

---

# Robert Misik

---

Das große Beginnergefühl

---

Moderne, Zeitgeist,

---

Revolution

---

edition suhrkamp

---

SV

edition suhrkamp 2788

Konventionen zertrümmern, Wahrnehmung revolutionieren, Neues imaginieren – das war der Geist der radikalen Moderne. Bert Brecht sprach vom großen Beginnergefühl. Heute scheint jeder utopische Optimismus verflogen – ist es damit ein für alle Mal vorbei?

»Keineswegs!«, hält Robert Misik solchen Abgesängen entgegen. Er unternimmt einen Parforceritt durch zweihundert Jahre moderne, radikale Kunst: von Heinrich Heine bis Elfriede Jelinek, von Patti Smith bis Soap & Skin, vom Bauhaus bis zum Gemeindebau. Das Aufbegehren gegen das Überholte und die Revolutionierung der Stile sind auch heute die große Aufgabe der Kunst, genauso wie Exzess und Intensität. »Ändere die Welt, sie braucht es«, sagt Misik mit dem alten BB. Er skizziert ein ästhetisches Programm jenseits von Kommerz, Entertainment und dem ewig schon Dagewesenen.

Robert Misik, geboren 1966 in Wien, ist Journalist und politischer Schriftsteller. In der edition suhrkamp erschien zuletzt sein Essay *Die falschen Freunde der einfachen Leute* (es 2741), der mit dem Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch 2019 ausgezeichnet wurde.

Robert Misik

*Das große Beginnergefühl*

Moderne, Zeitgeist, Revolution

Suhrkamp

Die Arbeit an diesem Essay wurde durch eine Projektförderung des  
Kulturamtes der Stadt Wien unterstützt.



Erste Auflage 2022  
edition suhrkamp 2788  
Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag AG, Berlin, 2022

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des  
Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Nach einem Konzept von Willy Fleckhaus:  
Rolf Staudt

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn  
Druck: C.H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany  
ISBN 978-3-518-12788-9

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

# Inhalt

Einleitung: Kunst und Revolution.

Eine etwas andere Geschichte der Moderne 9

- I. Wie das Geld in die Literatur kommt: Honoré de Balzac liefert revolutionäre Zeitkritik – irgendwie, ohne es zu wollen 36
- II. »Ein neues Lied, ein besseres Lied!«: Heinrich Heine und die Erfindung der radikalen politischen Publizistik 47
- III. Der Hass auf den Bourgeois: Gustave Flaubert und die antibürgerliche Ästhetik 58
- IV. Das Ideal der Intensität: Vitalismus, Geschwindigkeit, nichts auslassen – die Romantizismen der Moderne 74
- V. Der Heroismus des modernen Lebens: Charles Baudelaire und die Poesie der großstädtischen Existenzweise 81
- VI. »Man muss ganz und gar modern sein«: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud und eine Dichtung, die den Worten die Initiative überlässt 92

- VII. Hofräte der Revolution:  
Vom Ideengestöber des Fin de Siècle  
zum revolutionären Reformismus des  
Roten Wien 104
- VIII. Leben in der Abstraktion: Picasso, der Kubismus  
und der Funktionalismus klarer, geometrischer  
Formen in der Architektur 124
- IX. Kunst und Anti-Kunst: Marcel Duchamp und der  
Geist des Avantgardismus 138
- X. Profane Erleuchtung: Bertolt Brecht und ein  
Theater, das die Realität so darstellen will, »dass  
sie meisterbar wird« 148
- XI. Die Zerbrechlichkeit der Lebenden: Alberto  
Giacometti schafft fragile Gestalten und einen  
verstörenden Blick auf die menschliche  
Existenz 164
- XII. Die schnellen Jahre: André Breton trifft Trotzki in  
Mexiko, Jackson Pollock malt auf den Innen-  
wänden seines Geistes, und Patti Smith singt 171
- XIII. Heroismus des Sehens: Susan Sontag, eine Ikone  
der Intensität 187
- XIV. Die jugendliche Kraft zur Empörung: Die  
sprachkomischen Litaneien der Elfriede  
Jelinek 201

- XV. All Art is Propaganda: Von René Polleschs  
Diskursgewitter zum »globalen Realismus« von  
Milo Rau 212
- VXI. Pessimismus ist konterrevolutionär: Gegenwarts-  
kunst oder: Auch gebrannte Kinder können Feuer  
legen 228

*Anmerkungen* 249

*Ausgewählte Literatur* 275

*Personenregister* 279



# Einleitung

## *Kunst und Revolution.*

### *Eine etwas andere Geschichte der Moderne*

»Die Moderne war immer noch eine lebenssprühende Idee«, schrieb Susan Sontag knapp vor der Jahrtausendwende im Rückblick auf die sechziger Jahre in einem leicht melancholischen, fast deprimierten Ton. »Wie sehr man sich wünschte, dass ein wenig von der Kühnheit, dem Optimismus, der Verachtung für den Kommerz überlebt hätte.«<sup>1</sup> Diese Sätze der großen amerikanischen Essayistin, formuliert wenige Jahre vor ihrem Tod im Dezember 2004, haben etwas von einem Abgesang. Gleichsam negativ rauscht im Hintergrund noch das Pathos, das wir mit dem Begriff der Moderne verbinden: Optimismus, Fortschrittsgeist, Lebensappetit, die Gewissheit, dass die Welt sich nicht einfach zufällig und ziellos verändert, sondern verbessert, dass Grenzen dazu da sind, überschritten und geschliffen zu werden.

Diese Gewissheit prägte die Atmosphäre einer ganzen Epoche: Fortschritt im Wissen macht uns klüger. Der technische und ökonomische Fortschritt macht uns reicher. Der gesellschaftliche und soziale Fortschritt wird die Welt gerechter machen (oder hat zumindest das Potenzial dazu), er erweitert Radius und Horizont, reißt, wie Karl Marx und Friedrich Engels das formulierten, immer mehr Menschen aus der Borniertheit und dem »Idiotismus des Landlebens«.<sup>2</sup> Modernes Denken unterminiert Engstirnigkeit und Kleingeistigkeit und setzt alle Konventionen der permanenten und wirkungsvollen Kritik aus. Alle lieb- und unliebgewonnene Tradition wird dem Röntgenblick scharfsinniger Analyse unterzogen und dekonstruiert. Was von gestern ist, wird dem Müllhaufen

der Geschichte zugeführt. Die permanenten Revolutionen und Stilrevolutionen in den Künsten eröffnen dem Sehen, dem Empfinden, dem Hören, dem Leben neue Kontinente. Die ambitionierten Künste sickern in die Alltagskultur, aber beispielsweise auch in die Architektur ein, prägen und verändern – und verbessern! – Lebenswelten. In der Politik verbreitet sich ein Geist der Revolution oder zumindest der ambitionierten Reformen. Neue Generationen räumen kühn den Schutt und die Trümmer der Altvorderen beiseite. »Es braucht die große tabula rasa, auf der man spielt, das beginnergefühl«, notiert Bertolt Brecht 1941 in sein Arbeitstagebuch.<sup>3</sup> Natürlich ist all das keine Einbahnstraße, es gibt Gegenwind, etwa den Widerstand des Konventionellen in den Künsten, Reaktion und Gegenrevolution in der Politik, Stockungen wegen erlahmenden Elans, neuer Routinen oder Enttäuschungen, Aufstände des Konservatismus in der Ideenwelt, also diese Kämpfe, das Wogen, die Pendelschläge hin und zurück, all dieses übliche und bekannte »Weltkuddelmuddel«, wie Heinrich Heine das nannte.

Genau das will dieses Buch sezieren: die Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen revolutionären Ideen und Theorien, dem neuen Wissen, dem »Zeitgeist« im Sinne von verdichteten Atmosphären und gesellschaftlichen Grundströmungen sowie der künstlerischen Produktion und den großen geschichtlichen Epochebrüchen. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf Kunst und Kultur, die immer wieder als Seismograf wirkten, Veränderungen vorwegnahmen, sie aber auch anstießen und beschleunigten.

Halb ist das eine Geschichte der modernen Kunst, halb ein tastender Essay, der die Frage stellt und diskutiert: Was waren eigentlich die einmal radikalen Thematiken der Kunst, die wir in der Rückschau fälschlicherweise fast schon für selbstverständlich und konventionell nehmen? Was ist radikale Kunst heute, was soll politische Kunst sein, was sind ihre Möglich-

keiten, die Gesellschaft und die Diskurse zu beeinflussen und die Welt zu verändern? Denn das sind Fragen, die sich seit einigen Jahren die Künste selbst stellen: Wie kann man relevant sein? Dahinter lauert der Verdacht: Sind die Künste möglicherweise nur mehr Zerstreuung, Unterhaltung, ein Teil der Kommerzkultur? Ein Wirtschaftszweig unter anderen, gewissermaßen? Was kann noch kommen, wenn – jedenfalls gefühlt – alles schon einmal da war? Ist der Künstler, die Künstlerin letztlich auch nichts anderes als eine Figur der allgegenwärtigen Prominentenkultur mit ihren Regeln der Aufmerksamkeitsökonomie?

Die moderne Kunst war immer Schrittmacherin des Fortschritts, weil sie neue Wahrnehmungsformen durchsetzte. Bisweilen etablierten Künstler und Künstlerinnen auch als direktes Vorbild einen Lebensstil der unkonventionellen Existenz. Formsprachen und Sprachformen setzten das Hergebrachte dem Säurebad der Subversion aus. Sehr oft wurden aber auch die herrschenden Verhältnisse direkt attackiert oder der beißenden Kritik unterzogen. Auf direkte oder indirekte, auf gewollte oder auch nicht intendierte Weise wurden damit vorherrschende Anschauungen und Lebensweisen delegitimiert, und neue Anschauungen wurden nach und nach hegemonial. Kultur und Künste tragen so, nicht selten sogar hinter dem Rücken der Akteure, zum Aufstieg eines neuen Sets an Haltungen, Meinungen, politischen Anschauungen bei, zu einem neuen Weltverständnis.

In der Geschichte der Moderne prägten die Künste auf vielfältige Weise die äußere Realität: Schonungslose Beschreibungen der Wirklichkeit lieferten das Rohmaterial für Gesellschaftskritik – selbst dann, wenn die betreffenden Künstler das gar nicht beabsichtigten. Literaten und Literatinnen fanden eine Sprache und Schreibweisen, die die politische Pamphletistik beeinflussten. Stilrevolutionen veränderten die Art,

wie wir unsere Welt sehen, aber sie beeinflussten auch Menschenbilder. Die Introspektion, die Psyche und Gefühlswelten ergründete, brachte den modernen Individualismus hervor, entsprang aber selbst einem Zeitgeist, der die Selbstverwirklichung des Einzelnen, seine Freiheit und Emanzipation zu zentralen Themen machte. Sprachrevolutionen sickerten in den Alltag, beeinflussten die Medien, Bildsprachen breiteten sich von der Avantgarde ausgehend aus, wurden vom Überraschenden zum Gewohnten. Wo progressive politische Bewegungen an die Schaltstellen kamen, wie etwa im Roten Wien, wirkten die Künste über Architektur, Design, neue Stilsprachen direkt auf den Alltag ein und hatten ganz unmittelbar lebensweltliche Folgen. Die politische und radikale Kunst trug nicht nur dazu bei, Menschen für revolutionäre Bewegungen zu gewinnen, sie veränderte auch radikal die Auffassungen davon, was überhaupt Kunst sei. Die innere Logik der zeitgenössischen Kunst selbst trägt zur permanenten Veränderung bei, da nicht Wiederholung für Aufmerksamkeit auf dem Feld der Kunst und der Künste sorgt, sondern das Neue. Sie ist selbst ein wichtiger Motor von Erneuerung und revolutionärem Wandel, unterliegt aber zugleich einem gewissen Druck zu zwanghafter Originalität, was gelegentlich ermüdend ist. Dies nur als erste, skizzenhafte Andeutung.

Im Großen und Ganzen widmet sich dieses Buch den vergangenen zweihundert Jahren von Kunst, Kultur, Theorie, Ideengeschichte, Gesellschaft und Politik sowie den Wechselwirkungen zwischen ihnen, aber diese Periodisierung von »Moderne« ist prekär, wenn auch nicht völlig willkürlich. Den Beginn der philosophischen Moderne könnte man gut und gerne hundert Jahre früher veranschlagen, etwa mit dem Aufstieg der Aufklärung. Bei der literarischen Moderne liegt man sicherlich nicht gänzlich falsch, wenn man circa die Jahre um 1830 als Bezugspunkt nimmt, aber es ließe sich auch ein

früherer Stichtermin argumentieren, genauso wie ein späterer. Leicht zu begründen wäre, die Moderne in der bildenden Kunst ein paar Jahrzehnte später beginnen zu lassen. Unter der Wiener Moderne, um nur ein Beispiel zu nennen, wird allgemein das Geschehen in Kunst und Geistesleben ab 1870 oder 1880 verstanden, und manche würden sie mit dem Ersten Weltkrieg enden lassen. Mit ebenso guten Argumenten können wir aber auch die Kunst und Gedankenwelt sowie die revolutionären Reformen des Roten Wien bis 1934 als integralen Bestandteil dieser Epoche ansehen. Die Moderne in der Architektur würden viele Fachleute eher erst mit der Zeit um 1890 beginnen lassen, also mit dem Jugendstil und nicht mit der Gründerzeitarchitektur, manche sogar noch später, mit dem Kampf der klaren Formen gegen das Ornament. Periodisierungsdebatten sind aber auch nicht so wichtig, sie tun wenig zur Sache, und wenn man im Kopf behält, dass solche Grenzziehungen eben unscharf sind und sein müssen, dann kann man diese Problematik auch sofort wieder vergessen.

Was ist »politische« Kunst, was »radikale« Kunst? Diese Frage stellt sich heute für viele Kunstschaffende auch deshalb, weil – anders als über weite Strecken der Moderne – kein »progressiver Zeitgeist« als Rückenwind weht. Es fehlt, jenseits der Künste, an wuchtigen gesellschaftlichen Bewegungen, die einen Fortschritt Richtung mehr Gerechtigkeit, mehr Emanzipation, mehr Humanität als selbstverständlich erscheinen lassen. Nun mag das eine politisch-gesellschaftliche Pathologie sein – nennen wir es einfach einmal Pessimismus, Verzagtheit und Zukunftslosigkeit –, aber sie hat Rückwirkungen auf die Künste selbst. Jedenfalls gilt das für die historischen Zentren des Modernismus, jene Weltgegenden, die man früher »den Westen« nannte. Welcher Künstler, welche Künstlerin kann sich noch als Teil einer breiteren Fortschrittsbewegung sehen, als Koakteurin einer revolutionären Be-

wegung, als Beitragstätlerin zu gesellschaftlicher Modernisierung?

Aber wie ist ein Künstler »politisch«? Indem er oder sie einfach Fragen aufwirft, sie in die Welt setzt und diese dann Kreise ziehen lässt? Insofern ist jeder und alles politisch, aber das ist zugleich eine etwas unbefriedigende Charakterisierung. Früher waren auch die selbstbezüglichsten Stilrevolutionen noch »politisch«, da sie sofort mit Reaktionen des Konventionellen zu rechnen hatten. Der Konservatismus drängte die zeitgenössische Kunst nahezu automatisch ins Lager des Rebellisch-Revolutionären. »Die Vorreiter der modernen Architektur, gleich welcher Richtung, waren von Anfang an der Kritik der konservativen Kreise ausgesetzt.«<sup>4</sup>

Ist Kunst dann politisch, wenn sie ein im weitesten Sinne politisches Thema hat? Oder erst, wenn die Künstlerin, der Künstler eine direkte politische Botschaft verfertigt? Brecht, die Futuristen, das Bauhaus, die Abstraktion, die Abkehr von der Gegenständlichkeit, Balzacs Beschreibung der Geldwelt, Flauberts Verhöhnung des Bourgeois – das war alles auf seine Weise politisch und gesellschaftsverändernd, nur eben auf jeweils sehr unterschiedliche Weise. Ein weiteres Problem: Die Provokation, das Radikale, dem ist schnell der Stachel gezogen, wenn im eng umgrenzten Feld von Kunst und Kultur alles erlaubt ist und wenn es vom saturierten Bürgertum beklatscht – oder sogar gekauft – wird. Noch das Kunstwerk, das den Kommerz anprangert, wird am Kunstmarkt sofort für Millionen umgesetzt. Die Inszenierung, die die Entfremdung in der spätkapitalistischen Dekadenz beklagt, wird vom Stadttheaterpublikum euphorisch gefeiert.

Die Kunst der Moderne ist radikal, wo (oder besser: weil) sie neue Fragen und neue Stile etabliert – das ist so ziemlich die Minimaldefinition, aber zugleich ein wichtiges, zentrales Kriterium. Das, was Brecht das »Beginnergefühl« nannte. Man lässt Altes zurück und begibt sich in unbekannte Gewässer,

oft mit dem Pathos des Berserkers, der Grenzen niederreißt, oder auch tastend, versuchsweise. Der Künstler, die Künstlerin kann das als solitäres Genie tun, aber häufiger sind sie doch auch Teil eines breiteren Zeitstroms, ohne den dieses »Beginnergefühl« sich nicht recht einstellt. Die Künstler, sie sind sowohl Protokollführer des Zeitgeistes wie dessen Koautorinnen. Eine Revolution macht sowieso niemand allein. Ohnehin kann kein Künstler auf sich gestellt etwas »beginnen« – wenigstens ein Publikum braucht er, das ihn rezipiert und versteht oder zumindest auf produktive Weise missversteht (dass das Kunstwerk nicht vom Künstler allein geschaffen wird, sondern nur gemeinsam mit dem rezipierenden Publikum, ist auch so eine Erkenntnis, die erst im Lauf der Zeit zum Allgemeinplatz geworden ist). Ein »Beginner« ist nur ein halber, wenn niemand etwas davon merkt.

Der bürgerliche Roman und sein »Realismus«, wie er sich ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte, steht am Ausgang der hier gewählten Darstellung. Honoré de Balzac hat mit seiner *Comédie Humaine* ein Panorama der modernen bürgerlichen Gesellschaft schon im Moment ihres Ursprungs gezeichnet. Balzac war so ziemlich das Gegenteil eines sozialistischen Revolutionärs, er war ein reaktionärer Monarchist. Aber er hat die zeitgenössische Gesellschaft beschrieben, deren charakteristische Typen, die verwitternde Prunksucht der Aristokraten, die kriecherische Posiererei der Reichen, der bürgerlichen Geldleute, die um Anerkennung und Karrieren rangen, den lächerlichen Konkurrenzkampf aller gegen alle, das Elend der Armen. Spitze Zungen meinen, sein Panorama sei so überbevölkert, dass es vom Melderegister nur mehr schwer zu unterscheiden sei. Balzac hat das Geld in die Literatur eingeführt, das Geld, das allen fehlt (außer denen, die unendlich viel davon haben), den Wettlauf um monetären Wohlstand, der alles motiviert, selbst die Liebe, die Ehe.

Und die Kunst übrigens, denn Balzac hätte niemals so viel geschrieben, wenn er nicht ständig auf der Flucht vor Gläubigern gewesen wäre.

Karl Marx pries den alten Reaktionär Balzac dafür, dass er »alle Schattierungen des Geizes so gründlich studiert« habe,<sup>5</sup> bewunderte seine »tiefe Auffassung der realen Verhältnisse«,<sup>6</sup> etwa wie die Armut demütig macht, wie jede soziale Beziehung von der Berechnung vergiftet wird. Friedrich Engels formulierte später, er habe von Balzac mehr gelernt »als von allen berufsmäßigen Historikern, Ökonomen und Statistikern dieser Zeit zusammengenommen«.<sup>7</sup> Mode und Geld, beispielsweise, stehen in engem Verhältnis zueinander, nicht nur weil eine prächtige Hose Geld kostet, sondern auch, weil eine prächtige Hose eine Investition sein kann, die sich rechnet, da man in einer Welt der Eindrucks konkurrenz zum Aufbau einträglicher Netzwerke eine prächtige Hose braucht. Ein winziges Beispiel, das zeigt, dass alles mit allem zusammenhängt und die Dinge kompliziert sind.

Der Stil des bürgerlichen Romans von Balzac und seinen Nachfolgern war der des »Realismus«, was gerne als »naturgetreu« oder »zwanghaft wirklichkeitsnah« missverstanden wird. »Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen«, formulierte der bereits zitierte Friedrich Engels.<sup>8</sup> Realismus meint folglich nicht notgedrungen die Verdoppelung von Wirklichkeit, sondern die Verdichtung von Charakteren, die Herausarbeitung von Problematiken, die Entwicklung eines Stils, der uns über die Wirklichkeit etwas zu sagen hat.

Oft grübelten Gesellschaftstheoretikerinnen und Kulturwissenschaftler, was denn das eine, charakteristische Merkmal der Moderne sei, neben den permanenten, beschleunigten Stilrevolutionen, dem steten Beginnen und Neuanfangen. Zentral und neu sei die Introspektion, meint etwa Peter Gay

in seiner großen Geschichte der Moderne, also der Psychologismus.<sup>9</sup> In der Ideengeschichte komme das Individuum auf mit seinem Streben nach äußerer und innerer Erfüllung. Auch scheinbar kollektivistische Ideen wie die des Marxismus und Kommunismus betonen die Befreiung aller als Voraussetzung für die Befreiung und Emanzipation des Einzelnen, kanonisch geworden in der berühmten Wendung aus dem *Manifest*, dass »die freie Entwicklung eines Jeden die Bedingung für die freie Entwicklung Aller ist«.<sup>10</sup> Mit Sigmund Freud wird die Psychologie nicht nur zur Wissenschaft, sondern ganz schnell sogar zu einer Mode (das soll jetzt bitte nicht abschätzig klingen). Später einmal wird es nicht zufällig Denkschulen geben, die man als »Freudomarxismus« bezeichnet.

Der Impressionismus malt nicht die äußere Wirklichkeit in naturalistischer Strenge, sondern vielmehr deren Wirkung auf den Künstler, also dessen inneres Empfinden. Selbstverständlich, dass der Roman nicht mehr von fantastischen Geschichten lebt, sondern von der möglichst realistischen Beschreibung der psychischen Vorgänge, der inneren Konflikte der Subjekte. Aber das Innere ist nicht reines Inneres: In ihm kreuzen sich das geschichtlich Gewordene, Lebensweisen, gesellschaftliche Normen, die Sehnsüchte des modernen Selbst. Flaubert erlaubt den Leserinnen und Lesern, gewissermaßen durch die von Engstirnigkeit oder Beschränktheit gefärbte Brille der Protagonisten zu schauen, amalgamiert individuelles Empfinden und gesellschaftliche Konventionen und zeigt, wie fremdgesteuert die Figuren – aber letztlich wir alle – sind.

Gustave Flauberts Emma Bovary sehnt sich nach einem interessanten, intensiven Leben und zerbricht an den Hohlköpfen, von denen sie umgeben, und dem niedrigen Leben, in das sie gezwungen ist. Diese Sehnsucht kommt aus ihr selbst, aber zugleich auch nicht nur aus ihr allein, sondern aus der Gesellschaft. Flaubert, schon das ein Skandal, führt ein neues »The-

ma« in die Literatur ein – die Frau, ihre Wünsche und ihre Unterdrückung. Selbst ein eher konservativer Bürgerlicher, ist er Bohemien genug, nicht nur das Ancien Régime einer Kritik zu unterziehen, sondern auch noch die routinierte Kritik an demselben. Die »antibourgeoise Ästhetik« (Dolf Oehler) ist ein wesentliches Charakteristikum der Moderne, der »Bürgerschreck« eine zur Gewohnheit werdende Figur, die verstörende Irritation ein gängiges Stilelement.

»Die Künstler, die Schriftsteller sind Seismographen gesellschaftlicher Veränderungen und Erschütterungen«, sollte später der große österreichische Kommunist Ernst Fischer schreiben, viele Werke »geben Auskunft über bedeutende Probleme eines Zeitalters und tragen dazu bei, die kapitalistische Welt zu unterminieren.«<sup>11</sup>

Impressionistisches »Flimmern«, Hass auf die Bourgeoisie, neue Begriffe wie »Nerven«, »Décadence«, »Tempo«, »Intensität« werden prägend – und, natürlich, »Modernité«. Nonkonformismus kommt auf und geht einher mit der Idee von der autonomen Künstlerpersönlichkeit. Vom »Heroismus des modernen Lebens« schreibt Baudelaire, der erste Dichter, der vom großstädtischen Leben etwas zu sagen hat. »Gegenwärtigkeit«, im Sinne von »absolute contemporary«, wird zu einem eigenen Wert. »Das Neue« ist nicht bloß ein Attribut, sondern spätestens ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein regelrechter Kampfruf. All das versteht sich fast von selbst. Denn rundherum hat die ganze Welt sich beschleunigt. Die Eisenbahnen brachten Tempo in die Welt, in den Fabriken griffen Zahnräder und Maschinen ineinander, angetrieben von Dampfmaschinen, gigantischen Apparaturen gleich, an die die Menschen förmlich angeschlossen waren. Feuer und Dampf speiende Ungeheuer, die die Menschen zappeln ließen, als wären sie nur mehr die belebten Fortsätze der Maschinerie, aber doch gaben sie auch utopische Ausblicke auf eine automatisierte Welt mit mehr Wohlstand, weniger Pla-

ckerei und unermesslichen neuen Möglichkeiten. »Jedes Zeitalter bekommt neue Augen«, bekundete Heinrich Heine.<sup>12</sup>

Die Lyrik lieferte die radikalen Sprachrevolutionen mit Mallarmé, Verlaine und Rimbaud, eine Poesie, die von der Anspielung und Suggestion lebt, von einer neuen Musikalität und Rhythmik der Sprache auch, von Klangzauber, Wortkonstellationen, Vergeistigung. Die Künstlerperson selbst musste mindestens Teil des Kunstwerks sein, so mancher wurde mehr durch sein Leben berühmt als durch seine Werke, schon breitete sich allmählich und zunächst noch unbemerkt diese eigenartige Prominentenkultur in die Welt der Kunst aus. Das Leben selbst als Kunstwerk! Die Artifizialität der Sprache und der Darstellungsformen hält, aus der Poesie kommend, bald Einzug in die Prosa.

Die moderne Kunst braucht die Ideen des genialen Künstlers, der genialen Künstlerin, aber diese brauchen auch die Brutstätten der Kunst, den Sauerteig und die Kreativmilieus, in denen sie gedeihen. Die Ideen, die aufkommen, sind letztlich stets oder zumindest fast immer Ideen, die in der Luft liegen, was auch heißt, Ideen anderer Leute. Mit der Fotografie entsteht eine neue Technologie der naturalistischen Darstellung des »Realen«, und sogleich bewegt sich die Malerei vom klassisch Figuralen und ihren gewohnten Gegenständen weg. Das Gesehene ist schon Interpretation. Das Porträt nicht mehr primär oder gar allein Porträt des Porträtierten, sondern auf sichtbare Art auch des Porträtierenden. Man sieht nicht die »Wirklichkeit«, sondern das Bild, das der Maler gesehen hat, als er gemalt hat – was ein kleiner, aber entscheidender Unterschied ist. Nicht der Gegenstand wird gemalt, sondern die Wirkung, die er hervorruft. Mit der Verfremdung wird Neues sichtbar gemacht. Langsam entsteht eine Multiplizität der Stile, bis zum großen »Moment des Kubismus«, wie das der legendäre linke Kritiker und Essayist John Berger nannte, die vielleicht schnellste und radikalste Kunstrevolution der