

Michael F. Zimmermann

31 Die Gegenwart unter dem Versprechen künftiger Epiphanie. Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekannte Epoche

Abstract: According to a postmodern consensus, Romanticism is the movement that introduced fundamental structures of a rhetoric of modernity. The autonomy of art, the authenticity of its genius, finally the alterity and originality of artistic expression towards all of its content – all this came about once Romanticism abandoned the teleology of mimesis, demanding an ever more perfect representation of an idealized world in media ever more adequately used. However, the term modernity was neither used particularly often during the romantic period, nor was it theoretically elucidated in a new way. It is only in Baudelaire's art criticism that modernity became the key word for a given present that would reveal its aesthetic value only to the future. Parallel to the romantic turn against the concept of an ever progressing mimesis, historicism had accepted that also eras previously considered as periods of transition or decay are meaningful in themselves. This concept of an epoch, of its unity and sense, is essentially aesthetic. Baudelaire, in his rhetoric of modernity, reads the present equally as revealing itself as an epoch in its own right, but only in the future. Apollinaire translates the Baudelairean rhetoric of modernity into the hyperbolic language of avant-garde art. For him, a "fourth" dimension translating the present into the future can reveal itself already in the experience of an art work by its contemporaries: the New, for him, is the ungraspable content of an ongoing revelation, of a present finding itself in an unending quest for eternity.

Schlagwörter: Modernität, Ewigkeit, Offenbarung, Kunstwerk, Vergängnis, Kontinenz, Avantgarde, Postmoderne, Apokalypsik, Historizität

Keywords: Modernity, eternity, epiphany, art work, vanity, contingency, avant-garde, post-modernity, apocalypse, historicity

Gliederung: 1 Die Moderne als ihr eigenes Projekt – 2 Mit den Augen der Geschichte. Baudelaire und die „modernité“ als erstmals erinnerte Gegenwart – 3 Guillaume Apollinaire und die Zukunft als „vierte Dimension“ der Gegenwart – 4 Epiphanie und Apokalypse, Moderne und Postmoderne – 5 Literatur

1 Die Moderne als ihr eigenes Projekt

Erst in ihrer dekonstruierten Form als Postmoderne gibt sich die Denkfigur der Modernität als rhetorische Figur zu erkennen. In seiner Essener Vorlesung hat Frederic Jameson 2006, an Jakobson anknüpfend, die Moderne als Trope eingeführt und sie bis in die Ideologie der Modernisierung verfolgt. In dieser setzt sich ein neoliberaler, auf ständiger Innovation bestehender ‚Westen‘ gerade in seiner Maßlosigkeit immer wieder neu als Maßstab aller anderen Weltgegenden ein, die im Zuge der Globalisierung zu einem einzigen Markt von Waren, Dienstleistungen und Informationen zusammengezwungen werden.¹ Nachdem er vergeblich die Vollendung des neoliberalen Marktprojekts als „End of History“ proklamiert hat,² erkennt dieser ‚Westen‘ seine Geschichtlichkeit, seine Kontingenz wieder. Unter der Bedrohung der Klimakatastrophe und anderer *great challenges* kommen ganz andere Enden der Geschichte zu Bewusstsein.

Die Bewältigung ihrer eigenen Kontingenz rückt die Moderne ins Zentrum ihres eigenen Projekts. Zugleich wird eine – durch Selbstreflexion nicht um ihre Wirksamkeit beraubte – Logik der beständigen Selbstüberbietung in der auf dem Höhepunkt der Postmoderne proklamierten „Risikogesellschaft“ allen aufgezwungen.³ Den ins Unermessliche gesteigerten Lebenschancen der Einen steht der Taumel des Absturzes ganzer Staaten gegenüber, sagenhaftem Reichtum unsäglicher Ausschluss,⁴ und das moderne Sublime drückt sich in Vermögen und Schulden aus, deren Bezifferung das Begreifen des Normalbürgers grundsätzlich übersteigt.⁵ Im Wechsel vom Paradigma einer offenen, dem Kapital unerschöpflich scheinenden Zeit zur Kontingenz des Raums entdeckt die Postmoderne auch ihre Bindung an das Konkrete, das Gewachsene, an Situation und Ort.⁶ Doch ist dies nur die Gegenbewegung zu einem auf Dauer gestellten, beständigen Aufbruch, einem immer wieder neu gesetzten Anfang. Noch bevor Jean-Francois Lyotard 1979 das Ende der großen „Metarécits“, vor allem der Geschichte als unaufhaltsamer Emanzipation des rationalen Subjekts diagnostiziert hat, hatten die Historiker der Schule der „Annales“ auch die Historie, als Kollektivsingular – im Französischen durch Großschreibung mit großem „H“ – von den vielen Geschichten unterschieden, zu einem Narrativ unter vielen anderen relativiert, her-

1 Jameson 2007.

2 Fukujama 1992.

3 Beck 1986 – seine Betonung eines egalisierenden, ja demokratischen Aspekts des Faktors „Risiko“ erscheint heute utopisch; vgl. auch Giddens 1991. (Dieses Werk über Selbstkonzepte und Subjektivierung unter den Bedingungen des ortlosen – „disembedded“ – Verhaltens der „Spätmoderne“ ist im hier diskutierten Zusammenhang wichtiger als das bekanntere Werk *Left and right*, 1994.)

4 Piketty 2013; vgl. auch: The world's top income database, <http://topincomes.parisschoolofeconomics.eu/> (abgerufen am 9. 5. 2015)

5 Vogl 2010/11, 53–82, 141–178.

6 Bhabha 2000, 317–352. Siehe den Eintrag „Postmoderne/postmodern“. In: Ästh. Grundbegriffe, Bd. 5, 1–40, bes. 22–26 (Utz Riese zu „Verräumlichung“ und „Posthistoire“).

vorgehoben allenfalls durch seine rhetorische Konstruktion.⁷ Jameson knüpft daran an. So ist für ihn denn auch die Moderne nur eine rhetorische Figur, eine Trope, doch eine neue Art unter den Mustern der Rede:

Darin bricht sie entscheidend mit früheren Figuralitätsformen, insofern sie ein Zeichen eigener Existenz ist, ein Signifikant, der sich selbst anzeigt und dessen Form gerade sein Inhalt ist. ‚Modernität‘ ist dann als Trope selbst ein Zeichen der Modernität an sich. Gerade der Begriff der Modernität ist damit selbst modern und dramatisiert seine eigenen Ansprüche.⁸

Der Begriff „modernus“ stammt bekanntlich aus der Spätantike, die das Adverb „modo“ („unlängst“) zu einem Adjektiv erweitert hat, durch das der relationale Abstand z. B. einer neuen Theologie von einer älteren markiert wird. Die Substantivierungen „Moderne“ datieren erst aus dem 18. Jh. Sie setzen voraus, dass das Zeitempfinden der vielen Geschichten sich zu dem Durchleben der einen Geschichte, zur Weltgeschichte, verallgemeinert hat.⁹ Unter dem Vorzeichen der Moderne suchte eine sich als Epoche empfindende Gegenwart nach Bestimmung ihrer selbst. Anfänge konnte man in der Renaissance oder in der Reformation finden, durch die eine neue oder eine Neuzeit sich vom im gleichen Zuge als dunkel apostrophierten Mittelalter abstieß, vor allem aber in dem Epochenwechsel der „Sattelzeit“ um 1800. Die Aufklärung setzt sich bis heute als Projekt einer Zivilgesellschaft fort, die durch die staatliche Garantie von Persönlichkeits- und Menschenrechten die Freiheitsspielräume des Einzelnen begründet und deren fortwährende Ausweitung zum Ziel einer beständig zu vertiefenden Emanzipation verallgemeinert. Von der Kunst aus wurden seit der Romantik Freiheitspostulate an alle Formen gesellschaftlich-historischen Aufbaus und persönlicher Selbstverwirklichung weitergegeben. Cornelia Klinger diskutiert sie überzeugend unter den Stichworten „Autonomie“, „Authentizität“ und „Alterität“.¹⁰ Die Autonomie der Kunst brachte sie in ausdifferenzierten, dabei auch bürokratisierten Gesellschaften auf die Suche nach ihren ureigensten Gesetzen, die sie schließlich in der Abstraktion als internationaler Kunstsprache fand.¹¹ Authentizität ist die spezifische Form der Freiheit, die der Künstler bzw. das Genie als im Rahmen des autonomen Bereichs der Kunst agierendes und insofern exemplarisches Subjekt reklamieren kann – und sei es um den Preis, zu einer Randexistenz in der Bohème verflucht zu sein.¹² Alterität schließlich markiert jenen Abstand, durch den sich die Kunst allem anderen entgegenstellt, gerade durch diese Entgegenstellung jedoch auch alles

⁷ Lyotard 1979; White 1973, Tanner 2004, 64–135.

⁸ Jameson 2007, 40.

⁹ Koselleck 1979, 17–104.

¹⁰ Klinger 2003.

¹¹ Greenberg 1940.

¹² Zur Emanzipation des transzendentalen und des empirischen Subjekts, des Subjekts als Person und als Individuum: Klinger 1995, 105–154.

andere zu ihrem Thema machen kann. Von der künstlerischen Fiktion aus bereichert sie das gesellschaftlich Imaginäre, indem sie dem gerade Realen immer wieder neue Freiheitsmodi aufweist.¹³

2 Mit den Augen der Geschichte: Baudelaire und die „modernité“ als einstmals erinnerte Gegenwart

Klinger resümiert einen postmodernen Konsens, nach dem nicht mehr, wie im „modernism“, die historischen Avantgardebewegungen die wichtigste Epochenschwelle zur Moderne markieren, sondern vielmehr die Romantik. Der Begriff der Moderne wurde, wie sie unterstreicht, um 1800 weder vertieft entfaltet noch besonders häufig verwendet. Insofern erscheint die von Baudelaire beschworene „modernité“ nur als ein verspätetes Stichwort, das ein zu seiner Zeit bereits vereinsamter Spätromantiker in die Debatte eingeworfen hat. Tatsächlich ist „Modernität“ jedoch, wie Jameson richtig erkannt hat, jene Form, welche die Moderne annimmt, sofern sie als Trope in die erlebte Narrativierung des Alltagslebens eindringt. Baudelaire ist damit, so die These, auf eine ganz unromantische Weise modern und postmodern zugleich. Er erkennt die Moderne als Projekt, an das man nicht nur glauben kann, sondern das man zugleich rhetorisch verfiicht. Thesenhaft – und daher notwendig vereinfachend und ohne philologische Beglaubigung – sei dies in Anlehnung an Walter Benjamins Lektüre des Dichters, Kunstkritikers und Zeithistorikers resümiert.¹⁴

Modern ist Baudelaire, weil er das romantische Subjekt in die kollektive Praxis des Kapitalismus einbezieht, und seinen Blick auf sich selbst und die Welt dadurch erweitert, dass er es auch im verdinglichenden Blick der Anderen verortet. Dem Einzelerleben des romantischen Subjekts, das im Blick auf die unendliche Natur seine eigene Unergründlichkeit auszuloten sucht, stellt er mit seiner hymnischen Begeisterung für Mode und Schminke das Kollektiverleben der Gemeinschaft gegenüber, und zwar der Gemeinschaft unter den Bedingungen der Warenwelt. Als Formen ästhetischer Verdinglichung des Subjekts stellen Mode und Schminke dieses Subjekt stets auch in den Blick des jeweils anderen. Die Hure wird zur Ikone der Verdinglichung. Sie merzt in sich alles aus, was den Projektionen einer betrachtenden Kundschaft Widerstand entgegensetzen könnte, und der Dandy folgt ihrem Modell. Die Oszillation zwischen Selbstergründung und Verdinglichung bestimmt das Subjekt als prekär. Dem subjektiven Empfinden schreibt sich dies als „ennui“, als beständiges Ungenügen – so die

¹³ Zur Thematisierung von Autonomie am Beispiel von Arkadien: Iser 1991, 18–157.

¹⁴ Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire [1939]; Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1937]; Zentralpark [1938–39]. In: Benjamin 1974, 605–653; 643–648; 511–604; 655–690. Schmitter/Werner 2006, dort weiterführende Literaturangaben. Wichtig für die skizzierte Lektüre auch Menke 2001 u. 2010, 169–176.

moderne Form der Melancholie –, sowie als ständige Nervosität ein.¹⁵ Damit Subjektivierung in der kommerzialisierten Kultur gelingen kann, muss das Subjekt – nicht nur die Hure – sich selbst zur Ware machen. Der Künstler als exemplarisches Subjekt der Moderne muss sein persönliches Erleben der Welt in einer Weise gestalten, dass er, z. B. als Dichter oder als Schriftsteller, durch den Verkauf dieses Erlebens in Form von Kunst sein Auskommen haben kann. Als „Flaneur“ nimmt er die Welt zunächst mit dem taxierenden Blick des Konsumenten wahr, stets darauf bedacht, seine finanziellen Mittel zur Steigerung des Genusses einzusetzen. Georg Simmel hat dies später als „Blasiertheit“ des homo oeconomicus charakterisiert, des Konsumenten, der sich zum Weltbürger stilisiert.¹⁶ Als Künstler muss er darüber hinaus sein eigenes Erleben in Warenform gießen – in die Warenform der Kunst.

Kollektivierung des Subjekts und dessen Verdinglichung als Ware – dies sind die beiden ganz und gar nicht romantischen Aspekte von Baudelaires Diskursivierung der „modernité“. Romantisch ist allenfalls noch das Spannungsverhältnis, durch das sich die kapitalistische Welt dem auf Erlösung bedachten Subjekt als satanisch entgegenstellt. Paris ist nicht nur ein Kosmos der Moderne, der andere Welten allegorisch abbildet, sondern auch ein in seiner Vielstimmigkeit sprachverwirrtes Babylon.¹⁷ Autonomie, Authentizität, Alterität – all diese Aspekte, die Klinger herausgearbeitet hat, stellt bereits Baudelaire postmodern in Frage: Autonomie schreibt sich als nostalgische Erinnerung an verlorene Paradiise seiner Dichtung ein, auch als verkindlichte Variante religiöser Heilserwartung. Die romantische Authentizität überlebt nur in der „babylonischen“ Kommerzialisierung originären Erlebens, das in klassisch zeitloser, künstlerischer Form verewigt wird. Die Alterität der Kunst und der ihr eigenen Traditionen wird im Werk verdinglicht und in Warenform fetischisiert. Im Kult des Ästhetischen hält Baudelaire die Alterität der Kunst aufrecht, indem er sie zugleich feilbietet. Dies ist an sich schon postmodern: die Werte der Moderne wie Autonomie, Authentizität und Alterität der Kunst werden gerade dadurch verteidigt, dass sie durch ihre Verortung in der Warenwirtschaft dieser gegenüber zwar relativiert, aber nicht aufgegeben werden. Dem Markt gegenüber sind jedoch noch die Werke eines lupenreinen Ästhetizismus homogen und insofern ästhetisch heteronom. Postmoderne schreibt sich der Moderne ein: wenn das beständig Neue als beschränkt und bald überholt entzaubert wird, so nicht allein, weil es kontingent, dem Verfall preisgegeben ist, sondern weil es sein Heilsversprechen unter den Bedingungen der Marktwirtschaft nur in Warenform leisten kann.

Zunächst einmal bezeichnet die „modernité“ jedoch ein auf Narrativierung angelegtes Erleben, dem das Hier und Jetzt nicht nur in seinem ständigen Verfließen – und damit in seiner Vergängnis – erscheint, sondern zugleich auch in seiner Schönheit.

¹⁵ Westerwelle 1993, 40–132, 242–334.

¹⁶ Simmel 1900, 591–716.

¹⁷ Vinken 1991.



Abb. 1: Constantin Guys: Empfang, ca. 1850/55, Aquarell über Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, 17,8 × 19,7 cm, The Art Institute of Chicago

Als „éternel“ hat Baudelaire dies dem „transitoire“ des Er- und Verlebens gegenübergestellt. Ewigkeitswerte gibt die Gegenwart jedoch nur dadurch zu erkennen, dass sie als Epoche aufscheint – so, wie sie dereinst gesehen werden könnte. Das in seiner Vorstellung des „modernité“ codierte, epochale Selbstverständnis hat Baudelaire nicht nur seiner Dichtkunst eingeschrieben, sondern seine Verfahrensweise stellvertretend auch anhand eines Künstlers charakterisiert, der bezeichnenderweise eher in der kommerziellen als in der künstlerischen Bildproduktion beheimatet war. Constantin Guys hielt als reisender Bildberichterstatter die Gesellschaft seiner Zeit in flüchtig-intensiven Aquarellen fest, denen er die Aura zeitgenössischen Auftritts verlieh und ihnen zugleich die verrätselnde Naivität seines Vorgehens einprägte (Abb. 1).

Ihn begrüßte Baudelaire 1863 als „peintre de la vie moderne“, dessen Vision der Gegenwart geeignet sei, Geschichte zu werden, oder, wie es der Dichter mit Blick auf das Urteil der bildungsbürgerlichen Louvre-Besucher formuliert, die Würde der

Antike zu erreichen. Dem Dichter geht es dabei weniger um den Begriff der Moderne als um den der Schönheit, den er in der Erfahrung des Gegenwärtigen verankern will. So preist er Guys für sein Bemühen, „in der Mode das freizulegen, was sie an Poetischem im Historischen enthalten kann, das Ewige aus dem Vorübergehenden zu ziehen.“¹⁸ Diese Verankerung des Schönen als Ewigkeitsaspekt der gelebten Jetztzeit setzt voraus, dass die Gegenwart sich sozusagen in ihrem eigenen Vollzug der Weltgeschichte einschreibt, in welcher sie dereinst als Epoche erscheinen wird. Als Renaissance oder als Aufklärung hatte sich eine moderne Neuzeit in der einen oder anderen Weise selbst zum Programm erhoben, dabei aber Vorheriges abgewertet. Erst der Historismus weist Epochen wie Mittelalter, Gotik und schließlich auch dem Barock Geltung zu, statt sie zu Verfalls- oder Durchgangsperioden herabzuwürdigen. Hans-Georg Gadamer hat die historistische Neubewertung vergangener Epochen in ihrer Vielfalt und Divergenz auf die Ästhetik Immanuel Kants zurückgeführt: Einheit und Sinn einer Epoche zeigen sich als ästhetisch begründet.¹⁹ Im bürgerlichen Historismus des 19. Jh. wird die Geschichte, einmal aus normativen Teleologien freigestellt, einem nicht mehr wertenden, sondern ästhetisch genießenden Zugang verfügbar: die ästhetischen Erzeugnisse der Vergangenheit stehen bereit, um in der bürgerlichen Seelenlandschaft den Ort bestimmter Phantasien zu besetzen, darunter der „gotische“ Schauer oder der stolze Individualismus der Renaissance.²⁰ Auf einer höheren Ebene wird die spezifische Werthaftigkeit vergangener Zeiten in Epocheninterpretationen ergründet. Den Begriff der „gotischen Art“ hatte Vasari neben der „griechischen“, d. h. der byzantinischen, zur Abwertung einer ungebildeten, handwerklichen Kunst des Mittelalters eingeführt.²¹ Von „Barock“ sprach man im 18. Jh., um höfische Entartungen zu geißeln. Der Gotik, bekanntlich durch die Romantik aufgewertet, gesellte man im frühen 19. Jh. – vor dem Hintergrund der entstehenden romanischen Philologie – die Romanik als eigenständige Stilepoche zu.²² Die Aufwertung des Barock ließ bis zu Heinrich Wölfflin auf sich warten.²³ Alois Riegl entdeckte das „Kunstwollen“ der spätantiken Kunst; als letzte Epoche wurde erst im 20. Jh. der Manierismus gewürdigt.²⁴ Unter der Vorherrschaft der Poetologie der Mimesis, einer auf idealisierender Wesenserkenntnis bedachten Nachahmung mitsamt ihren Aufspaltungen in der Gattungspoetik, waren „gotisch“ oder „barock“ Kennzeichen von Perioden des Verfalls oder der Degeneration. „Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott“, erklärte dagegen Leopold von Ranke 1854, in radikaler Abkehr vom Programm einer

18 Baudelaire 1863, 694. Übersetzungen sämtlich durch den Autor.

19 Gadamer 1960, 52–66, 115–122, 128–137, 157–161, 185–205.

20 Brix/Steinhauser 1978.

21 Reudenbach 2003.

22 Pfisterer 2003a.

23 Pfisterer 2003b.

24 Riegl 1901; Pfisterer 2003c.

sich selbst vervollkommnenden Mimesis, das seit dem späten 17. Jh. ebenfalls als Moderne verfochten wurde.²⁵

Wenn Baudelaire den armen Guys zu dem, nicht zu einem „Maler des modernen Lebens“ erhebt, so geht es ihm um die Gegenwart als dereinst erinnerte. Die Moderne erlebt er als nachträglich gegenüber sich selbst, insofern als immer schon postmodern. Der Aquarellist synthetisiert epochale Gegenwärtigkeit und eine historistische Sicht auf die Kunst ebenso wie die Geschichte. Zunächst setzt Baudelaire voraus, dass der Geschichte ebenso wenig wie der Moderne ein teleologisches „Projekt“ zugrunde liegt, vielmehr die geschichtlich aufeinanderfolgenden Formen ästhetischer Selbstwahrnehmung gleichermaßen sinnvoll sind. Dabei verortet er das individuelle Erleben – ein Begriff, der die Freiheit der Lebensplanung und -gestaltung voraussetzt –, im geschichtlichen Prozess, insofern, als es sich gerade darin als ‚modern‘ empfindet, freilich um den Preis, dass es sich selbst fetischisiert und das Bewusstsein um diesen Tribut im „ennui“ zurückzuspiegelt. Sodann setzt die „modernité“ sich selbst jeweils als paradoxes Ziel des eigentlich schon ziellos gewordenen Geschichtsverlaufs. Die Freiheit, ein machtvoller Katalysator zur Auflösung geschichtlicher Teleologie, lässt Zielhaftigkeit der Geschichte nur noch auf sich selbst zu. Insofern ist sie die Schwester der „modernité“. Dem Epochenbewusstsein der Moderne erscheint als (unerreichbares, als jenseitig postuliertes) Ziel der Geschichte deren Ende, deren Erfüllung im Hier und Jetzt erlebter Freiheit. „Modernité“ ist demnach die zugleich relativierte und verabsolutierte Gegenwart. Dieses Ende, das *éternel* im *transitoire*, gilt dem erlebenden Subjekt und, von diesem ausgehend, einem künftigen Erinnern als unbedingter, vitaler Wert, der sich als potentielle *antiquité* über das Verfließen des *transitoire* erhebt.

Wie Hans Robert Jaufß gezeigt hat, öffnet Baudelaires Neuprägung des Begriffs „modernité“ eine Konstellation von Epochenselbstverständnis und Gegenwart, die grundsätzlich noch unser eigenes Empfinden für die Werthaftigkeit des erfüllten Augenblicks strukturiert.²⁶ Durchweg scheinen die verschiedenen Traditionen der Moderne auf die paradoxe Enthistorisierung dessen abzuzielen, was zuvor doch als eminent historisch gedacht wird. „C.G.“, wie Baudelaire ihn erzählt, verkörpert noch die Würde einer überzeitlich gewordenen Antike, die seit Johann Joachim Winckelmann und Friedrich Schiller der selbstreflexiv, d. h. „sentimentalisch“ fühlenden Gegenwart als verlorene Ursprünglichkeit (als „naivisch“) entgegengehalten wird.²⁷ Diese Würde kann er nur erreichen, indem er eine Strategie findet, die Gegenwart sehr nahe, aber doch mit Abstand zu betrachten. Guys vermag es, wie Baudelaire erklärt, nicht nur Einzelne in der Menge darzustellen, sondern die Menge selbst zu porträtieren. Dies gelingt ihm jedoch nicht, solange er selbst noch der „man of the crowd“ ist,

25 Ranke 1971, 60.

26 Jaufß 1970, 50–57; Drost 1976, 410–442; Drost 2007.

27 Busch, 9–18.

sich selbst vervollkommnenden Mimesis, das seit dem späten 17. Jh. ebenfalls als Moderne verfochten wurde.²⁵

Wenn Baudelaire den armen Guys zu dem, nicht zu einem „Maler des modernen Lebens“ erhebt, so geht es ihm um die Gegenwart als dereinst erinnerte. Die Moderne erlebt er als nachträglich gegenüber sich selbst, insofern als immer schon postmodern. Der Aquarellist synthetisiert epochale Gegenwärtigkeit und eine historistische Sicht auf die Kunst ebenso wie die Geschichte. Zunächst setzt Baudelaire voraus, dass der Geschichte ebenso wenig wie der Moderne ein teleologisches „Projekt“ zugrunde liegt, vielmehr die geschichtlich aufeinanderfolgenden Formen ästhetischer Selbstwahrnehmung gleichermaßen sinnvoll sind. Dabei verortet er das individuelle Erleben – ein Begriff, der die Freiheit der Lebensplanung und -gestaltung voraussetzt –, im geschichtlichen Prozess, insofern, als es sich gerade darin als ‚modern‘ empfindet, freilich um den Preis, dass es sich selbst fetischisiert und das Bewusstsein um diesen Tribut im „ennui“ zurückzuspiegelt. Sodann setzt die „modernité“ sich selbst jeweils als paradoxes Ziel des eigentlich schon ziellos gewordenen Geschichtsverlaufs. Die Freiheit, ein machtvoller Katalysator zur Auflösung geschichtlicher Teleologie, lässt Zielhaftigkeit der Geschichte nur noch auf sich selbst zu. Insofern ist sie die Schwester der „modernité“. Dem Epochenbewusstsein der Moderne erscheint als (unerreichbares, als jenseitig postuliertes) Ziel der Geschichte deren Ende, deren Erfüllung im Hier und Jetzt erlebter Freiheit. „Modernité“ ist demnach die zugleich relativierte und verabsolutierte Gegenwart. Dieses Ende, das *éternel* im *transitoire*, gilt dem erlebenden Subjekt und, von diesem ausgehend, einem künftigen Erinnern als unbedingter, vitaler Wert, der sich als potentielle *antiquité* über das Verfließen des *transitoire* erhebt.

Wie Hans Robert Jauf gezeigt hat, öffnet Baudelaire Neuprägung des Begriffs „modernité“ eine Konstellation von Epochenselbstverständnis und Gegenwart, die grundsätzlich noch unser eigenes Empfinden für die Werthaftigkeit des erfüllten Augenblicks strukturiert.²⁶ Durchweg scheinen die verschiedenen Traditionen der Moderne auf die paradoxe Enthistorisierung dessen abzielen, was zuvor doch als eminent historisch gedacht wird. „C.G.“, wie Baudelaire ihn erzählt, verkörpert noch die Würde einer überzeitlich gewordenen Antike, die seit Johann Joachim Winckelmann und Friedrich Schiller der selbstreflexiv, d. h. „sentimentalisch“ fühlenden Gegenwart als verlorene Ursprünglichkeit (als „naivisch“) entgegengehalten wird.²⁷ Diese Würde kann er nur erreichen, indem er eine Strategie findet, die Gegenwart sehr nahe, aber doch mit Abstand zu betrachten. Guys vermag es, wie Baudelaire erklärt, nicht nur Einzelne in der Menge darzustellen, sondern die Menge selbst zu porträtieren. Dies gelingt ihm jedoch nicht, solange er selbst noch der „man of the crowd“ ist,

25 Ranke 1971, 60.

26 Jauf 1970, 50–57; Drost 1976, 410–442; Drost 2007.

27 Busch, 9–18.



Abb. 2: Edouard Manet: Die Bar in den Folies-Bergères, 1882, London, Courtauld Institute Galleries

den Edgar Allan Poe 1840 dem modernen urbanen Kosmos eingeschrieben hatte. Spät abends hält er vielmehr im stillen Kämmerlein seine Eindrücke fest – in der Technik des Aquarells, die es ihm ermöglicht, das Bild, das sich frisch geformt hat, ganz rasch zu Papier zu bringen. So hält er das Wesentliche, nicht das Zufällige, nicht die Menschen in der Menge, sondern diese selbst fest. Poes Held erlebt die Ströme der Stadt als Konvaleszent nach langer Krankheit, mit der Naivität dessen, der Distanz gewonnen hat. Für derartige Arten eingebundenen Erlebens, das sich doch mit einigem Abstand selbst beobachtend objektiviert, hält das Französische den Ausdruck „détachement“ bereit.²⁸ Baudelaires Freund Édouard Manet, den „C.G.“ metonymisch vorwegnahm, wurde bald zu einem Meister der Inszenierung seines eigenen miterlebenden Beobachtens zwischen Teilhabe und Distanz (Abb. 2).²⁹ Das oberflächliche Postulat der „modernité“ nach unbedingter Zeitgenossenschaft steht von Anfang an in einem Spannungsverhältnis zur Forderung der Verfremdung des Erfahrungsinhalts durch das künstlerische Verfahren, etwa durch Guys’ grandios naiven Pinselstrich. Viktor Sklovskij wird dies 1916 im Konzept der „ostranenje“ zuspitzen, bevor Bertold Brecht

²⁸ Zur Forderung von gleichzeitiger Teilhabe und Distanz seit Diderot: Söntgen 2010.

²⁹ Armstrong 2002, 114–133; Wittmann 2004, 38–52 Zimmermann 2015.

die Verfremdung zum Schlüsselbegriff nicht nur seines eigenen künstlerischen Verfahrens erhob.³⁰ Freilich ist Verfremdung auch die Voraussetzung für die Fetischisierung des Erlebens in Warenform, nämlich in der Warenform moderner Kunst.

3 Guillaume Apollinaire und die Zukunft als „vierte Dimension“ der Gegenwart

In seinem am 17. März 1913 publizierten Buch *Méditations esthétiques*, besser bekannt unter dem Untertitel *Les peintres cubistes*, predigte Guillaume Apollinaire seine Kunstauffassung in sibyllinischen Worten:

Das Gemälde wird unweigerlich Bestand haben (existera inéluctablement). Die Vision wird eine Ganzheit sein, etwas Vollständiges (La vision sera entière, complète), und ihr Unendliches, statt Unvollkommenes zu markieren, wird lediglich den Bezug einer neuen Kreatur zu einem neuen Schöpfer und nichts anderes hervortreten lassen. [...] Jede Gottheit schafft nach ihrem Abbild: so auch die Maler.³¹

Die zitierte Passage entnahm der Dichter einem bereits 1909 erschienenen Artikel. In den vier Jahren, in denen der Kubismus aufgestiegen war, hatte der Text seine Gültigkeit für Apollinaire nicht verloren. Die vergöttlichten Maler legen also ihre ganz persönliche Vision – nach ihrem Bilde geschaffen – in Gemälden nieder, denen der Dichter-Kritiker eine höhere Existenz zuschreibt. Die Werke weisen nicht nur über sich hinaus, sondern beziehen sich dabei – jedes auf seine Weise – auf das Unendliche. In diesem Unendlichen realisieren die Künstler als Geschöpfe jeweils ihre ganz eigene Schöpfung, und in diesem Akt erweisen sie sich mitsamt ihrer Schöpfungen als neu. Im Unendlichen der im Gemälde realisierten Vision strebt der Mensch über seine Menschlichkeit hinaus:

Vor allem sind die Künstler Menschen, die unmenschlich werden wollen. Sie suchen leidenschaftlich nach den Spuren des Unmenschlichen, Spuren, die man nirgends in der Natur findet. Diese sind die Wahrheit, und außerhalb von ihnen kennen wir keine Realität.³²

Die übermenschliche Wahrheit zeigt sich für Apollinaire als einzige, nämlich höhere Realität. Die Wahrheit ist der normalen Zeitlichkeit enthoben; zeitlich ist nur die Form, in der sie sich dem Künstler offenbart. In dieser Epiphanie zeigt sich die Wirklichkeit als geoffenbarte Wahrheit: „Doch man erkennt die Wirklichkeit niemals ein

³⁰ Šklovskij 1916; Hansen-Löve 1978, 19–42, 71–89, 238–242.

³¹ Apollinaire 1913, 7 f.

³² Apollinaire 1913, 8.

für alle Male. Die Wahrheit wird immer neu sein.“³³ Insofern sie sich in der gesteigerten Realität des Kunstwerks offenbart, ist die Wahrheit sich also niemals gleich, sondern stets im Werden. Die Kunst ist eine nimmer endende Offenbarung, und die Wahrheit, die sich in ihr zeigt, ist stets neu. Von Nietzsche bis zu Jean-Luc Nancy haben die Philosophen auf dem Unterschied zwischen der Wahrheit, die sich offenbart, und dem Bestehen von Sachverhalten bestanden: die Wahrheit bricht kraftvoll in die Verhältnisse ein und erneuert sie. Die Gewalt, mit der sie Denken und Handeln verändert, gerät in Vergessenheit, indem sie sich durchsetzt.³⁴ Ein derartiges, vitalistisch geprägtes Bild des Individuums und des Genies, der Wahrheit und der Wirklichkeit, schließlich der Zeitlichkeit all dieser nur im Vollzug zu denkenden Instanzen, die sich als Neuheit zeigt, prägt das Denken Apollinaires.

Der neuen Mathematik eines Henri Poincaré entnahm der Dichter bald die Vorstellung der „vierten Dimension“.³⁵ Sie gestaltet er zur Metapher des Neuen um, welches er im Kunstwerk in seiner stets erneuerten Epiphanie am Werk sieht. Apollinaire erlaubte sich, die Atelierdiskussionen über ästhetische Probleme und Verfahren zu ignorieren. An Debatten über die nicht-Euklidische Geometrie und die mathematischen Hintergründe der vierten Dimension beteiligte er sich nicht. Sie ist für ihn nichts als eine Bezeichnung – „in der Sprechweise der modernen Ateliers“ – für die „Unermesslichkeit des Raums, der sich in allen Richtungen in einem bestimmten Augenblick verewigt (s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé)“. Ausdehnung bedeutet für ihn Verewigung. Die Ewigkeit erweist sich im gleichen Zuge als *raison d'être* des Begrenzten, Kontingenten: „Sie ist der Raum selbst, die Dimension des Unendlichen: durch sie erst werden die Gegenstände mit Plastizität ausgestattet.“³⁶ In ihrem Standardwerk über die künstlerische Diskussion zur vierten Dimension zeigt sich schon Linda Henderson enttäuscht über die mathematisch unergiebigere Herangehensweise Apollinaires.³⁷

Was sie übersieht, ist der allegorische Gebrauch, den der Dichter vom Konzept der „vierten Dimension“ macht. Anders als den Künstlern Albert Gleizes und Jean Metzinger, deren weithin gelesenes Werk *Du ‚Cubisme‘* am 27. Dezember 1912 publiziert wurde, ging es Apollinaire nicht darum, die kubistische Simultaneität, die Kombination verschiedener Ansichten in einem Gemälde, durch die nicht-Euklidische Geometrie zu rechtfertigen.³⁸ Die Unanschaulichkeit der neuen Vorstellungen von der Raumzeit machten diese für Apollinaire geeignet, sie als Paralleldiskurs für moderne Formen der Transzendenzerfahrung schlechthin heranzuziehen. In der Selbstüberschreitung der modernen Kunst sah er deren besondere Spiritualität strukturell angelegt:

³³ Apollinaire 1913, 8.

³⁴ Nancy 2003, 35–56 (Kap.: „Image et violence“).

³⁵ Poincaré 1902, 63–104.

³⁶ Apollinaire 1913, 11.

³⁷ Henderson 1983, 75–76.

³⁸ Gleizes/Metzinger 1912.

... wenn die aktuelle Kunst auch nicht die unmittelbare Emanzipation von bestimmten religiösen Glaubensinhalten ist, so weist sie doch mehrere Charakteristika der großen Kunst auf, das heißt, der religiösen Kunst.³⁹

Wie mehrdimensionale Räume unsere dreidimensionale Raumschauung überschreiten, so ist die Zeit – im Kunstwerk – sich stets selbst überhoben. Apollinares Rhetorik der Selbstüberschreitung historischer Gegenwart im Werk lässt sich nicht unter das Konzept des „offenen Kunstwerks“ subsumieren, das Umberto Eco zum Kernbestand postmoderner Ästhetik gemacht hat.⁴⁰ Ecos „opera aperta“ ist so strukturiert, dass sie durch die Rezipienten erst vervollständigt werden muss – und zwar, so der Clou, auf eine nicht im Werk fest angelegte Weise. Romane wie James Joyce's *Ulisses* verlangen danach, durch vielfältige Interpretationen erst erschlossen zu werden. Apollinaire geht es jedoch nicht um Polysemie und multiple Interpretierbarkeit – bei den Zeitgenossen oder in Zukunft. Er erwartet vielmehr „un art sublime“, eine Öffnung auf eine grundsätzlich unergründliche Dimension hin.⁴¹

Das Unermessliche, Unendliche, Sublime würde sich jedoch nur in einer sibyllischen Kunst zeigen können, die durch das Gegenteil geprägt ist. Apollinaire strebte nach Reinheit, Klarheit, nach vollständiger Evidenz. Wie das Neue oder die vierte Dimension ist auch die ersehnte Reinheit Thema einer Rhetorik der Paradoxierung. Zugleich voll und leer, eloquent und schweigsam, bezeichnet sie die im Werk präsente Ewigkeit, als „Vergessen nach dem Studium.“⁴² Die Reinheit, Klarheit und Einheit, die Apollinaire vom Kunstwerk erwartete, ist das herausragende Merkmal seiner Konstruktion der Avantgardkunst als klassisch. Noch die hyperbolischsten Beschwörungen einer schwindelerregenden Moderne sind von der humanistischen Kultur geprägt, mit der er in den Gymnasien von Monaco und Nizza imprägniert wurde. Wie Baudelaire goss Apollinaire in seiner Dichtung die rauschhafte Welt der Gegenwart in klassische Gedicht- und Reimformen. An die Stelle von Baudelaire's Ennui tritt bei ihm der Taumel, an die Stelle des Satanischen der mitreißende Strudel des Neuen. Entsprechend ist auch das Neue bei ihm keine Kategorie, sondern ein rhetorischer Topos: die Gegenwart wird demnach als Offenbarung einer ihr selbst noch verschlossenen Zukunft inszeniert, einer künftigen Jenseitigkeit, die sie übersteigt. Unsere Unvollkommenheit verbannt uns in die Zeitlichkeit des Gelebten, des Todes – und der Geschichte. Sie verdammt uns dazu, uns beständig neu zu erschaffen – erst darin zeigt sich unsere Humanität. Doch im Augenblick seiner künstlerischen Offenbarung zeigt sich das Künftige als rein. Diese fortwährend auf Antizipation eingeschworene Rhetorik ist der Struktur nach Baudelaire verpflichtet. Schon ihm erschien die Gegenwart allenfalls wert, in der Kunst gelebt zu werden, und nur als potentielle Antike.

39 Apollinaire 1913, 12.

40 Eco 1962.

41 Apollinaire 1913, 12.

42 Apollinaire 1913, 6.

Der Dichter, dem seine Mutter Angelica de Kostrowitzky neben anderen die Vornamen Guillaume Apollinaire gegeben hatte, fügte die Klassik hinzu.

So suchte er denn nach einer Erfahrung, in der die dionysische Wahrheit der Gegenwart zu apollinischer Form fand. Er fand sie im Orphismus – letztlich einer auf Robert Delaunay beschränkten Ein-Mann-Bewegung, die Apollinaire so taufte. Sowohl den prozessual aufgefassten, physiologisch informierten Akt des Sehens als auch die historische Gegenwart des Erlebens der technischen Moderne haben Robert und Sonia Delaunay in ihren Werken reflektiert; beiden schreiben sie die Öffnung auf die Unendlichkeit ein (Abb. 3).

Dennoch entsprechen Robert Delaunays so konzise Formsynthesen des blendenden Blicks auf die Sonne den neuklassischen Idealen Apollinaires von Reinheit und Einheit. In die Kunstkritik spiegelte der Dichter die Ideale seiner Poesie: die Veröffentlichung von *Les peintres cubistes* zögerte er heraus, bis er das Werk schließlich einen Monat vor der Gedichtsammlung *Alcools, poèmes 1898–1913* erscheinen lassen konnte. Doch die poetisch-mythische Identität als Orphiker las der Dichter nicht dem Oeuvre der Delaunays ab, er selbst hatte sie längst etabliert. Im Grunde datiert der Orphismus auf das Jahr 1910, als Apollinaire den Titel seines ersten Gedichtzyklus fand. 1911 publizierte er sein von Raoul Dufy illustriertes *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, in dem er die verzaubernde Macht der Dichtkunst in allen Registern der Synästhesie besang.⁴³ Erst im Januar 1913 fand der Dichter seine orphisch-apollinische Doppelidentität auch in der Malerei. Er begleitete Sonia und Robert Delaunay nach Berlin, wo sie in Herwarth Waldens Galerie *Der Sturm* ausstellten. In der gleichnamigen Zeitschrift erschien sogleich ein ganz Apollinischer Artikel: *Sur la lumière*. Der Dichter berauscht sich an einer neuen Lichtmalerei nicht nur Delaunays, sondern auch Kandinskys und der Maler des *Blauen Reiters*. Goethes Idee, dass eine Farbe im Nachbild alle anderen aufrufe, findet er bei Delaunay wieder. „Wir sind trunken von Enthusiasmus.“⁴⁴ Sein Buch *Les peintres cubistes* ließ er nun im Orphismus gipfeln.⁴⁵ Erst jetzt führte er eine Untergruppe des Kubismus ein, die jedoch anhub, sich von diesem zu emanzipieren, den „cubisme orphique“ oder „Orphismus“.⁴⁶ Ende März weissagte er in der Pariser *Montjoie!*: „Wenn der Kubismus tot ist, so lebe der Kubismus. Das Königreich des Orpheus bricht an.“⁴⁷

Das Buch reagiert auf den Durchbruch des Kubismus, der eigentlichen Bewegung zur Erneuerung der künstlerischen Sprache der Moderne. Es entstand auf dem Höhepunkt der Avantgarden, die sich als Moderne verstanden und diese zugleich zu über-

⁴³ Apollinaire 1911.

⁴⁴ Apollinaire 1913, 505.

⁴⁵ Zur Editionsgeschichte vgl. Caizergues/Décaudin, in: Apollinaire 1913, II, 1503–1508.

⁴⁶ Apollinaire 1913, 17. Mit „reiner Malerei“ ist nicht die abstrakte gemeint, sondern eine, in der die Imagination von den bildnerischen Mitteln ausgeht. Roque 1999, 53–64, bes. 54 f. Vgl. dagegen Buckenrough 1982, 197–201.

⁴⁷ Apollinaire 1913, 540.

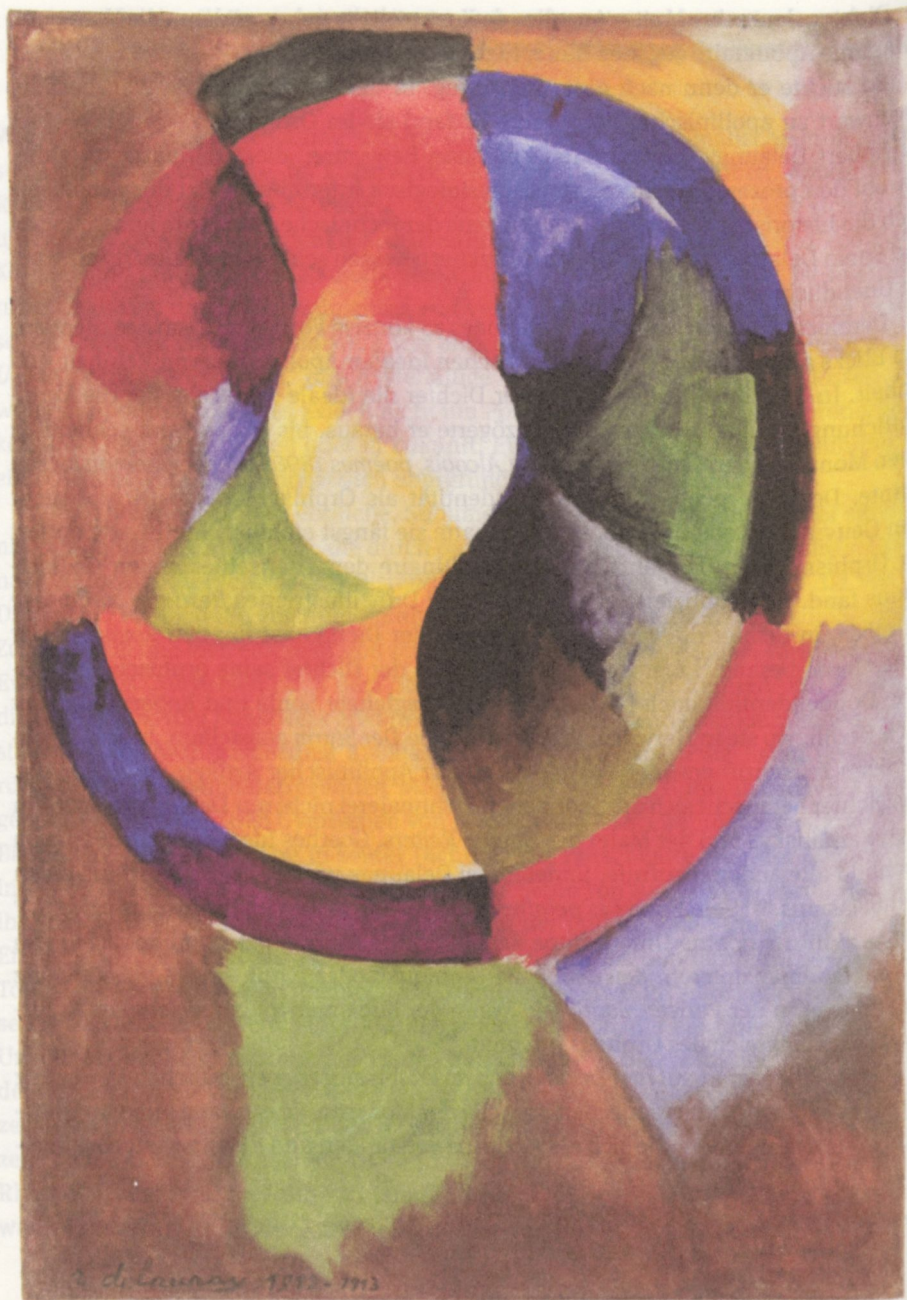


Abb. 3: Robert Delaunay: Formes circulaires, Soleil No. 2, 1912/13, Paris, Musée National d'Art Moderne

bieten versuchten. Apollinaire ist nicht das Sprachrohr der neuen Bewegung, sondern ihr Prophet, der die Rhetorik der beständigen Selbstüberbietung vorexerziert.⁴⁸

4 Epiphanie und Apokalypse, Moderne und Postmoderne

Für Baudelaire wie für Apollinaire wird die Gegenwart gerade dadurch modern, dass in ihr die Zukunft aufscheint – doch nur als Epiphanie des Ewigen. Für Baudelaire wird in der *modernité* jener ästhetische Sinn versprochen, den erst die Zukunft als das Beständige an unserer verfließenden Alltagswelt erkennen kann. Die Künftigen werden unsere Epoche verstehen – und unser Streben der Ewigkeit einschreiben. Was bei Baudelaire eine Ahnung bleibt, überhöht Apollinaire zu einer schon der Gegenwart selbst erfahrbare Offenbarung. In der Reinheit und Einheit des apollinisch-klassischen Kunstwerks wird die Wahrheit als das Neue greifbar. Im Neuen ragt die Zukunft in die Gegenwart herein – als deren ästhetischer Sinn. Beide geben den Ton an für eine Rhetorik der Moderne, welche die Gegenwart als stets zugleich neu gesetzten und suspendierten Anfang und als beständigen Aufbruch inszeniert.⁴⁹

Die Perspektivierung der Gegenwart als Anheben einer Zukunft ist nicht auf das moderne Denken begrenzt, das die Gegenwart als jeweils erst beginnende Epoche begreift. Der spezifisch modernen Variante eines futurischen Präsens liegt vielmehr eine anthropologische Konstante zugrunde: sein derzeitiges ‚Beginnen‘ betrachtet der Mensch noch stets als ausgerichtet auf eine Zukunft, die in ihm folglich schon fassbar ist. Aus der Perspektive der künftigen Vergangenheit ist das Hier und Jetzt in Zeitstrukturen eingestellt, die es einschließend übergreifen.⁵⁰ Ob die Gegenwart aber in jenem Sinn aufgeht, der mit dem gegenwärtigen Handeln mitgemeint ist, wird sich erst herausstellen. Insofern ist der Blick auf das Präsente immer auch der auf eines, das dereinst gewesen sein wird. Er antizipiert jene Erkenntnis, die erst im Nachhinein möglich ist.⁵¹ Modern wird die Spannung von Gegenwart und Zukunft erst, wenn die Offenbarung des Sinns vom Ende – des Lebens oder der Zeiten – in die Gegenwart verlagert – und dabei zugleich dem Werk als seine distinktiv ästhetische Qualität eingeschrieben wird.

⁴⁸ Zur Ausstellungsgeschichte des Kubismus in diesen Jahren sowie zu seiner Begleitung in der Kunstkritik: Golding 1959, 20, 27; Zimmermann 1985; 1999; 2008.

⁴⁹ Über die Ereignishaftigkeit des ‚Neuen‘, aber auch den Ennui daran: Groys 1992. Über Anfänge und ihre Suspendierung in der Moderne: Müller-Bach u. a. 2008; Müller-Bach u. a. 2009.

⁵⁰ Kubler 1962. Zu den anthropologischen Implikationen künstlerischer Fiktionalität vgl. Iser 1991, 145–157. Die Vermittlung zwischen beiden Ansätzen kann hier nicht geleistet werden, wäre aber eine interessante Herausforderung mit Blick auf den Umgang mit anthropologischen Postulaten.

⁵¹ Derrida 1972, 365–393.

Messianisches ist im Projekt der Moderne mitgedacht: in ihrem Beginnen vertraut sie oft nicht mehr auf einen gütigen Gott, aber gewiss auf eine Zukunft, die ihr als ihre eigene verheißen ist. Gemäß Benjamins Begriff des Messianischen zeigen sich in unerwarteten Neukonstellationen von Vergangenheit und Gegenwart Möglichkeiten künftiger Freiheit, die gar nicht antizipiert werden können.⁵² Doch gehen wir zurück zu den Kategorien, die Cornelia Klinger so treffend als Kennzeichen des Projekts der Moderne eingebracht hat! Autonomie, Authentizität, Alterität erweisen sich nun nicht als Zustandsbeschreibungen, sondern als dynamische, rhetorisch-performative Größen. Die autonome Kunst feiert sich selbst als Paulinische Reinheit, einziges Gefäß, in das hinein die Zukunft sich offenbaren kann. Allein dem authentischen, radikal unabhängigen Künstler offenbart sie sich. Alterität ist die Aufforderung zum Festhalten am Glauben an das Heraufkommende, fernab profaner Zweckrationalität. Ob als autonom, als authentisch oder als radikal anders – stets weist die Moderne über sich hinaus, mit Blick auf eine Wahrheit, die in der Kunst ihren paradoxen Ort hat. Paradox auch deswegen, weil die Autonomie der Kunst dem Markt gegenüber ihre Grenzen hat: die Selbsttranszendenz des Werks ist Teil seines Warenwerts. Doch in einer prophetisch modernen Kunst ist alles, was sie vorführt, immer schon begnadigt. Dies gilt auch für die Hure, ebenso für Manets *Bardame* (Abb. 2), und zugleich für den Warencharakter des Werks – für den die käufliche Frau metaphorisch steht –, allerdings nur, sofern der Künstler diesen in diesem Werk mit reflektiert. Das Kunstwerk stellt das schlechthin Kontingente in die Ewigkeit ein, wie es umgekehrt das Unbegrenzbare einhegt: wie ein Tempel oder eine Kathedrale ist es ein paradoxer Ort *der Unendlichkeit*, etwas zugleich Jenseitiges und Präsentes. Modernität verlegt die Epiphanie der Wahrheit in die Wahrnehmung der Gegenwart, sofern diese nur im Werk aufgehoben ist: „Wir sind trunken von Enthusiasmus.“

Man könnte die Postmoderne demgegenüber leichthin als Rückkehr zur Kontingenz, als Desakralisierung der Gegenwart begreifen. Das würde unterschlagen, dass die Gegenwart das Projekt – und die Ideologie – der Modernisierung nicht nur nüchtern und zweckrational betreibt, sondern auf eine andere Art trunken ist: Ihre dionysischen Ahnungen gelten Endzeitszenarios vom atomaren Overkill, der neuerdings wieder droht, zur Klimakatastrophe, vom Ausbruch der Caldera unter dem Yellowstone National Park zum Kältetod des Kosmos. Noch die drohende Sinnlosigkeit, Kehrseite modernistischer Heilserwartungen, präsentiert sich als künftig geoffenbarte Wahrheit. Apokalyptik ist nicht der Gegensatz der Moderne, sondern Teil ihres rhetorischen Spiels einer fortdauernden Selbstoffenbarung.⁵³

52 Siehe die Einträge „Dialektisches Bild“ (Ansgar Hillach); „Geschichte“ (Willi Bolle) u. bes. „Theologie“ (Andreas Pangritz). In: Opitz/Wizisla 2000, Bd. 1, 186–229; 399–442; Bd. 2, 774–825.

53 Schon White 1973 präsentierte die Tragödie als eine Form des „emplotment“, die der narrativen Modellierung von Geschichte zur Verfügung steht. Zur „Apokalyptik“: Hansen-Löve 1996.

5 Literatur

- Apollinaire, Guillaume (1911): *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. In: Ders.: *Oeuvres poétiques*. Préface par André Billy; texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michael Décaudin. Paris 1965, 1–35.
- Apollinaire, Guillaume (1913): *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. In: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, vol. II. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris 1991, 2–52, kritischer Apparat 1503–1532.
- Armstrong, Carol (2002): *Manet Manette*. New Haven/London.
- Baudelaire, Charles (1863): *Le peintre de la vie moderne*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois, Bd. II, Paris 1976, 683–724, kritischer Apparat 1413–1430.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Modernität*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1974): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Bd. I.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen.
- Bois, Yves-Alain (1990): *Painting as model*. Cambridge MA/London [21993].
- Brix, Michael/Monika Steinhauser (Hg.) (1978): „Geschichte allein ist zeitgemäß.“ *Historismus in Deutschland*. Gießen.
- Buckbrough, Sherry A. (1982): *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor MI.
- Derrida, Jacques (1972): *Marges de la philosophie*. Paris.
- Drost, Wolfgang (1976): *Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse [1971]*. In: Alfred Noyer-Weidner (Hg.): *Baudelaire*. Darmstadt, 410–442.
- Drost, Wolfgang (2007): *Baudelaire und die Kunstkritik*. In: Karin Westerwelle (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg, 189–210.
- Eco, Umberto (1962): *Opera aperta*. Mailand [21967].
- Fukuyama, Francis (1992): *The end of history and the last man*. New York.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 31972.
- Gee, Malcolm (1981): *Dealers, critics, and collectors of modern painting. Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*. New York/London.
- Giddens, Antony (1991): *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Stanford U.P.
- Gleizes, Albert/Jean Metzinger (1912): *Du ‚Cubisme‘*. Paris. [Neuausg., hg. v. Daniel Robbins. 1989.]
- Golding, John (1959): *Cubism. A history and an analysis, 1907–1914*. London.
- Greenberg, Clement (1940): *Towards a newer Laokoon*. In: Ders.: *The collected essays and criticism*. Bd. 1, Chicago 1986, 23–37.
- Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München.
- Hansen-Löve, Aage A. (1978): *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien.
- Hansen-Löve, Aage (1996): *Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele*. In: Karl-Heinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform (Poetik und Hermeneutik, Bd. 16)*. München, 183–250.
- Henderson, Linda D. (1983): *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton NJ.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.
- Jameson, Fredric (2007): *Mythen der Moderne*. Berlin.
- Jauß, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M.
- Klinger, Cornelia (1995): *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München/Wien 1995.

- Klinger, Cornelia (2003): Modern/Moderne/Modernismus. In: Ästh. Grundbegriffe, Bd. 4, 121–167.
- Kubler, George (1962): The shape of time. Remarks on the history of things. New Haven/London [2008].
- Koselleck, Reinhart (1979): Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M.
- Lyotard, Jean-François (1979): La condition post-moderne. Paris.
- Menke, Bettine (2001): Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin. Weimar.
- Menke, Bettine (2010): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Mülder-Bach, Inka/Eckhard Schumacher (Hg.) (2008): Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne. München.
- Mülder-Bach, Inka/Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann (Hg.) (2009): Ankünfte. An der Epochen-schwelle um 1900. München.
- Nancy, Jean-Luc (2003): Au fond de l'image. Paris.
- Opitz, Michael/Erdmut Wizisla (Hg.) (2000): Benjamins Begriffe. 2 Bde., Frankfurt a.M.
- Pfisterer, Ulrich (2003a): Romanik. In: Metzler Lex., 319–323.
- Pfisterer, Ulrich (2003b): Barock. In: Metzler Lex., 37–42.
- Pfisterer, Ulrich (2003c): Manierismus. In: Metzler Lex., 227–230.
- Piketty, Thomas (2013): Le capital au XXIème siècle. Paris.
- Poincaré, Henri (1902): La science et l'hypothèse. Paris 1968.
- Ranke, Leopold von (1971): Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Theodor Schieder/Helmut Berding. München.
- Reudenbach, Bruno (2003): Gotik. In: Metzler Lex., 126–129.
- Riegl, Alois (1901): Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien.
- Roque, Georges (1999): Les vibrations colorées de Delaunay: une des voies de l'abstraction. In: Pascal Rousseau (Hg.): Robert Delaunay, 1906–1914, De l'impressionnisme à l'abstraction. Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou. Paris, 53–64.
- Schmider, Christine/Michael Werner (2006): Das Baudelaire-Buch. In: Burkhard Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, 567–584.
- Simmel, Georg (1900): Philosophie des Geldes, Frankfurt a.M. [1989].
- Šklovskij, Viktor (1916): Die Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. München 1994, 2–3.
- Söntgen, Beate (2010): Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung. In: Jörn Steigerwald/Rudolf Behrens (Hg.): Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung zwischen Selbstaufklärung und Romantik. Wiesbaden, 31–72.
- Tanner, Jakob (2004): Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg.
- Vinken, Barbara (1991): Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos ‚À l'arc de triomphe‘, Baudelaires ‚Le cygne‘. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M., 231–262.
- Vogl, Joseph (2010/11): Das Gespenst des Kapitals. Zürich.
- Westerwelle, Karin (1993): Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert. Stuttgart u. Weimar.
- White, Hayden (1973): Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe. Baltimore u. a.
- Wittmann, Barbara (2004): Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Porträts. München.
- Zimmermann, Michael F. (1985): Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im ‚Sturm‘. – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern. In: Delaunay und Deutschland. Ausst.-Kat. München, Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst. Köln, 318–325.
- Zimmermann, Michael F. (1999): Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler. In: Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich, 1900–1945. Berlin 1999, 225–280, 425–433.

- Zimmermann, Michael F. (2008): Apollinaire historien du présent: invention et destin de l'orphisme.
 In: Roland Recht u. a. (Hg.): Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle. Paris,
 463–483.
- Zimmermann, Michael F. (2015): Edouard Manets ‚Atelierfrühstück‘. Malerei aus der Mitte des
 Lebens. In: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke,
 Methoden und Epochen. Bd. III, München, 76–112.

... and theoretical writings on art and on historical methods. Beginning with the
 classical period, it undertakes an epistemological investigation up to the present.
 ... a history of development from the classical period of literature and artists'
 ... art topography, art historiography, ... and the history of style, to
 ... interpretation models whose ... specifically by the history
 ... between theory and the ... is also given
 ... rhetoricians, an artist ... is heterogeneous dev-
 ... in Western art. With the ... the discipline in the
 ... century, a fact-based art history ... but of importance.
 ... for interpretational ... the 20th century, the histori-
 ... shaped art-theoretical background ... the theo-
 ... of language and semiotics in visual ... of historic.

Schlüsselwörter: Kunsttheorie, Kunstliteratur, Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte,
 Malerei, Stilgeschichte, Ikonographie, Kunstwissenschaft, Kunsttheorie.

Keywords: Art theory, art literature, art science, art history, art theory, art
 history, history of style, iconography, semiotics, visual history.

Übersetzung: I Definition und Abgrenzung — I Kunstwissenschaft — I Kunsttheorie in der
 Kunstgeschichte als Stilgeschichte — I Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft und als
 Kunsttheorie — I Literatur

1. Definition und Abgrenzung

Der Begriff „Kunstgeschichte“ bezeichnet die Geschichte der Kunst, also die
 die bildende Kunst und ihre Geschichte. Er umfasst die Geschichte der
 von Werken bildender Kunst selbst, die Geschichte der Kunstwissenschaft und
 im weitesten Sinn als visuelle Gestaltung der Kunst. Die Kunsttheorie und
 im Sinne einer erweiterten, kulturwissenschaftlichen Kunstwissenschaft
 verstanden. Die Rede von einer Geschichte der Kunst im erweiterten Sinne
 ist erst seit dem ausgehenden 19. Jh. gebräuchlich, die Kunstwissenschaft

1. Zimmermann 1964, 11.
 2. Zimmermann 1964, X; Gepp 1997, 21. Dieser Begriff der Kunstgeschichte ist von
 1973, 2004.