

3. Unbehagen in der Moderne

3.1 Großstadt und Massenmedien

Vom »Glauben an die Utopie« ist in den letzten Worten der Einleitung die Rede, die Kurt Pinthus im Herbst 1919 zu der Lyrik-Anthologie *Menscheitsdämmerung* schrieb. Doch Pinthus bemerkt zuvor, dass sich dieser Glaube mit einer abgrundtiefen Skepsis gegenüber dem zivilisatorischen Fortschritt verbinde: »Aber man fühle immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie [...]«. Aus der strotzenden Blüte der Zivilisation stank ihnen der Hauch des Verfalls entgegen« (Pinthus 1959, S. 26f.). Trotz ihrer Abwertung des modernen Zivilisationsprozesses verstehen sich Pinthus und seine expressionistischen Zeitgenossen selbst als »modern«. Es ist dabei kein Zufall, dass die expressionistische Moderne ihr Zentrum in jener Großstadt hatte, in der sich die zivilisatorischen Modernisierungsprozesse seit der Reichsgründung so stark wie in keiner anderen Stadt des deutschsprachigen Raums verdichteten und beschleunigten. Dass in Deutschland sowohl die zivilisatorische als auch die literarische Moderne in Berlin gleichsam ihre »Hauptstadt« hatten, deutet darauf hin, dass sie in einer spannungsvollen Abhängigkeit voneinander standen.

An der Berliner Universität lehrte damals der Sozialphilosoph Georg Simmel, dessen Vorlesungen die Mitglieder des »Neuen Clubs« regelmäßig besuchten. Simmel hatte schon 1903, in seiner Schrift *Die Großstädte und das Geistesleben*, die »Entwicklung der modernen Kultur« auf eine Weise charakterisiert, die von der Expressionismusforschung als grundlegend für das Verständnis der Großstadtdichtung seit 1910 erkannt wurde (Vierra/Kemper 1975, S. 34f.). Die Modernität der rapide gewachsenen Großstädte konfrontierte das Subjekt mit veränderten Wahrnehmungsbedingungen:

Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h., sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beherrschende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche *Zusammendrängung wechselnder Bilder*, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade

diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens –, stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes (Simmel 1987, S. 125).

Was die Dynamik der Modernisierungsprozesse für das Erleben des Großstädters bedeutet, hat Kurt Pinthus 1925 ähnlich beschrieben:

Welch ein Trommelfeuer von bisher ungeahnten Ungeheuerlichkeiten prasselt seit einem Jahrzehnt auf unsere Nerven nieder! [...] Man male sich zum Vergleich nur aus, wie ein Zeitgenosse Goethes oder ein Mensch des Biedermeier seinen Tag in Stille verbrachte, und durch welche Mengen von Lärm, Erregungen, Anregungen heute jeder Durchschnittsmensch täglich sich durchzukämpfen hat, mit der Hin- und Rückfahrt zur Arbeitsstätte, mit dem gefährlichen Tumult der von den Verkehrsmitteln wimmelnden Straßen, mit Telefon, Lichtklame, tausendfachen Geräuschen und Aufmerksamkeitsablenkungen. Wer heute zwischen dreißig und vierzig Jahre alt ist, hat noch gesehen, wie die ersten elektrischen Bahnen zu fahren begannen, hat die ersten Autos erblickt, hat die jahrausendlang für unmöglich gehaltene Eroberung der Luft in rascher Folge mitgemacht, hat die sich rapid übersteigenden Schnelligkeitsrekorde all dieser Entfernungsüberwinder, Eisenbahnen, Riesendampfer, Luftschiffe, Aeroplane miterlebt (zit. nach Vierra/Kemper 1975, S. 11).

Kunst und Literatur der Moderne sind von der **schockartigen Konfrontation mit dem sozialen Wandel** nachhaltig geprägt. Dem Fortschritt zeigten sich die jungen Dichter und Propagandisten der expressionistischen Moderne durchaus verpflichtet – doch nicht dem zivilisatorischen, sondern einem literarischen. Der zuversichtlich fortschreitenden Zivilisation setzten sie Gedichte voller Skepsis, Angst und Verzweiflung entgegen. »Der Nervenschwache« von Ernst Blass ist dafür ein Beispiel:

Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfraßen,
Mit einem Körper, der verzweifelt hängt
An einem Seile, das ein Teufel schwenkt,
– So läuft er durch die langen Großstadtstraßen.

Verschweimte Kerle, die die Straße kehren,
Verkohlen ihn; schon gröhlt er arienhaft:
»Ja, ja – ja, ja! Die Leute haben Kraft!
Mir wird ja nie, ja nie ein Weib gebären

Mir je ein Kind!« Der Mond liegt wie ein Schleim
auf ungeheuer nachtrodendem Velours.

Die Sterne zucken zart wie Embryos
An einer unsichtbaren Nabelschnur.

Die Dirnen züngeln im geschlossenen Munde,
Die Dirnen, die ihn welkend weich umwerben.
Ihn ängsten Darmverschlingung, Schmerzen, Sterben,
Zuhältermesser und die großen Hunde.
(Blass 1980, S. 24)

Das Gedicht erschien 1912 in dem Lyrik-Bändchen *Die Straßen kommen ich entlang geweht*, mit dem der damals zweiundzwanzigjährige Ernst Blass bekannt wurde. Das Buch sei eines der wenigen, das nach Stefan George und Rainer Maria Rilke »einen Fortschritt ermöglicht«, meinte einer der begeistertesten Kritiker (zit. nach Schumann in Blass 1980, S. 163). Nicht nur das Gedicht »Der Nervenschwache« bot ein gelungenes Beispiel für jene »fortgeschrittene Lyrik der großen Städte«, von der Alfred Kerr seinerzeit sprach und die er förderte. Ernst Blass beruft sich ausdrücklich auf den von der Berliner Avantgarde hochgeachteten Kritiker und erläutert in den »Vor-Worten« zu seinem Gedichtband, was »Fortschritt« für die Lyrik heißen könne: »das Wissen um das Flache des Lebens, das Klebrige, das Alltägliche, das Stimmungslose, das Idiotische, die Schmach, die Miesheit.« Der moderne Lyriker schäme sich nicht seiner träumerischen Stimmungen. »Doch seine Träume werden anders aussehen, als die weniger Kultivierter; nämlich: gehetzter, weltstädtischer, mit dem lebhaften Willen zur Kritik« (Blass 1980, S. 10).

Was kritisiert der »fortgeschrittene«, intellektuelle Großstadtyriker? Nicht zuletzt den Fortschritt. Über die psychischen Lasten einer rapide modernisierten Lebenswelt spricht die Großstadtyrik des Expressionismus immer wieder. »Ich bin in eine fremde Stadt verschlagen«, beginnt eines der Gedichte von Blass, in denen sich Verlorenheit und Angst in einer veränderten Welt artikulieren. Der wie vom Teufel besessene und mit angstzerrfressener Stimm durch die Großstadtstraßen laufende Mensch in dem zitierten Gedicht hat nicht nur schwache Nerven, es fehlt ihm auch sonst an Kraft und Vitalität, er sieht sich von fremden Kräften gesteuert, verfolgt, beziehungslos. Er ist, ins Groteske verrückt, der feinnervige, kränklige Typus, dessen Pathologie uns die literarische Moderne mit hohem Maß an Sympathie in vielfältigen Varianten vor Augen geführt hat und den ihre Gegner als »entartet« diffamierten.

Im ästhetischen Sinn modern ist das Gedicht auch darin, dass Mond und Sterne ihm keine romantischen Gefühlsalternativen mehr bieten können. Der Mond wie »Schleim« und die Sterne wie zuckende

»Embryos« – das liest sich wie Blasphemie gegenüber der Erbaulichkeit naturlicher Traditionen. Sie kommen für den »fortgeschrittenen Lyriker« nicht mehr in Frage. Seinen literarischen Phantasien verbietet er die rückschrittliche Flucht in die Natur, aufs Land oder in eine vermeintlich unbeschädigte Vergangenheit. Die ästhetische Modernität von der Art, wie sie durch Werke von Blass, Döblin und vielen anderen Autoren aus dem Umkreis des Expressionismus repräsentiert wird, besteht nicht zuletzt darin, dass sie sich, im Unterschied zur völkisch-nationalen Literatur, zur Heimatkunstabewegung, zur katholischen oder neuklassischen Literaturbewegung um 1900, den zivilisatorischen Modernisierungsprozessen thematisch und formal zu stellen versucht, sie nachdrücklich in sich aufnimmt – und gleichzeitig gegen sie opponiert oder zumindest eine ambivalente Einstellung ihnen gegenüber zeigt.

»Wir müssen endlich anfangen unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben.« Dieses Postulat Ludwig Meidners von 1914, gleich am Anfang seiner »Anleitung zum Malen von Großstadtbildern« (Meidner 1991, S. 290), bindet die ästhetische Modernität des Expressionismus nachdrücklich an die zivilisatorische Modernität der Großstädte, doch verschweigt es, was Meidners **apokalyptische Großstadtszenarien** überdeutlich machen: Die unendliche Liebe zur Großstadt ist eine Hassliebe, ist durchsetzt von Erfahrungen der Orientierungslosigkeit, Ohnmacht und Angst. Die Straßen der Großstadt sind, so Meidner, »ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, tausenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausend hüpfenden Kugeln, Menschenferzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen« (ebd., S. 291).

Das ist faszinierend und bedrohlich zugleich – wie die Großstadt in den Gedichten Georg Heyms, die Meidner im »Neopathetischen Cabaret« kennen gelernt hatte. Eines von ihnen heißt »Der Gott der Stadt«:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

[...]

Das Wetter schwelt in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

! Zweigelt
! Döblin
! Heyms

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
 Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
 Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
 Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.
 (Heym 1960, Bd. 1, S. 192)

Heyms mit den Mitteln der Sprache gemalte Großstadtbilder versteinern sich nicht als bloße Abbildungen der Großstadtrealität um 1910. Von der naturalistischen Großstadtyrik vor der Jahrhundertwende unterscheidet sich die expressionistische grundlegend. Harten die Naturalisten die Stadt vorwiegend als ein soziales Milieu geschildert, das barmherziges Elend hervorbringt, so verschiebt sich im Expressionismus die Äußerung sozialen Mitgeföhls zur Expression eigenen oder auch kollektiven Erlebens. »So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision« (Edschmid 1918, S. 46), sagte Kasimir Edschmid. Die Visionen Georg Heyms beleben die übermächtige Großstadt mit Göttern- und Dämonen, deren urwüchsige und vitale Vernichtungsgewalt angsterregende, doch auch berauschen- de Qualitäten hat.

Der Städte Schultern knacken. Und es birst
 Ihr Dach, daraus ein rotes Feuer schwimmt.
 Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
 Und schreien wie Katzen auf zum Firmament.

»Sie«, das sind »Die Dämonen der Städte«, deren blutige Gewalt in dem gleichnamigen Gedicht Heyms am Ende riesenhafte Dimensionen annimmt:

Doch die Dämonen wachsen riesengroß.
 Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot.
 Erdbeben donnert durch der Städte Schoß
 Um ihren Huf, den Feuer überloht.
 (Heym 1960, Bd. 1, S. 187)

Georg Heym, schrieb Pinthus einleitend zur *Menscheitsdämmerung*, die auch dieses Gedicht enthält, »hämmernde Visionen des Todes, des Grauens, der Verwesung in zermalenden Strophen« (Pinthus 1959, S. 27). Doch das Grauen ist nur die eine Seite dieser Gedichte. Zugleich werden hier aggressive Affekte, die das moderne, zivilisierte Subjekt unter Kontrolle zu halten hat, in der literarischen Phantasie lustvoll ausgelebt.

Aufschlussreich für das durchwegs zwiespältige Verhältnis der Expressionisten zur Großstadt ist die »Zueignung«, die Alfred Döblin 1913 seinem chinesischen Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* vor-

anstellte. Wie Meidner ist Döblin vom italienischen Futurismus beeinflusst, doch vom Futurismus unterscheidet ihn und den deutschen Expressionismus die Skepsis gegenüber der technischen und großstädtischen Moderne. Döblins »Zueignung« verweist zudem auf eine Problematik, die für die literarische Moderne von zentraler Bedeutung war: In der Zeit des Expressionismus häufen sich die Darstellungen von Situationen, in denen sich ein Subjekt verirrt, ohnmächtig und orientierungslos von einer heterogenen **Vielzahl simultaner Wahrnehmungseize** überwältigt sieht, die es nur noch registrieren und nicht mehr in einen geordneten Sinnzusammenhang bringen kann.

»Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen lautend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern.« So steht es in dem ersten deutschen Roman, der die neuen Wahrnehmungsformen in der veränderten Großstadtwelt in sein Zentrum rückte: in Rainer Maria Rilkes 1910 erschienenen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Rilke 1996, Bd. 3, S. 455). In Döblins »Zueignung« sieht sich der fiktive Erzähler des chinesischen Romans an seinem Schreibtisch bei offenem Fenster dem Lärm der Großstadt ausgesetzt. Der Text reflektiert die veränderten Bedingungen, unter denen sich das Autor-Subjekt in der literarischen Moderne zu schreiben anschiekt:

DASS ich nicht vergesse –
 Ein sanfter Pfiff von der Straße herauf. Metallisches Anlaufen, Schnurren,
 Knistern. Ein Schlag gegen meinen knöchernen Federhalter.
 Daß ich nicht vergesse –
 Was denn?

Ich will das Fenster schließeln.
 Die Straßen haben sonderbare Stimmen in den letzten Jahren bekommen. Ein Rost ist unter die Steine gespannt; an jeder Stange baumeln meterdicke Glasscherben, grollende Eisenplatten, echokäuende Mannesmannröhren. Ein Bummern, Durcheinanderpoltern aus Holz, Mammutschlünden, gepfeifter Luft, Geröll. Ein elektrisches Flören schienenendlang. Motorkeuchende Wagen segeln auf die Seite gelegt über den Asphalt; meine Türen schüttern. Die milchweißen Bogenlampen prasseln massive Strahlen gegen die Scheiben, laden Fuder Licht in meinem Zimmer ab. Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht (Döblin 1960, S. 7).

Der Text ist nicht zuletzt ein herausragendes Zeugnis für die veränderten Formen der Wahrnehmung in der großstädtischen Zivilisation und für die formalen Konsequenzen, die der Expressionismus daraus

gezogen hat. Die expressionistische Poetik ist maßgeblich eine **Poetik der Parataxe** (s. S. 175f.): der unkoordinierten Aneinanderreihung von Sätzen, Wörtern und Wahrnehmungspartikeln. Die parataxische Reihung machte in sämtlichen Gattungen des Expressionismus Schule. Die Simultangedichte eines Georg Trakl, Georg Heym, Ernst Blass, Alfred Lichtenstein oder Jakob van Hoddis reihen mit oft grotesken Effekten jeweils einen Vers lange, semantisch und syntaktisch unkoordinierte Hauptsätze aneinander; die offene Form des expressionistischen Stationendramas reiht unzusammenhängende und zum Teil austauschbare Handlungsepisoden aneinander; und ähnlich wie das Drama verzichtet auch der Roman auf formale Geschlossenheit. 1913 fordert Alfred Döblin vom modernen Roman: In höchster Gedrängtheit und Präzision habe »die Fülle der Gesichte« vorbeizuziehen. »Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfangreicher Gebrauch zu machen« (Döblin 1989, S. 122). Die Romantelle sollen unabhängig voneinander und von einem übergeordneten Sinnzentrum ein dezentriertes Eigenleben entfalten. 1917 veranschaulicht Döblin dieses parataktische Prinzip mit folgendem Bild: »Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht« (ebd., S. 126).

Zusammen mit den Großstädten prägen die **Massenmedien** um 1910 nachhaltig die neuen Formen der Wahrnehmung: neben den Zeitungen vor allem auch das Kino. Die raschen und sprunghaften Bewegungsabläufe, die für den frühen Stummfilm kennzeichnend sind, entsprachen ganz den veränderten Wahrnehmungsstrukturen des Großstädtlers. Ein aufmerksamer Zeitgenosse der Expressionisten erkannte schon 1910: »Die Psychologie des kinematographischen Triumpfes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet, im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist« (zit. nach Kaes 1978, S. 6). Ganz ähnlich bemerkt zwei Jahre später der Wiener Schriftsteller und Kulturhistoriker Egon Friedell über das Kino:

Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extracte ist. Für nichts haben wir ja heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt (zit. ebd., S. 7).

Alfred Döblin kennzeichnet den von ihm propagierten Romanstil der Moderne bezeichnenderweise als »**Kinostil**« (Döblin 1989, S. 121). Wie stark auch die parataktische Lyrik des Expressionismus dieser Kinoästhetik entspricht, macht kein Gedicht so deutlich wie jenes, das Jakob van Hoddis mit dem Titel »Kinematograph« überscriben hat. Der **Kinoästhetik** gewinnt er hier zugleich komische und ernste Aspekte ab:

Der Saal wird dunkel. Und wir sehn die Schnellen
Der Ganga, Palmen, Tempel auch des Brahma,
Ein lautlos tobendes Familiendrama
Mit Lebemännern dann und Maskenbällen.

Man zückt Revolver. Eifersucht wird rege,
Herr Piefke duelliert sich ohne Kopf.
Dann zeigt man uns mit Kiepe und mit Kropf
Die Alplerin auf mächtig steilem Wege.

[...]

Und in den dunklen Raum – mir ins Gesicht –
Flirt das hinein, entsetzlich! nach der Reihe!
Die Bogenlampe zischt zum Schluß nach Licht –
Wir schieben gel und gähmend uns ins Freie.
(Hoddis 1987, S. 25)

Die Großstadt und die Massenmedien zerstören die herkömmliche Ordnung der Wahrnehmung. In der Literatur dieser Zeit entspricht der **fragmentierten Wahrnehmung** einer hochkomplex gewordenen Welt die **Fragmentarisierung** der in ihr agierenden Figuren. Und auch die Bilder, die die Autoren von sich selbst entwerfen, sind davon geprägt. In einem ungemein aufschlussreichen Vortrag über Kandinsky konstatierte Hugo Ball 1917: »Die Künstler in dieser Zeit sind nach innen gerichtet. Ihr Leben ist ein Kampf mit dem Irrsinn. Sie sind zerrissen, zerstückt, zerhackt, falls es ihnen nicht glückt, für einen Moment in ihrem Werk das Gleichgewicht, die Balance, die Norwendigkeit und Harmonie zu finden« (Ball 1917, S. 125). Von Gleichgewicht und Harmonie als den Idealen der klassischen Ästhetik ist in den Werken der expressionistischen Moderne freilich wenig zu finden. Döblins »Zueignung« mit ihrer Beschreibung eines Schriftstellers, der angesichts der simultanen auf ihn eindringenden Stadtgeräusche die Konzentration und Orientierung verliert, ist durchaus repräsentativ für das Selbstverständnis literarisch moderner Autorschaft, die sich nicht mehr als Herrschaft über das Werk und die in ihm dargestellte Welt zu begreifen vermag.

»Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden« (Döblin 1989, S. 122). Dieser Satz in Döblins Romantheorie überführt die ästhetisch moderne Distanz zum Autonomieanspruch des zivilisierten Subjekts in den Bereich der Poetik. In seinem chinesischen Roman lässt es denn auch der ständige Wechsel der Erzählperspektiven und Redeformen nicht zu, eine konsistente Erzählerpersönlichkeit auszumachen. Dem Verzicht auf eine das Geschehen souverän überschauende und kommentierende Erzählinstanz entsprechen in vielen paratextuellen Reihungsgedichten das Zurücktreten und die Dissoziation des lyrischen Ich. Dafür ist wiederum Jakob van Hoddis' »Weltende« ein repräsentatives Beispiel: »Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut« (s. S. 172). Es sind die Katastrophenmeldungen der Zeitungen, die das in ein anonymes Massensubjekt (»liest man«) aufgelöste Ich registriert. Das Gedicht imitiert die veränderten Realitätswahrnehmungen durch die Zeitung, in der sich die Welt nicht mehr direkt der eigenen Anschauung eines individuellen Subjekts, sondern nur noch massenmedial vermittelt und als ungeordnetes und zuweilen grotesk-komisches Nebeneinander heterogener Ereignisse präsentiert. Die Meldung über die Flurkatastrophe oder das Eisenbahnunglück steht hier neben der »Katastrophennachricht«, dass bei dem schlechten Wetter der Schnupfen grassiert.

3.2 Exkurs: Modernität des Expressionismus und philosophische Postmoderne

Die Anhänger des zivilisatorischen Fortschritts orientierten sich damals, nach dem Vorbild der klassischen Ästhetik, an Werten wie Ordnung, Zusammenhang, System, Einheit, Übersichtlichkeit und Wahrheit. Die ästhetische Moderne zeigt sich diesen Werten gegenüber skeptisch.

Ernst Blass kennzeichnet 1912 seine Gedichtsammlung mit dem lapidaren Satz: »Einheit liegt nicht vor« (Blass 1980, S. 8). Und Franz Werfel beschreibt 1914 die Erfahrungsgrundlagen der expressionistischen Literatur so:

Wir sind alle hineingestellt in eine fürchterliche Unübersichtbarkeit, der Reichtum der Einsichten und Organismen trug Verzweiflung und Wahnsinn in uns hinein, wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht, es scheint, daß *Und* zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbundbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm (Werfel 1914, Sp. 903).

Eines der aufschlussreichsten Dokumente für solche Krisenerfahrungen in einer veränderten Welt ist der schon zitierte Vortrag Hugo Balls. Drei Faktoren nennt er hier, die »die Kunst unserer Tage bis ins Tiefste erschütterten«: »Die von der kritischen Philosophie vollzogene Entgötterung der Welt, die Auflösung des Atoms in der Wissenschaft und die Massenschichtung der Bevölkerung im heutigen Europa.« Damit sind philosophische-, wissenschafts- und sozialgeschichtliche Umwälzungsprozesse angesprochen, die für das expressionistische Krisenbewusstsein konstitutiv sind. »Gott ist tot«, so heißt es in dem Vortrag. Und weiter:

Eine Welt brach zusammen. [...] Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. Kirchen sind Luftschlösser geworden. Überzeugungen Vorurteile. Es gibt keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. Oben ist unten, unten ist oben. Umwertung aller Werte fand statt. Das Christentum bekam einen Stoß. Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand. [...] Chaos brach hervor. Tumult brach hervor. Die Welt zeigte sich als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewahrt hatte (Ball 1917, S. 124).

Das sind Zeitdiagnosen, die ganz mit denen übereinstimmen, die vor allem in den 1980er Jahren von postmoderner Philosophie erstellt wurden. Einige ihrer Vertreter haben ihre Nähe zur ästhetischen Moderne erkannt, jedoch versucht, sich von dieser in einem signifikanten Aspekt abzugrenzen. Die Auflösung metaphysischer Sinngebungen, tradierter Ordnungen und allgemein verbindlicher Normen- und Wertesysteme wird, so lautete eine beliebte These, von der Moderne noch als krisenhafte Verlufterfahrung beschrieben und produziert in ihr neue (oder auch alte) Einheits- und Ganzheitswünsche. »Das postmoderne Denken hingegen hat sich gerade von dieser Einheits- und Ganzheitsokkupation befreit. Es bejaht den Übergang in die Pluralität und bewertet ihn positiv« (Welsch 1990, S. 94). Die Moderne, so der Philosoph Wolfgang Iser, »reagiert auf den Verlust des Ganzen mit Trauer, Melancholie oder Heroismus, erst die Postmoderne sieht darin einen – begrüßenswerten – Freiheits- und Wahrheitsfortschritt« (Welsch 1988, S. 15). Welsch kann sich hierbei auf Jean-François Lyotard berufen. »Krieg dem Ganzen«, forderte dieser und unterlegte diesem Appell ein politisches Motiv: die Abwehr jedes totalitären Terrors. »Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen [...]