

Schriften des Historischen Kollegs

Herausgegeben
von der
Stiftung Historisches Kolleg

Vorträge

41

Wolfgang J. Mommsen

**Die Herausforderung
der bürgerlichen Kultur durch die
künstlerische Avantgarde**

**Zum Verhältnis von Kultur und Politik
im Wilhelminischen Deutschland**

München 1994

Schriften des Historischen Kollegs
im Auftrag der
Stiftung Historisches Kolleg im Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft
herausgegeben von
Horst Fuhrmann
in Verbindung mit
Knut Borchardt, Rudolf Cohen, Arnold Esch, Lothar Gall,
Hilmar Kopper, Christian Meier, Horst Niemeyer, Peter Pulzer,
Winfried Schulze und Eberhard Weis

Geschäftsführung: Georg Kalmer
Redaktion: Elisabeth Müller-Luckner
Organisationsausschuß:
Georg Kalmer, Franz Letzelter, Elisabeth Müller-Luckner,
Heinz-Rudi Spiegel

Die Stiftung Historisches Kolleg hat sich für den Bereich der historisch orientierten Wissenschaften die Förderung von Gelehrten, die sich durch herausragende Leistungen in Forschung und Lehre ausgewiesen haben, zur Aufgabe gesetzt. Sie vergibt zu diesem Zweck jährlich bis zu drei Forschungsstipendien und ein Förderstipendium sowie alle drei Jahre den „Preis des Historischen Kollegs“.

Die Forschungsstipendien, deren Verleihung zugleich eine Auszeichnung für die bisherigen Leistungen darstellt, sollen den berufenen Wissenschaftlern während eines Kollegjahres die Möglichkeit bieten, frei von anderen Verpflichtungen eine größere Arbeit abzuschließen. Professor Dr. Wolfgang J. Mommsen (Düsseldorf) war – zusammen mit Professor Dr. Klaus Hildebrand (Bonn), Prof. Dr. Robert E. Lerner (Evanston/Ill.) und Dr. Andreas Schulz (Frankfurt/Main) – Stipendiat des Historischen Kollegs im Kollegjahr 1992/93. Den Obliegenheiten der Stipendiaten gemäß hat Wolfgang J. Mommsen aus seinem Arbeitsbereich einen öffentlichen Vortrag zu dem Thema „Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde: Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland“ am 21. Juni 1993 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gehalten.

Die Stiftung Historisches Kolleg wird vom Stiftungsfonds Deutsche Bank zur Förderung der Wissenschaft in Forschung und Lehre und vom Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft getragen.

Im Zuge der stetigen Ausweitung des Untersuchungsfeldes der Geschichtswissenschaft ist neuerdings die Sphäre der Kultur wieder in besonderem Maße in das Blickfeld der Historiker getreten. In den vergangenen Jahrzehnten setzte vor allem die Sozialgeschichte neue Maßstäbe für die Geschichtswissenschaft; sie plädierte nicht nur für einen neuen methodischen Zugriff, der die Methode des forschenden Verstehens durch sozialwissenschaftliche Theoriebildung ergänzen wollte, sondern auch für die Ausweitung des Gegenstandsbereichs historischer Forschung auf das ganze Feld der Gesellschaft in ihren unterschiedlichen Ausformungen. Am Ende stand das Bemühen um eine „histoire totale“, die schlechthin alle Bereiche der lebensweltlichen Wirklichkeit zu erfassen bestrebt war. Dabei blieb zumindest in der neueren deutschen Forschung der Bereich der Kultur eher im Hintergrund; sofern und soweit diese in den Horizont sozialhistorischer Forschung einbezogen wurde, ging es weniger um die Inhalte, als um die sozialen Funktionen von Bildung und Kultur; so wurde unter anderem der Erwerb und die Verteidigung von Bildungspatenten hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die gesellschaftliche Schichtung und die Mentalität der primär betroffenen Gruppen, in erster Linie der „Gebildeten“ bzw. der Akademikerschaft, in den Blick genommen. Inzwischen ist deutlich geworden, daß dies auf Dauer nicht genügt und es vielmehr notwendig ist, sich in stärkerem Maße auch auf die Inhalte der Kultur einzulassen und deren Stellenwert als Instanz der Legitimierung von Weltbildern und gesellschaftlichen Ordnungen zu berücksichtigen.

Darüberhinaus könnte die systematische Einbeziehung von Kultur und Wissenschaft in die historische Analyse einen Weg eröffnen, um dem Auseinanderfall der ehemals „einen“ Geschichte in eine theoretisch unendliche Menge von unterschiedlichen Geschichten, die zwar miteinander in vielfacher Weise verbunden sind, aber keinem übergreifenden Sinn mehr gehorchen, entgegenzuwirken. Eine „histoire totale“, die sich keiner materialen Geschichtsphilosophie verpflichtet weiß und überdies die unterschiedlichsten Kontinuitäten und Perspektiven gleichermaßen zum Zuge kommen lassen will, vermag die Vielheit der Geschichten nicht mehr in einer einheitlichen Weise zur Darstellung zu bringen; perspektivische Deu-

tungen, die sich gemeinhin als Ausweg anbieten, sind hingegen dem Vorwurf der Subjektivität, wenn nicht gar der Parteilichkeit ausgesetzt. Thomas Nipperdey hat in seinen abschließenden Reflexionen seiner nachgelassenen „Deutschen Geschichte“ darauf hingewiesen, daß die überaus unterschiedlichen Sphären geschichtlicher Wirklichkeit sich dann wieder zu einer Einheit zusammenfügen lassen, wenn man die Modalitäten der Wahrnehmung von gesellschaftlicher Wirklichkeit durch die historischen Subjekte selbst zum Ansatzpunkt für die historische Synthese nimmt. Diese Modalitäten würden in erster Linie durch das jeweilige kulturelle System definiert¹⁾. Hier wird demnach Kultur, die selbstverständlich immer ein wichtiger Gegenstand historischer Bemühungen gewesen ist, ob schon die Historiker selbst dies in aller Regel, vornehmlich in der deutschen Tradition, den Spezialdisziplinen überlassen haben, wieder in das Zentrum der wissenschaftlichen Erforschung vergangener Wirklichkeit gerückt. Ebenso hat Nipperdey in den letzten Jahren bemerkenswerte Beiträge zur Geschichte des kulturellen Systems im deutschen Kaiserreich vorgelegt, durch die Neuland erschlossen wurde²⁾. Diesen Anregungen ist die nachfolgende Abhandlung auf weiten Strecken verpflichtet.

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, das Verhältnis von Kultur und Politik, und im engeren Sinne das Verhältnis der Avantgarde zur bürgerlichen Kultur, im deutschen Kaiserreich genauer zu bestimmen, soweit dies, bei einem insgesamt noch recht kargen Forschungsstand zur Sache³⁾, heute möglich ist⁴⁾. Dies ist

¹⁾ Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie (München 1992) 898 f.

²⁾ Vgl. *Thomas Nipperdey*, Wie das Bürgertum die Moderne fand (Berlin 1988); *ders.*, The Rise of the Arts in Modern Society (German Historical Institute London. The Annual Lecture 1989); *ders.*, Deutsche Geschichte, Bd. 1: Bürgergeist und Arbeitswelt (München 1989).

³⁾ Vgl. dazu *Dieter Langewiesche*, Liberalismus und Bürgertum in Europa, in: *Jürgen Kocka* (Hrsg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 3 (München 1988) 394.

⁴⁾ Die zusammenfassende Darstellung von *Hermann Glaser*, Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche, wird mit ihren pauschalen, nahezu überheblichen Urteilen dem Gegenstand nicht gerecht. Gleiches gilt von *Claudia Hepp*, Avantgarde, moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende (München 1987). Eindrucksvoll ist trotz einseitiger Urteile immer noch die große fünfbandige Darstellung von *Richard Hamann* und *Jost Hermand*, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart (München 1971–1976). Siehe ferner *Peter Ullrich*

nicht ohne zuweilen waghalsige Grenzüberschreitungen zu benachbarten Disziplinen möglich; und demnach muß ich meine so viel kenntnisreicheren Kollegen der Literaturwissenschaft und der Kunstwissenschaft um Nachsicht und Generalpardon bitten.

Es ist davon auszugehen, daß das kulturelle System, welches sich seit dem späten 18. Jahrhundert und dann vor allem im Vormärz und noch in der Reichsgründungszeit in der deutschen Staatenwelt herausbildete, ungeachtet zahlreicher Anleihen an die hergebrachte aristokratisch geprägte Kultur, den Wertidealen der aufsteigenden bürgerlichen Schichten in besonderem Maße Ausdruck gab, und nicht zuletzt ihrem Streben nach einem liberalen Konstitutionalismus innerhalb eines deutschen Nationalstaats. Es ist für die deutschen Verhältnisse signifikant, daß im bürgerlichen Lager Kultur und Politik eine enge Verbindung eingingen. Unter den Bedingungen eines gebremsten Konstitutionalismus mit starken obrigkeitlichen Elementen, wie sie zumindest bis 1848, und in geringerem Maße bis zum Ende des Kaiserreichs bestanden, stellte das große Engagement der aufsteigenden bürgerlichen Schichten, und zwar keineswegs nur des Bildungsbürgertums im engeren Sinne, auf kulturellem Gebiet einen Ersatz für die nur eingeschränkte Teilhabe am politischen Geschehen dar. Die neuere Forschung hat den großen Anteil, den gerade das liberale Bürgertum an der Entstehung eines vielfältigen Vereinswesens gehabt hat, das sich die Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaft zumeist auf lokaler Ebene zum Ziel setzte, in reichem Maße dokumentiert. Teilweise hat man in diesen Vereinigungen eine Fortsetzung der Tradition der Lesegesellschaften des 18. Jahrhunderts zu sehen, die Träger der aufklärerischen Ideen waren; aber ihre Aktivitäten gingen weit darüber hinaus. Überall schossen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ver-

Fortsetzung Fußnote von Seite 6

Hein, Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus (Reinbek bei Hamburg 1992), der aber die Avantgarde, wie uns scheint, einseitig in eine antiaufklärerische Strömung hineinstellt und die gewiß auch vorhandenen Entwicklungslinien hin zum Nationalsozialismus ganz unangemessen akzentuiert. Ein erster Versuch einer Zusammenschau bei *Wolfgang J. Mommsen*, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, in: *ders.*, Der autoritäre Nationalstaat, Verfassung, Gesellschaft und Kultur im deutschen Kaiserreich (Frankfurt 1990) 257 ff. Im übrigen sei auf die entsprechenden Abschnitte in *Wolfgang J. Mommsen*, Das Ringen um den nationalen Staat. Die Gründung und der innere Ausbau des Deutschen Reiches unter Otto von Bismarck 1850–1890 (Berlin 1993) verwiesen.

eine aus dem Boden, die sich bestimmten kulturellen Aufgaben widmeten, Kunstvereine, Museumsvereine, Musikvereine, Theatervereinigungen, Vereine zwecks Begründung von botanischen Gärten oder der Unterhaltung von wissenschaftlichen Sammlungen oder Bildungsinstitutionen und vieles andere mehr. In einem späteren Stadium nahmen sich dann die städtischen Korporationen ihrerseits auf breiter Front dieser Aufgaben an; es entstand ein breitgefächertes System von kommunalen Kultur- und Bildungseinrichtungen, wie es sich sonst nirgends in Europa finden läßt, und dessen glückliche Erben wir noch heute sind⁵). Träger dieser kulturfördernden Aktivitäten war durchweg die Schicht des liberalen Honoratiorenbürgertums, dessen Repräsentanten dank der bestehenden Restriktionen des kommunalen Wahlrechts sowohl in den Stadtverordnetenversammlungen dominierten wie auch in diesen zahlreichen Vereinen die Schlüsselstellungen einnahmen. Hier sind die politischen Funktionen bürgerlicher Kultur eindeutig zu greifen. Die Vorrangstellung des liberalen Bürgertums protestantischer Observanz auf den unteren Ebenen des politischen Systems, insbesondere in den städtischen Selbstverwaltungskörperschaften, wurde durch seine hegemoniale Rolle im kulturellen Leben abgestützt. Das Engagement der bürgerlichen Schichten im öffentlichen Kunst- und Kulturbetrieb diente zugleich der Rechtfertigung des kommunalen Wahlrechts, das die bürgerlichen Schichten in den städtischen Selbstverwaltungsorganen gegenüber den Unterschichten massiv begünstigte; das Übergewicht der bürgerlichen Klassen sei schon deshalb gerechtfertigt, weil sonst „kulturfeindliche Richtungen zur Herrschaft“ kommen würden⁶). In den Kommunen, so hieß es im Politischen Handbuch der Nationalliberalen Partei, seien „hauptsächlich Kulturaufgaben [...] zu erfüllen, deren materieller und ideeller Träger das leistungsfähige, reife und gebildete Bürgertum ist“⁷). Materiell bedeutete die Entstehung eines breitgefächerten bürgerlichen Kulturbetriebs die schrittweise

⁵) Vgl. *Wolfgang J. Mommsen*, Stadt und Kultur im deutschen Kaiserreich, in: *Thilo Schabert*, Die Welt der Stadt (München 1991) 81 ff.

⁶) *Ludwig Bamberger*, zit. bei *Dieter Langewiesche*, Bildungsbürgertum und Liberalismus im 19. Jahrhundert, (wie Anm. 3) 101. Vgl. *Mommsen*, Stadt und Kultur, 82.

⁷) Seite 83. Vgl. *Langewiesche*, Bildungsbürgertum und Liberalismus im 19. Jahrhundert, in: *Jürgen Kocka* (Hrsg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil IV (München 1989) 112.

Zurückdrängung der traditionellen, in erster Linie auf die mäzenatische Tätigkeit der Fürstenhöfe gestützten, höfisch-aristokratischen Kultur zugunsten der bürgerlichen Kultur. Die höfisch-aristokratische Kultur blieb zwar weiterhin einflußreich, verlor aber doch nach und nach ihre Eigenständigkeit; in inhaltlicher Hinsicht näherte sie sich vielmehr zunehmend der sich entfaltenden bürgerlichen Kultur an.

Von einer Einheitlichkeit der sich entfaltenden bürgerlichen Kultur kann für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings nicht die Rede sein. Teilweise kultivierten Literatur und bildende Kunst eine Gesinnung der Innerlichkeit, die sich von Politik und gesellschaftlichem Leben weit entfernt hielt; die Malerei der Nazarener, die an die religiösen Lebensideale der mittelalterlichen Welt anzuknüpfen suchte, gerät hier ebenso ins Blickfeld wie die bescheidene Innenwelten und romantische Abgeschlossenheit kultivierende Kunst eines Moritz von Schwind oder eines Caspar David Friedrich. Nicht ohne gute Gründe spricht man vom Biedermeier als einer Periode ausgeprägt bürgerlicher Kunstgesinnung.

In ihren Hauptströmungen war die bürgerliche Kultur des Vormärz und der Reichsgründungszeit mit den Lebensidealen und der Lebensführung der bürgerlichen Schichten gleichwohl eng verbunden. Für das gebildete Bürgertum des Vormärz war die Entfaltung eines differenzierten Kulturlebens, welches sich der nationalen Traditionen der Deutschen in einer – im einzelnen durchweg im Sinne der liberalen Ideen der Zeit geprägten – Form annahm, ein Mittel auch zur Förderung ihrer politischen Ideale, insbesondere eines gemäßigt-konstitutionell verfaßten deutschen Nationalstaats. Georg Gottfried Gervinus schrieb seine Geschichte der deutschen Nationalliteratur bekanntlich ausdrücklich mit der Absicht, dem sich entfaltenden deutschen Nationalbewußtsein eine geistige Grundlage zu geben. Ähnlich verfolgte die 1856 gegründete „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“, eine Vereinigung von bildenden Künstlern, die sich die Errichtung einer deutschen Nationalgalerie sowie die regelmäßige Durchführung von nationalen Kunstausstellungen zum Ziel setzte, neben künstlerischen durchaus auch politische Absichten. Eine der ersten großen Ausstellungen der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“, die im Jahre 1858 in Verbindung mit der Münchener Kunstakademie durchgeführt wurde, stand unter dem Motto: „Die Einheit, die uns das Vaterland nicht bieten kann, wir wollen

sie wenigstens gründen in der deutschen Kunst, wir wollen die nationale Kunst und in ihr die nationale Einheit.“⁸⁾ Eine vergleichbare Rolle spielten die Dichterfeste des Vormärz und dann auch der Reichsgründungszeit, allen voran die zahlreichen öffentlichen Feiern zur Ehrung Friedrich Schillers, aber beispielsweise auch des radikalen 1848ers Ferdinand Freiligrath, der bekanntlich zur Emigration gezwungen worden war. Es handelte sich durchweg um groß aufgezogene öffentliche Veranstaltungen, verbunden mit Massenumzügen nicht allein der bürgerlichen Honoratioren, sondern auch der Handwerkerschaft und zuweilen selbst der Arbeiter⁹⁾. Die Würdigung des literarischen Werks dieser „Dichturfürsten“ verband sich in aller Regel mit der Propagierung emanzipatorischer politischer Ziele. Nach Heinrich v. Treitschke bestand die Bedeutung dieser Dichterfeste vor allem darin, daß „die ideale Gemeinschaft der Deutschen“, die sich im „staatenlosen Deutschland“ nicht an konkreten Symbolen festmachen lasse, hier sichtbar hervortrete¹⁰⁾. Auch das Theater wurde durchweg als moralische Anstalt verstanden, welches in erster Linie bürgerliche Werte zu vermitteln habe. Ebenso sollte die Bedeutung beispielsweise der Rheinischen Musikfeste für die Ausbildung eines nationalen Musiklebens, mit dem sich durchaus auch gesellschaftliche und patriotische Ziele verbanden, nicht außer Acht gelassen werden.

In inhaltlicher Hinsicht orientierte sich die bürgerliche Kultur in erster Linie an der großen Zeit des Neuklassizismus und des deutschen Idealismus. Für mehrere Generationen des deutschen liberalen Bürgertums protestantischer Observanz gewannen der deutsche Idealismus und, in ästhetischer Hinsicht, die Ideale der Neoklassik, wie sie durch Johann Joachim Winckelmann eine so eindrucksvolle Vertretung erfahren hatten, eine maßgebliche Vorbildfunktion. Schiller und Goethe, und neben ihnen Lessing und Heinrich v. Kleist, wurden zu klassischen Repräsentanten der deutschen Nationalkultur. Es kam im bürgerlichen Milieu zu einer Symbiose der neoklassischen ästhetischen Ideale mit den Normen bürgerlicher Lebensführung, nämlich dem Postulat der allseitigen Bildung des

⁸⁾ Geschichte der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft von ihrer Entstehung im Jahre 1856 bis auf die Gegenwart (Düsseldorf o.J.) 8.

⁹⁾ Vgl. *Rainer Noltenius*, Dichterfeiern in Deutschland (München 1984) 110 ff.

¹⁰⁾ Fichte und die nationale Idee. Historische und Politische Aufsätze, Bd. I (Leipzig ⁸1918) 114.

Individuums zu einer selbstbestimmten Persönlichkeit, dem Postulat einer eher bescheidenen oder doch den jeweiligen Lebensverhältnissen angepaßten Lebensführung, verbunden mit Fleiß und Disziplin und dem Prinzip, daß allein Leistung, nicht Geburt und Herkunft, zu einer gesellschaftlichen Vorrangstellung berechtige, sowie der Idee, daß Bildung und „Wissenschaft“ – im traditionellen Wortsinne – eine entscheidende Voraussetzung sozialen Aufstiegs darstellten.

Dieser Normenkatalog wurde im Bereich der urbanen Kultur nach und nach zu einem Herrschaftsinstrument der bürgerlichen Honoratioreneliten verdinglicht. Zugleich diente er der Abgrenzung gegenüber den aufsteigenden katholischen Schichten und insbesondere jenen antiliberalen geistigen Strömungen innerhalb des Katholizismus, die von liberaler Seite sogleich mit dem polemischen Kampfbegriff des Ultramontanismus belegt wurden. Im „Kulturkampf“ ist die Symbiose bürgerlich-protestantischer Kulturideale mit Zielsetzungen politischer Natur, insbesondere der Behauptung der Hegemonie des liberalen Bürgertums im politischen und gesellschaftlichen Raum, mit Händen zu greifen; beides, bürgerliche Kultur und liberale Politik, gingen, zumal auf den unteren Ebenen des politischen Systems, insbesondere in den städtischen Kommunen durchweg Hand in Hand. Zugleich aber war die bürgerliche Kultur, wie sie sich seit den Anfängen des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte, durchgängig national geprägt. Die Idee einer deutschen Nationalkultur war das ideelle Band, welches die ansonsten höchst divergenten ästhetischen und literarischen Strömungen bürgerlicher Observanz zusammenhielt.

Der Sieg der deutschen Waffen über Frankreich im Kriege von 1870/71 war weithin auch als ein Triumph der deutschen über die französische Kultur gedeutet worden. Aber die Erwartung, daß die Reichseinheit auch einen neuen Aufschwung auf künstlerischem und literarischem Gebiete bringen werde, sollte sich als trügerisch erweisen. Die glanzvolle Siegesfeier in Berlin am 16. Juni 1871, die Anlaß zu einer aufwendigen künstlerischen Dekoration der „via triumphalis“ gab, die Wilhelm I. vom Tempelhofer Feld bis zum Berliner Stadtschloß führen sollte, zielte darauf ab, die Symbiose der bürgerlich-liberalen Kultur mit dem monarchischen Gedanken und der höfisch-aristokratischen Kultur des neuen Reiches in eindrucksvoller Form zum Ausdruck zu bringen. Vergleichbares fand sich auch in Literatur und Musik, in zahlreichen literarischen

und musikalischen Werken, die aus Anlaß der Feier des Sieges über Frankreich und der Gründung des Reiches entstanden; zu nennen wären hier unter anderem ein pathetisches Siegeslied Emanuel Geibels und ein „Kaisermarsch“ Richard Wagners.

Während der Zeit des Vormärz und der Ära der Reichsgründung war die enge Verbindung der bürgerlichen Kultur mit der nationalen Idee eine zusätzliche Quelle künstlerischer Kreativität gewesen, soweit und solange sich die nationale Idee an dem Ideal der deutschen Kulturnation orientierte; die zunehmende Fixierung der Nationsidee auf den nationalen Machtstaat, wie sie seit 1871 einsetzte, erwies sich hingegen als ein Danaergeschenk. Denn nun setzte eine Periode der Sättigung und Stagnation ein. Die bürgerliche Kultur griff nun mit Vorliebe auf historische Sujets bzw. in der bildenden Kunst auf historistische Stilelemente zurück, um die eigene gesellschaftliche Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Im literarischen Leben war es die realistische Kleinmalerei eines Wilhelm Raabe und eines Conrad Ferdinand Meyer oder die zur Idylle neigenden Charakterstudien eines Gottfried Keller, welches die Zeitgenossen begeisterte, um nicht die vielen Schriftsteller minderen Ranges wie Felix Dahn zu nennen, die damals ungewöhnlich große Publikumserfolge errangen. Joseph Victor von Scheffel zeichnete in seinen historischen Romanen eine neue, bürgerliche Version des Mittelalters, das seiner düsteren, gewaltsamen Züge entkleidet war und als Vorgeschichte der bürgerlichen Epoche gelesen werden konnte.

Vergleichbares findet sich in der bildenden Kunst. Hier ist vor allem der ungeahnte Aufschwung der Historienmalerei zu nennen, die nunmehr vornehmlich die großen Begebenheiten der deutschen Nationalgeschichte zur Darstellung brachte, zumeist in einer ungemein theatralischen Weise, die sich im Detail eines realistischen Malstils von großer historischer Genauigkeit bediente. Auch Adolph von Menzel hatte schon dergleichen gemalt, doch niemals mit jener pathetischen Manier, wie sie jetzt in den Kunstakademien zur ästhetischen Norm erhoben wurde, unter maßgeblicher Mitwirkung Anton von Werners, der, dank seiner großen Gemälde von bedeutenden historischen Ereignissen, wie der Gründung des deutschen Reiches im Spiegelsaal von Versailles oder zahlreicher Szenen aus dem deutsch-französischen Krieg, in der Folge zum Hofmaler zunächst Wilhelms I. und dann insbesondere Wilhelms II., zugleich aber zum vornehmsten Repräsentanten der Berliner Künstlerschaft, aufstieg.

In all dem hatte die amtliche Kulturpolitik ihre Hand im Spiele; sie begünstigte diese Kunstrichtung gegenüber anderen in jeder denkbaren Hinsicht. Nicht nur die staatlichen Museen und die öffentlichen Gebäude oder die Kaiserpfalz zu Goslar wurden nun mit historischen Monumentalmalereien bzw. Freskenzyklen geschmückt, die durchweg Sujets der nationalen, gelegentlich der regionalen Historie behandelten, sondern auch die Rathäuser, die in ihrer architektonischen Gestaltung in aller Regel gotischen, gelegentlich auch Renaissancebauten nachempfunden waren, um auf diese Weise die Eigenständigkeit bürgerlichen Wollens auch in der Gesellschaft des Kaiserreichs hervorzuheben.

Am Beispiel der historischen Monumentalmalerei, dem man auch die Denkmalkunst der Zeit zur Seite stellen könnte, läßt sich die weitgehende Annäherung der bürgerlichen an die höfische Kunst im Kaiserreich besonders gut ablesen. Ihr bedeutendster Protagonist wurde Anton von Werner, der als Direktor der preußischen Akademie der Künste und Vertrauter Wilhelms II. in der Folge maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung der bildenden Künste gewinnen sollte. Er wurde zum gefeiertsten Hofmaler der Epoche; seine Werke waren bis ins kleinste Detail sorgfältig wirklichkeitsgetreu gehalten, um die Theatralik der dargestellten Sujets dem Publikum um so wirksamer und überzeugender nahezubringen. Jedoch ließen nicht nur Wilhelm II. und die Hocharistokratie, sondern auch die Spitzen des Bürgertums Anton von Werner für sich arbeiten. Der bekannte Berliner Zeitungsverleger Rudolf Mosse zum Beispiel ließ sich 1899 von Werner auf einem Wandgemälde verewigen, auf dem die Familie Mosse in historischen Gewändern des Quattrocento bei einem großen Festmahl figurierte¹¹⁾. Ein weiteres Beispiel bildet der große Freskenzyklus, den Werner 1872–74 für das (heute zerstörte) Palais Pringsheim, Wilhelmstr. 67, fertigte¹²⁾.

Bei Werner erreichte jene Kombination von historistischer Gesinnung und einem kurzatmigen Realismus in den Stilmitteln, wie sie

¹¹⁾ Siehe jetzt „Anton von Werner“. Geschichte in Bildern. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums und des Berlin-Museums, hrsg. v. *Dominik Bartmann* (Berlin 1993) 129.

¹²⁾ Ebd. 127 ff. Siehe dazu auch *Hanno Walter Krufft*, Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse NF 107, München 1993). Übrigens war Katja Mann, die Frau Thomas Manns, eine geborene Pringsheim.

für die ersten Jahrzehnte nach 1871 typisch war, verbunden mit Begeisterung für die national-deutsche Geschichte, eine extreme Ausprägung. Aber es wäre verfehlt, die Gemeinsamkeiten zu verkennen, die Werner mit den anderen großbürgerlichen „Malerfürsten“ und Bildhauern der späten Bismarckzeit und des Wilhelminismus, etwa Franz Lenbach, Friedrich August von Kaulbach oder Reinhold Begas, verband. Sie alle huldigten der gleichen monumentalen Manier, gleichviel ob es sich um historische oder um allegorische Themata oder repräsentative Portraits bedeutender Persönlichkeiten handelte. Und sie fühlten sich den klassischen Grundsätzen des bürgerlichen Kunstwillens der Zeit sämtlich eng verbunden; nicht radikale Innovation, sondern Festhalten an dem Grundprinzip, daß die Kunst vor allem „das Edle, Wahre und Gute“ zum Gegenstand habe, war ihre Maxime. Wilhelm von Kaulbach hatte die, wie er vermeinte, erneute Blüte des Kunstlebens im Kaiserreich auf „die Pflege der Kunst um ihrer selbst, der Schönheit willen“ zurückgeführt; „denn nur, wenn in ihr das Ideale Gestalt annimmt, kann sie zum Vorbilde für das Leben werden [...]“¹³). Dieser Maxime verschrieb sich auch die nachfolgende Generation bürgerlicher Künstler uneingeschränkt. Selbst die Werke etwa eines Wilhelm Trübner oder eines Wilhelm Leibl, die sich vorwiegend Themen der alltäglichen Lebenswelt zuwandten und demnach nicht in gleichem Maße pathetische Aussagen und theatrale Wirkungen anstrebten, fielen nicht aus dem Raster dieses bürgerlichen Kunstgeschmacks heraus. Nicht zufällig boten sich Leibls Objekte zumeist in sonntäglicher Tracht oder in einem festlichen Ambiente dar. Es war eigentlich nur Arnold Böcklin, der eine Sonderstellung einnahm, weil das Postulat der Orientierung des Künstlers an der Natur, das inzwischen zu einem Dogma geworden war, ihm nichts bedeutete. Seine ausdrucksstarken Phantasmagorien griffen zwar weithin auf antike Vorbilder zurück, drückten aber in freier Neugestaltung, die zugleich romantische Motive aufnahm, starke ursprüngliche Empfindungen aus.

Auch im literarischen Leben der Gründerära herrschte gleichermaßen „unverkennbare Ermüdung“¹⁴). Eigentlich nur Theodor Fontane fiel mit seinen meisterhaften Schilderungen der Lebensfor-

¹³) Zit. bei *Ekkehart Mai*, Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *W. von Kalnein* (Hrsg.), Die Düsseldorfer Malerschule (Düsseldorf 1979) 35.

¹⁴) *Ernst Alker*, Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, 1832 – 1914 (Stuttgart 1981) 446.

men der preußischen Aristokratie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Rahmen des Üblichen heraus¹⁵); er ließ freilich keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die patriarchalische Lebenswelt der großen Gutshäuser der Vergangenheit angehöre, ohne sich deshalb mit der bürgerlichen Sicht der Dinge anfreunden zu können. Im Gegenteil, er verurteilte „den Bourgeoiston“ und die materialistische Gesinnung des Besitzbürgertums in noch ungleich schärferer Weise als die nach seiner Ansicht degenerierte Hocharistokratie seiner eigenen Zeit¹⁶). Die Zwiespältigkeit der gesellschaftlichen Haltung Fontanes verweist darauf, daß das bürgerliche kulturelle System, obschon es in der deutschen Gesellschaft eine hegemoniale Stellung einnahm und weder von der Arbeiterkultur noch von seiten des katholischen Milieus ernstliche Konkurrenz zu fürchten hatte, einem stillen Erstarrungsprozeß anheimgefallen war.

Die ursprünglich ausgeprägt vorhandenen emanzipatorischen Elemente des bürgerlichen Kulturbegriffs waren im Zuge der fortschreitenden Anpassung an den nationalen Machtstaat und an die höfischen Kulturideale weithin verloren gegangen; die Kunst der großbürgerlichen Malerfürsten und Bildhauer war gleichsam ein Spiegelbild der Tatsache, daß das Gros des bürgerlichen Liberalismus nunmehr seinen Frieden mit dem bestehenden System gemacht hatte und in erster Linie an der Erhaltung des politischen und gesellschaftlichen Status quo interessiert war. Die zunehmend aufwendigere Ausstattung der Bürgerhäuser mit historistischen Stilelementen, vornehmlich der Renaissance, die Jakob Burckhardt als die Epoche des Aufstiegs des individualistischen Bürgertums beschrieben hatte, späterhin nicht selten auch solchen des Barock, obschon letzterer Stil vornehmlich bei offiziösen Bauwerken zur Anwendung kam, war ein weiteres Indiz für den Wandel der Dinge. Der Rückgriff auf historistische Versatzstücke, über deren formalen ästhetischen Rang kein Zweifel bestand, stellte gleichsam eine symbolische Garantie für die herausgehobene soziale Stellung der bürgerlichen Bauherren dar. Schon die Zeitgenossen klagten über diese Entwicklung: „Wir sind in der wahren Kunst zurückgegangen und haben uns statt dessen eine zweifelhafte Größe im Virtuositentum, in der Technik zu eigen gemacht. [...] unsere Kunst [...] dient der reinen Schönheit nicht mehr, sondern dem Geist einer materiellen Zeit,

¹⁵) Vgl. jetzt *Peter Paret*, Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane (München 1993) 210 ff.

¹⁶) Vgl. *Theodor Fontane*, Briefe in zwei Bänden, Bd. 2 (Berlin 1980) 120.

dem ungebildeten Geschmack des großen Publikums.“¹⁷⁾ Für diese Periode der kulturellen Entwicklung im Deutschen Reich ist das bittere Wort Friedrich Nietzsches nicht gänzlich unzutreffend: „Die Deutschen, die Verzögerer par excellence, sind heute das zurückgebliebenste Kulturvolk Europas.“¹⁸⁾

In der Folge kam es dann jedoch zu einer schrittweisen Revolutionierung der herrschenden künstlerischen und literarischen Normen und Ideale, und, in Verbindung damit, zu einer Abwendung von der vorwaltenden Tendenz zu historistischen Rückgriffen auf beliebige Bestandteile früherer Stilepochen, wie es namentlich in der Architektur, aber auch in der Literatur und der bildenden Kunst gang und gäbe war.

Den Auftakt bildete die Herausforderung des *Naturalismus* an die literarischen Traditionen der Epoche. Die „Freie literarische Vereinigung“ in Berlin, die Keimzelle des Naturalismus, deren führende Köpfe die Brüder Heinrich und Julius Hart waren, gab bereits im Jahre 1884 die Parole aus, daß die Literatur „ihrem Wesen, ihrem Gehalte nach eine moderne sein“ solle, und nicht die Antike, sondern die „Moderne“ ihr „höchstes Kunstideal“ sei¹⁹⁾. Der Naturalismus wollte nicht länger idealisierte Welten, sondern die Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle, einschließlich ihrer häßlichen, an und für sich abstoßenden Züge, zur Darstellung bringen. Der unausbleibliche Konflikt mit den herrschenden konventionellen Kunstauffassungen wurde in der Folge vor allem auf der Bühne ausgetragen. Die Gegner des naturalistischen Dramas konnten dabei anfangs auf die entschiedene Unterstützung der preußischen Staatsbehörden und insbesondere Wilhelms II. selbst zählen. Dieser Konflikt erreichte einen ersten Höhepunkt im Jahre 1892, ausgelöst durch das Verbot der öffentlichen Aufführung des sozialkritischen Dramas von Gerhart Hauptmann „Die Weber“, das auf Geheiß des Kaisers erfolgt war, der eine derartige „Rinnsteinkunst“, durch die nur die Begehrlichkeit der Arbeiterschaft geweckt würde, demon-

¹⁷⁾ *Walther Schulte von Bühl*, Reflexionen über die deutsche Malerei der Gegenwart, 1881, 1, zit. bei *Wolfgang Freiherr von Löhneysen*, Der Einfluß der Reichsgründung auf Kunst und Kunstgeschmack, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 12 (1960) 37.

¹⁸⁾ Der Fall Wagner. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. *Giorgio Colli* und *Mazzino Montinari*, 6. Abt., Bd. 3 (Berlin 1969) 35.

¹⁹⁾ *Jürgen Schutte* und *Peter Sprengel* (Hrsg.), Die Berliner Moderne 1885–1914 (Stuttgart 1987) 186f.

strativ mißbilligte. Allerdings konnte sich die offiziöse Kulturpolitik mit ihren Versuchen, die Ausbreitung des naturalistischen Theaters zu verhindern, am Ende nicht durchsetzen, zumal ihr der deutsche Föderalismus dabei einen Strich durch die Rechnung machte. Denn in den süddeutschen Monarchien war man nicht bereit, der rigiden preußischen Kulturpolitik unbesehen Folge zu leisten; im Gegenteil, hier bestand vielfach die Absicht, durch Förderung der modernen Tendenzen in Kunst und Literatur wieder Anschluß an die politische und gesellschaftliche Entwicklung zu gewinnen.

An dem zweiten großen Konflikt, nämlich der Lossagung der sog. Berliner „Secession“ von dem „Verein Berliner Künstler“ im Jahre 1898, war der Kaiser nur indirekt beteiligt, aber als Schutzherr für Anton von Werner stand er unübersehbar für die breitere Öffentlichkeit auf seiten der Traditionalisten. Vorausgegangen war eine von Anton von Werner veranstaltete „Große Internationale Kunstausstellung“, die am 1. Mai 1891 von Wilhelm II. persönlich unter militärischem Gepränge eröffnet worden war. Hier schon hatte Werner die traditionellen Kunstrichtungen zum Nachteil der Impressionisten einseitig begünstigt und unter anderem die von einer offiziellen norwegischen Delegation benannten Werke zugunsten von einer Reihe von konventionellen norwegischen Künstlern zurückgewiesen, mit dem Resultat, daß sich die Norweger ganz zurückgezogen hatten. Vermutlich als Ausgleich für diese Schlappe hatte man im darauffolgenden Jahr eine Ausstellung von Werken Edvard Munchs veranstaltet. Diese löste dann aber im traditionellen Künstlermilieu Berlins einen Skandal aus und wurde auf persönliches Betreiben Anton von Werners hin bereits nach wenigen Tagen geschlossen²⁰). Dieser – wie sich herausstellen sollte – vorzeitige Triumph der Traditionalisten, der auf Berlin beschränkt blieb, weil Munchs Werke sogleich von einem Galeristen in Düsseldorf ausgestellt wurden und wenig später sogar im Equitable-Palast in Berlin zu sehen waren, führte zur Abspaltung der Gruppe der „Elf“ vom „Verein Berliner Künstler“. Nach weiteren Konflikten dieser Gruppe mit Werner, die 1898 in der Zurückweisung wichtiger Werke der Modernen für die alljährliche offizielle Berliner Kunstausstellung gipfelten, ging dann die sog. Berliner „Secession“ hervor, die sogleich mit einem eigenen Ausstellungsprogramm hervor-

²⁰) Vgl. *Reinhold Heller*, Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne im Berlin der 1890er Jahre, in: Anton von Werner. Kat. Ausst. Berlin 1993, (s. Anm. 11) 101 ff.

trat, die offiziösen Ausstellungen des „Vereins Berliner Künstler“ nunmehr als „Totenkammern“ verhöhrend. Damit war die hegemoniale Stellung der traditionalistischen bürgerlichen Malerei in Deutschland zerbrochen.

Im Anfang wurden die Ausstellungen der Berliner Secession, obwohl sie eigentlich eine eher zahme Variante des Impressionismus repräsentierten, von der Kunstkritik ganz überwiegend als „Schmutz- und Schlamasselkunst“ verworfen und auch von der amtlichen preußischen Kulturpolitik bei den Ankäufen für die staatlichen Museen benachteiligt. Aber bald gelang ihr der Durchbruch, und um die Jahrhundertwende begann es in der Berliner Gesellschaft Mode zu werden, die jährlichen Ausstellungen der Secession zu besuchen²¹). Es war ein signifikantes Ereignis, daß sich selbst der Reichskanzler Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst ungeachtet der mißbilligenden Haltung des Kaisers bereits kurz nach der Eröffnung der ersten Ausstellung der Secession im Mai 1899 in einem eigens dafür neu errichteten Ausstellungspavillon in der Kantstraße dort sehen ließ.

Die offizielle preußische Kulturpolitik, die in erheblichem Maße von Anton von Werner und dem Kaiser persönlich beeinflusst wurde, stand der Moderne freilich weiterhin mit entschiedener Ablehnung gegenüber. Anlässlich der Einweihung der Siegesallee im Jahre 1901 erklärte sich der Kaiser einmal mehr als Verteidiger der überkommenen, vorgeblich den „klassischen“ Kunstidealen entsprechenden Kunstauffassung gegen die Vorkämpfer moderner Kunstrichtungen, die zugleich die Anregungen der internationalen Kunstszene, insbesondere des französischen Impressionismus und des Fauvismus, für die deutsche Kunst fruchtbar machen wollten: „Noch ist die Bildhauerei zum größten Teil rein geblieben von den sogenannten modernen Strömungen und Richtungen, noch steht sie hoch und hehr da – erhalten Sie sie so [...]. Wer sich [...] von dem Gesetz der Schönheit und dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust fühlt, [...] loslöst, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.“²²)

Die Ablehnung der künstlerischen Moderne durch die preußische

²¹) *Peter Paret*, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland (Berlin 1981) 119 ff.

²²) Die Reden Kaiser Wilhelms II., hrsg. v. *Johann Penzler*, Bd. 3 (Leipzig 1907) 69.

Kulturpolitik, hinter der nicht zum geringsten Teil Wilhelm II. und sein Günstling von Werner standen und die ihren Niederschlag auch in der Ankaufspolitik der staatlichen Museen fand, dürfte anfänglich weitgehend mit den Ansichten der Mehrheit der bürgerlichen Schichten übereingegangen sein. Doch geriet die preußische Kulturpolitik, auf die Wilhelm II. nach wie vor persönlich unmittelbar einzuwirken bemüht war, gleichwohl nach und nach ins kulturelle Abseits. Die einseitige Begünstigung der Traditionalisten durch die preußische Kunstpolitik geriet immer stärker in das Schußfeld öffentlicher Kritik. 1904 kam es wegen der Benachteiligung der Seessionisten bei der Zusammenstellung des deutschen Beitrags für den International Congress of the Arts and Science in St. Louis, bei welcher Anton von Werner und indirekt auch Wilhelm II. persönlich ihre Hand im Spiele gehabt hatten, zu einem offenen Konflikt. Die nahezu einhellige Kritik in der Presse und schließlich auch im Reichstag an dem autokratischen Stil, in dem die Auswahl der Werke für den deutschen Beitrag zur Weltausstellung durch Anton von Werner und die zuständigen staatlichen Instanzen, in diesem Falle das Reichsamt des Innern, vorgenommen worden war, führte zu einem Debakel für die beteiligten Behörden und für den Monarchen selbst²³). Aber erst die Auswirkungen der Daily-Telegraph-Affäre auf die kaiserliche Position setzten der persönlichen Kunstpolitik Wilhelms II. und seines Paladins Anton von Werner deutliche Grenzen, wenn auch nicht ein definitives Ende. Auf die Dauer konnte der Siegeszug der Moderne durch behördliche Vorgaben allerdings ohnehin nicht aufgehalten werden, zumal die Leiter der staatlichen Museen, wie Hugo von Tschudi, der Direktor der Nationalgalerie, der sich in der Folge allerdings mit dem Monarchen überwarf und schließlich nach München überwechselte, der „öden Parademalerei“ müde waren und Werke der Moderne, teilweise mit Unterstützung privater Mäzene, zu sammeln begannen.

Insgesamt beobachten wir um die Jahrhundertwende eine enorme Diversifikation der Richtungen und Tendenzen innerhalb des kulturellen Lebens im Kaiserreich, und man hat mit einigem Recht von bürgerlichen Teilkulturen gesprochen, die nun den Platz der ehe-

²³) Vgl. *Werner Doede*, Die Berliner Seession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg (Frankfurt, Berlin, Wien 1977) 9 ff.; ferner *Peter Paret*, Die Berliner Seession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland (Berlin 1981) 81 ff.

mals einem einheitlichen Kanon ästhetischer Postulate gehorchenden bürgerlichen Kultur eingenommen hatten²⁴). Jedoch bewegten sich diese, vielleicht mit Ausnahme des Jugendstils, der sich als Herausforderer des bisherigen künstlerischen Betriebs durch eine junge Generation betrachtete, aber deshalb eigentlich nur ephemeren Charakter erlangte, durchaus noch innerhalb der Normen des bürgerlichen Kulturbegriffs, insofern als sie mit ästhetischen Mitteln Wirklichkeit zu gestalten bestrebt waren, wenn sie auch, wie die Impressionisten, nicht mehr länger empirische Objekte, sondern die unterschiedlichen Weisen ihrer visuellen Wahrnehmung darzustellen versprachen.

Dennoch wurden diese Kunstrichtungen ungeachtet ihrer moderaten Modernität in breiten Teilen des kunst- und literaturinteressierten Publikums weiterhin entschieden abgelehnt. Vielen der Zeitgenossen hatte Wilhelm II. in seiner Rede anlässlich der Einweihung der „Siegessäule“ so recht nach dem Herzen gesprochen, wenn wir den „Grenzboten“ Glauben schenken können, die damals schrieben: „In diesem Hexensabbath [der Moderne] tönt jetzt klar und scharf die Rede des Kaisers, wie ein Trompetensignal, das die sammeln soll, die noch mit klaren Augen gegen den Unsinn kämpfen, damit sie einen festen Damm gegen die Schlammflut bilden, die alles gesunde Kulturleben zu ersticken droht.“²⁵)

Hier wäre in erster Linie an die Bemühungen zu denken, unter Rückgriff auf die altdeutsche Kunst, insbesondere Albrecht Dürer, „des Allerdeutschen in der Kunst“²⁶), und unter Wiederanknüpfen insbesondere an Arnold Böcklin und Hans Thoma einer neuen „deutschen“ Kunst zum Durchbruch zu verhelfen, die sich von der Überfremdung durch ausländische, insbesondere französische Einflüsse freihalten sollte. Im Hintergrund standen dabei nicht zuletzt die volkspädagogischen Postulate des sog. „Rembrandtdeutschen“, der den Deutschen den Weg zurück zu einer ursprünglicheren, volks- und bodenverbundenen Kunst hatte weisen wollen, Bestrebungen, die damals einen großen, keineswegs nur negativen, Einfluß auf die kunstinteressierte deutsche Öffentlichkeit hatten und

²⁴) Siehe *Birgit Kulhoff*, Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871–1914) (Bochum 1990) 246 f.

²⁵) Die Grenzboten 61 (1902) 550 ff.

²⁶) *Gerhard Kratzsch*, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus (Göttingen 1969) 242.

der zeitgenössischen Kunsterziehungsbewegung erheblichen Auftrieb verliehen.

Wirksamste Propagatoren dieser Tendenzen waren der „Dürerbund“ und seine über lange Jahre von Ferdinand Avenarius herausgegebene Halbmonatsschrift „Der Kunstwart“, obschon sich, wie hinzugefügt werden möge, die zeitgenössischen Auseinandersetzungen über das ganze Spektrum der damals reich aus dem Boden schießenden Kunst- und Literaturzeitschriften erstreckten²⁷). Der „Kunstwart“ propagierte eine neue ästhetische und damit zugleich, wie er meinte, eine neue „ethische Kultur“, die über die bisherige bürgerliche Kultur, der man eine gewisse Verflachung nicht bestritt, hinausführen, und alles, was in der internationalen Kunst „echt“ und demgemäß auch „deutsch“ sei, aufgreifen und fortentwickeln werde. „Reaktionäre sind wir nicht“, so schrieb Adolf Bartels, der durch sein entschiedenes Eintreten für eine deutschtümelnde Heimatkunst bekannt war, 1901 im „Kunstwart“, „aber wir lieben unser altes Deutschland und arbeiten an einem neuen, das in jedem Sinne größer und in keinem eine Verkümmern des Guten im Alten ist. Da wissen wir uns nicht bloß mit Bismarck und Treitschke, sondern auch mit Richard Wagner, Hebbel und Wilhelm Raabe vollkommen eins. Das Bourgeois-Deutschland von 1860 bis 1900, das alle fünf verkannt hat, halten wir für eine Episode und weiter nichts.“²⁸) Diese etwas krause Zusammenstellung großer Namen verrät ein Denken, dem imperialistische und deutschnationale Züge nicht fernlagen und das, obschon auf bürgerlichem Boden stehend, doch über die „bürgerliche Kultur“ im engeren Sinne hinausgehen wollte. Im übrigen tritt hier eine typisch „neudeutsche“ Theatralik zutage, die freilich einen harten Kern hatte, nämlich das Bestreben, in einer im einzelnen zwar eklektischen Weise alle jene Künstler und Kunstrichtungen zusammenzuführen, aus denen sich dann eine „deutschere“, von der Kunst anderer Nationen klar geschiedene Kunst werde schmieden lassen, die deutsche Innerlichkeit und Sinn für Monumentalität und nationale Größe gleichermaßen repräsentiere.

Den Höhepunkt dieser Bestrebungen markierten die Vorlesungen

²⁷) Vgl. *Kulhoff*, Bürgerliche Selbstbehauptung, 73 ff.; *Hans-Ullrich Syndram*, Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des deutschen Kaiserreichs (1871–1914) (Kunst und Kultur im deutschen Kaiserreich 9, Berlin 1989).

²⁸) *Kratzsch*, Kunstwart und Dürerbund, 234.

des Heidelberger Kunsthistorikers Henry Thode aus dem Jahre 1905, die ihrerseits durch eine polemische Attacke Julius Meier-Graefes gegen den immer weiter um sich greifenden Böcklinkult, der eine produktive Weiterentwicklung der deutschen Kunst zu ersticken drohe, provoziert worden waren²⁹). Thode wandte sich in seinen Vorlesungen mit ätzender Schärfe gegen die modernen Richtungen innerhalb des deutschen Kunstlebens, vor allem den Impressionismus. Diese gipfelten in einer Apotheose des Werks von Arnold Böcklin und insbesondere von Hans Thoma. In deren Werken komme die Kraft und die einfache Größe des deutschen Volkes zum Ausdruck, während der Impressionismus dem „deutschen Wesen“ nicht „anstehe“³⁰). Thode schloß seine Heidelberger Vorlesungen, die sogleich veröffentlicht wurden, mit einem leidenschaftlichen Plädoyer für eine neue deutsche Malerei, unter Zurückweisung aller modernistischen Strömungen, insbesondere der Secessionisten. „[...] weg mit allem Impressionismus, Symbolismus und Stilismus [...] Weg mit dem Suchen nach Neuem, Auffallendem [...] Zurück zur unvoreingenommenen, liebend hingebenden Betrachtung der Natur, zur innigen Wertschätzung all ihrer Einzelercheinungen, zum Nachfühlen der in ihr waltenden Kräfte [...] Zurück zu der zarten Scheu sittlichen Empfindens, zu der einen keuschen Sinnlichkeit, welche der Quell aller künstlerischen Inspiration.“³¹)

Die Anziehungskraft dieser spätbürgerlich-neudeutschen Tendenzen auf die deutsche Bildungsschicht war nicht gering. Maler wie Max Klinger, der realistische Darstellungsweise und symbolische Ausdruckskraft in einer altdeutschen Vorbildern entsprechenden Weise miteinander verband und dabei in vieler Hinsicht an Böcklin anknüpfte, oder Franz von Stuck, der in der Nachfolge des Jugendstils Werke von ausdrucksstarker Symbolik schuf, kamen diesen Tendenzen in besonderem Maße entgegen. Die Nähe dieser Künstler zum großbürgerlichen Milieu um die Jahrhundertwende ist nicht zu übersehen, weder in ihrem persönlichen Lebensstil noch in ihrem

²⁹) *Julius Meier-Graefe*, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* (München 1905); vgl. auch *ders.*, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Ein Beitrag zur modernen Ästhetik* (Stuttgart 1904).

³⁰) *Henry Thode*, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei* (Heidelberg 1905) 108, 137 ff., 168: „Das ist große, daß ist deutsche Kunst – da ist alles und in der Fülle der Kraft vorhanden: starker Gefühlsausdruck, Universalismus, Naturtreue und lebendigste Phantasie.“

³¹) Ebd. 176.

geistigen Umfeld. So war Karl Lamprecht, der damals auf historiographischem Felde zum Sprecher des neuen kommerziellen Bürgertums avancierte, auch wenn dies von seinen Fachkollegen dann nicht honoriert wurde, eng mit Klinger befreundet³²). Und nicht ganz zufällig erwarb Max Weber, der sich selbst „als einen ziemlich reinen Bourgeois“ bezeichnete, 1894 eine größere Zahl von Radierungen Max Klingers, die damals weithin als das Kühnste und Modernste galten, welches sich ein bürgerlicher Gelehrter in sein Wohnzimmer hängen konnte³³); allerdings verkaufte Max Weber diese dann 1905 wieder mit der nicht uninteressanten Bemerkung, daß die Blätter ihre Schuldigkeit getan hätten und der intellektuelle Einfluß Klingers sich erschöpft habe³⁴).

Das hier geschilderte Ensemble von künstlerischen und literarischen Richtungen, die sich in den ersten Jahrzehnten der Wilhelminischen Epoche ausbildeten, neben und vielfach verschränkt mit einer zunehmend dem Nationalstaat zugewandten und im übrigen mit historistischen Stilelementen freigebig umgehenden offiziösen Kunst, war mit den klassischen bürgerlichen Kulturidealen und der bürgerlichen Bildungstradition nach wie vor eng verschränkt. Die Bezüge in den Werken Klingers zu herausragenden Persönlichkeiten der bürgerlichen Kultur, man denke z. B. an seine Denkmäler Beethovens, Wagners und Nietzsches, sind herausragende Beispiele dafür. Gleiches gilt etwa für Thomas Manns sich in der neueren deutschen Geistesgeschichte frei bewegende Romane sowie insbesondere seine allerdings erst ein Jahrzehnt später entstandenen „Betrachtungen eines Unpolitischen“.

Die Überzeugung, daß ästhetische und materielle Kultur eigentlich nur zwei Seiten der gleichen Sache seien und die letztere die erstere bedinge, war durchaus noch vorherrschend, obschon mit der Nietzsche-Renaissance der 1890er Jahre eine gegenläufige Tendenz spürbar wurde, die das kulturelle und geistige Leben zunehmend in eine schroffe Entgegensetzung zur bestehenden materiellen Kultur bürgerlich-kapitalistischen Zuschnitts drängte. Es war Thomas

³²) Ich verdanke diesen Hinweis der Urenkelin Lamprechts, Frau Anita Niedner, in deren Besitz sich unter anderem eine ganze Zahl von Briefen Lamprechts an Klinger und umgekehrt befindet.

³³) *Marianne Weber*, Max Weber. Ein Lebensbild (Tübingen ³1984) 213, 215.

³⁴) *Weber*, Max Weber. Ein Lebensbild, 362; es heißt dort: „...man liebt sie noch, hat sie nun aber völlig in sich aufgenommen.“ Siehe ferner Max Weber-Gesamtausgabe, Bd. III/5, Brief vom 16. März 1906, 52.

Mann selbst, der nunmehr unter dem Einfluß Schopenhauers und Nietzsches den bislang für selbstverständlich gehaltenen engen Zusammenhang von bürgerlicher Lebensführung und bürgerlicher Kultur in Frage stellte. In den „Buddenbrocks“ und in seinen frühen Novellen beschrieb er die Sphäre der bürgerlichen Lebensführung und die Sphäre des Künstlers als unvereinbare Gegenwelten, und ebenso kam er zu dem Ergebnis, daß der Künstler und der Politiker nichts, aber auch gar nichts miteinander gemein hätten. Verallgemeinernd gesagt, hier wurde die bislang noch bestehende Symbiose von bürgerlich-liberaler Politik und bürgerlicher Kultur aufgekündigt, ohne daß es dazu noch eines formalen Aktes bedurft hätte. Zurück blieb nur das, allerdings emphatische, Bekenntnis zu einer deutschen Nationalkultur von unverwechselbarer Eigenart, die sich von jener anderer Nationen maßgeblich unterscheidet.

Die literarische und künstlerische Avantgarde, die sich, aller offiziellen und gesellschaftlichen Widerstände zum Trotz, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Kulturbetrieb immer stärker durchsetzte, ging in all diesen Punkten noch erheblich weiter. Sie vollzog einen radikalen Bruch mit den bisher herrschenden Auffassungen über Kunst, Literatur und Kultur in der modernen Gesellschaft. Auch die Kunst der Secessionisten galt ihr wenig mehr als eine Variante des bürgerlichen Kunstbegriffs, als eine sterile zumal. Nach ihrem Verständnis bestand das Ziel des Kunstwerks nicht länger darin, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit bzw. der Natur mit ästhetischen Mitteln darzustellen und gegebenenfalls mit Hilfe einer symbolischen Formensprache zu deuten, sondern vielmehr, nach einem Worte von Franz Marc, „durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet“³⁵). Nicht die Reproduktion und Deutung der vorfindlichen Wirklichkeit mit literarischen oder ästhetischen Mitteln, sondern die Entdeckung alternativer, wenn auch nur imaginärer, Lebenswelten wurde nunmehr zur Aufgabe des Künstlers bzw. des Schriftstellers erhoben. Max Weber hat diese neuen Zielsetzungen der Kunst der Avantgarde 1917 mit unübertrefflicher Prägnanz beschrieben: „Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion ei-

³⁵) Der Blaue Reiter, hrsg. v. *Wassily Kandinsky* und *Franz Marc*, Neuausgabe von *Klaus Lankheit* (München⁸ 1990) 31.

ner [...] innerweltlichen Erlösung: vom Alltag und, vor allem, auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus“, man darf erläuternd hinzufügen, der industriellen Lebenswelt³⁶). Sie wurde zu einem Zaubergarten möglicher Gegenwelten zur bürgerlich-industriellen Gesellschaft und damit zugleich eine Angelegenheit ausschließlich für die intellektuellen Eliten. Gleichwohl fanden sich nun reichlich bürgerliche Mäzene, um eben diese postbürgerlichen Kulturbestrebungen materiell zu ermöglichen. Die „Entzauberung der Welt“ durch die moderne Wissenschaft fand so in gewisser Weise eine gegenläufige Entsprechung, die „Verzauberung der Welt“ durch die Kunst der Moderne.

Die neueren Kunstrichtungen des Symbolismus und insbesondere des Expressionismus und des Futurismus zielten darauf ab, eine eigenständige künstlerische Wirklichkeit hervorzubringen, die aus individueller Kreativität von höchster Sublimation hervorging und gar nicht erst beanspruchte, bestimmte, allgemeinverbindliche Kulturwerte zum Ausdruck zu bringen. Dies bedingte die Abkehr der künstlerischen und literarischen Avantgarde von der alltäglichen Wirklichkeit der industriellen Gesellschaft und den Rückzug auf die Innerlichkeit der Persönlichkeit oder kleiner Zirkel von Vertrauten. Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George suchten bewußt das Refugium einer der alltäglichen Welt entrückten pseudo-aristokratischen Existenz, um Freiheit für ihre künstlerische Produktion zu gewinnen. Prophetische Schau, gültig allein für einen kleinen, auserwählten Kreis von Eleven, war die persönliche Lösung Georges; Rainer Maria Rilke hingegen sah den dem Dichter vorgezeichneten Weg in der Flucht „in die Schluchten seiner Seele, die, obgleich er sie nie erforschen wird, ihm doch unaussprechlich nähergehen“ als die ihn umgebende Welt³⁷). Franz Marc und Wassily Kandinsky hingegen zogen sich in die Abgeschiedenheit eines oberbayerischen Dorfes zurück, in der sie eine Weise ursprünglichen Lebens zu finden hofften, welche Anlaß zu neuen künstlerischen Inspirationen geben werde. Die Künstlergruppe der „Brücke“ etablierte sich zwar in der Großstadt, aber fernab des großbürgerlichen Lebens, mit dem ausdrücklichen Ziel, alle Künstler zu sammeln, die revolutionäre künstlerische Zielsetzungen ver-

³⁶) Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I (Tübingen 1986) 555.

³⁷) Vgl. Rainer Maria Rilke, Über den jungen Dichter, Werke in sechs Bänden, Bd. II/2 (Frankfurt am Main 1982) 561.

folgten und aus dem bisherigen Kunstbetrieb ausbrechen wollten³⁸). Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen.

Die Avantgarde richtete sich mit ihrem Werk in erster Linie an kleine Gruppen von Gleichgesinnten, wenn auch das Ziel, damit auf lange Sicht eine Wende in der Kulturentwicklung herbeizuführen, nicht aus dem Auge verloren wurde. Auch hier war der Einfluß Nietzsches wirksam, der seine Hoffnungen hinsichtlich einer Revitalisierung der okzidentalen Kultur auf die weltverändernde Kraft des über sich selbst hinauswachsenden großen Individuums gesetzt hatte. Das Kulturverständnis der Avantgarde war demgemäß ausgeprägt individualistisch, nicht nur in einem äußerlichen, sondern vor allem einem innerlichen Sinne. Bedeutende künstlerische oder literarische Aussagen legitimierten sich allein durch die Kreativität des einzelnen, weitgehend auf sich gestellten Individuums, während das soziale Umfeld, in dem sich dieses bewegte, in den Hintergrund trat. So findet sich bei Franz Marc die Beobachtung, daß es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts keinen Kunststil mehr gebe, sondern nur die „Werke einzelner“, die „in gar keinem Zusammenhang mit dem Stil und Bedürfnis der Masse“ stünden „und eher ihrer Zeit zum Trotz entstanden“ seien³⁹). Gelegentlich steigerte sich diese radikal-individualistische Grundeinstellung, wie im George-Kreis, zu einem förmlichen „Kult der Persönlichkeit“ als solcher, mit zuweilen bizarren Auswirkungen⁴⁰).

Schon immer war die Befreiung der künstlerischen Kreativität von jeglichen formalen Beschränkungen, so wie sie beispielsweise ein Anton von Werner beständig zu exekutieren versucht hatte, der Schlachtruf der literarischen und künstlerischen Reformbewegungen gewesen. Jetzt wurde dies zur Voraussetzung künstlerischen und literarischen Schöpfertums schlechthin erhoben. Allerdings warnte selbst Wassily Kandinsky, der in diesem Punkte radikaler dachte als die große Mehrheit seiner Mitstreiter, davor, „das unwillkürliche

³⁸) Emil Nolde erklärte: „Nun, eine von den Bestrebungen der Brücke ist, alle revolutionären und gährenden Elemente an sich zu ziehen und das besagt der Name Brücke“, in: *Emil Nolde*, Jahre der Kämpfe 1902–1914 (Flensburg 1957) 92.

³⁹) Ebd. 35.

⁴⁰) Dazu wäre auf die seinerzeitige ätzende Kritik Max Webers an der „Jagd“ nach „Persönlichkeit“ und „Erlebnis“ rein als solchem zu verweisen; siehe Wissenschaft als Beruf. Politik als Beruf, hrsg. v. *Wolfgang J. Mommsen* und *Wolfgang Schluchter*, Max Weber-Gesamtausgabe, Bd. I/17. 84.

Suchen [des Künstlers] nach den äußersten Grenzen der Ausdrucksmittel der heutigen Epoche“ als pure Beliebigkeit mißzuverstehen; die „scheinbar zügellose Freiheit“ der neuen künstlerischen und literarischen Bewegungen fände im jeweiligen „Zeitgeist“ durchaus ihre Beschränkungen, auch wenn dies erst im nachhinein sichtbar hervortreten werde⁴¹⁾).

Diese Bestimmung des Wesens von Literatur und Kunst transzendierte in mehrfacher Hinsicht den herrschenden bürgerlichen Kulturbegriff. Das bürgerliche Gesellschaftsbild war bislang von der gewiß gutenteils fiktiven Annahme ausgegangen, daß in einer fortgeschrittenen bürgerlich-liberalen Ordnung objektive und subjektive Kultur weitgehend miteinander deckungsgleich sein würden. Noch Heinrich Rickert setzte in seiner Theorie der kulturwissenschaftlichen Erkenntnis als unbestritten voraus, daß es „objektive Kulturwerte“ gebe, die als zuverlässiger Orientierungspunkt kulturwissenschaftlicher Erkenntnis zu dienen vermöchten. Er hatte dabei eben jenen Komplex von Werten und ästhetischen Idealen im Auge, die herkömmlicherweise das bürgerliche Bildungsideal konstituierten und deren Geltung in den bürgerlichen Schichten, und gewiß im Bildungsbürgertum, einstweilen noch unbestritten war. Jetzt aber wurde eben die Objektivität dieser „Kulturwerte“ in Zweifel gezogen. Dies aber hatte bedeutende Konsequenzen. Von einer idealiter homogenen, von allgemein verbindlichen Wertidealen getragenen bürgerlichen Kultur konnte hinfort nicht mehr die Rede sein. Max Weber brachte die Dinge auf den Begriff, wenn er 1904 in seiner berühmten Abhandlung über „Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“ darauf verwies, daß Kultur einzig und allein durch die subjektive Wertentscheidung der Individuen konstituiert werde. „Der Begriff der Kultur ist ein Wertbegriff. Die empirische Wirklichkeit ist für uns ‚Kultur‘, weil und insofern wir sie mit Wertideen in Verbindung setzen, sie umfaßt diejenigen Bestandteile der Wirklichkeit, welche durch jene Beziehung für uns bedeutsam werden, und nur diese.“⁴²⁾

Wenig später hat dann Georg Simmel in seiner „Philosophie des Geldes“ dargelegt, welche weitreichenden Konsequenzen dies für das kulturelle System der Wilhelminischen Gesellschaft haben

⁴¹⁾ Vgl. *Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst* (Bern ¹⁰1952) 144f.

⁴²⁾ *Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (Tübingen ⁵1982) 175.

müsse. Er konstatierte, daß die objektive, in zahllosen Artefakten und Institutionen der modernen Gesellschaft verdinglichte (wir dürfen hinzufügen: durch und durch bürgerliche) Kultur und die subjektive Kultur, nämlich die unendliche Vielfalt der durch die subjektiven Optionen der Individuen konstituierten Formen des Kulturlebens, welch letzteren allein vitale Kraft zugesprochen werden könne, immer weiter auseinandergetreten seien⁴³). Die Konsequenz dieser Entwicklung war das Überhandnehmen eines ästhetischen Subjektivismus von extrem individualistischem Zuschnitt, verbunden mit einer immer größeren Beliebigkeit künstlerischer und literarischer Gestaltungen sowie der Tendenz zu einer inhaltlichen Entleerung der Kultur zugunsten eines radikal individualistischen Ästhetizismus. Dies kam der Sprengung des klassischen bürgerlichen Kulturbegriffs gleich, der ja der Abstützung der hegemonialen Position der bürgerlichen Schichten im gesellschaftlichen Raum als wichtige Stütze gedient hatte.

Auch in einem weiteren Sinne stellte der neue Kulturbegriff der künstlerischen Avantgarde eine Herausforderung an die bürgerliche Welt dar. In ihm war jede Verbindung zur Politik gelöst; beide, Politik und Kultur, wurden zunehmend als Gegenwelten empfunden. Die aktive Beschäftigung mit Politik, namentlich mit Parteipolitik, galt nun, wie unter anderem Werner Sombart 1909 in der Zeitschrift „Der Morgen“ ausführte, als mit dem Selbstverständnis eines Gebildeten nicht länger vereinbar⁴⁴). Demgemäß nahm die Distanz zwischen den Trägern der Kultur und der politischen Ordnung vor 1914 ein bedrohliches Ausmaß an, ein Sachverhalt, der allerdings vielfach durch ein emphatisches Bekenntnis zur nationalen Kultur verdeckt wurde. Damit einher ging eine weitgehende Distanzierung von der Lebenswelt der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, die ganz überwiegend als mechanistisch und menschenverachtend empfunden wurde.

Soweit die Künstler der Avantgarde überhaupt über den Zustand der bürgerlichen Gesellschaft reflektierten, dann in dem Sinne, daß

⁴³) Philosophie des Geldes, hrsg. von *David P. Frisby* und *Klaus Christian Köhnke*, in: *Georg Simmel*, Gesamtausgabe, Bd. 6 (Frankfurt am Main 1989) 637 ff.

⁴⁴) Vgl. *Friedrich Lenger*, Die Abkehr der Gebildeten von der Politik – Werner Sombart und der Morgen, in: *Intellektuelle im deutschen Kaiserreich*, hrsg. v. *Gangolf Hübinger* und *Wolfgang J. Mommsen* (Frankfurt am Main 1993) 71 f.

sie in dieser die Verkörperung einer materialistischen Lebenseinstellung sahen, die ihren künstlerischen Bestrebungen im Wege stand. Kandinsky sprach von dem „Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht“ hätten⁴⁵). Und bei den frühen Expressionisten breiteten sich apokalyptische Stimmungen aus. Insbesondere Ludwig Meidner zeichnete in zahlreichen eindrucksvollen, tief melancholischen Blättern die Vision von kosmischen Katastrophen, Gewalt und Kriegen, die den bevorstehenden Untergang der bürgerlichen Ordnung zu antizipieren schienen, ähnlich wie Georges Sorel dies in seinen „Réflexions sur la violence“ auf literarischem Gebiete getan hatte. Sorel hatte dort die Vision des Untergangs der bestehenden bürgerlichen Gesellschaft in einer Konvulsion von Generalstreiks vorgestellt, die dann einer neuen Gesellschaft noch unbekanntes Zuschnitts Platz machen werde. Parallelen lassen sich auch sonst finden. Das Gefühl, an einer Weggabelung der Kulturentwicklung zu stehen, war allgemein, ohne daß sich dies in konkrete politische Aktionen umgesetzt hätte⁴⁶). Dazu kam es dann erst in der Endphase des 1. Weltkriegs, der in gewissem Sinne die Todeskrise des alten, bürgerlichen Europas gewesen ist⁴⁷).

Thomas Mann, der der bürgerlichen Ordnung durch seine Abkunft innerlich tief verbunden war, brachte dies 1919 in einem Rückblick auf seine eigene literarische Laufbahn anschaulich zum Ausdruck: „Ich stamme aus einer patriarchalischen Welt, aus einer Stadt, in der sich der hanseatische Gedanke und der Geist der Überlieferung treu bis auf unsere Tage erhalten hat. Eine gewisse Pietät einer untergehenden Kultur gegenüber ist mir eigen [...] Ich empfinde sehr deutlich, daß eine im Laufe der Jahrhunderte erworbene Kultur der Lebensführung im Absterben begriffen ist.“⁴⁸) Diese Bemerkungen bezogen sich in erster Linie auf die gesellschaftliche Dimension der bürgerlichen Kultur, aber für ihre ästhetische Dimen-

⁴⁵) Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 22.

⁴⁶) Vgl. Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland (Bern 1963).

⁴⁷) Vgl. Wolfgang J. Mommsen, Der Erste Weltkrieg und die Krise Europas, in: „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges, hrsg. v. Gerhard Hirschfeld und Gerd Krumeich in Verbindung mit Irina Renz (Stuttgart 1993) 25 ff., sowie ders., Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870–1914 (Berlin 1994).

⁴⁸) Fragen und Antworten. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955, hrsg. v. V. Hansen und G. Heine (Hamburg 1983) 51.

sion würde man mit Fug und Recht das Gleiche sagen können. Die klassische Bürgerkultur des 19. Jahrhunderts gehörte der Vergangenheit an, und mit ihr die Hegemonie des Bürgertums im gesellschaftlichen Raum. Der Avantgarde gehörte die Zukunft, trotz und gerade wegen der Anfeindungen, in die sie von Anbeginn geriet und die schon vor 1914 in dem Vorwurf gipfelten, undeutsch und artfremd zu sein, und die sich späterhin unter der Herrschaft des Nationalsozialismus ungehemmt austoben sollten. In indirekten, rein künstlerischen Formen plädierte die Avantgarde für eine Öffnung des festgefügtten Gehäuses der bürgerlichen Gesellschaft, um neuen, ihr selbst unbekanntten kreativen Kräften den Weg in die Zukunft zu bahnen. Dies war gewiß ein Danaergeschenk, aber wer wollte heute ohne ihre Hervorbringungen ein bewußtes, geistig geprägtes Leben führen wollen?