

WINFRIED ECKEL

# „MODERNE“

---

Basislexikon Literaturwissenschaft.

Lexikon der Fachgruppe Literaturwissenschaft der Fakultät für Philologie an der Ruhr-Universität Bochum

© beim Autor, 1997.

## 1. Begriffskontext

Der Begriff der Moderne zählt unter den geläufigen Epochenbegriffen zu den meistbenutzten und zugleich schillerndsten. Daß er sich mehr als andere einer eindeutigen Festlegung entzieht oder zu entziehen scheint, hat seiner Verwendung in diversen historischen oder historisierenden Diskursen von den Wissenschaften bis zum Zeitungsfeuilleton keinen Abbruch getan, ja dürfte ganz im Gegenteil ein Grund für seine weite Verbreitung und erstaunliche Karriere sein. Zwei aktuelle Hauptverwendungsweisen lassen sich vereinfachend unterscheiden: Die *erste*, vergleichsweise junge reserviert den Begriff zur Beschreibung gewisser literarischer und künstlerischer Aufbruchbewegungen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts und betrachtet die Moderne als eine in sich abgeschlossene Phase der literarisch-künstlerischen Entwicklung. So spricht man in Deutschland etwa von einer „Berliner“ oder „Wiener Moderne“, oder man redet, in einem etwas anderen und weiteren Sinn, von den „Klassikern der Moderne“; und auch wer heute glaubt, die eigene Zeit als „Postmoderne“ bezeichnen zu müssen, steht diesem Begriffsverständnis nicht fern. „Moderne“ wird damit in Analogie zu Epochentiteln wie „Romantik“ oder „Realismus“ benutzt, das heißt als mehr oder weniger arbiträrer *Name* eines bereits zurückliegenden Zeitabschnitts, der wohl in der Regel durch die Sache motiviert ist, aber auch anderen Kennzeichnungen weichen könnte. Im vorliegenden Fall kann sich der Sprachgebrauch darauf berufen, daß sich zumindest die naturalistischen und ästhetizistischen Neuerungsbestrebungen seit den 1880/90er Jahren selber programmatisch unter dem Schlagwort „Moderne“ begriffen haben (Wunberg 1971).

Die *zweite* Verwendungsweise, die historisch gesehen älter ist, begegnet heute im Zusammenhang geschichtlicher Selbstvergewisserungsversuche der Gegenwart. Dabei wird nicht die Selbstkennzeichnung einer vergangenen Zeit aufgegriffen, um der nachträglichen historiographischen Konstruktion dieser Zeit, die von deren Selbstverständnis durchaus abweichen kann, einen Namen zu geben, sondern es wird eine schon einmal gebrauchte formale Selbstkennzeichnung übernommen, um so einen

Namen für einen Begriff der eigenen Gegenwart und der diese Gegenwart umfassenden Epoche zu haben. Es geht hier um eine Selbstbeschreibung *unserer* Zeit, eine Selbstbeschreibung, für die die Beschreibung und Selbstbeschreibung der Jahrhundertwende inhaltlich eventuell völlig uninteressant sein kann. Der Modernebegriff in diesem Sinn unterscheidet sich von allen anderen Epochenbegriffen insofern, als es hier nicht nur um eine Fremdefinition, sondern eben immer auch um eine Selbstdefinition geht. In dieser Selbstbezüglichkeit gründet sowohl die besondere Faszination wie die besondere Schwierigkeit des Begriffs. Die Moderne wird hier als noch unabgeschlossene, zur Zukunft mehr oder weniger offene Epoche begriffen. Diese Verwendungsweise kann sich auf die Etymologie und den unmittelbaren Wortsinn berufen.

Findet sich der Modernebegriff in der ersten Bedeutung wohl allein in der Literatur- und der Kunstwissenschaft, so wird er in der zweiten in praktisch allen historischen Wissenschaften benutzt, neben der Literatur- und Kunstwissenschaft beispielsweise in der Soziologie, der Philosophie, der allgemeinen Geschichtswissenschaft oder auch der Theologie. Sofern die einzelnen Disziplinen ihre jeweils eigenen Gegenstände konstituieren, wird man verschiedene ‚Modernen‘ (Pl.) voneinander abheben müssen. Sinnvoll und auch vorgeschlagen worden ist etwa die Unterscheidung einer literarisch-künstlerischen Moderne, einer gesellschaftlichen Moderne, einer denkgeschichtlichen Moderne (Schönert 1989); aber auch *innerhalb* der so unterschiedenen Modernen wird man gegebenenfalls noch weiter zu differenzieren haben, so im Bereich der literarisch-künstlerischen Moderne etwa vor allem nach einzelnen Gattungen wie Literatur, Malerei, Architektur, Musik usw. Es stellt sich die Frage, ob angesichts dieser Pluralisierung die singularisierende Rede von ‚der‘ Moderne überhaupt noch möglich ist. Und natürlich stellt sich auch die Gegenfrage, ob sich ohne den vorgängigen Blick auf ‚das Ganze‘ der Moderne die Geschichte einer bestimmten Moderne überhaupt schon erzählen läßt. Soll die Einheit der Moderne gedacht werden, ohne die notwendigen Differenzierungen fallenzulassen, dann müssen die Einzelmodernen untereinander in ein Verhältnis gesetzt werden, das die Konstruktion einer neuen, umfassenderen Geschichte erlaubt. Umgekehrt dürfte sich eine Einzelentwicklung wie die der modernen Literatur, bei aller Eigendynamik, nur dann befriedigend konstruieren lassen, wenn externe Entwicklungen sozialer, technologischer oder philosophischer Art mitberücksichtigt werden. Moderneforschung im Sinne einer Selbstvergewisserung der Gegenwart kann in jedem Fall mit Aussicht auf Erfolg nur interdisziplinär betrieben werden.

## 2. Etymologie und Wortgeschichte

Die in der Forschung festgeschriebene Behauptung, das Wort „Moderne“ sei 1887 durch Eugen Wolff in den Thesen der Berliner literarischen Vereinigung „Durch!“ geprägt worden (Martini 1965, Jauß 1965, Gumbrecht 1978), ist falsch. Die Epochenbezeichnung begegnet in Deutschland erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Analogiebildung zu dem Wort „Antike“, das kurz zuvor, seit den 1770er Jahren zur Bezeichnung für das griechisch-römische Altertum avanciert war, nachdem es noch Mitte des Jahrhunderts lediglich als Name für eine aus jener Zeit stammende Statue fungiert hatte. Es ist die deutsche Romantik, die man für die Wortprägung „Moderne“ verantwortlich machen kann: So notiert Novalis bereits 1798, daß in der Universalgeschichte der Poesie „die Antike, Moderne, und Vereinigte Periode“ sich ablösen, und benutzt später gelegentlich die Kontrastformel „Antike und Moderne“ (Novalis 1978, Bd. 2, S. 326, 637, 673). Obgleich auch Friedrich Schlegel den Terminus womöglich benutzt hat (Japp 1986, S. 131), blieb die Wortschöpfung allerdings zunächst punktuell. Der bisherigen Auffassung ist darin zuzustimmen, daß erst in den 1880/90er Jahren „Moderne“ zum öffentlichkeitswirksamen Schlagwort wurde und damit in den allgemeinen Sprachgebrauch überging.

„Moderne“ läßt sich wortgeschichtlich zurückverfolgen auf das lateinische Adjektiv „modernus“, eine Ableitung von dem Adverb „modo“: ‚eben, gerade, gleich, jetzt; nur‘, die erstmals 494/95 bei Gelasius belegt ist. Eines der Schlüsselwörter unserer Zeit, „modern“, ist „eines der letzten Vermächnisse spätlateinischer Sprache an die neuere Welt“ (Curtius 1948, S. 259). Die entscheidende Bedeutungsvalenz, die „modernus“ gegen verwandte Wörter wie „novus“, „praesens“ oder „coetaneus“ sich abheben und durchsetzen ließ, dürfte ‚derzeitig‘ gewesen sein, was nicht ausschloß, daß das Wort gelegentlich auch weniger spezifisch im Sinne von ‚neu‘ oder ‚gegenwärtig‘ gebraucht wurde. In der ersten Bedeutung nachweisbar ist es erstmals im 6. Jahrhundert bei Cassiodor. Wichtig ist, daß allein in dieser besonderen Bedeutung das Wort einen epochalen Sinn gewinnen konnte, indem es eine als „modernus“ qualifizierte Sache mit anderen Erscheinungen derselben Zeit zusammenschloß und einer anderen (vergangenen) Zeit gegenüberstellte (Freund 1957, S. 1ff.). Aus dem Lateinischen dringt das Adjektiv später in die neueren Sprachen: Für das Französische wird „moderne“ zuerst im 15. Jahrhundert nachgewiesen, das englische „modern“ kurz nach 1500. Im Deutschen wird „modern“ erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus dem Französischen übernommen – interessanterweise zusammen mit „antik“ – und hat dann gegen Ende des Jahrhunderts eine wichtige Funktion in der geschichtlichen Ortsbestimmung der zeitgenössischen Literatur.

Aus der Wortfamilie von „modern“ begegnen im heutigen Deutschen neben der Epochenbezeichnung „Moderne“ u.a. die substantivischen Ausdrücke „Modernität“, „Modernismus“, „Modernisierung“. „Modernität“ meint dabei generell die spezifische Qualität alles Modernen, das, was eine Sache ‚auf der Höhe ihrer Zeit‘ sein läßt, „Modernismus“ zunächst nicht mehr als eine bestimmte Einstellung dazu, das

forcierte Bekenntnis zum Modernen, den Kampf für das Neue um seiner selbst willen. Während „Modernisierung“ überwiegend Vorgänge in den Bereichen Technik, Wirtschaft, Gesellschaft bezeichnet, spielen die beiden anderen Ausdrücke auch im Zusammenhang von Kunst und Literatur eine große Rolle. „Modernité“ wird gegen 1860 bei Baudelaire zum positiven ästhetischen Leitbegriff, nachdem ein Äquivalent zum mittellateinischen „modernitas“ bereits zuvor in einer Reihe europäischer Sprachen (meist in außerästhetischen Zusammenhängen) im Umlauf war; „Modernismus“ bürgert sich im 20. Jahrhundert ein zur Bezeichnung diverser Neuerungsbebewegungen in Literatur und Kunst, aber auch anderswo (etwa in der Katholischen Kirche). Aufgrund abweichender semantischer Gliederungen sind die ähnlich gebildeten Termini einiger neuerer Sprachen allerdings nicht oder nur partiell bedeutungsideologisch. Zu beachten ist vor allem, daß das deutsche Wort „Moderne“ im Englischen und Französischen keine eigentliche Entsprechung findet und seine Bedeutung durch die Termini „modernity“/ „modernité“ sowie „modernism“/ „modernisme“ mitabgedeckt werden muß, wobei der französische Sprachgebrauch, zumal in ästhetischen Dingen, „modernité“ bevorzugt (Vadé 1995), während im Englischen auch zur Bezeichnung künstlerischer oder literarischer Entwicklungen „modernism“ gebräuchlich ist (Calinescu 1995). Bei Übersetzungen ist entsprechende Vorsicht geboten.

### 3. Begriffs- und Problemgeschichte

Die Begriffs- und Problemgeschichte von „Moderne“ ist von der Wortgeschichte nicht zu trennen, aber sie ist auch nicht einfach identisch mit dieser. Man kann sagen, daß es implizit einen Begriff der Moderne längst gab, bevor gegen 1800 das Wort für ihn geprägt wurde, er existierte im Grunde, seitdem eine Gegenwart sich zum ersten Mal als eigene Epoche begriff. Seit dem Auftreten von „modernus“ in einem epochenspezifischen Sinn um 500 läßt sich der Begriff rekonstruieren, und man kann die Geschichte bis zur Prägung des Worts als eine Geschichte der zwar schubweisen, aber doch zunehmenden – formalen – Begriffskonsolidierung beschreiben. Schon das Mittelalter, vor allem dann aber die französische *Querelle des Anciens et des Modernes* haben mit ihrer Gegenüberstellung des Alten und des Neuere, des Antiken und des Modernen zur Verfestigung einer – je neu gefüllten – Epochenvorstellung ‚Moderne‘ beigetragen. Im Anschluß an die Wortfindung um 1800 ist jedoch eine in bestimmter Hinsicht paradoxe Entwicklung zu verzeichnen. Statt den gewonnenen Epochenbegriff weiter zu stabilisieren und nur inhaltlich der veränderten geschichtlichen Erfahrung anzupassen, zeigt die Folgezeit eine Tendenz, den Begriff als Epochenbegriff wieder in Frage zu stellen. Bereits im 19. Jahrhundert verliert „modern“ weitgehend seinen epochenspezifischen Sinn, und sein Bedeutungsumfang schrumpft tendenziell von einem mehr oder minder umfassen-

den Weltzeitalter auf den engen Bereich des im Augenblick Aktuellen, vom Zeitraum auf den Zeitpunkt. Der um die Jahrhundertwende 1900 begegnende Begriff der „Moderne“ meint weniger eine zur Vergangenheit hin abgrenzbare Epoche als eine in die Zukunft gerichtete, sich ständig selbst überholende Bewegung. Und die immer wieder neuen Versuche des 20. Jahrhunderts schließlich, nach dem Sieg des historischen Denkens und dem Ende der traditionellen Geschichtsphilosophie doch noch eine Epoche der Moderne zu konstruieren, sind untrennbar vom Bewußtsein ihrer eigenen Fragwürdigkeit begleitet.

Die wichtigsten Stationen der Begriffsgeschichte, die damit schon angedeutet sind, sollen im folgenden etwas näher vorgestellt werden. Da mit den Arbeiten von Freund (1957), Martini (1965), Jauß (1965) und Gumbrecht (1978) mehrere bedeutungsgeschichtliche Studien zum Wortfeld „modern“/ „Modernität“/ „Moderne“ bereits vorliegen, kann hier auf die abermalige vollständige Ausbreitung des dort verarbeiteten Materials zugunsten einer stärkeren Akzentuierung herausragender Positionen verzichtet werden. Der Rückblick auf vergangene Bedeutungs- und Verwendungsmöglichkeiten soll dabei nicht Selbstzweck sein, sondern den Blick auf gegenwärtige Möglichkeiten des Begriffs schärfen helfen; neben historisch obsolet gewordenen Bedeutungen und Verwendungsweisen sind mithin gerade auch die heute noch aktuellen hervorzuheben und festzuhalten. Die Geschichte der Begriffe „modern“, „Modernität“, „Modernismus“ usw. soll nur insoweit Berücksichtigung finden, als von ihr her die Geschichte des Begriffs „Moderne“ erhellt werden kann.

### *Die Spätantike*

Die Begriffsgeschichte hat in der Spätantike einzusetzen, denn in dieser Zeit entsteht, wie Curtius gezeigt hat, zum ersten Mal ein historisches Bewußtsein in einem durch Epochenabschnitte bestimmten Sinn. Ein solches Bewußtsein hatte es in der eigentlichen Antike mit ihrem vergleichsweise statischen Geschichtsbild selbst noch nicht gegeben, und auch die Begriffe, in denen es sich gegebenenfalls hätte artikulieren können, standen noch nicht zur Verfügung (Curtius 1948, S. 257f.). Cassiodor (490-585) gilt als der erste, bei dem das Adjektiv „modernus“ unzweifelhaft im Sinne einer Epochenbezeichnung gebraucht wird. Sofern der christliche Autor seine eigene Zeit als von der vorangegangenen unterschieden und durch eine deutliche Zäsur getrennt begreift, kann man bei ihm – *avant la lettre* – erstmals von den Umrissen eines Begriffs der Moderne sprechen. In seinen historisch-politischen Schriften, vor allem seiner Briefsammlung *Variae*, erscheint die hellenistisch-römische Kultur als eine in sich abgeschlossene und unmittelbar nicht weiter fortsetzbare Epoche, die der Mönch und Staatsmann bewundert, der er sich aber nicht mehr zugehörig fühlt. Der „antiquitas“ stehen die „nostra tempora“ oder „nostra saecula“ gegenüber, der bis ins 18. Jahrhundert hinein folgenreiche Gegensatz der „antiqui“ und „moderni“ ist hier zum erstenmal ausgebildet. „Antiquitas“ meint dabei sowohl

einen Zeit- als auch einen Wertbegriff. Wenn man Cassiodor also ein deutliches Epochenbewußtsein bescheinigen muß, wird man freilich sogleich hinzufügen müssen, daß sein Bewußtsein der Modernität noch weitgehend formal bleibt. Denn so sehr ihm die Andersheit seiner Zeit spürbar ist, so wenig unternimmt er es, diese Andersheit im Blick auf die vorangegangene Epoche nun auch inhaltlich in einem positiven Sinn zu definieren. Die primäre Aufgabe der Gegenwart scheint ihm vielmehr darin zu liegen, die verlorene „antiquitas“ zu erneuern und wiederherzustellen, sein Ziel ist es, „ut [...] nostris temporibus videatur antiquitas decentius innovata“ (Zit. bei Freund 1957, S. 28). Die formal gesetzte Eigenständigkeit seiner Zeit, wird also inhaltlich sogleich wieder zurückgenommen durch die Ausrichtung an der „antiquitatis auctoritas“ (Zit. ebd., S. 29). Die vielzitierte Lobesformel „antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor“ (Zit. ebd., S. 32) belegt diese innere Abhängigkeit der Gegenwart von der Vergangenheit. Allenfalls in seinen theologischen Fragen gewidmeten *Institutiones* hält Cassiodor es für möglich, daß die eigene Zeit aufgrund göttlicher Gnade zu Einsichten gelangt, die früheren Kirchengelehrten verborgen geblieben sind; doch wird dort damit gerade kein epochaler Gegensatz verknüpft.

### *Das Mittelalter*

Ein nicht nur formales, sondern auch inhaltlich bestimmtes Bewußtsein der Modernität begegnet erstmals im Mittelalter. Unter christlichem Vorzeichen entwickelt sich hier ein neues geschichtliches Selbstbewußtsein, zu dem es in der Spätantike noch kaum Ansätze gab. Das gilt besonders für eine Periode, für die man in der Forschung den eher irreführenden Begriff „Renaissance des 12. Jahrhunderts“ geprägt hat, denn von einer Renaissance im Sinne einer Wiedergeburt der Antike, wie sie sich im Selbstverständnis der Zeitgenossen etwas später in Italien vollzog und der Absicht nach bei Cassiodor bereits andeutete, kann im 12. Jahrhundert keine Rede sein. Nicht als Wiederholung oder Wiederherstellung begriff sich diese Zeit, sondern als Überbietung und Steigerung; das Geschichtsmodell, das dieses neue Selbstverständnis ermöglichte, war kein naturhaft zyklisches, sondern ein heilsgeschichtlich lineares. Die strukturierende Denkform war die der Typologie (Ohly 1977, S. 312ff.). Die Geschichtsdeutungen eines Joachim von Fiore (1130/35-1201/2) oder eines Bonaventura (1221-1274) beispielsweise sind ganz von dieser Denkform geprägt. Entstanden im Kontext der Bibelexegese, beim Versuch des Christentums, das Alte Testament als Vorausdeutung des Neuen, das Neue Testament umgekehrt als Erfüllung des Alten zu lesen, entwickelte sich die Typologie rasch zu einem allgemeinen geschichtsphilosophischen Schema, das es erlaubte, Altes und Neues als Typus und Antitypus in den Sinnbezug der Steigerung, der Überbietung des ersteren durch das letztere zu setzen. Die Überlegenheit des Neuen gründete dabei in der Zugehörigkeit zu dem weltgeschichtlichen Zeitalter, das mit der Geburt Christi an-

hob. Nicht nur die jüdische, sondern schließlich auch die heidnische Vergangenheit konnte so aus der Selbstgewißheit der Gegenwart als vorausdeutende Bestätigung vereinnahmt werden. Daß sich diese Gegenwart dabei ihrerseits als Präfiguration einer noch glanzvolleren Zukunft am Ende der Zeiten sah, unterstreicht nur das Überlegenheitsgefühl. Die „antiquitas“ der hellenistisch-römischen Kultur aber, die für Cassiodor noch als normgebende Instanz fungiert hatte, rückt so in ein ganz anderes Licht.

Das hat auch außerhalb des im engeren Sinn religiösen Kontexts Auswirkungen. Das Gefühl, in einer eigenen, gegenüber der Antike ganz andersgearteten Epoche zu leben, breitete sich spätestens seit karolingischer Zeit auf allen Gebieten aus. Die unbedingte Vorbildlichkeit der Antike erschien eingeschränkt, und die Gegenwart machte ihr eigenes Recht geltend. Antike Überlieferung erfuhr überall dort, wo sie aufgenommen wurde, eine freie und eigenwillige Umgestaltung. Auch wenn der Gebrauch der Begriffe „antiqui“ und „moderni“ und verwandter Kategorien im Mittelalter keine durchgehend einheitliche Wertung erkennen läßt, ist doch unverkennbar, daß zumal im 12. Jahrhundert die „modernitas“ – eine wohl nicht zufällig neu auftauchende, 1075 erstmals belegte Begriffsprägung – zunehmend ihre Verfechter findet (Freund 1957, S. 67ff.). Das seit Bernhard von Chartres für das Verhältnis der „moderni“ zu den „antiqui“ immer wieder benutzte Bild der Zwerge, die auf den Schultern von Riesen stehen, zeugt nicht mehr nur von der Abhängigkeit der Modernen, sondern eben auch von ihrer Überlegenheit. Zwar erscheint die Antike als das Fundament, auf dem man steht, aber man glaubt selbst doch *höher* zu stehen – und deshalb auch weiter zu sehen (Klibansky 1936). „Quanto iuniores, tanto perspicaciores“ lautet ein berühmter Satz aus der Grammatik des Priscian (Zit. bei Jauß 1965, S. 21). Man muß dieses noch mehr oder minder verhaltene Fortschrittsbewußtsein von der Selbstgewißheit typologischen Vorrangs, der nur den qualitativen Sprung, nicht die graduelle Steigerung kennt, gewiß unterscheiden (Haug 1987). Das erste aber dürfte ohne das zweite nicht möglich gewesen sein. Neben und zugleich im Schatten der christlichen Geschichtsmetaphysik entwickelte sich im weltlichen Bereich ein eigenes historisches Bewußtsein, an das dann die Neuzeit anknüpfen konnte. Auch dieses weltliche Bewußtsein freilich erscheint noch von latenter Christlichkeit. Sofern die mittelalterliche „modernitas“ ihr Selbstgefühl nur aus der Religion bezog, die Autorität der Antike nur einschränkte, um der des Glaubens Platz zu machen, wird man sie vom Modernitätsbewußtsein späterer Zeiten abheben müssen. Ein Epochenbewußtsein im heutigen Sinn kannte das Mittelalter noch nicht (Haug 1987). Es dürfte uns heute schwer fallen, unsere eigene Moderne, wie es noch die Romantiker taten, mit dem Mittelalter beginnen zu lassen.

### *Die Renaissance*

Die italienische Renaissance setzt die durch das Mittelalter zurückgedrängte Autorität der Antike wieder in ihre Rechte ein. Indem sie sich vom Mittelalter als einer Zeit des Verfalls und der Finsternis absetzt, in der das Licht der antiken Kultur versunken war, konstituiert sie sich als neue und eigenständige Epoche. Die ursprünglich im religiösen Bereich beheimatete Licht-Dunkel-Opposition spielt seit Petrarca (1304-1374) für die Selbstausslegung der Zeit eine wichtige Rolle. Die Renaissance säkularisiert das Selbstverständnis des Christentums als Zeitalter des göttlichen Lichts. Gegenüber der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit begreift sie sich zugleich als Wiedergeburt der Antike. Die Vorstellungen der „*rinascita*“, der „*resurrezione*“ oder des „*resorgimento*“ deuten gemeinsam auf die Überwindung einer als Unterbrechung erfahrenen Zwischenzeit. Die Renaissance bringt damit den Begriff eines zwischen dem Altertum und seiner Wiederherstellung anzusiedelnden ‚Mittelalters‘, der bis heute das geschichtliche Denken beherrscht, überhaupt erst hervor; „*media tempestas*“ ist 1469, „*media aetas*“ 1518 erstmals belegt (Gumbrecht 1978, S. 98). Das neue, über die Autorität der Antike vermittelte Selbstgefühl ist auf fast allen Gebieten unverkennbar. Vor allem die freien Künste sollen durch die Anstrengungen der Zeit, wie 1492 der Philosoph Marsilio Ficino schreibt, in ihrer einstigen Größe wiedererstanden und ins Licht zurückgeführt worden sein. „*Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas, ferme iam extinctas reduxit in luxem*“ (Zit. nach Jauß 1965, S. 28).

In dieser Geste des Neuanfangs, der scheinbar doch nur Wiederholung sein will, liegt zweifellos etwas Paradoxes. Die Wiedereinsetzung einer alten, langezeit mißachteten Autorität ist, wenn man so will, zugleich ein Akt der Selbstmächtigkeit wie der Unterwerfung. Was gegenüber dem Mittelalter als Befreiung aus dem Bann der Religion erscheint, zeigt sich im Blick auf die Antike als die Übernahme neuer Bindungen. Das klassische Altertum wird erneut zum Vorbild, das es, zumal in den Künsten, *nachzuahmen* gilt. Freie Adaptionen antiker Vorlagen, wie sie noch das Mittelalter praktizierte, gelten nun als verpönt. Das Ideal der Texttreue entsteht, das klassische Latein wird erneut gepflegt, antike Autoren werden im Original studiert und gefeiert. Dennoch wäre es verkürzend, wollte man die Renaissance allein auf das Moment der Wiederholung festlegen. Denn der Anschluß an die Antike verdankt sich keiner naturwüchsigen Tradition, sondern einem freien und bewußten Entschluß, die Unterwerfung unter die selbstgewählte Autorität ermöglichte es gerade, die unmittelbare mittelalterliche Tradition abschneiden zu können. Das Moment der Freiheit, der Selbstständigkeit und der Neuerung dominiert letztlich über das Gegenmoment. Es überrascht deshalb nicht, wenn im historischen Verlauf der Renaissance das Selbstbewußtsein auch gegenüber der idealisierten Antike selber wächst und das Ideal der „*imitatio*“ (Nachahmung) tendenziell durch das der „*aemulatio*“ (Nacheiferung) abgelöst wird (Gumbrecht 1978, S. 99). Darin artikuliert sich der Anspruch, die Antike durch eigene Anstrengungen nicht nur erreichen, sondern womöglich

überbieten zu können. In Vasaris *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), dem ersten zusammenfassenden Rückblick der zu Ende gehenden Epoche auf ihre künstlerischen Leistungen, besteht kein Zweifel, daß die „maniera moderna“ des Cinquecento der Antike letztlich überlegen ist. Mit Michelangelo erreicht die Kunst für Vasari gar eine höchste, unüberbietbare Vollkommenheit, nach der es, seinem organologischen Geschichtsbild zufolge, nur noch abwärts gehen kann. „Credasi ed affermisi adunque, che se in nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi, e molto migliori che non fecero mai gli antichi.“ (Zit. nach Stierle 1987, S. 458) Entgegen verbreiteter, auch durch den Epochentitel genährter Ansichten war das Geschichtsmodell der Renaissance keineswegs ein rein zyklisches, Vorstellungen eines natürlichen Kreislaufs überlagern sich in ihm vielmehr auf vielfältige Weise mit Vorstellungen einer fortgehenden Linearität, aber auch einer aufbauenden Stufung (Schlobach 1980). Bei aller Absetzung zum Mittelalter konnte die Epoche so auch christliche Zeitkonzepte in profanierter Form weiterentwickeln. Daß die Antike allerdings auch im Überlegenheitsgefühl der Moderne der unbestrittene Vergleichsmaßstab bleibt, unterscheidet die Renaissance sowohl vom Mittelalter als auch von der späteren Aufklärung (Buck 1973, S. 24f.).

Die Renaissance läßt erstmals ein Bewußtsein der Modernität entstehen, das seine Bestimmtheit und Selbstgewißheit nicht mehr primär der Religion oder einer außergeschichtlichen Wahrheit verdankt. Statt in einem heilsgeschichtlichen Plan, in dem Geschichte der Absicht nach immer schon aufgehoben ist, sucht es innerhalb der säkularen Geschichte selber seine positiven und negativen Bezugspunkte. Die Renaissance kann deshalb als die erste Moderne der Neuzeit gelten.

### *Die Aufklärung*

Ein neues, von der vorangegangenen Epoche sich wiederum abhebendes Modernitätsbewußtsein konstituiert sich in der europäischen Aufklärung. Die aufklärerische Moderne glaubt nicht nur die Offenbarungen der Religion, sondern äußere Vorgaben jeglicher Art weitgehend entbehren zu können. Die in der Renaissance im Grunde noch unbezweifelte Autorität der Antike wird nun ausdrücklich in Frage gestellt, ja das Prinzip der Autorität überhaupt wird einer fundamentalen Kritik unterzogen. Die Instanzen, auf die sich die Aufklärung dabei beruft, sind die der menschlichen *Vernunft* und *Erfahrung*. Vor allem die Erfolge der seit dem 17. Jahrhundert sich etablierenden modernen Naturwissenschaften haben zu diesem neuen Selbstbewußtsein beigetragen. Auf dem Feld der Gesellschaft oder der Religion nicht minder als auf dem der Wissenschaften und Künste erhebt die Epoche einen neuen Anspruch auf Selbstständigkeit, sie sucht – mit der berühmten Formulierung Immanuel Kants – den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant 1783, S. 53). Der Epoche eignet von daher ein emanzipativer, traditionskritischer

Grundzug, wichtiger als die Vergangenheit wird ihr zunehmend die Zukunft. Die Aufklärung ist getragen vom Glauben in die eigenen Fähigkeiten. Das Geschichtsd Denken löst sich allmählich aus der lange noch nachwirkenden zyklischen Denkweise des Humanismus und öffnet sich – von Perrault über Turgot bis zu Condorcet – mehr und mehr für Vorstellungen eines linearen und unendlichen Fortschritts (Jauß 1964, S. 23ff.). Die bis in die Renaissance zurückreichende Auseinandersetzung über den Vorzug der Alten oder der Neueren, die sogenannte *Querelle des Anciens et des Modernes*, gewinnt damit eine bislang ungekannte Schärfe.

Charles Perraults breitangelegte *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* (1688-1697) steht am Beginn eines Prozesses, in dem sich die neuzeitliche Kunst und Wissenschaft endgültig von der Antike als ihrer normgebenden Vergangenheit löst. Daß dabei ein *Abbé* als Sprachrohr des Verfassers gegen den Präsidenten einer Akademie die Sache der Gegenwart vertritt, mag als stillschweigendes Eingeständnis gewertet werden, wieviel auch noch die aufklärerische Moderne christlicher Inspiration verdankt. Die Leistungen der Alten und Neueren werden hier in mehreren Dialogen eingehend miteinander verglichen. Der kritische Impuls Perraults richtet sich gegen die Verabsolutierung der antiken Hervorbringungen, die, wie er betont, nicht minder von Menschen stammen als die Hervorbringungen der modernen Zeit (Perrault 1688ff., S. 165). Indem er die Leistungen von Antike und Moderne gleichermaßen auf eine naturgegebene *Idee* der Perfektion bezieht, gewinnt er die Möglichkeit, nicht nur beide Leistungen als endlich und relativ, sondern eine Ebenbürtigkeit oder gar Überlegenheit der Moderne zu denken, die nicht unmittelbar aus der Imitation der Antike, sondern aus der Annäherung an die Idee und der eigenen Erfindungskraft resultiert (ebd., S. 103). Sind die Alten auch die Lehrer der Jungen, so können die Schüler, sofern sie sich zur Selbsttätigkeit entschließen, doch ihre Meister an Kenntnissen und Fähigkeiten weit überholen, als die Überlegenen und Erfahreneren können sie in weltgeschichtlicher Perspektive sogar beanspruchen, die eigentlich Alten zu sein, wogegen die Alten als die Jungen erscheinen: „c'est nous qui sommes les Anciens“ (ebd., S. 113). Das Verhältnis von Riesen und Zwergen, wie es sich im Bild des Bernhard von Chartres aussprach, hat sich hier geradewegs verkehrt. Es deutet sich die Möglichkeit eines Fortschritts an, der der Antike als Orientierung nicht mehr bedarf.

Hans Robert Jauß hat darauf aufmerksam gemacht, daß es in Perraults Hauptwerk, das mit seinen über mehrere Jahre erschienenen Teilbänden in etwa den historischen Verlauf der *Querelle* spiegelt, zu Einsichten und Überlegungen kommt, die aus dem agonalen Diskurs gleichsam ausscheren und das Unternehmen der Parallele, die von der Vergleichbarkeit des in ihr Vergleichenen ausgeht, letztlich in Frage stellen (Jauß 1964). Sie weisen bereits voraus auf die Romantik und den Historismus des 19. Jahrhunderts. Am Ende der historischen *Querelle* steht die den Anhängern der Antike wie der Moderne gemeinsame Erkenntnis, daß es – zumindest auf dem Feld der Kunst – nicht angeht, die Hervorbringungen der Epochen einfach an einer für zeitlos

erachteten Idee zu messen, neben dem Begriff des „beau absolu“ entsteht der des „beau relatif“ zur Kennzeichnung der den Epochen je eigenen, unvergleichlichen Schönheit, die es in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit zu würdigen gilt. Saint-Evremont, der die *Querelle* von Frankreich nach England brachte, hatte diese quasi „historistische“ Erkenntnis sogar schon Ende des 17. Jahrhunderts formuliert (ebd., S. 62f.). Noch bevor sie sich zur Ideologie verfestigen konnte, war damit die Fortschrittsidee wenigstens in Teilbereichen erschüttert, die immer neu sich vollendende Kunst ließ sich nach dem Modell der immer weiter voranschreitenden Wissenschaften nicht begreifen. Auch dem Klassizismus war mit diesem Ergebnis der *Querelle* im Prinzip jede Grundlage entzogen, obgleich er sich faktisch, sogar bei den Anhängern der „Modernes“, noch lange behaupten konnte. Indem Antike und Moderne in ihrer historischen Individualität in den Blick kamen, wurde das Verhältnis der Nachahmung oder Nacheiferung obsolet. Die Moderne erschien damit zur Selbstständigkeit geradezu verurteilt.

### *Die Romantik*

Nach der stolzen und selbstgewissen Moderne der Aufklärung zeigt die europäische Romantik erstmals ein durchaus gebrochenes Selbstbewußtsein, das im Blick auf die Geschichte nicht mehr nur die eigenen Erfolge bilanziert, sondern selbstkritisch auch die Verluste. Das, was die romantische Moderne auch heute noch ‚modern‘ erscheinen läßt, ist wohl insbesondere dieser skeptisch-melancholische Zug. Ihre innere Gebrochenheit verdankt sich vor allem der kulturkritischen Perspektive, wie sie, noch im Zeitalter der Aufklärung, von Jean-Jacques Rousseau in seinen beiden Diskursen von 1750 und 1755 entwickelt worden ist. Der Prozeß der Zivilisation insgesamt erschien hier erstmals als Entfremdungsprozeß, die Moderne als Zustand der Uneinigkeit und Entzweiung, und zwar in allen Bereichen der Gesellschaft. Die Romantik greift diese Diagnose auf, ohne nun aber den aufklärerischen Glauben an die Perfektibilität aufzugeben. Selbstbewußtsein und Selbstkritik, Fortschrittsglaube und Nostalgie, Überlegenheitsgefühl und Mangelersfahrung vermischen sich hier auf komplexe Weise. Die romantische Moderne ist, wenn man so will, ebenso modernistisch wie antimodernistisch. Auch ihr Verhältnis zur Antike ist alles andere als eindeutig. Trotz der aufklärerischen Kritik gilt die Antike bei verschiedenen Autoren noch immer als Anschauung des Ideals, zugleich aber erscheint sie als ein geschichtlich Verlorenes und Überwundenes, das nicht mehr ohne weiteres Gegenstand der Nachahmung sein kann. Die Entwertung des klassischen Altertums zeigt sich besonders deutlich daran, daß die Romantiker sich eine eigene ideale Vergangenheit im christlichen Mittelalter zu konstruieren beginnen. Zwar ist die romantische Kunsttheorie nicht frei von antikisierenden Tendenzen, dennoch kann man sagen, daß die Ablösung vom klassizistischen Kanon des Schönen zuerst von der Romantik

wirklich in Angriff genommen wurde. Erstmals kommt es zu Ansätzen einer Ästhetik, die der Kunst der Moderne in ihrer Besonderheit gerecht werden will.

Friedrich Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796) sowie der ungefähr gleichzeitig, aber unabhängig davon entstandene Aufsatz Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) sind die Texte, in denen dieser Durchbruch mit am frühesten faßbar wird. Beide nehmen die achtzig Jahre zuvor in Frankreich zu Ende gegangene *Querelle* noch einmal auf und versuchen auf verschiedene Weise, den Widerstreit zwischen den Parteilängern der alten und neueren Dichter zum Ausgleich zu bringen und aufzuheben. Beide tun dies allerdings, indem sie nun gerade den *Gegensatz* zwischen Antike und Moderne herausarbeiten. Ging es noch bei Perrault im Vergleich dieser Epochen um primär graduelle Fort- oder Rückschritte, so zielen Schiller und Schlegel jetzt erstmals auf grundsätzliche kategoriale Differenzen.

Schiller begreift den Unterschied antiker und moderner Dichtung mit Hilfe des Begriffspaares „naiv“/„sentimentalisch“. Der moderne oder sentimentalische Dichter soll sich dadurch definieren, daß ihm die naive Dichtart nicht mehr möglich ist. Er ist zunächst also durch einen Nachteil und Mangel bestimmt. Dem entspricht, daß das Naive, das er verloren haben soll, zunächst einmal als Vorzug erscheint. Es wird gedacht nach dem Beispiel des Kindes, das inmitten der Gesellschaft durch seine Unschuld und Natürlichkeit die Erwachsenen beschämt. So wie das Kind das Modell für den naiven, so soll der Erwachsene das Modell für den sentimentalischen Künstler abgeben. Die kindliche Einfalt und Impulsivität, das innere Einssein des Kindes mit sich sind in der durchregulierten Welt der Erwachsenen weitgehend verschwunden. In dieser sind vielmehr Sein und Schein, Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Kunst in Differenz getreten. Weil der Erwachsene in ständigem Widerspruch mit sich lebt, glaubt er im Kind das zu erkennen, was ihm selbst fehlt und wird durch diesen Anblick gerührt. Schiller reflektiert bereits, daß das Naive wesentlich eine sentimentalische Projektion ist. Dem naiven Dichter, wie er in der Antike, dem Kindesalter der Menschheit, wirklich gewesen sein soll, wird zugetraut, daß er aus der *Einheit* all jener Differenzen heraus dichtet, die für den sentimentalischen Dichter kennzeichnend sein sollen. Die Antike erscheint als eine Art Natur- oder Urzustand, in dem die Kunst zur umgebenden Natur noch nicht in Widerspruch getreten ist. Die Aufgabe des naiven Dichters kann folglich nur in der „Nachahmung des Wirklichen“ liegen (Schiller 1796, S. 717). Ganz anders lauten dagegen die Bestimmungen des sentimentalischen Dichters, dessen ganzes Tun unter dem Gesetz der *Differenz* sich vollzieht. Ihm verklärt sich das Verlorene zum Bild des Ideals. Sein Dichten kann nicht mehr darin bestehen, dem natürlichen Eindruck zu folgen und das Wirkliche einfach nachzuahmen, sondern seine Aufgabe ist nun, den natürlichen Eindruck zu einer Idee in Beziehung zu setzen. Es geht ihm um die „Darstellung des Ideals“ oder umgekehrt: die „Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal“ (ebd., S. 717). Dies aber ist ihm möglich, weil er im Unterschied zum naiven Dichter nicht einfach

an den natürlichen Eindruck gebunden ist, sondern frei über das Wirkliche hinausgehen kann, die Beziehung des Gegebenen auf eine Idee eröffnet den Spielraum der Reflexion. Sein Verlust ist zugleich auch ein Gewinn, die Herrschaft der Differenz impliziert einen Zuwachs an Freiheit. Das wirkliche Ideal meint deshalb nicht einfach die Rückkehr zum Verlorenen, sondern dessen Wiederherstellung auf höherer Ebene, den Rückgewinn der Natur unter den Bedingungen der Freiheit. Es liegt nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft. Die Kunst der Moderne erhält so für Schiller eine utopische Funktion. Sie ist nicht nur Ausdruck ihrer Zeit, sondern auch Antwort auf sie, sie ist auf der Höhe ihrer Zeit gerade dadurch, daß sie über sie hinaus auf ein geschichtliches Ziel verweist. In den Hauptgattungen der Elegie und der Satire reagiert sie auf die gesellschaftliche Entfremdung und verweist auf das Ideal als ein abwesendes. Diese Entgegensetzung von literarischer und gesellschaftlicher Moderne, durch die das Bild der Moderne eine bislang unbekannte Komplexität erhält, begegnet bis in aktuelle Theoriebildungen hinein.

Obwohl im Vergleich zu Schiller Friedrich Schlegel zur Zeit der Niederschrift seines *Studium*-Aufsatzes noch sehr viel weniger geneigt war, der Moderne gegenüber der Antike Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und sehr viel stärker an die Notwendigkeit glaubte, die Moderne auf den Weg zu einer erneuerten und gesteigerten Antike zu bringen, ist sein Beitrag zu einer eigentlichen Phänomenologie der modernen Kultur doch ungleich größer. Sein noch ungebrochenerer Klassizismus mag seine Sensibilität für die diesem zuwiderlaufenden Erscheinungen der eigenen Zeit sogar erhöht haben. Denn auch Schlegel arbeitet mit kontrastiven Entgegensetzungen. Wie Schiller reserviert er für die Antike Kategorien der Einheit und Ganzheit, wie dieser begreift er die Moderne mit Begriffen der Differenz. Gegenüber dem geordneten Kosmos der antiken Poesie, die durch einen einmaligen Kreislauf natürlichen Wachsens, Blühens und Vergehens in einem höchsten Schönen sich vollendet hat, erscheint die Poesie der Moderne als ein völliges Chaos. Anstelle objektiver Regeln herrscht in ihr nur die subjektive Willkür zahlloser Einzelner, anstelle verbindlicher Traditionen nur die Mode mit ihrem bedingungslosen Kult des Neuen. Leitkategorie ist hier nicht mehr das „Schöne“, sondern das „Interessante“. Nur das Langweilige, nicht aber das Häßliche und Grotteske, ja nicht einmal das vereinzelt Schöne ist damit ausgeschlossen. Als interessant gilt, was „subjektive ästhetische Kraft“ besitzt (Schlegel 1797, S. 115), also irgendjemanden, egal wen, zur Aufmerksamkeit bewegen kann. Im einzelnen wie im ganzen bietet sich so für Schlegel nichts als das Bild der Anarchie. Die ehemals in sich vollendeten Werke zerbrechen, die reinen Gattungen vermischen sich, und die sich bekämpfenden ästhetischen Theorien spiegeln nur die verkehrte Praxis. Die moderne Kultur insgesamt läßt weder einen Zusammenhang, noch eine bestimmte Richtung oder gar ein bestimmtes Ziel erkennen. Die literarische Moderne erscheint im Unterschied zu Schiller nicht so sehr als Antwort auf die moderne gesellschaftliche Entfremdung als vielmehr selber durch und durch von dieser Entfremdung gezeichnet. Auch diese Konzeption begegnet in ihren Grundzügen bis in aktuelle Diskussionen hinein. Für den Schlegel des *Studium*-

Aufsatzes ist charakteristisch, daß die von ihm beschriebenen Phänomene der modernen Kultur noch weitgehend negativ gewertet sind und er noch alle Hoffnungen auf eine vom Feld der Theorie ausgehende „ästhetische Revolution“ setzt, die die Moderne erneut am Vorbild der Antike ausrichten soll. Schon wenig später allerdings, vor allem in den Beiträgen zur Zeitschrift *Athenäum*, bemüht sich Schlegel, dieselben Phänomene vielmehr positiv zu begreifen. Die alle Gattungen in sich aufnehmende Prosa und das auf Vollendung und Geschlossenheit verzichtende Fragment etwa erscheinen nun als genuine Ausdrucksformen der Moderne, und auch das schon von Schiller betonte Moment der Reflexion wird nun zu einem Hauptmerkmal der modernen Kunst erhoben. Nach Schiller, und vielleicht sogar durch ihn angestoßen (Jauß 1967), macht sich damit auch Schlegel auf den mühsamen, durchaus von Rückfällen begleiteten Weg, die in der Moderne gegenüber der Antike eingetretenen Verluste konsequent als Gewinne zu verstehen, als Begründung spezifisch moderner Möglichkeiten. Diese Umwertung, die im Grunde bis heute nicht abgeschlossen ist, war im *Studium*-Aufsatz bereits dadurch vorbereitet, daß die kritisierte Moderne wie schon bei Schiller als Ausdruck der Freiheit, der Emanzipation von der Natur gewertet war.

### *Das 19. Jahrhundert*

Man kann sagen, daß der sentimentalische Charakter, den Schiller dem modernen Bewußtsein zugeschrieben hatte, für das romantische Selbstbewußtsein insgesamt kennzeichnend war, auch dort, wo es sich statt auf die Antike auf ein idealisiertes Mittelalter bezog. Dieser eigentümliche Charakter geht nun im 19. Jahrhundert zunehmend verloren, und die Gegenwart hört damit auf, sich auf so zwiespältige Weise zu einer bestimmten idealen Vergangenheit in ein Verhältnis zu setzen. Das Adjektiv „modern“ befreit sich von dem negativen Klang, den es trotz aller Aufwertungsbemühungen bei den Romantikern letztlich behalten hatte. Das Moderne war Schlegel und anderen nämlich nur solange als etwas Positives erschienen, wie sie es mit dem Romantischen identifizieren konnten – sobald dies nicht mehr gelang, verfiel es der Kritik. Schon 1800 tadelt Novalis Goethes *Wilhelm Meister* als ein modernes, weil prosaisches Buch, in dem das Romantische zugrunde gehe und der ökonomische Geiste über das Wunderbare den Sieg erringe (Novalis 1978, Bd. 2, S. 800f.). Genau dieser nüchterne, vom Romantischen unterschiedene Begriff des Modernen erfährt nun im 19. Jahrhundert eine spürbare Aufwertung, die prosaischen Zustände der Gegenwart finden geradezu programmatische Aufmerksamkeit (Martini 1965, S. 403ff.). Der Literarhistoriker Julian Schmidt schreibt 1880 zurückblickend auf die jungdeutsche Bewegung und die Junghegelianer: „Alles wollte modern und praktisch sein, die Romantik war ein förmliches Scheltwort geworden; Naturgeschichte und Nationalökonomie war das Einzige, was man gelten ließ.“ (Zit. nach Martini 1965, S. 403) „Modern“ ist hier nicht mehr Korrelatbegriff zu „antik“,

sondern zu „veraltet“, „unmodern“; die Vergangenheit, von der sich dieser Begriff des Modernen absetzt, ist nicht mehr das klassische Altertum, sondern allein die jüngst zurückliegende Epoche, in diesem Fall also die Romantik. Begriffsgeschichtlich ist damit ein entscheidender Punkt erreicht. Die Gegenwart kann nicht mehr, wie dies seit Cassiodor der Fall war, als eine Epoche begriffen werden, die sich in irgendeiner entscheidenden Weise durch ihr Verhältnis zur Antike definiert, das Altertum hat als gleichsam naturgegebene Referenzeпоche vielmehr ausgedient. Auf ein stabiles historisches Widerlager zur Jetztzeit wird nun verzichtet. Das Adjektiv „modern“ bezieht sich nicht mehr auf einen zur Antike hin abgrenzbaren, zur Zukunft hin offenen umfassenden Zeitraum, sondern nur noch auf das im Augenblick Aktuelle, das morgen womöglich selber schon wieder Vergangenheit ist (Jauß 1965, S. 50ff.). Der als modern empfundene geschichtliche Raum wird in Richtung auf einen Gegenwartspunkt verengt und unterliegt so einer zuvor unbekanntem Dynamisierung. Damit aber wird die Vorstellung der Moderne als einer Epoche mit bestimmten, relativ gleichbleibenden Eigenschaften überhaupt problematisch. War bei Friedrich Schlegel Ende des 18. Jahrhunderts die Einheit der Moderne bereits dadurch bedroht, daß allzu Divergierendes in ihr Platz suchte, so ist sie es nun wenig später dadurch, daß sie als Epoche einer immer schneller erfolgenden Veränderung erfahren wird. Das Moderne rückt als solches in die Nähe der Mode, die nur für kurze Zeit das jeweils Gültige bestimmt. Die Beschleunigungserfahrung, die Reinhart Koselleck als Grunderfahrung der Neuzeit beschrieben hat, drängt mit der technisch-industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts massiv ins allgemeine Bewußtsein (Koselleck 1979, S. 300ff.). Der wesentlich formale Charakter von Modernität wird damit deutlich.

In Baudelaires Ästhetik der „modernité“ – formuliert vor allem in seinem Essay *Le peintre de la vie moderne* (1859) über den Pariser Zeichner Constantin Guy – ist die neue Zeiterfahrung vielleicht am deutlichsten reflektiert. Dem Erlebnis beschleunigter Veränderung korrespondiert hier der Imperativ einer möglichst intensiven Wahrnehmung der eigenen flüchtigen Gegenwart. Gegen die klassizistische Theorie des einzigen und absoluten Schönen, einer „beauté générale“, wie sie bei den Klassikern vom Schlag eines Raphael oder Racine realisiert sein soll, stellt Baudelaire eine dezidiert historische Theorie („théorie rationelle et historique“), die der Schönheit in ihrer besonderen Zeitverhaftetheit, der „beauté particulière“ oder „beauté de circonstance“, die nicht nur bei den großen, sondern oft auch bei den unbedeutenderen Malern und Dichtern begegne, gerecht werden soll (Baudelaire 1859, S. 685). Im Unterschied zum starren und letztlich sterilen Schönheitsbegriff der Akademien, der von allem Zeitlichen abstrahieren will, denkt der Dichter des Second Empire das Schöne als etwas, das notwendig einer bestimmten Zeit entstammt und teilhat an einer bestimmten Modernität, ohne die es eigentlich ungenießbar wäre. Zentral ist die These vom Doppelcharakter des Schönen: „Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera [...] l’époque, la mode, la morale, la passion.“ (Ebd.,

S. 685) „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.“ (Ebd., S. 695) Diese radikale Aufwertung des Zufälligen zum unverzichtbaren Bestandteil der Kunst geht über die Bemühungen der Romantik noch hinaus; die Rede vom Ewigen und Unveränderlichen mutet demgegenüber eher konventionell an. Gegen eine platonisierende Lesart dieser Äußerungen spricht indes, daß Baudelaire das „éternel“ weniger als etwas Gegebenes denn als Produkt der künstlerischen Anstrengung, als „fantasmagorie“ (ebd., S. 694) versteht. Dem Künstler geht es – gemäß der Lehre von der Zusammengesetztheit des Schönen – zunächst um die Wahrnehmung des Lebens unter dem Aspekt der Neuheit und Modernität, und es geht ihm sodann um eine Bearbeitung und steigernde Verwandlung des Gesehenen, „cette traduction légendaire de la vie extérieure“ (ebd., S. 698). Die Aufgabe besteht darin, „de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire“ (ebd., S. 694); das Herauslösen („dégager“) oder Herausziehen („tirer“) des Ewigen wird an anderer Stelle auch als ein Suggestieren („suggérer“; ebd., S. 687) gefaßt. Der Begriff des Ewigen als des geheimnisvollen Elements des Schönen bezeichnet, wie Jauß gezeigt hat, eben jene Qualität eines Werks, die es ermöglicht, daß das heute Moderne dereinst in den Rang des Antiken oder Klassischen aufsteigt: „pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse [...] en ait été extraite“ (ebd., S. 695; Jauß 1965, S. 54ff.). Statt sich an einer vorbildlichen Antike zu orientieren, erscheint die Moderne damit als Epoche, die eine Antike gewissermaßen selbst erst produziert; „antiquité“ ist nur der Name für das gleichsam unvergänglich gewordene Moderne. Deutlicher könnte die Absage an den Klassizismus kaum formuliert werden. Es geht weder um Nachahmung der Klassiker, noch um Nachahmung der Natur, sondern um eine selbstentworfene und selbstverantwortete Kunst, die ihrer Neuheit und Künstlichkeit sich bewußt ist. Mit der Verabschiedung externer Referenzen wird die Selbstbezüglichkeit radikal. Diese Moderne – für die der Zeichner Guy nur ein etwas mutwillig gewähltes Beispiel ist – blickt erstmals fast ausschließlich auf sich selbst, auf ihre eigenen Hervorbringungen, und sie steigert sich an sich selbst, sich gleichsam in sich selbst fortzeugend, zu neuen Hervorbringungen. Ihre unruhige Suche nach dem Neuen („la nouveauté“) ist die Suche nach sich selbst.

### *Jahrhundertwende und Avantgarde*

Die Kategorie des Neuen bleibt auch für die Kunst der Jahrhundertwende und der an diese in gewisser Hinsicht anschließenden Avantgardebewegungen die entscheidende ästhetische Leitkategorie. Gleichwohl kann man hier gegenüber der vorangegangenen Phase von einem veränderten Modernitätsbewußtsein insofern sprechen, als der Aktualismus etwa eines Baudelaire nun einer stärkeren Zukunftsorientierung Platz macht und der Glaube an den Wert der Jetztzeit vor der Überzeugung zurück-

tritt, daß auch die Gegenwart nur Andeutung einer größeren Zukunft sein kann, der es, wie 1887 Eugen Wolff formuliert, „prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen“ gelte (Wunberg 1971, S. 1). Die Moderne erscheint auch hier weniger als ein Zeitraum mit mehr oder weniger gleichbleibenden Eigenschaften denn als dynamische, sich bald schon selbst überholende Bewegung in eine noch undefinierte Zukunft. Unter dem programmatischen Titel *Die Moderne* wird 1891 bei Friedrich Michael Fels das Bewußtsein deutlich, sich irgendwie in einer Übergangs- und Wendezeit zu befinden: „Wir stehen an der Grenzscheide zweier Welten; was wir schaffen, ist nur Vorbereitung auf ein künftiges Grosses, das wir nicht kennen, kaum es ahnen; es wird ein Tag kommen, da wir nicht mehr gelesen werden; freuen wir uns, dass dieser Tag bald komme!“ (Ebd., S. 73) Diese Moderne erscheint wesentlich als ein das Neue um seiner selbst willen suchender Modernismus. Über den typischen Vertreter einer solchen neuerungssüchtigen Moderne schreibt Max Burckhard 1899: „*Anders* will er alles machen, als es bisher war, das ist der unbewusste Zug in ihm, unter dessen Bann er steht. [...] der Konservative [...] bekämpft ihn, weil er instinktiv empfindet, dass der innere Drang jenen zur Änderung als solcher antreibt, dass es bei ihm kein Rasten und Ruhen gibt und dass, wenn die Modernen von heute eine Änderung durchgeführt haben, die Modernen von morgen das Geänderte sofort wieder zu ändern sich bemühen werden [...]“ (Ebd., S. 132) Sofern dieser Modernismus die Gegenwart nicht nur affirmiert, sondern im Namen der Zukunft immer auch schon negiert, ist er paradoxerweise zugleich auch ein Antimodernismus. Dieses zumindest in seiner Radikalität neue, nicht zufällig in einer Fülle von Programmschriften sich artikulierende Bewußtsein der Modernität eignet um die Jahrhundertwende den unterschiedlichsten literarischen und künstlerischen Strömungen im weiten Feld zwischen Naturalismus und Ästhetizismus, Strömungen, bei denen im übrigen eine klare inhaltliche Intention oftmals nur schwer zu erkennen ist.

Dieses Bewußtsein eignet darüber hinaus nicht weniger den künstlerischen Avantgardebewegungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in schneller Folge einander ablösen, und nicht nur aufeinander, sondern gerade auch auf die Jahrhundertwende kritisch antworten: Futurismus, Kubismus, Konstruktivismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Imagismus und Lef sind vielleicht die bedeutendsten unter ihnen. Diese Bewegungen bringen einen großen Teil der Werke hervor, die man heute gern zur sogenannten „klassischen Moderne“ zählt. Die Richtungen eint nicht nur ihr forciertes Antitraditionalismus, sondern zugleich das Bewußtsein, ihrer eigenen Zeit theoretisch und praktisch voraus zu sein; die Metapher der „Avantgarde“, der militärischen Vorhut, begegnet als explizite Selbstkennzeichnung bei Marinetti, Severini, Tzara u.a. Inhaltlich-programmatisch besteht der wichtigste gemeinsame Nenner der Ismen in der durchgehenden Opposition gegen die zuerst in der Romantik behauptete, dann im Ästhetizismus verabsolutierte Trennung von Leben und Kunst, das heißt gegen die Autonomie des Künstlers und des künstlerischen Werks. Darin liegt vor allem ein revolutionärer politischer Impetus, der auf die Aufhebung einer für die moderne, ausdifferenzierte Gesellschaft typischen Entfremdungserfah-

rung zielt. Aus dieser Frontstellung gegen die Kunstautonomie lassen sich einige der allgemeinen Stiltzüge motivieren, die spätestens seit Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970), die selbst freilich schon jenseits der historischen Avantgarden steht und zum Autonomietheorem zurückgekehrt ist, als Merkmale moderner Kunst kanonisiert worden sind. Denn mit dem intendierten Eindringen des Lebens in die Kunst, dem intendierten Aufgehen der Kunst in das Leben kommt es in der Kunst zu einem einschneidenden Prozeß der Desillusionierung, und die Werke selbst (wenn man an dieser Kategorie hier noch festhalten will) gewinnen einen in dieser Form neuen experimentellen Grundzug. Man kann mit Adorno nun geradezu von einer Kunst der Antikunst sprechen (Adorno 1970, S. 50). Die Werke verbergen ihr Gemachtsein nicht länger, sondern stellen es aus, und auch das Unfertige und die Fertigung selbst, das Fragment und das work in progress, werden gezeigt. Der Verzicht auf Illusionierung ermöglicht die Aufgabe vertrauter Form- und Inhaltsschemata und führt zu einer Neuorganisation des ästhetischen Materials: Montage, Konstruktion, Collage, Verfremdung, Abstraktion, Entgegenständlichung und Verlust der Zentralperspektive sind einige Kennzeichen dieses Vorgangs. Die ästhetische Moderne erscheint als tendenziell immer weiter ausgreifender Prozeß der Negation tradierter Verfahrensweisen und Gestaltungsprinzipien, die jetzt ihrerseits einen wachsenden Kanon des Verbotenen bilden. Nicht vergessen werden darf freilich bei alledem, daß dieser Negationsprozeß für die Avantgarden kein ästhetischer Selbstzweck war, sondern letztlich gesellschaftliche Veränderungen auslösen wollte.

In historischer Sicht besteht heute Übereinkunft, daß gemessen an seinem politischen Ziel der avantgardistische Angriff auf die Institution Kunst gescheitert ist (Bürger 1974, Bollenbeck 1987, Plumpe 1995). Die Werke, in denen dieser Angriff sich artikulierte, haben ihrer Vereinnahmung durch den Kunstbetrieb und die zuständigen Wissenschaften nicht widerstehen können. Die avantgardistischen Hervorbringungen finden sich heute in vielbesuchten Museen oder den Buchreihen renommierter Verlage, und sie stehen natürlich auch auf dem Lehrplan akademischer Seminare. Die scheiternde Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis hat die Autonomie als Grundzug moderner Kunst nur um so deutlicher hervortreten lassen. Statt eine Revolution der Gesellschaft haben die Avantgarden lediglich eine Revolution der Kunst, eine kunstinterne Innovation der Verfahrensweisen bewirkt. Sie haben den Kunstbegriff letztlich nicht aufgelöst, sondern nur erweitert, die Künste haben den Angriff auf sich gleichsam in sich hineingenommen. Es ist die Hoffnung Adornos und seiner Nachfolger gewesen, daß Kunst und Literatur, indem sie dergestalt dialektisch werden, auf vermittelte Weise auch das utopische Potential der Avantgarden in sich bewahren.

*Postmoderne*

Die sogenannte Postmoderne ist begriffsgeschichtlich gesehen die erste Moderne, die sich statt von einer Vormoderne ausdrücklich von „der“ Moderne als ihrer maßgebenden Vergangenheit absetzen will und sich demzufolge als Nachmoderne begreift. Sofern ihr nun gerade das Nachmoderne als modern gilt, gibt sie sich nach außen hin durchaus paradox: Stellt sie in formaler Hinsicht zweifellos nur eine neue Form von Modernitätsbewußtsein dar, so dementiert sie dies inhaltlich eben dadurch, daß sie nicht modern, sondern postmodern sein will und das forcierte Modernseinwollen überhaupt, diesen Grundzug mindestens des avantgardistischen Modernitätsbewußtseins, für überholt erklärt. Sie hat auf diese Weise gewiß entscheidend zur Vorstellung der Moderne als einer abgeschlossenen Epoche mit bestimmten inhaltlichen Merkmalen beigetragen; die Postmodernediskussion kreiste immer auch um den Modernebegriff. Zugleich aber ist deutlich, daß die Postmoderne zahlreiche Motive der sogenannten klassischen Moderne aufnimmt und weiterführt und, wie nicht nur Kritiker gemeint haben, womöglich selbst nur eine – postmoderne – Form der Moderne darstellt (Welsch 1987). Das Verhältnis der ‚postmodernen‘ zur ‚klassischen‘ Moderne, so kann man sagen, ist ebenso sehr ein Verhältnis des Bruchs wie der Fortsetzung. Neu ist paradoxerweise, daß der spätestens mit Baudelaire einsetzende und im Antitraditionalismus der Avantgarden kulminierende Kult des Neuen aufgegeben wird und statt dessen in einer zuvor unbekanntem Weise auf Altes und Bewährtes, die Errungenschaften der Tradition, zurückgegriffen wird. Die Postmoderne reflektiert, daß die avantgardistische Negation der Tradition in letzter Konsequenz nur im Schweigen enden kann, sie entspringt dem Gefühl, daß die möglichen Innovationen ausgeschöpft sind und fortan nur noch die Wiederholung bleibt (Barth 1967, Eco 1983). Das moderne Pathos des radikalen Neuanfangs ist ihr fremd.

Ihre neue Hinwendung zur Geschichte unterscheidet sich freilich von den Klassizismen früherer Jahrhunderte durch ein ironisch-spielerisches Moment, durch das die Autorität des Alten von vornherein gebrochen erscheint. Bei aller Anlehnung an Überliefertes behauptet sie deshalb durchaus Eigenständigkeit. Sie kennt im übrigen nicht die eine normative Vergangenheit, sondern eine Pluralität konkurrierender Vergangenheiten, deren Formen sie aufgreift und in ein neues Verhältnis zueinander bringt. Die Collage und die Montage, das Zitat und die Anspielung zählen nicht ohne Grund zu ihren bevorzugten Verfahrensweisen. Stilpluralismus kennzeichnet so nicht nur das Nebeneinander ihrer Hervorbringungen, sondern auch ihre Hervorbringungen als einzelne; historisch nacheinander entwickelte Vorstellungen, Verfahrensweisen und Ausdrucksmöglichkeiten können nun gleichzeitig und sogar in ein und demselben Werk zur Anwendung gelangen. Adornos Privilegierung solcher Kunst, die den zu ihrer Zeit fortgeschrittensten Materialstand repräsentiert, ist damit obsolet geworden, der Kanon der Verbote wird zugunsten einer neuen Freizügigkeit (Kritiker sagen: Beliebigkeit) aufgelöst. Die Malerei darf zum Gegenstand, die Architektur zum Ornament, die Literatur zu traditionellen Erzählformen zurückkehren,

anstelle grundsätzlicher Innovationen tritt die Variation der Bestände. Das alles entspricht einer neuen Geschichtserfahrung: Die Postmoderne ist von überschwenglichem Fortschrittsoptimismus wie von rückwärtsgerichteter Nostalgie gleichweit entfernt. Die seit dem 19. Jahrhundert sich verstärkende Beschleunigungserfahrung schlägt um in das Gefühl des Posthistoire und der „kulturellen Kristallisation“ (Gehlen 1963). Der Eindruck eines bunten Treibens an der Oberfläche geht zusammen mit dem der Unbewegtheit in den Grundpositionen.

#### 4. Aktuelle Begriffsmöglichkeiten

Es wäre ein historistischer Fehlschluß zu glauben, mit der begriffsgeschichtlichen Revue herausragender Ausbildungen des Modernitätsbewußtseins seien die aktuellen Verwendungsmöglichkeiten des Modernebegriffs bereits ausgemessen und abgesteckt. Im Zusammenhang der seit den späten fünfziger Jahren zunächst in den USA, dann auch in Europa geführten Diskussionen um das Konzept der Postmoderne haben auch die Bemühungen um den Modernebegriff einen neuen Aufschwung erreicht und sind Begriffsdefinitionen erarbeitet worden, die wenigstens zum Teil zu den vorgestellten begriffsgeschichtlichen Differenzierungen querstehen. Erst recht die in den vergangenen Jahrzehnten geradezu inflationäre Verwendung des Terminus im allgemeinen gebildeten Sprachgebrauch scheint in ihrer Diffusität jeder Begriffsgeschichte zu spotten. Immerhin scheint den zeitgenössischen Vertretern, die – im Sinne der einleitend unterschiedenen ersten Verwendungsweise – die Moderne als eine im wesentlichen abgeschlossene Epoche betrachten, zumindest dies eine gemeinsam zu sein, daß sie sich selbst in einer wie immer genauer definierten Nachmoderne sehen und folglich ihr eigenes Selbstverständnis von einer Modernedefinition allenfalls indirekt berührt wird. Wo der Beginn der so gefaßten Moderne und wo ihr Ende genau zu veranschlagen sei, darüber gehen die Meinungen indes auseinander, und es versteht sich, daß unterschiedliche zeitliche Markierungen zugleich unterschiedliche inhaltliche Bestimmungen nach sich ziehen. Was die Frage der Datierung betrifft, reichen die meisten Vorschläge von relativ eng gefaßten Begriffen, die die Moderne auf wenige Jahrzehnte um oder kurz nach 1900 eingrenzen, bis zu solchen, die auf der einen Seite bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, auf der anderen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts oder gar bis ungefähr 1800 ausgreifen. Inhaltlich bedeutet dies, daß man den Modernebegriff für die Aufbruchbewegungen im Umkreis von Naturalismus und Ästhetizismus oder für die darauf folgenden historischen Avantgarden oder auch für diese beiden Komplexe zusammen reserviert, oder aber daß man ihn so weit faßt, daß er darüber hinaus auch noch den Realismus und die Romantik umfaßt. Wer glaubt, daß die Moderne in der Postmoderne zu Ende gegangen ist, neigt in der Regel dazu, den Modernebegriff eher eng zu fassen. Diese historiographischen Definitionsfragen berühren das Selbstverständ-

nis des Interpreten erst dort, wo der Modernebegriff als Folie dient, um die eigene postmoderne Gegenwart gegen ihn zu profilieren.

Ganz unmittelbar wird dieses Selbstverständnis von der Modernedefinition dagegen dort betroffen, wo – wie im Fall der zweiten einleitend unterschiedenen Verwendungsweise – der These vom Ende der Moderne widersprochen wird. Schon weil auch die eigene Gegenwart noch als zur Moderne gehörig begriffen wird, wird der Begriff hier in der Regel weiter gefaßt. Die Vorschläge reichen von Startdaten zu Beginn des 20. Jahrhundert über solche, die ins 19. oder auch 18. Jahrhundert zurückgehen, bis hin zu solchen, die den Beginn der Moderne sogar mit dem Beginn der Neuzeit zusammenfallen lassen. Dementsprechend lautet die Argumentation jeweils, daß mit den Avantgarden, der Jahrhundertwende, dem 19. Jahrhundert, der Romantik, der Aufklärung oder der Renaissance etwas begonnen habe, das bis heute alles Nachfolgende entscheidend geprägt habe und es deshalb erlaube, den so herausgehobenen Zeitraum als Epoche der Moderne anzusprechen. Diese Konstruktionen knüpfen also in gewisser Weise an das Selbstverständnis einer bestimmten historischen Moderne an und verabsolutieren die damit gesetzte zeitliche Zäsur dergestalt, daß alle vorangegangenen und alle nachfolgenden Zäsuren an Bedeutung verlieren und eine relativ homogene Vormoderne von einer relativ homogenen Moderne unterscheidbar wird. Auch die sogenannte Postmoderne kann in allen diesen Fällen nur als Spielart der Moderne verstanden werden. Die leitenden Interessen sind dabei mehr oder minder deutlich: Wer wie Habermas die die Moderne beispielsweise in der Aufklärung beginnen läßt, wird ihren durchgängig aufklärerischen, also etwa ihren autoritätskritischen, auf Emanzipation zielenden, letztlich geschichtsoptimistischen Grundzug betonen wollen; wer wie in jüngerer Zeit verschiedene Literarhistoriker sie dagegen erst in der Romantik beginnen läßt, wird statt dessen ihren durchgängig romantischen Charakter, also etwa ihre eher selbstkritische Haltung, ihr Unbehagen in der Kultur und ihre Geschichtsskepsis herausstellen wollen; und wer sie, auch dies ein in den Kunstwissenschaften geläufiges Verständnis, schließlich erst mit den Avantgarden anfangen läßt, legt vermutlich Wert auf ihr durchgängig avantgardistisches Gesicht, also etwa ihren Dynamismus und Antitraditionalismus oder bestimmte künstlerische Verfahrensweisen. Entsprechendes gilt für andere Konstruktionen. Es liegt nach den einleitenden Bemerkungen auf der Hand, daß für unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche durchaus abweichende Anfangsdaten der Moderne in Anschlag gebracht werden können: Setzt man zum Beispiel, wie es heute gern geschieht, den Beginn der sozialgeschichtlichen Moderne ins 18. Jahrhundert, bleibt durchaus möglich, den Beginn der literarisch-künstlerischen Moderne später, beispielsweise um 1850, zu datieren, und philosophiehistorisch umgekehrt für einen noch sehr viel früheren Beginn, etwa bei Descartes, zu argumentieren, aber auch andere Anordnungen sind denkbar. Bereits Diderot reflektiert in der *Encyclopédie* die Ungleichzeitigkeit der verschiedenen bereichsspezifischen Modernen. – In jedem gesellschaftlichen Sektor bleibt freilich eine allzu scharfe und apodiktische Zäsurierung problematisch, da sie in der Regel nur

möglich ist, wenn man das Augenmerk auf einen einzigen Teilaspekt des in Rede stehenden Phänomens beschränkt. So gelangt man beispielsweise allein auf dem Feld der Literatur zu sehr unterschiedlichen Anfangsdaten der Moderne, wenn man als das entscheidende Kriterium nacheinander die Ablösung vom Vorbild der Antike, die theoretische Reflexion der Kunstautonomie, die Konzeption einer nicht-auratischen Kunst oder beispielsweise den Übergang zu einer Poetik des Experiments ansetzt. Manche dieser Kriterien wie etwa die Emanzipation von der Antike lassen im übrigen die Angabe eines exakten Stichjahrs gar nicht zu, da der betreffende Prozeß sich über einen größeren Zeitraum erstreckte. Fraglich ist auch, ob man die historisch der Reihe nach zu Tage getretenen Aspekte literarischer Modernität in ein Verhältnis logischer Abfolge oder gar Steigerung bringen kann, so daß sich von einander verstärkenden Modernitätsschüben sprechen ließe, denn der Zusammenhang der verschiedenen Modernitätskriterien ist durchaus nicht eindeutig. Die Bevorzugung eines bestimmten Kriteriums dürfte letztlich vom Argumentationsinteresse des Interpreten abhängen. – Eine andere Frage ist, wie das Verhältnis der im Hinblick auf verschiedene Bereiche differenzierbaren Modernen untereinander zu denken ist. Hier sind Parallelführungen ebenso möglich wie Entgegensetzungen, und so findet sich beispielsweise zu der These, daß die literarisch-künstlerische Moderne im wesentlichen dem Modell der wissenschaftlich-technischen Moderne folge, auch die Gegenthese, daß die erste vielmehr eine kritische Gegenstimme zur zweiten darstelle. Je nachdem, um welchen Abschnitt im Prozeß der Moderne es zu tun ist, dürften beide Auffassungen ein gewisses Recht behaupten.

Pauschale Definitionen des Wesens der Moderne verbieten sich auf dem heute erreichten Diskussionsstand von selbst. Unter den konkurrierenden Modernetheorien muß denjenigen der Vorzug gelten, die innere Stringenz mit einem Höchstmaß an Komplexität verbinden.

## 5. Literatur

- Anton, Herbert, *Modernität als Aporie und Ereignis*, in: *Aspekte der Modernität*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1965
- Berg, Ch./ Durieux, F./ Lernout, G. (Hgg.), *The Turn of the Century/ Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin/ New York 1995
- Blume, Berhard, *Moderne*, in: *Literatur 2/2 (Das Fischer Lexikon)*, hg. von Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy, Frankfurt a.M. 1965, S. 379-400
- Bohrer, Karl Heinz, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a.M. 1989
- Bradbury M./ McFarlane J. (Hgg.), *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth 1976
- Buck, August, *Die „Querelle des anciens et des modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks*, Wiesbaden 1973

- Bürger, Peter, Prosa der Moderne, Frankfurt a.M. 1988
- Calinescu, Matei, Five Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch, Bloomington 1977
- Calinescu, Matei, Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes, in: *The Turn of the Century/ Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, hg. von Ch. Berg, F. Durieux und G. Lernout, Berlin/ New York 1995, S. 33-52
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948 (darin insbes. Kap. 14, § 2: „Die ‚Alten‘ und die ‚Neueren‘“, S. 256-261)
- Elm, T./ Hemmerich, G. (Hgg.), Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung (FS Ulrich Fülleborn), München 1982
- Eysteinsson, Astradur, The Concept of Modernism, Ithaca 1990
- Fähnders, Walter, Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart 1997
- Gobbers, Walter, Modernism, Modernity, Avant-Garde, in: *The Turn of the Century/ Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, hg. von Ch. Berg, F. Durieux und G. Lernout, Berlin/ New York 1995, S. 3-16
- Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956
- Freund, Walter, Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters, Köln/ Graz 1957
- Grimminger, R./ Murasov, J./ Stückrath J., Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek 1995
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Zum Wandel des Modernitätsbegriffs in Literatur und Kunst, in: *Studien zum Beginn der modernen Welt*, hg. von Reinhard Koselleck, Stuttgart 1977, S. 375-381
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Modern, Modernität, Moderne, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. von O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93-131
- Gumbrecht, H. U./ Link-Heer, U. (Hgg.), Epochenschwelle und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt a.M. 1985
- Habermas, Jürgen, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, Rede anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt 1980, in: ders., *Kleine Politische Schriften I-IV*, Frankfurt a.M. 1981, S. 444-464
- Habermas, Jürgen, Der philosophische Diskurs der Moderne, Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1985
- Haug, Walter, Die Zwerge auf den Schultern der Riesen. Epochales und typologisches Geschichtsd Denken und das Problem der Interferenzen, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 167-194
- Hemmerich, Gerd, Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, in: *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung (FS Ulrich Fülleborn)*, hg. von Theo Elm und Gerd Hemmerich, München 1982, S. 23-41
- Herzog, R./ Koselleck, R. (Hgg.), Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII), München 1987
- Japp, Uwe, Kontroverse Daten der Modernität, in: *Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8)*, hg. von W. Haug und W. Barner, Tübingen 1986, S. 125-134
- Japp, Uwe, Literatur und Modernität, Frankfurt a.M. 1987

- Jauß, Hans Robert, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, in: Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl, München 1964, S. 8-64
- Jauß, Hans Robert, Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität (1965), in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970, S. 11-66
- Jauß, Hans Robert, Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“ (1967), in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970, S. 67-106
- Jauß, Hans Robert, Antiqui/ moderni (Querelle des Anciens et des Modernes), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. I, Darmstadt 1971, Sp. 410-414
- Jauß, Hans Robert, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno (1983), in: ders., Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt a.M. 1989, S. 67-103
- Klibansky, Raymond, Standing on the Shoulders of Giants, in: Isis 26 (1936), S. 147-149
- Klotz, Heinrich (Hg.), Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, München 1996
- Koselleck, Reinhart (Hg.), Studien zum Beginn der modernen Welt, Stuttgart 1977
- Koselleck, Reinhart, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979
- Koselleck, Reinhart, Fortschritt und Beschleunigung. Zur Utopie der Aufklärung, in: Der Traum der Vernunft. Vom Elend der Aufklärung, hg. von der Berliner Akademie der Künste, Darmstadt/ Neuwied 1985, S. 75-103
- Koselleck, Reinhart, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Epochen-schwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII), hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269-282
- Koslowski, P./ Löw, R./ Spaemann, R. (Hgg.), Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, Weinheim 1986
- Latour, Bruno, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Berlin 1995
- Marquard, Odo, Temporale Positionalität – Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen, in: Epochen-schwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII), hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 343-352
- Martini, Fritz, Modern, Die Moderne, in: Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammmler, 2. Aufl., Bd. II, Berlin 1965, S. 391-415
- Menges, Karl, Herder und die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘. Eine wirkungsgeschichtliche Replik, in: Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8), hg. von W. Haug und W. Barner, Tübingen 1986, S. 154-160
- Ohly, Friedrich, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977
- Petersen, Jürgen H., ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘. Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie, in: Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8), hg. von W. Haug und W. Barner, Tübingen 1986, S. 135-142
- Plumpe, Gerhard, Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen 1995

- Quinones, Ricardo, *Mapping Literary Modernism*, Princeton 1985
- Raulet, G./ Rider, J.L., *Verabschiedung der (Post-)Moderne. Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987
- Rötzer, H.G., *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur*, Darmstadt 1979
- Schlobach, J., *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München 1980
- Schneider, Jost, Ein Beitrag zu dem Problem der „Modernität“, in: *Der Deutschunterricht* 23 (1971), S. 58ff.
- Schönert, Jörg, *Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne*, in: *Zur Terminologie Literaturwissenschaft (Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986)*, Stuttgart 1989, S. 393-413
- Schulz, Gerhard, „Eine Episode die sobald nicht wiederkehrt.“ Zu den Anfängen der Moderne in der deutschen Literatur um 1800, in: *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung (FS Ulrich Fülleborn)*, hg. von Theo Elm und Gerd Hemmerich, München 1982, S. 135-151
- Schutte, J./ Sprengel P. (Hgg.), *Die Berliner Moderne 1885 bis 1914*, Stuttgart
- Sedlmayr, Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955
- Siebenmann, Gustav, *Modernismen und Avantgarde in der Iberoromania*, in: *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung (FS Ulrich Fülleborn)*, hg. von Theo Elm und Gerd Hemmerich, München 1982, S. 233-258
- Stierle, Karlheinz, *Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 453-482
- Ullmann, B.L., *Renaissance. The Word and the Underlying Concept*, in: *dies., Studies in the Italian Renaissance*, Roma 1955
- Vadé, Yves, *Modernisme où Modernité*, in: *The Turn of the Century/ Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, hg. von Ch. Berg, F. Durieux und G. Lernout, Berlin/ New York 1995, S. 53-65
- Vietta, Silvio, *Die literarische Moderne*, Stuttgart 1992
- Weisstein, Ulrich, *How Usefull is the Term ‚Modernism‘ for the Interdisciplinary Study of Twentieth-Century Art?*, in: *The Turn of the Century/ Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, hg. von Ch. Berg, F. Durieux und G. Lernout, Berlin/ New York 1995, S. 409-441
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987
- Welsch, Wolfgang (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexzte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988
- Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt a.M. 1985
- Wunberg, Gotthart (Hg.), *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1971
- Wunberg, Gotthart (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981
- Zmegac, Viktor, *Moderne/Modernität*, in: *Borchmeyer/Zmegac (Hgg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a.M. 1987, S. 250-258