die, wie früher, von der Prosa zum Verse wieder emporführen wird. Die Dichter des heutigen Naturalismus, der Prosadichtung sind Vorboten eines Kommenden, wie die Lessing und die Dichter des Sturmes und Dranges die Klassik ankündigten. Geklärt und neu wird dann der Vers vor uns stehen, in anderer Kraft, als heute, gelöst und befreit aus den Fesseln des nur äußerlichen Formalismus.[40]

Wie widersprüchlich und dynamisch die literarische Entwicklung in Berlin verlief, vor welcher die Begründer der *Kritischen Waffengänge* nur acht Jahre nach deren Erscheinen selbst zurückzuschrecken scheinen, soll nun der Blick auf eine andere Perspektive innerhalb des "unruhigen Durcheinandertreibens" zeigen.

---

[38] Wunberg, Utopie und fin de siecle, a.a.O., S. 275.
[39] So auch der Titel des 1890 im Kritischen Jahrbuch veröffentlichten Artikels, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 179-193.
[40] Ebd., S. 191.

1.2. Karl Bleibtreus *Revolution der Literatur*

Karl Bleibtreu (1859-1928), im Unterschied zu den Brüdern Hart gebürtiger Berliner, verkehrte Anfang der 1880er Jahre in deren Kreis, wandte sich aber 1885 von den Harts ab und wurde zu einem Mitarbeiter der seinen Interessen näher stehenden Münchner Zeitschrift *Die Gesellschaft*.[41] Sie verstand sich wie die *Kritischen Waffengänge* als "Pflegestätte jener wahrhaften Geistesaristokratie, welche berufen ist, in der Litteratur, Kunst und öffentlichen Lebensgestaltung die oberste Führung zu übernehmen" und sah sich dazu "Dank einer stattlichen Zahl auserlesener, opferwilliger Mitstrebender" auch durchaus in der Lage. Als solche aber war die Zeitschrift auch eine Kampfansage gegen den Berliner Kreis um die Harts, was noch deutlicher wird, wenn der Gründer Michael Georg Conrad sie dem "schöpferischen Kulturleben der deutschen Völkerstämme des Südens" widmet und die "Leistungen der süddeutschen Kunst-, Theater- und Litteraturzentren München, Wien, Frankfurt u.s.w. in den Vordergrund (seiner) kritischen Betrachtungen" stellt.[42]

Die literarische Gesellschaft um *Die Gesellschaft* versprach sich wenig vom neu gegründeten Reich und seinem Zentrum. Konträr zu den Harts, allerdings auch drei Jahre später, formuliert Bleibtreu seine Position stellvertretend für den Mitarbeiterkreis in "Das Preussentum und die Poesie"(1885) folgendermaßen:

> Staatssubvention und was weiß ich und Interesse für die Literatur erbetteln wir von Bismarck und seinem Preußen nicht. Die Literatur bedarf desselben nicht, denn sie ist kein erlernbares Handwerk, wie so vieles in Kunst und Musik. Ob ein Dichter erzeugt wird, hängt von so tief verborgenen Quellen ab, daß kein Staat und kein Staatsmann ihr irgend dienlich sein kann. Gott kann ihr helfen, nicht der Reichskanzler. Was wir aber verlangen können und müssen, das ist Achtung: Achtung vor der "modern priesthood of book-writers", der Neuzeit-Priesterschaft der Schriftsteller, jene Achtung, wie sie dem höchsten Grade geistiger Arbeit gebührt. (...) Der Reichskanzler nennt Gelehrte und Schriftsteller nationalökonomisch 'unproductiv'. Vielleicht hat das ideal productive Wirken der deutschen Dichter es ihm ermöglicht, die so lange vorbereitete Einigung Deutschlands an seinen Namen zu knüpfen.

[41] Von 1888 bis 1890 gehörte Bleibtreu zu den Herausgebern der von Michael Georg Conrad 1885 gegründeten Zeitschrift "Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben". Deren Mitarbeiterzahl war groß und reichte von anfangs vor allem aus Süddeutschland stammenden jungen Literaten bis zu den Berlinern Bleibtreu und Konrad Alberti, welche in der Kritik nach Ruprecht "tonangebend" waren. Siehe zur Zeitschrift "Die Gesellchaft" und deren Mitarbeitern Erich Ruprecht in: Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 57.

[42] Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben, hrsg.v. M.G.Conrad, Jg.1, Heft 1, 1. Januar 1885, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 56f.

> Doch getrost, es kommen andre Zeiten, andre Menschen. Schon sehe ich den erhabenen Zeitpunkt nahen, wo Schiller bei Hofe v o r dem Secondelieutenant einherschreitet.[43]

Mit dem "ideal productiven Wirken" beruft sich auch Bleibtreu - ganz wie die Brüder Hart - auf das symbolische Kapital der Schriftsteller, nur hält er es explizit einer Nationalökonomie entgegen, von der sich die "Priesterschaft der Schriftsteller" ja gerade unterscheidet. Die beiden konkurrierenden ökonomischen Logiken werden hier ausdrücklich voneinander abgesetzt, doch beharrt auch Bleibtreu auf jene Achtung vor der "geistigen Arbeit", die dieser nicht zuletzt im Hinblick auf ihre Bedeutung für die nationalstaatliche Einigung zukommt.

Die Provokation an die staatliche Macht und vor allem der mit ihr geforderte Sonderstatus für die Literatur fielen in der Mitte der 1880 Jahre bei Bleibtreus jungen literarischen Zeitgenossen auf fruchtbaren Boden. Sein 1886 erstmals veröffentlichtes, "in wenigen Tagen hingesudeltes Kampfmanifest" *Revolution der Literatur* avancierte zur maßgeblichen literaturkritischen Schrift und erschien bis 1887 kurz hintereinander in drei Auflagen.[44] Bleibtreu hat in diesem knapp neunzig Seiten umfassenden Heftchen viele seiner in der *Gesellschaft* und im *Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* erschienenen Aufsätze und Kritiken in überarbeiteter Form aufgenommen.[45] Trotzdem aber hat die Schrift keinen systematischen oder gar programmatischen Charakter. Ihr eigentliches Ziel teilt sie mit den *Kritischen Waffengängen*; auch ihr geht es darum, "die Erstarrung in konventionelle Schablonen zu brechen", um dem "Neuen" einen Platz unter oder, genauer gesagt, über den anerkannten Literaten zu schaffen.[46] Auch seine Revolution setzt zunächst auf eine hoffentlich folgenreiche Kritik am bestehenden Literaturbetrieb, wie sich dem Epigraph Byrons ablesen lässt, welches Bleibtreu seiner Schrift voranstellt: "Was hör' ich? Sollen Stümper/denn allein/Sich ungehindert des Erfolges/freun?"

---

[43] Das Zitat ist der 1886 veröffentlichen Schrift Bleibtreus "Revolution der Literatur" entnommen (Karl Bleibtreu, Revolution der Literatur, neu herausgegeben von Johannes J. Braakenburg, Tübingen 1973, S. 79), erschien aber erstmals in kürzerer Fassung im ersten Heft der "Gesellschaft". Vgl. hierzu Karl Bleibtreu, Das Preussentum und die Poesie, in: Die Gesellschaft, Jg. 1, 1885, Heft 1, auch in Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 27.

[44] Vgl. Walter Hasenclevers Bericht in: Dichter und Verleger. Briefe von Wilhelm Friedrich an Detlev von Liliencron. hrsg.v. Walter Hasenclever, München,Berlin 1914, S. 34.

[45] Eine Übersicht aller Artikel und Kritiken findet sich in dem von Johannes J. Braakenburg verfassten Nachwort der Revolution der Literatur, Tübingen 1973, S. 101 f.

[46] Karl Bleibtreu, Die neue Lyrik (1885), in: Die Gesellschaft, Jg.1, 1885, Heft 47, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 51-53.

Die Antwort ist erwartungsgemäß und schließt eine entsprechende Publikums- und Kritikerschelte ein. Der Zustand der deutschen Literatur wird als durchgehend schlecht befunden, doch stellt Bleibtreu sie nicht nur in den vergleichenden Rahmen der deutschen Literaturgeschichte, sondern auch in den einer neidlos als inspirierend anerkannten gesamteuropäischen Entwicklung:

> Deutschland ist literarisch zu weit zurück, seine Kritik zu erbärmlich und sein Publikum zu verächtlich, um das Entstehen eines Zola, geschweige denn (...) eines Goethe zu ermöglichen.[47]

Um Anschluss an die Entwicklung der englischen und französischen Literatur zu bekommen, wird den Literaten eindringlich die Berücksichtigung des "Zeitgeistes" empfohlen, dessen "ewige Wechselwirkung" mit der Literatur nach Bleibtreu in Deutschland zu wenig Beachtung findet. Anders als in den Schriften der Brüder Hart, in denen, auch wenn sie sich des Terminus "Zeigeist" nicht bedienen, die Stimmung ihrer Gegenwart auf die gesamtgesellschaftliche Nationalstaatseuphorie reduziert wird, bringt Bleibtreu diesen unmittelbar mit der "sozialen Frage" in Verbindung, in welcher er die eigentliche Herausforderung für die neue Literatur sieht:

> Es ist, als wären die furchtbaren socialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden: Und doch ist unsre Zeit eine wild erregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen blendenden Sonnenschein.[48]

Prophetisch verkündet er die sich aus den sozialen Konflikten ergebende Gefahr für das neu gegründete deutsche Reich und ruft die Literaten seiner Zeit dazu auf, sich mit Begeisterung den großen Fragen der Zeit zu stellen. Die neue Literatur müsse an die Tradition des Jungen Deutschland anknüpfen und durch die Aufnahme eines rücksichtlosen Realismus die sich seit 1848 entfaltende literarische Bewegung zu ihrer Vollendung führen.

Obwohl Bleibtreu davon ausgeht, dass die eigentliche literarische Revolution mit der Aufnahme neuer, eben sozialer Inhalte zu beginnen hat, manifestiert sich auch seine Position innerhalb der literarischen Definitionskämpfe um die "wahre" Literatur in der Parteinahme für eine spezifische Gattung, hier die des Romans. Der Roman, vor allem der historische, könne für die Gegenwart Entscheidendes leisten, wenn er nicht weiter

[47] Bleibtreu, Revolution der Literatur, a.a.O., S. 87.
[48] Ebd., S. 12.

als bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts zurückgeht und sich darum bemüht, die Ideale der Revolution mit der zeitgenössischen Situation in Beziehung zu setzen.

Mit der Aufwertung der literarischen Form des Romans befand sich Bleibtreu im vollsten Einverständnis mit dem Münchner Kreis um Conrad, welcher hinsichtlich der Gattungshierarchie in seiner *Gesellschaft* bereits 1885 deutliche Worte gesprochen hatte:

> Der Roman ist heute diejenige Litteraturform in Frankreich, welche der gesammten schönwissenschaftlichen Jahresproduktion den Stempel aufdrückt. Ob das Jahr ein gutes, mittelmäßiges oder schlechtes gewesen an geistigem Ertrage (...), das entscheidet nicht das Drama, nicht die Lyrik, sondern der Roman. Sogar die stärksten Theatererfolge fielen in den letzten Jahren auf die Bühnenbearbeitungen der hervorragenden Romane. Die Romandichtung beeinflusst immer nachhaltiger die Geschmacksrichtungen der modernen Bühne.[49]

Und mit einem Seitenhieb auf den Berliner Kreis um die Harts schließt Conrad an, dass "keine kritische Verabredung die Kreise zu stören (vermag), die sich das eherne Gesetz der Entwicklung auch in der Kunst gezogen" habe.[50]

Bleibtreu teilt diese Einschätzung. Auch er betont den Weg, welchen der Roman vom "litterarischen Zwitter" zum "Herrscher" zurückgelegt hat.[51] Von ihm aber verspracht er sich nicht nur eine Erneuerung der deutschen Literatur unter der Führung des Münchner Kreises und damit ein Übertrumpfen des Herrschaftsanspruches der Berliner Modernen, sondern auch einen ganz persönlichen Platz auf der Bestsellerliste. Vor allem mit seiner Aufwertung des historischen Romans lag Bleibtreu ganz im Geschmack der Zeit. Das Publikum schätzte die Verbindung von Unterhaltung und Bildung, wie die Erfolge der Romane eines Felix Dahns deutlich zeigten. Dass Bleibtreu dem entgegen einen modernen historischen Roman forderte, ändert nichts an der Tatsache, dass er selbst in seinen Romanen zumeist recht weit in die Geschichte zurückgriff.[52] Unter seinen zahlreichen Positionierungen finden sich neben literarischen Schlachtenbildern auch

---

[49] Michael Georg Conrad, Der moderne Roman (1885), in: Die Gesellschaft, Jg 1, 1885, Heft 40, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 58.

[50] Ebd., S. 59.

[51] Ebd.

[52] So in *Napoleon bei Leipzig* (1885) oder *Friedrich der Große bei Collin* (1888), um nur zwei seiner Romane aus den 1880er Jahren zu nennen. Die Liste seiner historischen Romane ist lang und lässt sich bis zur *Geschichte des Weltkrieges*"(1925) und *Der Aufgang des Abendlandes*(1925) weiterverfolgen. Damit traf Bleibtreu entgegen seiner revolutionären Impulse ganz den offiziellen Geschmack seiner Zeit. Siehe zu den Erfolgen der Historienromane als "literarischer Ausdruck des monumentalistisch-antiquarischen Selbstverständnisses des nationalgesinnten deutschen Bildungsbürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" Corona Hepp, Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München 1992, S.55.

zahlreiche Darstellungen einzelner historischer Figuren[52], allerdings nur wenige Hinweise auf seine Gegenwart oder gar deren soziale Antagonismen.

Der eigenen Zeit widmet sich Bleibtreu, den Brüdern Hart durchaus vergleichbar, vor allem mit Sicht auf die Stellung der jungen Literaten in ihr. Entsprechend begreift er die gesellschaftlichen Widersprüche seiner Gegenwart weniger als soziale Konflikte, als vielmehr als Ausdruck eines Schwankens zwischen Materialismus und Idealismus, wie es dem gespaltenen modernen Menschen – also vor allem dem Künstler und dem Literaten – eigen sei. Wenn Bleibtreu aber auch bei der Beschreibung der modernen Gesellschaft über Gemeinplätze kaum hinauskommt, erfasst und thematisiert er doch recht deutlich die von Konkurrenz getriebene Dynamik innerhalb des eigenen Produktionsraumes:

> Der Typus dieser ganzen jüngsten Dichtergeneration ist die Großmannssucht mit all ihren widerlichen Auswüchsen des Neides und der Anfeindung jeder anderen Bedeutung. In dieser Bohème tauchen alle Monate neue Genies auf, von denen man keine Ahnung hatte, und bilden neue Cliquen, die wieder auf andre Cliquen losziehen. Kaum hat der eine sich den Messias, der andre den Reformator genannt, kaum ist man als Jesus erbarmend in die Hütten der Armuth niedergestiegen oder hat über seinem gottgeweihten Haupte messianisch das Banner der Zukunft wallen gefühlt und sich als Wunder aller Wunder, als sein eigner Dalai Lama, dem Universum gnädigst vorgestellt – so sind schon wieder neue Messiasse, Reformatoren und andre Naturwunder da.[54]

Diese Schilderung des literarischen Lebens verweist auf wesentliche Elemente einer Entwicklung, die sich mit Bourdieu als "Dialektik der Distinktion"[55] in die Konstituierungsphase des Feldes einfügen lässt. Die Spaltung der literarischen Avantgarde, deren "Cliquen" doch in ihrem Kampf gegen die etablierte Literatur einander verbunden blieben, führte auch in Deutschland zur Spannung zwischen divergierenden Definitionen der neuen Literatur und mündete in den Wettlauf sich gegenseitig überbietender Konkurrenten, von denen sich jeder zum Sieger erklären konnte und folglich keiner der endgültige Sieger war.

Was den Harts widerfuhr, als sie sich am Ende der 1880er Jahre von einer Bewegung überrollt sahen, die sie selbst herbeigesehnt hatten, ließ sich dann auch von Bleibtreu nicht abwenden. So sehr er auch versuchte, den "rechten Kerl"[56] des

---

[52] Wie beispielsweise *Napoleon I.* (1889) oder die *Feldherrenbilder* im Jahr darauf.

[54] Bleibtreu, Revolution der Literatur, a.a.O., S. 66.

[55] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 205f.

[56] Bleibtreu, Revolution der Literatur, a.a.O., S. 69. Siehe zu der auffälligen Hinwendung zur Prosadichtung unter den Naturalisten auch die Einleitung vom Gerhard Schulz in: Prosa des Naturalismus, hrsg. v. Gerhard Schulz, Stuttgart 1973, S. 5.

Romanschriftstellers gegen die Vertreter der Lyrik auszuspielen, den Fortgang des Kampf konnte er nicht aufhalten. Wie der nachfolgende Blick auf die literarische Entwicklung der 1890er Jahre zeigen wird, stand auch Bleibtreu die eigentliche Revolution der Literatur in Form einer konsequenten Absage an staatliche Anerkennung und Publikumsgeschmack noch bevor.

In diesem Sinne sind die hier für die 1880er Jahre ausgewählten Schriften dann auch weniger die Programme eng geschlossener literarischer Gruppen oder gar Schulen, als vielmehr die Vorreiter einer sich in ihren Inhalten erst andeutenden Polarisierung und Positionsverhärtung.[57] Als "Kinder des Reiches", wie Wolfgang Kirchbach seinen 1888 veröffentlichten Romanzyklus betitelte, suchten die Harts und Bleibtreu im Schatten der Reichsgründung noch die Nähe zur Macht und scheuten einen Abschied von externen Instanzen, den sie doch selbst bereits im Ansatz vollzogen hatten. Auch diese Loslösung begann, wie im Paris der 1850er Jahre, mit der hoffnungsfrohen Ankunft junger Männer in der neuen Reichshauptstadt und lässt bald darauf jenes "wohlgeregelte Ballett" erkennen,

> bei dem die Individuen und Gruppen stets in Wechselbeziehung zueinander ihre Figuren zeichnen: bald von Angesicht zu Angesicht, dann wieder im Gleichschritt nebeneinander, dann wieder sich den Rücken zuwendend: dabei Trennungen voliziehend, die nicht selten eklatanten Charakter gewinnen.[58]

Wie sich dieses literarische Geflecht wechselseitiger Bezugnahme im Medium der Literaturkritik aufzubauen begann und wie sich in ihr die Eigenbeobachtung und Selbstdokumentation, mithin aber auch das Interesse an den Handlungen und Vorstellungen der jeweils anderen schärfen, konnte hier für die 1880er Jahre belegt werden. Die eklatante Trennung und Positionierung jedoch, mit der die

---

[57] Sie sind gewissermaßen die Wegbereiter einer Avantgarde, die sich nach Wolfgang Asholt und Walter Fähnders erst um 1910 deutlich zu einer "Bewegung der Manifeste" entwickelte, da hier die "Trennung von Kunstwerk und Manifest" aufhoben und damit gleichzeitig die von der literarisch-künstlerischen Moderne der 1880er und 90er Jahre aufgebrochene Kluft "zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Realität" zu schließen gesucht wurde. Trotz dieser sicher gewichtigen Unterscheidung, welche ja von den Akteuren der historischen Avantgarde um 1910 selbst wieder gezielt herbeigeführt wurde, aber finden sich bereits in den Vorläufern der Manifeste alle drei der von Asholt und Fähnders genannten Kriterien dieses "ureigenen Mediums" der Avantgarde: sie dienen dazu, "eine Bewegung zu kreieren, um Skandale zu provozieren oder sich abzugrenzen" und sind außerdem, wie sich gezeigt hat, sowohl für Gruppen als auch für einzelne Künstler ein "exzellenter Weg der Selbstdarstellung". Nicht zuletzt aber dienten schon die kritischen Schriften der 1880er Jahre ihren Verfassern als Möglichkeit, "ihre Ziele zu bestimmen, ihr Treiben zu präsentieren und ihre Positionen zu definieren"(Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1995). Die Stilisierung des Manifests zur "Brücke von der Kunst zum Leben" (Ebd., XVII) wäre letztlich in der Logik des Feldes auch nicht anderes als der Ausdruck einer neuen Position, die sich mittels einer bestimmten, genre-spezifischen Positionierung vom Vorherrschenden abzusetzen sucht.

[58] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 187.

weltanschaulichen und künstlerischen Unklarheiten der frühen Phase der Berliner Moderne überwunden wurden, fällt in die 1890er Jahre. In ihnen, so gilt es nun zu zeigen, kam es mit der Ausbildung der dualistischen Struktur des Feldes auch zu einer Radikalisierung der in den *Kritischen Waffengängen* und der *Revolution der Literatur* auf halbem Wege stecken gebliebenen Autonomiebestrebungen.

2. Das Heraustreten der Polarität in den 1890er Jahren

Die für die Berliner Moderne symptomatische Polarität "Zwischen Sozialismus und Individualismus - Zwischen Marx und Nietzsche"[59] bezeichnet die beiden extremen Pole innerhalb der Avantgarde, zwischen denen der literarische Diskurs in den 1890er Jahren an Schärfe und Kontur gewann. Betrachtet man die naturalistische und symbolistische oder formalistische Position in der Logik des Feldes, so zeigen beide eine relative Geschlossenheit nach Aussen, repräsentieren sie doch, wie Helmut Scheuer herausstellt, "zwei Komponenten in der gleichen Oppositionshaltung".[60] Die konsequente Ablehnung des Wilhelminismus und seiner höfischen, von weiten Teilen des Bürgertums mitgetragenen Repräsentanzkultur erweist sich dann nach Peter Sprengel auch als "schlechthin fundamental für das Selbstverständnis der frühen Moderne".[61]

Die Entfremdung und Isolierung der jungen, sich ausdrücklich als neue Generation definierenden Literaten vom "Feld der Macht"[62] war in den 1890er Jahren nahezu total.[63] Wie in Paris aber, so stellte dieser Bruch mit dem offiziellen Kulturbetrieb auch

[59] So der Titel des bereits zitierten Aufsatzes von Helmut Scheuer, in: ders., Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, Berlin 1974.

[60] Ebd., S. 166.

[61] Peter Sprengel, Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne, Berlin 1993, S. 8. Mochten sich auch die Literaten noch 1892 fragen, ob sie es bei Wilhelm II. mit einem "Romantiker" oder "Sozialisten" zu tun haben, die Antwort, wie sie vor allem in der Reichshauptstadt gefühlt wurde, musste beide Hoffnungen enttäuschten. Vgl. hierzu auch: Walter Schmitz (Hg.), Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der 'Kunststadt' um die Jahrhundertwende, Stuttgart 1990, S. 390.

[62] Und als ein solches muss der offizielle Kulturbetrieb unter Kaiser Wilhelm II. verstanden werden, da sich hier in der Tat jenes Kapital bündelte, welches dazu erforderlich ist, auch im Feld der Kunst eine dominierende Position zu besetzen (Vgl. zum "Feld der Macht" Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 342).

[63] Sie befanden sich damit tatsächlich in einem Freiraum, wie Max Weber ihn zur Durchsetzung individuell verantwortlichen Handelns angesichts der fortschreitenden Bürokratisierung und Entzauberung der modernen Welt als dringend erforderlich erachtet hatte. Dieser künstlerische Freiraum ist gewissermaßen das Resultat einer nach Mommsen "von Anfang an (bestehenden) deutlichen Spannung zwischen der offiziösen Politik in Sachen von Kunst, Kultur, Musik und Wissenschaft und jenen, die im engeren Sinne als deren Träger zu gelten haben, die Künstler, Schriftsteller, Komponisten und Wissenschaftler, und ihre Sympathisanten und Mäzenen im gesellschaftlichen Raum"(Wolfgang J. Mommsen, Wirtschaft, Gesellschaft und Staat im deutschen Kaiserreich, in: Der autoritäre Staat. Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main 1990, 257).

in Berlin die "ungeratenen Söhne"[64] vor die Orientierungsfrage, weshalb es mir sinnvoll scheint, die Generation der Naturalisten gleichermaßen als eine literarische "Problemgemeinschaft" und "Problemlösungsgemeinschaft"zu verstehen.[65] Ein solches Verständnis ermöglicht es, sowohl Naturalismus als auch Symbolismus als Antworten auf eine Problemstellung zu fassen, die sich am ehesten als Zwang zur Selbstorientierung innerhalb der "atomisierten Gesellschaft" begreifen lässt.[66] Dass die Vertreter des Naturalismus dabei zunächst eine "proproletarische Einstellung"[67] aufweisen und teilweise aktiv an der Seite der Sozialdemokratie agierten, widerspricht dem nicht und ist vielmehr ein Teil des Lösungsprozesses, schließlich klagten schon die Naturalisten innerhalb der sozialdemokratischen Partei jene "Extrawurst"[68] ein, die erst nach ihrer symbolistischen Abkehr von sozialen Fragen an Kontur gewann.

Der "Schritt von Marx zu Nietzsche"[69] aber erfährt seine Bedeutung für die Kristallisation des Feldes nicht durch den vorläufigen Sieg des Individualismus, sondern durch die Struktur, welcher er in literarischer Praxis und Theorie hinterließ. In diesem Sinn soll im Folgenden nicht nur die von Weber formulierte Position untersucht werden, der zufolge unter einer fortschreitenden "Entzauberung" der Welt die "letzten und sublimsten Werte" im Refugium der Kunst Zuflucht suchen, sondern auch und vor allem der Aufbau dieser Position aus der Konfrontation mit den Positionierungen des

---

[64] Vgl. zur Bezeichnung Theodor Fontane, Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller, in: Das Magazin für Litteratur, Jg.60, 1891, Nr.52, S.818-819, hier zitiert nach Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890 - 1910, hrsg.v. Erich Kuprecht und Dieter Bänsch, Stuttgart 1981, S. 3.

[65] Siehe zu diesen Begriffen Doerry, Übergangsmenschen, a.a.O., S. 38

[66] "Alter Adel, 'Schlotbarone' der neuen adligen Industriellen- und 'Kapitalistenschicht', Bürgertum, Mittelstand, Kleinbürgertum, Groß-, Mittel- und Kleinbauern, Privatbeamte und Staatsbeamte von Ministerialbeamten bis zum Postboten und Eisenbahner, Handwerksgesellen und Arbeiter in Kleinbetrieben und Fabriken verkörperten die 'atomisierte' und 'zersetzte Gesellschaft', die den ständigen Interessengegensatz, den 'Gesellschaftskonflikt und 'Klassenkampf', als ihr Entwicklungsprinzip zu akzeptieren lernen mußte."(Steinbach, Politische Wertvorstellungen zwischen ständischer Gesellschaft und Moderne, a.a.O., S. 200). Siehe zum Problem der Selbstorientierung einzelner Sozialsysteme in funktional differenzierten Gesellschaften auch David Roberts, Genealogie der Literatur. Zur Selbstbeobachtung in stratifizierten Gesellschaften, in: Systemtheorie und Literatur, hrsg. v. Fohrmann und Müller, München 1996, S. 293.

[67] Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 150.

[68] So Franz Mehring in seiner Kritik an "jenen Bourgeoisknaben, die sich in ihres Sinnes fürwitziger Torheit an die sozialdemokratische Partei heranzuwerfen versuchten, und wenn ihnen hier keine Extrawurst gebraten wird, sich durch die straffe Disziplin der Arbeiterklasse in ihrer 'genialen Individualität' bedroht fühlen und sich schleunigst zu 'höheren Gesichtspunkten entwickeln'" (Franz Mehring, GS, Bd. 11, Berlin 1961, S. 377).

[69] Hier zitiert nach Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, a.a.O., S. XIX. Hierzu auch Jens Maite Fischer: "Kaum einer der deutschen Literaten, der nicht um 1890 den Weg von Marx zu Nietzsche, vom Sozialismus zum Individualismus eingeschlagen hätte"(Jens Malte Fischer, Fin de siecle, München 1978, S. 43).

Naturalismus.[70] Dem "beispiellosen Sonnenaufgang des Subjektiven in der Moderne"[71] nämlich ging jener naturalistische Bruch mit der vorherrschenden wilhelminischen Festkultur und den Konventionen der "deutschen Bourgeoisie"[72] voraus, der durchaus selbst als klärender Sonnenaufgang einer in den 1880er Jahren noch weitgehend chaotisch erscheinenden literarischen Landschaft verstanden werden muss und der zu einem Verständnis der nachfolgenden Entwicklung maßgeblich beiträgt.

Der naturalistische Akt, mit dem auch in Berlin "die charakteristischsten Effekte des Funktionierens eines Universums als Feld zum Vorschein"[73] kamen, wird im Folgenden ebenso wie der symbolistische Umsturz- und Überwindungsversuch mittels der an Programmatik gewinnenden literaturkritischen Schriften rekonstruiert. Erneut musste dazu eine Auswahl vorgenommen werden und es wurden die Positionierungen gewählt, in denen die Konfrontation zwischen "konsequentem Naturalismus" und "ästhetischem Fundamentalismus"[74] die deutlichsten Spuren hinterließ.[75] Nach einer genaueren Betrachtung der auch auf ihren Stellenwert für die Genese der Literatursoziologie zu befragenden Arbeiten von Arno Holz folgt eine Auseinandersetzung mit dem Dichterkreis um Stefan George.

---

[70] Max Weber, Wissenschaft als Beruf (1919), in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 5. Auflage, Tübingen 1982, S. 612. Denn wie es Harro Müller in Bezug auf Foucault so treffend beschrieben hat, zieht eine genealogische Literaturgeschichtsschreibung – und um eine solche handelt es sich auch bei Bourdieus Genese des literarischen Feldes in Frankreich – allen "Positionen, die an die humanistische Unschuld der Literatur glauben und ihr eo ipso eine anarchische oder subversive Qualität unterlegen (...) den Teppich unter den Füßen" weg (Harro Müller, Einige Argumente für eine subjektdezentrierte Literaturgeschichtsschreibung, in: Wilhelm Vosskamp u. Eberhard Lämmert (Hg.), Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft, Tübingen 1986, S. 24-34, hier S. 34).

[71] So Cornelia Klinger in ihrer Arbeit zu den "Gegenwelten" Kunst und Liebe innerhalb der ausdifferenzierten modernen Gesellschaft, diess., Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München/Wien 1995, S. 12.

[72] Franz Mehring, Etwas über Naturalismus (1892), in: ders., Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, GS, hrsg.v. Thomas Höhle, Hans Koch u. Josef Schleifstein, Bd. 11, Berlin 1976, S.125.

[73] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 196

[74] Vgl. zum Begriff Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995.

[75] Dass dabei viele für ein umfassendes Verständnis der Literatur der Jahrhundertwende gewichtige Punkte unbehandelt bleibt, versteht sich von selbst. Auch bin ich mir darüber im Klaren, dass die hervorgehobene Polarisierung selbst eine aus strategischen Gründen im Feld vorgenommene Einschätzung ist, die keineswegs von allen zeitgenössischen Beobachtern der literarischen Entwicklung geteilt wurde. So spricht Hermann Hölzke noch 1905 in einer Art Bilanz von einem "unentwirrbare(n) Durcheinander von krassestem Materialismus, mystischem Spiritismus, demokratischen Anarchismus und aristokratischem Individualismus, pandemischer Erotik und sinnabtötender Askese" (Hermann Hölzke, Zwanzig Jahre deutscher Literatur. Ästhetische und kritische Würdigung der Schönen Literatur der Jahre 1885 - 1905, Braunschweig 1905, S. 20).

2.1. Der Naturalismus als Kristallisation des Feldes

Schon ein kurzer Blick auf die literaturkritischen Schriften des Naturalismus zeigt, dass es sich bei ihm um keine eindeutig zu definierende Position handelt. Zwar ließe sich der Naturalismus mit Jürgen Schutte "als eine spezifische, in sich widersprüchliche Form des modernen bürgerlichen Realismus bestimmen",[76] doch scheint mir das Spezifische der in sich widersprüchlichen Form die Parallelen zum bürgerlichen Realismus zu überwiegen. Schutte hebt auf den Widerspruch zwischen einer gleichzeitig auf künstlerische Selbstbestimmung und neue Einheit von Kunst und Leben drängenden Position ab, den er aus derem besonderen sozial-historischen Entstehungshintergrund erklärt:

> Die Ideale bürgerlicher Individualkultur, die von einem Teil der literarischen Intelligenz bewahrt werden, und die sich vollziehenden gesellschaftlich-ideologischen Formierungsprozesse gehen in dieser Phase der geschichtlichen Entwicklung nicht zusammen. Die Ungleichzeitigkeit wird zum Ferment der unzähligen literarischen und künstlerischen Erneuerungsbewegungen, die einander seit 1880 in rascher Folge ablösen.[77]

Wie aber oben unter Berufung auf Simmel bereits erwähnt wurde, ist dieser Konflikt zwischen Individualismus und sozialer, das Individuum neuerlich vereinnahmender Gruppenbildung typisch für die gesamte moderne Gesellschaft und betrifft folglich nicht allein die Literaten. In der Theorie sozialer Felder könnte man daher das Bild umdrehen und behaupten, dass gerade das gleichzeitige Zusammentreffen an sich widersprüchlicher Tendenzen zum Ferment der Konstituierung des literarischen Feldes als einer einheitlichen gesellschaftlich-ideologischen Form wird.

Die naturalistische Bewegung erscheint dann als Beginn eines "ideologischen Projekts"[78], das sich, wie ich denke, vor allem durch zwei Kriterien auszeichnet: Zum einen verläuft die Erneuerungsbewegung bewusst, d.h., wie Peter Sprengel es formuliert, als "Paradigma einer aktuell wahrgenommenen ästhetischen Innovation".[79] Zum zweiten bindet sich diese mit Bourdieu als ein Erkennen der Möglichkeit zum literarischen Umsturz zu denkende Wahrnehmung der Literaten bei den Naturalisten erstmals an eine explizite Wahrnehmung der gesellschaftlichen Bedingungen dieser Möglichkeit. Die Bildung des Proletariats als neuer sozialer Klasse spielt dabei eine

---

[76] Jürgen Schutte, Lyrik des Naturalismus, Stuttgart 1982, S. 9.
[77] Ebd., S. 13.
[78] Vgl. zum Begriff des "ideologischen Projekts" Klaus-Michael Bogdal, Schaurige Bilder, in: ders., Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus, Frankfurt a. M. 1978, S. 42
[79] Sprengel, Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, a.a.O., S. 7.

gewichtige Rolle. Dies allerdings nicht so sehr, weil sich mit ihr eine neue Anbindungsoption für die Literaten ergab, sondern weil mit ihr die "soziale Frage" eben als öffentliche Frage bzw. als Problemstellung auftrat.

Unabhängig davon, wie ambivalent oder solidarisch sich das Verhältnis der jungen Literaten zur Arbeiterschaft im Einzelnen gestaltete, das soziale Spannungsfeld, wie es bereits von Bleibtreu wahrgenommen wurde, konnten sie nicht mehr übersehen.[80] Indem aber die Klassengesellschaft in das literarische Bewusstsein trat, begann das eigentliche "Dilemma der literarischen Intelligenz" – ihr eigener, sich der eindeutigen gesellschaftlichen Zuordnung entziehender Standort – den Betreffenden selbst zu dämmern.[81] Von daher scheint es mir unzureichend, den Naturalismus allein als den Versuch einer Gruppe von Literaten zu verstehen, dieses Dilemma durch Annäherung an das Proletariat zu überwinden. Stattdessen wird die Position im Folgenden auch als der konsequente Ausdruck einer literarischen Neuorientierung angesichts des zeitgenössischen sozialen Spannungsfeldes betrachtet. Wie Franz Mehring bereits 1892 festhielt, als er die Frage nach dem Stellenwert des Naturalismus zu beantworten suchte, hat dieser "unzählige Male in der Kunst- und Literaturgeschichte als Schlachtruf für die allerverschiedensten Richtungen gedient". Das besondere Verdienst der naturalistischen Bewegung der 1880er und 90er Jahre liegt dann aber nach Mehring darin, dass sie den Zusammenhang zwischen den "einzelnen Köpfen" und "ökonomischen Entwicklungskämpfen ihrer Zeit" herausgestellt und diesem Rechnung getragen hat. Über den "Bannkreis dieser Kämpfe", so Mehring, "kann keiner von ihnen hinaus", und es ist dieser Bannkreis, in dem sich mit dem Naturalismus auch eine literatursoziologische Position zu entwickeln begann.[82]

---

[80] Siehe zum ambivalenten Verhältnis der Naturlisten zur Arbeiterschaft und zur Sozialdemokratie auch Helmut Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 152ff.

[81] Ebd., S. 167.

[82] Mehring, Etwas über Naturalismus (1892), in: Die Volksbühne, 1. Jg. 1892/93, Heft 2, S. 7, hier zitiert nach: ders, GS, 1976, Band 11, S. 123

a) Gesetzgebung: Konsequenter Naturalismus

Das wohl anschaulichste frühe Zeugnis des literarischen Umorientierungsprozesses der Moderne sind die literaturkritischen Schriften von Arno Holz (1863-1929). Der seit 1875 in Berlin wohnhafte Holz gilt aufgrund seines bekannten Gesetztes "Kunst = Natur x" als Begründer des konsequenten Naturalismus, doch erweist sich bei näherem Hinsehen vor allem die von Holz selbst vorgenommen Beschreibung der Problemlage, unter welcher er dieses Gesetz als Lösung schuf, als aufschlußreich.

Auch Holz ging es in den 1880er Jahren um eine radikale Erneuerung der deutschen Literatur, er aber sah das größte Problem bei ihrer Durchsetzung in den Dogmen der vorherrschenden Kunstphilosophie. An diesem "Götzenmysterium zu klopfen", so Holz in seinem Essay "Zola als Theoretiker"(1887), sei das Gebot der Stunde, selbst wenn dies zu der "Entdeckung" führen sollte, dass kein Mysterium bei näheren Hinsehen "hohler klingt".[83] Noch deutlicher wird die revolutionäre Intention, wenn Holz 1891 erklärt, alles "über den Haufen" stoßen zu wollte, was die Disziplin der Ästhetik "bisher orakelt hat". Was Holz dabei der Ästhetik eigentlich vorwirft, ist bezeichnenderweise ihre "Naivität, deren bisherige länger als zweitausendjährige unumschränkte Alleinherrschaft" er nun zu brechen beabsichtigt.[84]

Historisch einordnen lässt sich dieser Vorstoß mit einer Feststellung Rudolf Stichwehs. Stichweh hebt hervor, dass die Ästhetik seit der Wende zum neunzehnten Jahrhundert auf eine "Individualisierung, Totalisierung und in gewisser Hinsicht auch Entmaterialisierung des Werks" abstellt, der die künstlerische Praxis selbst bis weit ins neunzehnte Jahrhundert widersprach. Dann allerdings beginnen die Avantgarden Stichweh zufolge, jene von der Ästhetik geradezu vorbereitete "Integrität des Werkes" zu stabilisieren, indem sie, dem Publikum entfremdet oder ihm gar feindselig gegenüberstehend, die "Anpassung an die Erwartungen des interaktuell gerade präsenten Publikums" gezielt zu vermeiden beginnen.[85]

Holz selbst gehörte zu dieser frühen literarischen Avantgarde; auch er hat bewusst gegen die Publikumserwartung angeschrieben, nur stützte er sich dabei nicht auf die

---

[83] Arno Holz, Zola als Theoretiker (1887/90), erstmals abgedruckt 1890 in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg.1, 1890, Heft 4, S. 101-104, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 193-200, hier S. 198.

[84] Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze (1891), G. Schuhr Verlag Berlin 1891, S. 86-146, hier zitiert nach: Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 212.

[85] Rudolf Stichweh, Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst, Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte in der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, in: Systemtheorie und Literatur, a.a.O., S. 214ff.

Glaubenssätze der Kunstphilosophie.[86] Das Gegenteil ist der Fall: Holz klopfte an den Dogmen der Ästhetik unter Berufung auf Nietzsche, um seine neue Position dann jedoch auf der Grundlage der Soziologie zu errichten. Mit der Milieutheorie Taines, davon war Holz überzeugt, "hob in der Kunstwissenschaft eine neue Aera an", denn erst die Erkenntnis, dass "jedes Kunstwerk aus seinem Milieu resultiert", bedeute die Neugründung der Kunstwissenschaft auf Gesetze.[87] Auch hatte Holz keine Zweifel daran, dass eine solche Neugründung erheblichen Einfluss auf die literarische Produktion selbst habe. Dafür stehen die Romane des französischen Brüderpaares Edmont und Jules de Goncourt, sie gaben Holz zufolge der neuen Idee, dass nämlich die Literatur ein Dokument der menschlichen Natur sei und diese dem sozialen Milieu unterliege, "seine Form", die dann wiederum von Zola erfolgreich verbreitet wurde.[88]
Dabei sind es weniger die "Schlagworte von Zola"[89], welche das Interesse von Holz wecken, als vielmehr die Tatsache, dass eine radikale Veränderung der Literatur, wie sie in Frankreich bereits erfolgt war, überhaupt möglich ist. Damit nämlich sei bewiesen, so Holz in seinem viel zitierten Aufsatz "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze"(1891), "daß das, was wir Kunst nennen, auch der Entwicklung unterworfen ist".[90] Genau auf diese Entwicklung und ihre Gesetze konzentriert sich Holz, weshalb der Titel des Aufsatzes eher irreführend ist. Allein die Umschreibung des Gegenstandes als "das, was wir Kunst nennen", verweist auf einen Zweifel und eine tendenzielle Abkehr von der Wesensfrage der Kunst. Die thematische Verschiebung von den Gesetzen der Kunst zu ihren Entwicklungsgesetzen muss dabei sicher einerseits als Strategie verstanden werden, die von Holz und seinen Anhängern geplante bzw. bereits praktizierte Veränderung der literarischen Praxis mit dem Verweis auf ein sozialwissenschaftlich bestätigtes Entwicklungsgesetz zu legitimieren. Andererseits aber ist die hier formulierte Absage an eine übergreifende Wesensbestimmung der Kunst und ihrer Formen durch die Ästhetik eine in der Tat nur konsequente Reaktion auf die im Ausland

---

[86] Hier gilt es noch mal daran zu erinnern, dass sich der größte Teil des Lesepublikums für die Neuerer der Literatur kaum interessierte. "Obwohl etwa 90% der Bevölkerung in Deutschland inzwischen lesen konnte und Leihbibliotheken, Familienzeitschriften und Heftchenreihen in beträchtlichem Maße unterhaltende, poetische und popularwissenschaftliche Literatur verbreiteten, war das Lesepublikum nach wie vor weitgehend bürgerlich"(Klaus D. Bertl, Vorwort in: Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs, in: Joachim Bark, Dietrich Steinbach, Hildegrad Wittenbegr (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur, Stuttgart 1984, S.12).
[87] Holz, Zola als Theoretiker, a.a.O., S. 193.
[88] Ebd., S. 196.
[89] Ebd., S. 195.
[90] Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, a.a.O., S. 204.

bereits zum vollen Ausbruch gekommenen und nun auch in Deutschland sich abzeichnenden künstlerischen und literarischen Definitionskämpfe. Dabei hat Holz keineswegs übersehen, dass die Disziplin der Kunstgeschichte dem Phänomen der Entwicklung der Kunst Rechnung zu tragen suchte, doch sei diese, weil sie sich im Wesentlichen um das Sammeln und Ordnen des Materials bekümmere, eben "noch keineswegs ausreichend, um sich bereits für eine Wissenschaft von derselben auszugeben".[91]

Das wissenschaftstheoretische Problem, an dem Holz hier operiert, wird in seiner historischen Bedeutung klarer, wenn man sich noch einmal mit Stichweh die Situation oder, besser, die Hierarchie innerhalb der Kunstwissenschaft im neunzehnten Jahrhundert vor Augen führt. An ihrer Spitze rangierte in Deutschland bereits zwischen 1830 und 1860 eine allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik dominierende Kunstgeschichte, die jedoch am Ende des Jahrhunderts durch eine "Mehrzahl von Gegensatzpaaren" innerhalb der künstlerischen Produktion selbst konfrontiert wird. Die sich derart zwischen Theorie und Praxis auftuenden Kluft nun, von Stichweh auch als "eigentümliche Disjunktion von Kunstentwicklung und Kunstwissenschaft" bezeichnet, wurde von Holz nicht nur erkannt, sondern gleichsam mit Hilfe einer "Sociologie der Kunst"[92] zu bewältigen versucht.[93]

In diesem Sinne forderte Holz für die künstlerische Tätigkeit eine "ähnliche Wissenschaft", "wie sie uns etwa seit Marx für die wirthschaftliche Tätigkeit derselben in der Nationalökonomie vorliegt". Eine Art "Spezialwissenschaft der Sociologie" also, die aber nach Holz' eigenem Dafürhalten aus zwei Gründen problematisch ist. Zum einen sei die "Erforschung derjenigen Gesetzte, die die Zustände der menschlichen Gesellschaft regeln", selbst noch im Anfangsstadium:

> Bei dem noch so jugendlichen Alter unserer Wissenschaft (der Soziologie) ist es wohl ziemlich selbstverständlich, daß der Kreis dieser so gearteten gesellschaftlichen Erscheinungen noch lange nicht als geschlossen angesehen werden darf. Es ist der Zukunft sicher vorbehalten, noch eine ganze Reihe von ihnen zu ermitteln.[94]

[91] Ebd.
[92] Ebd., S. 213.
[93] Stichweh spricht in diesem Zusammenhang auch davon, dass die nach Hegel dominant gewordene Kunstgeschichte "jeden Bezug auf die Thematisierung der Kunst der Gegenwart abgeschnitten zu haben scheint", was wiederum die Diagnose nahe legt, "daß es eine Beobachtung der aktuellen Kunstproduktion durch das Wissenschaftssystem oder im Wissenschaftssystem nicht gibt und daß damit auch jene Zusammenhänge aufdeckenden Leistungen entfallen, die die Reflexionstheorien des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts anzubieten gewusst haben"(Siehe hierzu erneut Rudolf Stichweh, Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst, a.a.O., S. 216f.).
[94] Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, a.a.O., S. 203.

Wenn Holz trotzdem bereits 1891 auf eine Aufnahme der Literatur bzw. der Kunst in den Untersuchungskreis der gesellschaftlichen Erscheinungen und mithin auf eine neue wissenschaftliche Disziplin zu deren Erfassung drängt, so zeugt dies nicht nur von seiner Begeisterung für die "große Idee von einer einzigen, einheitlichen Wissenschaft", an die anzuschließen die Literatur nicht versäumen dürfe, sondern auch von den Schwierigkeiten der Literaten mit dem oben angesprochen Orientierungsprozess. Zwischen dem Autonomieanspruch der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Teilhabe vollzieht Holz eine regelrechte Gradwanderung, was noch deutlicher wird, wenn er auf das zweite Problem der Anwendung der Soziologie auf den spezifischen Gegenstand Kunst zu sprechen kommt: die Berechenbarkeit der künstlerischen Entwicklung. Zwar ist Holz überzeugt, dass die Kunst, wie jede gesellschaftliche Erscheinung, dem Gesetz der Entwicklung untersteht, doch gehöre sie eben zu jenen "sociale(n) Phänomenen", deren wesentliche Eigenschaft gerade darin besteht, "eigenen Gesetzen stärker unterworfen zu sein, als fremden".[95]

An diesem aus literatursoziologischer Perspektive brisanten Punkt kam Holz nicht wirklich weiter. Das "Verfahren", welches nötig sei, um das von ihm erstmals "gefühlte" Problem, das "Abhängigkeitsverhältniss" zwischen der Kunst und dem "Gesammtzustand der Gesellschaft"[96] zu erfassen, gerinnt ihm zum neuen Dogma:

> Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproductionsbedingungen und deren Handhabung.[97]

Mit der Festschreibung der Kunst auf ihre möglichst genaue Abbildfunktion endet der kunstsoziologische Vorstoß von Holz und beginnt eine Position, die sich als "zur Weltanschauung erhobener Naturalismus"[98] und vor allem als konsequente "Absage an den Genie-Begriff"[99] unmissverständlich provokativ gegen die "Ideale bürgerlicher Individualkultur" und ihrer Ästhetik richtete. Beide Punkte verdienen trotz der Tatsache, dass der Theoretiker Holz mit seiner frühen Formulierung der Widerspiegelungstheorie

---

[95] Ebd., S. 203.

[96] Ebd., S. 203 u. 205.

[97] Ebd., S.210f. Siehe hierzu auch die Einleitung von Wolfgang Rothe in: Einakter des Naturalismus, hrsg.v. Wolfgang Rothe, Stuttgart 1973, S. 9 f.

[98] Wolfgang Rothe spricht in diesem Zusammenhang auch von einer "naiven Verabsolutierung der Milieutheorie Hippolyte Taines", die gerade die Schwäche des literarischen Naturalismus ausmache (Ebd., S. 6).

[99] So Peter Sprengel in seiner Einleitung zu: ders., Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, a.a.O., S. 7. Siehe zur anhaltenden Brisanz eines derartigen Angriffs auf die Figur des "schöpferischen Genies" Jurt, Bourdieus Analyse des literarischen Feldes, a.a.O., S. 153.

am zeitgenössischen Stand der künstlerischen Entwicklung vorbeisteuerte und diese mit seiner literarischen Position umzubiegen versuchte, eine besondere Beachtung

Gerade mit der von Peter Sprengel betonten Absage an den Genie-Begriff entzog Holz der Ästhetik des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts ihr Fundament, beschreibt doch der Geniebegriff, wie Stichweh überzeugend darlegt, "genau die Funktionsstelle", mit der die Kunsttheorie den "Unterschied von Produzent und Betrachter" zu überbrücken versuchte. Genie wäre nach Stichweh dann "dasjenige im Künstler, was über das Regelwissen hinausführt und eine Adäquation an die Erwartung des Betrachters ermöglicht".[100] Diese Funktionsstelle ersetzt Holz, wie grob gestrickt auch immer, durch den Begriff des Milieus, d.h. durch ein die Vertreter bestimmter sozialer Klassen bzw. Kreise verbindendes Denk- und Handlungsmuster, wodurch die Kunst gewissermaßen sozialisiert, ent-totalisiert und materialisiert wird.

Zum zweiten tritt mit Holz' naturalistischer Position die in den 1880er Jahren bei den Harts und Bleibtreu bereits angesprochene Formfrage erneut und gewandelt hervor. Die Frage nämlich, was der naturalistische Literat abzubilden habe, bleibt in seiner Theorie offen und widerspricht damit der verbreiteten Ansicht, dass der Naturalismus vor allem eine Revolutionierung der Inhalte bedeute. Stattdessen formuliert das Gesetz den Imperativ, dass die literarischen Formen den jeweiligen Objekten anzupassen sind, was eine radikale Veränderung der Formen einschließt. Wie Holz selbst betonte, ist der Naturalismus "eine Methode, eine Darstellungsart und nicht eine Stoffwahl".[101]

[100] Stichweh, Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst, a.a.O., S. 210.

[101] Von einer Ausrichtung auf das Proletariat ist in Holz' Theorie nicht die Rede, weshalb es nach meinem Dafürhalten auch nicht wirklich "bemerkenswert" ist, dass, wie Gerhard Schulz schreibt, "in der deutschen Literatur des Naturalismus, der sich doch thematisch der neuen Wirklichkeit der Industriegesellschaft in aller Offenheit zuwenden wollte, der echte Proletarier, der Industriearbeiter, nur selten auftritt, jedenfalls nicht als künstlerisch runde Zentralgestalt eines Werkes"(Gerhard Schulz, Prosa des Naturalismus, a.a.O., S. 28f.). Auch wäre das künstlerische "Runden" mit der naturalistischen Position nur schwer in Einklang zu bringen. Und auch die von Helmut Scheuer als Vorwurf formulierte Feststellung, dass die Naturalisten eine "schonungslose Schilderung der gesellschaftlichen Hintergründe" vermieden, scheint mir an der von Holz gesetzten Abbildfunktion vorbeizugehen (Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 154). Vielmehr trifft auf das Konzept von Holz zu, was Jürgen Habermas mit Bezug auf Baudelaire formulierte, das sich nämlich "die Utopie der Versöhnung zur kritischen Widerspiegelung der Unversöhnlichkeit der sozialen Welt verkehrt"(Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: ders., Kleine politische Schriften I-IV, Frankfurt 1981, S. 457).

b) Naturalistische Praxis: Eroberung eines autonomen Sektors

Den von Holz erhofften "Gebrauchswerth" erfuhr sein Gesetz oder, besser, seine Methode vor allem durch ihn selbst und seinen treuen Gefährten und Mitarbeiter Johannes Schlaf. Die Arbeit an der "Sociologie der Kunst" lief zumindest zeitweilig parallel zur Produktion seiner eigentlichen literarischen Positionierungen. Holz hatte seine Tätigkeit als Schriftsteller mit Gedichten begonnen, die, wie *Klinginsherz* (1882) und *Deutsche Weisen* (1884), zunächst inhaltlich und formal durchaus in der Tradition standen. 1886 erschien seine Gedichtsammlung *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*, mit der sich Holz inhaltlich der Großstadt zuwandte, formal aber eher konventionell verfuhr, und es war sicher nicht zuletzt der geringe Erfolg dieser Sammlung, der Holz auf die Frage nach den Grenzen traditioneller Dichtung und letztlich auch auf das naturalistische Kunstgesetz hinführte.

Die drei novellistischen Skizzen *Papa Hamlet*, gemeinsam mit Johannes Schlaf 1889 unter dem Pseudonym Bjarne Peter Holmsen veröffentlicht, zeigen dann auch deutlich den Einfluss seiner theoretischen Überlegungen. Zum eigentlichen Durchbruch der von Holz erarbeiteten Methode und gleichsam des literarischen Naturalismus in Deutschland aber kam es erst mit dem Drama *Die Familie Selicke* (1890), gleichfalls ein Gemeinschaftswerk beider Autoren und wie bereits die Erzählung "Papa Hamlet" eine um wirklichkeitsgetreue Abbildung bemühte Darstellung des kleinbürgerlichen, nun allerdings ans Künstler-Milieu grenzenden Alltags.[102] *Die Familie Selicke* wurde 1890 neben Gerhard Hauptmanns dramatischem Erstling *Vor Sonnenaufgang* (1889) von der Freien Bühne[103] Berlins aufgeführt; beide Aufführungen endeten im allgemeinen Tumult, wobei es das Drama "Familie Selicke" war, welches eine scharfe Kritik des Redakteurs und Theaterkritikers des "Berliner Börsen-Couriers", Isidor Landau, provozierte. Der Verriss des Dramas als "armselige dramatische Missgeburt" wurde wiederum von Otto Brahm, selbst Mitbegründer und Leiter der "Freien Bühne", zum Anlass für eine schriftliche Stellungnahme genommen, die zu zitieren sich lohnt:

[102] Wie Ruprecht zu Recht herausstellt, sind diese beiden Arbeiten "strengenommen" die ersten und einzigen Werke des konsequenten Naturalismus. Dabei verdankte Papa Hamlet seinen Erfolg ironischer Weise nicht zuletzt dem Umstand, dass sich Holz und Schlaf für eine Publikation unter dem Pseudonym Bjarne Peter Holmsen entschieden hatten, was die Berliner Kritiker sogleich zur freudigen Begrüßung eines neben den bereits erfolgreichen Norwegern Ibsen und Björnson auftauchenden Talents veranlasste.

[103] Die Freien Bühne wurde von Schriftstellern und Kritikern — unter anderen den Brüdern Hart — gegründet und verstand sich ausdrücklich als geschlossener Aufführungsort naturalistischer Dramen. Die Exklusivität der Aufführungen aber lag weniger an der Intention der Veranstalter, als vielmehr an der Tatsache, dass Ibsens Stücke, wie auch alle weiteren naturalistischen Dramen, aufgrund der Zensur in Berlin gar nicht öffentlich aufgeführt werden durften.

> Der Verfasser des Berichts, Herr Landau, ist als ein ebenso wohlwollender, wie andauernder Förderer des Berliner Theaterlebens bekannt, er trifft gut, in naivem Mitempfinden, die Instinkte eines zahlungsfähigen Publikums, und seine Referate zu lesen ist darum stets lehrreich: man erfährt aus ihnen, wie der Durchschnitt der Theaterbesucher geurteilt hat. Wechselnd, wie die Meinungen jenes Durchschnitts, ist darum sein Verhalten gegenüber den Darbietungen der Freien Bühne gewesen: von grauem Entsetzen bis zur ehrlichen Bewunderung hat er die ganze Skala durchlaufen. Und wenn er gegenwärtig wieder auf dem Gefrierpunkt angelangt ist, so bin ich weit entfernt, Entrüstung mit antikritischer Entrüstung hier vergelten zu wollen: seine Urteile bleiben mir unter allen Umständen "documents humains", von weltgeschichtlichem Interesse.[104]

Ausgestattet mit eigener Bühne, eigener Zeitschrift und nun auch einem eigenen naturalistischen Drama konnte Brahm offen gegen eine bürgerliche Position antreten, die ja schon allein mit der Entsendung eines Kritikers zur Aufführung ihre Wahrnehmung und Akzeptanz des Neuen eingestanden hatte. Nun ist Brahm selbst der naturalistischen Position keineswegs treu gefolgt, doch lässt sich seiner Reaktion zweifelsfrei entnehmen, dass er sich sowohl des geschaffenen künstlerischen Freiraums als auch dessen gesellschaftlichen Bedingungen durchaus bewusst war. Die explizite, durch entsprechende Position und Positionierungen gestützte Absage an den Geschmack des "zahlungskräftigen Publikums" und dessen kritische Stellvertretung verweist auf einen Autonomieanspruch, der nun, nachdem der "Prozess der Ausdifferenzierung jeder Gattung"[105] auch in Deutschland beim Drama angelangt ist, die kritische Phase hinter sich lässt.[106]

Mit der deutlichen Trennung in ein Intimes und ein Großes Theater gelang dem Naturalismus in der Tat der folgenreiche Bruch mit dem offiziösen Theaterbetrieb; der Einschnitt zwischen kommerziellem und avantgardistischem Sektor zog sich nun von den kritischen Schriften bis hinauf zum Theater. Dass sich die für die Genese des Feldes entscheidende "Unabhängigkeit gegenüber externen, politischen oder wirtschaftlichen Mächten" trotz der für den Theaterbereich charakteristischen "Zugangsschranken" in

[104] Otto Brahm, Raus!, in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, Nr. 12, 16. April 1890, S. 317-319, hier zitiert nach: Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 403

[105] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 195ff. Wie Schutte und Sprengel herausstellen, dominierten auch in den Spielplänen der Berliner Bühnen bis 1890 französischen Konversationsstücke konventioneller Machart, billige Possen und Militärschwänke, weshalb sich von "einer eigentlichen Theaterkultur in Berlin" vor 1890 kaum sprechen lässt (Vgl. zur Berliner Theaterlandschaft: Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 50-53).

[106] Zur Verschiebung der auch am Werdegang von Holz zu beobachtenden Gattungshierarchie schrieb Eugen Wolff bereits 1887: "Zuerst war die neue Strömung bahnbrechende Kritik, dann wurde sie zur Lyrik, jetzt befinden wir uns im Stadium der Novellistik und schon äußern sich Ansätze zur Roman- und Dramendichtung. Auch die eigentlichen Typen des lyrischen Jungdeutschland werden teilweise in diese

Berlin relativ zügig durchsetzte, muss neben dem "kaum zu sättigenden Unterhaltungs- und Bildungsbedürfnis der rasch wachsenden Millionenstadt"[107] sicher auch auf die im Ausland bereits geleisteten Vorarbeit zurückgeführt werden. Das von Andre Antoine 1887 in Paris gegründete naturalistische Theater-Libre, mit dem nach Bourdieu erstmals ein Unternehmen wirklich den "ökonomischen Zwängen die Stirn zu bieten versucht", fand in Berlin schnell Nachahmer, und dies um so mehr, als das Theater selbst in Berlin gastierte.[108] Der spektakuläre Erfolg des Naturalismus, wie er mit Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* seinen Höhepunkt erreichte, muss vor diesem Hintergrund gesehen werden.

Ein literarischer Sonnenaufgang war dieses Ereignis in der Tat, und zwar nicht, weil den Dramen des deutschen Naturalismus ein langer Erfolg beschieden war oder sie bestätigten, was Holz theoretisch erarbeitet hatte. Wie Wolfgang Rothe richtig einschätzt, hat "kein einziger Autor – nicht bloß Gerhart Hauptmann, der Antitheoretiker par excellence – den Buchstaben des neuen Gesetzes wirklich erfüllt". Entscheidender für den uns interessierenden Zusammenhang ist auch die zweite Bemerkung Rothes, dass nämlich "mit dem Naturalismus die lange Kette der Ismen anhob, an deren Beginn meist ein ästhetisches pronunciamento zu stehen pflegte".[109] Die mit den Aufführungen naturalistischer Dramen ausgelösten Skandale und die sich anschließenden öffentlichen Proteste und Diskussionen brachten in Berlin, wie vordem in Paris, auf einen Schlag "den endlichen Raum der Wahlmöglichkeiten zum

---

Bahnen fortgerissen"(Eugen Wolff, Zwölf Jahre im literarischen Kampf. Studien und Kritiken zur Literatur der Gegenwart, Leipzig/Oldenburg 1901, S. 107).

[107] Dazu kam 1881 die Einführung der Gewerbefreiheit, welche die Neugründung zahlreicher Bühnen, unter ihnen die Sozietät Deutsches Theater (1883) begünstigte. Bis 1889 jedoch blieb diese Entwicklung für den avantgardistischen Sektor ohne Folgen, da die in Berlin geltende Theater-Vorzensur eine Aufführung naturalistischer Dramen, wie sie das Ausland bereits produziert hatte, nicht gestattete. Siehe hierzu erneut. Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 50.

[108] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 104 u. 195. Siehe zur "Beharrlichkeit, dem immanenten Konservatismus der Institution Theater", von welcher in der Folge ja auch die naturalistische Position selbst profitierte Schutte u. Sprengel, Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 53. Auch gilt es an dieser Stelle zu bedenken, dass der Versuch der Jungen, den Umsturz trotz der Theaterzensur auch in der Gattung des Dramas zu wagen, im deutschen Kontext als vergleichsweise aussichtsreich angesehen werden musste, da einerseits der naturalistische Roman vor allem in Frankreich die Messlatte hoch angelegt hatte, anderseits aber in Deutschland auch, wie Gerhard Schulz schreibt, die "reifsten Leistungen des deutschen bürgerlichen Realismus (...) parallel zu den Versuchen der jüngsten Generation" entstanden (Schulz, Prosa des Naturalismus, a.a.O., S. 6). Zu nennen ist hier natürlich Kellers *Martin Salander*(1886), Storms *Schimmelreiter*(1888) und Fontanes *Effi Briest*(1895).

[109] Vgl. hierzu Wolfgang Rothe in der bereits zitierte Einleitung zu Einakter des Naturalismus, a.a.O., S. 12. Siehe zur ausgebliebenen Anerkennung und zum geringen Erfolg des Naturalismus und seines sozialen Engagements auch Jens Malte Fischer, Fin de siecle, a.a.O., S. 15.

Vorschein".[110] Angefüllt und ausgedehnt wurde der damit aufgebrochene und zunächst vom Naturalismus definierte autonome Sektor schon bald durch weitere Theatergründungen, so die Freie Volksbühne und kurz darauf die Neue Freie Volksbühne.[111] Diese Gründungen erfolgten aus Opposition zum staatlichen und kommerziellen Theaterbetrieb, waren aber auch durch den Umstand motiviert, dass die Freie Bühne einen sprunghaften Anstieg ihrer Mitgliederzahl verzeichnen konnte, also durchaus selbst zu einem aussichtsreichen Unternehmen wurde.

So ist es auch nicht zuletzt der Erfolg des deutschen Naturalismus selbst, welcher ihn schon bald schwächte. Auch für die Berliner Moderne erwies sich, was Bourdieu unter dem Stichwort "Ordnungsrufe" formulierte, dass nämlich die "außeralltäglichen Akte", welche die "Gründungsheroen" einer neuen Position vollziehen, gerade zur Schaffung jener Voraussetzungen beitragen, unter denen sie selbst obsolet werden.[112] Illustrieren lässt sich diese Wechselwirkung am Beispiel von Hauptmanns Drama *Die Weber*, dem sicher Bekanntesten der dem literarischen Sonnenaufgang folgenden naturalistischen Dramen. Noch 1893 an der Freien Bühne uraufgeführt, gelingt ihm über die Freie Volksbühne und die Neue Freie Volksbühne der Aufstieg bis hin zum Deutschen Theater, was Wilhelm II. zwar zum Anlass nahm, seine Loge aufzukündigen, innerhalb des avantgardistischen Lagers jedoch nur die Dringlichkeit der Überwindung eines solchermaßen zum Establishment aufgestiegenen Naturalismus anzeigte.[113]

---

[110] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 196. Dabei verließ die Wirkung des Naturalismus vor allem auf der Bühne durchaus den Kreis der Naturalisten, ja der literarischen Erneuerer überhaupt. Bühnenerfolge wie der des Sudermann-Stückes *Die Ehre*(1889) gehören hierher und beweisen, dass auch in Berlin die Vereinheitlichung des Feldes über ein zumindest tendentielles Umschwenken der bürgerlichen Literaten und Schriftsteller verlief. Und auch in Deutschland zeigt sich, dass die Zeit der größten Erfolge für die eine Position gleichsam die Zeit der heftigsten Reaktion gegen diese sind. Wie sich bei Karl Riha nachlesen lässt, konzipierte Wedekind seine Theaterdichtung "in der stärksten Entfaltungsphase naturalistischer Dramatik gegen den Naturalismus", weshalb Wedekinds *Frühlings Erwachen*(1891) auch vorerst unaufgeführt blieb (Siehe hierzu Riha, Das Ende des neunzehnten Jahrhunderts, a.a.O., S. 732f.).

[111] Die Freie Volksbühne wurde von Bruno Wille 1890 als ausdrücklich proletarischer Theaterverein ins Leben gerufen und verstand sich als Ergänzung zur Freien Bühne, womit deutlich wird, wie dünn die Verbindung zwischen letzterer und den Angehörigen der niederen Schichten war. Aus der ursprünglich geplanten Zusammenarbeit aber wurde nichts. Otto Brahm lehnte das Konzept des Sozialisten Wille ab, "weil es wohl ein sozialistisches Publikum, aber keine sozialistischen Dramen geben kann. Wo die Partei siegt, stirbt das Kunstwerk.(Zitiert nach: Die Berliner Moderne 1885-1914, a.a.O., S. 408)

[112] Siehe hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 114ff.

[113] Dazu kam, dass der Naturalismus nun auch von etablierten, dem bürgerlichen Publikum weitaus näher stehenden Autoren als Möglichkeit erkannt wurde, das eigene Ansehen zu erhöhen. Es entstand eine Art Kompromiss zwischen bürgerlichen Konventionen und naturalistischen Ansprüchen, welcher die naturalistische Position in den Augen der jüngeren, ihrem Selbstverständnis nach vor allem anti-bürgerlichen Literaten diskreditierte. Eine amüsante Beschreibung der hier geschilderten Situation findet sich in Heinrich Manns Satire auf die Theateraufführung der "Weber" in Heinrich Manns Roman *Im Schlaraffenland Ein Roman unter feinen Leuten* (1900).

Am Anwachsen der sich zu diesem Zeitpunkt schon herausbildenden symbolistischen Reaktion vermochte auch der Umstand nichts mehr zu ändern, dass *Die Weber* in Paris und zwar im Theatre-Libre unter der Anwesenheit Zolas aufgeführt wurden. Vielmehr markiert der internationale Erfolg des deutschen Naturalismus gerade den von einer neuerlichen Verschiebung innerhalb der Gattungshierarchie begleiteten Beginn des "Paradigmenwechsel(s) hin zu Impressionismus und Neuromantik".[114] Der Sieg des Naturalismus auf dem Theater provozierte im autonomen Sektor regelrecht die Reaktion und den Ruf nach Ablösung; eine Logik, welche aufmerksame Literatur-Beobachter wie der österreichische Kritiker Hermann Bahr durchaus als solche erkannten:

> An dem Tag, an dem der Naturalismus das Theater erobert haben wird, wir sein Sieg vollendet sein. Aus zwei Gründen. Einmal schon, weil das moderne Theater die Heimstätte ... der mächtigsten Kunst ist. Wer den Roman hat, der hat nur erst die Freunde der Literatur. Wer das Theater hat, der hat die Gesellschaft, denn in seinem Gesetzbuch wissen selbst die litterarischen Analphabeten die Vorschriften ihres Verhaltens zu lesen.[115]

Gegen die Macht, welche der Naturalismus durch die Eroberung des Theaters errang, zieht nun die Reaktion zu Felde.

2.2. Die symbolistische Reaktion gegen den Naturalismus

Dem Gründungsheroen und Gesetzgeber der naturalistischen Position in Deutschland, Arno Holz, konnte die sich innerhalb des avantgardistischen Sektors formierende Opposition gegen den Naturalismus nicht verborgen bleiben. Angesichts einer anhaltenden Dialektik der Distinktion, die nun auch seine ästhetischen Leitkonzepte ereilte, verfasste er 1897 folgende Abrechung mit jenen, die seinem konsequenten Naturalismus untreu wurden und sich, ihrerseits unter ausländischem Einfluss, zu einer Art "spiritualistischem Naturalismus"[116] bekehren ließen:

> Als die jungen Dichter der achtziger Jahre mitten im tiefsten deutschen Literaturfrieden plötzlich über die aufgeschreckte Bourgeoisie herfielen (...), glaubten sie damit die Lyrik, wie der Kunstausdruck lautete, 'revolutioniert' zu

[114] Sprengel u. Streim, Berliner und Wiener Moderne, S. 37. Wie Karl Riha schreibt, hatte die Abkehr vom naturalistischen Prinzip ihre Ursache auch darin, dass der Naturalismus schon nach kurzer Zeit seine Theater-Basis verliert. An allen drei Bühnen wurden 1895 weitere geschlossene Aufführungen polizeilich verboten, bereits ein Jahr zuvor hatte Otto Brahm den jungen Österreicher Max Reinhardt an das Deutsche Theater geholt, der nun die Stücke Schnitzlers und Hofmannsthals auf den Spielplan setzte. Vgl hierzu Karl Riha, Das Ende des neunzehnten Jahrhunderts, a.a.O., S. 735.

[115] Bahr, Germinie Lacerteux, in: ders., Zur Kritik der Moderne, Gesammelte Aufsätze, Bd.1, Zürich: Verlags-Magazin 1890, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 232.

[116] Siehe zum Begriff im Kontext der französischen Literatur Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 194.

> haben. Ich schlug auch die Trommel (...). Wir hatten Glück und stehen heute in den Konversationslexicis als Begründer der sogenannten 'Großstadtlyrik'. Dann kam das Jahr 1890, in dem das neue Drama geboren wurde (...), und die Lyrik, die bis dahin das Interesse, wenigstens der Produzenten, fast ausschließlich behauptet hatte, gerieth im Handumdrehen wieder in Geringschätzung. (...) Nur wenige Getreue, die ein versorgliches Geschick mit begüterten Vätern gesegnet, folgten ihr in die Einöde, wo (...) nun ein seltsamer Kultus sein seltsames Wesen trieb.[117]

Der "seltsame Kultus", um den es in der Folge gehen soll, hatte ebenso wie der Naturalismus zahlreiche Gesichter und Formen, zumal sich die Opposition zumindest in ihrer Anfangsphase wesentlich aus vormaligen Anhängern der naturalistischen Position zusammensetzte. In diesem Zusammenhang spricht Erich Ruprecht, die lange Kette der Ismen zwischen 1890 und 1910 gewissermaßen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringend, von einer "Vielzahl sich nebeneinander entfaltender Tendenzen und Strömungen, deren Einheitlichkeit lediglich im Widerspruch zum Naturalismus beruht".[118] In Anlehnung an Walter Benjamin hat sich für diese Vielzahl literarischer Richtungen – zu nennen sind vor allem Symbolismus, Dekadenz und Neuromantik – die aus der Kunstgeschichte übernommene Bezeichnung "Jugendstil" durchgesetzt, unter welcher Benjamin den "letzten Ausfallversuch der im elfenbeinernen Turm von der Technik umlagerten Kunst" zusammenfasste:

> Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus), die Kunst das Nahen der Krise spürte, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre vom l'art pour l'art, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer "reinen" Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion, sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt.(In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.).[119]

Bekanntlich endete Benjamin zufolge der Versuch des Individuums, die Kunst durch die Mobilisierung der Innerlichkeit zu retten, im Untergang des Individuums, da das "Banner des l'art pour l'art" und mehr noch die Konzeption des Gesamtkunstwerks, um

---

[117] Arno Holz, Selbstanzeige zum Erscheinen des "Phantasus", in: Die Zukunft, Jg. 6, 1897/98, Nr. 31, hier zitiert nach Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, a.a.O., S. 23.

[118] Vgl. die Einleitung zu Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, a.a.O., S. XVII. Siehe zu "antinaturalistischen Tendenzen, die unter verschiedenen Termini wie Impressionismus, Neoromantik oder Symbolismus firmierten" auch Sprengel u. Streim, Berliner und Wiener Moderne, a.a.O., S. 38.

[119] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Schriften I, Frankfurt a.M. 1955, S. 374.

welche sich die Literaten im Protest gegen die Auslieferung der Kunst an den Markt scharten, trotz ihrer Weihe ebenso wie der Markt "vom gesellschaftlichen Dasein des Menschen abstrahiert".[120] Indem aber, so müsste man mit Bezug auf Bourdieu sagen, die Kunst selbst von ihren vielfältigen Erscheinungen absieht und zur Benennung einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Kunst vordringt, welche nur mehr gedacht werden kann, legt sie jene Distanz zurück, die in der Logik sozialer Felder als Objektivierung subjektiver Wertvorstellungen und mithin als "Konstitution der Welt der Kunst als einer gesonderten Welt, eines Reiches im Reiche" begriffen werden kann.[121] Bezeichnenderweise beruft sich auch Bourdieu an dieser entscheidenden, weil den Geltungszusammenhang determinierenden Umschlagstelle von subjektiven Vorstellungen zu Objektivationen auf Mallarmé, um "die objektive Wahrheit der Literatur als auf kollektiven Glauben gegründete Fiktion" zu "demontieren".[122]

Hier aber soll zunächst weiter der umgekehrte Weg verfolgt, also der Aufbau der objektiven Wahrheit der Literatur im Spiegel der zeitgenössischen Kritik montiert werden. Dabei wird sich zeigen, dass nicht nur die Schriften Mallarmés deutliche Hinweise auf "das Bewusstwerden der Logik des Spiels" und auf die "illusio, die ihm zugrunde liegt", geben.[123] Sowohl die Befürworter als auch die Gegner der symbolistischen Reaktion gegen den Naturalismus haben, wie das eingehende Zitat von Holz erkennen lässt, den Bruch mit der Alltagswelt und den Aufbau der Idee der "reinen" Kunst aufschlussreich dokumentiert und kommentiert.

a) Die Zeitgenossenschaft der Ungleichzeitigen und ihre Konsequenzen

Die "spiritualistische Reaktion gegen Zola und den Naturalismus"[124] wurde in Deutschland von zahlreichen vormaligen Anhängern der naturalistischen Position mitgetragen, was ein Grund dafür sein mag, dass der Drang nach Rechenschaft so groß war und folglich die Schriften, in denen sich dieser manifestiert, so zahlreich sind. Für jene, die sich in Deutschland von der naturalistischen Position abwandten, prägte Holz den Ausdruck "Sozialaristokraten"[125] eine, wie Helmut Scheuer herausstellt, "der

[120] Siehe hierzu Benjamin, Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: ders., Schriften I, a.a.O., S. 419.
[121] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 100.
[122] Ebd., S. 433.
[123] Ebd.
[124] Ebd., S. 194.
[125] Das Lustspiel mit gleichnamigen Titel wurde von Holz 1896 als erster Teil einer ursprünglich auf fünfundzwanzig Titel geplanten Reihe von Stücken zum Thema "Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen" konzipiert. Holz liefert mit ihm eine Satire auf den so genannten "Friedrichshagener Kreis", in der er eine

eigenwilligsten und bis heute wenig untersuchten Ideenkonstruktion der Intelligenz in der wilhelminischen Ära".[126] Bourdieu spricht in Bezug auf diese Erscheinung für die französische Entwicklung von einem "hochmütig-stolzen Rückzug auf das gegen die gesellschaftlich engagierte Kunst definierte L'art pour l'art"[127]; eine Tendenz, welche Hugo von Hofmannsthal 1893 für die Wiener Moderne in einem Brief an Richard Dehmel bestätigt, in dem er sich selbst zu den "paar moderne(n) Menschen, vielleicht Künstler, isoliert, hochmütig und empfänglich"[128] rechnet, die nun in Wien zusammen kommen.

In Berlin wurde die Abkehr von den sozialen Fragen und der Großstadtproblematik von einigen Literaten, unter ihnen auch die Herausgeber und Verfasser der *Kritischen Waffengänge*, wörtlich genommen. Die Brüder Hart und ihre Gefolgsleute verlagerten Anfang der 1890er Jahre ihren Beobachterposten von der Berliner Innenstadt an den Stadtrand, blieben jedoch der naturalistischen Berliner Literatenszene zunächst als Mitglieder verschiedener Literatur- und Theaterprojekte verbunden. Das Pendeln der Mitglieder des so genannten "Friedrichshagener Kreises" zwischen Berlin und idyllischem Vorort steht symptomatisch für das Schwanken der Literaten zwischen zwei gleichzeitig existierenden, in ihren Vorstellungen von Literatur aber deutlich zu unterscheidenden Positionen. Während die eine, wie Hermann Bahr es 1891 formulierte, noch am "Bilde des rings um uns" festhielt, drängte die andere, den Fokus gleichsam auf die Besonderheiten des eigenen Produktionskreises lenkend, bereits "zur Beichte des tief in uns".[129] Dabei waren sich die Betreffenden selbst der Problematik dieser Situation bewusst; ihrer satirischen Charakterisierung als "Sozialaristokraten" regelrecht zuarbeitend, wurde die als Neuland empfundene Mittelstellung 1891 in der Programmzeitschrift des Naturalismus Freie Bühne als Frage diskutiert, wie sich der "aristokratische, die Menge verachtende Persönlichkeitskultus mit dem demokratischen Zuge vereinen" lässt.[130]

Kritik an seiner eigene Person nicht ausspart. Siehe zu dieser Komödie und dem in ihr beschriebenen Milieu ("Anarchie bei Kaffee und Kuchen") Corona Hepp, Avantgarde, a.a.O., S. 73ff.

[126] Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 160.

[127] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 212.

[128] Br v. 6.11. (1893), in: Hugo von Hofmannsthal/Richard Dehmel, Briefwechsel 1893-1919. Mit einem Nachwort hg. v. Martin Stern, in: Hofmannsthal-Blätter 21-22 (1979), S. 4, hier zitiert nach Sprengel u Strem, Berliner und Wiener Moderne, a.a.O., S. 11.

[129] Vgl. hierzu Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, in: ders., Zur Kritik der Moderne, Dresden: E. Pierson 1891, S. 65-72, in Auszügen wieder abgedruckt in: Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 242-245, hier S. 243.

[130] Zitiert nach Helmut Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 162.

Bevor aber die Vereinung von naturalistischen und symbolistischen Tendenzen von der neuklassischen Position als literarische Möglichkeit erkannt und wahrgenommen wurde, kam es erst einmal zum offenen Kampf innerhalb des avantgardistischen Lagers und gleichsam zur Verhärtung der literarischen Fronten. Die noch 1891 vom Österreicher Fritz Mauthner in seinem Aufsatz "Fin de siecle und kein Ende" beklagte Unübersichtlichkeit der literarischen Landschaft, in welcher "etwa zehn Kunstrichtungen, zehn Arten von ungelegten Eiern ... um die Priorität streiten", formierte sich immer mehr um zwei Pole, von denen der eine an naturalistischen Errungenschaften festzuhalten versuchte, während die Vertreter des anderen diese in Theorie und Praxis bereits als Einengung empfanden.

Die zahlreichen Manifeste dieser gleichzeitig in Paris, Berlin und Wien ausgetragenen Konfrontation zwischen "Zolaismus" und "Bourgetismus"[131] belegen anschaulich die nun kollektiv verlaufenden Bemühungen der jeweiligen Literaten, "ein neues, durch den Begriff des -ismus bezeichnetes Regime zu oktroyieren".[132] Der Kampf divergierender literarischer Gruppierungen wird hier offensichtlich zum generierenden Prinzip der literarischen Entwicklung und bestimmt unverkennbar die "Logik des Wandels", durch welche sich der Raum literarischer Produktion überhaupt erst als ein Feld auszeichnet:

> In jedem Feld von Auseinandersetzungen – sei es das soziale Feld in seiner Gesamtheit, das Macht-Feld, das der Kulturproduktion, das literarische Feld usw. – stehen die darin engagierten Akteure und Institutionen zu jedem Zeitpunkt in einer Beziehung gleichermaßen der Zeitgenossenschaft wie der Ungleichzeitigkeit. Das Feld der Gegenwart ist lediglich ein weiterer Name für das Feld der Auseinandersetzungen (...). Zeitgenossenschaft als Gegenwärtigkeit gibt es nur in dem Kampf, der die diskordanten Zeiten oder, besser, die durch Zeit und im Bezug zur Zeit getrennten Akteure und Institutionen synchronisiert.[133]

Angesichts einer derartigen Zeitgenossenschaft der Ungleichzeitigen bediente sich die symbolistische Reaktion in ihrem Kampf gegen die Naturalisten einer Strategie, die Bourdieu zufolge jedem Durchsetzungsversuch eines neuen Produktes eigen ist: sie versuchte, "die Gesamtheit der unter dem Gesichtspunkt des Legitimitätsgrades hierarchisierten Produzenten, Produkte und Geschmackssysteme ein Stück weit in die Vergangenheit zu schieben".[134] Mochte dem breiten Publikum das Neue des

---

[131] Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, a.a.O., S. 243.
[132] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 204. Siehe zur Konstituierung literarischer Gruppen als "typische Manifestation der Autonomisierung des Feldes" auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 161.
[133] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 256.
[134] Ebd., S. 257.

Naturalismus auch noch immer als ein Revolutionäres erscheinen, den jungen Literaten selbst war es schon bald ein Vertrautes, ja Banales. Wie Bahr es stellvertretend schon 1891 formulierte hatte, betrachtete man den Naturalismus nun als etwas zu Überwindendes:

> Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich von ihm ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen.[135]

Doch auch "die Eroberer der neuen Werte" stimmen hinsichtlich des spezifischen Werts der Kunst überein; ein Wert, welchen der Naturalismus eingeklagt hatte. In Bezug auf den Glauben an den besonderen Wert der literarischen Produktion kann folglich für die 1890er Jahre durchaus eine Übereinstimmung zwischen den widerstreitenden Positionen festgestellt werden, womit sich neben der "Logik des Wandels" ein weiteres entscheidendes Kriterium des Feldes nachweisen lässt. Beide Faktoren – der gemeinsame Glaube an den spezifischen Wert der literarischen Produktion und die Auseinandersetzung um die Definition des Charakteristischen der Literatur – gehören zusammen, denn erst wenn hinsichtlich der Grundregeln des Spiels Einverständnis besteht, kann sich nach Bourdieu der "Kampf um das Monopol der Legitimität", also um die Definitionsoberhoheit des Charakteristischen der Literatur voll entfalten.

Die Schlagworte der neuen Definition nun erreichten Berlin unter anderen durch Kritiker, die wie der bereits zitierte Hermann Bahr zwischen den literarischen Zentren Wien, Paris und Berlin pendelten. Nicht mehr dem von Holz attackierten "tiefste(n) deutsche(n) Literaturfrieden" in seinem Einverständnis zwischen bürgerlichen Literaten und ihrem Publikum galt nun die Kritik, sondern, so Bahr, dem "Frieden im Naturalismus". Ihn trachteten die Anhänger der "neue(n) Psychologie" zu vereiteln, was nicht einfach war, da der Naturalismus seinerseits ein kritisches Licht auf den "Frieden im Bourget" warf:

> Die Situation ist deutlich: Bourget, an dessen Beispiel sich der moderne Geschmack erst auf sich selbst besann, vereitelt uns den Frieden im Naturalismus. Der Naturalismus, aus dessen Gewohnheit sich der moderne

[135] Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, Zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne", Dresden 1891, hier zitiert nach Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, a.a.O., S. 249.

> Geschmack eine Serie von Bedürfnissen entnahm, vereitelt uns den Frieden im Bourget.[136]

Die wechselseitige Bedingtheit der konkurrierenden Positionen ist genau das, was nach Ansicht Bahrs deren Legitimität untergräbt. Dies betrifft vor allem die Position Bourgets, denn dass man die "neue Psychologie" als "Neu-Idealismus" verstehen und Bourget "im Vergleiche mit dem Zolaismus als Reaktionär" werten könne, widerspricht nicht allein dem Anspruch des Neuen als solchem, sondern untergräbt auch das Selbstverständnis der neuen Neuerer. Von daher müsse man, so Bahr, nun zügig weiter, zu einer wieder neuen, "dritten Phase", in der:

> zum erstenmale die Dekadents aus der privaten Diskussion innerhalb des Metiers zu öffentlicher Rolle gelangen: denn während Bourget in der überlieferten Form den neuen Gehalt ausbreitet, da bereiteten sie, die Huysmans, die Rod, die Rosny einstweilen, aus Stendhal und den Goncourts herüber, die neue Form für diesen Gehalt vor, den sie selber noch gar nicht hatten.[137]

Mit dieser Phase ereignete sich in Frankreich jene "Art von symbolischem Staatsstreich", mit dem Bourdieu zufolge eine Gruppe von Schriftstellern und Kritikern ihr Recht auf Nachfolge zur Geltung brachte.[138] Dass eine solche Ablösung grundsätzlich möglich ist, hatte der Naturalismus ja bereits unter Beweis gestellt, und weil sich mit der permanenten Revolution gleichsam die "Logik der Mode"[139] selbst zu erkennen gab, erschien die Bestimmung der neuen Form wesentlicher als die des Gehalts.

Die Auseinandersetzung zwischen beiden Positionen zog dabei innerhalb des literarischen "Metiers" schon bald größere Kreise. Die literarischen Zentren Paris, Wien und Berlin wurden mittels des nun eröffneten Wechselspiels zwischen Aktion und Reaktion, Programm und Anti-Programm miteinander verknüpft, was einer Begründung der neuen Position außerhalb der "Logik des gesellschaftlichen Funktionszusammenhangs"[140] entschieden Vorschub leistete. Das literarische Metier wuchs sich zu einer eigenen Gesellschaft aus, deren dualistischer Struktur der junge Karl Krauss mit seinem Aufruf zur "Überwindung des Hermann Bahr"(1893) ebenso zuzuordnen ist, wie der von ihm als "Tagschreiber" abgewertete Bahr selbst.[141]

---

[136] Bahr, Die Krisis des Naturalismus, a.a.O., S. 244.
[137] Ebd., S. 243f.
[138] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 204.
[139] Ebd., S. 205.
[140] Ebd., S. 127.
[141] Vgl. zu "Karl Krauss als Kritiker des Fin de siecle" Helmut Arntzens gleich lautenden Aufsatz in: Fin de siecle. Zur Literatur und Kunst der Jahrundertwende, hrsg.v. Roger Bauer u.a., Frankfurt a.M. 1977, S.

Durch die Reibung innerhalb des sich ausweitenden literarischen Diskurses, so scheint es, erfuhr die symbolistische Reaktion überhaupt erst ihre Gestalt als Position und die Frage der Form ihre Relevanz. Der Aufstieg des Naturalismus wurde in der Tat, wie Bahr bereits 1890 erkannt hatte, zum "unwiderstehlichen Anstoß" eines neuerlichen literarischen Sonnenaufgangs – nämlich dem der "reine Dichtung" und des "reinen Traums".[142] Mit ihm aber besann sich entgegen der Behauptung Bahrs weniger der "moderne Geschmack" auf sich selbst, als vielmehr die Literaten auf die Bestimmung und Abgrenzung ihres eigenen Metiers inmitten der Gesellschaft. Das Insistieren auf eine "reine Dichtung" kann daher als spezifisch literarischer Ausdruck jenes von Wolfdietrich Rasch der gesamten Gesellschaft um 1900 attestierten Bedürfnisses gewertet werden, "die eigene Gegenwart, ihre eigene geschichtliche Situation zu verstehen, sich ihrer möglichst genau bewusst zu werden und in ihrer Lebensgestaltung dem nahezukommen, was 'heute' gefordert, was notwendig und zeitgemäß ist".[143]

Der von Rasch beschriebene gesamtgesellschaftliche Prozess der Bewusstwerdung und seine spezifische Ausprägung innerhalb des literarischen Kreises ist von dem für die Moderne charakteristischen Anwachsen der Kommunikation und ihrer Medien nicht zu trennen. Vielmehr gründete die nahezu gleichzeitig in den europäischen Metropolen zu beobachtende Entdeckung der eigenen Identität, also dessen, was "wir (die Literaten) an eigener Art vor allen Geschlechtern voraus haben"[144], in einem sich innerhalb der Medienlandschaft ausweitenden Kritiker-, Verlags- und Theaterwesen.[145] Erst in einer "Welt zwischen Morgen- und Abendblatt"[146], wie Karl Krauss seine Gegenwart fasste, konnten die "paar tausend Menschen", welche wie Hofmannsthal "verstreut" in den großen europäischen Städten lebten, das vergleichbar Unvergleichliche ihrer Situation überhaupt entdecken und zur verbindlichen Gemeinsamkeit stilisieren.

112ff. Siehe zur "Internationalisierung des literarishcen Lebens" in den 1890er Jahren auch Jurt, Das literarishce Feld, a.a.O., S. 185, hier Fußnote 14.

[142] Bahr, Isolne. Ein Pariser Brief (1890), in: Zur Kritik der Moderne, Gesammelte Aufsätze, Bd. 1, hier zitiert nach Literarische Manifeste, a.a.O., S. 234.

[143] Vgl. hierzu Wolfdietrich Rasch, Fin de siecle als Ende und Neubeginn, in: Fin de siecle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 30.

[144] Bahr, Die Krisis des Naturalismus, a.a.O., S. 244.

[145] Wie Schutte und Sprengel in ihrer Einleitung feststellen, wurden beispielsweise die Dramen Hofmannsthals und Schnitzlers auf den Berliner Bühnen, selten jedoch am heimischen Burgtheater aufgeführt. Auch versammelte der Berliner S. Fischer Verlag um 1900 fast die gesamte deutschsprachige Moderne. Vgl. hierzu Die Berliner Moderne, a.a.O., S. 46f. und Berliner und Wiener Moderne, a.a.O., S. 27-41.

[146] Karl Krauss, Die Fackel, Jg.1, Heft1, 1899, S. 12, hier zitiert nach Arntzen, "Karl Krauss als Kritiker des Fin de siecle", a.a.O., S. 116.

"Wir", so Hofmannsthal 1893 in seinem Essay über d'Annunzio, "schauen unserem Leben zu", und was die Literaten beim Beobachten ihrer eigenen Stellung sahen, war "ein sentimentales Gedächtnis, ein gelähmte(r) Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung".[147] Dabei liefen nach Hofmannsthal die "Analyse des Lebens" und die "Flucht aus dem Leben"[148] parallel, wobei sich allerdings die Analyse vom Sozialen auf das Einzelne verschob. Bourdieu spricht hinsichtlich dieser Wende für Paris von einem "erneuerten Mystizismus" als Teil einer "im gesamten Machtfeld zu beobachtenden 'spiritualistischen Renaissance'"[149]; eine Einschätzung, die Bahr bestätigt, wenn er feststellt, dass sich "die Neugierde der Lesenden und die Neigungen der Schreibenden (...) von draußen wieder nach innen" kehren. Insofern bediente die neue Tendenz durchaus auch das von den Lesern Geforderte, Notwendige und Zeitgemäße, wobei die Gruppe der Lesenden keineswegs allein mit dem Kreis der Schreibenden zusammenfiel, oder dies zumindest zunächst nicht intendiert war, sonst hätte es beispielsweise für Bahr keinen Grund gegeben, den Literaten davon abzuraten, den "dumpfen Lese-Pöbel" mit weiteren Begriffschöpfungen "kopfscheu" zu machen oder ihnen anzuraten, das "moderne Bedürfnis" nach Psychologie zu berücksichtigen.[150] Gerade mit Sicht auf das Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten jedoch erwies sich die von der Romantik bereits erprobte "Beichte des tief in uns" erneut als schwierig, bedeutet sie doch, wie Karl Heinz Bohrer schreibt, einen "verwegene(n) Schritt ins Unerprobte..., nämlich ins transsubjektive Experiment der Ich-Auflösung".[151] Zwar wurde dieses Experiment zeitgleich von zahlreichen Literaten, also durchaus transsubjektiv in Angriff genommen, doch ließ sich die von Hofmannsthal genannte "unheimliche Gabe der Selbstverdopplung" bzw. die neue Ich-Erfahrung, wie Helmut Koopmann herausstellt, nur schwer in den vorherrschenden literarischen Formen gestalten:

> Es ist sicher kein Zufall, daß die so neuen Erfahrungen des Ichs und seiner Grenzenlosigkeit vor allem in der Lyrik und in einigen Mischformen wie den lyrischen Dramen Hofmannsthals ihren Niederschlag gefunden haben. Ebensowenig scheint es zufällig zu sein, daß diese Entgrenzungstendenzen des Ichs dort jedoch problematisch wurden, wo sie mit sozialen Normen und Vorstellungen der Zeit zusammenstießen. (...) Und wir können beinahe als Regel

---

[147] Hugo von Hofmannsthal, Prosa I, Frankfurt 1950, S. 171.
[148] Ebd., S. 172.
[149] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S.194. Siehe hierzu auch den Abschnitt "Die Verlagerung der Kämpfe in den Bereich der Formen" im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.
[150] Bahr, Die Krisis des Naturalismus, a.a.O., S. 243.
[151] Karl Heinz Bohrer, Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien 1988, S. 180.

festhalten, daß in der Lyrik die Möglichkeiten der Entgrenzung sichtbar werden, in der erzählenden Dichtung hingegen ihre Unmöglichkeiten.[152]

Mit dem Phänomen der Entgrenzung, so wird deutlich, verbindet sich die zitierte Beobachtung von Holz, dass nämlich die jungen Literaten der 1890er Jahre ihr Interesse an der Lyrik wieder entdeckten und die lyrische Form eine maßgebliche Aufwertung erfuhr. Das bedeutete keine sofortige und gar durchgängige Abwertung des Dramas. Gerade an dieser Stelle gilt es daran zu erinnern, dass der Sieg des naturalistischen Dramas zeitlich mit dem Aufstieg der Lyrik zusammenfiel. Bis zur "dichterischen Existenz Georges"[153], dies mag die als Lob gedachte Kritik Richard Dehmels zu Frank Wedekinds Erstlingsdrama *Frühlingserwachen* veranschaulichen, bedurfte es in Deutschland noch einiger klärender, die Grenzen und Möglichkeiten der Entgrenzung oftten legender Experimente:

> (...) das Drama der wirklich modernen Charaktere mit aller ihrer stetigen Bewußtheit und stets variablen Unbewußtheit, ihrer urnaiven Selbstverständlichkeit und raffinierten Selbstgewißheit, ihrer neuen Sinnlichkeit und differenzierten Sittlichkeit, ihren einzigartigen Freuden und ihrem Leide an der Gattung, ihrer liebenden Brutalität und Menschlichkeit.[154]

Der Versuch einer begrifflichen Bestimmung der "wirklich modernen Charaktere" gerät ausgerechnet Dehmel, der im Naturalismus 1892 nicht mehr sah als eine "neue deutsche Alltagstragödie", zum traurigen Zeugnis einer unter Berufung auf die künstlerische Freiheit angetretenen Suche nach dem "Wesen des Einzelnen".[155]

Auch für die symbolistische Reaktion gegen den Naturalismus in Deutschland scheint sich damit zu bestätigen, was Cornelia Klinger schon für die Romantiker aufzeigte: das "Individuum taugt nicht zum Prinzip", und weil dem so ist, suchten auch die Literaten der 1890er Jahre die "Erlösung von der Subjektivität in höherer Substantialität".[156] Mit der Stilisierung des Künstlers zum "Seher" kehrt die von Holz attackierte Idee des Genies an zentraler Stelle in den literarischen Diskurs zurück und schlägt erneut die Brücke zwischen Produzent und gleichgesinntem Betrachter, wobei auch hier der Kreis der Produzenten und Rezipienten im Wesentlichen zusammenfiel. Darüber hinaus aber

---

[152] Helmut Koopmann, Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900, in: Fin de siecle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 73-92, hier S. 82f.

[153] Wolf Lepenies, Gesellschaftsferne und Soziologie-Feindschaft im Kreis um Stefan George, in: ders., Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, Hamburg 1988, S. 311-335, hier S. 313.

[154] Richard Dehmel, Die neue deutsche Alltagstragödie, in: Die Gesellschaft, Jg. 8, 1892, H.4, S. 508-512, hier zitiert nach: Literarische Manifeste, a.a.O., S. 240.

[155] Ebd., S. 235.

[156] Klinger, Flucht Trost Revolte, a.a.O., S. 126 u. 136.

wird der Genie-Begriff nun – durchaus paradox – zu der von den sozial "befreiten" Literaten kollektiv gegebenen Antwort auf die von Wolf Lepenies formulierte Frage, wie "solch antiorganisatorische Haltung sich organisieren ließ, wie Erlebnisse und Stimmungen, Schau und Intuition überdauern konnten".[157]

Ein längerer Blick auf den Dichter-Staat um Stefan George soll im Folgenden zeigen, wie dieser Institutionalisierungsprozess der Anomie, in dem Bourdieu zufolge "jeder künstlerisch Schaffende ermächtigt ist, seinen eigenen nomos in einem Werk zu stiften, welches das (völlig beispiellose) Prinzip seiner Wahrnehmung in sich selbst trägt", in Deutschland seinen Höhepunkt erreichte.[158] Erst hier nämlich taucht, um im Bild des Sonnenaufgangs zu bleiben, das Kunstwerk selbst als eine in sich vollendete Totalität aus seiner Individualisierung auf und erscheint als entmaterialisiertes und mithin transzendentes Werk im Zentrum der, ich zitiere nochmals Benjamin – "Theologie der Kunst".[159]

b) Gesetzgebung: "Ästhetischer Fundamentalismus"

Bourdieu spricht in Hinsicht auf die symbolistische Reaktion gegen den Naturalismus in Frankreich von einer "künstlerisch-spiritualistische(n), den Sinn für das Mysterium kultivierende(n) Kunst", welche sich gezielt in Opposition zur "einer gesellschaftlich und materialistisch orientierten, auf Wissenschaft begründeten Kunst" positionierte.[160] Jürg Mathes bestätigt diese Entwicklung für Deutschland und Österreich in seiner Definition des literarischen Jugendstils:

> Sezession, Auflehnung gegen den gründerzeitlichen oder naturalistischen Geschmack, Opposition gegen die erstarrte Konvention, Erneuerung der Kunst (und der Literatur) durch ein das Seelische, das Ästhetische, die Würde des Menschen betonendes Kunstwollen sind die Leitbegriffe der gesamten Jugendstilbewegung und bestimmen die neuen Bestrebungen sowohl in Berlin als auch in den beiden anderen Zentren München und Wien.[161]

---

[157] Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 320.

[158] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 114.

[159] In diesem Zusammenhang noch einmal Stichweh:"Mit dieser Individualisierung, Totalisierung und in gewisser Hinsicht auch Entmaterialisierung des Werkes" griff "die Ästhetik der Evolution der Kunst voraus. Bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein ließe sich an vielen Beispielen demonstrieren, wie wenig zunächst von einer Integration und Autonomie des Werks die Rede sein konnte" (Stichweh, Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst, a.a.O., S. 215). Genau an diesem Punkt des Zusammentreffens von Theorie und Praxis bewegen wir uns für Deutschland mit dem Kreis um Stefan George

[160] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 193.

[161] Jürg Mathes, Prosa des Jugendstils, Stuttgart 1982, S. 323. Siehe zum Ästhetizismus als Reaktion auf eine "bis zur Selbstverleumdung getriebene Verdrängung des Ästhetischen zugunsten des Realen" auch Ulf Eisele, Realismus und Ideologie, Stuttgart 1976, S. 92.

Wie oben bereits angedeutet, schloss die Wende zum einzelnen Individuum und die Betonung des Seelischen die Gruppenbildung keineswegs aus: vielmehr bedeutete sie eine Abspaltung einzelner Künstlergruppen von der naturalistischen Position. In diesem Sinn gehört nach Karlhans Kluncker "das Mittel der Kreisbildung, des gruppenhaften Auftretens zur kulturpolitischen Strategie" sowohl der Naturalisten als auch der Symbolisten. "Die Ablösung individuellen Vorgehens durch kooperative Zusammenschlüsse", so Kluncker, "ist ein soziologisch bedeutsames Äquivalent zu den kraftvollen künstlerischen Innovationen um 1890".[162] Zeitgenössische Berliner Literaturkritiker wie Leo Berg beobachteten und kommentierten diese Entwicklung bereits Anfang der 1890er Jahre, so wenn Berg in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel "Isten, Asten und Janer"(1891) von einer "Zeit der kleinen Sektenbildung" spricht, in welcher "Real-Idealisten, Symbolisten, Instrumentalisten, Impressionisten, Mystizisten, Lyristen, Neu-Idealisten, Neu-Romantiker, Nationalisten, Humoristen, Modernisten, Decadents, Fin-de-sieclisten, Gesundheitsbeamte und Tugendwächter der neuen Litteratur" unter Berufung auf die "Übergangszeit" gegen den Naturalismus zu Felde zögen.[163] Die symbolistische Schule um Stefan George ist dann auch nur eine unter zahlreichen kooperativen Zusammenschlüssen, doch kommt es in ihr unter der Führung Georges zu künstlerischen Innovationen, von denen vor allem die schrittweise Entmaterialisierung des Kunstwerks eine nähere Betrachtung verdient.

Es sind die Heinrich Hart zufolge vom Naturalismus unterschlagene "Formbedeutung" und der "Formwerth"[164] der Literatur, welche George als Möglichkeit einer neuen Position erkannte und auf welche er seinen "ästhetische(n) Fundamentalismus"[165] aufbaute, um die Eigengesetzlichkeit und die spezifische Ethik der Kunst und der Literatur zu untermauern:

---

[162] Karlhans Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, in: Fin de siecle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 474.

[163] Leo Berg, Isten, Asten und Janer, in: Moderne Blätter, Jg. 1, 1891, H. 7, S. 2-4. Hier zitiert nach Literarische Manifeste, a.a.O., S. 220. Bereits 1905 versuchten auch Literaturhistoriker wie Hermann Hölzke die Vielzahl kursierender Begriffe, vor allem Symbolismus, Impressionismus und Dekadents, synonym für eine neue Richtung in Abgrenzung zum Naturalismus zu gebrauchen, die man vor allem an der Darstellung alles Mystischen, Traumhaften und Grauenhaften und neuen Ausdrucksweisen wie "schnurrige(n) Konstruktionen" und "beschränkte(n) Interpunktionen" fest machte. Zu dieser Gruppe zählte Hölzke Bahrs Roman *Die gute Schule*(1890), Bierbaums Zeitschrift *Musefalmanach*" und neben den *Blättern für die Kunst* auch die Zeitschriften *Pan* und *Neuland* (Vgl. Hölzke, Zwanzig Jahre deutscher Literatur, a.a.O., S. 29 ff.).

[164] Heinrich Hart, Der Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung, a.a.O., S.189ff.

[165] So der Titel von Stefan Breuers Arbeit zu Stefan George: ders., Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995.

> Wie der religiöse Fundamentalismus reagiert auch der ästhetische auf einen epochalen Strukturwandel, der zur Rationalisierung und Versachlichung, d.h. Entpersönlichung zentraler gesellschaftlicher Bereiche führt. Wie der religiöse Fundamentalismus entzündet er sich an der Differenzierung der Gesellschaft in mehr oder weniger eigengesetzliche Teilbereiche mit je spezifischen Teilethiken.[166]

Die Gegenstrategie Georges äußert sich nach Breuer in einer "Rückkehr zu einfachen, auf Interaktion beruhenden Sozialsystemen (Kreisen)", einem Insistieren auf "Selbstversorgung und Autarkie" gegen geldvermittelten Tausch und Kapitalismus und in einer Zurückweisung verfahrensförmiger Regelungen, an deren Stelle George das "Meister-Jünger-Verhältnis" setzte.[167] Allein in der Negation oder gar "Regression", wie Breuer nahelegt, aber geht die Strategie Georges oder vielmehr ihre Bedeutung für die Festigung und Strukturierung des literarischen Feldes in Deutschland nicht auf. Entscheidend ist, so denke ich, dass sich im Kreis um George durch dessen explizite Abgrenzung von der naturalistischen Position eine spezifisch ästhetische Leitdifferenz mit einem daran orientierten Lebensführungskonzept ausbildete, als deren Resultat mit Bourdieu die "Produktion des Kunstwerks als sakralen und kanonisierten Gegenstands" und somit als "Produkt eines ungeheuren Unternehmens der symbolischen Alchimie" verstanden werden kann.[168] Was im Kreis um George als soziale, auf patriarchalische Ordnungsmuster beruhende Bewegung begann, mündet gewissermaßen selbst in ein versachlichtes Prinzip, auf dessem Fundament die antiorganisatorische, auf Erlebnisse, Stimmungen und Intuition abstellende Haltung überdauern und sich zum "paradoxen Universum" organisieren konnte.[169] Karlhans Kluncker hat die Etappen dieser kollektiven Produktion eines Glaubens an den spezifischen Wert der Kunst und der Literatur herausgearbeitet.[170] Am Anfang stehen die Erfahrungen, welche George in Paris im Kreis um Stéphane Mallarmé sammeln konnte. Zu nennen sind hier vor allem die Aktualität des Symbolismus als Stilbewegung, ihre Gestaltung in Zeitschriften und die Organisation dieser Zeitschriften, weshalb Kluncker in diesem Zusammenhang auch vom Erlernen einer "praktischen Kunststrategie" spricht. Sie fand ihren Niederschlag in

[166] Ebd., S. 241

[167] Ebd.

[168] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 275.

[169] Siehe zum "paradoxen Universum, in dem die Freiheit gegenüber den Institutionen institutionell verankert ist" ebd., S. 409.

[170] Auf seinen bereits zitierten Aufsatz beziehen sich die folgenden Ausführungen. Vgl. Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, in: Fin de Siècle. Zu Literatrur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 467-488.

Georges Zeitschriftenprojekt *Blätter für die Kunst*. Die Zeitschrift erschien von 1892 bis 1919, also über einen vergleichsweise beträchtlichen Zeitraum, vor allem wenn man bedenkt, dass sie in unregelmäßigen Abständen erschien und 1892 mit nur 200 Auflagen startete. Wie Kluncker jedoch in Übereinstimmung mit den von Bourdieu für Frankreich diagnostizierten zwei ökonomischen Logiken festhält, zielte die von George dem Kreis um Mallarmé entlehnte Strategie "unter Umgehung des Marktes" auf den künstlerischen Einzelfall ab und versuchte statt einer großen Zahl von Interessenten nur einzelne, zunächst gleichaltrige Dichter eng an das Zeitschriftenprojekt zu binden.[171] Ganz deutlich wird diese Strategie der "limitierten Verbreitung"[172] oder auch, wie Bourdieu es nennt, der eingeschränkten Produktion auf dem Titelblatt der *Blätter für die Kunst*, welchem sich entnehmen lässt, dass die Blätter auf "einen geschlossenen von den mitgliedern geladenen leserkreis" setzen und "zerstreute noch unbekannte ähnlichgesinnte zu entdecken und anzuwerben" trachten.[173]

Entdeckt und angeworben wurde auch der bereits mehrfach zitierte junge Wiener Dichter Hugo von Hofmannsthal, dessen Verhältnis zu dem Dichter-Kreis und vor allem zu George selbst sich bekanntlich äußerst schwierig gestaltete. Dass die "bedeutsame grosse geistige Allianz" scheiterte, hat sicher nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass George seinen Kreis etwa ab 1897 um eine neue, weitaus jüngere Generation von Dichtern erweiterte. Sie alle zählten nicht mehr als zwanzig Jahre und hatten, anders als beispielsweise Hofmannsthal, noch gar nicht die Möglichkeit, in anderen, womöglich konkurrierenden Zeitschriften zu publizieren. Der Einfluss Georges auf junge Männer wie Friedrich Gundolf, Ernst Hardt, August Mayer-Oehler, Lothar Treuge und Karl Gustav Vollmoeller war daher nahezu total; sie alle debütierten in den *Blättern für die Kunst* und waren dem Meister in Dankbarkeit und Respekt verbunden. George seinerseits, so ließe sich sagen, belohnte die Hingabe und die Formbarkeit dieser jungen Literaten, welche er ja durch die Aufnahme in den Kreis überhaupt erst zu Dichtern

Und ebenso wie im Kreis um Mallarmé betonten die Mitglieder des George-Kreises übereinstimmend "die charismatische Ausstrahlung" des Meisters und machten gemeinsam "aus der Lyrik ein geheiligtes Wissen", welches allein "einer kleinen Gruppe von Eingeweihten vorbehalten ist" (Vgl. zur "Institutionalisierung" der Gruppe um Mallarmé Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 167f.).

Ebd., S. 468

Blätter für die Kunst, 1892, 1, 2, hier und im Folgenden zitiert nach Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 468. George selbst war durch ein Familienvermögen auch zu keinerlei Kompromissen mit der 'äußeren' Welt gezwungen; das gleiche galt in wachsendem Maße für viele seiner Anhänger. So lässt sich einer Untersuchung Norbert Fügens zum "Dichter-Staat" Georges seit etwa 1907 entnehmen, dass von den 20 bis 40 Mitgliedern mehr als die Hälfte aus Großstädten und hier aus dem

erklärte, indem er die Jugend selbst zum "gipfel" und zur "vollendung" des Lebens erhob.[174]

Beide sich hier zeigenden Elemente – die "kollektive Verdrängung des genuin 'ökonomischen' Interesses" und der "Vorrang, den das Feld der kulturellen Produktion der Jugend einräumt" – gehören nach Bourdieu zusammen und müssen auch im Fall des Kreises um George als ein den jungen "Köpfen in Gestalt eines fundamentalen Trennungsprinzips" eingeprägter Gegensatz verstanden werden.[175] Dabei aber grenzte George seinen Kreis nicht allein von so genannten "Bestsellern", sondern auch von der naturalistischen Position und der Position der Dekadenz ab. Kluncker formuliert dieses durchgängige Insistieren auf Differenz sehr treffend, wenn er von "Georges Taktieren auf der literarischen Szene" und von einer "Gebärde des 'Nicht-Mittuns'" spricht, die ihren Erfolg nicht verhehlte.[176] Das "Nicht-Mittun" wurde von George selbst teilweise durchaus begründet. So findet sich hinsichtlich des Naturalismus folgende Stelle, an welcher er ausdrücklich den mangelnden Stil- oder auch Formwillen der Naturalisten kritisiert:

> Wir sind bereit manche heilsamen einflüsse des "naturalismus" anzuerkennen vergessen aber einen unberechenbaren schaden nicht: daß er uns daran gewöhnt hat gewisse begleitende bewegungen einer handlung zur vollständigkeit zu fordern, die aber wenn sie vom dichter berücksichtigt werden jedes werk großen zuges unmöglich machen.

Den Gegenangriff startete George schon in der ersten Ausgabe der Blätter mit einem Aufruf für die 'GEISTIGE KUNST". In ihm wird die Aufgabe der Kunst dahingehend definiert, dass sie "besonders der dichtung und dem schrifttum (zu) dienen, alles staatliche und gesellschaftliche aus(zu)scheiden" habe.[177] Die Dichtung erscheint somit an der Spitze nicht nur der literarischen Gattungshierarchie, sondern der Hierarchie der Künste insgesamt. Aus dem Führungsanspruch der Lyrik leitet sich dann geradezu zwangsläufig die von George 1896 verfasste Erklärung bezüglich des Verhältnisses von Leben und Kunst ab, in der es heisst, dass "wir", also die Mitglieder der Kreises, "die Umkehr in die Kunst einzuleiten (suchen) und es andren (überlassen) zu entwickeln wie

---

mittleren Bildungsbürgertum, aber auch aus dem süddeutschen Hofadel und dem geadelten Bürgertum stammte (Vgl. hierzu Lepenis, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 321).

[174] Zitiert nach Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 469.

[175] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 237f. und 248. Siehe zum "Mythos der Jugend" auch Schutte u. Sprengel, Die Berliner Moderne, a.a.O., S. 84.

[176] Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 470.

[177] Blätter für die Kunst, (Aus den "Einleitungen und Merksprüchen" der Folgen I-IV), abgedruckt in: "Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898". Berlin: Georg Bondi, 1899, hier zitiert nach, Jahrhundertwende, a.a.O., S. 229.

sie auf's leben fortgesetzt werden müsse".[178] Die radikale "Umkehr in die Kunst" bedeutet auch eine Absage an die Dekadenz, welche George nicht als künstlerische Richtung verstehen wollte, sondern ins Gebiet der Heilkunde verwies.

Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Dekadenz muss man sich den erstaunlichen Erfolg vergegenwärtigen, welchen Max Nordau in der ersten Hälfte der 1890er Jahre in ganz Europa mit seinem zweibändigen Werk *Entartung* verbuchen konnte. Bezugnehmend auf die 1887 im deutschen Reclam-Verlag unter dem Titel *Genie und Irrsinn* in hoher Auflage erschienene Schrift des italienischen Arztes Cesare Lombroso übertrug Nordau den Gedanken des Zusammenhangs zwischen Genie und Irrsinn auf den Künstler und stellte fest, dass die "Entarteten nicht immer Verbrecher, Prostituierte, Anarchisten und erklärte Wahnsinnige" seien, sondern "manchmal Schriftsteller und Künstler".[179] Trotz des enormen Erfolgs der Schrift aber gilt es mit Roger Bauers "streng historische(m) Standpunkt" darauf hinzuweisen, dass "die 'decadence litteraire' als genau erfassbare Bewegung von relativ kurzer Dauer war und außerdem nur eine der Ausprägungen der Moderne".[180] Die von Nordau geleistete detaillierte Beschreibung der Lebensführung und der Zeitschriften der französischen Symbolisten mag dabei zur Relativierung der Bewegung beigetragen haben; sie wurde durch die zeitgenössische Analyse transparent, fand Nachahmer und ging folglich in die Breite, was wiederum zu einer Einbuße ihres revolutionären Status' führte. Schließlich ging es Nordau, der wie George selbst in Paris gelebt hatte, ja besonders darum, den "Mystizismus" als Hauptmerkmal der "Entartung" in der symbolistischen Kunstrichtung nachzuweisen.[181]

Mit den in den 1890er Jahren viel diskutierten Fin de Siécle-Symptomen wie Degeneration, Hysterie, Selbstsucht, geistiger Kraftlosigkeit, leerer Träumerei und "Richard-Wagner-Dienst"[182] aber wollte George nicht in Verbindung gebracht werden. Überhaupt stand er dem Gedanken der, wie Jens Malte Fischer es nennt, "grenzenlose(n) Subjektivität" skeptisch gegenüber; eine Subjektivität, die seinem

---

[178] Ebd., S. 230.

[179] Max Nordau, Entartung I, Berlin 1893, S. VII, hier zitiert nach Jens Malte Fischer, Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des Fin de siecle, in: Fin de siecle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 95.

[180] Bauer, Die schöne Decadence, a.a.O., S. 8. Siehe zur Geschichte des Dekadenz-Begriffs auch Reinhard Farkas, Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Wien 1989, S. 102ff.

[181] Fischer, Dekadenz und Entartung, a.a.O., S. 99.

[182] So eine Kapitelüberschrift in Nordaus "Entartung" (Vgl. Fischer, "Dekadenz und Entartung", a.a.O., S. 100). George hielt es eher mit Nietzsches, der sich selbst bekanntlich mit und gegen Wagner als

Projekt eines "kulturpädagogische(n) Gegenmodell(s)" auch unzuträglich gewesen wäre[183]. Georges Strategie zielte in der Tat auf eine Dichter-Schule, d.h. auf einen kleinen Kreis von jungen Schülern, die sich ausschließlich auf seine Normen verpflichteten. Konkret bedeutete dies für die Mitglieder: kein Privatleben außerhalb des Kreises, keine Publikationen in anderen Organen und strikte Einhaltung des von George vorgegebenen Schreibstils.[184]

Die Folge war ein Konzept, das sich mit Wolf Lepenis als "Ausdruck des bis in die Privatsphäre reichenden, weil die Privatsphäre im bourgeoisen Sinne ausklammernden Versuchs (verstehen lässt, C.M.), ein Dichterleben gegen hergebrachte Konventionen und kraft eigener Gesetzgebung zu führen".[185] Dem Zeitschriftenprojekt von Dichtern für Dichter entwuchs eine "Homogenität der Haltung" und ein "einheitlicher Stilwille", welche George in die Lage versetzten, mit seinem Projekt den gewichtigen "Schritt zur Anonymität der Beiträge" wagen zu können.[186] Gestützt war dieser anfangs auf die Autorität des Meisters, trugen doch alle Beiträge in den "Blättern" die Handschrift Georges, also die Kennzeichen einer poetischen Sprache, welche sich durch Kleinschreibung und neue Interpunktion jeglicher praktischen Nutzung und Sinnhaftigkeit jenseits der Kunst zu verweigern suchte.[187]

Zu dem für die Entmaterialisierung und Totalisierung des Kunstwerks entscheidenden Schritt in die Anonymität gehört auch das Einschwören der jungen Dichter auf ein "weiterschreiten in andacht arbeit und stille".[188] Mit der ausschließlichen Verpflichtung auf die literarische Arbeit ist dann jener Punkt erreicht, an dem das Kunstwerk selbst zum Fetisch wird. Wie Kluncker festhält, erfolgte die Entscheidung für die Anonymität zu einem Zeitpunkt, als das "Verfassen von Gedichten einen festen Stellenwert im Leben des Schülerkreises" eingenommen hatte. Ergänzend müsste man hinzufügen, dass

---

"Décadent zugleich und neuer Anfang" bestimmte. Siehe zu Wagnerkult und Vitalismus um 1900 u.a. Rasch, Fin de siécle als Ende und Neubeginn, a.a.O., S. 33f., 44f.

[183] Vgl. hierzu Fischer, Fin-de-siecle, a.a.O., S. 73 und Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 478.

[184] Vgl. hierzu Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus, a.a.O., S. 59f. Siehe zur Definition der Dichtung als das "Nicht-Soziale, das Profunde und Solitäre" im Umkreis von Stefan George auch Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 4.

[185] Lepenis, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 315.

[186] Vgl. hierzu erneut Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 473.

[187] "Die Autoren der Dichterschule arbeiten mit lyrischen Elementen, Bausteinen und fertigen Strukturen, die sowohl durch einen rhetorisch-formalistischen Charakter als auch durch den Lehrvorgang, der sie den Schülern verfügbar macht, zu poetischen Versatzstücken eingeschliffen und normiert werden" (Ebd., S. 476).

[188] Blätter für die Kunst, VIII,2, hier zitiert nach Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 471.

er vollzogen wurde, nachdem die Position Georges bereits weit über seinen Kreis hinaus zur Wirkung gelangt war.[189] George selbst konnte 1904 seinen Erfolg folgendermaßen beschreiben:

> Mit litteratentum hat sie (Gesellschaft der Blätter für die Kunst, C.M.) nicht das geringste zu thun, sie besitzt keine statuten und gesetze und ihr anwachsen geschah nicht durch verbreitungsmittel sondern durch berufung und durch natürliche angliederung im laufe der jahre.[190]

Und an anderer Stelle:

> Was man noch vor zwanzig jahren für unmöglich gehalten hätte: heute machen bei uns Dutzende leidliche verse und Dutzende schreiben eine leidliche Rede, ja das neue Dichterische findet wenn auch in der zehnfachen verdünnung öffentlichen und behördlichen beifall. Damit ist ein teil der Sendung erfüllt.[191]

Der Schritt in die Anonymität fünf Jahre darauf erscheint dann als ein gewissermaßen kalkulierbares Risiko, zumal der Gedanke auch außerhalb des Kreises bereits vordem aufgetaucht und auf Zuspruch gestoßen war. So hatte beispielsweise Rainer Maria Rilke bereits 1898 die Entmaterialisierung des Kunstwerks als Möglichkeit formuliert:

> Die Kunst stellt sich dar als eine Lebensauffassung, wie etwa die Religion und die Wissenschaft und der Sozialismus auch (...) Das Kunstwerk möchte man also so erklären: als ein tiefinneres Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgibt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.[192]

Rilke, der Ende der 1890er Jahre in Münchener und in Berliner Künstlerkreisen verkehrte, wusste ebenso wie zahlreiche andere Literaten von der künstlerischen "Lebensauffassung", schließlich verlief der literarische Diskurs nicht gänzlich als

---

[189] Allein die Nachahmer im Zeitschriftenbereich machen dies ganz deutlich. 1894 wurde von Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Gräfe in Berlin die Jugendstilzeitschrift *Pan* ins Leben gerufen, deren erklärtes Ziel gleichfalls ein druckgraphisches Gesamtkunstwerk, also eine Synthese von Inhalt und Form war. Wie die *Blätter für die Kunst*, so konnte auch der *Pan* nicht käuflich erworben werden und blieb bis zu seiner Einstellung auf Grund zu hoher Kosten das äußerst elitäre Medium eines kleines Kreises. Mit dem Auslaufen des *Pan* übernahm 1899 *Die Insel* dessen elitäres Programm. Seit 1896 erschien auch die Münchner Wochenzeitschrift *Jugend*, deren Herausgeber Fritz von Ostini sich ausdrücklich gegen die Resignation einer Endzeitstimmung wandte. George selbst änderte dann auch ab 1899 seine Strategie und ließ die früheren Gedichtbände für ein breiteres Publikum neu auflegen. Die "Zeit des Wirkens im Verborgenen", so Riha, war nun vorüber (Vgl. hierzu: Karl Riha, Naturalismus und Antinaturalismus, a.a.O., S. 759).

[190] Georg Peter Landmann, Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie, Hamburg 1960, S. 129, hier zitiert nach Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, S. 470.

[191] Blätter für die Kunst, VIII,1, hier zitiert nach Kluncker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 472. Die "zehnfache verdünnung" und Verbreitung verweist hier – wie im französischen Kreis um Leconte de Lisle – auf eine "konservative Routinisierung des ursprünglich ästhetischen Programms", wie sie Joseph Jurt zufolge mit der "Erringung der symbolischen Macht" einhergeht (Vgl. hierzu Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 151f.).

[192] Rainer Maria Rilke, Über Kunst, in: ders., SW, hrsg.v. Rilke-Archiv, Bd.5, Frankfurt am Main 1965, S. 427.

"unsichtbares Zusammenspiel".[193] Vielmehr zeichnete sich das "kollektive Verhaftetsein mit dem Spiel" in einer Deutlichkeit ab, welche Akteure wie George zu einer Radikalisierung der Wahrnehmungs- und Verhaltensformen geradezu ermuntern mussten.[194] Auf der Grundlage dieser spezifischen Wahrnehmung und ihrer Selbstreflexion konnte George seine Schule aufbauen und in ihr einen "Geist der Orthodoxie" verbreiten, der Ursache und Wirkung des Universums der Kunst gleichermaßen ist.

Die Strategie ging auf; nicht nur war die Auflage der Blätter 1919 auf 2000 Exemplare angestiegen, auch machte die mystisch-metaphysische Weltanschauung George wissenschaftlich "Schule". Seit 1911 erschienen im Blätter-Verlag und bei Georg Bondi die *Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst* und seit 1921 gar die *Werke für Schau und Forschung aus dem Kreise der Blätter für die Kunst* wie Lepenies notiert, durchaus "eindrucksvolle Belege für die wissenschaftlichen Ziele einer Gruppierung, die die Wissenschaft der Dichtung unterordnete".[195]

[193] Siehe zur Kritik an "fundamental-ontologische(n) oder romantisierende(n) Interpretationen" der Schriften Rilkes Peter Pfaff, Der verwandelte Orpheus. Zur "ästhetischen Metaphysik" Nietzsches und Rilkes, in: Mythos und Moderne, hrsg.v. Karl-Heinz Bohrer, Frankfurt 1983, S. 293f.

[194] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 271.

[195] Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 329. Siehe zur vermeintlichen Wissenschaftsfeindschaft des Kreises auch Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus, a.a.O., S. 194ff. und Ernst Osterkamp, Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hrsg. v. Christoph König u. Eberhard Lämmert, Frankfurt a.M. 1993, S. 177-198, besonders 182ff. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis Ernst Osterkamps, dass George sich mit dem Plan einer "deutschen Literaturgeschichte" als "Geistesgeschichte" trug, in welcher es "nicht um die panoramatische Ausbreitung des historischen Materials, sondern um das gewichtende 'Sichten': die geistesgeschichtliche Konturierung der normsetzenden Gestalten und ihre Herauslösung aus dem geschichtlichen Kontinuum, Geistesgeschichte als Heroengeschichte, als Genealogie der Vorläufer des Georgeschen 'Staates'" gegen sollte(ebd., S. 185).

Zusammenfassung und Ausblick

Von der Ankunft junger, Erfolg suchender Männer im Berlin der 1880er Jahre über die Durchsetzung des Naturalismus bis hin zur symbolistischen Reaktion und dem Umschlag zugunsten des Raumes der Werke legte die literarische Entwicklung in Deutschland einen beachtlichen Weg zurück, gerade wenn man bedenkt, dass dazwischen nur zwanzig Jahre liegen. Beginnend mit weltanschaulichen und ästhetischen Unklarheiten, die sich in Berlin wie vordem in Paris auf eine Ausdifferenzierung des Machtfelds zurückführen lassen, kam es zu divergierenden, sich jedoch wechselseitig aufeinander beziehenden Vorstellungen hinsichtlich der Rolle und der Funktion der Literatur. Je mehr sich dieser Spannungsraum kristallisierte und je enger die wechselseitige Bezugnahme der konkurrierenden Positionen wurde, um so stärker band sich das Interesse der Literaten an ihr eigenes Universum, d.h. an die Welt der Literatur.

Mit der schrittweisen Abkopplung von externen Wert- und Normvorstellungen verschob sich auch in der Berliner Moderne der Schwerpunkt auf den spezifisch künstlerischen Wert und damit gleichsam auf die Frage der Formgebung. Der spezifische Wert der Form wird dabei um so höher veranschlagt, je stärker die jeweilige Positionierung mit der Außenwelt bricht; ein Prozess, durch den sich das literarische Feld zwangsläufig immer weiter von jenen historischen und sozialen Bedingungen entfernt, denen es doch die Möglichkeit zum Bruch und folglich zur Eroberung eines selbst zu definierenden Freiraums verdankt.

Dabei gilt auch für das literarische Feld in Deutschland, was Bourdieu hinsichtlich der Genese des Feldes für Frankreich festhält, dass die Logik nämlich, nach welcher die Entwicklung verläuft, "jeden Bruch, der aus einer durch die Geschichte des Feldes gebildeten und über sie informierten" Disposition hervorgeht, tendenziell selektiert und sanktioniert.[196] Gerade weil aber jeder neue Bruch einschlägige Informationen über die Geschichte der vorangegangenen Brüche voraussetzt, verläuft die Entwicklung des Feldes nicht blind. Oder, anders formuliert, wenn nur jene Brüche Aussicht auf Erfolg haben, welche innerhalb der Logik des Feldes vollzogen werden, so muss ein Wissen um die Logik selbst vorausgesetzt werden.

Ein hervorragendes Zeugnis für den Grad an Reflexivität auf Seiten der Akteure innerhalb des literarischen Feldes in Deutschland ist der 1900 veröffentlichte Roman *Im*

[196] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 385.

Schlaraffenland von Heinrich Mann.[197] Mann stellt die Figur des jungen, hoffnungsvoll aus der Provinz angereisten Andreas Zumsee ins Zentrum seines "Roman(s) unter feinen Leuten", unter denen Andreas zunächst recht kopflos von einer einflussreichen Adresse und einem berühmten Café zum nächsten irrt. Zu zwei Erkenntnisse aber gelangt er schnell: der Weg zum Erfolg führt entweder über das große Theater oder "über einen gewissen Kreis", der zwar klein ist, in dem aber durchaus Ruhm winkt. Der junge Mann findet den ihm hier begegnenden Gegensatz zwischen "Kasse" und "Schule" zunächst recht merkwürdig, zumal er gern beides machen würde.[198] Auch weisen die Bewegungen um ihn herum in keine eindeutige Richtung - manche Literaten wirken "in einem fünften Stockwerk, mitten in einem Proletarierviertel Berlins, oder in irgendeiner fernen Waldeinsamkeit" und so kommt Andreas zu dem Entschluss, dies alle sei "gleichviel", wenn man sich nur der "Arbeit, nichts als Arbeit" hingeben könnte.[199]
Geld, so legt Mann seinem Helden in den Mund, ist dabei schon "im Namen unserer gemeinsamen Ehre"[200] ohne Gewicht, schließlich "spielen Zahlen eine so untergeordnete Rolle" in der "Welt des Gedankens".[201] Mag Andreas auch anfangs noch verstimmen, der "gemeinen Schlauheit von Leuten zum Opfer (zu) fallen, die man tief, tief unter sich weiß"[202], so treten alle weltlichen Bedenken zurück, als er im Beisein der Geliebten den Dichter in sich entdeckt:

> Der Wert einer Gabe wird für mich dadurch bestimmt, ob sie sich auf meine intime Persönlichkeit bezieht. Ich bin Dichter, nicht wahr? Vielleicht hast du bemerkt, daß ich zuweilen fieberhaft an mir herumtaste, mir fehlt dann ein Stück Papier oder ein Bleistift. (...) Unser Geist arbeitet fortwährend, weißt du. Die Eindrücke gestalten sich, wir können das Werden des Werkes nicht aufhalten, weder beim Essen noch beim Schlafengehen. In allen Zimmern müsste ich Blocknotes zur Hand haben. Daß ich sie nicht längst angeschafft habe, ist eines der Rätsel, die mir meine Natur aufgibt. Aber so ist der intellektuelle Mensch; jede Tat kostet ihm namenlose Mühe.[203]

---

[197] Heinrich Mann 1900, Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten, Berlin 1990, S. 16. Bekanntlich ist dieser Roman auch eine Abrechnung Heinrich Manns mit seinen eigenen literarischen Anfängen. Bereits 1896 hatte er in seinem ersten Roman "In einer Familie" den Typ des Décadent gezeichnet, der unfähig zum Handeln ewig wechselnden Eindrücken ausgesetzt ist.
[198] Ebd., S. 57 u. 151.
[199] Ebd., S. 202.
[200] Ebd., S. 205.
[201] Ebd., S. 228.
[202] Ebd.
[203] Ebd., S. 297.

Eine Tat aber gelingt Andreas dann doch noch: er entfernt das Namenschild von seiner Tür und befestigt ein neues mit der Aufschrift "Andreas zum See", was, "wenn noch nicht aristokratisch, so doch kaum mehr bürgerlich klinge".[204]

Anders als Andreas zum See ist Heinrich Mann keineswegs der unproduktive Autor. Wie Flaubert hat er den "befreienden und schöpferischen Bruch des Schaffenden" symbolisiert, indem er in Gestalt seiner Hauptfigur "die Ohnmacht und Impotenz eines durch die Kräfte des Feldes manipulierten Wesens in Szene setzte".[205] Und wie Flauberts *L'education sentimental*, so vermittelt auch der "Roman unter feinen Leuten" nicht nur ein unterhaltsames Bild von dem Funktionieren des literarischen Feldes, sondern legt zudem ein beredtes Zeugnis davon ab, in welchem Maße die Logik des Feldes – einschließlich ihrer Selektions- und Sanktionierungsmechanismen – von den Literaten selbst wahrgenommen und in ihren Möglichkeiten erkannt wurde. Der Aufbau der "charismatische(n) Ideologie des 'schöpferischen Tuns'", wie Bourdieu es nennt, wurde durchaus beobachtet; Literaten, Literaturkritiker und Literaturhistoriker wussten, wollten sie an der Entwicklung teilhaben, um die Notwendigkeit, diese im Auge zu behalten.

Mehr noch, das literarische Feld und der offensichtliche, weil beständig dokumentierte und kommentierte Konflikt seiner konkurrierenden Machtinstanzen lenkte auch das Interesse der Soziologen auf die literarische Entwicklung. Georg Simmel, Max Weber und Ferdinand Tönnies begannen sich mit der zeitgenössischen Literatur und hier insbesondere dem George-Kreis zu beschäftigen, was umgekehrt dazu führte, dass sich auch George und seine Schüler mit der Soziologie auseinandersetzten. Wie Lepenies aufgezeigt hat, gestaltete sich das Verhältnis zwischen dem Kreis um Stefan George und der Soziologie ambivalent. Einerseits richtete George zahlreiche Angriffe gegen Naturalismus und Soziologie, wobei er in letzterer nicht mehr sah als eine falsch verstandene Geschichtswissenschaft. Andererseits benutzten George und seine Anhänger in ihrer Kritik am Zivilisationsprozess soziologische Erklärungsprinzipien, ohne jedoch die soziologischen Methoden zu übernehmen.[206]

---

[204] Ebd., S. 300. Es war gerade die Kritik an der künstlerischen Distanzierung von der eigenen sozialen Herkunft wie von den gesellschaftlichen Gegebenheiten überhaupt, die Heinrich Mann zum Schreiben dieses Romans veranlassten. Wie dieser im Rückblick festhielt, habe er mit fünfundzwanzig Jahren das Gefühl gehabt, dass es Zeit werde, soziale Zeitromane zu schreiben, da die deutsche Gesellschaft sich selbst nicht kenne: "Sie verfällt in Schichten, die einander unbekannt sind, und die führende Klasse verschwimmt hinter Wolken".

[205] Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 174.

[206] "Nicht anders als für die französischen und englischen Literaten lag das Problem für die George-Anhänger darin, daß sie zwar die Soziologie als Ausdruck von Banausentum und Dilettantismus, als

Den Soziologen Simmel wiederum faszinierte an dem ihm persönlich gut bekannten George, dass bei diesem "das Gefühl zu einem Mittel für den Kunstzweck" werde und nicht, wie sonst üblich, die Lyrik dem Ausdruck des Gefühls diene. In diesem deutlich auf den Selbstzweck bzw. den Eigenwert der Literatur abhebenden Zusammenhang sprach Simmel 1898 von der Vollendung der "Herrschaft des Poeten über die Welt"[207], was im Kreis um George entsprechenden Beifall fand. Die gegenseitige Anerkennung oder zumindest Tolerierung aber hielt nicht lange an. Wie Lepenies sehr schön bemerkt, konnten die Georgianer zwar Simmels "Ästhetisierung der Soziologie" zustimmen, doch verweigerten sie sich dessen Anspruch, den "soziologischen Blick auch auf die Gebilde der Kunst zu richten".[208]

Ebenso wechselhaft gestaltete sich das Verhältnis zwischen George und Weber. Max Weber, der Verfechter der Wertfreiheit, welcher ebenfalls persönlichen Umgang mit George pflegte, rechnete die "von künstlerischen Weltgefühlen getragenen Sekten" zu den interessantesten Untersuchungsobjekten der Soziologie und regte 1910 bei der Deutschen Gesellschaft für Soziologie sogar eine Untersuchung zum Vereinswesen mit eben diesem Schwerpunkt an.[209] Wie Simmel argumentiert Weber, dass die Lyrik Georges das Produkt der Großstadt sei und in ihr ihre adäquate soziale Umwelt finde. Dies war George recht, doch wuchs der Unmut und damit die Differenz zur soziologischen Position, nachdem Weber sich der auch auf George zutreffenden Charakterisierung der "charismatischen Persönlichkeit" zuwandte. Ihr attestierte er neben Wirklichkeitsfremdheit auch eine programmatische, auf Rentnertum basierende

---

Verkörperung falsch verstandener Wissenschaft und Erkenntnishybris bekämpften,. Zugleich aber ihre Geschichtsphilosophie, ihre Gesellschaftskritik und ihre Zukunftsvisionen nur mit Hilfe der Soziologie formulieren konnten" (Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 337 u. 348). Siehe zum Verhältnis zwischen Georg Simmel und Stefan George auch Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus, a.a.O., S. 169-183.

[207] Georg Simmel, Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung (1898), in: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte, I. Band, hrsg.v. Ralph-Rainer Wuthenow, Stuttgart 1980, S. 32. Gemeint ist hier bei Simmel nichts anderes als die von Bourdieu der Kunst zugeschriebene Macht, "kraft der Form (...) alles ästhetisch konstituieren, alles durch die genuine Wirksamkeit des Schreibens in ein Kunstwerk verwandeln zu können"(Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 176).

[208] Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 339.

[209] Max Weber, Rede auf dem Ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt 1910, in: Weber, Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik, Tübingen 1956. Kap. III: Die Typen der Herrschaft, hier zitiert nach Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 345. Auf dem Siebenten Deutschen Soziologentag in Berlin 1930 wurde dann "zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Soziologie an offizieller Stelle in einer eigenen Sektion über das Thema 'Soziologie der Kunst' gehandelt"; allerdings nicht, ohne den "verehrten Fachvertretern der ästhetischen Wissenschaften" zu versichern, dass keiner der Soziologen in "ihren Bereich dringen ... und nun anheben (wolle), den doch rein geistigen und nur aus dem Wesen der Kunst selbst verständlichen Gehalt von Kunstwerken dadurch zu erklären, daß wir (die Soziologen, C.M.) diese Welt der schönen und wahren Formen ins Soziale auflösten"(Vgl. hierzu Jürgen Scharfschwerdt, Grundprobleme der Literatursoziologie. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Überblick, Stuttgart u.a. 1977, S. 115-117).

Unwirtschaftlichkeit und gab somit eine soziologische Erklärung für die Voraussetzungen und das Überleben des Künstlerkreises, die dem Selbstwertgefühl Georges und seiner Anhänger radikal zuwiderlief.[210] Dasselbe galt in noch stärkerem Maße für Webers Kritik am "formalen Prophetentum":

> Ein Versprechen eines ungeheuren, Erlösung garantierenden Erlebnisses, wird durch ein anderes, noch größeres überboten, immer werden neue Wechsel auf das, was kommen soll, gezogen, obwohl die Uneinlöslichkeit offen zutage tritt. Und da es über dies rein formale Prophetentum hinaus, schließlich keine Steigerung mehr gibt, ist der Dichter auf der beständigen Suche nach dem postulierten Inhalt seiner Prophezeiung begriffen, ohne ihn jemals erhaschen zu können.[211]

Eben darin aber lag das von Simmel herausgestellte Verdienst Georges oder, genauer, sein Beitrag zur Verwirklichung des seit dem Naturalismus präsenten Autonomieanspruchs der Literatur. George hatte erkannt, dass der Inhalt unwichtig und die literarische Form – hier die Lyrik – das Entscheidende ist. Eine "kunst für die kunst"[212] zu schaffen war die von den französischen Symbolisten übernommene Maxime Georges, und dass die Aussichten für diese Position auch in Deutschland gut waren, daran konnte nach den literarischen Definitionskämpfen der 1880er und 1890er Jahre kaum ein Zweifel bestehen. Die Möglichkeit zu ihrer Durchsetzung zeichnete sich geradezu ab, und dies nicht in erster Linie, weil der Naturalismus in eine Krise geraten war, sondern weil die "illusio", also der "Glauben in den Wert des Spiels und seines Einsatzes", Mitte der 1890er Jahre bereits das solide Fundament für eine Religion der Kunst stellte.[213]

Wie Simmel 1907 schreibt, besitzt die Kunst durch die eigentümliche Art, mit der sie die Inhalte formt, "für das moderne Gefühl einen Wert und einen Sinn, der vom Wert

---

[210] Bei einer "primär künstlerischen charismatischen Jüngerschaft" war es nach Weber denkbar, "daß die Enthebung aus den Wirtschaftskämpfen durch Begrenzung der im eigentlichen Sinn Berufenen auf 'wirtschaftlich Unabhängige'(also: Rentner) als das Normale gilt (so im Kreise Stefan Georges, wenigstens der primären Ansicht nach)". Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie (1921), 4., neu herausgebene Ausgabe, besorgt v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1956, S. 142, hier zitiert nach Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 346.

[211] Marianne Weber, Max Weber 1926, Ein Lebensbild, Tübingen: Mohr/Siebeck, S. 466f., hier zitiert nach Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 341f.

[212] Blätter für die Kunst, hier zitiert nach Eckhard Heftrich, Was heißt l'art pour l'art?, in: Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 27. Hierher gehört auch die Feststellung Helmut Koopmans, dass die neuen Erlebnisse dem Leser um 1900 nicht in der Literatur, sondern durch Literatur vermittelt werden, weshalb Koopman gerade auch von der "Poesie als einer autarken Macht" und von einer "neuen Ära in der Wirkungsgeschichte literarischer Texte" ab 1900 spricht (Helmut Koopman, Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900, a.a.O., S. 73).

[213] Nur aufgrund der vorhandenen illusio, so ließe sich mit Gotthard Wunberg sagen, konnte George "mit rücksichtsloser Esoterik die Rolle des Dichters par excellence" usurpieren und in eine "Lücke treten, die unerfüllte Utopien ihm gelassen hatten" (Wunberg, Utopie und fin de siècle, a.a.O., S. 281).

und Sinn dieses Inhalts unabhängig ist". Es ist nach Simmel das "Verdienst der Formel l'art pour l'art, die Eigenbedeutung der Kunstform als solcher zu pointieren, gleichviel ob sie historisch, psycholog sch, metaphysisch nur mit, vielleicht nur an andersartigen Bedeutsamkeiten besteht".[214]

George, so hat sich gezeigt, war sich dieser Bedeutung der Form und der mit ihr verbundenen Möglichkeiten bewusst, zumal er sich nicht nur über die literarischen Entwicklungen des In- und Auslandes genau informierte, sondern zusätzlich in engem Kontakt zu Simmel stand und mit dessen Schriften vertraut war. Insofern waren, und dies wird 1910 von Friedrich Gundolf, einem ehemaligen Schüler Georges und späteren Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Heidelberg, bestätigt, die *Blätter für die Kunst* und die hinter ihnen stehende Idee einer autonomen Kunst keineswegs wirklichkeitsfern, sondern zeugen "von einem beinah staatsmännischen Blick in die versteckspiele des zeitgeistes mit sich selber, voll gesunden menschenverstands und guter laune".[215]

Mit der Konstituierung des Feldes und der sie begleitenden Ausbildung des kollektiven Glaubens an den Wert der Literatur verband sich demnach auch ein Schwinden der "einsichtigen Scheu vor jenen Geheimnissen, denen die Wahrheit entstammte" und die, so muss man hinzufügen, auch Gundolf – der "echte Künstler der Wissenschaft"[216] gern vor dem Zugriff der Wissenschaft bewahrt hätte.[217] Das Eindringen der Wissenschaft in die "Welt der Werte", wie der Neu-Klassiker Paul Ernst es nannte, aber ließ sich nicht mehr aufhalten – mochten die Literaten dies auch als Unerhörtheit empfinden:

> (...) wenn die heutige Wissenschaft auf ihrem rasenden Wege auch immer weiter fortfahren mag, alles Feste, das wir noch hatten, in Beziehungen, alles prädikatlose Subjekt in subjektloses Prädikat umzuwandeln: es ist ein Übergriff

---

[214] Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907, S. 120, hier zitiert nach Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus, a.a.O., S. 179.

[215] Friedrich Gundolf 1920, Das Bild Georges, Berlin: Georg Bondi, S. 139, hier zitiert nach Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 349. Dabei war Gundolf nicht der einzige George-Schüler, welcher eine akademische Laufbahn einschlug. Siehe zur akademischen Lehrtätigkeit der Schüler Georges u.a. Klincker, Der George-Kreis als Dichterschule, a.a.O., S. 471 und Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 328f.

[216] Siehe zur problematischen Mittelstellung Friedrich Gundolfs Ernst Osterkamp, Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, a.a.O., S. 177.

[217] Vgl. Friedrich Gundolf in einem Brief an Karl Vossler vom 4. Mai 1926, S. 215, hier zitiert nach Lepenies, Die drei Kulturen, a.a.O., S. 353.

unerhörtester Art, wenn diese Gedanken in die Welt der Werte eindringen wollen.[218]

Nicht zufällig können Schulte und Sprengel am Beispiel von Paul Ernst die Dialektik der Moderne in ihrem Umschlag zum Konservatismus veranschaulichen.[219] Ähnliches ließe sich mit Einschränkungen auch an George und mehr noch an einigen seiner Schüler demonstrieren.[220] Und doch ist das Insistieren auf die "Welt der Werte" mehr als die Verweigerung gegen eine Aufklärung ihres Zustandekommens. Vielmehr muss diese Position als Ausdruck des Herrschaftsanspruchs im eigenen Feld und damit auch als Ausdruck der Existenz des Feldes als einer eigenen Wertsphäre verstanden werden, von der doch auch eine Untersuchung desselben vorallererst abhängt.[221] In diesem Sinn ist die Verteidigung der spezifischen Welt auch der Beginn der Selbstaufklärung, welche aus dem Feld selbst erwuchs.

Um diese von der erhöhten Reflexivität des Feldes nicht zu trennende Selbstaufklärung soll es im Folgenden gehen. Mit ihr verbindet sich der Name Samuel Lublinskis. Ein späterer Weggefährte von Ernst, näherte sich Lublinski der spezifischen Welt der literarischen Werte zunächst ganz unbefangen und mit eher literaturhistorischem Interesse. Seine Schriften zur literarischen Moderne stehen am Anfang des nachfolgenden Kapitels zur Genese der Literatursoziologie, in dem die Emergenz dieser Wissenschaft aus dem Feld selbst, d.h. aus dem Herrschaftswechsel der literarischen Positionen und der Beobachtung dieser Wechsel verfolgt wird.

---

[218] Paul Ernst, Das Drama und die moderne Weltanschauung, in:Ethische Kultur, Jg.7, 1899, Nr.22, hier zitiert nach Manifeste der Jahrhundertwende, a.a.O., S.431.

[219] Schulte u. Spengel, Berliner Moderne, a.a.O., S. 46 f. Es ist bezeichnet, dass die Kritik der Berliner Frühexpressionisten sich gegen die mit dieser Position verbundenen Hebbel-Verehrung richtete.

[220] Siehe hierzu u.a. Breuer, "Variationen des ästhetischen Fundamentalismus", in: Ästhetischer Fundamentalismus, a.a.O., S. 212-226, zur "Doppeltendenz von Aggression und Passivität" in Dichterkreisen auch Scheuer, Zwischen Sozialismus und Individualismus, a.a.O., S. 151.

[221] Siehe hierzu u.a. Walter Wiora, "Die Kultur kann sterben". Reflexionen zwischen 1880 und 1914, in: Fin de Siècle, Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, a.a.O., S. 50-72.

III. Die Anfänge der Literatursoziologie in Deutschland

1. Frühe Systematisierungsversuche der literarischen Moderne: Samuel Lublinski

Samuel Lublinski (1868-1910) gehört zu den vergessenen Literaturkritikern der Jahrhundertwende und das trotz der, ich zitiere Peter Sprengel, "theoretischen Prägung seiner Literaturkritik, die ihm als Vorläufer einer marxistischen Literatursoziologie historische Bedeutung verleiht".[1] Die Bedeutung Lublinskis in unserem Zusammenhang aber besteht weniger in seiner ohnehin eher unorthodoxen marxistischen Position, als vielmehr in seinem Versuch, die Widersprüche der literarischen Moderne in ihrer historisch-gesellschaftlichen Einheit zu begreifen. Das Problem, welches Lublinski zu lösen suchte, lässt sich mit dem von Ulf Eisele der Literaturtheorie in der Moderne allgemein attestierten "Konflikt" fassen, "Unvereinbares auf einen Nenner bringen zu müssen":

> Bei dem Bemühen um eine Literatur, die den 'abstracten Idealismus, der sich um die Wirklichkeit der Dinge nicht kümmert', ebenso zu vermeiden, wie den 'brutalen Realismus, der nichts weiter weiss und will als eben diese gemeine Wirklichkeit der Dinge(...)', gerät die literarische Theorie in einen Konflikt, der mit dem Streben nach einer wie auch immer gearteten 'Mitte' nicht korrekt zu beschreiben und schon gar nicht in seinen Hintergründen aufzuhellen ist, der vielmehr darauf hinausläuft, Unvereinbares auf einen Nenner bringen zu müssen.[2]

Dem gemeinsamen Nenner, so gilt es im vorliegenden Kapitel zu zeigen, nähert sich Lublinski durch einen "genuin soziologischen Ansatz"[3], welcher zudem von ihm selbst als Klärung des Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft thematisiert wird. Die soziologische Perspektive auf die Literatur übertragend, gelingt es ihm, naturalistische und symbolistische bzw. ästhetizistische Tendenzen in ihrer Historizität zu begreifen und zusammen zu denken. Die Untersuchung der Schriften Lublinskis zur literarischen Moderne wird dabei auch zeigen, dass sein soziologischer Ansatz zumindest partiell von dem "Streben nach einer wie auch immer gearteten 'Mitte'" begleitet wird. Gerade an dem Zusammenwirken zwischen interner, auf eine Neuklassik abzielender Position einerseits und einer über die Polaritäten des Feldes hinausgehenden soziologischen Perspektive andererseits aber wird meines Erachtens deutlich, wie die

---

[1] Sprengel, Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, a.a.O., S. 77. Gotthart Wunberg hat darauf aufmerksam gemacht, dass Lublinski in der von Fügen 1968 herausgegebenen Anthologie *Wege der Literatursoziologie* nicht einmal namentlich Erwähnung findet. Vgl. hierzu Wege der Literatursoziologie, hrsg. u. eingeleitet v. H.N. Fügen (= Soziologische Texte, Bd.46). Neuwied/Berlin 1968.

[2] Ulf Eisele, Realismus und Ideologie, Stuttgart 1976, S. 61.

[3] Gotthard Wunberg, Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz, in: Naturalismus, Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, hrsg.v. Helmut Scheuer, Berlin 1974, S. 213.

interessierte Teilhabe am Kräftespiel des Feldes zur Wahrnehmung der Struktur eben dieses Feldes aufsteigt, und es ist diese an Reflexivität gewinnende Wahrnehmung, aus der sich die Dringlichkeit nach neuen Erklärungsmodellen für die literarische Entwicklung ergibt.

Dabei wird nicht übersehen, dass Lublinski mit seiner Parteinahme für die neuklassische Position den gewissermaßen über dem Feld stehenden soziologischen Standort wieder verlässt, um sich ganz in die feldinternen Kämpfe einzuschalten. Doch ist auch dieser Teil seiner Entwicklung besonders für die Genese und die Struktur des literarischen Feldes, aber auch für ein Verständnis der tastenden Anfänge der Literatursoziologie von Bedeutung. Inwiefern der Werdegang des Literaturkritikers Lublinski gleichzeitig als "exemplarisch"[4] und außerordentlich angesehen werden kann, soll im Folgenden mittels einer Untersuchung der Dialektik zwischen Position, Disposition und Positionierung ausgeführt werden. Von daher wird die Beobachtung der Entwicklung der literarischen Produktion der Untersuchung des "Raum(s) bereits vollzogener Positionierungen" nachgestellt. Die "vorgegebene Problematik", nach der sich auch bei Lublinski die "Suche nach Lösungen" richtet, kann folglich als bekannt vorausgesetzt werden.[5]

Um die Lösungsversuche einschätzen zu können, muss neben der Problemlage auch Lublinskis spezifischer, die Disposition einschließender Standort lokalisiert werden. Hinsichtlich der Disposition ergibt sich, wie Wunberg bereits herausgestellt hat, der Nachteil, dass über das Leben dieses Akteurs nicht viel zu erfahren ist. Von einiger Bedeutung aber scheint mir zu sein, dass Lublinski, obwohl der Generation der Naturalisten zugehörig und seit jungen Jahren der Literatur zugeneigt, an der frühen Aufbauphase des Feldes nicht unmittelbar beteiligt war. 1868 in Johannisburg (Ostpreussen) geboren, besuchte er zunächst verschiedene Gymnasien und arbeitete später in Verona in einem wissenschaftlichen Antiquariat. Erst 1892 kehrte er nach Deutschland zurück, war hier jedoch zunächst als Buchhändler in Heidelberg beschäftigt, bis, glaubt man seiner ihn treu begleitenden Schwester Ida, "der Gegensatz zwischen der äußeren Stellung und den inneren Wünschen nachgerade unerträglich wurde und er 1895 endlich den Beruf aufgab", um "nun in Berlin als Journalist mit sozialpolitischen Neigungen seine schriftstellerische Laufbahn" anzutreten.[6]

---

[4] Ebd., S. 207.

[5] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 370.

[6] Vgl. hierzu die von Ida Lublinski verfasste Einleitung der Nachgelassenen Schriften ihres Bruders, Samuel Lublinski 1914, Nachgelassene Schriften, München: Georg Müller, S. VIIIff. Siehe zu Lublinskis

Ida Lublinski zufolge bedeuteten die ersten Berliner Jahre für ihren Bruder "ein Nachholen der Jugend, mit deren wiederauflebender Kraft er sich mit den geistigen und politischen Strömungen des Tages auseinandersetzte".[7] Hält man sich hier noch einmal vor Augen, dass Lublinski das literarische Feld zu einer Zeit betrat, in der naturalistische und symbolistische Tendenzen bereits scharf und explizit aufeinander stießen, dann kann es nicht überraschen, dass sein übergreifendes, in den Schriften immer wieder formuliertes Anliegen darin bestand, die Situation des modernen Menschen innerhalb des Spannungsverhältnisses zwischen Einzelinteresse und gesellschaftlicher Verantwortung zu klären. Bruno Markwardt hat das zentrale Problem Lublinskis in diesem Sinn dann auch in der Frage formuliert, "wie denn nun die bedeutende Persönlichkeit im Rahmen der bedürftigen Masse sich frei auswirken und als Einzelner auf die Vielen fördernd einwirken kann, ohne ihren berechtigten Interessen entgegenzuwirken".[8] Um diese Frage zu beantworten, bezieht Lublinski zunächst eine gewissermaßen über dem aktuellen Kräftefeld stehende Position, indem er, ganz wie Bourdieu, die im Feld konkurrierenden Positionen als "Erbe vergangener Polemiken"[9] versteht und, statt sich Partei ergreifend in die Auseinandersetzung einzuschalten, die Genese der divergierenden Standpunkte in seiner vier Bände umfassenden Darstellung der *Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* zurückverfolgt.

Biographie auch die 1933 in Berlin erschienene Schrift Guido K. Brandes, Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis Heute, Berlin 1933.

Einleitung zu den Nachgelassenen Schriften, a.a.O., S. IX.

[8] Vgl. Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik, Bd.V, 20.Jh., Berlin 1967, S.311.

[9] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 310.

1.1. Lublinskis Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts

a) Die Abfolge der Positionen: Klassik – Romantik – Junges Deutschland – Realismus

Lublinskis 1900 erschienene Literaturgeschichte *Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*[10] setzt mit der "geistige(n) Struktur Deutschlands um 1800" ein und endet mit der "symbolistische(n) oder auch individualistische(n) oder neuromantische(n) Dichterschule".[11] Die geistige Struktur am Anfang des 19. Jahrhunderts macht Lublinski an drei literarischen Tendenzen fest, welche zwar gleichzeitig existieren, sich jedoch ungleichzeitigen Interessen verdanken. Die erste Tendenz wird von Goethe und Schiller vertreten und bezeichnet eine Richtung, die "noch" an der Humanität und der Moral der Aufklärungszeit "klebt". Für die zweite Tendenz stehen die Stücke Kotzebues oder, besser, deren Erfolg bei einem von "Borniertheit" und "sentimentalem Philistertum" geprägten Publikum. Gegen beide Richtungen formierte sich die dritte Position – die Romantik – deren junge Vertreter dem neuen Ideal eines "Handelns im Gefühl höchster Freiheit" folgten.[12]

Der Romantik und ihrer "Theorie von der Willkür des Dichters" gilt das eigentliche Interesse Lublinskis:

> Ihre Theorie von der Willkür des Dichters, die ein Gesetz über sich nicht dulde, enthielt fruchtbare Keime, die in den nächsten 100 Jahren fröhlich aufblühten. Der Ästhetiker von heute wandelt unter dem Schatten der Bäume, die Friedrich Schlegel und seine Genossen gepflanzt haben.[13]

Die Bedeutung der Romantik ergibt sich folglich aus deren Wirkung auf den weiteren Verlauf der Literaturgeschichte. Allein die Formulierung der "Theorie von der Willkür des Dichters" verweist dabei auf ein Paradox, macht sie doch deutlich, dass es sich hier um eine theoretisch verankerte, den Bruch zwischen gesellschaftlicher Norm und Kunst selbst wieder zur Verbindlichkeit erhebenden Freiheit handelt. Dieser Paradoxie nun waren sich Lublinski zufolge die Vertreter der Romantik selbst bewusst; nicht naiv, sondern durchaus selbstreflexiv, bildeten Dichter und Kritiker der Romantik eine Art aufgeklärte Einheit, welche "zugleich den von seinem Genius besessenen Poeten und den überlegenen Kritiker, der mit dieser Besessenheit sein spöttisches Spiel trieb",

---

[10] Von dieser Literaturgeschichte existieren zwei Ausgaben: 1. Samuel Lublinski, Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert", 2 Bde., Berlin: Siegfried Cronbach 1899/1900, 2. ders., Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung, 4 Bde., Berlin: Siegfried Cronbach 1899/1900. Im Folgenden wird aus der zweibändigen Ausgabe zitiert.

[11] Ebd., a.a.O., S. 1 u. 184.

[12] Ebd., a.a.O., S. 28 -32.

[13] Ebd., a.a.O., S. 68.

umfasste.[14] Hinsichtlich der "charismatischen Ideologie des `schöpferischen Tuns`" und der von Bourdieu aufgeworfenen Frage, "wer denn diesen `Schöpfer` geschaffen hat", ließe sich dann mit Lublinski sagen, dass die Dichter der Romantik sich selbst – und zwar bewusst – zum "Schöpfer" stilisiert haben und diesen Akt der befreienden Erhöhung zudem selbst theoretisch begründeten und kritisch reflektierten.[15]

Dieser Annahme folgend, bemüht sich Lublinski darum, die historischen und sozialen Bedingungen der Möglichkeit einer solchen "Theorie von der Willkür des Dichters" einschließlich des ihr innewohnenden selbstaufklärerischen Moments aufzuzeigen. Wie bei Bourdieu, so beginnt auch bei Lublinski die Entdeckung der künstlerischen Freiheit mit dem Gefühl der gesellschaftlichen Isolierung. Aufgrund "der nicht gewährleisteten sozialen Anerkennung und Gleichstellung" seien vor allem jüdische Intellektuelle und Frauen ausgegrenzt worden, was wiederum dazu führte, dass sich diese als "Teil der Bohème" in Salons zusammenfanden. Gerade die Salons boten den Individuen die Möglichkeit, "jenseits von sozialen und politischen Bewegungen zur Geltung zu kommen" und stellten somit einen Freiraum, in dem die Vorstellungen von Literatur fundamental verändert werden konnten. Zum Wortführer der "Revolution des litterarischen Salons" wurde Friedrich Schlegel, welcher, mit den Schriften Fichtes und Schellings bestens vertraut, gewissermaßen den Schritt zur Legitimation bzw. zum theoretischen Aufbau der zunächst nur als Leerstelle und damit als Möglichkeit existierenden Position vollzog. Von ihm wurden, wie Lublinski klar herausstellt, jene Punkte erarbeitet, welche "in den nächsten 100 Jahren fröhlich aufblühten"; angefangen bei der "Hinwendung und Überhöhung des Einzelnen" über den "Kultus des Ichs" und der Phantasie bis hin zur "Auflösung der einheitlichen Existenz" und der Gleichsetzung von Poesie und Natur.[16]

Wenn aber soziale und geistesgeschichtliche Momente am Anfang des 19. Jahrhunderts derart fruchtbar zusammenwirkten, warum hat dann die romantische Bewegung an Wirkung verloren? Lublinskis sieht den Grund für das Scheitern darin, dass sich die Position selbst spaltete und "verschiedene Tendenzen der Romantik immer wieder ins Chaos" strebten. Die "souveräne Ironie", also den kritischen Abstand zum eigenen Willkür-Konzept vergessend, entwickelten einzelne Vertreter ein "verworrenes und undifferenziertes Verhältnis zur Geschichte", begleitet von einem "zugleich

---

[14] Ebd., a.a.O., 119

[15] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 271.

[16] Vgl. zur Romantik S. 56-83.

revolutionären und reaktionären Verhältnis zur Politik". So mündete die "von Schiller und Goethe begonnene Polemik" gegen die französische Revolution bei den Romantikern in die "vollste Reaktion":

> Die romantische Begeisterung für Natürlichkeit und volksthümliche Naivität im Gegensatz zur einseitigen Vernunftschwärmerei der Aufklärungszeit endigte mit der vollkommenen Reaktion.[17]

Dazu kam, dass das Publikum, und Lublinski bezieht sich hier immer zuallererst auf das Bühnen-Publikum, auch der populären Romantiker und ihrer "vorherbestimmten Verdammnis" "überdrüssig" wurde.

Trotzdem aber streicht Lublinski mit Nachdruck heraus, dass der Romantik das Verdienst zukommt, zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert eine "tiefe Kluft" aufgerissen zu haben. Gegen sie richtete sich dann auch die "neue geistige Kraft", welche unter Berufung auf die Geschichtsphilosophie Hegels "im Zeitalter der Restauration einen vollständigen Sieg über die Romantik davontrug".[18] Der Historizismus verhalf dem historischen Roman zum Durchbruch, allerdings ohne sich den "wirklichen historischen Konflikten" zuzuwenden. Vielmehr trug die Literatur in einer, wie Lublinski es nennt, "stillen und gesättigten Zeit" dem allgemeinen "Bedürfnis nach Ruhe" Rechnung.[19]

Zwischen Romantik und Historizismus wird der Standpunkt Heinrich Heines verortet. Im Grunde ein Erbe der Romantik, "sah (dieser) die ganze Welt nur unter dem Gesichtswinkel des genialen Individuums"; und genau dieser Blickwinkel konnte Lublinski zufolge "auf Dauer nicht bestehen bleiben". Die Welt nämlich veränderte sich, d.h. der "Abgrund zwischen Staat und Gesellschaft, Volk und Fürsten vertiefte sich" und zwang die Literatur, sich vom Schicksal des Einzelnen ab und dem "Schicksal der Gesellschaft" zuzuwenden. Diese Wende vollzogen die Jungen. Kurz vor Goethes Tod, so Lublinski, "drängte eine neue Schriftstellergeneration auf den Plan", unter deren Vertretern namentlich Börne und Menzel offen "gegen Goethe zu Felde" zogen. Das Ziel der "Jungdeutschen" war es dabei, den Liberalismus auch "dichterisch und geistig an die Spitze des Zeitalters" zu stellen:

> Eine großangelegte Gesellschaftsdichtung und politischen Titanismus begehrten die Jungdeutschen, mit deren Auftreten eine neue Zeit im deutschen Geistesleben beginnt, eine Zeit der trübsten Gärungen und mißglückten

---

[17] Ebd., Bd.2, S. 30.

[18] Siehe zum undifferenzierten Verständnis der Romantiker zu Geschichte, Staat und Religion Bd.2, S. 17-31.

[19] Vgl. hierzu ebd. S. 64-79.

> Experimente, aber auch eine Fortbildung der Weltanschauung und Bereicherung der Litteratur in vielen und bedeutenden Einzelheiten.[20]

Mit ihnen begann nach einer "Zeit der isolierten Einzelpersönlichkeit" die "Periode der bewußten Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Einzelmensch". Diese Periode hält nach Lublinski bis in seine Gegenwart an, und es ist diese "bewußte Wechselwirkung", welche nach seiner Einschätzung ebenso wie die Theorie der Romantiker in die Richtung einer modernen Ästhetik weist.

Der "Ruf nach Wirklichkeit, Modernität und zeitgemäßem Realismus" wird dabei von Lublinski erneut als Reaktion verstanden, nun aber auf den Historismus. Gefördert von der Ausbreitung neuer Techniken und dem Aufkommen der "sozialen Frage" hatte sich das Bild der Literaten von der Welt verändert, was letztlich dazu führte, dass sie die Einzelschicksale "als gesellschaftlich bedingt" ansahen und zur Zeichnung von "Lebenskreisen" übergingen. Die geradezu "leidenschaftliche Hinkehr zur sozialen Dichtung" ergab sich Lublinski zufolge nicht zuletzt aus der Jugend der neuen literarischen Akteure. Wie deren selbst gewählte Bezeichnung nahe legt, verstanden sich die "Jungdeutschen" als Erneuerer einer aus ihrer Sicht langweiligen "Zeit der Reife", welcher nach Goethe und Hegel sowohl literarisch als auch philosophisch ohnehin "nichts hinzuzufügen" war. Dann aber blieb nur der Bruch, und nicht zufällig "erfand" Heinrich Laube zu diesem Zeitpunkt das "Schlagwort 'modern'".[21]

Mit dem auch der Literatur abzulesenden Wechsel von einer "alten ästhetischen" zu einer "neuen politischen Zeit" endet der dritte Band der Literaturgeschichte:

> Die Jungdeutschen erwarben sich (...) das Verdienst, daß sie die Stellung des Dichters und die Aufgaben der Litteratur in einer neuen und nicht mehr ästhetischen Gesellschaft mit Aufopferung, Wahrheitsmut und theoretischer Treffsicherheit richtig bestimmten.[22]

Selbst wenn aber die Jungdeutschen die "letzten Reste der älteren Romantik (...) aus der Literatur herausgeworfen" hatten, die "altromantische Gesinnung" blieb in Deutschland bestehen. Gegen sie konnten sich die fortschrittlichen Tendenzen nicht durchsetzten, was letztlich zum Scheitern der Revolution von 1848 führte.

An dieser Stelle nun lohnt ein detaillierter Vergleich zwischen Bourdieus Darstellung der literarischen Entwicklung in Frankreich und Lublinskis Sicht auf den literaturgeschichtlichen Verlauf in Deutschland. Beide sprechen dem Jahr 1848, also

---

[20] Ebd., Bd.I, 154
[21] Ebd., S. 83ff.
[22] Ebd., Bd. III, 1900, S. 3.

dem Scheitern der Revolution, eine entscheidende Bedeutung zu. Auch stimmen beide darin überein, dass die Revolutionsniederlage auf Seiten der Literaten zu einer "desillusionierten Sicht von Politik und Gesellschaft" geführt habe.[23] Lublinski zufolge ging mit ihr der "Glaube an die Fruchtbarkeit und die Zukunft der Opposition verloren".[24] Während Bourdieu aber aus diesem Glaubensverlust die eigentliche Geburtstunde der Bewegung des L'art pour l'art und somit den Beginn der Produktion eines spezifisch künstlerischen bzw. literarischen Glaubens ableitet, sieht Lublinski in ihm die Geburt einer Literatur, welche nicht nur den Gegensatz zwischen "Persönlichkeit und Gesellschaft" thematisiert und künstlerisch gestaltet, sondern auch den "Gegensatz im Schoße einer gespaltenen Gesellschaft selbst" einfängt.[25]

Diese Differenz verweist zum einen auf einen Unterschied beider literaturhistorischer Verläufe. Der von Bourdieu für das Frankreich der 1850er Jahre beschriebene "Bruch mit der Alltagswelt" und die ihn begleitende "Erfindung der Lebenskunst" bis hin zur "Erfindung der literarischen Figur der Bohème" waren von den deutschen Romantikern bereits erfolglos vollzogen worden.[26] Darüber hinaus aber verweist die Tatsache, dass Bourdieu das Jahr 1848 als Beginn der "reinen Kunst" betrachtet, während Lublinski mit ihm das "silberne Zeitalter" einer klassisch-modernen Literatur verbindet, auf eine entscheidende Gemeinsamkeit. Beide greifen auf ausgewählte Positionen innerhalb der Literaturgeschichte zurück, um diese nicht nur in ihrer historischen und gesellschaftlichen Bedingtheit herauszustellen, sondern auch, um diese für ihre eigene Position zu thematisieren. Bourdieus Versuch, der Kunst mit Hilfe der Soziologie ihren "Ausnahmezustand" zu entziehen, kommt ohne die Existenz einer Position, die diesen Ausnahmezustand behauptet, nicht aus. Lublinski wiederum nähert sich bei gleicher Intention, nämlich das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft aufzudecken, diesem Ziel unter Berufung auf die Existenz einer literarischen Position – eben der "realistischen" – welche die moderne Gesellschaft zum Thema hat.[27]

---

[23] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 101.

[24] Lublinski, Bd. IV, S. 14ff.

[25] Vgl. hierzu Bd. IV, S. 19ff.

[26] Diesen Fehler machten Lublinski zufolge also Friedrich Hebbel, Gottfried Keller, Annette Droste-Hülshoff und Theodor Storm nicht mehr.

[27] Insofern zeigt sich hier in aller Deutlichkeit, was Wilhelm Vosskamp generell hinsichtlich des Verhältnisses von "Literaturgeschichten und ihre(n) Funktionen" festhält: "Literaturgeschichten sind immer funktional bestimmt und deshalb von ihren aktuellen Entstehungsbedingungen nicht ablösbar" (Wilhelm Vosskamp, Einleitung in: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, a.a.O., S. 4). Auch für die Literaturgeschichten und die ihnen zugrundeliegenden Konzepte Lublinskis und Bourdieus müsste dann die wissenschaftsgeschichtlich interessante Frage nach deren "historisch-politische(m) Kontext"(ebd.) gestellt werden; eine Frage jedoch, deren Beantwortung den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde.

Beiden stimmen zudem darin überein, dass die entscheidenden Neuerungen innerhalb der literarischen Entwicklung auf das Fehlen einer "allgemein anerkannten Grundlage" in der Gesellschaft zurückzuführen sind.[28] Aus diesem Mangel bezieht die Literaturgeschichte gewissermaßen ihren Schwung, da nun die verbindlichen Wertmaßstäbe entfallen und den literarischen Akteuren nichts weiter bleibt, als diese für sich aufzurichten. Die Entscheidung für eine "realistische", sich den "Dissonanzen im modernen Leben"[29] zuwendende Literatur zeugt dann nicht weniger von einer literarischen Selbstbestimmung wie die Position der "reinen" Kunst.[30]

Wie wichtig das Moment der Selbstbestimmung der Literatur auch für Lublinski war, wird noch deutlicher, wenn er gerade die Ausrichtung der Literaten auf das Bürgertum für ihren Bedeutungsverlust zwischen 1850 und 1880 verantwortlich macht. Während sich die Literaten der "sozialen Frage", ja teilweise sogar dem "vierten Stand" zuwandten, hegte das Bürgertum ein Misstrauen gegen die proletarische Bewegung, was letztlich zu einem "Vertrauensbruch" zwischen Bürgertum und Literaten führte. Zwar verlagerten sich die Kämpfe nach 1848 von der revolutionären Ebene auf die des Diskurses bzw. der, wie Lublinski es nennt, "sozialpolitischen Debatte", doch ließ sich das Bürgertum nun nicht mehr von Literaten und Philosophen führen, sondern entwickelte zunehmend seine eigenen, mehr und mehr an den Naturwissenschaften und "positiven Thatsachen" ausgerichteten Vorstellungen. Dazu kam, dass das Bürgertum in Verbindung mit nationalistischen Elementen auf eine Art "Herrenmoral" setzte, in der es von Bismarck unterstützt wurde. Trotz der nur zu offensichtlichen Abkehr des bürgerlichen Publikums von Philosophie und Ästhetik aber sei der Realismus der

---

[28] Lublinski, Bd. IV, S. 38f.

[29] Ebd.

[30] Von daher würde ich der Einschätzung Walter Müller-Seidels widersprechen, "daß mit dem Naturalismus etwas zu Ende geht und daß jenseits seiner Positionen etwas Neues beginnt, ein neues Paradigma in der Geschichte der Ästhetik". Der Naturalismus, so haben die Ausführungen im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gezeigt, war keineswegs allein "auf Anpassung an das Weltbild der Naturwissenschaft bedacht". Vielmehr zeugen seine Positionierungen bereits von einem Anti-Konformismus, wie er den Schriften der literarischen Moderne als Ausdruck der Automisierung des Produktionsfeldes notwendig eigen ist. Indem Müller-Seidel die "Scheidelinie zwischen ihnen (den Schriftstellern der literarischen Moderne, C.M.) und den Naturalisten" verlaufen lässt, positioniert er sich selbst auf Seiten des "Ästhetizismus der neuen Literatur" ; eine Positionierung, welcher sich das emphatische Lob auf "Diltheys Rehabilitierung Hölderlins" und deren Bedeutung für die "Konstituierung der Geisteswissenschaften als Wissenschaften eigenen Rechts" ebenso eindeutig zuordnen lässt, wie die Stilisierung des kritischen Potentials der modernen Literatur zur "Humanisierung der Welt oder dem Versuch einer solchen". Vgl. hierzu Walter Müller-Seidel, Literatuwissenschaft als Geistesgeschichte und literarishce Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, a.a.O., S. 129f. u. 137. Siehe zum auch für die Theorie des Feldes grundlegenden geneologischen Modell als Kritik an allen "Positionen, die an die Unschuld der Literatur glauben", noch einmal Harro Müller, Einige Argumente für eine subjektdezentrierte Literaturgeschichtsschreibung, in: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, a.a.O., S. 34.

1850er Jahre beim Bürgertum stehen geblieben, "statt sich von hier aus erst recht in die Tiefen und Höhen sozialer Klassenkämpfe hineinzuwagen".[31] Die Folge war das Epigonentum, mit dem sich die Literaten – gleich den Bürgern – in die "gutdeutsche Gemütlichkeit" der "G 'enlaube" zurückzogen.[32]

b) Die Gleichzeitigkeit der Positionen als Problematisierung des Konzepts der Nationalliteratur

Wie sich der Kampf gegen die Epigonen in den 1880er Jahren entfaltete, ist im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit geschildert worden. Interessant ist es nun zu verfolgen, wie Lublinski die literarischen Ereignisse der 1880er und 1890er Jahre schildert und wertet. Hinsichtlich der Öffentlichkeit am Ende des Jahrhunderts spricht er von einer Mischung zwischen "technischem Staatsnationalismus" und "gesellschaftlich-mystischer Romantik", zu der sich gerade nach der staatlichen Einigung eine "wilde und rein äußerliche Staatsbegeisterung" gesellte. Daneben aber setzten sich die "gesellschaftliche Zerklüftung" und der "wilde Klassenkampf einzelner Gruppen" fort.[33]

Anders als die Realisten der 1850er Jahre stürzten sich die literarischen Revolutionäre der 1880er Jahre in die sozialen Kämpfe, um die Literatur vom Schlaf der Epigonen zu befreien, doch schwankten sie in ihrer Jugend "zwischen Ekel, Taumel und Begeisterung ratlos hin und her" und konnten es trotz Einigkeit hinsichtlich der "Vorbildwirkung Zolas" nicht zu einem vergleichbaren Werk bringen. Dass aber alle Versuche, einen "modernen, sozialen Roman" oder gar einen "spezifischen Berliner Roman" zu schreiben scheiterten, lag nach Lublinski nicht allein an der Schwäche der jungen Literaten, sondern vielmehr an den Zuständen der Reichshauptstadt, die diese Schwäche bewirkten:

> Die junge Reichshauptstadt mit ihrem Massenchaos hatte noch nicht, wie Zolas Paris, eine festgegliederte soziale Struktur und abgerundete Klassen- und Gesellschaftstypen, die den Schriftstellern einen Anhalt geboten hätten.[34]

Anders also als in Paris, in dem zu Zolas Zeiten bereits eine ausdifferenzierte bürgerliche Gesellschaft existierte, bot sich in Berlin noch das verworrene Bild einer im

---

[31] Von einer Parteinahme der Literaten für das Proletariat ist wohlgemerkt bei Lublinski nicht die Rede. Der Fehler der Realisten war nicht, dass sie den Anschluss an den vierten Stand versäumten, sondern dass sie sich an der Seite des Bürgertums zur Ruhe setzten und damit die dynamisch verlaufende gesellschaftliche Entwicklung verpassten und sich selbst ins Abseits stellten.
[32] Vgl. zum Verhältnis zwischen Literaten und Bürgertum Lublinski, Bd. IV, S. 44-70.
[33] Vgl. zu den Verhältnissen "Im neuen Reich", ebd., S. 115-150, hier S. 125 u. 130.
[34] Ebd., S. 169.

Umbruch befindlichen Gesellschaft. Mit Bezug auf Bourdieu könnte man dann sagen, dass die ungeklärte Position des Machtfeldes eine eindeutige Positionierung der Literaten zum Feld der Macht erschwerte. Die Jungen nahmen Lublinski zufolge dann auch als "Sozialromantiker (...) ganz unbewußt den Zwiespalt der politisch-sozialen Parteien in sich auf"; ein Zwiespalt, der bald darauf jedoch in "zwei entgegengesetzte Geistesrichtungen in der modernen Literaturbewegung" mündete. So standen "soziale Momente" und eine "naturalistisch-demokratische Dichtung" dem Problem des "großen Machtkampfes" und der "hocharistokratischen Kunst" gegenüber, und während der Naturalismus auf Sozialismus und Technik setzte, gründete sich "der Gegenpol der gleich herrschsüchtigen Arbeiterklasse" auf das Ideal der Schönheit und entwickelte mit Nietzsche eine "Vorliebe für die Renaissance" und "feinere, auserlesenere Lebensformen".[35]

Die von Lublinski als "Dualismus"[36] wahrgenommene literarische Struktur seiner Zeit – "konsequenter Naturalismus" gegen "neue, symbolistische Stilform" – führte er auf die "Suche nach einer neuen Form wider die Epigonen" zurück. Beide "Geistesrichtungen" werden folglich nicht nur in ihrem gemeinsamen Kampf um die Veränderung des Kräftefeldes, sondern auch in ihrem gegenseitigen Kampf um die Vorherrschaft im aufgebrochenen Freiraum erkannt, und es ist diese Wahrnehmung und Thematisierung der literarischen Situation als eines Zusammentreffens divergierender Richtungen, die Lublinkis Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts zu einer über die Polarität des Feldes hinauszielenden Positionierung macht. Bereits an ihr zeigt sich, was Wunberg hinsichtlich der Position Lublinskis so treffend formuliert hat, dass dieser nämlich "von Anfang an die Antinomie von Sozialismus und Individualismus nicht nur festgestellt, sondern als historische Hypothek akzeptiert hat".[37]

Damit ist nicht gesagt, dass Lublinski diese Antinomie nicht gern in der Literatur hätte aufgehoben sehen wollen. Nicht zufällig lautet sein abschließender Rat an die schreibende Leserschaft, sie solle an die Literatur der 1850er Jahre anknüpfen. Und doch bestätigt seine Schrift nicht jenes in der Literaturgeschichtsschreibung nach 1830 dominierende Modell, welches Jürgen Fohrmann als "Wellenbewegung mit

---

[35] Ebd., S. 180.
[36] Ebd., S. 150.
[37] Wunberg, Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz, a.a.O., S. 216.

vorausgesetztem Kern und erhofftem Ziel" charakterisiert.[38] Zwar versuchte auch Lublinski Zusammenhänge zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen und wirkte folglich an dem nach Fohrmann um 1860 beginnenden "historischen Projekt" mit, nur war sein Ziel keine wie auch immer geartete "innere Geschichte".

Lublinskis Versuch, "Literaturgeschichte soziologisch zu betreiben"[39], geht im Projekt einer Nationalliteratur schon deshalb nicht auf, weil hier keine Verbindung von Geschichte, Poesie und Nation herstellt wird. Der Vorstellung einer "Literaturgeschichte als kulturelle Begründung der Nation"[40] oder gar eines deutschen Sonderweges, der zufolge "im deutschen 19. Jahrhundert nicht die Politik die Kultur, sondern die Kultur die Politik nach sich zu ziehen habe"[41], stand Lublinski skeptisch gegenüber. Allein die Pluralität der Richtungen, vor allem aber der von ihm für seine Gegenwart diagnostizierte Dualismus laufen der "Herbeischreibung" einer Nationalkultur zuwider.[42] Und auch wenn Lublinski 1900 noch nicht zur offenen Kritik an der "modernen Religion" der "nationalen Kultur" ausholt, welche Goethe zum "Gott dieser neuen Kirche" erwählt hat, so ist sein Abstand zum Gedanken einer organischen Kulturnation doch unübersehbar.[43]

Das Ende der Kunstperiode und damit der Epoche der Persönlichkeit wertet Lublinski nicht als den Beginn des "Zeitalter(s) des nationalen Kollektivs". Denn wenn auch für seine Literaturgeschichte gilt, dass mit der Romantik die "Zeit der isolierten Einzelpersönlichkeit" vorbei sei, so ersetzt er diese doch nicht durch die Einbindung des Einzelnen in eine national verbundene Gemeinschaft. Von daher ist die Literatur nach 1830 bei Lublinski weder der "Spiegel des inneren Lebens der Nation" noch das "Organon nationaler Politik".[44] Ihr kleinster gemeinsamer Nenner, wollte man diesen in

---

[38] Jürgen Fohrmann, Deutsche Literaturgeschichte und historische Projekte in der ersten H[illegible] des 19. Jahrhunderts, in: Wissenschaft und Nation, hrsg. v. J. Fohrmann und W. Voßkamp, München 1991, S.210.

[39] Wünberg, Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz, a.a.O., S. 207.

[40] Siehe zur "Literaturgeschichte als kulturelle Begründung der Nation" bei Georg Gottfried Gervinus Rainer Baasner, Auf dem Weg zum Fach:1800-1880, in: ders. u. Maria Zens (Hg.), Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin 2001, S. 51-54.

[41] Fohrmann, Deutsche Literaturgeschichte und historische Projekte, a.a.O., S.212. Siehe zur "Literaturgeschichte als kulturelle Begründung der Nation" bei Gervinus auch Baasner, Literaturgeschichte, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 51-54.

[42] Fohrmann, Deutsche Literaturgeschichte und historische Projekte, a.a.O., S. 212.

[43] Vgl. hierzu Lublinski, Die Umwertung der Nationalität, in: ders., Nachgelassene Schriften, hrsg. v. Ida Lublinski, München 1914: Georg Müller, S.334f.

[44] Fohrmann, Deutsche Literaturgeschichte und historische Projekte, a.a.O., S.214.

Bezug auf den von Eisele herausgestellten "Konflikt"[45] der Literaturtheorie in der Moderne für Lublinski definieren, wäre eine inmitten der modernen, differenzierten Gesellschaft unter dem Druck des literarischen Erbes zwischen verschiedenen sozialen Anbindungsversuchen schwankende Bewegung.

Dabei war sich Lublinski des Abstandes seiner soziologischen Literaturgeschichtsschreibung zu vorherrschenden Modellen durchaus bewusst und legte Wert auf Abgrenzung. So betont er [illegible]orwort zum vierten Band, dass er keine "eigentliche Litteraturgeschichte" schreibe, sondern das "Problem" von Literatur und Gesellschaft behandle, darum die "Literaten als Vertreter einer Richtung" begreifen könne und nicht einzeln behandeln müsse.[46]

Mit Vorbehalten ließe sich die Literaturgeschichte Lublinskis – entstanden in der Blütezeit des literaturwissenschaftlichen Positivismus – eher dem Projekt einer "kontinuierlichen Verwissenschaftlichung" als dem der Herbeischreibung einer Kulturnation zu zuordnen ist:

> Während bei Gervinus und seinen Vorgängern das Ergebnis der Arbeit als Veranschaulichung der leitenden Idee (mitsamt deren politischer Absicht) im Vordergrund stand, gehört die Verständnigung über die Art seines Zustandekommens zu den unverzichtbaren Errungenschaften einer kontinuierlichen Verwissenschaftlichung.[47]

Zumindest ansatzweise, so scheint mir, erfüllt Lublinskis Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert bereits die Forderung nach "Selbstreflexion in der Kritik von Ordnungsmodellen und Sinnstiftungsverfahren".[48] Wenn seine Literaturgeschichte und die noch zu behandelnden literatursoziologischen Schriften trotzdem – und dies gilt ebenso für Georg Lukács – in der Literaturwissenschaft nur eine begrenzte Rolle spielen, so hängt dies sicher, wie Wilhelm Vosskamp herausstellt, auch mit der Tatsache zusammen, dass keiner von ihnen eine akademische Laufbahn einschlug bzw. einschlagen konnte. Dazu kam, ich zitiere Vosskamp, dass:

> unter *institutionellen* Aspekten ... eine literatursoziologische Orientierung deswegen keine Chance (hatte), weil sich die Soziologie (als 'Mutterdisziplin') erst selbst entwickeln und ihre institutionelle Identität finden musste, bevor eine

[45] Siehe Fußnote 2 am Eingang des vorliegenden Teils.

[46] Vgl. zu Lublinskis Formulierung der eigenen Problemstellung das Vorwort zu "Blüte, Epigonentum und Widergeburt", in: Litteratur und Gesellschaft, Bd. IV.

[47] Baasner, Die ersten Methodenentwürfe: 1880-1965, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 55-78, hier S. 55.

[48] Vgl. hierzu Vosskamps Einleitung in: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, a.a.O., S. 4

'Bindestrich-Soziologie', wie die Literatursoziologie größere Akzeptanz finden konnte.[49]

Aber auch der Umstand, dass die literatursoziologischen Ansätze "*Synthesewünsche* nicht befriedigen konnten"[50], findet, so wird die nachfolgende Untersuchung der *Bilanz der Moderne* und, daran anschließend, dem *Ausgang der Moderne* deutlich machen, seinen Eintrag in den Schriften Lublinskis.

1.2. *Bilanz der Moderne* (1904)

a) Zur problematischen Stellung der Literaten im sozialen Feld ihrer Zeit

Lublinski 1904 erschienene Schrift *Bilanz der Moderne* ist der erste umfassende Systematisierungsversuch der literarischen Moderne überhaupt. Ihr erklärtes Ziel war es, das seit 1880 "unbewußt waltende Grundgesetz" der Literatur aufzudecken und somit der Moderne zur "Selbstbesinnung" zu verhelfen. Lublinski versteht die literarische Moderne dabei als "Problem" oder auch als problematische Bewegung und es ist dieses problematische Moment der Moderne, welches er zunächst einmal bilanzieren möchte. Erneut geht es ihm nicht um eine, wie er nennt, "Nur-Literaturgeschichte", sondern um eine jetzt explizit werdende "literarische Soziologie", die ihm, so Lublinski den eigenen Standpunkt rechtfertigend, eine "sehr angenehme Möglichkeit" eröffnet. Zum einen nämlich verschaffe ihm der soziologische Ansatz eine "Entfernung" zum "journalistischen Nahkampf", also zu den literarischen Konkurrenzkämpfen seiner Zeit. Zum anderen, und hier knüpft Lublinski an die Methodendiskussion seiner Literaturgeschichte an, genügt es für diese Perspektive, "auf die besonders typischen Vertreter einer zeitpsychischen Geistesrichtung zu verweisen".[51]

Die aus dem Vorwort zitierten Passagen geben bereits Aufschluss darüber, dass sich Lublinski nicht nur seiner "soziologischen Zwecke" bewusst war, sondern auch der Tatsache, dass ihn diese spezifisch soziologische Ausrichtung über die Spannungen der im literarischen Feld aktuellen Positionen stellt. Die derart erweiterte Perspektive begnügt sich dann auch nicht mit einer Betrachtung der feldinternen Auseinandersetzungen, sondern setzt diese Auseinandersetzung in ein Verhältnis zum

---

[49] Vosskamp, Literatursoziologie: Eine Alternative zur Geistesgeschichte? "Sozialliterarische Methoden" in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, a.a.O., S. 291-303, hier S. 297ff.

[50] Ebd., S. 300.

[51] Samuel Lublinski, Bilanz der Moderne, Vorrede, Berlin 1904, hier zitiert nach der von Gotthard Wunberg herausgegebenen Neuausgabe, Tübingen 1974, S. VIff.

Feld der Macht, d.h. zum politischen Feld. Der "bisher mächtigste Mann Deutschlands", Bismarck, war 1890 zurückgetreten und mit ihm verschwand "zugleich das Hauptbollwerk der Regierungskunst seiner letzten Jahre, das Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie". In diesem Ereignis sieht Lublinski nicht weniger als den "völlige(n) Wendepunkt im politischen Leben Deutschlands"; ein Richtungswechsel, welcher auch die "werdende neudeutsche Kultur" "vor eine Fülle von Problemen" stellt.[52]

Für die nach Lublinski auf die kulturelle Entwicklung einwirkende Situation des Machtfeldes ist entscheidend, dass sich in ihm nach dem Rücktritt Bismarcks und der Aufhebung des Ausnahmegesetzes zwei Tendenzen gegenüberstehen, deren Beziehung sich im Sinne Bourdieus durchaus als eine der Zeitgenossenschaft des Ungleichzeitigen verstehen lässt. Lublinski formuliert diesen Gedanken, indem er einer sich über die soziale Frage definierenden Sozialdemokratie jene "alten Mächte" gegenüberstellt, die "ja noch lange nicht ausgestorben" waren:

> Soziale Probleme beschäftigten die Konservativen nicht in der Tiefe. Sie waren keine aufstrebende Klasse, die etwas zu erobern oder herrschende Gewalten anzuklagen hatte. Ihnen kam es vor allem auf die Behauptung ihres Besitzstandes an, der ja allerdings da und dort von der industriellen und kapitalistischen Revolution in seinen ökonomischen Wurzeln bedroht war.[53]

Die "jungen Intellektuellen" nun, und zu ihnen zählt Lublinski insbesondere die Generation der Naturalisten, fühlten sich zu den "politischen Revolutionären hingezogen":

> Die industrielle Revolution hatte mit den früheren kleinwirtschaftlichen Verhältnissen rücksichtslos aufgeräumt und war immer noch im fliegenden Fortschreiten begriffen. Es konnte nicht ausbleiben, daß sie in den Augen einer Jugend, die mit den bisherigen Autoritäten gebrochen hatte, als die einzige moderne Macht erschien, als das moderne Leben schlechthin.[54]

Den für die Genese eines autonomen literarischen Feldes entscheidenden Bruch mit den Konservativen also hatten nach Lublinski zweifelsfrei die naturalistischen Revolutionäre der 1880er Jahre vollzogen. Dies aber bedeutet nicht, dass sich die jungen Literaten gänzlich von politischen Anlehnungsversuchen verabschiedet hätten; eine solche Konsequenz wäre angesichts des Problems der "politischen Parteikämpfe", welches "im Zentrum des öffentlichen Lebens stand und weit über den Rahmen der Politik hinausging", unmöglich gewesen.

---

[52] Ebd., Kapitel "Geistige Struktur um 1890", S. 3.
[53] Ebd. S. 18.
[54] Ebd., S. 4.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal an Bourdieus Feststellung, dass die Kämpfe innerhalb des literarischen Feldes, obgleich "in ihrem Prinzip" weit gehend unabhängig, in ihrem glücklichen oder unglücklichen Ausgang doch stets von der Entsprechung abhängen, "die sie mit externen Kämpfen (solchen innerhalb des Macht-Feldes oder des sozialen Feldes in seiner Gesamtheit) verbinden können".[55] Lublinski sah dieses anfangs recht enge Verhältnis zwischen literarischen und sozialen Kämpfen bereits recht deutlich, was noch auffälliger wird, wenn er hinsichtlich der vermeintlichen Entsprechung von literarischen und politischen Revolutionären von einem "ungeheuren Mißverständnis" spricht:

> Die soziale Frage wurde von der Arbeiterbewegung des vierten Standes getragen, von einer durch und durch modernen Gesellschaftsklasse. Die jungen Leute der bürgerlichen Intelligenz stammten dagegen in ihrer Mehrheit vom ältern Liberalismus und Radikalismus ab, der einst für allgemeine Menschenrechte geschwärmt hatte, solange er nämlich noch nicht wußte, daß er nur der Platzhalter des Kapitalismus wäre, und auch die temperamentvollen Literaten der neunziger Jahre wussten es immer noch nicht, und waren, wenn sie sich der Sozialdemokratie zuwandten, nur zum kleineren Teil von den wirtschaftlichen Beweggründen des modernen Proletariats und hauptsächlich von den politischen Impulsen eines Bürgertums vergangener Zeiten bestimmt.[56]

Die Formulierung eines "Bürgertums vergangener Zeiten" macht auf eine weitere soziale Differenzierung aufmerksam. Das Bürgertum selbst erscheint nicht als eine geschlossene, über einheitliche und verbindliche Wertmaßstäbe verfügende Klasse, sondern als eine dynamische, in sich gespaltene soziale Formation, an deren oberen Ende gewissermaßen der "Bourgeois", also der Finanzkapitalist steht, während das untere Ende durch ein ans Proletariat grenzendes Kleinbürgertum definiert wird. Dabei war es nach Lublinski gerade die sich in ihrer politischen Organisierung äußernde Bewusstwerdung des Proletariats, welche die "reinliche Scheidung der Gegensätze" in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre herbeiführte und damit gleichsam den Prozess der sozialen und politischen Bewusstwerdung auch auf Seiten des Bürgertums provozierte. Lublinski spricht in diesem Sinn von einem "Aufschwung" des "deutsche(n) radikale(n) Bürgertum(s)", welches nun "ernsthaftere politische Parteibildungen aus sich heraus erzeugen" wollte.[57]

Der Prozess der Parteienbildung innerhalb des Bürgertums aber mündete nicht zuletzt aufgrund dessen innerer Spaltung in "Sonder- und Sektenströmungen", von denen sich

---

[55] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 398.
[56] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 6.
[57] Ebd., S. 107.

nach Lublinski allein die Frauenbewegung bis 1904 behaupten konnte. Entscheidender als die politische Wirkung der einzelnen sozialen Bewegungen aber ist nach Einschätzung des Verfassers ohnehin der Umstand, dass diese Strömungen der Ausdruck einer Kultur-Politik sind:

> Die Frauenbewegung gehört eben mindestens so sehr der Kultur und Ästhetik an, wie der Politik, und die Befreiung der Frau ist nicht nur als eine politische, sondern vor allem als geistige Befreiung gedacht. Der weibliche Geist soll in Kunst und Wissenschaft nach besten Kräften Kulturwerke mitschaffen helfen, und so wurde und wird ein genügender Spielraum für seine Entfaltung verlangt.[58]

Das Verlangen einzelner sozialer Gruppierungen nach "Spielräumen" steht bei Lublinski symptomatisch für den "vollkommenen Szenenwechsel" der späten 1890er Jahre.

Angesichts der Selbstbehauptung des Proletariats erfuhr nicht nur die Geschichtsschreibung einen "plötzliche(n) und jähe(n) Umschwung", die nun ihr "Auge für die ökonomischen Grundlagen der geschichtlichen Entwicklung zu schärfen und die Wirksamkeit der sogenannten großen Männer auf ihr leidliches Maß zurückzuführen" begann. Auch und vor allem der "von Marx entdeckte Klassenkampf, dieses unerschütterliche Fundament aller wissenschaftlichen Geschichtsforschung", wurde zum Bestandteil des öffentlichen Bewusstseins.[59] Der wissenschaftlich reflektierte Sozialisierungs- und Differenzierungsprozess aber blieb nicht bei der Organisation einzelner gesellschaftlicher Gruppierungen stehen. Vielmehr wurde dieser nach Lublinski, auch wenn er den Zusammenhang nicht so klar formulierte wie sein Zeitgenosse Georg Simmel, von einer Individualisierungstendenz begleitet, welche vor allem innerhalb des Bürgertums weite Kreise zog. Der von Wunberg als "Antinomie" des ausgehenden 19. Jahrhunderts bezeichnete Gegensatz zwischen Sozialismus und

---

[58] Ebd., S. 109.

[59] Ebd. S. 110. Siehe zum "kulturellen Funktionsverlust der Geschichte als Meinungsführungswissenschaft am Ende des Jahrhunderts" Gangolf Hübinger, Kapitalismus und Kulturgeschichte, in: Rüdiger vom B. . h, Friedrich Wilhelm Graf und Gangolf Hübinger (Hg.), Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart 1989, S. 26-43, hier S. 27, zum "Abschied von der Geschichtsphilosophie" auch Herbert Schnädelbach: "Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung, vor allem aber die *Entstehung der Soziologie* ließen das, was einmal Thema der Geschichtsphilosophie gewesen war Ursprung, Verlauf und Ziel der Geschichte als ganzer , weitgehend zu einer *erfahrungswissenschaftlichen* Fragestellung werden"(Herbert Schnädelbach, Philosophie in Deutschland, 1831-1933, Frankfurt a.M. 1983, S. 80-87, hier S. 85, erste Hervorhebung nicht im Original). Siehe zur "Deutung der Soziologie als Schlüssel- und Führungswissenschaft des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts" auch Johannes Weiß, Die Soziologie und die Krise der westlichen Kultur, in: Sozialstruktur und Kultur, hrsg.v. Hans Haverkamp, Frankfurt a.M. 1990, S. 124-139, hier S. 124, zum "Historismusproblem" auch Gunter Scholz, Das Historismusproblem und die Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert, in: ders., Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbed"fnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften, Frankfurt a.M., 1991, S. 130-157, hier S.

Individualismus – "wenn man es personalisiert – Marx und Nietzsche"[60], stellt in der Tat das eigentliche Problem Lublinskis bzw. das von ihm zu formulieren gesuchte problematische Moment der literarischen Moderne.

Der Gegensatz zwischen sozialer und individualistischer Tendenz manifestiert sich Lublinski zufolge im dem Gegensatz zwischen "Kultur und Zivilisation", wobei auf der Seite der Zivilisation neben der Politik vor allem die Technik und der Finanzbereich stehen, während die Individualisierungstendenzen innerhalb des Bürgertums einschließlich der Kunst und Literatur der Seite der Kultur zugeordnet werden.[61] Dieser Gegensatz sei an sich nicht neu, doch treffe er sich nun mit den Klassengegensätzen, was wiederum die jungen, dem Bürgertum entstammenden Literaten vor noch größere Probleme stellte:

> Dieser uralte Gegensatz gewann für die politischen Talente der jungen Generation noch dadurch eine verschärfte Form, daß er sich vielfach mit dem Klassengegensatz kreuzte. Sie kamen aus dem Bürgertum und waren als Revolutionäre in bürgerlichen Empfindungen und Vorurteilen reichlich befangen. Sie übernahmen keineswegs bedingungslos die Dialektik und Politik des Klassenkampfes, um dann diese Dinge aus dem Zivilisatorischen in das Kulturelle zu übersetzen – so wäre die Aufgabe gewesen, so die Mission der literarischen Revolutionäre.[62]

Die Suche nach Entsprechungen in den, wie Bourdieu es nennt, "externen Kämpfen" erwies sich demnach auch in Deutschland aufgrund der ambivalenten Stellung der jungen Literaten als äußerst schwierig; einerseits bezeichnen sie eine Gruppe mit eindeutig bürgerlicher Disposition, andererseits aber sind sie getragen von der "Verachtung gegen die wohlgeordnete bürgerliche Welt und den Bourgeoisstaat".[63] Lublinski trifft den problematischen Standort der Literaten genau, wenn er in Bezug auf Friedrich Nietzsche bemerkt, dass dieser und seine Gefolgsleute "aus einer Klasse stammten, die einen politisch sozialen ZersetzungsProzess durchmachte – aus dem zwischen Proletariat und Bourgeoisie eingeklemmten Bürgertum".[64]

---

[60] Gotthard Wunberg, Samuel Lublinskis Versuch, Literatur soziologisch zu verstehen, Nachwort zu Samuel Lublinskis *Bilanz der Moderne*, ebd., S. 369-407, hier S. 370f.

[61] Siehe zum Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation als "zeitgemäße Antwort auf die Herausforderung einer unerhörten Offensive lebensgestaltender Mächte" Pier Paolo Portinaro, Kulturpessimismus und die Grenzen der Entzauberung, in: Kultur und Kunstwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 175-195, hier S. 176.

[62] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 116f.

[63] Ebd., S. 148.

[64] Ebd. S. 181.

b) Von der Soziologie zur Mythologie

Das Resultat der ambivalenten Stellung der jungen Literaten – Bourdieu spricht von einem "unklassifizierbaren Bastardwesen"[65] – war für Paris und Berlin das gleiche: die "eignen ästhetisch angehauchten Parteibildungen scheiterten" und die Literaten fanden sich in einer "politische(n) Vereinsamung" wieder, von der aus sie den "Kampf zwischen Kultur und Zivilisation" zu ihrem "Kampf zwischen Masse und Einzelnen" stilisierten:

> Der Individualismus, die theoretisch ausgebildete Ich-Lehre, fand nicht zum wenigsten in diesen verbitterten und kulturstolzen Kreisen einen gut vorbereiteten Boden.[66]

Und es sind in Deutschland, ebenso wie vordem in Paris, diese "verbitterten und kulturstolzen Kreise", welche sich gegen jene von Bourdieu beschriebenen "bildungs- und kulturlosen Aufsteiger" zur Wehr setzten, die "in der gesamten Gesellschaft den Mächten des Geldes und ihre allen geistigen Dingen zutiefst feindliche Weltsicht zum Sieg zu verhelfen" trachteten.[67] Gegen sie fuhren die jungen Männer in "alle(n) Literaturcafés in Berlin, München und Wien und noch in ein paar andern Großstädten" das Konzept des "Übermenschen" auf und belebten damit die romantische Genietradition wieder.[68]

Die sich mit der romantischen Genievorstellung verbindende Mythologie kommt dann auch mit der Neu-Romantik in Gestalt einer "modernen Mythologie" zurück. Lublinski spricht hier von einer "seltsame(n) Mystik", welche bald "allgemeinen Anklang" fand, ja "beinah Mode" wurde und sich, je mehr die Neu-Romantik ihre "kulturpolitische Richtung" aufgab, als Gegenpol des Naturalismus positionierte:

> Man kann sagen, von da ab kam die neuromantische Richtung überhaupt erst zum Durchbruch und unterschied sich nunmehr nicht mehr nur durch ihren impressionistischen Stil vom Naturalismus, sondern vor allem durch ihre Weltanschauung, die freilich gleichfalls an die letzten naturalistischen Ausgänge anknüpfte.[69]

---

[65] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 184f.
[66] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 117.
[67] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 84.
[68] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 119. Wie Wunberg bereits herausstellte, spricht Lublinski weniger vom Genie, als vielmehr von der "großen Persönlichkeit" oder auch der "großen Individualität", womit jedoch die Genietradition der Romantik gemeint ist. Vgl. hierzu Wunbergs Nachwort in: Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 376.
[69] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 151.

Der Kristallisationspunkt dieser neuen Weltanschauung ist Friedrich Nietzsche. Von ihm wurde der Kampf gegen "Demokratie und Wissenschaft, die das Zeitalter beherrschten, und die sich in zivilisatorischem Egoismus um das Kulturinteresse nicht kümmerten", eröffnet. Doch verzichtete auch diese Richtung nicht auf Anleihen bei der Wissenschaft, nur dass die Neu-Romantik unter Führung Nietzsches die Soziologie ablehnte und sich stattdessen den Naturwissenschaften zuwandte:

> Die Soziologie wurde ganz und gar durch die Biologie verdrängt, und der Naturforscher, um nicht zu sagen der Naturtechniker, und der Romantiker schlossen ein sehr seltsames Bündnis miteinander ab.[70]

Auch wenn sich Lublinski 1904 bereits von einem, wie er es nennt, "modern aufgeputzten Zionismus" verabschiedet hatte, so gilt es an dieser Stelle doch daran zu erinnern, dass Lublinski jüdischer Abstammung war. Die sich um Nietzsches Konzept des Übermenschen versammelnden antisemitischen Tendenzen schreckten ihn zutiefst ab und mögen mit dazu beigetragen haben, dass er jedem romantischen "Schwelgen in Ekstase", vor allem aber der Mythologisierung des Darwinismus zur "Legende von der Rasse" oder auch zum "Rassenmystizimus" mit entschiedener Ablehnung gegenüberstand.[71] Schwerer noch aber wog für seine Kritik wohl der Umstand, dass jenes Bündnis zwischen Naturforschern und Romantikern sich aus soziologischer Perspektive als ein Rückfall der Literatur hinter die bereits in den 1850er Jahren und dann nachdrücklich vom Naturalismus der 1880er Jahre vollzogene Ausrichtung auf soziale Fragen darstellte, welche es nach Lublinski zwar nicht literarisch zu lösen galt, vor denen die moderne Literatur aber auch nicht die Augen verschließen durften.

---

[70] Ebd., S. 125. Was Lublinski hier für seine Gegenwart beschreibt, ist der Einfluss des von Detlev J.K. Peukert konstatierten "technokratische(n) und biologistische(n) Paradigmawechsel(s) der Humanwissenschaften um 1900"(Vgl. Peukert, Max Webers "unzeitgemäße" Begründung der Kulturwissenschaften, in: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 155-173, hier S. 171).

[71] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 3 ff. Lublinski schließt an die Besprechung des von Jacob Wassermanns verfassten Romanerfolgs *Die Juden von Zirndorf* einen längeren Exkurs zur Hochkonjunktur der Judenfrage in den 1890er Jahren an. Nietzsche habe, ebenso wie sein geistiger Vater Schopenhauer, das Juden- und Christentum ins Biologische projiziert, indem er der physiologischen Entartung lebensmüder und eben darum religiöser Naturen den Vitalismus der Antike entgegenstellte. Diese völlige Ausblendung sozialer Ursachen hinsichtlich der Entstehung der Weltreligionen sei nun von den jüngeren Autoren fraglos übernommen worden. So müssen auch in Wassermanns Roman das Christen- und Judentum in einer platt symbolisierten Form der neuen Religion der Freude weichen. Auf das "mythologische Ungeheuer der Judenseele" lässt Wassermann später das der "Frauenseele" und des "Molochs Großstadt" folgen, womit nach Lublinski die Elemente der Reaktion auf die Moderne versammelt sind. Alles wird beseelt und symbolisiert bis sich der Gegenstand der Betrachtung ins Mythologische verwandelt. Vgl. hierzu auch Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 238 ff. Siehe zu Lublinskis jüdischer Abstammung auch Sprengel, Urszene im Café Luitpold. Theodor Lessings Satire auf Samuel Lublinski und die jüdische Kontroverse um Assimilation oder Zionismus, in: ders., Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, a.a.O., S. 70-78.

Trotz der Kritik an der neuromantischen Bewegung unterlässt es Lublinski nicht, die Bedeutung Nietzsches für die literarische Moderne herauszustreichen. Vor allem *Zarathustra* bedeutet nach seinem Dafürhalten den "Gipfel der modernen Romantik" und könne als deren "Bibel" bezeichnet werden:

> Einem Nietzsche ist gelungen, was ein Novalis vergeblich erstrebte: als ein Einzelner eine Mythologie, eine Symbolik, eine Religion zu erzeugen, wie sie in der Vorzeit nur die Jahrhunderte und ganze Völker erzeugt hatten.[72]

Dabei gründete der Erfolg des *Zarathustra* nach Lublinski weniger im Inhalt als vielmehr in der Form, d.h. in den Fähigkeiten des "Stilisten" Nietzsche.

Hier lohnt sich ein längerer Blick auf die Lublinskis Ausführungen zur Frage der literarischen Form und der Verschiebung der Gattungshierarchie. Sowohl Naturalismus als auch Neu-Romantik begannen ihre literarischen Erneuerungsversuche in der Gattung der Lyrik. Die jungen Poeten, "die für die Produktion der literarischen Revolution zu sorgen hatten, begannen nach guter deutscher Sitte mit der Lyrik"; eine Form, der auch die moderne Romantik "so ziemlich alles zu verdanken" hat.[73] Während es der Naturalismus aber über die erzählenden Formen bis zum Drama brachte, konnte die neuromantische Richtung ihre Wirkung nicht über die Lyrik hinaus ausdehnen, und es ist diese Unfähigkeit der Vertreter der neuromantischen Position, die dramatische Form hervorzubringen, welche die eigentliche Kritik Lublinskis provozierte und gleichzeitig seinen persönlichen Standpunkt innerhalb des Feldes markiert.

Lublinskis noch näher zu betrachtende Parteinahme für die Form des Dramas aber bedeutet nicht, dass er die Entwicklungen der anderen Gattungen übersah. So findet sich neben der Lyrik auch eine ausführliche Auseinandersetzung mit der erzählenden Form, welcher Lublinski ebenso wie Bourdieu einen Aufschwung und eine Mittelstellung innerhalb der Gattungshierarchie bescheinigt und festhält, "dass die erzählende Dichtung durch den Einfluß der modernen Literatur von selbst eine höhere Stufe erklommen hatte":

> Und weiter, daß aber dennoch ein gewisses Schwergewicht an ihr hängen blieb und einen Aufflug zu den Höhen des naturalistischen Dramas oder der neuromantischen Lyrik verhinderte. Es lag an der breiten und unbestimmten Romanform, die sich nach oben gegen das spezifisch Poetische schwer oder gar nicht abgrenzen ließ.[74]

---

[72] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 127.
[73] Ebd., S. 60 und 161.
[74] Ebd., S. 217.

Hier wird deutlich, dass Lublinski dem Raum der Positionen (Naturalismus/Neu-Romantik) zwei homologe Pole innerhalb des Raumes der literarischen Positionierungen (Drama/Lyrik) zuordnet und zwischen beiden Polen im hierarchisch gegliederten Raum der symbolischen Formen den Roman festmacht. Anders als Drama und Lyrik sei der Roman breit und unbestimmt, also formlos, und genau diese problematische Eigenschaft – verstanden als spezifische Form selbst – befördert nach Lublinski den Aufstieg des Romans innerhalb der Gattungshierarchie des bürgerlichen Zeitalters. Die Parallelen zu Georg Lukàcs' *Theorie des Romans* sind unübersehbar:

> die Problematik der Romanform ist hier das Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist. Darum ist hier die "Prosa" des Lebens nur ein Symptom unter vielen anderen dafür, daß die Wirklichkeit nunmehr einen ungünstigen Boden für die Kunst abgibt; darum ist die künstlerische Abrechnung mit den geschlossen-totalen Formen, die aus einer in sich abgerundeten Seinstotalität entsteigen, mit jeder in sich vollendeten Formenwelt, das Zentralproblem der Romanform.[75]

Während jedoch der Naturalismus das Problem bzw. die Krise der dramatischen Form bereits ins literarische Bewusstsein gerückt hatte und die Lyrik von der Neu-Romantik gegen die bürgerliche Inanspruchnahme explizit gemacht wurde, verzögerte sich eine Bewusstwerdung der Romanform nach Lublinski gerade weil sie "von selbst eine höhere Stufe erklommen hatte", also keiner theoretischen oder programmatischen Unterstützung bedurfte. "Moderner wissenschaftlicher und gedanklicher Gehalt", so Lublinski, konnten aufgrund der offenen Form "früh genug hineindringen, während sich die ebenfalls moderne strenge Stilsucht und straffe Technik nicht so recht entwickeln wollte", so dass in dieser Richtung erst allmählich "zielbewußtere Versuche" einsetzten.[76]

Dabei gilt nach Lublinski ebenso wie nach Bourdieu, dass der Aufstieg einer Gattung grundsätzlich die Veränderung des gesamten Raumes der literarischen Formen nach sich zieht, so wie ja auch jeder Herrschaftswechsel im Raum literarischer Positionen eine Verschiebung der Strukturen des gesamtes Feldes bewirkt, welche dann wiederum die symbolische Rangordnung beeinflussen. Lublinski formuliert diesen Gedanken am

---

[75] Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Neuwied/Berlin 1971, S. 11.

[76] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 217. Der nach Lublinski "erste und einzige naturalistische Roman" ist das Erstlingswerk Thomas Manns *Die Buddenbrooks*. Die neuromantische Richtung hingegen vermochte die Romanform nur durch eine "Fülle von Stimmungen zu bereichern", ohne "etwas Typisches und Geschlossenes" hervorzubringen. Vgl. hierzu vor allem ebd., S. 226 u. 248.

Beispiel des Romans, indem er feststellt, dass "sich das Wiedererstarken der erzählenden Kunst und das Suchen nach neuen Formen wechselseitig" bedingen.[77]

So wie es aber Lublinski zufolge kein Zufall war, dass die offene Form des Romans sich unter dem gesellschaftlichen Wandel "von selbst" entwickeln konnte, während die geschlossene Form des Dramas unter der Öffnung der Gesellschaft in die Krise geriet, so bestand für ihn auch kein Zweifel daran, dass sich die neuromantische, in "Weltflucht" mündende Position einer Rückwärtsgewandtheit der Literaten verdankte, welche im sozialen Feld in seiner Gesamtheit ihre tiefere Ursache hatte. Festgemacht wird dieser Zusammenhang an der Form oder, besser, an der Unfähigkeit der Neuromantiker, zu großen geschlossenen Formen vorzudringen. Dass nicht einmal Nietzsches *Zarathustra* – das in Lublinskis Augen "mächtigste" Werke der neuromantischen Position – formal aus dem Fragmentarischen herauskam, zeigt die schon bei den Romantikern klar erkennbaren Grenzen der Tendenz.

Auch in Deutschland beförderte somit die Mythologie der "kulturstolzen Kreise" – Bourdieu spricht hinsichtlich der Pariser Symbolisten vom "ästhetisierten Aristokratismus" – die Wende zu Kunstformen, mittels derer sich die "besänftigende Verleumdung der sozialen Welt auf die Spitze"[78] treiben ließ. In den Worten Lublinskis:

> Wieder, wie hundert Jahre früher, wurde auf das Unbewusste hingewiesen, auf die Geheimnisse letzter Instinkte, auf die zartesten und verschwebendsten Regungen des Seelenlebens.[79]

Und auch Lublinski begreift den Prestigezuwachs, welcher der Lyrik in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre zukam, zuallererst als eine Reaktion auf den Naturalismus, und zwar auf seine Erfolge in der Gattung des Dramas ebenso wie auf seine von der Reaktion als Möglichkeit erkannte Krise.

---

[77] Ebd., S. 364.
[78] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 208.
[79] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 161 u. 180.

c) Das Verhältnis der literarischen Moderne zum Publikum

Um den Zusammenhang zwischen der Verschiebung der Gattungshierarchie und den Kämpfen im Raum der Positionen aufzudecken, beleuchtet Lublinski eingehend das Verhältnis zwischen moderner Literatur und zeitgenössischem Publikum. Begründet wird die Einbeziehung des Publikum damit, dass eine "Sozialpsychologie" - und als eine solche versteht Lublinski seine Annäherung an die literarische Entwicklung – auch auf das "innere Getriebe und auf das Gefühlsleben hinhorch(en)" müsse und nicht, wie "eine schlichte Soziologie der Literaturgeschichte", bei der "Abmessung der sich bekämpfenden und durchkreuzenden Gruppen und Klassen" stehen bleiben dürfe.[80] Das Publikum nämlich trägt nach Lublinski zur Bewertung der jeweiligen literarischen Positionen in entscheidendem Maße bei, da es "zwar nicht immer über das endgültige, ganz gewiß aber über das augenblickliche Schicksal der Schriftsteller mit fast souveräner Willkür entscheidet":

> Gerade die verworrenen Verhältnisse der achtziger und neunziger Jahre verliehen diesem launenhaften Gebieter eine neue Wichtigkeit, weil alle die verschiedenen Gruppen und Grüppchen auf sie eindrangen und einschrieen und jede ihn für ihr besonderes Programm zu gewinnen versuchte. Die Moderne forderte Einlaß beim Publikum, und dieses schlug der neuen Literatur die Tür vor der Nase zu.[81]

Die Kluft zwischen literarischer Moderne und einem "verdutzte(n)" Publikum tat sich bereits mit dem Naturalismus auf und vertiefte sich unter der "weitere(n) Entwicklung zu einer seelenvollen und innigen, aber passiven Neu-Romantik", welche "jede Möglichkeit einer weiteren Annäherung fast vollständig ausschloß".[82] Die Antinomie zwischen literarischer Moderne und Publikum wird dabei von Lublinski erneut im Modus Alt/Neu, also als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen begriffen, da das Publikum nach der literarischen Revolution "im Zustand der Zivilisation und Politik (verharrte), während sich ringsherum eine neue Kunstkultur und Literaturblüte entfaltete, die sehr hohe Anforderungen stellte".[83] Das Resultat war, dass sich das

---

[80] Ebd., S. 185. Siehe zu Lublinskis Trennung zwischen "Zwei Arten von Soziologie" auch den gleichlautenden Aufsatz (1910) in: Lublinski, Nachgelassene Schriften, a.a.O., S. 307 - 313. In diesem Aufsatz grenzt Lublinski seine Vorstellung von Soziologie klar von einer der "Philister" ab, welche die "schöpferische Freiheit der Menschennatur" in Zweifel ziehen. Er stellt sich hier auf die Seite Friedrich Schlegels, der "in der Kritik eben etwas anderes als eine gewandte Nachrederei" sah und dem der Kritiker, weil der den "Drang der Entwicklung zu ergründen und in das Bewusstsein zu heben" suchte, ein "Soziologe in unserem Sinn" war (Ebd., S. 311).

[81] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 185.

[82] Ebd., S. 190.

[83] Ebd., S. 216.

"große Publikum in einem feindlichen Gegensatz zu der neuen Literatur" fühlte und "zwischen den verschiedenen Richtungen keinen sonderlichen Unterschied" machte.

Mit anderen Worten, der Bruch zwischen literarischer Moderne und bürgerlichem Publikum war vollzogen und die Kämpfe innerhalb der konkurrierenden avantgardistischen Positionen waren zu einer rein innerliterarischen, also feldinternen Angelegenheit geworden. Der sich Lublinski zufolge im Verhältnis der Moderne zum Publikum in aller Schärfe manifestierende "Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation" bedeutet dann unter Anwendung des Konzepts des literarischen Produktionsfeldes auch nicht allein, dass die feldinterne Entwicklung bereits 1904 weitgehend losgelöst und damit autonom vom sozialen Feld in seiner Gesamtheit verlief, sondern auch und darüber hinaus, dass diese Autonomie nahezu zeitgleich erkannt und in ihrer sozial-historischen Bedingtheit thematisiert wurde.

Der schrittweise Ablösungsprozess der Literaten von den Erwartungen eines "großen Publikums" wird von Lubinski, ebenso wie von Bourdieu, am Fall des Theaters illustriert, da dieses, wie Bourdieu herausstellt, am ehesten die "Nähe zu den Werten des – in der Hauptsache bürgerlichen und in Paris lebenden, also gesellschaftlich wie kulturell stärker 'distinguierten' Publikum – voraussetzt".[84] Lublinskis argumentiert in dieselbe Richtung, wenn er festhält, dass die "politischen und sozialen Ausgangspunkte der literarischen Bewegung" nirgendwo so stark hervortraten wie im naturalistischen Drama. Die "Zuschauer im Theater und die Leser vor dem Buch erwarteten eine Bestätigung und Bekämpfung ihrer jeweiligen Anschauungen im Gleichnis der Dichtung", was wiederum auf Seiten der Literaten bestimmte "politische, soziale und ethische Instinkte" voraussetzte. Die Aufkündigung dieser selbstverständlichen Interessengemeinschaft – "über die man kein Wort verlor" – leitete den literarischen Rückzug nach Innen ein:

> Bald genug aber schienen Stimmungen ganz anderer Natur, von einem antisozialen und moralfeindlichen Gepräge, über alle diese Dämme wegfluten zu wollen. Die jungen Dichter zogen sich mehr und mehr auf die Darstellung ihrer inneren Erlebnisse zurück, und die gleiche Rücksichtslosigkeit, die die äußere Welt des Naturalismus gestaltet hatte, scheute vor den kühnsten Äußerungen des Persönlichkeitslebens nicht zurück.[85]

---

[84] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 189ff.

[85] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 187f. In einer dem Bourdieuschen Begriff der "Disposition" vergleichbaren Weise benutzt Lublinski neben "Instinkt" auch "Witterung" und meint damit den der sozialen wie literarischen "Herkunft" entsprechenden Sinn "für neue Wege". Bei Bourdieu ist in diesem Zusammenhang von einem "Sinn für Platzierungen" die Rede, welcher "am engsten mit der sozialen und geographischen Herkunft verbunden" ist. Entscheidend ist dabei, dass beide, Lublinski und Bourdieu, den Sinn oder das Gespür für die Möglichkeit literarischer Neuerungen einer Disposition zuschreiben, welche

Der Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse und Vorstellungen des Publikums, so wurde im vorangegangenen Teil der Arbeit dargelegt, bedurften die Literaten auch in immer geringerem Maße, hatte sich doch schon der Naturalismus im Wesentlichen auf die Rezipientenschaft des eigenen Produktionskreises aufgebaut und sich sogar eigene Aufführungsorte geschaffen. Aus dem Spannungsverhältnis zwischen den Publikumserwartungen und dem Selbstverständnis der jungen Literaten war ja gerade jene Differenzierung der dramatischen Gattung erwachsen, welche Bourdieu an der Aufspaltung in ein "bürgerliches Theater" und ein "Avantgarde-Theater" ausgeführt und zum "Gegensatz zwischen Kunst und Geld" erhoben hat. Lublinski dokumentiert eine ähnliche Beobachtung, wenn er für Deutschland von einem "Riß zwischen Theater und Drama" spricht:

> Der Naturalismus hat den Riß zwischen Theater und Drama erweitert, und das ist gut so und wird von der Entwicklung späterer Zeiten bestätigt werden. Das liebe Publikum dagegen verlangte Theater, und wieder und immer wieder Theater, und wollte auf das "moderne Drama" doch auch nicht verzichten.[86]

Mit anderen Worten, die Spaltung oder auch Differenzierung der bürgerlichen Klasse, welche in Berlin ebenso wie in Paris mehrheitlich das Theaterpublikum stellte, beeinflusste die Entwicklung der dramatischen Form und zwar, so muss man mit Lublinski sagen, negativ. Anders als Bourdieu enthält sich der Literat und Literaturhistoriker Lublinski hier nicht der Wertung und spricht klar von einer "Krise des Dramas", welche durch den Naturalismus ins "allgemeine Bewußtsein gehoben" wurde und in der *Bilanz der Moderne* in ihren gesellschaftlichen Ursachen hinterfragt wird.

Entscheidender als die Wertung aber ist die Tatsache, dass die bei Lublinski explizit werdende "Krise des Dramas" auf jene von Bourdieu betonte "strukturelle und funktionelle Homologie zwischen dem Raum der Autoren und dem Raum der Konsumenten" verweist.[87] Lublinski sah diese Strukturen oder, genauer, die Pole, um welche sich diese Strukturen aufbauen, in aller Deutlichkeit und versuchte, Bourdieu durchaus vergleichbar, mittels soziologischer Erklärungsmuster hinter die "wundersame" Koinzidenz dieses Verhältnisses zu gelangen. Hatte der Naturalismus

---

"zum Teil aus unabhängigen, dem Feld äußerlichen Bedingungen" hervorgeht (Vgl. hierzu Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 353 u. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 413f.).

[86] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 194.

[87] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 261f.

angesichts der gesellschaftlichen Spannungen namentlich mit Gerhard Hauptmann "auf Helden und erweiterte Horizonte Verzicht"[88] geleistet und damit das avantgardistische Drama streng vom bürgerlichen Theater und seiner sozialen Trägerschicht geschieden, so vermied die neuromantische Richtung die dramatische Form zunächst ganz und überließ die Bühne der "Pseudo-Moderne" eines Hermann Sudermann.

Der im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit erwähnte Sudermann steht bei Lublinski als eine mögliche und durchaus erfolgreiche Position im Grenzbereich zwischen avantgardistischen und bürgerlich-traditionellen Literaturvorstellungen. Seine Stücke sind das Produkt der von der literarischen Moderne auch an die bürgerliche Position gerichteten Ordnungsrufe, unter deren Wirkungsmacht ein Teil der Vertreter der traditionellen Literatur in die Richtung der Moderne einschwenkte. Vor allem Sudermanns erfolgreich aufgeführtes Stück *Die Ehre* verkörpert, so Lublinski, "alle jene seltsamen Halbheiten des Publikums in sich selbst bis zur negativen Vollendung" und steht daher als symptomatischer Ausdruck für den "politischen Zersetzungsprozeß des deutschen Bürgertums".[89]

Den Halbheiten der "Pseudo-Moderne" aber erteilt Lublinski eine Abfuhr und weist gleichsam jene "kläglichen Gesellen" der bürgerlichen Kritik in die Schranken, welche noch immer "Theater und Drama miteinander verwechseln", also noch immer nicht verstanden haben, dass es sich hier um eine fundamentale und unumkehrbare Trennung zwischen literarischer Moderne und bürgerlich-traditionellen Literaturvorstellungen handelt. Der Bruch mit den bürgerlichen Konventionen und einer ihnen zuarbeitenden Literatur war vom Naturalismus thematisiert worden, "wodurch er die Moderne in einem kritischen Moment geradezu gerettet hat".[90] Hinter diesen Bruch führt nach Lublinski 1904 kein Weg mehr zurück. "In Wahrheit", so schreibt er im Zusammenhang mit den neuromantischen Anlehnungsversuchen bei der Religion, "sind längst alle Lebensgebiete selbständig geworden"; eine Tatsache, der es auch zu verdanken ist, dass sich ein Dichter wie Stefan George keine "Kulturziele" mehr steckt, "sondern sich ganz einfach damit begnügte, nur ein Artist zu sein".[91] Die George von Lublinski

[88] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 258.

[89] Ebd., S. 195. Weitere Versuch, die Kluft zwischen Kunst und Publikum zu schließen, stellen nach Lublinski die "Neue Gemeinschaft" der Brüder Hart und die von Ferdinand Avenarius herausgegebene Zeitschrift *Kunstwart* sowie alle Bemühungen in Richtung "Kunsterziehung" dar. Sie alle aber verlieren sich aufgrund der zunehmenden Rückwärtswendung in der Vergangenheit bzw. im "kleinbürgerlichen Utopismus" und sind von der reaktionären "Heimatkunst" nicht weit entfernt. Vgl. hierzu vor allem S. 211 u. 292.

[90] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. 357.

[91] Siehe zu Stefan George ebd., S. 342f.

bescheinigte "schwere und scheue Ehrfurcht vor der Kunst", welche dem Dichter als "ein Weihevolles und Heiliges galt", bezeugt die von der Glaubensproduktion begleitete und von Lublinski beobachtete Entfaltung der Literatur zu einem "literarischen Schlachtfeld" und mithin zu einem autonomen Produktionsfeld.[92]

1.3. *Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (1909)

a) Die Hoffnung auf ein Ende der Revolution

Es sind die von Lublinski 1904 beschriebenen Kämpfe um die Legitimation der Literatur und hier vor allem der sich immer stärker abzeichnende Erfolg der symbolistischen Reaktion gegen den Naturalismus, gegen die er fünf Jahre später im *Ausgang der Moderne* selbst zu Felde zieht. Auch bei ihm ist es die "permanente Revolution", also der nicht zum Abschluss kommende Machtkampf divergierender Positionen im literarischen Feld, welcher die Kritik an der Moderne hervorruft. "Die Moderne", so schien es Lublinski schon in seiner "Bilanz", "war senil geworden und begann sich zu wiederholen", woraus er nun die Konsequenz zieht, dass das "Epigonentum in der Moderne" bekämpft werden müsse.[93] In der Logik des Feldes bedeutet diese Positionierung Lublinskis nichts anderes, als das Verlassen des Beobachterpostens und den unmittelbaren Eintritt in die internen Definitionskämpfe. Bevor aber die von Lublinski 1909 eindeutig formulierte "neue" Position der Neu-Klassik genauer untersucht wird, soll im Folgenden nachgezeichnet werden, wie Lublinski seinen Standortwechsel begründet.

Im abschließenden Teil seiner Schrift findet sich eine Kritik an der *Bilanz der Moderne*, in der zwei für den Positionswechsel entscheidende Punkte deutlich werden: zum einen wendet sich Lublinski hier von der Moderne mit dem Hinweis auf den "Anachronismus ihrer revolutionären Gesinnung" ab, welchen er, und daraus ergibt sich der zweite Punkt, an dem Umstand festmacht, dass die politisch-gesellschaftliche Revolution bereits abgeschlossen sei. Die großen Aufgaben der Politik seien seit 1789 erfüllt und die Aufgabe der Revolution seit 1848 für West- und Mitteleuropa abgeschlossen. Die beiden wesentlichen Errungenschaften - liberaler Staat und Humanität - sind Lublinski zufolge mit diesem Datum dauerhaft errichtet, nur habe sich ihre Durchsetzung anfangs als schwierig erwiesen, woraus sich dann wiederum die von der Mitte der 1840er Jahre

[92] Ebd., S. 316 u. 352.

[93] Ebd., S. 291 und ders., Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909, hier zitiert nach der von Gotthard Wunberg herausgebenen Ausgabe, Tübingen 1976, S. 207.

bis in die zweite Hälfte der 90er Jahre anhaltende "soziale Frage" ergeben habe.[94] Wenn es nun aber darum geht, auf den festen politischen Fundamenten eine große Kultur zu errichten, so könne die Kunst der Politik zu Hilfe kommen.

An dieser Stelle gerät Lublinskis Grundsatz von der Vorherrschaft der Politik ins Wanken; indem ihre Aufgabe schlicht als erledigt betrachtet wird, plädiert er nun für den Wandel der modernen Politik zu einer Kulturpolitik.[95] Die erste Aufgabe der neuen Kulturpolitik wäre die Revision des Begriffs der Nationalität. Wie schon erwähnt, sah Lublinski als Jude das Aufziehen einer nationaldeutschen Bewegung mit Besorgnis, doch nimmt er im *Ausgang der Moderne* eine eher zweideutige Mittelstellung ein. Zum einen ist ihm an einer europäischen Idee gelegen, zum anderen aber müsse diese der deutschen Kultur nachgebildet werden. In seinem Liberalismus erhofft er einen "kulturellen Nationalismus" durch Überzeugungsarbeit. Seine Wurzeln hätte dieser in einer "neuen Volkskultur", um deren Errichtung sich die Sozialdemokratie in den großen Städten durch Organisation der Massen kümmern müsste. Gerade die Großstädte, in denen sich die technischen und industriellen Kräfte sammeln, sind nach Lublinski zur Errichtung der neuen Kultur besonders geeignet.[96]

Von der "sozialen Frage" ist dann im *Ausgang der Moderne* auch kaum noch die Rede. Nur kurz wird ihre Bedeutung für die Literatur skizziert, wenn Lublinski vom Einbruch des Kapitalismus spricht. Dieser beförderte eine völlig neue Zivilisation und neue Klassen und erfasste die literarische Landschaft in Form der "sozialen Frage". Doch habe sich der Sozialismus – auf den sich ja auch Lublinski 1904 zumindest teilweise berief – als untauglich erwiesen, weshalb es nun nur noch um eine "verständige Sozialpolitik innerhalb festgezogener Kreise" gehen könne.[97] Lublinski will 1909 dann

---

[94] Lublinski, Der Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 12.

[95] Ebd., S. 240. Mit dem Schritt von der "sozialen Frage" zur "Kulturfrage" folgte Lublinski einer Tendenz, wie sie von Rüdiger vom Bruch, Friedrich Wilhelm Graf und Gangolf Hübinger der Zeit um 1900 attestiert wird, und auch für Lublinski wäre an dieser Stelle gerade in Bezug auf die von ihm eingenommene Position der Neu-Klassik zu fragen, ob die "betonte Thematisierung aller Gesellschaftskonflikte als 'Kulturfrage'" nicht "ein Indikator für einen antipluralistischen Gesellschaftsbegriff ist und damit indikator für eine Sehnsucht nach harmonischer Gemeinschaft". Vgl. hierzu Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 19. Siehe zur "ungeheuren Verdichtung der Kulturproblematik um die Jahrhundertwende auch Peukert, Max Webers "unzeitgemäße" Begründung der Kulturwissenschaften, a.a.O., S. 176.

[96] Als Beispiel bringt Lublinski an dieser Stelle das Wertheim-Warenhaus des Architekten Messel – die "einzige architektonische Leistung Berlins seit Schinkel". Die mit der Errichtung einer "neuen Volkskultur" verbundenen Reformen zeigten sich bereits im Aufkommen eines modernen Kunstgewerbes. Vor allem in der Architektur lassen sich nach Lublinski mit der Schule Henri Van de Veldes neue Tendenzen finden, in denen der Zweck zum Prinzip der Baukunst wird und das Enge der kitschigen "Renaissancepaläste" einem dynamischen Raumgefühl der Weite und Helle Platz mache.

[97] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 13. Die Sozialisten glaubten, so Lublinski, an eine neue Revolution, die aber an die 'enge(n) Bedürfnisse eines Fragments dieser Menschheit' gekoppelt war. Die

auch Reformen anstelle von Revolutionen, um den sich immer wiederholenden Fehler der Verwechslung von individuellen mit prinzipiellen Fragen zu vermeiden; eine Verwechslung, welche gerade der Literatur schweren Schaden zugefügt habe, und dies um so mehr, da die meisten Literaten weder Revolutionäre noch Kulturschöpfer gewesen seien, sondern höchstens "Skeptiker für den Salon und den Karneval und für die Bohème und das Variete".[98]

Aus der Vorstellung vom Ende der Revolution leitet Lublinski nun die spezifische Aufgabe der Kunst ab: sie müsse die moderne Zivilisation vollenden, indem sie die "übereinander gestülpten Instanzen und Arbeitsteilungen und gesonderten Verwaltungszweige" in ideeller Weise ausschaltet und eine "lebendige Unmittelbarkeit" herstellt. Da sich die bürgerliche Gesellschaft "differenziert und in unzählige Klassen und Berufe verästelt" hat, richte sich die Sehnsucht nach Entlastung der in "rastloser Vereinzelung" Lebenden nun auf die Kunst.[99]

Frei von allen sozialen Bindungen könnten die Literatur und die Kunst nach Einschätzung Lublinskis als neues Ideal über einer neuen Zivilisation schweben, doch und hier beginnt seine Auseinandersetzung mit den Gegnern im Feld sei diese Chance vorerst vertan worden, weil die Neu-Romantik die Herrschaft übernahm und das Subjekt von ihr in eine neue, psychologische Abhängigkeit gestellt wurde. In dem Abschnitt zur "Psychologie und Weltanschauung der Neuromantik" lässt es Lublinski dann auch nicht an Kritik an dieser Wendung fehlen; der handelnde Menschen werde von den Neuromantikern durch eine zum Prinzip erhobene Passivität ersetzt, die Psychologie der "romantischen Seele" wird beschrieben als "Schwanken zwischen Einsamkeitsverlangen und Welteroberungssehnsucht", wobei beide in einen Subjektivismus münden, den Lublinski zur Abgrenzung seiner Position deutlich vom "echten Individualismus" unterscheidet.[100] So verfehlen die Neuromantiker, eben weil sie sich ganz ihren Stimmungen und dem Augenblick überlassen, das historische und

---

Folgen dieses Irrglaubens waren die Stilisierung des Arbeiters zum Kulturmenschen der Zukunft und dessen Steigerung ins Monumentale.

[98] Ebd., S. 23.

[99] Ebd. S. 79-83. Die hier von Lublinski vertretene Vorstellung von Kunst ließe sich mit Herbert Marcuse auch als "affirmative Kultur" bezeichnen. Beschrieben ist damit eine Art kulturelle Kompensationsfunktion, welche Marcuse wie folgt charakterisiert: "Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörende Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eignen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbstständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen (...). Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum "von innen her" realisieren kann" (Herbert Marcuse, Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt 1965, S. 63).

[100] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 57.

soziale Moment und verlieren sich in der irrigen Annahme, dass *ihre* Welt schon die ganze sei. Indem die neuromantische bzw. symbolistische Position die Welt zur Bühne des Lebens macht, aber werden die Literaten zu "Schauspieler(n) und Hochstapler(n)".[101]

In dieser Verwechslung des Subjektiven und Objektiven bzw. in der Verallgemeinerung der aus dem notwendig engen Fassungsbereich der Literaten kommenden Forderung an die Gesellschaft als Ganzes liegt nach Lublinski eine Gefahr für die werdende Kultur. Illustriert wird dieser Gedanken an einem Drama von Hofmannsthal. Im *Geretteten Venedig* wird das eigentümliche Verhältnis zweier Freunde durch Historisierung ins Monumentale getrieben und damit der Einzelfall mit Geschichte verwechselt. Von dieser "sensualistisch triebhaften Tragödie" war es für Lublinski nur ein kurzer Schritt bis zur Rassentheorie, welche "Kultur in ihrer Gesamtheit aus der physiologischen Disposition der Kulturträger herleitet":

> Zum mindesten darin berühren sich Neuromantik und Rassentheorie, daß das Allgemeine, Ethos und Vernunft, einer zufälligen Physiologie oder Stimmung willkürlich unterworfen wird.[102]

Dem, was Lublinski an anderer Stelle auch als "eigenartige Wiedergeburt" des Mythos, also der "symbolisierte(n) Stimmung" in der Moderne bezeichnet, galt seine eigentliche Kritik. Als Jude fühlte er sich von der Entwicklung unmittelbar bedroht und als Kulturkritiker wertete er die sich weitende "Kluft zwischen Leben und Literatur" als Sackgasse. Dem Bruch der Literatur mit der Gesellschaft wollte er 1909 mit dem Konzept einer neuklassischen Kultur begegnen; in der Polarität beider avantgardistischen Positionen oder vielmehr in der versöhnenden Synthese beider sah Lublinski gewissermaßen die Möglichkeit für eine neue Positionierung, weshalb sich die Vorstellung von einer neuklassischen Synthese mit Bourdieu durchaus als eine der "strukturellen Lücken" innerhalb des Raums des Möglichen verstehen lässt.[103] Um aber aus der Möglichkeit eine erfolgreiche, den literarischen Produktionsraum dominierende

---

[101] Ebd. S. 53-60. Auch nach Lublinski also geht es den Vertretern der "reinen" Kunst darum, die, wie Bourdieu es formuliert, "gesellschaftliche Welt entsprechend den Überzeugungen einer gesellschaftlichen Gruppe sichtbar zu machen, deren Besonderheit darin beruht, daß sie über ein Quasi-Monopol der Produktion von Diskursen über die gesellschaftliche Welt verfügen"(Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 97).

[102] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 62.

[103] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 378.

Position zu machen, bedurfte es nach Lublinski zunächst einmal der "Erkenntnis vom Ende der Revolutionen" und des "Beginns der Kultur".[104]

b) Lublinskis eigene Position im literarischen Feld

Lublinski verstand seine Kritik an der Moderne als eine "legitime Opposition ... im eigenen Lager", da er einerseits die Anfänge der Berliner Moderne nicht nur emphatisch begrüsst hatte, sondern noch 1909 in der literarischen Revolution der 1880er Jahre ein "grosses Ereignis und eine grosse Tat" sah. Zum anderen betrachtete er seine Kritik, eben weil sie auf einem umfangreichen Wissen um den aktuellen Stand der zeitgenössischen Literatur und auf seiner Arbeit als Literaturhistoriker basierte, als eine umfassend informierte und damit legitime.[105] Seine "klare Stellungsnahme zu den Richtungen der Moderne", so Lublinski, sei durch seinen "Standpunkt zu Hebbel" bedingt; eine Position, in welcher ebenso wie bei den Naturalisten und Symbolisten das "Erbe vergangener Polemiken" weiterlebt.[106]

Hebbels Standpunkt oder, besser, dessen Position erscheint folglich bei Lublinski als eine Art unvollendetes Projekt, welches fortzuführen unter den Bedingungen der Moderne um so dringlicher erscheint, als mit dem Drama bzw. dem Theater gerade jenes "Kulturorgan" in die Krise geraten ist, mittels dessen sich die "ewig setztende Spannung der Zivilisation zum Austrag bringen" lässt. Die Spannungen der Zivilisation sieht Lublinski 1909 aber nicht mehr in den Klassengegensätzen, sondern im Gegensätzen zwischen Staat und Gesellschaft einerseits, und zwischen Gesellschaft und Einzelnem andererseits. Bei ihnen handelt es sich aus Sicht des Dramatikers um "sich selbst setzende Konflikte" oder auch "Gegensätze, die sich nirgends entbehren können".[107] Diese der modernen Zivisation gleichsam inhärenten Spannungen nun

[104] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 218. Wollte man die Position Lublinskis bewerten, so stände man tatsächlich vor der nach Hübinger, Graf und vom Bruch "für die Erschließung der Kulturdebatte um 1900 zentrale(n) Frage ... , ob im Medium der Kultur primär dem Interesse an neuer Integration, etwa im Sinne eines Grundkonsenses der 'Kulturnation', Geltung verschafft oder nur tradierte Ansprüche auf gesamtkulturelle Vorherrschaft der eigenen milieuspezifischen Kulturideale erneuert werden sollten"(dies., Einleitung: Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaften, in: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 13)

[105] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. X.

[106] Ebd., S. 127.

[107] Von den Spannungen bzw. dem Konflikt "im Schoße der gespaltenen Gesellschaft" ist im "Ausgang der Moderne" nicht mehr die Rede. Vielmehr bestätigt sich hier bei Lublinski jene von Bruch, Graf und Hübinger herausgestellte "Konjunktur des Kulturthemas", unter welcher der "sozialpolitische Diskurs zunehmend von einem neuen, kulturkritischen Diskurs überlagert und weitgegehend abgelöst wurde". Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich diese Tendenz nicht nur an Lublinski, sondern auch an seinem bevorzugten Gegner Hofmannsthal ablesen lässt – schließlich gehörte dieser zu den Mitbegründern der von Werner Sombart

verleihen der Kultur nach Lublinski ihre Daseinsberechtigung, denn "wo die Zivilisation aufhört, beginnt die Kultur". In ihr entladen sich die "zusammengepressten Triebe", wofür wiederum kein Medium besser geeignet ist, als das "Kulturorgan" des Theaters bzw. des Dramas.[108]

Ganz wie die Symbolisten also führte auch Lublinski seinen Kampf im Medium der literarischen Form – hier des Dramas. Stilisierten die Symbolisten die Lyrik zur höchsten Gattung innerhalb der Hierarchie der literarischen Formen, weil sie von der Alltagssprache und der sozialen Praxis am weitesten entfernt ist, so wertet Lublinski das "Drama im Ästhetischen (als) vollkommensten Ausdruck einer Kultur", da die Gattung des Dramas und vor allem ihre "strengste Form", die Tragödie, einem "zeitgenössischen Alltag voll mit sich selbst setztenden Konflikten" am ehesten gerecht zu werden vermag. Mit der Qualität dieser literarischen Form steht und fällt Lublinski zufolge das "schöpferische Vermögen eines Zeitalters", womit gesagt ist, dass es nicht nur hinsichtlich der Literatur bedenklich sei, wenn das Drama mit Shaw und Wedekind zur "Parodie verkomme".[109]

Die Krise des Drama und die Vorherrschaft des Symbolismus im avantgardistischen Sektor des literarischen Feldes sind dann bei Lublinski auch mehr als nur ein Problem der Literatur; sie stehen vielmehr als Symptome für die Unfähigkeit der modernen Kultur, große Formen zu schaffen. Hofmannsthal beispielsweise und sein literarischer Erfolg haben nach Lublinski als "bemerkenswertes Symptom" ebenso "kulturhistorische Bedeutung", wie der Aufschwung der essayistischen Form. Gerade der Essay wird dabei als "Zwischenform" oder auch "Keimform" und damit als etwas zu Überwindendes präsentiert:

> Wo die reinliche und mächtige Scheidung zwischen Gefühl und Erkenntnis, Produktion und Kritik und Aussen- und Innenwelt noch nicht vollzogen ist, sondern das alles noch in einer inneren und dennoch organischen Einheit verschlungen und verwickelt erscheint, dort auch ist in erster Reihe der Ort für den Essai.[110]

---

ins Leben gerufenen Zeitschrift *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*. Vgl. hierzu Rüdiger vom Bruch, Weltpolitik als Kulturmission, Paderborn 1982, S. 48.

[108] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 117ff.

[109] Ebd., S. 150.

[110] Ebd., S. 88. Damit wird die literarische Form des Essays zum Träger einer noch unausgereiften und folglich vorläufigen Weltanschauung. Das ihm innewohnende Fragmentarische, wie es sich aus dem Spiel mit der Innen- und Außenwelt notwendig ergibt, kann zu keiner großen Synthese führen, und weil der Essay seinem Wesen nach im Subjektiven verbleibt, indem er vom Gegenstand eher redet, als ihn erschöpfend behandelt, erscheint er aus der Position Lublinskis mangelhaft. Der junge Lukács wird zwei Jahre später dieser Form als "Vorläufer einer großen Ästhetik" einen eigenen Essay widmen und damit eine Diskussion weiterführen, die spätestens mit Adornos "Essay als Form" den Gegenstand erneut einer Bewertung unterzieht.

Um der vorherrschenden Position und ihren bevorzugten literarischen Formen ihre Legitimität zu entziehen, bedient sich Lublinski einer Strategie, welche sich im Feld zu diesem Zeitpunkt bereits erprobt hatte: er verweist die Symbolisten "aufs Altenteil"[111] und charakterisiert deren Positionierungen als Ausdruck eines "Rückzug(s) in leblose, in Formalismus erstarrte Formen". Angesichts dessen, was ist, sei die Bewegung der neuromantischen Richtung hin zu einem "bewusste(n) Artistentum" zwar verständlich, doch müssen die Literaten über diese Tendenz hinaus, sobald die "moderne Kulturrealität" an die Stelle der "Übergangszeit" tritt:

> Wenn im Leben, in der umgebenden Kulturwelt, das äußere Dasein kein restloser Ausdruck der inneren Empfindung ist, also die Kultur nur eine Konvention bedeutet und nicht zugleich eine Realität: dann freilich müssen die Künstler zu Mystikern werden.[112]

Die Schriften der Neu-Romantik stehen dann bei Lublinski als "Bruch der Kultur" auch exemplarisch für die "Erkenntnis von der Unmöglichkeit der Kunst in einer solchen Zeit", wobei selbstverständlich angefügt werden muss, dass es sich hier um einen Kunst-Begriff im neuklassischen Sinn handelt.[113] Vom Standpunkt des Dramatikers aus wird die neuromantische Position als Vorläufer und Anreger gewertet, welche in ihrer Dominanz die "Not" all jener "zum Bewußtsein bringt", die auf eine Wiederbelebung der klassischen Tragödie setzten und für die die symbolistische Position zur Gefahr wird, sobald sie "über ihre Mission hinaus die Herrschaft behaupten möchte".[114]

---

[111] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 253, siehe hierzu auch den Abschnitt "Die kollektive Produktion des Glaubens" im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

[112] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S.110. Siehe zu dem hier von Lublinski umkreisten Problem einer "überkompensatorischen Erwartung", in welcher der Kunst der Avantgarde "all das zu leisten abverlangt (wird), was man Religion und Ethik, Politik und Soziallehre nicht mehr zutraut" Corona Hepp, Avantgarde, a.a.O., S. 50. Die Künstler, so könnte man dann weitergehend sagen, werden bei Lublinski zu Mystikern, indem sie das leisten, was David Roberts in anderem Zusammenhang als "Inklusion der Exklusion des Utopischen" bezeichnet: Die von der Gesellschaft ausgeschlossene "Zusammenführung der Ästhetik und der Ethik" wird von der Kunst als "Möglichkeit einer utopischen Verdopplung der Welt" gewissermaßen wieder inkludiert. Das aber, was sich der Kunst aufgrund der "strukturellen Homologie zwischen Kunst und Gesellschaft" ablesen lässt, nämlich "auf was die Gesellschaft sich eingelassen hat, als sie Funktionssysteme ausdifferenzierte und sie damit einer autonomen Selbstregulierung überließ", lehnt Lublinski schon bei der Beobachtung ihres Auftauchens ab und hofft auf eine "moderne Kulturrealität" bzw. auf ein Ende der entfremdeten Gesellschaft. Vgl. zur "Weltverdopplungsfunktion der Kunst" und zur Kunst als "Paradigma der modernen Gesellschaft" bei Luhmann und Adorno: Roberts, Von der ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesellschaft, in: Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen, a.a.O., S. 128-131.

[113] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 110.

[114] Ebd. Gerade die Wiederbelebung der klassischen Tragödie ist nach Lublinski angesichts der Tatsache äußerst schwierig, dass "heute die Massen Geschichte (machen)", womit neben dem Schicksal auch der Held des traditionellen Dramas problematisch wird. Die modernen Menschen, so Lublinski, sind Teil der Masse "als Masse, nämlich als Organisation und sozialer Kreis, (die) unfrei und gebunden und streng diszipliniert" sind (Ebd., S.182).

Dass Lublinski trotz der klar erkannten Krise des Dramas auf den Standpunkt Hebbels setzte, wurde sicher auch durch den Umstand begünstigt, dass Akteure wie Paul Ernst und Wilhelm Scholz 1909 bereits "auf dem Weg zur Form" waren, also die Position der Neuklassik schon als Möglichkeit markiert hatten.[115] An ihrer Seite ergreift Lublinski unter der Überschrift "Neue Wege" offen Partei gegen den "üblen Zeitgeschmack" und die "Irrtümer der Moderne"; Irrtümer wohlgemerkt, die sowohl Ernst als auch Lublinski selbst begangen hatten. Vor allem Ernst, der als Sozialist begann und alle Phasen der nachfolgenden Entwicklung aktiv durchlaufen hatte, rechnete um 1910 ebenso nachdrücklich wie Lublinski mit der Moderne ab und propagierte eine geschlossene literarische Form, einen logischer Aufbau, eine klare Handlung und einen "durchdachter und durchgeführter Willenskonflikt".[116]

Bereits 1897 und 98 waren "Zwei Selbstanzeigen" von Paul Ernst erschienen, in denen sich die entscheidenden Ansätze der von ihm geprägten literarischen Bewegung der Neuklassik finden. Sie wurden in seine literaturtheoretische Schrift "Der Weg zur Form" aufgenommen und entfalteten erst später grössere Wirkung. In den Selbstanzeigen geht es Ernst um die Frage, inwiefern der Naturalismus weiterhin den literarischen Anforderungen gerecht werden könne:

> Früher sagte man, die gemeinen und häßlichen Dinge haben kein Recht, künstlerisch dargestellt zu werden. Wir haben als junge Leute darüber gelacht, wenn wir diese damals so billige Nachfahrenweisheit hörten. Aber wenn wir jetzt, wo der Naturalismus mit eisernem Besen das ganze elende Nachfahrentum hinweggefegt hat, das noch im vorigen Jahrzehnt ganz Deutschland beherrschte, wenn wir jetzt nun fragen: Ja, ist denn die Kunst wirklich dazu da, dieses elende Gesindel der Lumpenbagasch und des Chambre separee zu schildern? - dann verlieren wir doch die Siegesgewißheit mitten im Sieg. Hat es denn überhaupt noch einen Wert, künstlerisch zu schaffen, lohnt es denn die unendliche Mühe (...) all dieses elende, dumme Zeug, das uns im Leben schon so anwidert, auch noch künstlerisch darzustellen?[117]

Die Antwort der Neu-Klassiker auf die hier von Ernst gestellte Frage ist nein. Der Wert der Literatur wird von ihnen gerade nicht über deren Abbildfunktion definiert, sondern über die ihr kraft der Form zukommende Macht, sich von der Realität zu unterscheiden.

---

[115] "Der Weg zur Form" lautet der Titel einer Aufsatzsammlung von Paul Ernst, in welcher auch seine wichtigsten Artikel aus den 1890er Jahren aufgenommen wurden.

[116] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 163.

[117] Paul Ernst, Zwei Selbstanzeigen, in: Die Zukunft, Jg. 6, 1887/98, Bd. 21, S. 264-269, hier zitiert nach Ruprecht u. Bänsch (Hg.), Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, a.a.O., S.420-424, hier S. 421.

Diesen Standpunkt teilen die Neu-Klassiker mit den Neu-Romantikern. Auch stimmen beide Positionen in der Ablehnung der Soziologie überein, welcher Ernst 1899 in seinem Aufsatz "Das Drama und die moderne Weltanschauung" vorwirft, sie habe zusammen mit dem Darwinismus dazu geführt, dass man jede Form des Handelns von Bedingungen abhängig mache. Für die Literaten bedeutet dies die Aufnahme von Erklärungen bzw. die Kontextualisierung von dargestellten Handlungen, womit der Literat in die Rolle eines Akademikers gezwungen werde:

> Aus dem Propheten und Seher der früheren unaufgeklärten Zeiten hat sich in unserer aufgeklärten Gegenwart der Dichter in ein liebenswürdig belehrenden und unterhaltenden Professor verwandelt.[118]

Der eigentliche Kritikpunkt der neuklassischen Position besteht dann aber im Unterschied zur Neu-Romantik darin, dass mit der Soziologie auch die "Sittlichkeit in der Kunst" und damit der "Stil" untergraben werde, und genau diese wollten Ernst, Scholz und Lublinski mit der Aufwertung der "Kulturorgane" Drama und Theater mittels der Literatur für die moderne Zivilisation zurückgewinnen. Anders als die Symbolisten berufen sie sich bei der Legitimation ihres Standpunktes nicht allein auf den Eigenwert der Literatur, sondern auf deren Funktion für den Aufbau einer modernen Kultur.[119]

Sowohl Symbolismus als auch Neu-Klassik verdanken sich dem naturalistischen Bruch mit der Gesellschaft, doch während die symbolistische Richtung auf die einmal vollzogene Trennung beharrt und diese theoretisch untermauert, sieht die Neu-Klassik ihre Möglichkeit in einer Art neuerlichen Versöhnung. In diesem Sinn plädiert Lublinski für eine stilbildene und damit allgemein verbindliche Mitte bzw. Synthese zwischen der "Willenlosigkeit" des Naturalismus und der "dreisten Willkür" [120] der Neu-Romantik – eine Synthese jedoch, die, obgleich oder weil sie über die Alternativen im literarischen Feld hinaus zielt, nichts anderes ist als ein weiterer Bruch mit den sich 1909 bereits als Routine darbietenden Richtungen der literarischen Moderne.

---

[118] Ernst, Das Drama und die moderne Weltanschauung, in: Ethische Kultur, Jg. 7, 1899, Nr. 22, S. 170-172, hier zitiert nach Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, a.a.O., S.424-435, hier S. 425.

[119] Spätestens bei den Ausführungen zu Lublinskis eigener Position im literarischen Konkurrenzraum seiner Zeit wird noch einmal ganz deutlich, wie sehr der oben bereits unter Berufung auf Wilhelm Vosskamp angesprochene funktionsgeschichtliche Aspekt, dass nämlich die literatursoziologischen Ansätze "*Synthesewünsche* nicht befriedigen konnten", auch bei Lublinski die Entscheidung zu Ungunsten einer literatursoziologischen Alternative ausfallen ließ. Vgl. hierzu erneut Vosskamp, Literatursoziologie: Eine Alternative zur Geistesgeschichte?, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, a.a.O., S. 300.

[120] Lublinski, Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 152.

Hinter den von Lublinski gegen die Symbolisten gerichteten Abwertungen, wie "schulmeisterliche Technik", neues "Epigonentum" oder "rein formalistische Stillosigkeit", steht jener "Abnutzungeffekt", mit dem Bourdieu zufolge "die von Epigonen betriebene, in akademischen Formen erstarrende Produktion zur Routine wird, eine Wirkung, der die Avantgardebewegungen selbst nicht entrinnen und die aus dem bloß repetitiven Praktizieren bewährter Verfahren hervorgeht".[121] Aus dem "Kanonisierungsprozeß" und der "Banalisierung" vorherrschender Avantgarde-Praktiken begründeten die Neu-Klassiker gewissermaßen ihr Recht auf Differenz, d.h. auf Existenz, was durchaus in der Logik des Feldes liegt. Doch zeugt gerade diese Position auch von der "Benutzung längst erfundener Erfindungen ohne entsprechenden Erfindergeist" und mithin von dem wenig aussichtsreichen Versuch, die Geschichte des Feldes zum Stillstand zu bringen oder gar umzukehren.[122]

[121] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 401.
[122] Ebd. S. 401f.

2. Georg Lukács' literatursoziologische Methode

2.1. Die theoretische Verbindung ästhetischer und soziologischer Anschauungen

In einem frühen Aufsatz "Zur Theorie der Literaturgeschichte" (1910) spricht Lukács von der "Unzulänglichkeit einer getrennten Anwendung der ästhetischen und soziologischen Anschauungen" und plädiert für eine Untersuchungsmethode, in der beide zusammenwirken.[123] Das erklärte Ziel der "synthetischen Methode" ist es, "der Literaturgeschichte den Rang einer selbständigen Wissenschaft einzuräumen", d.h. einer Wissenschaft, die das "Konstante in den Erscheinungen, die wir literarisch zu nennen pflegen", ebenso erfasst, wie die "Veränderungen und ihre Ursachen".[124] Mit diesem Projekt einer "Vereinigung von Soziologie und Ästhetik" formulierte Lukács bereits 1910 die Grundlagen einer literatursoziologischen Untersuchungsmethode, als deren zeitgenössische Fortsetzung sich auch die von Bourdieu zum Ziel einer "Wissenschaft von den Kulturprodukten" angestrebte "Überwindung der Alternativen" zwischen interner und externer Analyse verstehen lässt.[125] Beide Ansätze verbindet das Bestreben, über den Gegensatz hinaus zu gelangen; während Bourdieu aber den soziologischen Begriff des Feldes ins Zentrum seiner Methode stellt, entwickelt Lukács seine Untersuchung der literarischen Produktion vom Form-Begriff ausgehend.

Um die Intention und die Methode Lukács' angemessen verstehen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass sie in einer kulturellen Situation erarbeitet wurden, in der, ich zitiere Klaus Lichtblau, "die Vielzahl der sich jeweils überbietenden Stilrichtungen nun nicht mehr in Gestalt einer historischen *Abfolge*, sondern eben nur noch in der Form der 'Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen', d.h. prinzipiell im Modus des *Nebeneinanders*", beschrieben werden konnte.[126] Der um 1900 noch einflussreiche Historismus traf sich mit einem gesteigerten Gegenwarts- und Krisenbewußtsein und

---

[123] Georg Lukács, Zur Methodologie der Literaturgeschichte, 1910 erstmals in deutscher Sprache in der Übersetzung von Denes Zalan, Erlangen erschienen. Erstdruck in 'Alexander-emlekkönyv', Budapest 1910, S. 399-421. Hier und zitiert nach der Übersetzung in Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Georg Lukács, Oktober 1973, S. 28, 29 u. 25. Eine chronologische Bibliographie der Werke von Georg Lukács findet sich, von Jürgen Hartmann bearbeitet, in: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács, hrsg. v. Frank Benseler, Neuwied/Berlin 1965, S. 625-696.

[124] Ebd., S. 24.

[125] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 328. Hier wird meines Erachtens bereits ganz deutlich, dass einzelne Fragestellungen und Methodendiskussionen in Richtung auf eine Literatursoziologie nicht erst in den 1920er Jahren zu beobachten sind. Siehe zur wissenschaftsgeschichtlichen Gewichtung der 20er Jahre Rainer Baasner, Literatursoziologie, in: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 225 u. Scharfschwerdt, Grundprobleme der Literatursoziologie, a.a.O., S. 75-111.

[126] Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 55. Siehe zum Problem der Darstellung „ästhetischer Simultaneität" auch Johannes Ullmaier, Kulturwissenschaft im Zeichen der Moderne. Hermeneutische und kategoriale Probleme, Tübingen 2001, S. V.

förderte, da die überkommenen Untersuchungsmethoden nun zunehmend problematisch erschienen, eine "außergewöhnliche Produktivität des intellektuellen Diskurses" und in ihm die Klärung der Grundlagen einer Theorie der kulturellen Moderne.[127] Die von Klaus Lichtblau als Voraussetzung für eine derartige Grundlagenforschung betonte "disziplinäre, intellektuelle und lebenspraktische Verstrickung der Gründerväter" der deutschen Soziologie trifft auch auf Lukács zu. Keiner der etablierten Disziplinen angehörig, zog er sich nach seinen Erfahrungen mit dem "Thalia-Theater"[128] in Budapest auf den Bereich der Theorie zurückzog, um in der Ästhetik, der Literaturgeschichte und der Soziologie nach übergreifenden Lösungen für die kulturellen Widersprüche seiner Zeit zu suchen.[129]

Auch Lukács sah die größte Herausforderung in einer gleichzeitigen methodischen Berücksichtigung der "Struktur des historischen Bewußtseins" und der "neue(n), sehr bedeutende(n) Kategorie" der "bloßen Existenz"; während nämlich die Kategorie des historischen Bewusstseins von einer Kontinuität der Entwicklung ausgeht und nur auf bestimmte Elemente des Alten reagiert und sie konserviert, schreibt die Kategorie der bloßen Existenz den Dingen unabhängig von ihrem Wert oder ihrer Nützlichkeit allein aufgrund der Tatsache, dass sie existieren, eine Bedeutung zu.[130]

Die Verbreitung der zweiten Kategorie vor allem im Publikum bewirkt Lukács zufolge, dass "alles Neue – sei's Gefühl, Stil oder gar nur Mode – auf der Oberfläche zustande kommt", da nur in einer durch "soziale und intellektuelle Auslese" gewachsenen dünnen Schicht die eigentlichen Veränderungen vor sich gehen, denen das breite Publikum dann mit Gleichgültigkeit und Ignoranz begegnet.[131] Die so beschriebene Aufspaltung des künstlerischen Produktions- und Wirkungsbereiches in einen avantgardistischen Sektor einerseits, und einen der "konservativen Grundstimmung des Publikums" Rechnung tragenden Sektor andererseits aber verhindert nicht nur eine breite Wirkung des

---

[127] Ebd., S. 13 u. 28. Siehe zur Entstehung der modernen Soziologie vor dem Hintergrund einer "tiefreichenden Krisenerfahrung" auch Weiß, Die Soziologie und die Krise der westlichen Kultur, in: Sozialstruktur und Kultur, a.a.O., S. 124.

[128] Gemeinsam mit Sandor Hevesi hatte Lukács 1904 das Thalia-Theater gegründet und arbeitete als Regisseur und Dramaturg bei der Budapester Bühne. Die unter seiner Führung aufgeführten Dramen Hauptmanns, Ibsens, Strindbergs und Tschechows bedeuteten für die Budapester Theaterlandschaft eine Revolution und belegen anschaulich Lukács' Interesse an der literarischen Entwicklung seiner Zeit.

[129] Lukács wurde 1906 Mitarbeiter der Soziologischen Gesellschaft und, nach einer Promotion in den Staatswissenschaften und einer vorübergehenden Tätigkeit im ungarischen Handelsministerium, der persönliche Schüler Georg Simmels.

[130] Vgl. zu beiden Kategorien und ihrer Bedeutung für die Literaturgeschichte: Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 42f.

[131] Ebd., S. 43.

künstlerisch Neuen und damit eine umfassende, gleichgerichtete Weiterentwicklung auch der Literatur, sondern erschwert darüber hinaus deren literaturhistorische Erfassung. Mit anderen Worten, auch der eigentliche Grundbegriff der Literaturgeschichte – der Stil –, an an dem Lukács methodisch festhält und ihn als "allgemein verbreitete und allgemein wirkende Form"[132] definiert, wird unter der bereits von Georg Simmel für die Moderne als symptomatisch befundenen Vielheit der Stile problematisch, woraus sich dann auch für die Theorie die Dringlichkeit eines Methodenwechsels ergibt.

Die von Lukács unter dieser Problemlage eingeschlagene literatursoziologische Richtung nun entspricht dem Versuch, sowohl den Reduktionismus marxistischer Prägung als auch die namentlich mit Dilthey in die Literaturgeschichte eingebrachte einseitige Ausrichtung auf eine "geniale Anschauung" zu umgehen, ohne die grundsätzliche Berechtigung beider Methoden in Frage zu stellen.[133] Einer an der Romantik geschulten Ästhetik aber mangele es an einem methodisch verwendbaren Entwicklungsbegriffs, da sie die Geschichte der Literatur und ihrer Formen auf die "stufenweise Realisation einer Idee" zurückführt und somit "jede zeitbezogene Kategorie beiseite"[134] lassend in ein metaphysisches Erklärungsmuster mündet.[135] Der historische Materialismus stellt sich einer solchen, den Schwerpunkt auf die besondere Anlage des künstlerisch Schaffenden legenden Deutung zwar entgegen, schlägt aber mit einer konsequenten marxistischen Kunstsoziologie in das andere Extrem aus, indem er die Beziehungen zwischen gesellschaftlicher und künstlerischer Ebene auf eine einseitige Kausalität reduziert, die nach Lukács nur über eine Ausblendung des Spezifischen der Literatur – der Form – erkauft werden kann:

> Eine Verbindung, die die ökonomischen Verhältnisse mit den Inhalten der Literatur zusammenbringt, muß ergebnislos bleiben. Und zwar einerseits, weil die Annahme, daß der "Inhalt" realer sei als die Form, eine Illusion ist (...); und weil das Verbleiben bei den Inhalten nur ein Beharren an der Oberfläche wäre. Andererseits, weil die ökonomischen Verhältnisse nur als breitester Rahmen eine Bedeutung haben.[136]

Mit der Annahme, dass nicht die Inhalte, sondern die Formen die realen, also in der Gesellschaft wirkenden Faktoren sind, folgt Lukács seinem frühen Mentor Simmel. Ihm

---

[132] Ebd., S. 35.
[133] Ebd., S. 28.
[134] Ebd., S. 31 u. 27.
[135] Ebd., S. 38.
[136] Ebd., S. 34.

verdankte er neben der zahlreich in die eigenen Schriften übernommenen Diagnostik der Moderne gerade auch das "Aufzeigen der Möglichkeit der soziologischen Behandlungen von Kulturobjektivationen".[137] Auch wenn Lukács später in Simmel den Apologeten des Finanzkapitalismus sah, so muss der von ihm erarbeitete Formbegriff für die Erstellung der synthetischen Methode und ihre praktische Anwendung in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* als bestimmend verstanden werden.[138] Wie Simmel, so sieht auch Lukács in den kulturellen Formen die Produkte von *Relationen*. Zu den "Kulturobjektivationen" zählt dann auch die Literatur, deren "Sinn" "was immer ihre psychologischen Entstehungsursachen sein mögen" – in dem interaktiven Prozess der Mitteilung besteht:

> Der Dichter teilt den Menschen gewisse Gefühle, Gedanken, Wertungen usw. (einigen wir uns auf die Abkürzung Erlebnisse) mit. Diese Mitteilung geht von einem Menschen aus, der in der Gesellschaft lebt, ihren Wirkungen unterworfen ist; und sie ist für deren Wirkungen ebenfalls ausgesetzte Menschen bestimmt.[139]

Der "Weg zu dieser Mitteilung" aber oder, besser, die Wege haben sich im Verlauf der Geschichte konventionalisiert und eine eigene "Wirkungsmacht" entwickelt. Lukács fasst diesen Gedanken der wachsenden Objektivierung eines an sich subjektiven Handelns mit der Formulierung von der "Versteinerung der Praxis", derzufolge die Formen als "a priori den Bedeutungen des Lebens, dem zu-Formenden" gegenübertreten.[140] Der soziale und ästhetische Doppelcharakter der Formen ergibt sich folglich aus dem Umstand, dass die nach Simmel aus der Summierung kollektiven Handelns und seiner Idealisierung im jeweiligen Produktionskreis hervorgegangenen "sachlichen Symbole"[141] eine Eigendynamik und Eigenlogik gewinnen, hinter der ihre Genese und damit ihr "Gemacht-Sein" zurücktreten. Die Herausbildung sachlicher Symbole oder auch symbolischer Formen ist Simmel zufolge das Spezifische des Kulturprozesses insgesamt, aber erst im 19. Jahrhundert übernimmt die objektive Kultur

---

[137] Georg Lukács, Curriculum vitae. Quelle: Universitätsarchiv Heidelberg III, Fakultätsakten 1918/19, Bd. I, Dekanat v. Domaszewski, 5a, 186, fol. 223-253. Hier zitiert nach: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Georg Lukács, Oktober 1973, S. 5.

[138] Siehe zum Formbegriff bei Simmel und zu seiner Lukács Abrechnung mit seinem früheren Lehrer erfolgte vor allem in *Die Zerstörung der Vernunft*(1954), in: Lukács, Werke, Bd. 9, Neuwied/Berlin 1962, S. 398.

[139] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 28.

[140] Ebd., S. 43.

[141] Siehe zur Ausbildung eines "sachlichen Symbols" und seiner Bedeutung für die "Objektivierung des Zusammenhaltes der Gruppe" Simmel, Die Selbsterhaltung der socialen Gruppe. Sociologische Studie, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, a.a.O., S. 324ff.

die Herrschaft über die empirische Ebene, der sie entwachsen ist.[142] Als eigenständige Gebilde wirken die Formen nun auf die empirische Ebene zurück, indem sie den Verhaltensweisen und Vorstellungen der Menschen gewissermaßen ihre Richtung verleihen. Verkürzt ließe sich sagen, dass die aus der sozialen Praxis entstandenen kulturellen Gebilde ein vom empirischen Leben losgelöstes Eigendasein entwickeln und die Herrschaft über die "immer wieder abgebrochenen Reihen des individuellen Lebens" übernehmen, indem sie den jeweiligen Trägern der Kultur "Form und Inhalt (ihres) eigenen Wesens" verleihen.[143]

Die Resistenz gegen einen unmittelbaren Einfluss gesellschaftlicher Veränderungen erwächst den Formen aus der Tatsache, dass sie gegenüber jedem konkreten Inhalt indifferent sind. Ihnen allen ist gemein, dass sie aus der "Totalität des Lebens" nur jene spezifischen Momente abstrahieren, die sich ihrer Logik unterordnen lassen. Auf diese Weise gewinnen sie gegenüber den konkreten Inhalten eine Autonomie, die sich im Prozess fortschreitender Kultivierung zu einer autonomen Sphäre verdichtet.[144] Lukács überträgt diesen Gedanken auf die Literatur, indem er den "Kreis literarischer Erscheinungen", durchaus verstanden als autonome Sphäre literarischer Formen, zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand der Literaturgeschichte erklärt:

> (...) ohne Formen gibt es keine literarische Erscheinung. Der Begriff der Form hat, innerhalb des Kreises literarischer Erscheinungen, keinen ausschließenden Gegensatz dazu, nur Abstufungen.[145]

In diesem Kreis der literarischen Formen liegen die Maßstäbe, auf die jeder Produzent und Theoretiker der Literatur verwiesen ist, denn nur von ihm ausgehend können sich die Literaten den Erscheinungen der Außenwelt nähern, indem sie, ich zitiere Lukács,

---

[142] Vgl. zum Verhältnis zwischen subjektiver und objektiver Kultur am Beispiel des Geldes, des Rechts und der Intellektualität: Simmel, Philosophie des Geldes, a.a.O., S. 608-621, zu Simmels Formensoziologie auch Antonius M. Bevers, Dynamik der Formen bei Georg Simmel. Eine Studie über die methodische und theoretische Einheit eines Gesamtwerkes, Berlin 1985, S. 72-96. Siehe zu Simmels "Konzept der formalen Soziologie" und dem der Wechselwirkung in ihrer Bedeutung für das "Konzept der reinen Soziologie", auf das später Parsons aufbaut: Friedrich Jonas, Soziologie in Deutschland, in: ders., Geschichte der Soziologie, Bd. 2, Opladen 1980, 160-254, hier S. 171.

[143] Simmel, Über sociale Differenzierung, a.a.O., S. 145. Vgl. hierzu auch Hans Joas, Die Immanenz der Transzendenz (Georg Simmel), in: ders., Die Entstehung der Werte, Frankfurt a.M. 1999, S. 115.

[144] Siehe zur Form und ihrer Bedeutung bei Simmel vor allem: ders., Persönliche und sachliche Cultur, in: Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, Frankfurt a.M. 1992, S. 563ff. Vgl. hierzu auch: Donald N. Levine, Simmel reappraised: Old Images, New Scholarship, in: Reclaiming the Sociological Classics: The State of Scholarship, Charles Camic (ed.), Blackwell; Massachusetts 1997, S. 175f. und Felicitas Dörr-Backes (Hg.), Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne, Würzburg 1995, S. 60f.

[145] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 27.

fragen. "was das Leben als Stoff für die aus dem Wesen der Form entsprungenen Forderungen" bietet.[146]

Damit zieht Lukács die methodischen Konsequenzen aus einem Prozess fortschreitender funktionaler Differenzierung, in dessen Verlauf sich auch die literarischen Formen vom "Weg" zur Mitteilung der Gedanken und Wertungen zum eigentlichen Zweck erhoben haben. Auch ihnen widerfährt, was Simmel anhand des Geldes als einen der Hauptzüge "jeder höheren Kultur" bezeichnet: die Mittel überwuchern die Zwecke.[147] Erst unter der Annahme, dass sich die Formen auch im Bereich der Literatur vom Medium der Mitteilung zum eigentlichen Zweck erhoben haben und nun auch die Dichter unter ihr Diktat nehmen, kann Lukács die Perspektive wechseln und sich auf die Seite der von der Logik der Form aus gesehen relevanten Unterscheidung stellen. Die Bedeutung und Aktualität dieser Perspektive für eine soziologische Literaturwissenschaft mag folgende Feststellung Wilhelm Vosskamps unterstreichen:

> Vergleichbar sind literarische Gattungen mit sozialen Institutionen in besonderer Weise unter Gesichtspunkten ihres Doppelcharakters von relativer Autonomie und Zweckgebundenheit. So wie soziale Institutionen durch ein hohes Maß an Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit charakterisiert sind, so werden literarische Gattungen durch eine Reihe von gattungsimmanenten Merkmalen geprägt, die deren Eigengewicht hervortreten lassen. Die Eigengesetzlichkeit von Gattungen ist vor allem an ihren historischen Gattungsnormen, aber auch an Sanktionen (etwa an der Geschichte der Literaturkritik) ablesbar.[148]

Ein Dramatiker wie beispielsweise Hebbel wird durch die hier von Vosskamp betonten "historischen Gattungsnomen" nach Lukács dazu gezwungen, "in allen Lebenserscheinungen Tragödien" zu sehen, womit sich bereits andeutet, dass der von der Logik der Formen ausgehende Zwang unter veränderten Wirkungsbedingungen problematisch werden kann. Um das mit der Moderne aufbrechende Spannungsverhältnis zwischen dem "Kreis literarischer Erscheinungen" und der Welt aufzuzeigen, teilt Lukács gewissermaßen die Optik des Dichters, dem die Form nicht als

---

[146] Ebd., S. 31

[147] Simmel, Das Geld in der modernen Cultur, in: ders., Auf[illegible]ngen 1894-1900, a.a.O., S. 188f.

[148] Wilhelm Vosskamp, Methoden und Probleme der [illegible] Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: IASL, onl[illegible] über die Sanktionen der Literaturkritik geben neben dem zweiten Teil der vor[illegible] auch die Ausführungen zu Lublinski, vor allem zu dessen Versuch einer Aufwe[illegible] Dramas, Auskunft.) Siehe zur "Zwischenposition der Form" bei Lukács auch Rolf Günter Renner, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács. Zu ihrer Genese und Struktur, Bern 1976, S. 25f. Renner hebt hervor, dass gerade in dieser "Zwischenposition der Form ... der Simmelsche Formbegriff und der Simmelsche Begriff der 'Wechselwirkung' faßbar (werden)"(ebd., S. 25).

eine soziale, sondern vielmehr als eine "apriorische" Kategorie erscheint, von der ausgehend er auf das blickt, "was zu gestalten ist".[149]

Entscheidend aber ist vorerst, dass Lukács den literarischen Formen die Macht über die Auswahl des Stoffes zugesteht. Wie unter dem von Simmel für eine ästhetische Analyse der Moderne gewähltem Gesichtspunkt des Geldes aus der Fülle der Erscheinung nur jene Momente abstrahiert werden, denen sich ein Tauschwert zuschreiben lässt, so befragen die Formen der Literatur das empirische Leben ausschließlich nach den für die jeweilige Gattung tauglichen Momenten. Durch diese von Lukács in Anlehnung an Simmel herausgestellte Wirkungsmacht der Objektivationen, welche auch den Dichter zwingt, die Welt "aus dem Gesichtspunkt der Formen"[150] zu betrachten, entzieht sich der "Kreis der literarischen Erscheinungen" dem unmittelbaren Einfluss der gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse, woraus folgt, dass hinsichtlich der "Entwicklungsmöglichkeiten, -rahmen- und -richtungen" der Literatur eine allein auf ihr äußeres Leben abstellende Kultursoziologie marxistischer Prägung zu kurz greifen muss. Bei Bourdieu findet sich dieser Gedanke im Rahmen der von jedem Produktionsfeld erzeugten "illusio" wieder, die als Glaube an den Wert der Werke die Verhaltensweisen und Vorstellungen der literarischen Akteure regelt, indem sie diese dazu bewegt, "die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen".[151]

Und ebenso wie nach ihm Bourdieu sah auch Lukács bereits, dass diese spezifische Logik und die damit verbundene Wertung eine gesellschaftliche Leistung und mithin das Produkt eines kollektiven Unternehmens sind, an dem auch die Kunstwissenschaften selbst beteiligt sind. Auch bei ihm steht der Akt der Wertung als eine Art verbindender, wenn auch stillschweigender Korrespondenz hinter allen Produkten sozialer Interaktion; er wird von Lukács in Anlehnung an Simmel als "Urphänomen"[152] verstanden, dessen "Notwendigkeit und Unvermeidbarkeit" nicht nur in den Kreis literarischer Erscheinungen hineinwirkt, sondern auch der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihm zugrunde liegt:

---

[149] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 28-32. Doch sei an dieser Stelle mit Rolf Günter Renner noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass bei Lukács " die 'Gattungspriorität' als eine historische Kategorie zu erfassen" ist(Renner, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács, a.a.O., S. 27).

[150] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 43 u. 31.

[151] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 360.

[152] Simmel, Philosophie des Geldes, a.a.O., S. 27.

> In der Literatur kann man nämlich die Wahrnehmung, Kenntnisnahme und Tatsachenfeststellung nie von der Wertung trennen. (...) Nur durch die ästhetische Wertung kann jede Erscheinung zum Gegenstand der Kunstwissenschaft werden und nur so wird sie für die Wissenschaft eine Erscheinung, Beleg, Tatsache, ein Element.[153]

Während die den übergreifenden gesellschaftlichen Wirkungsmechanismen stärker zugewandten Soziologen Simmel und Bourdieu aber die Produktion des Wertes und mit ihr die des Glaubens an die jeweiligen Werte auch auf den Bereich der Ökonomie ausdehnen, setzt Lukács die Kulturwissenschaften nicht nur von den Naturwissenschaften, sondern auch von der Nationalökonomie ab. In beiden, so Lukács, könne man "die Tatsachenfeststellung von der Wertung klar trennen"[154]; eine Überzeugung, mit der sich Bourdieu später intensiv auseinandersetzt.[155] Die von Lukács vollzogene Trennung zwischen den Gesetzen der Kunst und denen der Ökonomie basiert dabei nicht zuletzt auf seiner eigenen Wertschätzung dem Untersuchungsgegenstand gegenüber. Zwar sei, so Lukács, eine Wissenschaft, in der die Literatur ihre Bedeutung "als literarischer Wert" zugunsten eines "Kultursymptom(s)" verliert, grundsätzlich vorstellbar, doch wäre diese dann keine Literaturgeschichte mehr.[156]

Wie am Anfang gesagt wurde, war es ja gerade das Ziel Lukács', der Literaturgeschichte unter Zuhilfenahme der Soziologie den Rang einer selbständigen Wissenschaft einzuräumen. Während Simmel und nach ihm Bourdieu das Gewicht verstärkt auf die sozialen Kreise bzw. Felder legen, in denen es durch die anhaltende "Summierung der

---

[153] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 25. Die Frage nach den "Beurteilungsmaßstäben", welche Dornbusch zufolge noch in den 1970er Jahren unbeachtet blieb, findet sich hier bereits klar formuliert. Lukács sah durchaus "die offensichtliche Wandelbarkeit des Urteils", welche nach Dornbusch "Veranlassung genug sein (sollte), sich um das Steigen und Fallen selbst zu kümmern"(Sanford, M. Dornbusch, Die Forschung auf dem Gebiet der Künste, in: Literatursoziologie. Begriff und Methodik, a.a.O., S. 131). Siehe zur Ausblendung der "Fragen literarischer Wertung" bei den empirisch-positivistischen Ansätzen Hans Norbert Fügens und Alphons Silbermanns: Wilhelm Vosskamp, Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, III (1978), S. 1-37, hier zitiert nach der unredigierten Fassung in IASL online, Online Archiv, 39 Seiten, hier S.3f.

[154] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 25. Dieser Punkt wird zum Schlüssel für Lukács' Begriff der Verdinglichung in "Geschichte und Klassenbewusstsein".

[155] Ein ausführlicherer Vergleich zwischen der "künstlerischen illusio" und der ökonomischen, "mit allen äußeren Anzeichen logischer Universalität" auftretenden "illusio" findet sich bei Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 361.

[156] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 25. An dieser Stelle wird noch einmal ganz deutlich, dass es Lukács – anders als Simmel – eben nicht um eine umfassende Theorie der modernen Gesellschaft, sondern gerade auch um eine Methode zur Erfassung der spezifisch literarischen Entwicklung geht.

Errungenschaften, Kräfte, Erfahrungen"[157] zur Objektivierung der kulturellen Praxis kommt, wechselt Lukács gewissermaßen von Beginn an die Perspektive und stellt sich auf die Seite der Form, welche er dann als "die einzige zugleich soziale und ästhetische Kategorie der Literatur" zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand der neuen Literaturwissenschaft erklärt.[158] Für das "Spiel der Kräfte, die die Gesellschaft bewegen", interessiert sich Lukács nur insofern, als diese mit den literarischen Formen zusammenwirken:

> Unser Aspekt ist die Untersuchung der gegenseitigen Beeinflussung der Form und der Wirkung. Diese Untersuchung hebt die Isoliertheit der zwei Begriffe, beziehungsweise der durch sie zusammengefassten Tatsachenkomplexe auf. Sie vereint sie, schafft aus ihnen dadurch eine neue Einheit, daß sie beide in allen ihren Beziehungen nur als die eine Seite der Verständigungsmöglichkeit eines Prozesses darstellt, der nur durch die Vereinigung mit der anderen tatsächlich wirklich und wahr werden kann.[159]

Um das als Wechselwirkung beschriebene "Verhältnis zwischen dem ganzen Leben einer Epoche und jenen abgeschlossenen, empfundenen Postulaten" für die literarische Moderne methodisch zu erfassen, bediente sich Lukács des zwischen der Form (Ästhetik) und ihrer Wirkung (Soziologie) operierenden Stil-Begriffs, über den die synthetische Methode im Folgenden näher ausgeführt werden soll.[160]

---

[157] Simmel, Die Selbsterhaltung der socialen Gruppe. Sociologische Studie. in: Aufsätze und Abhandlungen, a.a.O., S. 321.

[158] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 29. Wollte man an dieser Stelle für Lukács die Frage Robert Escarpits beantworten, "ob Literatur ein Aspekt des Soziologischen oder das Soziologische als ein Aspekt der Literatur betrachtet wird", so ließe sich klar sagen, dass Lukács für die zweite Option votiert. Vgl. zu der von Wilhelm Vosskamp herausgestellten und übersetzten Frage ders., Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: IASL online, a.a.O., S. 2. Wie Vosskamp herausstellt, hängt von der Beantwortung dieser Frage der "methodische Ansatz im wissenschaftstheoretischen Bereich" ab. Mit Sicht auf Lukács bedeutet dies, dass er die "Ausklammerung des Ästhetischen (wie bei Fügen)" vermeidet, indem er, wie noch genauer zu zeigen ist, gerade die literaturwissenschaftliche Forderung nach "Berücksichtigung sowohl der Historizität" der literarischen Formen und "ihrer geschichtlichen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen als auch des jeweils historisch bedingten ästhetischen Faktors" erfüllt(ebd., S. 2 u.5). Zur "Ausklammerung des Ästhetischen" bzw. der Form Fügen selbst: "Die Frage nach der Übereinstimmung der Literatur mit einer ihr vorgegebenen Wirklichkeit ist selbstverständlich nur vom Inhalt der literarischen Aussage her zu beantworten. Formprobleme sind immer literaturimmanente Probleme; ssie stehen jeweils mit der dargestellten Wirklichkeit des literarischen Werkes, aber niemals mit einer außerhalb des Werkes gegebenen Wirklichkeit in Zusammenhang"(Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, a.a.O., S. 97).

[159] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 34.

[160] Ebd., S. 31. Zum Aufstieg des Stilbegriffs am Ende des "Projekts der Nationalliteraturgeschichte" um 1900 und seiner Aktualität bzw. "prominenten Position" in der Kunsttheorie Niklas Luhmanns siehe Holger Dainat und Hans Martin Kruckis, Kunst, Werk, Stil, Evolution. Zu Luhmanns Stil-Begriff, in: Systemtheorie und Literatur, a.a.O. S. 159-172.

a) Grundbegriffe der synthetischen Methode: Form – Stil - Wirkung

Lukács übernimmt zunächst den von Lublinski 1904 formulierten Gedanken, dass der "literarischen Soziologie" die Aufarbeitung der das moderne Leben bestimmenden "Gefühls- und Gedankenmasse"[161] vorausgehen müsse, lässt diese aber unter der Begriff "Weltanschauung" mit den literarischen Formen korrespondieren:

> Alle Formen sind Wertungen und Urteile über das Leben und sie haben diese Macht und Kraft dadurch, daß sie in ihren tiefsten Gründen immer Weltanschauungen sind. Wir können jede Form bis zu ihren letzten seelischen Wurzeln analysieren: immer müssen wir zur Weltanschauung gelangen. (...) Die Weltanschauung ist das formale Postulat jeder Form, ihr Inhalt ist also gleichgültig.[162]

Damit ist noch einmal gesagt, dass hinter jeder Form gewisse Weltanschauungen stehen, mit deren Hilfe die empirische Welt geordnet wird, wobei sich ihre Funktion für die Literatur auf ihre stilisierende Kraft reduziert, der Inhalt der Weltanschauung also nebensächlich ist. Erst unter der Annahme, dass "bei einer gewissen gesellschaftlichen Ordnung und Situation nur bestimmte Weltanschauungen möglich sind" gelingt es Lukács nun, die an sich "zeitlos gegenüber einer konkreten Zeit – nicht historisch, nicht soziologisch" erscheinende Form in das "Gewebe des historischen und gesellschaftlichen Lebens" hinein zu nehmen.[163] Während die aus einer vorangegangenen Kultur überkommenen objektiven Gebilde also im Kreis der literarischen Erscheinungen auch nach ihrem Untergang weiter existieren, kommen in bestimmten Zeiten immer nur bestimmte Formen zur Wirkung, erleben "Blüthezeiten" oder können "für lange Zeit unfruchtbar" werden.[164]

Die jeweils zur Blüte und damit an die Spitze der Gattungshierarchie gelangende Form ist der Stil, von Lukács auch als die "sich durchsetzende wirkende Form"[165] definiert. Da sie allgemein wirkt, gibt es in der Zeit zur siegreichen Form keine Alternativen; die Form wirkt total und blendet die historischen und sozialen Umstände, welche ihr zum Sieg verhalfen, aus:

> Der Stil ist eine soziologische Kategorie, weil er von Zuständen und Wechselwirkungen unter den Menschen ausgeht, von Verhältnissen, die unter gewissen Umständen zu gewissen Zeiten innerhalb einer bestimmten Gesellschaft zustandegekommen sind. Der Stil ist aber zugleich auch eine

[161] Lublinski, Bilanz der Moderne, a.a.O., S. V.
[162] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 32.
[163] Ebd., S. 31, 29, 32.
[164] Ebd., S. 32f.
[165] Ebd., S. 35.

> ästhetische Kategorie, weil er eine Wertkategorie ist, für die es keine Rolle spielt, wie lang die Zeit und wie groß der Raum ist, in denen sie gilt.[166]

Als "Begriff der Variabilität, der Entwicklungsmöglichkeit (oder sagen wir wenigstens die Möglichkeit der Veränderung) der Formen" bietet sich über die Einführung des Stil-Begriffs überhaupt erst die Möglichkeit, die Geschichte und die Veränderungen der Formen zu erfassen und sie zum "Gegenstand der Wissenschaft" zu erklären.[167]

Die wissenschaftliche Annäherung an den "Zusammenhang-Komplex" von Form und Wirkung kann dabei von beiden Seiten aus erfolgen; sie kann die Form als Zentrum betrachten und von ihr ausgehend die "aus verschiedenen Ursachen zustande kommenden Veränderungen" untersuchen, oder "die Epochenstimmung als Einheit nehmen und suchen, wie sie in den verschiedensten Äußerungen des literarischen Lebens erscheinen wird".[168] Wie oben bereits herausgestellt wurde, entscheidet sich Lukács im Sinne der Literaturgeschichte für die erste Variante. Die Untersuchung dessen, was "der Marxismus Ideologie nennt und was wir als das für die Literatur in Frage kommende Leben bezeichneten", sei eine Aufgabe der Soziologie:

> Die Soziologie, nach Simmel die Wissenschaft der "Formen der Vergesellschaftung", bestimmt die durch die ökonomischen und gesellschaftlichen Beziehungen zustandegekommene Art und Weise des Tempos, der Akzente, der Rhythmen, die in der Gefühls- und Gedankenwelt der Menschen und in den Beziehungen dieser Welten zueinander usw. vorhanden sind.(...) Daß eine solche Soziologie, obwohl bis jetzt nicht viel von ihr vorhanden ist, keine Utopie darstellt, beweisen gerade Simmels soziologische Arbeiten, in erster Linie "Die Philosophie des Geldes".[169]

Simmel hatte vor allem im letzten Kapitel seiner *Philosophie des Geldes* den Stilbegriff aus seiner Anwendung im Rahmen der Ästhetik herausgehoben und für eine umfassende "Lebensstilanalyse" der Moderne fruchtbar gemacht.[170] Angefangen vom Intellektualismus und der Charakterlosigkeit bis hin zur "eigentümlichen Abflachung des Gefühlslebens" wurde der Stil des modernen Lebens auf die ausgreifende Wirkungsmacht des Geldes zurückgeführt, um welches vor allem die Tätigkeit der Großstadtbewohner schwingt und diese so in eine dem Charakter des Geldes entsprechende unendliche Bewegung versetzt. Die Objektivität des modernen Lebensstils gründet nach Simmel in einer rationalistischen Weltanschauung, die an den

[166] Ebd., S. 34.
[167] Ebd., S. 35.
[168] Ebd., S. 38.
[169] Ebd., S. 31.

rein geldwirtschaftlichen Interessen ihre "restloseste Ausprägung" gewinnt.[171] Auf diese Weise wird ein Zusammenhang zwischen der spezifischen Form des Geldes, der spezifischen Form der modernen Lebensführung und der spezifischen Form der rationalistischen Betrachtungsweise hergestellt, deren Wechselwirkung Simmel unter dem Begriff des Stils zusammenfasst.

Klaus Lichtblau hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass der Stil-Begriff allgemein eine "spezifische Vermittlungskategorie zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen" sei, dem auch in der Verwendung Simmels "bereits an sich ein rein gesellschaftliches Moment" innewohnt.[172] Gleiches ließe sich für den Stil-Begriff bei Lukács sagen:

> (...) der Stil ist eine auf adäquate Weise wirkende Form. Der Stil ist also die Ausdruckssynthese der abstrakten, formalen Postulate, der Epochenstimmungen (der Ausdrucksmöglichkeiten, die die Epoche ihr gab) einerseits; andererseits die der individuellen Erlebnisse, der individuellen Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers.[173]

"Stilvolle" Werke wären dann jene, in denen es dem Künstler gelingt, seiner jeweiligen Epochenstimmung einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Um die Korrespondenz zwischen Produzent und Publikum zu gewährleisten, muss auf Seiten der Produktion die Epochenstimmung berücksichtigt werden, d.h. die hinter den Formen stehenden spezifischen Betrachtungsweisen müssen sich der in der jeweiligen Epoche dominierenden Weltanschauung anpassen, womit auch die Formen qualitativ modifiziert werden.[174] In dem von Lukács auch als "eigenartige Paradoxie des Wesens des künstlerischen Schaffens" bezeichnetem Mechanismus der Wechselwirkung, der die künstlerische Entwicklung vorantreibt, wirken dann soziologische und ästhetische Momente zusammen:

> Die Grundlage des Entwicklungsbegriffs der Literatur ist nun die soziologische Annahme, daß es Epochenstimmungen gibt; als ästhetische Annahme gilt, daß es adäquate Wirkungen gibt und das die Weltanschauung der Schöpfer zugleich Bestandteil der literarischen Werke ist. (...) Das Publikum schafft die Möglichkeiten der Wirkung des zukünftigen Stiles, die Dichter schaffen seine tatsächliche Verwirklichung. Die Entwicklung ist nun der Versuch, der Epochenstimmung, die meist verschwommen und immer in der Form des

---

[170] Vgl. Klaus Lichtblau, Von der "soziologischen Ästhetik" zum Gesamtkunstwerk der Moderne, in: ders., Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 220f.
[171] Simmel, Der Stil des Lebens, in: ders., Philosophie des Geldes, Kap. 6, S. 596-601.
[172] Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 223.
[173] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 39.
[174] Ebd., S. 32.

individuellen Erlebnisses empfunden wird, einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen.[175]

Die "Paradoxie des Wesens des künstlerischen Schaffens" ist dann ein von Metaphysik befreiter Entwicklungsbegriff, dem zufolge das "Erblühen und Vergehen der Stile" nicht länger der "stufenweise(n) Realisation einer Idee" zu verdanken ist, sondern der Tatsache, dass sich die Formen, verstanden als Weg zur Mitteilung, nahezu zwangsläufig der jeweiligen Epochenstimmung anpassen, um zur Wirkung zu gelangen.[176] Die hinter diesem Anpassungsprozess zurückbleibenden Produkte künstlerischen Schaffens werden von Lukács als "dekadent oder nicht entwickelt" abgesetzt. Sie scheiden aus einer die Produktions- und Rezeptionsebene in ein Gleichgewicht bringenden Entwicklung aus, die sich "natürlich fast überall" findet.[177] Hinter diesem Konzept steht ein Entwicklungsgedanke, der von einer die jeweiligen Kräfte der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erfassenden Dynamik ausgeht. Das wird noch deutlicher, wenn Lukács den Stil als eine "historische Kategorie" beschreibt, die eine "einmalige und nie wiederkehrende Erscheinung deckt".[178] An die Stelle des alten Stils aber kann nur dann ein neuer treten, wenn auch die nachfolgende Epoche von einer einheitlichen, alle gesellschaftlichen Elemente umfassenden Stimmung getragen wird:

> Der Stil ist also nur innerhalb einer Gemeinschaft vorstellbar. Die einfachste praktische Bestimmung des Stils könnte heißen: Stil ist eine fortsetzbare formale Lösung. (...) Wo die Fortsetzung – aus individuellen oder zeitpsychologischen Gründen – fehlt, dort muß der Künstler "seinen Stil" ausschließlich aus sich heraus, aus seinen privaten Fähigkeiten oder Mängeln schaffen.[179]

Was aber geschieht, wenn sich, wie von Simmel beschrieben, die weltanschaulich geschlossene Gemeinschaft in verschiedene Wertsphären ausdifferenziert und zur Gesellschaft wird, wenn also aus dem einmaligen und nie wiederkehrenden Stil eine "Vielheit" nebeneinander existierender Stile wird? Die zunehmende soziale Differenzierung und die Eigendynamik der kulturellen Objektivationen führen, so Simmel, zu jenem tragischen Element der Moderne, demzufolge die Subjekte zunehmend unfähig werden, sich die zu objektiven Formen erstarrten Inhalte der Kultur anzueignen. Dieses tragische Missverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Kultur

---

[175] Ebd., S. 38. Die Existenz von Epochenstimmungen wird bekanntlich beim späten Lukács zum Begriff der Totalität verabsolutiert.
[176] Siehe zur "Form als Ansatz zu einer Historisierung der Kunst" auch Renner, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács, a.a.O., S. 17f. u. 27.
[177] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 38.
[178] Ebd., S. 35.
[179] Ebd., S. 39.

aber gilt auch für den Kreis der literarischen Objektivationen. Wie oben bereits angesprochen, kommt es nach Lukács auch hier zu einer Spezialisierung, die letztlich dahin führt, dass die literarische Entwicklung nur noch von der kleinen Schicht einer "soziale(n) und intellektuelle(n) Auslese" ausgeht, während das breite Publikum "entweder überhaupt nicht vom Neuen berührt" wird, oder es bei ihm aufgrund der Distanz auf Gleichgültigkeit stößt.[180] Während also "oben" bereits an neuen Gedanken, Wertungen und damit Formen gearbeitet wird, verharrt das breite Publikum in alten Stimmungen.

Hier spielt der "Begriff des Veraltens" – nach Lukács "eine der interessantesten Erscheinungen der Literaturgeschichte" – eine entscheidende Rolle.[181] Wie Bourdieu sah auch er im Prozess des Alterns "etwas ganz anderes als ein mechanischen Abgleiten in die Vergangenheit"; das Altern, so Bourdieu,

> wird erzeugt im Kampf zwischen denjenigen, die Epoche gemacht haben, und denjenigen, die ihrerseits nur Epoche machen können, wenn sie diejenigen aufs Altenteil schicken, die Interesse daran haben, die Zeit anzuhalten, den gegenwärtigen Zustand zu verewigen; zwischen den Herrschenden (...) und den Beherrschten, den Neuankömmlingen, denen es um Diskontinuität, Bruch, Differenz, Revolution geht.[182]

Aus den bewusst vollzogenen Brüchen bzw. permanenten Revolutionen ergibt sich jene Ablösung eines allgemein verbindlichen Stils durch eine "Vielheit der Stile"[183], in welcher nach Simmel gerade das eigentlich Neue der kulturellen Entwicklung liegt, da sich erst aus dem gleichzeitigen Nebeneinander jene nach Innen und Außen gerichteten Konkurrenzkämpfe ergeben, die für die Selbsterhaltung des jeweiligen Produktionskreises von entscheidender Bedeutung sind.[184] Das spezifisch moderne Lebensgefühl, auch das hatte Simmel bereits mit Nachdruck betont, gründet in einem historischen Bewusstsein, das es den Menschen überhaupt erst ermöglicht, sich durch Ausprägung eines neuen und damit einmaligen Stils gezielt vom Alten oder

---

[180] Ebd., S. 43.

[181] Den Begriff des Veraltens kennen nach Lukács weder die Ästhetik noch die Soziologie, da die Ästhetik nur "gute und schlechte" Werke unterscheide, während die Soziologie nur zwischen "wirkende(n) und nicht wirkende(n)" zu trennen wisse. Zwischen diesen beiden Extremen muss die Literaturgeschichte eine Beziehung herstellen, was sich nach Lukács wiederum, wie noch weiter auszuführen sein wird, am sinnvollsten über das "Verhältnis der Form zur Wirkung" erreichen lässt. Siehe zur Frage der Wirkung und dem Begriff des Veralterns Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 39f.

[182] "Epoche machen" muss in diesem Sinne mit Bourdieu immer als das Entstehen einer neuen Position – einer Avantgarde – verstanden werden, die durch Einführung einer zeitlichen Differenz Geschichte macht (Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 253).

[183] Simmel, Persönliche und sachliche Kultur, a.a.O., S. 577.

[184] Simmel, Die Selbsterhaltung der socialen Gruppe. Sociologische Studie, a.a.O., S. 367f.

Vorherrschenden abzusetzen. Die historische Zeit gerinnt dabei zu einem unreflektierten Wechsel von inhaltlich an sich völlig gleichgültigen "Trends" und weicht allmählich einem "intensiven Gegenwartsbewußtsein"[185], also dem, was Lukács als neue Kategorie der "bloßen Existenz" bezeichnet.

Simmel illustrierte diesen für die Epochenstimmung der Moderne entscheidenden Gedanken am Bild des "Vereins für Vereinsgegner", mit dem gesagt wird, dass jedes Neue immer nur mit Bezug auf die vorherrschenden Formen und damit als bewusste Reaktion *innerhalb* der gegebenen Möglichkeiten verstanden werden kann.[186] Das von Bourdieu als "Raum des Möglichen" bezeichnete, über die einfache Fortschreibung hinausgehende Potential zur Veränderung und Unterbrechung der Kontinuität verstand bereits Lukács als Resultat einer gezielten Suche der Literaten nach Alternativen im Kraftfeld des Bestehenden:

> Eine Naivität, die als Reaktion gegen seine eigene Epoche imaginiert ist, trägt genauso den Stempel des Bewußten, wie die willentliche Ausführung der Bewußtseinstendenz (Maeterlinck und Hofmannsthal).[187]

Mit dem, was Lukács hier als "Stempel des Bewußten" bezeichnet und was an anderer Stelle als "Bewußtwerden der Formen in den Menschen"[188] wiederkehrt, wird jener Verlust der Naivität auch für den Bereich der Literatur beschrieben, den Simmel der gesamten bürgerlichen Epoche attestiert hatte.[189] Erst unter dem Wissen um die eigene bestimmende Historizität kann dann auch die Entscheidung des Dichters für oder gegen eine bestimmte Form als strategischer Zug im Kampf um die literarische Vorherrschaft oder als Anschluß bzw. Abschluss gegen bestimmte soziale Gruppen verstanden werden.

Lukács ging 1910 nicht so weit wie nach ihm Bourdieu, der die Form in diesem Sinne als "politische Kategorie" bestimmte. Sein Interesse lag weniger in den vom Dichter imaginierten Wirkungen auf einen "idealen Zuhörer oder Leser", als vielmehr in dem "offensichtlich soziologischen Charakter der tatsächlichen Wirkung" der Werke.[190] Um aber die tatsächliche Wirkung und ihre soziologischen Ursachen zu erfassen, kann der Literaturhistoriker nur den Weg zurückgehen [illegible] von den Veränderungen der

---

[185] Vgl. Lichtblau, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 224f.
[186] Simmel, Zur Psychologie der Mode, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, a.a.O., S. 109f.
[187] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 33.
[188] Ebd., S. 36.
[189] Vgl. Simmel, Zur Psychologie der Mode, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen, a.a.O., S. 106ff.
[190] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 33.

literarischen Formen zur jeweils konkreten historischen und sozialen Situation vordringen:

> Die eintretende oder verfehlte Wirkung wirkt auf die nächsten Werke zurück, und das wird jene Konvergenz oder Divergenz des Dichters und des Publikums (sehr oft der Gattung und des Publikums), deren Erscheinung diese Wirkung war, auf alle Fälle beeinflussen. Die Wirkung, die sich eingestellt hat, kann eine starke ästhetische Wirkung verstärken oder auch diese Tendenz abschwächen (...). Die Wirkung, die sich nicht eingestellt hat, kann Menschen (sogar ganze Richtungen, Gattungen) zum Schweigen bringen oder aber auch noch härter und unnachgiebiger machen. In jedem Fall aber war die soziologische Tatsache Ursache der ästhetischen Veränderungen.[191]

Nach dem Gesagten wird verständlich, warum Lukács seine Methode um die gegenseitige Beeinflussung der Form und der Wirkung aufbaut und innerhalb dieser Wechselwirkung von den Formen ausgeht. Der Historizität der Gattungen oder, mit Wilhelm Vosskamp, deren "dynamische(m) Moment" Rechnung tragend, zielt er auf die Rekonstruktion der jeweiligen "(geschichtlichen) Kommunikationssituation" – wohl wissend, dass "die (Literatur)Geschichte stets offen bleibt für neue Gattungsbildungs-Prozesse im Sinne möglicher Reduktionen, Kristallisationen und allmählicher Verfestigungen und Stabilisierungen von Gattungsnormen und -mustern".[192]

Anders als Simmel interessiert sich Lukács vor allem für die Frage, wie sich die überkommenen, in einer anderen Epochenstimmung gründenden Formen unter den gewandelten Rezeptionsbedingungen verändern und ob unter den neuen Wirkungsmöglichkeiten des bürgerlichen Zeitalters der Versuch, der Epochenstimmung einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, überhaupt noch gelingen kann. Mit der Beantwortung dieser Frage wäre dann aber nicht nur viel über die Möglichkeit der Schaffung eines neuen einheitlichen Stils als "fortsetzbare formale Lösung" und damit über die Entwicklungsmöglichkeiten der Literatur gesagt, sondern gleichsam die moderne Gesellschaft und ihre Kultur insgesamt hinsichtlich ihrer formgebenden, also konsensfähige kulturelle Normen und Werte schaffenden Kraft beurteilt. Um die "Stellung der ganzen Literatur oder einer ihrer Gattungen in der Kultur" der bürgerlichen Epoche zu erfassen, wendet sich Lukács mit dem Dramas dann auch jener

---

[191] Ebd.

[192] Vgl. Wilhelm Vosskamp, Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: IASL online, a.a.O., S. 20.

Gattung zu, an der sich die "Frage nach der Verbindlichkeit der Form"[193] exemplarisch illustrieren lässt:

> Das Wichtigste ist hier der Einfluss der allgemeinen Differenzierung des seelischen Lebens auf die stabileren, aus den weniger differenzierten Zeiten erhaltenen Formen. Die Formen können infolge der Inadäquatheit vielleicht überhaupt keine Wirkung erzielen, oder es kann in ihnen der Prozeß beginnen, der auch im Leben anfing. Jetzt ist zu fragen, wie sich diese Differenziertheit integrieren läßt, wie sie zur Form gebildet werden kann.[194]

Die von den Dramatikern gegebenen und von Lukács aufmerksam verfolgten Antworten sollen im Folgenden über eine ausführlichere Analyse des Dramenbuches gegeben werden, in dem Lukács die synthetische Methode beispielhaft zur Anwendung gebracht und eine erste Genealogie des literarischen Feldes in Deutschland vorgelegt hat.[195]

b) Die Unverträglichkeit der Tragödie mit dem sozio-kulturellen Feld der Moderne

Der Gipfel des Dramas ist nach Lukács die Tragödie, deren Wesen er wie folgt definiert:

> Das Wesen der dramatischen Form ist die paradoxe, intellektuell unvereinbare sinnliche Vereinbarung von widersprüchlichen Anforderungen und deren Auflösung in sinnliche Symbole.[196]

Die beiden widersprüchlichen, sich in der dramatischen Form begegnenden Anforderungen sind der Wille des Helden einerseits, und der des jeweils mächtigsten Gegners andererseits, wobei Held und Gegner die beiden in Widerstreit geratenen Prinzipien symbolisieren. In diesem Sinne spricht Lukács vom Drama auch als der "Dichtkunst des Willens", deren formaler Ausdruck der Kampf ist.[197] Der Stoff des Dramas ist ein gleichsam "metaphysisches" und "zwischenmenschliches Geschehen", da die konkurrierenden Prinzipien nur in der anschaulichen "Form der soziologischen Geschehen" gestaltet und vermittelt werden können.[198]

---

[193] Vgl. zum Einfluss der "Frage nach der Verbindlichkeit der Form" auf die Konzeption der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* Renner, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács, a.a.O., S. 18-20 u. 24.

[194] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 36.

[195] Eine Genealogie wohlgemerkt, die sich, ganz wie es Harro Müller in Bezug auf das "Genealogie'Projekt" Foucaults bemerkt, über die These begründet, "daß in der Moderne der Geltungszusammenhang bestehender Wirklichkeit den herkunftsgeschichtlichen Zusammenhang verdeckt"(Müller, Einige Argumente für eine subjektdezentrierte Literaturgeschichtsschreibung, in: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, a.a.O., S. 29.

[196] Georg Lukács, Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, hrsg.v. Frank Benseler, Darmstadt 1981, S. 26.

[197] Ebd., S. 21.

[198] Ebd.

Sinnlich vereinbart nun werden beide Prinzipien durch den Untergang des Helden; ein Ausgang, zu dem es aufgrund der Ausblendung der "Umwelt" innerhalb der geschlossenen Struktur der Tragödie keine Alternative gibt. Das Schicksal des Helden und sein Untergang entspringen nicht seinem Charakter, vielmehr fallen Charakter und Handlung im dramatischen Menschen zusammen. Er ist die reine Abstraktion des Willens und somit "die einzige Menschenart, die durch ein Abenteuer sein Leben symbolisierbar macht".[199] Die künstlerische Stilisierung ist, wie Lukács unter Bezugnahme auf Simmel betont, beim Drama total und schafft, ganz von der Notwendigkeit des Geschehens beherrscht, eine in sich geschlossene Form ohne Verweis auf die Außenwelt.[200]

Gerade diese trotz intellektueller Unvereinbarkeit vor großem Publikum gelingende Zusammenführung unversöhnlicher Widersprüche in der Tragödie lässt Rückschlüsse auf die Kultur zu, in der die dramatische Form zu ihrem Gipfel gelangen kann. Zur siegreichen, stilbestimmenden Gattung kann sie nur werden, wenn auf Seiten des Publikums eine sinnliche Stimmung herrscht, in der die Freude am menschlichen Körper, an der Stimme und an der Pracht der Aufführung alle moralischen, politischen oder religiösen Einwände überwiegt.[201] In einer derart sinnlich dominierten Kultur rangiert die Form vor dem Inhalt und die Leidenschaft und Schicksalsgläubigkeit vor allen relativierenden Einsprüchen der Vernunft. Nach Lukács stellt das "In-der-Masse-Sein" der Menschen die entscheidende Bedingung für jenes "Primitivwerden der Gefühle", auf dem sich die symbolische Darstellung und die formale Geschlossenheit des Dramas aufbauen.[202] Dabei aber ist es entscheidend festzuhalten, dass die "in Betracht kommende Masse" sich weniger durch die Zahl ihrer Träger, als vielmehr durch die sie verbindende tragische Weltanschauung zum optimalen Rezipienten und damit zur Voraussetzung der tragischen Form qualifiziert.

Die scheinbare Universalität und Totalität der Tragödie verdankt sich der "Ideologie des schönen Todes", also einer Sicht auf die Welt, in der selbst dem eigenen Untergang als notwendiger Abschluss des Lebens ein Wert zugeschrieben werden kann, welcher sich dann künstlerisch erhöhen lässt. Für das enge Zusammenspiel von künstlerischem Stil und Epochenstimmung hat Lukács den Begriff der "tragischen Epoche" geprägt, die als

---

[199] Ebd., S. 40.
[200] Ebd., S. 30.
[201] Ebd., S. 45.
[202] Ebd., S. 13.

heroische Epoche des Verfalls der herrschenden Klasse definiert wird.[203] Für eine solche, im Untergang befindliche Klasse ist der Tod des Helden nicht nur das Symbol des eigenen tragischen Schicksals, sondern auch der letzte, formal zur Ausschließlichkeit intensivierte Ausdruck des eigenen Lebens:

> Das Wesentliche ist (...), daß ein Leben im Untergang einen Ausdruck erhält, daß der Untergang das typische Leben ist, daß das Maximum des Lebens nur im Tod zu erreichen ist.[204]

Lukács beschreibt hier anhand des Untergangs der geschlossenen Welt der Aristokratie, was er an anderer Stelle auch die soziologische "Paradoxie der Form"[205] nennt, dass sich nämlich eine ganz von der Notwendigkeit beherrschte formale Geschlossenheit nur in Zeiten des kulturellen Zerfalls und im Angesicht des unvermeidlich drohenden Untergangs erreichen lässt, dass sich also, so paradox das klingt, die geschlossene künstlerische Form der Tragödie einem Verfall der sozialen Form verdankt.

Die Form des Dramas aber überlebt den Untergang der aristokratischen Gesellschaftsformation und das Ende der "sinnlichen Kultur" und ist um so hartnäckiger, als sich die Form an eine "völlig ausgestaltete, in langen Traditionen gefestigte Bühne" bindet. Das "historische Problem" nun ergibt sich daraus, dass der überkommenen Form und dem ihr verpflichteten Theater nach dem Machtantritt des Bürgertums ihre zur Wirkung erforderliche weltanschauliche Grundlage auf Seiten des breiten Publikums genommen ist, da die aufstrebende bürgerliche Klasse die tragische Sicht des Adels auf die Welt nicht teilt und gänzlich andere Lebensformen entwickelt. Die hinter der Form stehende tragische Weltanschauung verliert mit dem Herrschaftsanspruch des Bürgertums ihre allgemeine, stilbestimmende Gültigkeit und unterbricht somit das ideologische Einverständnis, auf dem die Korrespondenz zwischen der Form und dem Publikum aufbaut.[206]

Für die Aufarbeitung des "für die Literatur in Frage kommenden Lebens" hatte Lukács in der "Theorie der Literaturgeschichte" die Soziologie verantwortlich gemacht und ausdrücklich auf die Schriften Simmels verwiesen. Da ihnen auch die im Dramenbuch vorgenommene Charakterisierung des modernen, bürgerlichen Lebens im Wesentlichen verpflichtet ist, sollen Simmels Überlegungen hier noch einmal kurz zusammengefasst werden. Simmel hatte betont, dass sich mit der Durchsetzung des Bürgertums eine

---

[203] Ebd., S. 50.
[204] Ebd., S. 52.
[205] Ebd., S. 135.
[206] Ebd., S. 54.

"völlig neue Konstellation" ergibt, deren entscheidendes Prinzip der Kampf ist. Dieser richtet sich gegen die Feinde der bürgerlichen Klasse, verläuft aber auch innerhalb des Bürgertums als ständige Reibung entgegengesetzter Tendenzen, da die bürgerliche Klasse nicht einfach zwischen der Aristokratie und den unteren Klassen steht, sondern als "Mittelschicht" über eine "obere und untere Grenze" verfügt, zwischen der es zu einer "ununterbrochene(n) Fluktuation" kommt. Diese anhaltende Grenzziehung zwischen den beiden extremen Polen nötigt das Bürgertum zur Elastizität und zum steten Korrigieren und Auswechseln der Stellungen. Die eigene Labilität wird dabei durch eine konsequente, rationalen Bedürfnissen folgende Arbeitsteilung kompensiert, durch die einzelne Teile eng aneinander gebunden werden, wobei aber gleichzeitig die Zersplitterung "zwischen Anlage und Stellung des Einzelnen" in Kauf genommen werden muss.[207]

Aus dem Gesichtspunkt des Dramas nun, für den sich Lukács interessiert, ist diese neue, die hierarchisch geschlossene Gemeinschaft in eine offen konkurrierende Gesellschaft überführende Konstellation zutiefst problematisch. Nicht nur, dass die Institution des Theaters mit der Durchsetzung des Bürgertums einer sozialen Klasse zufiel, die dank ihres anhaltenden Aufstiegs keineswegs tragisch auf die Welt sieht. Das Bürgertum stellt als Mittelschicht auch keine weltanschaulich verbundene Masse, sondern entwickelt seine Lebensformen von Anbeginn in Relation und Abgrenzung zu anderen Klassen.[208]

Hier spielt die von Simmel und Lukács immer wieder in ihrer Bedeutung für die Moderne heraus gehobene Polarität zwischen Historismus und Individualismus eine entscheidende Rolle. Bereits in der Romantik, so Lukács, fand sich ein "historisches Empfinden" neben einem naiven, romantischen Individualismus. Aber erst mit der französischen Revolution kommt es zu einem "Bewußtwerden beider Gefühle" und damit zum offenen Konflikt zwischen der Geltung und Aufrechterhaltung der Persönlichkeit einerseits, und dem Wissen um die Macht der äußeren Umstände einschließlich des sozialen Milieus andererseits.[209] Der fortschreitende Prozess des Bewusstwerdens befördert eine Kultur, die "intellektueller ist als jede vorangegangene",

---

[207] Simmel, Die Selbsterhaltung der socialen Gruppe. Sociologische Studie, a.a.O., S. 361-367.

[208] Lukács spricht an den Stellen, auf die ich mich hier beziehe, davon, dass es "keine wirkliche Masse mehr" gebe und die bürgerlichen Lebensformen "von Anbeginn in Form des Ableitbaren, des zu Verteidigenden" erscheinen. Vgl. hierzu: Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 56 u. 76.

[209] Ebd., S. 93ff.

und in der die dem Intellektualismus innewohnende Tendenz, jede Gemeinschaft zu zersetzen und die Menschen voneinander zu isolieren, die Möglichkeiten dramatischer Wirkung untergräbt.[210] Das Wissen um die Bedeutung der Umwelt widerspricht einer künstlerischen Stilisierung, deren formale Totalität sich ja gerade der Ausblendung des Kontextes verdankt.

Dem modernen, bürgerlichen, "von bewußten rationalistischen Bedürfnissen" hervorgebrachten Drama ist dann auch die Existenz konkurrierender Weltanschauungen von Anbeginn eingeschrieben. Als "Waffe im ideologischen Klassenkampf" instrumentalisiert, verliert das Drama seinen universalen Anspruch und wird gleichsam didaktisch und tendenziös. Daneben entwickelt sich ein ebenfalls den bürgerlichen Bedürfnissen Rechnung tragendes Theater des Amüsements, das Lukács beiläufig bereits in der "Theorie der Literaturgeschichte" charakterisiert, wenn er von der "Oberflächlichkeit und Verflachung" und von der "Wandlung zur rohen und leeren Theatralik" spricht, mit der man die nachlassende Wirkung der Form aufzuhalten versuchte.[211]

Der deutlichste Ausdruck des mit dem Untergang der tragischen Epoche und ihrer sinnlichen Kultur für das Drama verbundenen historischen Problems aber ist die Wandlung zum Buchdrama. Die Lösung des Dramas von seinem sinnlichen Austragungsort dem Theater bezeugt die einsetzende Individualisierung und Auflösung auch der "stabileren" Form unter dem anhaltenden Einfluss der allgemeinen Differenzierung und belegt in ihrem "Nicht-ineinander-Wachsen-Können von Drama und Theater"[212] gerade die historisch-soziale Determiniertheit der Form als ästhetischer Kategorie. Gleichzeitig bewirkt die das Drama erfassende veränderte gesellschaftliche Situation auf der Seite der Produktion ein "Nachdenken über die Form", in dessen Verlauf die Form selbst zum Teil des künstlerischen Bewusstseins wird.[213]

Um den "nur bis zu einem gewissen Grad kultursteigernd(en)" Charakter des modernen, großstädtischen Lebens herauszustellen, beruft sich Lukács auf Simmel, der das jeder feierlichen Zusammenkunft einer größeren Menschenmenge unzuträgliche "Verwischtsein der Periodizität" auf die Wirkung des Geldes zurückgeführt hatte.[214]

---

[210] Ebd., S. 63.
[211] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 33. Siehe zum bürgerlichen Drama auch Peter Szondi, Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie, Frankfurt a.M. 1973, S. 13f.
[212] Vgl. Renner, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács, a.a.O., S. 25.
[213] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 68.
[214] Ebd., S. 58f.

Sowohl die hinter dem Konzept des Gesamtkunstwerks stehende "künstlerisch gezüchtete Periodizität" Bayreuths als auch das auf ein kleines, aristokratisches Publikum setzende "intime Theater" werden von Lukács dann auch als paradoxe Lösungsversuche des historischen Problems gedeutet, das "Hoffnungslose der Bewußtheit" und den Mangel an Sinnlichkeit durch eine "von vornherein feststehende Resultatlosigkeit der von Programmen ausgehenden Bewegungen" zu überwinden.[215] Der Klassenkampf selbst kann, einmal ins gesamtgesellschaftliche Bewusstsein getreten, von künstlerischen Programmen weder überwunden noch ignoriert werden, so dass auch das neue Drama, in dem nicht länger Leidenschaften sondern Ideologien aufeinander prallen, "zuerst im Sozialen mehrdimensional" wird. Auf diese Weise findet die "Form des Ableitbaren" und "des zu Verteidigenden", in der die bürgerlichen Lebensformen von Anbeginn erscheinen, ihren Eintrag in der Konfliktstruktur des Dramas.[216]

Die zweite wichtige Folge des historischen Bewusstseins für die Welt des Drama ist die "zeitliche Mehrdimensionalität". Sie ergibt sich aus der ebenfalls sozialen Tatsache, dass sich durch das Bürgertum ein "Riss" zieht, den Lukács als Generationskonflikt deutet. Die Differenziertheit innerhalb der bürgerlichen Klasse wird dabei dem Umstand zugeschrieben, dass die "Entwicklung vom Zunftwesen zur industriellen, kapitalistischen Produktion" nicht alle Teile des Bürgertum gleichzeitig erfasst habe.[217] So ist der Schauplatz des neuen Dramas nicht nur eine in soziale Klassen zerklüftete Gesellschaft, sondern auch der "Treffpunkt zweier zeitlich getrennter Welten"; des "noch" und des "schon". Zwischen den Werten aber, die ihren Anspruch auf Geltung noch deutlich machen, und denen, die diesen Anspruch schon einklagen, eröffnet sich ein "Augenblick der Selbstbesinnung", der im Drama zur Gegenwart wird. Obwohl Lukács diesen Gedanken nicht klar ausführt, lässt er sich als die für das Drama entscheidende Möglichkeit lesen, jene durch die mehrseitige Determiniertheit des modernen Menschen problematisch gewordenen Kategorie des Willens als Deckung von Charakter und Handlung zu retten.[218]

Wie Simmel in seinen Ausführungen zum Individuum in der modernen Gesellschaft hervorhebt, wächst mit steigender Abhängigkeit von anonymen Kräften gleichsam die

---

[215] Ebd., S. 55-64.
[216] Ebd., S. 74ff.
[217] Ebd., S. 81.
[218] Ebd., S. 83.

Freiheit des Einzelnen und zwingt diesen, sich für bestimmte Handlungsoptionen zu entscheiden. Aus der Perspektive des Dramas bedeutet die Existenz von Alternativen zunächst das Ende des dramatischen Schicksals, auf das der Held, dessen Charakter und Handlung eine untrennbare Einheit bilden, notwendig zusteuert. Oder anders formuliert, die "sinnliche Vereinbarung von widersprüchlichen Anforderungen", auf der ja das Wesen des Dramas beruht, erweist sich unter der Vorherrschaft der neuen, rationalistischen Weltanschauung als in der Tat "intellektuell unvereinbar".

Gesucht wird also die Notwendigkeit des Geschehens oder, mit den Worten Lukács', "das Gleichgewicht zwischen Menschen und Aussenwelt, die Beziehung, in welcher der Mensch zu seiner Tat steht, inwiefern er seine Tat auch wirklich tut".[219] Die Antwort darauf aber muss um so schwieriger werden, je zahlreicher die Umstände sind, von denen der Mensch abhängt. Lublinski, auf dessen Schriften sich Lukács an diesem Punkt bezieht, hatte in diesem Zusammenhang davon gesprochen, dass sich der moderne Mensch in der Atmosphäre auflöse, womit dem Drama der Held verloren geht. Lukács stimmt dieser Einschätzung zu, sieht aber ebenso wie Simmel das Moment eines freiheitlichen Willens am Treffpunkt der sozial und zeitlich getrennten Welten. Zwar reduziert sich der Wille des modernen Menschen dann auf seine "Bewegungsmöglichkeiten" innerhalb der vorgegebenen, von ihm aber undurchschauten Koordinaten des "Spiels", doch muss das Drama der Definition nach möglich bleiben, solange der Wille, gleich "ob frei oder gebunden", "für einen auf Leben und Tod gehenden Kampf" ausreicht.[220]

Das "Zentrum des tragischen Kampfes" aber verlagert sich unter dem Wissen um die Macht der äußeren Umstände nach Innen. An die Stelle des zwischenmenschlichen Kampfes des Helden mit dem jeweils mächtigsten Gegner tritt nun der bewusste Kampf der Persönlichkeit um ihre Geltung und Aufrechterhaltung gegen die eigene historische und soziale Bestimmtheit. Die damit aufgeworfene Frage nach der "Integrität der Individualität" wird für das Drama zum stilistischen Problem. Erinnert sei hier an Lukács' Diktum aus der "Theorie der Literaturgeschichte", dem zufolge der Stil nur in einer Gemeinschaft vorstellbar sei. Als Sieg einer bestimmten Weltanschauung ist der Stil der künstlerische Ausdruck einer geschlossenen Wertegemeinschaft und damit gleichsam die Voraussetzung einer allgemein verbindlichen Kommunikation ihrer

---

[219] Ebd., S. 85.
[220] Ebd., S. 89f.

Mitglieder. Das moderne Leben aber hat "den Glauben der Menschen an ein einander-verstehen-Können" aufgehoben und den verbindenden Dialog zerrissen.[221]

Die vom neuen Publikum geschaffenen Möglichkeiten der Wirkung eines zukünftigen Stils, auf denen nach Lukács jede Entwicklung der Formen beruht, sind so ambivalent wie der Wertepluralismus der modernen, bürgerlichen Gesellschaft selbst. Weder Pathos noch Mythologie wirken der "Isoliertheit des neuen dramatischen Menschen" entgegen, dessen eigentliche Tragik nun darin besteht, sich "des zu-einander-kommen-Wollens und nicht-gelangen-Könnens der Menschen" bewusst zu werden.[222]

2.2. Die Anwendung der literatursoziologischen Methode

a) Das literarische Erbe: Klassik – Romantik – Bürgerliche Tendenz

Der weltanschauliche Umschwung vom Idealismus zum Relativismus, von einer sittlichen Weltordnung zur "Erkenntnis der relativen Berechtigung alles Feindlichen"[223] erfolgte keineswegs plötzlich, wenn auch die französische Revolution nach Lukács den eigentlichen historischen Wendepunkt markiert. Die mit der Aufklärung eingeleitete und sich bereits in Lessings Dramen andeutende Entwicklung hin zu einem "Schwachwerden der Ideale" und zu einer "Erschütterung der moralischen Grundlagen des moralischen Affekts" kommt in der Zeit des klassischen deutschen Dramas an einen Punkt, an dem die Berechtigung eines idealen, moralischen Lebens zwar bereits als Illusion erkannt wird, die idealistische Weltanschauung und das Verhalten ihr gegenüber aber noch bestehen.[224]

Lukács fasst die zwiespältige Sicht auf die Welt, in der die alte Wertvorstellung und das "Erkennen der großen Kraft des nicht idealen, nur tatsächlich Existierenden" gleichzeitig wirken, mit dem Begriff des "abstrakten Idealismus" und illustriert dessen Konsequenzen für den modernen Menschen am Beispiel der literarischen Figur des Michael Kohlhaas. Kleists Kohlhaas ist "nicht mehr der ideale Mensch"; in seinem Wesen bilden vielmehr "erhabenste Selbstaufopferung und unverhülltester Egoismus eine unzertrennbare Einheit". Damit "praktiziert" Kleist erstmals das Problem der Synthese zwischen den sich widersprechenden Anforderungen des Einzelnen und denen der Gemeinschaft, wie es theoretisch bereits mit der Romantik in den Vordergrund trat.

---

[221] Ebd., S. 105ff.
[222] Ebd., S. 112f.
[223] Ebd., S. 537.
[224] Ebd., S. 143ff.

Die "ausschließliche Innerlichkeit" des Schicksals aber treibt seinen Charakter "an die Grenze zur Pathologie", womit Kleist zwar die "einzige Möglichkeit des Dramatischmachens" des an sich un-dramatischen modernen Menschen erkannt und erzählerisch gestaltet hat, die für die Form des Dramas entscheidende Frage nach der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt aber unbeantwortet lassen muss.[225]

Der "monomanische" Seelenzustand des Michael Kohlhaas und die damit von Kleist in Richtung auf das einzelne, isolierte Individuum angestoßene psychologische Tendenz in der Literatur sind für Lukács nicht die Lösung, sondern vielmehr ein früher Ausdruck des "Kompositionsproblems". Die Bedeutung Kleists für literarische Entwicklung, so ließe sich Lukács verstehen, liegt darin, dass er den Relativismus erkannt und dem Konflikt eine neue, dem "historischen Erlebnis" der Moderne entsprechende Erscheinungsform verliehen hat. Der eigentliche Kampf besteht nun in den "Zusammenstöße(n) der Unterschiedlichkeit der Zeiten, des Eilens zum Neuen und des Stehenbleiben-Wollens"; zwei Prinzipien, zu denen sich fortan auch die Literaten verhalten müssen.[226]

Auf der Seite des "Stehenbleiben-Wollens" verortet Lukács nicht nur die romantische "Dichtung der Enttäuschung", sondern auch das die "störende Vielfarbigkeit des Lebens mit Hilfe der Kunst aufheben" wollende Drama Schillers. Bereits die Romantik, namentlich aber der "verspätete Romantiker" Grillparzer war sich nach Lukács der unüberwindbaren Kluft zwischen der Wirklichkeit und den Träumen durchaus bewusst. Die neue Wirklichkeit musste den Dichtern ja um so hoffnungsloser erscheinen, als sich diese nicht mehr mit Hilfe der überkommenen Formen, denen ihre Sicht auf die Welt doch verpflichtet bleibt, gestalten lässt. Das Missverhältnis zwischen den Forderungen der Dichter, wie sie sich aus dem Gesichtspunkt der Formen notwendig ergeben, und den sich durchsetzenden neuen, bürgerlichen Lebensformen befördert nun eine Beschäftigung der Dichtung mit ihrer eigenen, als durchaus tragisch empfundenen Situation und eine Stilisierung des Dichters zum eigentlich tragischen Charakters. So nähert sich nach Lukács die Konzeption des Helden "immer stärker dem Typ des Dichters"; eine Entwicklung, die bei Hebbel und Ibsen ihren Gipfelpunkt erreichte.[227]

---

[225] Die "ausschließliche Innerlichkeit des Schicksals", so Lukács, treibt "den Charakter immer an die Grenze zur Pathologie"(ebd., S. 118).
[226] Ebd., S. 144ff.
[227] Ebd., S. 147.

Die "Tragödie der Romantik" steht dann bei Lukács auch für die eigentliche "Tragödie aller Dichter und der dichterischen Gefühls- und Betrachtungsweise". Der thematische Rückzug der Literaten auf den eigenen Produktionskreis, welcher sich mit Simmel durchaus als Idealisierung der eigenen Tätigkeit nach dem Verlust übergreifender Ideale verstehen ließe, wird auch von Lukács als literarische Antwort auf das "Problem der Distanz" gewertet. Unter der Annahme, dass "im Verhältnis des Dichters und des Lebens nun das ganze Verhältnis des Menschen und des Schicksals am reinsten symbolisiert" wird, gelingt den Dichtern gewissermaßen das "Auffinden des Punktes, von dem aus betrachtet alles eins ist". Dieser Punkt aber liegt auf der Seite des "Stehenbleiben-Wollens"; er ist die bewusste Stilisierung eines Individualismus, der nun nicht länger als "naiv" betrachtet werden kann. Die sentimentalistische Versenkung in die "Sehnsucht nach der Idylle" wird von Lukács als künstlerischen Standpunkt gegenüber dem historischen Problem und damit als Vorläufer der neu-romantischen Position eines sich der sozialen Frage verweigernden ästhetischen Individualismus verstanden.[228]

Ein "ästhetischer Traum" ist nach Lukács auch das klassische deutsche Drama Weimars. Lukács sieht in den deutschen Klassikern nicht die "Krönung", sondern die "Wegbereiter" des neuen Dramas, da alle Probleme späterer Zeiten von ihnen bereits als formale Probleme erkannt wurden. Dieser Erkenntnis entspricht ihr "Versuch der Erschaffung eines zeitlosen, abstrakten Dramas"; ein Versuch, der Lukács zufolge nicht gelingen konnte, "weil infolge der Paradoxie der Form gerade eine solche reinste und tiefste Formsuche vom wahren Wesen der Form am stärksten wegführen muss." Der Erschaffung eines rein ästhetischen Dramas steht folglich gerade jenes eigentlich moderne Moment im Wege, das bereits Schiller "mit Hilfe der Kunst" aufzuheben gedachte: die "Vielfarbigkeit des Lebens".[229]

Dass Schiller trotzdem ein dramatisches Werk von breiter und tiefer Wirkung gelang, führt Lukács auf die besondere historische und soziale Situation seiner Entstehung zurück. "Goethes Weimar" basierte auf den privaten Beziehungen zwischen den Künstlern und Karl August. Ihre Dramen entstanden nicht unter dem Einfluss einer "tragischen Epochenstimmung", sondern sind gezielte ästhetische Versuche in einer Zeit, in der in Deutschland der Feudalismus über die Monarchie triumphierte. Der

---

[228] Ebd., S. 147-150.

[229] Vgl. zum klassischen deutschen Drama ebd., S. 135 u. S. 171-180.

Herrschaftsantritt des Bürgertums, mit dem in England, Frankreich und Spanien der innere Zerfall der Aristokratie und ihrer Werte begann, setzte in Deutschland verspätet ein und verzögerte eine tiefgreifende historische Erfahrung, in deren Folge mit den Idealen auch die Wirkungsmöglichkeiten der Schicksalstragödie schwinden.

Aus dieser Tatsache erklärt Lukács auch, dass das klassische deutsche Drama nie mit letzter Schärfe versucht habe, das Verhältnis zwischen dem Helden und seinem Schicksal klarzustellen. Die mit wachsendem Relativismus an Komplexität gewinnende Frage nach der tragischen Schuld und der Verantwortung musste aufgrund der in Weimar noch nicht vom Verfall bedrohten Wertordnung nicht konsequent gestellt werden. Damit wird das "zeitlose" Drama, um welches sich die Klassik bemühte, von Lukács als ein nur in dieser Zeit und an diesem Ort tatsächlich seine Wirkung entfalten könnendes und damit in seinem Gelingen als durchaus zeitlich und sozial bedingtes Experiment verstanden, an das nachfolgende Dramatiker nicht anknüpfen können. Mit dem eigentlich neuen Schicksal – dem "Sieg der geschichtlichen Kräfte" und der "immer stärkeren Einsicht der Berechtigung der Verhältnisse, an denen der einzelne Mensch zerbricht" – wurden die Dramatiker Weimars und ihr Publikum noch nicht konfrontiert. Die Bedeutung des klassischen Dramas für die Entwicklung der Literatur und für die Literatursoziologie liegt somit vor allem im beispielhaften Charakter des Experiments, an dem sich ablesen lässt, dass "die Paradoxie der Form selbst eine geniale Antwort unmöglich" macht.[240]

Wie Bourdieu anschaulich belegt hat, verschob sich das literarische Kräfteverhältnis in Frankreich mit dem Staatsstreich Louis Napoleons völlig; die führenden Köpfe der "sozialen Position" gingen ins Exil, die Bühnen und Zeitungen waren in bürgerlicher Hand und beförderten eine bürgerliche Literatur, gegen welche dann die jungen Vertreter des L'art pour l'art opponierten. In der Opposition zwischen der bürgerlichen Position und den Vertretern des l'art pour l'art sieht auch Lukács das eigentliche literarische Spannungsverhältnis im Frankreich der 1840er, 50er und 60er Jahre. Den großen und anhaltenden Bühnenerfolg verdankten die Vertreter des französischen Tendenzdramas, so Lukács, vor allem ihrer "Gefühlsgemeinschaft mit dem Bürgertum". Bourdieu wiederholt diesen Gedanken, wenn er für die Vertreter der "bürgerlichen Kunst" ("mehrheitlich Theaterschriftsteller") von einem "aufgrund ihrer Herkunft wie ihres Lebenstils und ihres Wertesystems ... engen und direkten Verhältnis zu den

[240] Ebd, S. 179.

Herrschenden" spricht; eine Affinität, die "innerhalb einer Gattung, welche eine unmittelbare Kommunikation, also ethisches wie politisches Einverständnis zwischen dem Autor und seinem Publikum voraussetzt", zur eigentlichen Grundlage des Erfolgs wurde.[231]

Die Dominanz von Stücken aber, die das "Bürgertum des II. Kaiserreichs in Paris" repräsentierten, musste Lukács zufolge zu einer Abkehr der "großen Dichter der französischen Literatur" von der Bühne führen, weshalb sich diese auch der Gattung des Romans zuwandten und die Bühne fortan für "n[illegible]wertig" hielten. Das Resultat dieser Wertung der Literaten ist die Verschiebung der Hierarchie der Gattungen. Nach Lukács musste eine Dramaturgie, die sich ausschließlich auf die Publikumspsychologie stützte, jene literarischen Vertreter aus der dramatischen Form verdrängen, die sich auch deren ästhetischen Forderungen verpflichtet fühlten. Die "großen Dichter" wandten sich nahezu zwangsläufig von einer Tendenz ab, die "ausschließlich aus Publikumsbedürfnissen" erwuchs. Der Sieg des Tendenzdramas auf den Pariser Bühnen führte dann zur "Trennung von Bühne und wahrer Literatur"; eine Trennung, welche in Frankreich um so konsequenter ausfallen musste, als die französische Literatur kein Buchdrama kannte.[232]

Lukács geht an dieser Stelle nicht so weit, die Gattung des Romans, innerhalb derer Stendhal, Balzac und Flaubert "ihre modernen Gestalten" entwarfen, zur adäquaten Form eines problematischen, weil wertepluralen Zeitalters zu erklären, sondern hebt, wie nach ihm Bourdieu, die Verschiebung der literatur-internen Gattungshierarchie zu Ungunsten des Dramas hervor. Die Abwertung des Dramas durch führende, sich bewusst als modern präsentierende Literaten verzögerte nach Bourdieu den "Prozeß der Ausdifferenzierung jeder Gattung", unterstützte aber gerade in der Negation den Bruch der Modernen mit dem Bürgertum und seiner nun auch auf das Theater übertragenen ökonomischen Welt.[233] Der eigentlichen Spaltung der dramatischen Form in einen kommerziellen und experimentellen Sektor ging folglich in Frankreich die von den

---

[231] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 119.

[232] Vgl. zum französischen Tendenzdrama Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 180-202.

[233] Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang davon, dass sich "im Theaterbereich auch erst später als in den anderen Gattungen eine autonome Avantgarde" herausbildete, da das Bühnendrama "am unmittelbarsten den Zwängen der Nachfrage eines (zumindest in seinen Anfängen) hauptsächlich bürgerlichen Publikums unterworfen ist". Vgl. hierzu: Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 195.

Literaten selbst vollzogene Aufwertung des Romans voraus, der nun an die Spitze der Gattungshierarchie tritt.[234]

Aus der Sicht einer von Lukács fokusierten Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas markiert die "grundsätzliche Stillosigkeit des bürgerlichen Dramas bei Augier und Dumas" die Grenzen der Form in Richtung auf ihr soziales Moment in gleicher Weise, wie die "tragische Lage des großen deutschen Dramas" die Unmöglichkeit einer ausschließlichen Verlagerung auf ihr ästhetisches Moment aufzeigte. Erst mit Hebbel macht Lukács zufolge die Entwicklung der dramatischen Form den nächsten entscheidenden Schritt und tritt in ihre "heroische Epoche" ein.[235] Der Dramatiker Hebbel erkannte klar die vernichtende Wirkung des modernen, bürgerlichen Lebens auf die Tragödie. Er sah den Verlust "fixer Punkte" in der Motivation des Einzelnen und das Schwinden "ungebrochene(r), nicht analysierbare(r) Grundgefühle" in der Folge einer wachsenden "Relativität alles Bestehenden". Unter dieser Einsicht aber wandte sich Hebbel nicht von der Form der Tragödie ab, sondern suchte statt dessen im modernen Leben selbst nach den beiden sich im "ewige(n), unausgeglichene(n) tragischen Kampf" begegnenden Prinzipien einer "alles beherrschende(n) Notwendigkeit" auf der einen Seite, und dem "dämonischen Wunsch" zum Gipfel der Individualität zu gelangen auf der anderen.[236]

Aus der Perspektive der tragischen Form und ihrer Forderung nach Geschlossenheit aber stellt sich dann mit Lukács die Frage, was bei Hebbel als "neue Einheit" an die Stelle jener "sittlichen Weltordnung" tritt, mit deren Zerfall jede moralische Beurteilung der dramatischen Handlung ihre Berechtigung verliert. Das Problem wird zusätzlich noch dadurch verstärkt, dass unter dem Relativismus des modernen Lebens auch die der Tragödienkonzeption zugrunde liegende "Freiheit des Willens" erschüttert wird und einem "Kult des Individuellen" Platz macht, in dem sich die Willensfreiheit auf den "dämonischen Wunsch" des Einzelnen nach Selbstverwirklichung reduziert. Die aus der Sicht der in Bedrängnis geratenen Tragödie "heroische" Leistung Hebbels nun liegt in

---

[234] Vgl. Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 199.

[235] Für die bei gleicher Intention unterschiedlichen Standpunkte Lukács' und Bourdieus ist bezeichnend, dass Lukács in dem an die Klassik anknüpfenden Hebbel den eigentliche Heroen einer modernen Literatur sieht, während nach Bourdieu mit der Durchsetzung der Position des L'art pour l'art die eigentlich heroische Tat für das moderne literarische Produktionsfeld vollbracht wird.

[236] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 223-238.

seinem Versuch, die moderne Tendenz des Individualismus "möglichst streng in den Kreis der maximalen und unerbittlichen Notwendigkeit" mit hineinzunehmen.[237]

Dieser Kreis einer formgebenden Ordnung aber, so räumt Lukács ein, lasse sich bei Hebbel "kaum definieren". Seine "Tragödie der bürgerlichen Moral" – *Maria Magdalene* (1843) – kreist um den Begriff der Ehre, deren Funktion für die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Ordnung Simmel später herausstellte. Hinsichtlich der Forderung nach Notwendigkeit aber, so muss man Lukács wohl verstehen, ist die Verpflichtung auf die Ehre ein zu dünner Ersatz für das "Schwachwerden der Ideale", weshalb er in diesem Drama vor allem die "Tragödie des siegreichen Kleinbürgertums" sieht.[238]

Eine derartige Tragödie muss sowohl in formaler Hinsicht als auch hinsichtlich der Publikumswirkung äußerst problematisch sein. Innerhalb der Dramenkonzeption bleiben die Taten zufällig; sie verdichten sich nicht mehr zu verbindlichen "Schicksalssymbolen" und beschreiben eher eine "Verschmelzung von vielen Situationen, die Gefühle auslösen, die den tragischen Gefühlen ähnlich sind", als eine in sich geschlossene, der Notwendigkeit folgende Einheit. Diese Einheit, so Lukács, verleiht dem Geschehen "nur die außerhalb der Kunst liegende Erkenntnis, dass diese Situationen die Folgen derselben soziologischen Situation sind".[239] Mit anderen Worten, die tragische Wirkung auf Seiten des Publikums kann sich nur dann einstellen, wenn die in der Gesellschaft wirkenden Zusammenhänge, wie sie von Hebbel im Rahmen der Tragödie künstlerisch gestaltet wurden, als eigentliche Tragik des modernen Lebens auch ins Bewusstsein des Publikums treten.

---

[237] Ebd., S. 226. Lässt man die Dramatik der Formulierung Lukács' einmal beiseite, so kann man die Hebbel von ihm zugeschriebene Leistung auch dahingehend verstehen, dass dieser den "einzelne(n) dominante(n) Strukturmerkmale(n) und wiederkehrende(n) Text- und Lesererwartungs-Konstanten", wie sie sich mit jeder literarischen Gattung – also auch dem Drama – "generell als Kommunikationsmedium und kommunikatives Deutungsmodell" verbinden, auch unter den veränderten sozialen Bedingungen zu ihrem Recht zu helfen versucht. Der der dramatischen Form eigenen "Selektionsstruktur" verhaftet, reduziert Hebbel gewissermaßen die Komplexität der sozialen Wirklichkeit, indem er die moderne Tendenz des Individualismus isoliert und, den "normativen Kennzeichen" der Gattung gehorchend, zum "dämonischen Wunsch" des Einzelnen stilisiert. Vgl. zum Verständnis der literarischen Formen als "sinnkonstituierende 'Selektionsstruktur'" (mit Verweisen auf Wolfgang Iser und Niklas Luhmann) Wilhelm Vosskamp, Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: IASL online, a.a.O., S. 19 und

[238] Ebd., S. 238-242.

Der Verlust des Höhepunkts im bürgerlichen Drama korrespondiert folglich nach Lukács mit jener "tragischen Dialektik des Individuums und der Außenwelt", in der sich der "Kollisionspunkt immer stärker nach innen" verlagert. Wie schon bei Kleist, so leben auch die Menschen bei Hebbel "in einem ständigen Lebens- und Todeskampf mit sich und der Welt, die sie umgibt". Das "typische Leben" ist nicht länger "ein Leben im Untergang", sondern die zutiefst problematische Existenz eines Individuums, das die notwendige Spannung zwischen seinen Forderungen und denen der gesellschaftlichen Entwicklung im Innern aushalten muss.[240]

Anders als der Bewegung des L'art pour l'art, welche nach Lukács nicht mehr als ein "von jeglicher unterstützender Ideologie" beraubter "zusammenbrechender Individualismus" ist, gelingt Hebbel über seine konsequente Bindung an die Form der Tragödie und der ihr verpflichteten Weltanschauung gewissermaßen eine Tragödie der "Relativität alles Bestehenden" und damit des modernen Lebens selbst. Die Stilisierung dieses ohne Aufhebung verlaufenden Konfliktes zwischen Individuum und Gesellschaft aber nötigt Hebbel zum "Aufsuchen von Ausnahmeverhältnissen". Den Kreis der maximalen Notwendigkeit stecken dann auch "welthistorische Augenblicke" ab, während auf der Seite des Individuums die Psychologie "die dekorative Größe der menschlichen Beziehungen auf(hebt) oder sie zumindest (ab)schwächt". So wirken die Handlung und die Personen in den Dramen Hebbels nach Lukács "oft übermotiviert" und die "Beziehungen zwischen einzelnen Stellen" willkürlich. Entscheidend aber ist, dass Hebbel die soziale und die individualistische Tendenz als die beiden in ihrem Verhältnis tragischen Pole des modernen, bürgerlichen Lebens und ihre stoffliche Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Gattung erkannt hat. Dass die überkommene Form dem neuen Stoff nicht gerecht werden kann, verweist nur auf die Dringlichkeit, auch die formalen Konventionen des alten Dramas aufzulösen.[241]

Bevor aber die "tabula rasa schaffende Bewegung" des Naturalismus die Konventionen der Dramenliteratur in den 1880er Jahren auch in Deutschland sprengt und damit die Form des Dramas für den Stoff des modernen Lebens öffnet, versuchte sich mit Ibsen ein weiterer Dramatiker an der Schaffung einer bürgerlichen Tragödie. Auch Ibsen ging von der "notwendigen Tragik des Individualismus" aus, rückte aber anstelle des sozialen "Universums" die Beziehung zwischen Mann und Frau ins Zentrum seiner Dramen. Um

[239] Ebd., S. 216.
[240] Ebd., S. 216f.
[241] Ebd.

aus dieser Beziehung einen Tragödienstoff zu machen, musste Ibsen die "Unmöglichkeit der Erfüllung" der Ideale seiner Helden unterstreichen, was nur gelingen konnte, indem er hinter die "gewöhnlichen, im heutigen bürgerlichen Leben möglichen Geschehnisse" zurückging.[242]

Das Ergebnis dieses Anachronismus bezeichnet Lukács als eine "aristokratische Romantik". Ihre Wirkung beruhe allein auf dem gezielten "Erwecken und Wachhalten des I ses", wie es Ibsen von der Technik des französischen Dramas übernommen hat. Der Kunstgriff liegt bei Ibsen gewissermaßen darin, dass er die überkommene Forderung der Tragödie nach Handlung und Tod des Helden inhaltlich beibehält, diese aber formal nicht mehr zum Austrag bringt. Die Katastrophe, der eigentliche Höhepunkt der Handlung, liegt in der Vergangenheit und wird im Drama nur nachträglich besprochen. Damit aber bedient Ibsen weniger die literarische Form, als vielmehr die "Form der intellektuellen Problembetrachtung", welche als "Intellektualisierung menschlicher Beziehungen" auch das Verhältnis der Geschlechter beeinflusst.[243]

Da die Menschen nach Lukács "heute mehr (sprechen) als das sie handeln", kann Ibsen zwar den Konflikt ganz nach innen verlegen, der bewusste Einsatz des Todes als "einzige Möglichkeit zu einem reinen Ausklang" aber wird nach dem Sieg des Intellekts über die Sinnlichkeit ambivalent, eröffnet die Intellektualisierung doch die Möglichkeit, jede Sache – selbst den Tod – "von vielen Punkten aus" zu betrachten und folglich zwischen Ironie und Pathos zu schwanken.[244]

So verweisen die Dramen Ibsens und hier vor allem *Die Wildente* auf eine generelle Tendenz der modernen Tragödie auf: sie sind nach Lukács zum größten Teil "Tragikkomödien", also an den äußersten Rand der Gattungsmöglichkeiten getriebene technische Konstruktionen, die nur solange eine Wirkung erzielen können, bis die mit dem bürgerlichen Leben eröffneten Alternativen auch dieser "allerletzten Spitze" der Stilisierung ihre romantisch-aristokratische Grundlage entziehen. Ein Anknüpfen an den "romantischen Idealismus" ist demzufolge auch unmöglich. "Von hier aus", so Lukács, "geht nichts weiter", weshalb er den Umstand, dass die deutschen Literaturkritiker der 1880er Jahre in Ibsen einen Naturalisten sahen, auch zu einem "besonderen Zufall der Entwicklung" erklärt.[245]

---

[242] Ebd., S. 243.
[243] Ebd., S. 263f.
[244] Ebd., S. 259-276.
[245] Ebd., S. 242-276

Bevor Lukács aber nun zur eigentlichen "Revolution der Entwicklung" kommt, fügt er eine kurze Ausführung zum Bauerndrama des Österreichers Anzengruber ein, die hier nicht ausgespart werden soll, da sie, wie ich denke, nicht nur die Problematik des "nur"-Literat-Seins aus der Perspektive der dramatischen Form trefflich illustriert, sondern darüber hinaus Lukács' eigene ambivalente Position zur künstlerischen Entwicklung der Moderne aufzeigt. Anzengruber, der, da er sich "in der Großstadt seelisch nie akklimatisieren" konnte, nach Lukács schwer unter dem "Schwebezustand" der ganzen modernen Literatur gelitten habe, wird nun zum Aufhänger einer Charakteristik und einer Kritik des modernen Literaturbetriebes, die letztlich auch Lukács selbst trifft:

> Daß es nur deshalb Literatur geben solle, weil es Dichter gibt und das Publikum aus den Dichtern selbst und einigen Menschen bestehe, die wie Dichter fühlen und unfähig zum Schaffen sind.[246]

Dieses literarische, von der Literaturkritik geförderte "Schweben" über einem breiten Publikum aber hält Lukács nicht nur für eine "romantische Illusion", sondern auch für den Ursprung des "horror vacui", der viele moderne Künstler überfalle. Die moderne Kunst, so Lukács, werde immer komplizierter, habe aber keine Breitenwirkung mehr; eine Tatsache, die von den Künstlern durchaus wahrgenommen wird und bei ihnen das Gefühl der "Wehmut" zurücklässt. Während sich ein sozialer Außenseiter wie der Aristokrat Tolstoi unter diesen Umständen der "einzig weltumfassende(n) Idee" des Christentums zuwenden konnte, aber blieb den jungen, aus der deutschen Provinz nach Berlin strömenden Menschen nur der Versuch, mit aller Kraft die "Verbindung zwischen dem neuen Leben und seiner Kunst" herzustellen.[247]

b) Die literarische Revolution des Naturalismus

In dem Versuch der Naturalisten, das zu Konventionen erstarrte literarische Erbe hinter sich zu lassen, sieht Lukács zunächst nicht mehr als das sich in der Literaturgeschichte wiederholende Drängen der Jungen nach "ihrem Platz" innerhalb der vorgefundenen Strukturen. Jede Epoche, so betont Lukács ausdrücklich, habe ihre "Akademie und Sezession", und es ist immer erst die "Entscheidung der Machtfrage", welche bestimmt,

---

[246] Ebd., S. 303.

[247] Vgl. zu Lukacs' Kritik am "Schwebezustand" der ganzen modernen Literatur ebd., S. 312-323. Siehe zu "Lukács' incapacity to grasp the structural change (as) one of the major factors that prevented him from approaching modern art soberly" Ference Fehér, Lukács in Weimar, in: Lukács Reappraised, ed. by Agnes Heller, New York 1983, S. 93 und zur Rezeption Tolstois im Deutschland der Jahrhundertwende Edith Hanke, Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende, Tübingen 1993.

"wie wir sie – nachträglich – betrachten". Ebenso wie nach ihm Bourdieu bindet Lukács folglich die "meisten künstlerischen Revolutionen" nicht an die ästhetische "Grundsatzfrage", sondern an die außerhalb des Kreises literarischer Erscheinungen liegende "Machtfrage". Die künstlerischen Prinzipien, so Lukács, "bilden sich nur nachträglich aus oder sollen im Kampf die Kämpfenden zusammenhalten", weshalb sich vormals Verbündete auch nach dem Sieg wieder trennen können. Entscheidend ist daher, ob die Revolution der Entwicklung "etwas Unverzichtbares" gibt, und genau dies tat der Naturalismus, indem er den "Kampf gegen das Alte" zum eigentlichen Inhalt der Bewegung erklärte.[248]

Ihren Ausgang nahm die Erneuerungsbewegung mit den Brüdern Goncourt und Zola in Paris. Da diese aber nach Lukács "nur" Literaten und keine "Dichter und Denker" waren, lag ihre Bedeutung vor allem in der Entwicklung des Romans, nicht aber in der des Dramas. Wie Lukács bereits in seinen Ausführungen zum französischen Tendenzdrama hervorhob, suchten die "wirklich großen revolutionären Talente", nachdem sie der Bühne den literarischen Wert abgesprochen hatten, in der Lyrik und im Roman "zur Geltung zu kommen", so dass der eigentlichen Kampf gegen das Alte innerhalb der dramatischen Gattung in Paris erst 1887 mit Antoines Gründung des Théâtre libre begann; ein Versuch, dem nur ein Jahr später Brahms mit der Gründung der Freien Bühne in Berlin folgte.[249]

Bourdieu beschreibt das Théâtre-Libre in den *Regeln der Kunst* als ein Unternehmen, "das erstmals wirklich den ökonomischen Zwängen die Stirn zu bieten versucht auf einem Sektor des Feldes, in dem sie bisher uneingeschränkt geherrscht hatten" und sieht darin, trotz der kurzen Dauer des Versuchs, jenen entscheidenden "Bruch", mit dem nicht nur "eine neue Position geschaffen wird", sondern mit dessen Hilfe sich dann "die charakteristischen Effekte des Funktionierens eines Universums als Feld zum Vorschein" bringen lassen.[250] So bildete sich, "nach dem Vorbild des Théâtre-Libre und gegen es", in kurzer Folge das Théâtre d'Art von Paul Fort, mit dem nun die

[248] Vgl. zu Lukács' Einordnung des Naturalismus: ders., Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 324ff.

[249] Anders als Bourdieu, der die Gründung des Théâtre-Libre auf die Vorleistungen der Brüder Goncourt und Zolas zurückführt, grenzt Lukács deren Bemühungen streng vom naturalistischen Theater Antoines ab. Bourdieu sieht in ihm eine Folge der Bestrebungen vor allem Zolas, "die Hierarchie der Gattungen dadurch umzustürzen, daß das bei einem neuen Publikum (das seine Romane liest, aber nicht ins Theater geht) erworbene symbolische Kapital auf den Bereich des Theaters" zu übertragen. Vgl. hierzu: Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 325ff. und Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 195.

[250] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 196.

"Gegensätze zwischen Naturalismus und Symbolismus", also die eigentlichen "Trennlinien des gesamten Feldes", auch auf die Gattung des Dramas übertragen wurden. Darüber hinaus kommt André Antoine mit der Postulierung seiner Aufführungen als "künstlerische Konzeptionen" das Verdienst zu, die gesamte "Geschichte der Inszenierung" in Bewegung versetzt zu haben; ein Akt, in dem Bourdieu eine Art notwendige Neudefinition der Rolle des Theaters sieht. In seiner Charakteristik der künstlerischen Konzeptionen Antoines wird dessen revolutionäre Leistung deutlicher. Sie sind:

> *systematische* Komplexe von explizit *gewählten* Antworten auf eine Gesamtheit von Fragen, die die Tradition noch nicht kannte oder auf die sie Antworten gab, ohne die Fragen gestellt zu haben.[251]

Sind aber die Antworten einmal gegeben, so eröffnet sich mit ihnen ein "endlicher Raum der Wahlmöglichkeiten", hinter den kein Dramatiker mehr ungestraft zurück kann:

> (...) das Universum also der relevanten Probleme, zu denen jeder Regisseur, *der dieses Namens würdig ist*, Stellung beziehen muß, ob er will oder nicht, und in bezug auf die die diversen Regisseure gegenseitig Front beziehen werden.[252]

Das Theater Antoines, welches vor allem die Werke der erklärt Modernen aufführte, gastierte 1887 in Berlin, zu einer Zeit also, in der sich Lukács zufolge die Lage auch für das Drama in Deutschland "extrem zugespitzt" hatte.[253] Die "großen Dichter" waren in der Mitte des Jahrhunderts gestorben, und die "von allen Teilen nach Berlin" strömenden "talentiertesten jungen Menschen" wandten sich, ebenso wie in Frankreich, vor allem der Lyrik und dem Roman zu, also jenen Gattungen, in denen nach Lukács die Kultur verstanden als "Beziehung zwischen den Dichtern und dem großen Publikum" "noch eher" vorhanden waren. Das "ernste Drama" dagegen sprach nur "kleine literarische Kreise" an und überließ die Bühnen den "vielgespielten Stücke(n)", unter denen es jedoch keine wertvollen Dramen gab.

Wenn diese trotzdem große Publikumserfolge verbuchen konnten, so lag dies nach Lukács wesentlich an der kulturellen Situation Berlins. Zwar war die Stadt bereits 1870 "zum Mittelpunkt des Reiches und zur Weltstadt" geworden, doch war Berlin

---

[251] Ebd.

[252] Ebd.

[253] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 330. Lukács selbst kommt auf das Gastspiel des Pariser Theaters in Berlin nicht zu sprechen. Ich verdanke diesen Hinweise dem von Erich Ruprecht herausgegebenen und von ihm mit zahlreichen Anmerkungen versehenen Band Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-92. Stuttgart 1962, S. 157.

"hinsichtlich der Kultur für diese Aufgabe nicht reif".[254] Anders als beispielsweise München verfügte Berlin über keine künstlerische Vergangenheit, auch war sein Publikum "bloß reicher, aber nicht gebildeter als das der kleineren Städte". Der Widerspruch zwischen diesem, so Lukács, "große(n), unangenehme(n) Reichtum" und dem "bodenlose(n) Magen der sich blitzschnell entwickelnden Großstadt" beförderte trotz "Junkerpolitik" den gewaltigen Vormarsch des Sozialismus, dem sich die jungen Literaten aber eher halbherzig und nur zeitweilig anschlossen.[255]

Die Freie Bühne verfolgte nach Lukács im Wesentlichen "literarische Absichten", wenn ihre Gründer auch eine "völlige soziale und kulturelle Wandlung" gefordert hatten. Wie im zweiten Teil dieser Arbeit bereits festgehalten wurde, war die Bühne selbst weniger ein Theater, als vielmehr ein Verein, der im Frühjahr 1889 von einem Kreis von Schriftstellern und Kritikern ins Leben gerufen wurde. Der Verein verfügte weder über ein eigenes Ensemble, noch besaß er ein eigenes Theater. Die geschlossenen Vorstellungen naturalistischer Dramen, darunter Ibsens *Gespenster* und Hauptmanns Erstling *Vor Sonnenaufgang*, erfolgten nur für die Mitglieder des Vereins.[256] Zu ihnen zählten neben dem Literaturhistoriker und Kleist-Biographen Otto Brahms und dem Theaterkritiker und späteren Direktor des Wiener Burgtheaters Paul Schlenther auch die Brüder Hart. Der Gründung des Vereins folgte im Januar 1890 die Herausgabe der Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* durch Otto Brahms beim Fischer-Verlag. In ihrem ersten Heft lässt sich der euphorische Stimmung der naturalistischen Bewegung entnehmen, von dem hier die einleitende Sätze zitiert werden sollen:

> Eine freie Bühne für das moderne Leben schlagen wir auf.
> Im Mittelpunkt unserer Bestrebungen soll die Kunst stehen; die neue Kunst, die die Wirklichkeit anschaut und das gegenwärtige Dasein.
> Einst gab es eine Kunst, die dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben. Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben an einander, und wer jene ergreifen will, muß streben, auch dieses zu durchdringen in seinen tausend

[254] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 331. Siehe hierzu auch den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit, insbesondere das Kapitel zur literarischen Entwicklung in den 1880er Jahren.

[255] Vgl. zu Lukács' Kritik an Berlin und der Generation der jungen Naturalisten: ders., Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 331ff.

[256] Vgl. Literarische Manifeste des Naturalismus, a.a.O., S. 157.

verfließenden Linien, seinen sich kreuzenden und bekämpfenden Daseinstrieben.[257]

Theoretisch untermauert wurde dieser Anspruch der naturalistischen Kunst von Arno Holz, der auch als Redakteur der neu gegründeten Zeitschrift tätig war. Als eigentlichem Begründer der neuen naturalistischen Kunstlehre kommt ihm nach Lukács das entscheidende Verdienst zu, der sich auf der "Suche nach neuen Inhalten" im "Chaos" verlierenden Tendenzen eine "bestimmte positive Richtung und Ziel" gegeben zu haben. Er war, so Lukács, der Einzige, der nach der Zerschlagung der "kleinlichen Ordnung" die Frage nach einer neuen theoretisch aufwarf und damit der sich schon auflösenden Bewegung ein Programm verlieh.[258]

Konnte im zweiten Teil meiner Arbeit anhand der Schriften von Holz gezeigt werden, wie sehr sich die literarische Bewegung des Naturalismus in Theorie und Praxis der Soziologie verdankt, so wird an dieser Stelle ganz deutlich, wie sehr sich andererseits eine Soziologie der Kunst, um die sich auch Lukács' synthetische Methode bemüht und die gleichsam seiner Geschichte des Dramas zugrunde liegt, aus eben dieser künstlerischen Entwicklung speist. Die von Holz und den Naturalisten "explizit *gewählte* Antwort"[259] auf einen Komplex von gesellschaftlichen und ästhetischen Fragen, wie sie die Vergangenheit nicht kannte, lässt sich als erste bewusste Reaktion auf ein "immer klareres Erkennen der Macht der Außenwelt" begreifen, zu der nun auch die deutschen Literaten Position bezogen.

So begann mit Holz auch für Deutschland, ganz unabhängig davon, wieviel seine Theorie für die Praxis des "Subfeldes" der dramatischen Gattung in seiner Zeit gebracht hat, was Bourdieu die Erforschung des "Raums der Wahlmöglichkeiten" nennt, die sich "bis heute theoretisch wie praktisch fortsetzt".[260] An der theoretischen Erforschung dieses Raumes auf einer Meta-Ebene arbeitete auch Lukács, nachdem er die Praxis, also die Gründungen des Théâtre libre in Paris und die der Freien Bühne in Berlin samt deren beginnender theoretischer Erforschung aufmerksam beobachtet hatte. Von daher steht die Position des konsequenten Naturalismus bei Lukács für jenen Bruch, den es

---

[257] Der Abdruck des Titelblattes der ersten Ausgabe, dem dieses Zitat entnommen ist, findet sich in den Manifesten des Naturalismus, a.a.O., S. 161.

[258] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 333. Siehe zu Arno Holz – dem Gesetzgeber der naturalistischen Position – den Abschnitt "Gesetzgebung: Konsequenter Naturalismus" im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

[259] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 196.

[260] Ebd.

zum Erkennen der "charakteristischsten Effekte des Funktionierens" des künstlerischen Universums zunächst einmal braucht.[261]

Aus der von Lukács bezogenen Position des Dramas erweist sich die naturalistische Position jedoch als problematisch. Der neuen, "grossen Idee von einer einzigen, einheitlichen Wissenschaft" folgend, forderte Holz auch für die Kunst die gänzliche "Ausmerzung" des Zolaschen "tempérament" und folglich die Aufhebung jeglichen individuellen Pathos in der Literatur. Was bei Holz an Individualität bleibt, offenbart sich nach Lukács nur noch darin, "was von den Dingen auf welche Weise erblickt wird". Über diese Annäherung darf die Darstellung nicht hinaus, sie ist das "Endziel" und gleichsam die Forderung an den Dramatiker, seine Beobachtungen "scharf und individuell" werden zu lassen, um durch sie das Interesse erwecken zu können.[262]

Gerade das Wecken des Interesses aber wird dem naturalistischen Drama durch die Aufnahme des modernen städtischen Leben und der in ihm vorherrschenden "großen Eintönigkeit beim Handeln" zum Problem, da die Form von der Stilisierung gegenteiliger Forderungen und deren Auflösung in der Synthese lebt. Die dem solchermaßen reduzierten Drama verbleibende Spannung lässt sich nur noch im Dialog ausdrücken, wobei aber selbst dieser verbale und damit verflachte dramatische Konflikt konsequent pointenlos verlaufen muss, da niemand etwas sagen darf, was über die gegebene Situation hinausgeht.[263]

Neben der Technik des Naturalismus, deren "natürliche Formen" nach Lukács die Novelle und die Skizze sind, erweist sich auch der relativierende Blick der neuen Position für die Entwicklung des Dramas als wenig förderlich. "Im neuen Sinne", so Lukács, werde alles schön, "wenn es richtig gesehen wird". Dieser Umstand gestattet dem Dramatiker zwar das "Aufsuchen von Ausnahmeverhältnissen", wie es nun als "Suche nach abstoßenden Themen", etwa des Trinker- oder Dirnenmilieus, gewissermaßen legitimisiert wird, der Stoff selbst aber ermangelt einer Stilisierung, die wiederum nur über Kompromisse hinsichtlich der naturalistischen Technik zu erreichen wäre: "Wie wenig man auch aus dem Leben wegnehmen wollte; irgendwo musste man das Bild abgrenzen und gewisse Dinge mussten betont werden".[264]

---

[261] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 333-342.
[262] Ebd., S. 334.
[263] Ebd., S. 335-337.
[264] Ebd., S. 343.

Betont und stilisiert aber wurden von den jungen Literaten vor allem ihre eigenen "kleinen Erlebnisse" innerhalb eines Milieus, dem sie, sobald es "auch sie zu verschlingen drohte", zu entfliehen suchten. Wie die Ausführungen des ersten Teils der vorliegenden Arbeit bereits deutlich gezeigt haben, mischte sich der Drang ins moderne Leben bei den literarischen Bewohnern der Berliner Hinterhäuser mit einer, nun in den Worten Lukács', "wirre(n), chaotische(n), mystische(n) Katastrophentheorie (...) voll von unreifen volksbeglückenden und welterlösenden Plänen".[265] Zwar hatte das soziale Elend des Proletariermilieus den jungen Literaten die Augen für die sozialen Missstände geöffnet, doch sahen sie in der sozialen Bewegung ihrer Zeit nur die Wiederholung der 48er Revolution und hatten "für ihre neuen Seiten keinen Blick".[266]

Bei seiner Auseinandersetzung mit der weltanschaulichen Inkonsequenz der Naturalisten bezieht sich Lukács ausdrücklich auf Lublinski, der in seiner *Bilanz der Moderne* bereits darauf hingewiesen hatte, dass die jungen Literaten eben keine Sozialisten waren. Die Mehrzahl ihrer Vertreter entstammte dem kleinbürgerlichen Milieu, und so musste der Naturalismus selbst problematisch werden, "sobald seine Dichter die kleinen Schicksale ihrer kleinbürgerlichen Leiden verließen". Diese nämlich reichen nach Lukács für eine dramatische oder gar tragische Stilisierung nicht aus. Dass bei all der Suche nach neuen Inhalten von einer Erneuerung der Formen "nicht einmal die Rede" war und auch die theoretische Behandlung des Problems bei Holz für das Drama wenig brachte, markiert dann für Lukács auch die Schwäche der naturalistischen Bewegung; eine Schwäche, welche gleichsam die Möglichkeit des literarischen Gegenangriffs eröffnete.[267]

Ob aber das Gefühl der Ratlosigkeit, wie es viele Naturalisten nach gelungener "tabula rasa" erfasste und sie "zwischen Sozialismus und einem krankhaft übersteigerten Individualismus" schwanken ließ, durch konsequente Hinwendung zum Marxismus hätte überwunden werden können, lässt Lukács offen bzw. fragt: "Kann es überhaupt ein soziales Drama geben? Ist die marxistische Dialektik ein geeignetes Mittel zur Stilisierung?"[268] Zwar sieht Lukács im Marxismus als Weltanschauung durchaus die Möglichkeit zu einer "Synthese", doch geht er im Dramenbuch mit dem Hinweis, dass es "heute noch keine Kunst (gibt), die aus sozialistischen Gefühlen gewachsen wäre",

[265] Ebd., S. 332.
[266] Ebd.
[267] Ebd., S. 354.
[268] Vgl. zu den Grenzen und Möglichkeiten der marxistischen Weltanschauung für das Drama ebd., S. 357-362, hier S. 357.

nicht über die tatsächliche Entwicklung der Kunst hinaus. Auch spielt gerade in diesem Zusammenhang die Eigenlogik der ästhetischen Form eine entscheidende Rolle:

> Das fertige Drama ist soziologisch viel weniger determiniert. Dadurch, daß das Gefühl eine *Form* erhielt, löst es sich vom Ast, an dem es wuchs, es riß sich lost und lebt ein in sich geschlossenes Leben, wenn es in eine völlig geschlossene und an sich vollkommene Form gegossen ist.[269]

Das besondere Verdienst der Naturalisten besteht nach Lukács nicht in ihrer ohnehin wenig überzeugenden Beschäftigung mit dem Marxismus, sondern in dem Erkennen der für die Moderne charakteristischen sozialen Frage als Herausforderung an die moderne Kunst, wie Holz es theoretisch für die gesamte Bewegung formulierte:

> Nämlich, daß die Kunst ein jedesmaliger Theilzustand des jedesmaligen Gesammtzustandes der Gesellschaft zu diesem in einem Abhängigkeitsverhältniss steht, daß sie sich ändert, und daß das grosse Gesetz der Entwicklung, dem Alles unterthan ist, auch von ihr nicht verletzt wird.[270]

Ebenso wie Bourdieu misst Lukács den eigentlichen Wert des Naturalismus für die literarische Entwicklung nicht an seinen Publikumserfolgen, sondern an seiner revolutionären Leistung: die "vollkommene tabula rasa in der Dramenliteratur". Der naturalistische Bruch mit den bürgerlichen Konventionen und einem Drama, das diesen tendenziös zuarbeitet, verlieh der Literatur, so Lukács, ein "völlig neues Gesicht".[271] Dieses neue Gesicht steht für die Überwindung der kritischen Phase der Entstehung der Feldes in Deutschland, wie sie Bourdieu am Beispiel Frankreichs in seinem dreistufigen Modell aufgezeigt hat.

Bereits 1890 begann der sich mit der Eroberung der Autonomie zuspitzende Kampf um die Vorherrschaft im literarischen Feld auch innerhalb der naturalistischen Position selbst und setzte hier eine Kette von Spaltungen frei. So beschreibt die Gründung der Freien Volksbühne durch Bruno Wille innerhalb dieser Entwicklung eine Radikalisierung des naturalistischen Theaters; Wille, der dem engen Kreis der Naturalisten angehört hatte, musste schon bald darauf unter dem Druck August Bebels und Karl Liebknechts aus der Freien Volksbühne ausscheiden, worauf hin er gemeinsam mit den frühen Kampfgefährten Bölsche, Harden und den Brüdern Hart die Neue freie Volksbühne gründete.[272] Zur offenen Fehde mit den Vertretern der Freien Bühne holten

---

[269] Ebd., S. 362 (Herbeihebung nicht im Original).
[270] Arno Holz, Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, a.a.O., S. 203.
[271] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 341f.
[272] Vgl. hierzu Literarische Manifeste des Naturalismus, a.a.O., S. 158.

die Anhänger der Münchner "Gesellschaft" um Michael Conrad mit der bewussten Gegengründung der Deutschen Bühne aus. Der Eingriff Conrad Albertis und Karl Bleibtreus in die sich nun in schneller Folge entwickelnde Theaterlandschaft Berlins folgte der von Conrad entworfenen Position des "nationalen Realismus", die dieser als bewusste Antwort auf das "vaterlandslose Gebahren" eines konsequenten Naturalismus gefordert hatte – eine Position, in der er und seine Anhänger nun nicht mehr als die "traurige Asphaltpflanze der Großstadtgasse" sahen.[273]

Die eigentliche Gegenposition aber erwuchs dem Naturalismus nicht aus den marxistisch oder national gefärbten Variationen seiner eigenen weltanschaulichen Grundlagen, sondern aus den nach 1890 von der Literaturkritik maßgeblich begünstigten symbolistischen und psychologischen Tendenzen. Innerhalb der "Gegensätze zwischen Naturalisten und Symbolisten", so gilt es nun zu zeigen, verläuft bei Lukács – ebenso wie bei Bourdieu – die eigentliche "Trennlinie" des mit dem Naturalismus aufgeborchenen avantgardistischen Konkurrenzraumes.[274]

c) Die Entstehung der dualistischen Struktur

Die Symbolisten, so Lukäcs, "stehen den Naturalisten im bewussten Kampf gegenüber", da sie sich gezielt sowohl inhaltlich als auch sprachlich von den Geschehnissen des alltäglichen Lebens distanzieren. Anders als der literarische Impressionismus und der lyrische Naturalismus, zu deren Vertretern Lukács neben Tschechow und Przybyszewski auch den Hauptmann der *Einsamen Menschen* zählt, bezeichnet der Symbolismus nicht mehr eine "müde", "blasierte" und "kraftlose" Fortsetzung und Entwicklung des Naturalismus "wider Willen", sondern vielmehr eine künstlerische "Revolte gegen den Sozialismus" und gegen die "materialistische und naturwissenschaftliche Weltanschauung".[275]

Unterstützt wurde diese Entwicklung nach Lukäcs durch das "schnelle Tempo des heutigen Lebens", welches dem "schnellen Veraltern von Überzeugungen" Vorschub

---

[273] Ich berufe mich hier auf die von Erich Ruprecht seinen Manifesten vorangestellte Einleitung zum "Deutschen Naturalismus", in: Literarische Manifeste des Naturalismus, a.a.O., S. 10. An anderer Stelle zitiert Ruprecht aus der offiziellen Austrittserklärung einer Reihe von Mitarbeitern, unter ihnen auch Arno Holz, aus der *Freien Bühne*, nachdem diese sich für eine Mitarbeit bei der *Gesellschaft* entscheiden hatten: "Unterzeichnete erklären, daß sie jede Verbindung mit Herrn Dr. Otto Brahm in Berlin abgebrochen haben und dieses Blatt nicht als Organ ihrer Anschauungen anerkennen." (Literarische Manifeste, a.a.O., S. 158).

[274] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 196.

[275] Vgl. zum Kampf der Symbolisten gegen den Naturalismus Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 373-451, besonders S.403ff.

leistet. So schwankte bereits der Naturalismus zwischen Marx und Nietzsche, und die Entscheidung der "lyrischen Naturalisten" und Impressionisten fiel kurze Zeit später zugunsten des "individuellen Schicksals" und damit des lyrischen Helden aus. Trotzdem aber blieben die Unterschiede zwischen Naturalismus und Impressionismus nach Lukács "subtil und kaum faßbar", da beide Positionen auf einer "Verbeugung vor dem unerbittlichen Geschick" gründen. Der symbolistische Kampf gegen diese Unterwerfung der Kunst unter die "Macht der Außenwelt" beginnt dann, so Lukács, "wieder einseitig", weil die Symbolisten alles betonten, "was der Naturalismus vernachlässigte".[276]

Erinnert sei hier noch einmal an die mit Bourdieu im ersten Teil der vorliegenden Arbeit herausgestellte "Wahrscheinlichkeitsstruktur" des Feldes, innerhalb derer die jeweilige Konstitution des Feldes einschließlich der Stärke der bereits vorhandenen Positionen über den Erfolg einer neuen Position entscheidet. Der gezielte Angriff der Symbolisten erfolgte auch in Deutschland zu einem Zeitpunkt, an dem die "Krise" des Naturalismus eine zu füllende Lücke in der Struktur des Feldes offen legte.[277] Die symbolistische Bewegung klagte ihr "Recht auf Existenz, das heißt auf Differenz"[278] auch in Deutschland erst ein, nachdem die Schwäche der naturalistischen Position und hier vor allem die Vernachlässigung der ästhetischen Forderungen selbst für die Anhänger offensichtlich wurden.

Der erste Versuch, die in Frankreich von Verlaine, Rimbaud und Mallarmé geschaffene "neue dichterische Sprache" – die "unmittelbar, farbig und melodiös" ist, ohne jedoch "die Sprache des Lebens nachahmen zu wollen" – auf das Drama zu übertragen, findet sich nach Lukács in dem "ästhetischen Drama" Maeterlincks, dessen eigentlicher "literarischer Ahne" aber das "Musikdrama" Wagners sei. Lukács sieht in Wagners Menschen "seelische Verwandte der französischen Dekadenz", weshalb Wagner auch das Drama ausgeschaltet habe, "um für seine Lyrik eine Bühne zu finden". Dementsprechend ist dann auch das Drama Maeterlincks eine "zu stark lyrischen Szenen ausgeweitete Ballade", in der "lyrische Ekstasen" und "Rausch" die tragischen Gefühle ersetzen.[279]

Lukács' Charakterisierung der weltanschaulichen Grundlage der Werke Wagners und Maeterlincks trifft hinsichtlich ihrer Unfruchtbarkeit für die dramatische Form die

---

[276] Ebd.
[277] Vgl. hierzu Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 372.
[278] Ebd.

gesamte symbolistische Bewegung: Sie ist eine "buddhistisch-christliche Flucht aus dem Leben", ein "Verzicht auf das Leben" unter der "rauschhaften Stimmung des Vergehens" und eine Suche "nach Narkose in der Kunst". Hofmannsthal reagierte darauf mit der künstlerischen Gestaltung der "Erkenntnis der Versäumung des Lebens in der Stunde vor dem Tod" und formulierte im Chandos-Brief die "Grenze der Relativität: das Nichts, die Unfruchtbarkeit". Seine darauf folgenden Arbeiten werden nach Lukács "im Verhältnis zwischen Mensch und Welt reicher", bleiben aber, wie alle ästhetischen Dramen, als "Dramenfragmente" hinter den Forderungen der literarischen Form nach Synthese und Geschlossenheit zurück.[280]

Die "Philosophie der Episodenhaftigkeit", wie sie im Anschluss an Wagner und Maeterlinck von Wilde, D'Annunzio, Hofmannsthal und George übernommen wurde, speist sich Lukács zufolge aus einem "aristokratischen Gefühl" der Verachtung gegenüber der "Häßlichkeit und Kulturlosigkeit des heutigen Lebens". Die Menschen in ihren künstlerischen Darstellungen leben in einer "ganz anderen Welt" und sprechen eine Sprache, die sich "vom Alltäglichen fern" hält. Diese Verachtung des Lebens und der Worte aber muss im Lyrischen und Dekorativen stecken bleiben, solange sich die Welt in den Augen der Kunst auf die "Möglichkeit zu Erlebnissen" reduziert und es zu keiner wirklichen Konfrontation zwischen "ethischen und ästhetischen Werten" kommt. Die ästhetische Gegenwelt der Romantik ist für Lukács dann auch kein außerhalb der bürgerlichen Welt liegendes Universum, sondern Ausdruck und Teil eben dieser problematischen bürgerlichen Gesellschaft:

> Jede individuelle Romantik des 19. Jahrhunderts war im wesentlichen bürgerlich und im wesentlichen blieb sowohl der heftigste Kampf gegen sie als auch die tiefste Enttäuschung in ihr bürgerlich.[281]

Der Naturalismus und der Symbolismus wären dann die beiden in ihrem Kampf gegen die bürgerliche Unterhaltungsliteratur an den äußersten Polen des Bürgertums ansetzenden Richtungen, von denen die erste die Perspektive des aufgrund seiner sozialen Nähe zum Proletariat mit dem Sozialismus sympathisierenden Kleinbürgertums vertritt, während die zweite zu dieser gerade auf Abstand geht, indem sie die Position

---

[279] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 410f.

[280] Vgl. zu Maeterlinck, Hofmannsthal und Wagners Musikdrama Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 405-451. Siehe zur "spiritualistischen Renaissance" und dem mit ihr verbundenen "Wagner-Kult" in Frankreich Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 193 und den Abschnitt "Die Verlagerung der Kämpfe in den Bereich der Formen" im ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

[281] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 481.

des "aristokratischen Individualismus" annimmt.[282] Und während die naturalistische Position den Wert der neuen Literatur im Aufzeigen sozialer Tatsachen festzumachen sucht, definieren die Symbolisten, nachdem sich die Grenzen des naturalistischen Versuchs bereits abzeichneten, den Wert der Kunst gerade über ihren Abstand von der Realität.[283] Damit mündet auch bei Lukács die literarische Entwicklung, wie sie von ihm stellvertretend am Beispiel des Dramas nachgezeichnet wurde, in jene Antithese, die Bourdieu für das französischen Dramas wie folgt beschreibt:

> Zurschaustellung der "Theatralität" gegen den Illusionismus des "Natürlichen"; "Suggestion" gegen Verismus; "Theater der Imagination" gegen "Theater der Observation", Primat des Wortes gegen Primat des Bühnenbildes; "metaphysischer Mensch" gegen "physiologischer Mensch", "Theater der Seele" (...) gegen Theater des Körpers und der Instinkte; Symbolismus gegen Naturalismus.[284]

Aus der Sicht der dramatischen Form aber sind beide Tendenzen der modernen Literatur unbefriedigend, da es ihnen aufgrund ihrer eigenen wechselseitigen Bedingtheit unmöglich gelingen kann, den Relativismus zu überwinden. In dieser Mangelhaftigkeit, so wurde bereits herausgestellt, sah die von Lukács begrüßte Position der Neu-Klassik ihre "Lücke" im dramatischen Subfeld, in dem sie die Antithese zwischen Individuum und Gesellschaft, wie sie sich nun auch in der dramatischen Gattung selbst ganz deutlich niederschlägt, durch eine übergreifende Synthese aufzuheben gedachte. An diesem Punkt nun wird Lukács' eigene, ihn gewissermaßen hinter seine Soziologie der formalen Möglichkeiten des zeitgenössischen Dramas zurückfallen lassende Position relevant.[285]

---

[282] insofern trifft auch auf Lukács zu, was Joseph Jurt in Bezug auf Peter Bürgers Institution Kunst/Literatur schreibt: "Naturalismus und Ästhetizismus werden als die beiden Kehrseiten derselben bürgerlichen 'Institution Kunst Literatur' interpretiert. Diese Dichotomie offenbare die Widersprüche der bürgerlichen Kultur, die soziale und individuelle Erfahrung nicht ineins zu bringen vermag. Der Naturalismus thematisiere eine Gesellschaftserfahrung, ohne die Problematik des Subjekts miteinzubeziehen; der Ästhetizismus beschreibe Subjekterfahrung ohne gesellschaftliche Dimension"(Jurt, Das literarische Feld, a.a.O., S. 24). Siehe hierzu Peter Bürger, Naturalismus-Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität, in: ders., Naturalismus/Ästhetizismus, Frankfurt a.M. 1979, S. 18-55.

[283] Eine tatsächlich jenseits der bürgerlichen Ordnung stehende Weltanschauung wäre nach Lukács die anarchistisch-nihilistische, welche aber ebenso wie die des Marxismus noch keine überzeugenden literarischen Werke hervorgebracht hat. Die "adäquate, vollkommen künstlerische Form des ungläubigen, die Relativität von allem durchschauenden, nihilistischen Zweifelns" wäre die das Tragikomische auf die Spitze treibende Groteske, deren hervorragender Vertreter Wedekind war, bevor er sich dem Tendenzdrama zuwandte. Vgl. zum "aristokratischen Gefühl" der Symbolisten Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 437 und zu Wedekind als "hervorragendste(m) Vertreter der der grotesken Tragikomödie" ebd., S. 473.

[284] Ebd., S. 197.

[285] Ein Rückfall, der sich mit Gangolf Hübinger in Anlehnung an Éva Karádi auch als "Umschlag einer kulturanalytischen in eine apokalyptische Krisendeutung" beschreiben lässt. Vgl. Hübinger, Krise und Kultur, in: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 199.

2.3. Lukács' eigene Position im literarischen Feld

Unter der Überschrift "Auf dem Weg zum großen Drama" widmet sich Lukács mit Wilhelm Scholz, Paul Ernst und Samuel Lublinski den Konservativen "im positiven Sinne", welche auf der "Suche nach der großen Notwendigkeit" nun ihrerseits das "Schicksal des nicht mehr romantischen Menschen" ins Zentrum des neuen Dramas stellen.[286] Dass sie dabei ihren Blick nicht nur zurück in die Geschichte lenken, sondern sich auch "bewußt und auffallend" der Klassik nähern, markiert nach Lukács die Schwächen der Neu-Klassik. Wichtiger aber als diese Unzulänglichkeiten ist ihm die Suche nach einer neuen Totalität jenseits des literarischen und sozialen Spannungsfeldes der Moderne. Der Verlust der tragischen Form in der bürgerlichen Gesellschaft wird zum Ausdruck der wachsenden Distanz, der Entfremdung und der Anonymität, wie Simmel sie in der *Philosophie des Geldes* beschrieben hatte. Die Epoche des problematischen Individuums vermag dem Leben keine Form bzw. keinen verbindlichen Stil mehr zu geben, weshalb auch die Formen der Kunst notwendig selbst problematisch, sprich offen werden müssen.[287] Der Verfall des Dramas und der Aufstieg des Romans sind die im Kreis der literarischen Erscheinungen adäquaten Entwicklungen inmitten einer formlosen Gesellschaft, in deren Kultur aus dem Gesichtspunkt des Dramas und seiner Forderung nach Geschlossenheit nur der Blick in die Vergangenheit oder in die Zukunft bleibt.[288]

Das Ergebnis – bei Simmel ebenso wie bei Lukács – ist dann eine paradoxe, weil durchaus tragische Vision einer an sich un-tragischen Gesellschaft.[289] Dem ließe sich mit Rüdiger Dannemann entgegenhalten, dass "Simmels Erklärung der abstrakten Rationalität als notwendiger Entsprechung einer überkomplex gewordenen Spätkultur"

---

[286] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 495ff.

[287] So sind Hofmannsthals Versuche, ein neues Drama zu schaffen, nach Lukács "zutiefst unorganisch" (ebd., S. 513), und auch in Schnitzlers Dramen werden die Bilder nur durch eine "Stimmungseinheit", nicht aber durch eine wirkliche Notwendigkeit zusammengehalten (ebd., S. 522).

[288] Vgl. zur Opposition zwischen geschlossener, organischer Gemeinschaft und offener, bürgerlicher Gesellschaft bei Lukács auch György Markus, Life and Soul: the Young Lukács and the Problem of Culture, in: Lukács Reappraised, ed. by Agnes Heller, New York, Columbia University Press, 1983, S. 16f.

[289] Ein wertender Vergleich zwischen Simmel und Lukács muss im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Hier sei auf die Arbeit Ute Luckhardts verwiesen, die dessen Wesen im Titel führt: Georg Simmel und Georg Lukács. Zwei Wege in und aus der Moderne. *In* ein Verständnis der Moderne führen nach Luckhardt die Schriften beider; einen Weg oder eine Weltanschauung, die *aus* der Moderne oder über sie hinausweist, aber sucht nur Lukács. In diesem Sinne betont Luckhardt dann auch, dass es der die Totalität suchende Lukács ist, welcher am Vorabend des I. Weltkrieges außerhalb jener "Klasse der sogenannten Intellektuellen" steht, für die Simmel im "wir" von der Faszination einer "sozusagen

von Lukács nicht übernommen wurde, weshalb Dannemann dann auch *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* als "Vorausdeutung auf das Paradigma der Verdinglichung" liest.[290] Unterstützt wird diese immer wieder den Einklang mit dem "künftigen Theoretikers der Revolte, ja Revolution"[291] suchende Rezeption Lukács' durch den auch am Ende des Dramenbuches zum Ausdruck kommenden Wunsch nach einer authentischen Kultur auf der Grundlage einer "neuen Mythologie".[292] Zusammen mit Paul Ernst galt es auch für ihn eine Form zu finden, die alle Spannungen der Moderne zu versöhnen vermag. Nach Ferenc Fehér verband beide der "pantragische Neoklassizismus einer Elitekultur", die an einem Konzept der "Gemeinschaftlichkeit ohne Demokratie" festhielt und die Metaphysik der Tragödie zum Programm erhob.[293] Nicht zufällig gingen die Vorstellungen Lukács' in Richtung Nationaltheater, auf dessen Bühne die große Tragödie vor den Augen eines alle Klassen vereinigenden Publikums aufgeführt werden sollte.[294] Wie Fehér aber auch betont, trennte die beiden "romantischen Antikapitalisten" Ernst und Lukács der eigentlich kritische Punkt: Ernst sah im Kapitalismus das Ende der volkstümlichen Lebensformen, während dieser für Lukács das "Gräberfeld der Kultur" bedeutete; ein Gräberfeld, dessen trefflichster Beweis eben der Verfall des Dramas ist.

In diesem Sinn wird die Formenanalyse bei Lukács, ohne sie darauf reduzieren zu wollen, von der Suche nach einem neuen literarischen Stil begleitet, mit der sich die Hoffnung auf eine neue Welt verbindet.[295] Jörg Kammler macht dann auch die

---

undifferenzierte(n) Idee" schwärmt. Vgl. Ute Luckhardt, "Aus dem Tempel der Sehnsucht":Georg Simmel und Georg Lukács - Wege in und aus der Moderne, Brutzbach-Griedel 1994.

[290] Rüdiger Dannemann, Georg Lukács zur Einführung, Hamburg 1997, S. 24f.

[291] Ebd., S. 25.

[292] Siehe zu Lukács Sehnsucht nach einer Überwindung der zersplitterten, heterogenen Welt und seiner Beziehung zu dem Neu-Klassiker Paul Ernst auch Peter Uwe Hohendahl, Neo-romantischer Antikapitalismus. Georg Lukács' Suche nach authentischer Kultur, in: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik, Festschrift für Hans-Joachim Mähl, hrsg.v. Klaus-Detlef Müller, Gerhard Pasternack, Wulf Segebrecht u. Ludwig Stockinger, Tübingen 1988, S. 344-369. Zum Marxismus des jungen Lukács als "the clearest, critical expression and internalization of (a) web of contradictions", wie es sich aus seiner zeitgenössischen Situation und ihrem Widerspruch zwischen idealistischer Theorie (sowohl Philosophie als auch Soziologie) und kurzlebiger revolutionärer Praxis ergeben hat, siehe auch: Andrew Arato und Paul Breines, The Young Lukács and the Origins of Western Marxism, The Seaburn Press, New York 1979, S. 215ff.

[293] Ferenc Fehér, Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiegeschichte gelegentlich eines Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács, in: Lukács Reappraised, a.a.O., S. 247-250

[294] So schreibt Fehér unter dem Titel "Lukács in Weimar", dass dieser sein persönliches Weimar als eine "island of culture in a world of power relations" aufgebaut habe, und ihn seine "incapacity to grasp the structural change" neben der totalen Ablehung Freuds gehindert habe, sich der modernen Kunst nüchtern anzunähern. Vgl. hierzu: Fehér, Lukács in Weimar, in: Lukács Reappraised, a.a.O., S. 82, 93f.

[295] Vgl. zum "existentiell aufgelandene(n)" Formbegriff bei Lukács: Peter Bürger, Prosa der Moderne, Ffm. 1988, S. 420. Siehe zum Begriff der "Totalität" als "ästhetisch verstandene Kategorie mit ethischen

Auseinandersetzung Lukács' mit ästhetischen Problemen "von Anfang an" auf zwei Ebenen fest: der historisch-soziologischen Analyse der literarischen Formen, und der Ebene der Suche nach einer auch für Lukács selbst verbindlichen Weltanschauung.[296] Das sicher bekannteste Zeugnis des sich beim frühen Lukács abzeichnenden Engagements in Richtung auf ein übergreifendes Wertesystem als "große Ästhetik"[297] ist die Essaysammlung *Die Seele und die Formen*, in der Lukács die Form des Essays zum eigentlichen literarischen Ausdruck der radikalen Ablehnung des Bestehenden erklärt. Wie Peter Zima herausgestellt hat, reduziert sich das "Streben nach Nichtidentität", für das der Essay steht, bei Lukács auf die Funktion des "Systemvorläufers"; die essayistische Form ist nicht nur ein Beleg der Vereinsamung und der Orientierungslosigkeit des modernen Menschen, sondern auch und vor allem ein Ausdruck der Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft.[298]

Lukács Sympathie für die "Annäherung zur klassischen Tragödie", zu der es am Ende des Dramenbuches nur noch die Alternative der "Entfernung in Richtung Lebensmysterium" gibt, kann so als der Wunsch und der Versuch verstanden werden, eine normativ verbundene Wertegemeinschaft über die Wirkung der literarischen Form zu errichten.[299] Das von Lukács selbst analysierte Wechselverhältnis zwischen sozialen

---

Implikationen" Silvie Rücker, Totalität als ethisches und ästhetisches Problem, in: Text und Kritik, Georg Lukács, a.a.O., S. 60.

Jörg Kammler, Ästhetizistische Lebensphilosophie, in: Text und Kritik, a.a.O., S. 8. Anders als Simmel, der den Begriff der Weltanschauung von vornherein reflexiv im Sinne eines soziologischen Paradigmas arbeitet, verwendet Lukács ihn eher traditionell als Gesamtauffassung von Wesen und Ziel der Welt und des Menschen in ihr. Siehe zum Ringen des frühen Lukács um eine verbindliche Weltanschauung in und trotz der Moderne auch den Briefwechsel 1902-1917, Eva Karadi u. Eva Fekete (Hg.), Stuttgart 1982, S. 233 und Ernst Keller, Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben, Frankfurt a.M. 1984, S. 94 ff.

[297] Lukács, Die Seele und die Formen, 1911, Neudruck Darmstadt/Neuwied 1974, S. 37. Als "sinn- und ordnungsstiftende Instanz" ist die Form des Essays für Lukács nur "als ein notwendiges Mittel zum letzten Ziel gerechtfertigt". Sie ist vielmehr "die vorletzte Stufe" in einer "Hierarchie", die als Hierarchie der literarischen Formen aus der Perspektive des Dramas verstanden werden muss. Lukács bezieht in seiner Auseinandersetzung mit dem Essay eindeutig Position auf Seiten der geschlossenen Form des Dramas und räumt dem Essay nur insofern eine Berechtigung ein, als dieser das neue Leben zunächst begrifflich fassen soll, so dass es sich dann zu einem geschlossenen, neuen Ganzen zusammenfügen lässt.

[298] Peter V. Zima kommt zu diesem Schluss, nachdem er sowohl Lukács' als auch Adornos George-Essays verglichen hat und argumentiert dann, dass Adorno, obwohl auch er in Stefan George den literarischen Stellvertreter des modernen Menschen in seiner Vereinsamung sieht, anders als Lukács das daraus erwachsende Gemeinschaftsbestreben ablehnt. Vgl.: Peter V. Zima, Dialektik zwischen Totalität und Fragment, in: Der Streit mit George Lukács, hrsg. v. H.-J. Schmitt, Frankfurt a.M. 1978, S. 133-135. Dem ist sicher zuzustimmen, doch gilt es in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, dass der frühe Lukács zu jenen Kulturwissenschaftlern zu zählt ist, die "ausnahmslos den Anspruch erhoben, der ihrer inneren Gestaltungsprinzipien noch unsicheren deutschen Gesellschaft um 1900 konsensfähige kulturelle Normen und Werte vermitteln" zu können (Vgl. die Einleitung: Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaften um 1900, in: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 15).

[299] Am Ende des Dramenbuches spricht Lukács von der "Annäherung zur Tragödie" und der "Entfernung in Richtung Lebensmysterium" als den beiden "Hauptrichtungen" seiner Gegenwart, welche jenen

und ästhetischen Momenten gefriert an diesem Punkt gewissermaßen zugunsten der dramatischen Form, die Lukács nun seinerseits zum einzig normgebenden Prinzip der Gesellschaft stilisiert. Aus der Perspektive des Feldes muss diese Parteinahme als Lukács eigene Position im literarischen und sozialen Feld der Moderne verstanden werden – als eine Position nämlich, die den Wert der Literatur über ihre ästhetischen und sozialen/ethischen Momente zu definieren sucht. Auch die Dramentheorie selbst erscheint dann als eine Positionierung oder als ein, wie Fehér es formuliert, Aufruf zum Neuen "im Geist der Avantgarde", nur erfolgte dieser Aufruf von einer "konstruktivistischen"[300] Position aus, die sich ohne ein neues Publikum keine neue Kunst vorstellen kann, und die, so muss eingefügt werden, das neue Publikum trotz des "immer klareren Erkennens der Macht der Außenwelt"[301] durch eine neue Kunst zu schaffen hoffte.

Das Bedürfnis nach Erlösung von einer um die Jahrhundertwende rasant an Komplexität und Spannung gewinnenden gesellschaftlichen und kulturellen Realität führte nicht nur viele Literaten, sondern auch Kultur- und Sozialwissenschaftler in die Richtung einer romantischen Lebensphilosophie, und die Aufhebung des Unbehagens an den Antinomien der Moderne – von zahlreichen Kulturkritikern als innere Zerissenheit reflektiert – wurde auch den in Deutschland zu begründenden Sozialwissenschaften programmatisch eingeschrieben.[302] Lukács "tragische" Soziologie der literarischen Formen macht hier keine Ausnahme. Der "Sohn des Kgl. ungar. Hofrates Joseph von Lukács"[303] und finanziell unabhängige Student der Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie kam in eine zwischen Aufbruch- und Krisenstimmung schwankende neue Reichshauptstadt, deren kulturelle und literarische Situation geprägt war von der Zerissenheit zwischen einem genuin modernen Klassenbewusstsein und einem gleichfalls modernen Kunstbewusstsein. Ihr deutlichster Ausdruck ist eben der von Lukács nachgezeichnete Kampf der symbolistischen Position gegen einen sich aus der "sozialen Frage" speisenden Naturalismus ist.

"großen Gegensatz" beschreiben, aus dem sich das "Streben nach der Synthese" ableitet. Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 538

[300] Fehér, Lukács Reappraised, a.a.O., S. 260.

[301] Lukács, Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, a.a.O., S. 351.

[302] Vgl. zum Krisenbewusstsein innerhalb der Sozialwissenschaften vor allem Lichtblaus Einleitung zum "Unbehagen an der modernen Kultur", in: ders., Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende, a.a.O., S. 13ff.

[303] Vgl. zum Lebenslauf Lukács selbst in: Curriculum vitae (25. V. 1918), abgedruckt in: Text und Kritik, S. 5ff.

Ausgehend von der Emergenz der "sozialen Frage", in der sich nach Simmel eine "völlig neue Konstellation" und deren problematischer Charakter niederschlagen, richtete Lukács sein Augenmerk auf die sich mit der neuen Konstellation verändernden literarischen Wirkungsbedingungen und hinterfragte deren Wirkung auf den "Kreis literarischer Erscheinungen". Hier konstatierte er den Verlust einer allgemein verbindlichen, die Hierarchie der Formen festschreibenden Weltanschauung und den Wandel der Literatur zum Schauplatz eines Kampfes um die literarische Vorherrschaft. Dass er die widerstreitenden Entwicklungstendenzen des modernen Dramas, wie sie im Vorangegangenen nachgezeichnet wurden, als Antworten und Lösungsversuche eines historischen Problems und damit als einen trotz seiner Divergenz einheitlichen Untersuchungsgegenstand verstehen konnte, verdankte Lukács dem von Simmel übernommenen Form-Begriff. Auf ihn baute er dann seine "synthetische Methode" auf.[304]

Wollte man diesen Ansatz zu Bourdieus Theorie des literarischen Feldes in Beziehung setzen, so könnte man ihn als komplementär begreifen. Entscheidender aber ist, dass Lukács mit der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* in ihrer Kombination von Klassentheorie und Formanalyse eine Genealogie des literarischen Feldes als Soziologie der dramatischen Form in der bürgerlichen Epoche produzierte und damit eine historische Erklärung und Interpretation des Feldes lieferte.

Daran anknüpfend und darüber hinaus konnte Lukács den Zweck bzw. das Ziel der Literaturkritik als eine adäquate Soziologie der Literatur definieren, welche in der Lage ist, soziale und ästhetische Momente sinnvoll, d.h. nicht-reduktiv miteinander in Beziehung zu setzen, um "viele wichtige Verbindungen in den Zusammenhängen zwischen den literarischen Erscheinungen und ihrer Kultur zu gewinnen".[305] Der verbindende Faktor ist dabei die Form als soziale Tatsache; eine Form, die einerseits der Soziologie der Literatur vorausgeht, sich andererseits aber in ihr weiterschreibt. In

---

[304] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, a.a.O., S. 29. Das im Verlauf meiner Arbeit mehrfach angesprochene gleichzeitige Auftauchen soziologischer und literaturtheoretischer Fragestellungen kann mit Hübinger, Graf und vom Bruch als Ausdruck einer zunehmenden "Problemorientierung" innerhalb der Wissenschaft verstanden werden, welche die auch bei Simmel und Lukács zu beobachtende "Wanderung von Problemen durch die Disziplinen" befördert(Vgl. die Einleitung: Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaften um 1900, in: Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, a.a.O., S. 17). Noch weiter lässt sich der Zusammenhang mit Scharfschwerdt fassen: "Der Begriff der Literatursoziologie setzt ein differenziertes Gesellschaftsgefüge voraus. Weder eine religiös-kultische Gemeinschaft ... noch die marxistische Vorstellung einer möglichen zukünftigen klassenlosen Gesellschaft ... werden die Notwendigkeit einer Wissenschaft wie die Literatursoziologie nahelegen"(Scharfschwerdt, Grundprobleme der Literatursoziologie, a.a.O., S. 9).

[305] Lukács, Zur Theorie der Literaturgeschichte, S. 37.

diesem Sinne wäre auch die von Lukács erarbeitete Soziologie der literarischen Formen gleichsam Produkt und Produzent des Feldes.

Zur Historizität des eigenen literatursoziologischen Ansatzes hat sich Bourdieu nur indirekt in einer Fußnote geäußert:

> Nur ausnahmsweise, namentlich in Krisenzeiten, kann bei manchen Akteuren eine bewußte und explizite Vorstellung von dem Spiel als Spiel aufkommen, die das Sich-Investieren in das Spiel, die *illusio*, zerstört und als das erscheinen läßt, was sie (für einen externen, gleichgültigen Beobachter) objektiv stets ist, nämlich eine historische Fiktion oder, mit Durkheim zu sprechen, 'eine wohlbegründete Illusion'".[306]

In einer solchen Krisenzeit, nämlich während der kritischen Entstehungsphase des literarischen Feldes in Deutschland, entstand auch die *Entwicklungsgeschichte des Dramas*, und sowohl die Position des Verfassers innerhalb des "Spiels" als auch und vor allem die von ihm verfasste Analyse seines Funktionierens sind beredte Zeugnisse einer bewussten und expliziten Vorstellung von der Eigendynamik und Eigenlogik des Feldes. Die im Dramenbuch nachgezeichnete Emergenz des Feldes als eines Spannungsraumes divergierender und konkurrierender Positionen stellt überhaupt erst die Voraussetzung der Emergenz einer Literatursoziologie, an deren systematischem Anfang Lukács steht und deren vorläufigen Stand *Die Regeln der Kunst* markieren.

[306] Bourdieu, Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 361f.

Bibliographie

Quellen

Bahr, Hermann, Germinie Lacerteux (1890), in: ders., Zur Kritik der Moderne, Gesammelte Aufsätze, Bd.1, Zürich: Verlags-Magazin, S. 149-155.
- Isoline. Ein Pariser Brief (1890), in: ders., Zur Kritik der Moderne, Gesammelte Aufsätze, Bd. 1, S. 175ff.
- Die Überwindung des Naturalismus (1891), in: ders., Zur Kritik der Moderne, Dresden: E. Pierson 1891, S. 65-72.

Berg, Leo, Isten, Asten und Janer (1891), in: Moderne Blätter, Jg. 1, 1891, H. 7, S. 2-4.

Bleibtreu, Karl, Das Preussentum und die Poesie (1885), in: Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben. hrsg.v. M.G.Conrad, Jg. 1, 1885, H 1, 18ff.
- Die neue Lyrik (1885), in: Die Gesellschaft, Jg.1, 1885, H 47, S. 891ff.
- Revolution der Literatur (1886), Neuauflage 1973, hrsg. v. Johannes J. Braakenburg Tübingen: Niemeyer.

Bölsche, Wilhelm, Hinter der Weltstadt, Leipzig: E. Dietrichs 1901.

Brahm, Otto, Raus! (1890), in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg. 1, Nr. 12, 16. April 1890, S. 317-319.

Conrad, Michael Georg, Der moderne Roman (1885), in: Die Gesellschaft, Jg.1, 1885, H 40, S. 746ff.

Dehmel, Richard, Die neue deutsche Alltagstragödie (1892), in: Die Gesellschaft, Jg. 8, 1892, H.4, S. 508-512.

Ernst, Paul, Das Drama und die moderne Weltanschauung (1899), in: Ethische Kultur, Jg.7, 1899, H 22, S. 170-172, wieder abgedruckt in: ders., Der Weg zur Form, München: Georg Müller, 1928.

Fontane, Theodor, Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller (1891), in: Das Magazin für Litteratur, Jg. 60, 1891, H 52, S. 818ff.

George, Stefan, Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898, Berlin: Georg Bondi 1899.

Gundolf, Friedrich, Das Bild Georges, Berlin: Georg Bondi 1890.

Hart, Heinrich und Julius, Wozu Wogegen Wofür? (1882), in: Kritische Waffengänge, hrsg. v. H. u. J. Hart, 1882, H 1, S. 4-8.
- Offener Brief an den Fürsten Bismarck (1882), in: Kritische Waffengänge, 1882, H 2, S. 3-8.
- Dichtung und Naturwissenschaft (1882), in: Kritische Waffengänge, 1882, H 2, 47-55.
- Wir wollen eine neue, nationale Literatur (1882), in: Kritische Waffengänge, 1883, H 5, S. 3-64.

- Der neue Roman (1884), in: Kritische Waffengänge, 1884, H 6, 73ff.
- Hart, H., Realismus (1889), in: Kritisches Jahrbuch, I, 1889, H1, S. 50-56.
- Die Modenen (1890), in: Der Kunstwart, Jg. 4, 1890/91, H 5, S. 148ff.

Hasenclever, Walter (Hg.), Dichter und Verleger. Briefe von Wilhelm Friedrich an Detlev von Liliencron, München/Berlin 1914.

Hofmannsthal, Hugo von und Richard Dehmel, Briefwechsel 1893-1919. Mit einem Nachwort hg. v. Martin Stern, in: Hofmannsthal-Blätter 21-22 (1979).
- Prosa I, Frankfurt: Fischer 1950.

Holz, Arno, Zola als Theoretiker (1887/90), erstmals abgedruckt 1890 in: Freie Bühne für modernes Leben, Jg.1, 1890, H 4, S. 101-104, wieder abgedruckt in: Das Werk von Arno Holz, Bd. 10, Berlin: Dietz, 1925.
- Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze (1891), Berlin: G. Schuhr 1891, S. 86-146.
- Selbstanzeige zum Erscheinen des "Phantasus" (1897), in: Die Zukunft, Jg. 6, 1897/98, Nr. 31, wieder abgedruckt in: ders., Revolution der Lyrik, 1899, S. 21-31.

Hölzke, Hermann, Zwanzig Jahre deutscher Literatur. Ästhetische und kritische Würdigung der Schönen Literatur der Jahre 1885 - 1905, Braunschweig: R. Sattler 1905.

Krauss, Karl, Die Fackel, Jg.1, H 1, 1899, S. 1-27.

Lublinski, Samuel, Litteratur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, 2 Bde., Berlin: Siegfried Cronbach, auch unter: ders., Am Ende des Jahrhunderts. Rükschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung, 4 Bde., Berlin: Siegfried Cronbach.
- Die Bilanz der Moderne, Berlin 1904, wieder abgedruckt und mit einem Nachwort versehen von Gotthard Wunberg, Tübingen: Niemeyer 1974.
- Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909, wieder abgedruckt und herausgegeben v. Gotthard Wunberg, Tübingen: Niemeyer 1976.
- Nachgelassene Schriften, hrsg. v. Ida Lublinski, München: Georg Müller 1914.

Mann, Heinrich, Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten (1900), wiederabgedruckt Berlin: Aufbau 1990.

Mehring, Franz, Etwas über Naturalismus (1892), in: Die Volksbühne, 1. Jg. 1892/93, Heft 2, wieder abgedruckt in: ders., Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, Gesammelte Schriften, hrsg.v. Thomas Höhle, Hans Koch u. Josef Schleifstein, Bd. 11, Berlin 1976.

Nordau, Max, 1893, Entartung, Bd. I, Berlin 1893.

Rilke, Rainer Maria, Über Kunst (1898), in: Ver Sacrum, Jg.1, 1898, H 11, wieder abgedruckt in: ders., Sämtliche Werke, Rilke-Archiv, Bd.5, Frankfurt a. M. 1965.

Wolff, Eugen, Zwölf Jahre im literarischen Kampf. Studien und Kritiken zur Literatur der Gegenwart, Leipzig/Oldenburg: Schulze 1901.

Literarische Manifeste des Naturalismus 1880-1892, hrsg.v. Erich Ruprecht, Stuttgart:

Metzler 1962.

Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890 - 1910, hrsg.v. Erich Ruprecht und Dieter Bänsch, Stuttgart: Metzler 1981.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1973.
- Noten zur Literatur, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1991.

Arato, Andrew, und Paul Breines, The Young Lukacs and the Origins of Western Marxism, New York: Seaburn Press 1979.

Arntzen, Helmut, Karl Kraus als Kritiker des Fin de Siècle, in: Bauer, Roger (Hg.) Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 112-124.

Asholt, Wolfgang, und Walter Fänders (Hg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909-1938, Stuttgart: Reclam 1995.

Baasner, Rainer, und Maria Zens, Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin: E. Schmidt 2001.

Barth, Dieter, Zweitschriften, Buchmarkt und Verlagswesen, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg.v. Horst Albert Glaser, Bd 7, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992, S. 70-88.

Baier, Horst, Die Gesellschaft ein langer Schatten des toten Gottes. Friedrich Nietzsche und die Entstehung der Soziologie aus dem Geist der decadence, in: Nietzsche-Studien 10-11 (1981-82), S. 6-33.

Bänsch, Dieter, und Erich Ruprecht (Hg.), Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890 - 1910. Stuttgart: Metzler 1981.

Bark, Joachim, Literatursoziologie, Stuttgart: Kohlhammer 1974.

Baßler, Moritz, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gottart Wunberg, Historismus und literarische Moderne, Tübingen: Niemeyer 1995.

Bauer, Roger, u. a. (Hg.), Fin die siecle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, in: Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 35, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977.
- Die schöne Decadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons, Frankfurt am Main: Klostermann 2001.

Becker, Sabina, Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St Ingberg: Werner J. Röhrig 1993.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1955.
- Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: ders., Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1955.

Benseler, Frank (Hg.), Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukacs, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1965.

Bermbach, Udo, Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

Berman, Russell A., Literarische Öffentlichkeit, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg.v. Horst Albert Glaser, Bd. 8, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992, S. 69-85.

Bertl, Klaus D., Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs, in: Geschichte der deutschen Literatur, hrsg. v. Joachim Bark, Dietrich Steinbach und Hildegard Wittenberg, Stuttgart: Klett 1984.

Bevers, Antonius M, Dynamik der Formen bei Georg Simmel. Eine Studie über die methodische und theoretische Einheit eines Gesamtwerks, Berlin: Duncker & Humbolt 1985.

Bogdal, Klaus Michael (Hg.), Schaurige Bilder, in: ders., Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus, Frankfurt a. M. 1978
- Neue Literaturtheorien. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
- ders. und Rüdiger Scholz (Hg.), Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Bohrer, Karl Heinz (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien: Hanser 1988.
- Die Kritik der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Böhringer, Hannes, Spuren von spekulativem Atomismus in Simmels formaler Soziologie, in: ders., und Karlfried Gründer (Hg.) Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt am Main: Klostermann 1976.

Bollenbeck, Georg, Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1994.
- Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999.

Bourdieu, Pierre, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1974
- Soziologische Fragen. Frankruft a.M.: Suhrkamp 1993
- Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. 1998
- Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Breuer, Stefan, Anatomie der Konservativen Revolution, Darmstadt: Wissenschaftliche

Buchgesellschaft 1993.
- Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Bruch, Rüdiger vom, Weltpolitik als Kulturmission, Paderborn 1982.
- ders., Friedrich Wilhelm Graf und Gangolf Hübinger 1989, Kultur undKulturwissenschaft um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart/Wiesbaden: Steiner 1989.

Bürger, Peter, Naturalismus/Ästhetizismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Prosa der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

Cantwell, W.R., The Friedrichshagener Dichterkreis. A Study in Change and Continuity in German Literature of the Jahrundertwende. Diss. Wisconsin 1967.

Dainat, Holger, und Hans Martin Kruckis, Kunst, Werk, Stil, Evolution. Zu Luhmanns Stil-Begriff, in: Fohrmann, Jürgen (Hg.), Systemtheorie und Literatur, München: Fink 1996.

Dannemann, Rüdiger, Georg Lukács zur Einführung, Hamburg: Junius 1997.

Doerry, Martin, Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs, Weinheim/München: Juventa 1986.

Dörner, Andreas, und Ludgera Vogt, Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

Dornbusch, Sanford M., Die Forschung auf dem Gebiet der Künste. Gegenstand und Methode, in: Joachim Bark (Hg.), Literatursoziologie. Begriff und Methodik, Bd.1, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1974.

Dörr-Backes, Felicitas (Hg.), Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne, Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.

Eisele, Ulf, Realismus und Ideologie, Stuttgart: Metzler 1976.
- Realismus-Theorie, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg.v. Horst Albert Glaser, Bd 7, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992, S. 36-46.

Farkas, Reinhard, Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Wien: Böhlau 1989.

Fehér, Ferenc, Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiegeschichte gelegentlich eines Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács, in: Lukács Reappraised, ed. by Agnes Heller, New York: Columbia University Press 1983 , S. 241-326.
- Lukács in Weimar, in: Lukács Reappraised, ed. by Agnes Heller, New York: Columbia University Press 1983, S. 75-107.

Fischer, Jens Malte, Dekadenz und Entartung - Max Nordau als Kritiker des Fin de Siècle, in: Bauer, Roger (Hg.) Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 93-111.

- Fin de siecle, München: Winkler 1978.

Fohrmann, Jürgen, Deutsche Literaturgeschichte und historische Projekte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: ders., und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaft und Nation, München: Fink 1991
- (Hg.), Systemtheorie und Literatur, München: Fink 1996.

Frank, Manfred, Die Dichtung als "Neue Mythologie", in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 15-40.

Fügen, Hans Norbert, Wege in die Literatursoziologie, Neuwied: Luchterhand 1971.
- Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, Bonn: Bouvier 1970.

Glaser, Horst Albert, Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd 7 u. 8, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992.

Greiner, Berhard u. Maria Moog-Grünewald (Hg.), Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen, Bonn: Bouvier 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich, und K. Ludwig Pfeiffer, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselemts, hrsg.v., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Günther, Katharina, Literarische Gruppenbildung im Berliner Naturalismus, Bonn: Bouvier 1972.

Habermas, Jürgen, Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, in: ders., Kleine politische Schriften I-IV, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Haferkamp, Hans, Sozialstruktur und Kultur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Hahn, Alois, Soziologische Relevanzen des Stilbegriffs, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselemts, hrsg.v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 603-611.

Hanke, Edith, Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende, Tübingen: Niemeyer 1993.

Hansen, Klaus P., Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen/Basel: A. Francke 2000.

Heftrich, Eckhard, Was heißt l'art pour l'art?, in: Bauer, Roger (Hg.), Fin de siècle. Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 16-29.

Heinz, Rudolf, Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert, Würzburg: Könighausen und Neumann 1986.

Heller, Agnes (Hg.), Lukács Reappraised, New York : Columbia University Press, 1983.

Hepp, Corona, Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München: DTV 1992.

Herrmann, Hans Peter, Widersprüchliche Zusammenhänge. Über den Totalitätsbegriff und den Sinn kritischer Gesellschaftstheorie für die Literaturwissenschaft, in: Bogdal, Klaus und Michael, und Rüdiger Scholz (Hg.), Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag 1976, S. 332-352.

Hohendahl, Peter Uwe, Literaturkritik und Literaturgeschichte, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg.v. Horst Albert Glaser, Bd 7, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992, S. 47-58.
- Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus, München: C.H. Beck 1985.
- Neo-romantischer Antikapitalismus. Georg Lukács' Suche nach authentischer Kultur, in: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik, Festschrift für Hans-Joachim Mähl, hrsg.v. Klaus-Detlef Müller, Gerhard Pasternack, Wulf Segebrecht u. Ludwig Stockinger, Tübingen Niemeyer 1988, S. 344-369.

Honneth, Axel, Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 36. Jg. 1984.

Hübinger, Gangolf, Journalist und Literat, in: ders., und Wolfgang J. Mommsen (Hg.), Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt a. M.: Fischer 1993.
- , Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf (Hg.), Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart/Wiesbaden: Franz Steiner 1989.

Hübner-Funk, Sibylle, Ästhetik und Soziologie bei Georg Simmel, in: Böhringer, Hannes, und Klarfried Gründer (Hg.), Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt am Main: Klostermann 1976.

Joas, Hans, Geschichte der Soziologie, 2Bde, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981.
- Die Immanenz der Transzendenz (Georg Simmel), in: ders., Die Entstehung der Werte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 110-132.

Jung, Werner, Georg Simmel zur Einführung, Hamburg: Junius 1990.

Jurt, Joseph, Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995.
- Bourdieus Analyse des literarischen Feldes, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg. v. Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. Alberto Martino, 22. Bd. 1997, H 2, S. 152-180.

Kadarkay, Arpad, The Lukács Reader, Cambridge, Massachusetts: Blackwell 1995.

Kammler, Jörg, Ästhetizistische Lebensphilosophie, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg.v. Heinz Ludwig Arnold, H 39/40, Oktober 1973, S. 8-23.

Keller, Ernst, Anmerkungen über Literaturkritik und Literaturwissenschaft, in: ders., Kritische Intelligenz, Frankfurt a.M.: Lang 1976.
- Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Frankfurt a.M.: Sendler 1984.

Klinger, Cornelia, Flucht-Trost-Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München: Carl Hanser 1995.

Kluncker, Karlhans, Der George-Kreis als Dichterschule, in: Bauer, Roger (Hg.) Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 467-488.

Köhler, Erich, Literatursoziologische Perspektiven, Heidelberg: Carl Winter 1982.

König, Christoph u. Erhard Lämmert (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Koopmann, Helmut, Entgrenzung – Zu einem literarischen Phänomen um 1900, in: Bauer, Roger (Hg.) Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 73-92.

Koppen, Erwin, Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin: de Gruyter 1973.

Landmann, Peter G., Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie, Hamburg: Hanswedell 1960.

Lepenies, Wolf, Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München: Carl Hanser 1988.

Levine, Donald, N., Simmel reappraised: Old Images, New Scholarship, in: Reclaiming the Sociological Classics: The State of Scholarship, Charles Camic (ed.), Blackwell; Massachusetts 1997

Lichtblau, Klaus, Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1996.

Luckhardt, Ute, "Aus dem Tempel der Sehnsucht": Georg Simmel und Georg Lukács – Wege in und aus der Moderne, Brutzbach-Griedel: AFRA 1994.

Luckmann, Thomas, Soziologische Grenzen des Stilbegriffs, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselemts, hrsg.v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 612-618.

Luhmann, Niklas, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselemts, hrsg.v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 620-668.
- Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Lukács, Georg, Zur Theorie der Literaturgeschichte (1910 unter dem Titel "Zur Methodologie der Literaturgeschichte" in der Übersetzung von Denes Zalan, Erlangen erschienen. Erstdruck in 'Alexander-emlekkönyv', Budapest 1910, S. 399-421), wieder abgedruckt in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Oktober 1973, S. 24-51.
- Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas (1910), neu herausgegeben v. Frank Benseler, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1981.
- Die Seele und die Formen (1911), Neudruck Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1974.
- Die Theorie des Romans (1914/15), erstmals in Buchform bei Paul Cassirer, Berlin 1920, Neuauflage Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971
- Zerstörung der Vernunft (1954), in: Lukács, Werke, Bd. 9, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1962.
- Briefwechsel 1902-1917, hrsg.v. Eva Karádi u. Eva Fekete, Stuttgart: Metzler 1982.

Lutz, Peter, Marxismus und Literatur. Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács, in: Georg Lukács, Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Lutz (= Soziologische Texte, Bd. 9). Neuwied 1961.

Mathes, Jürg (Hg.), Prosa des Jugendstils, Stuttgart: Reclam 1982.
- Theorie des literarischen Jugendstils, Stuttgart: Reclam 1984.

Marcuse, Herbert, Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt: Suhrkamp 1965.

Márkus, György, Life and Soul: the Young Lukács and the Problem of Culture, in: Lukács Reappraised, ed. by Agnes Heller, New York : Columbia University Press, 1983, S. 1-27.

Martino, Alberto, Publikumsschichten und Leihbibliotheken, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg.v. Horst Albert Glaser, Bd 7, Hamburg: Rowohlt 1982, Neuauflage 1992, S. 59-69.

Menke, Christoph, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M.: Suhrkap 1991.

Mommsen, Wolfgang J., Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreichs, Frankfurt a.M.: Fischer 1990
- Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1994.

Nipperdey, Thomas, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Stuttgart: Reclam 1998.

Osterkamp, Ernst, Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hrsg.v. Christoph König und Eberhard Lämmert, Frankfurt: Fischer 1993, S. 177-200.

Pasternack, Gerhard, Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie, Königstein/Ts: Hain 1985.

Peukert, Detlev J.K., "Der Tag klingt ab, und allen Dingen kommt nun der Abend ... " Max Webers "unzeitgemäße Begründung der Kulturwissenschaften, in: R. vom Bruch, F.W. Graf u. G. Hübinger (Hg.), Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart: Steiner 1989, S. 155-174.

Pfaff, Peter, Der verwandelte Orpheus. Zur "ästhetischen Metaphysik" Nietzsches und Rilkes, in: Bohrer, Karl-Heinz (Hg.), Mythos und Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Portinaro, Pier Paolo, Kulturpessimismus und die Grenzen der Entzauberung. Diagnosen zu Technik, Kultur und Politik nach der Jahrhundertwende, in: R. vom Bruch, F.W. Graf u. G. Hübinger (Hg.), Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart: Steiner 1989, S. 175-196.

Rasch, Wolfdietrich, Fin de Siécle als Ende und Neubeginn, in: Fin de Siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1977, S. 30-49.
- Die literarische Décadence um 1900, München: Beck 1986.

Renner, Rolf Günter, Ästhetische Theorie bei Georg Lukács. Zu ihrer Genese und Struktur, Bern/München: Francke 1976.
- Einleitung zu "Literatur und Gesellschaft" in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hrsg. und kommentiert v. Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam 1996, S. 71-78.

Riha, Karl, Das Ende des Neunzehnten Jahrhunderts ca. 1889-1900, in: Bürger, H.O. (Hg.), Annalen der deutschen Literatur, S. 721-760.

Roberts, David 1996, Genealogie der Literatur. Zur Selbstbeobachtung in stratifizierten Gesellschaften, in: Fohrmann, Jürgen (Hg.), Systemtheorie und Literatur, München: Fink 1996.
- Von der Ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesellschaft: Ort und Funktion der autonomen Kunst in der Systemtheorie Luhmanns, in: Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen, hrsg. v. Berhard Greiner und Maria Moog-Grünewald, Bonn: Bouvier 1998.

Rothe, Wolfgang (Hg.), Einakter des Naturalismus, Stuttgart : Reclam 1973.

Rücker, Silvie, Totalität als ethisches und ästhetisches Problem, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg.v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 39/40, Oktober 1973, S. 52-64.

Ruppert, Wolfgang, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt: Suhrkamp 1998.

Ruprecht, Erich, und Dieter Bänsch, Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890 - 1910. Stuttgart: Metzler 1981.

Schalk, Fritz, Fin de Siècle, in: Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1977, S. 3-15.

Scharfschwerdt, Jürgen, Grundprobleme der Literatursoziologie. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Überblick, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1977.

Scherpe, Klaus R., Zur Faszination des Organischen. Eine Vorbemerkung, in: Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne, hrsg.v. H. Eggert, E. Schütz, P. Sprengel, München: Iudicium 1995.

Scheuer, Helmut, Zwischen Sozialismus und Individualismus - Zwischen Marx und Nietzsche, in: ders. (Hg.), Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, Berlin/Stuttgart/Köln/Mainz: Kohlhammer 1974, S. 150-174.

Schmitt, H.-J. (Hg.), Der Streit mit George Lukács, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.

Schmitz, Walter (Hg.), Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der 'Kunststadt' um die Jahrhundertwende, Stuttgart: Reclam 1990.

Schnädelbach, Herbert, Philosophie in Deutschland, 1831-1933, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

Scholtz, Gunther, Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisterwissenschaften, Frankfurt: Suhrkamp 1991.

Scholz, Rüdiger, Die Parteilichkeit fiktionaler Literatur, in: ders., und Klaus Michael Bogdal (Hg.), Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 217-235.

Schulte, Jürgen u. Peter Sprengel (Hg.), Die Berliner Moderne 1885-1914, Stuttgart: Reclam 1987.

Schulz, Gerhard (Hg), Prosa des Naturalismus, Stuttgart: Reclam 1973.

Schutte, Jürgen, Lyrik des Naturalismus, Stuttgart: Reclam 1982.

Schwingel, Markus, Pierre Bourdieu. Zur Einführung, Hamburg: Junius 1995.
- Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg. v. Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. Alberto Martino, 22. Bd. 1997, H 2, S. 109-151.

Silbermann, Alphons, Einführung in die Literatursoziologie, München 1981.

Simmel, Georg, Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung (1898) [illegible] Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte, I. Band, hrsg. [illegible] Wuthenow, Stuttgart 1980.
- Aufsätze und Abhandlungen1894-1900, hrsg.v. Heinz-Jürgen Dahme u. [illegible], GS Bd. 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

- Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907.
- Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Sprengel, Peter, Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne, Berlin: Schmidt 1993.
- und Gregor Streim, Berliner und Wiener Moderne. Vermittlung und Abgrenzung in Literatur, Theater, Publizistik, Wien/Köln/Weimar: Böhler 1998.

Steinbach, Peter, Politische Wertvorstellungen zwischen ständischer Gesellschaft und Moderne, in: Ploetz, Das deutsche Kaiserreich 1867/71 bis 1918. Bilanz einer Epoche, hrsg.v. Dieter Langewiesche, Freiburg: Ploetz 1984.

Stern, Fritz, Kulturpessimismus als politische Gefahr, Bern/Stuttgart/Wien: Scherz 1963.

Stichweh, Rudolf, Wissenschaftliche Beobachtung der Kunst. Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte in der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), Systemtheorie und Literatur, München: Fink 1996.

Szondi, Peter, Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Theorie des modernen Drama 1880-1950, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Tietz, Udo, Ästhetik und Geschichte. Eine philosophisch-ästhetische Analyse des Frühwerks von Georg Lukács, in: Weimarer Beiträge, Jg. 35, 1989, H 4, S. 560-580.

Ullmaier, Johannes, Kulturwissenschaft im Zeichen der Moderne, in: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg.v. Wolfgang Frühwald, Goerg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil, Bd. 84, Tübingen: Niemeyer 2001.

Vietta, Silvio, Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: Metzler 1992.

Vosskamp, Wilhelm, Romantheorie in Deutschland, Stuttgart: Metzler 1973.
- Methoden und Probleme der Romansoziologie. Über Möglichkeiten einer Romansoziologie als Gattungssoziologie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hrsg. v. Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. Alberto Martino, 3. Bd. 1978, S. 1-37, in der Arbeit zitiert nach der unredigierten Fassung des IASL online, Online Archiv, 39 Seiten.
- , und Jürgen Fohrmann, Wissenschaft und Nation, München: Fink 1991.
- Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart: Metzler 1993.
- Literatursoziologie: Eine Alternative zur Geistesgeschichte? "Sozialliterarische Methoden" in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hrsg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert, Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S. 291-306.

Voswinkel, Gerd, Der literarische Naturalismus in Deutschland. Eine Betrachtung der theoretischen Auseinandersetzung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Zeitschriften, Freie Universität Berlin 1970.

Weber, Marianne, Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen: Mohr/Siebeck 1926.

Weber, Max, Rede auf dem Ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt 1910; Weber, Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik, Tübingen: Mohr 1956.
- Wissenschaft als Beruf (1919), in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. 5. Auflage, Tübingen: Mohr 1982.
- Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie (1921), 4., neu herausgebene Ausgabe, besorgt v. Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr 1956.

Weiß, Johannes, Die Soziologie und die Krise der westlichen Kultur, in: Sozialstruktur und Kultur, hrsg.v. Hans Haferkamp, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1990, S. 124-139.

Wellek, René, und Austin Warren, Theorie der Literatur, Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1968.

Wunberg, Gotthart, Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt a. M.: Athenäum 1971.
- Samuel Lublinskis literatursoziologischer Ansatz, in: Scheuer, Helmut (Hg.), Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1974, S. 206-234.
- Utopie und fin de siecle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende, in: Literatur ist Utopie, hrsg.v. Gert Ueding, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 266-290.
- Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen: Gunter Narr 1983. .
- Samuel Lublinskis Versuch, Literatur soziologisch zu verstehen, Nachwort zu Samuel Lublinskis "Die Bilanz der Moderne", Berlin 1904, wieder abgedruckt Tübingen: Niemeyer 1974, S. 369-407

Zima, Peter, V., Dialektik zwischen Totalität und Fragment, in: Der Streit mit George Lukács, hrsg.v. H.-J. Schmitt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Kritik der Literatursoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.