

# DER SCHEIN DER DINGE EINFUEHRUNG IN DIE AESTHETIK

Attempto

**Umschlaggestaltung**  
unter Verwendung eines Fotos  
von Frank Röth / Frankfurter  
Allgemeine Zeitung. (Erstver-  
öffentlichung 27.09.2001)

**Die Deutsche Bibliothek –  
CIP-Einheitsaufnahme**

*Der Schein der Dinge:  
Einführung in die Ästhetik /*  
hrsg. von Monika Fick  
und Sybille Göbl. –  
Tübingen: Attempto-Verl., 2002  
ISBN 3-89308-352-9

© 2002 Attempto Verlag  
Dischingerweg 5  
D-72070 Tübingen  
<http://www.attempto-verlag.de>  
[info@attempto-verlag.de](mailto:info@attempto-verlag.de)

Das Werk einschließlich aller  
seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung  
außerhalb der engen Grenzen  
des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt  
insbesondere für Vervielfältigun-  
gen, Übersetzungen, Mikrover-  
filmungen und die Einspeiche-  
rung und Verarbeitung in elektro-  
nischen Systemen. Gedruckt auf  
alterungsbeständigem Bilder-  
druckpapier.

Gestaltung:  
K. F. Oetzbach, Aachen  
Druck und Bindung:  
Hubert & Co., Göttingen  
ISBN 3-89308-352-9



**Benutzerhinweis**  
Um den Fußnotenapparat zu  
entlasten und den Text lesbar zu  
halten, wurde folgendes Zitier-  
verfahren gewählt: Soweit nicht  
anders erläutert, verweisen die  
eingeklammerten Seitenzahlen  
im Text auf die Literaturangabe  
in der vorangehenden Fußnote.

3F 47732

## Vorwort

Dieses Buch sucht neue Wege. Es ist keine Aufsatzsammlung, sondern der Versuch eines Autorenteam, aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Schwerpunkten einen gemeinsamen Weg zu beschreiten und so in das Gebiet der Ästhetik einzuführen. Das Produkt der Zusammenarbeit ist interdisziplinär – Bildende Kunst, Film, Fotografie und Cyberspace, nicht zuletzt jedoch auch die Literatur werden gleichermaßen als ästhetische Phänomene reflektiert. Grenzüberschreitend sollte weiterhin die Art der Präsentation sein. Das Buch wendet sich nicht nur an ein engeres Fachpublikum bzw. an Studierende, sondern an einen breiteren Leserkreis. Diesen wollen wir zum einen dadurch erreichen, daß wir die theoretische Materie im Sinn einer Einführung gut verständlich darbieten, zum anderen vor allem dadurch, daß der Bezug zum Gegenstand der Ästhetik, zur Kunst und ihrer Wahrnehmung, gewahrt bleibt; die vielen Beispiele sorgen für Anschaulichkeit. Die meisten der Autorinnen und Autoren befassen sich im Rahmen ihrer außeruniversitären Berufspraxis mit ästhetischen Fragen oder sie sind junge Wissenschaftler. Wir denken, daß die dadurch eingebrachte Sichtweise sich mit dem Gebot wissenschaftlicher Genauigkeit ergänzt.

Die Herausgeberinnen danken den Autorinnen und Autoren für ihre große Kooperationsbereitschaft. Besonderer Dank gebührt Meike Adam und Christine Emig für die arbeitsintensive redaktionelle Betreuung der einzelnen Beiträge sowie die Erstellung von Literaturverzeichnis und Register. Dem Lektor des Attempto-Verlags, Herrn Stephan Dietrich, danken wir für die Ermöglichung dieses Projekts. Vor allem danken wir Herrn Karl F. Oetzbach für die ästhetische Gestaltung, die er dem Buch gegeben hat.

## Immaterielle Sinnlichkeit – Ästhetik der emphatischen Moderne

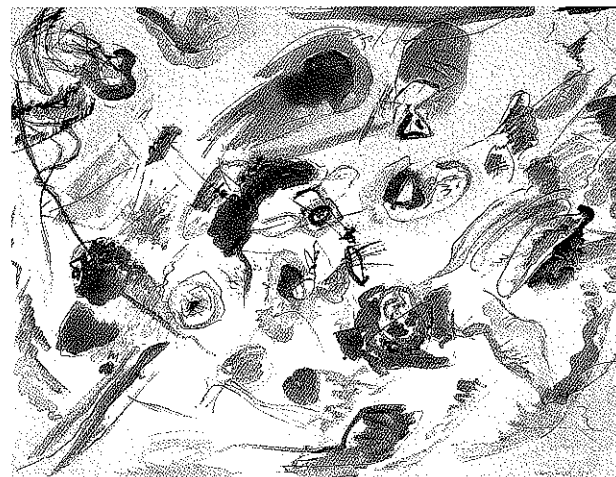
In der emphatischen Moderne wird das Material Gestalt und das Absolute Diskurs. Was man an der Kunst der europäischen Avantgarden um 1910 sehen und beschreiben kann, prototypisch z.B. im Werk Wassily Kandinskys oder im Vergleich von literarischen Zeitschriften der Jahrhundertwende und des Expressionismus, ist eine Auflösung organischer Bild- und Textstrukturen (Abstraktion, Texturierung) bis zu einem Punkt, an dem sie keine Bilder, Inhalte oder Botschaften mehr transportieren. Damit geht jedoch kein Verlust, sondern im Gegenteil eine Verabsolutierung von Sinn und Bedeutsamkeit einher – jedenfalls wenn man der avantgardistischen Kunstreflexion und -programmatisierung folgt, die diese Entwicklung begleitet. Freilich: Das erste kann man sehen, das zweite muß man glauben. Und so stellt sich die Frage, was eine Ästhetik dieser Kunst überhaupt sein kann und soll: eine materialästhetische Rekonstruktion der Formensprache, eine Rekonstruktion des avantgardistischen Programmdiskurses oder der Versuch einer integralen Deutung dessen, was da in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor sich ging, aus heutiger Sicht.

### Vorher – nachher

Vorher – nachher. Angesichts der längst und gründlich erfolgten Musealisierung der emphatischen Moderne und einer Forschung, die gegen die Rhetorik des absolut Neuen zu Recht die historischen Kontinuitäten herausgearbeitet hat, gilt es zunächst, den Schock des Andersartigen noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, den die Produkte der Avantgarden zu ihrer Zeit hervorgerufen haben. Am deutlichsten läßt sich das an der Bildenden Kunst ablesen: das Absehen von Zentralperspektive und dann figurlicher Darstellung überhaupt innerhalb weniger Jahre bricht mit einem Paradigma, das seit der Renaissance unangefochten galt. Pointiert (wenngleich rein hypothetisch) gesprochen, hätte ein Maler des 16. Jahrhunderts Bilder von, sagen wir, Franz von Stuck, Edward Burne-Jones oder Georges Seurat vielleicht noch als Übungen in der eigenen Disziplin erkennen können, ein abstraktes Bild von Kandinsky oder Mondrian aber kaum. Ein Wortkunst-Gedicht von August Stramm, ein Dada-Manifest oder ein Prosatext von Theodor Däubler wären noch um die Jahrhundertwende allenfalls als Zeugnisse für Irrenrede in Frage gekommen, nicht aber als Literatur. Umgekehrt werden Produkte von psychisch Kranken wie Adolf Wölffli oder Artefakte von Naturvölkern, die vorher allenfalls eth-



Edward Burne-Jones,  
The Dream of Sir Lancelot at  
the Chapel of the Holy Grail  
(1896), Öl auf Leinwand



Wassily Kandinsky, Ohne Titel  
(1910), Bleistift, Tusche und  
Aquarell auf Papier

nologisch, „neben Hülsenfrüchten und Lendenschürzen“<sup>1</sup> in Betracht kamen, Anfang des 20. Jahrhunderts emphatisch zu maßgeblichen Kunstwerken aufgewertet.

Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert des Sammelns und Klassifizierens gewesen, die neu gegründeten Wissenschaften hatten eine bisher ungekannte Menge positiver Fakten in allen nur denkbaren Bereichen erhoben, von der Anatomie und Biologie bis hin zur Ägyptologie und Mediävistik. Und nicht nur das Fachwissen, auch die „allgemeinbildenden Lexika, Enzyklopädien, Archive, Sammlungen und Museen nahmen exponentiell an Umfang zu. Zugleich wurde freilich die Integration der einzelnen Daten in übergreifende Strukturen, der Rekurs auf überkommene Deutungsmuster und damit Auswahl und Ordnung immer schwieriger: Im sogenannten Historismus sah man zunächst alle historischen Epochen und Kulturen der Menschheit als ‚unmittelbar zu Gott‘ an, am

<sup>1</sup> Ernst Bloch, *Negerplastik* [1915], in: Rolf-Peter Baacke (Hrsg.), Carl Einstein, *Materialien* Bd. 1: *Zwischen Bebuquin und Negerplastik*, Berlin 1990, S. 88-94, hier S. 89.

Ende galten dann im Prinzip alle Daten und Fakten als gleichwertig – und das heißt immer: gleich viel, aber auch gleich wenig wert. |<sup>2</sup> – Die wilden jungen Avantgardisten der emphatischen Moderne reagierten auf diesen Wissenswust mit einer demonstrativen Zerschlagung der Archive. Die italienischen Futuristen um Marinetti etwa erklärten in ihrem ersten Manifest (1909, dt. 1912), sie wollten Italien „von den unzähligen Museen befreien, die es wie unzählige Kirchhöfe bedecken.“ |<sup>3</sup> In ihrer Wortkunst wollten sie die einzelnen Worte „in Freiheit“ (*parole in libertà*) setzen, und die Programmatik des deutschen Expressionismus knüpft hier an. In der Bildenden Kunst ist der Schritt von der ‚realistischen‘ Salonmalerei mit exotistischen, historischen und mythologischen Themen zur revolutionären ‚Befreiung‘ von Farbe und Form unmittelbar anschaulich. Was kurz zuvor noch allenfalls als Ornament denkbar war, verabsolutiert sich zum programmatisch gefeierten Nullpunkt der Kunst – das eindrücklichste Beispiel ist Malewitschs Gemälde des schwarzen Quadrates auf weißem Grund (1915). Zerfall der organischen Einheiten – die Formel, mit der Nietzsche die *Décadence* bezeichnet hatte, findet in der emphatischen Moderne ihre Erfüllung:

*Ich halte mich diesmal nur bei der Frage des Stils auf. – Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen [...]. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. [...] Anarchie der Atome, Disgregation des Willens [...]. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. |<sup>4</sup>*

Das ist freilich eine Diagnose, keine Ästhetik. Die *parole in libertà* des italienischen Futurismus, die unverständlichen Texturen der Expressionisten, Dadaisten und Surrealisten lassen sich zwar ebenso wie die zeitgleichen kubistischen und abstrakten Formexperimente als Verselbständigung des Materials (Farbe, Linie, Fläche, Wort, Klang) gegenüber jeglicher mimetischen Verpflichtung beschreiben, sozusagen als Rückbesinnung auf die Elemente des Handwerks. Wer das tut, muß sich im Klaren darüber sein, daß er die Emphase, die diese Entwicklung zeitgenössisch begleitet hatte, komplett verfehlt.

## Der mediumistische Programmdiskurs

Carl Einstein, einer der ersten, radikalsten und kritischsten Programmatiker der literarischen Moderne, hat bereits Ende der 1920er Jahre im Rahmen der Propyläen-Kunstgeschichte einen voluminösen Band zur *Kunst des 20. Jahrhunderts* vorgelegt. Bei aller generellen Enttäuschung über die Entwicklung der europäischen Avantgarden kann man dort über die Münchner Künstlergruppe um Wassily Kandinsky und Franz Marc, den Blauen Reiter, folgendes lesen:

*Kaum hat je solch reiner Aufruhr Deutschland durchstürmt. Man verlangte anderes als neue Bilder, nämlich neue seelische Zustände. Somit wurde der Begriff des Künstlers weit über das Handwerksmäßige hinaus gespannt. |<sup>5</sup>*

Das ist – ungebrochen – das Pathos der Avantgarde: Reinheit, Revolte („Aufruhr“, „durchstürmt“ – man denke an die Zeitschriftentitel: *Die Aktion*, *Der Sturm*), Neuheit, Transzendierung der Oberfläche zugunsten von primären Wirklichkeiten, hier mit Mallarmé als *états d'âme* („seelische Zustände“) angesprochen:

*Rücksichtsloser als die anderen Deutschen versuchten Marc, Kandinsky und Klee in die Bilder eine abgeänderte menschliche Haltung zu tragen. Endlich faßte man den Mut, hemmende und verbrauchte Übereinkünfte zu zerstören, und wagte, entdeckte Gesichte rückhaltlos aufzuzeichnen. Man versuchte das Prozeßhafte des inneren Schauens festzuhalten, dynamisierte das Bild, damit ein visionäres Geschehen unmittelbar im Bild selber handle. Der Maler war nicht mehr Darsteller oder Arrangeur, sondern pures Medium der Gesichte (S. 241).*

„Gesichte“, „visionäres Geschehen“, „pures Medium“ – die Programmatik der emphatischen Moderne pflegt über die neuartigen Formen ihrer Kunst beinahe durchweg einen Diskurs jenseits des Materiellen, der heute höchst seltsam anmutet und der Erläuterung bedarf.

Das Vokabular, das hier und in vielen entsprechenden Äußerungen bemüht wird, entstammt dem Kontext des modernen Spiritismus. Geisterglauben und Okkultismus hat es zwar immer schon gegeben, zuletzt hatten sie in der Romantik einen Höhepunkt erlebt. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aber war – parallel mit der „Entkirchlichung und Entchristianisierung“ der Gesellschaft |<sup>6</sup> – die Welle eines mehr praktisch-experimentellen Verkehrs mit Geistern aus den USA nach Europa geschwappt. Vielfach trug er neureligöse Züge, |<sup>7</sup> hatte aber auch Teil an der öffentlichen



<sup>2</sup> | Vgl. zu diesem Zusammenhang, Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefanger/Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen 1996.

<sup>3</sup> | Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus* [1909/12], in: Peter Demetz (Hrsg.), *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*, München 1990, S. 172-178, hier S. 176.

<sup>4</sup> | Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* [1888], in: F.N., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York 1980, Bd. 6, S. 9-53, hier S. 27.

<sup>5</sup> | Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [1926, <sup>3</sup>1931], hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996, S. 242.

<sup>6</sup> | Vgl. Thomas Nipperdey, *Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918*, München 1988, S. 124.

<sup>7</sup> | Vgl. Ulrich Linse, *Der Spiritismus in Deutschland um 1900*, in: Moritz Baßler/Hildegard Châtellier (Hrsg.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900/Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, Straßburg 1998, S. 95-113.

Unterhaltungskultur der frühen Moderne oder wurde – etwa in der 1882 gegründeten und prominent besetzten Society for Psychical Research – geradezu als wissenschaftliche Disziplin betrieben. Parapsychologie, Theosophie, Okkultismus, Gnosis, Spiritismus und viele andere, terminologisch kaum klar voneinander zu trennende mystizistische Strömungen waren im intellektuellen Leben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von durchaus „omnipräsente[r] Marginalität“.<sup>8</sup> Zwischen Ersatzreligion, parawissenschaftlich organisierter Physik, Medizin und bürgerlichem Feierabendvergnügen deckten ihre Praktiken ein breites Spektrum zeitgenössischer Bedürfnisse ab; „nahezu alle bekannten Wissenschaftler“ der Zeit nahmen „an Experimenten mit personalen Medien teil“ (S. 93), ebenso wie nahezu alle bekannten Dichter und Künstler sich zumindest am Rande auch mit mystizistischem Schrifttum beschäftigten und spiritistische Sitzungen besuchten.<sup>9</sup> Die keineswegs marginale, vielmehr konstitutive Bedeutung theosophischer und anderer Okkultismen insbesondere für den Durchbruch der Abstraktion in der bildenden Kunst (Kandinsky, Kupka, Malewitsch, Mondrian) ist inzwischen gut belegt.<sup>10</sup> Im je konkreten Fall führt eine Aufarbeitung dieser Einflüsse jedoch selten weiter als bis zu einer wiederkehrenden Argumentationsfigur direkter Inspiration, die auch in den Programmschriften der Avantgarde dominiert. Weil der Künstler hier die Stelle des spiritistischen Mediums einnimmt, kann man diese Figur und den um sie zentrierten Programmdiskurs **mediumistisch** nennen.

Spiritistische Medien bereiten in der Zeit um 1900, gemanagt von Impresarios, die europäischen Großstädte und Adelshöfe und traten in wissenschaftlichen und privaten Zirkeln auf. Im Kapitel *Fragwürdigstes* in Thomas Manns *Zauberberg* ist der Ablauf einer spiritistischen Sitzung nachzulesen (Mann hatte selbst solche Sitzungen bei dem Münchner Arzt Schrenck-Notzing besucht und protokolliert). Die Teilnehmer, unter ihnen das Medium, bilden zunächst einen Kreis. Durch entsprechende Vorkehrungen des Impresarios wird das Medium in Trance versetzt. Dieser Zustand erlaubt einen direkten Kontakt zu einer irgendwie gearteten Primärwirklichkeit, einem Jenseits. Was genau man sich unter diesem Jenseits vorgestellt hat, differiert allerdings stark. Schon seit dem romantischen Okkultismus hatte es zumindest eine psychische Seite („Unbewußtes“) und eine transzendente Seite („Seele“ in einem christlich oder anders bestimmten ‚Geisterreich‘). Der Philosoph Carl du Prel, der zu den führenden Vertretern des Spiritismus in Deutschland gehörte und unter anderem Reclam-Hefte zum Thema verfaßt hat, integrierte diese beiden Seiten in seiner Theorie des Somnambulismus: der Wach- und Wahrträumer oder auch das hypnotisierte Medium gelangen demnach einerseits in ihr eigenes Unbewußtes, können von dort aber gelegentlich auch die Grenze zum



Medium produziert ein Materialisationsphänomen in einer Sitzung bei Schrenck-Notzing (1911), Fotografie

<sup>8</sup> | Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*, Berlin 2000, S. X.

<sup>9</sup> | Vgl. Moritz Baßler, *Lehnstühle werden verrückt. Spiritismus und literarische Moderne. Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky*, in: Hofmannsthal Jb. 1/1993, S. 287-307; sowie die Beiträge in Baßler/Châtellier (Hrsg.), *Mystik (Anm. 7)*, und Bettina Gruber (Hrsg.), *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, Opladen 1997.

<sup>10</sup> | Vgl. die Kataloge: Maurice Tuchman (Hrsg.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, The Los Angeles County Museum of Modern Art, New York 1986; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle 1995. – Zu Kandinsky: Marion Ackermann, *Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto. Überlegungen zum Einfluß des Spiritismus auf Kandinsky*, in: Baßler/Châtellier (Hrsg.), *Mystik (Anm. 7)*, S. 187-201.

<sup>11</sup> | Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus: logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 1963 [1921], S. 115.

<sup>12</sup> | Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], hrsg. v. Max Bill, Bern 1952, S. 29.

ewigen Seelenreich überschreiten. All dies ergibt eine kaum zu entwirrende Mixtur aus psychologischen, religiösen, philosophischen und medizinischen Ideen, die sich außerdem bei jedem Theoretiker des Spiritismus etwas anders liest.

Eher naturwissenschaftlich ausgerichtete Kreise, wie sie in der international renommierten Society for Psychical Research dominierten, bevorzugten dagegen Theorien einer vierten Dimension bzw. Hypothesen über feinstoffliche Substanzen und noch unerforschte Strahlen und Wellen (analog zu den gerade entdeckten Röntgenstrahlen, ebenfalls prominent im Zauberberg vertreten). In jedem Fall müssen diese Phänomene in ihrem direkten Zusammenhang mit dem herrschenden Positivismus gesehen werden, demzufolge die Wahrheit aus einfachen, wissenschaftlich nachweisbaren Fakten besteht. Entweder wollten die Spiritisten das selbstzufriedene Weltbild des Positivismus komplementär ergänzen durch einen exklusiven Zugang zu allem, was sich (bloß) zeigt, aber prinzipiell nicht wissenschaftlich beschreibbar ist. Oder man erklärte die okkulten ‚Fakten‘ zu einem vermutlich in naher Zukunft, jedoch bisher noch nicht wissenschaftlich erfassbaren Teil der Natur.

Für die kunstprogrammatische Beerbung ist der entscheidende Aspekt, daß die seltsamen Phänomene, die während der Sitzung mit einem Medium auftreten, diesem als Verursacher nicht zugerechnet werden können. Unabhängig davon, ob die Erscheinung durch die Tätigkeit des Mediums zustandekommt (wie beim automatischen Schreiben oder der Hervorbringung von ‚Materialisationsphänomenen‘, also von leibhaftigen Geistererscheinungen) oder ohne dessen sichtbare Beteiligung – nicht das Medium bringt sie hervor, sondern die Kräfte einer Transzendenz, in der klassischen Version der sogenannte Spirit (wie Spirit Holger im *Zauberberg*). Die „Gesichte“ entspringen nicht der Phantasie des Mediums, sondern sind das Ergebnis einer direkten Inspiration aus dem Geisterreich.

## Über das Geistige in der Kunst

Beziehungweise aus dem Reich des Geistigen. Werkbiographisch unmittelbar vor dem Schritt in die Abstraktion publiziert Wassily Kandinsky seine Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912), die – untypisch für die Gattung – auch in anderen ‚Ismen‘ der Zeit begeistert rezipiert wurde. Der skizzierte spiritistische und theosophische Diskurs ist in diesem Text schon durch die Nennung entsprechender Namen ausführlich repräsentiert. Kandinsky leistet jedoch mehr: Er historisiert das mediumistische Modell in Gestalt eines ‚geistigen Dreiecks‘ und weist dabei dem em-

„Es gibt allerdings Unausprechliches. Dieses zeigt sich, es ist das Mystische.“<sup>11</sup>

„Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.“<sup>12</sup>

phatisch modernen Künstler der Gegenwart seinen systematischen Ort zu. Das Dreieck muß man sich als eine Bevölkerungspyramide vorstellen, die nicht nach Alter, sondern nach geistiger Entwicklung der Einwohner geordnet ist. Es soll damit einen Synchronschnitt durch die Gegenwart und zugleich eine historische Dimension repräsentieren.

Wie hier zugeordnet wird, ist für das Selbstverständnis der Avantgarde höchst aufschlußreich. Unten sitzt die dumpfe Masse. Weiter oben findet sich eine Abteilung mit bekennenden „Juden, Katholiken, Protestanten usw. In Wirklichkeit sind sie Atheisten“, dazu Demokraten und Sozialisten. Die nächsthöhere Schicht stellen die gebildeten, selbstsicheren Positivisten, Republikaner und Sozialisten – repräsentiert durch den Lieblingsfeind aller ‚Geistigen‘, den positivistischen Anthropologen und Pathologen an der Berliner Charité Rudolf Virchow. „In der Kunst sind sie Naturalisten“. Der Dreiecksfigur entsprechend immer kleiner werden die folgenden Abteilungen, die den Positivismus selbst historisieren (und damit erstmals das Prinzip des geistigen Dreiecks realisieren): diese Schicht läßt sich durch die unerklärlichen Phänomene, die etwa der Spiritismus liefert, immerhin schon verwirren. Es folgen die Spiritisten, Hypnotiseure und Menschen, die sich an der Kunst und den visionären Praktiken anderer Völker orientieren, weiter oben dann die Theosophen (namentlich Helen Blavatzky und Rudolf Steiner) und an der Spitze schließlich – und erwartbarerweise – die modernen Künstler.<sup>13</sup>

*Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo „heute“ die höchste Spitze war, ist „morgen“ die nächste Abteilung, d.h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung. (S.29)*

Der geistige Horizont der jeweils höheren Abteilung wird also im historischen Verlauf sozusagen zum Common sense naturalisiert – soweit ist das Modell durchaus nachvollziehbar. Aber was geschieht an der Spitze des Dreiecks, dort wo der moderne Künstler seinen Ort hat – woher nimmt dieser seine Inspiration, was zieht ihn hinan? Oder anders gefragt: In welchem Element (abgesehen von der Zeit) bewegt sich das geistige Dreieck „vor- und aufwärts“? Die Antwort lautet selbstverständlich: im Geistigen. Nur der Künstler empfängt direkt aus der Primärwirklichkeit und verleiht dieser erstmalig Form, die dann im Verlaufe der Geschichte im Dreieck absinken, d.h. ‚verstanden‘, kontextualisiert werden kann. Die Unverständlichkeit moderner Kunst bekommt in Kandinskys

<sup>13</sup> | Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (Anm. 12), S. 36-52. Vgl. Baßler, *Lehnstühle werden verrückt* (Anm. 9).

<sup>14</sup> | Vgl. dazu ausführlich: Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994, bes. Kapitel 2.

<sup>15</sup> | Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (Anm. 12), S. 39.

<sup>16</sup> | Carl du Prel, *Der Spiritismus*, Leipzig o.J., S. 11.

<sup>17</sup> | *Diese Denkfürer macht im 20. Jahrhundert Karriere, etwa über die Sprachontologie Martin Heideggers bis hin zum jungen Michel Foucault.*

<sup>18</sup> | Boris Groys, *Die Gewalt der Bilder. Die historische Avantgarde als Formung des Neuen Menschen*, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 63-75, hier S. 64.

<sup>19</sup> | So versteht es z.B. Groys, *Die Gewalt der Bilder* (Anm. 18), S. 69.

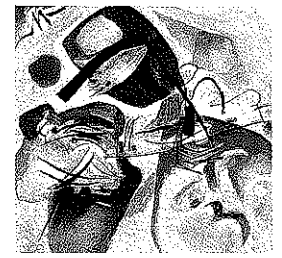
<sup>20</sup> | Oskar Kokoschka, *Von der Natur der Gesichte* [1912], in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler, übers. von Jürgen Blasius / Christian Höller / Christoph Hollender u.a.*, Bd. 1, 1895-1941, Ostfildern-Ruit 1998, S. 128-130, hier S. 128; 129f.

Modell also einen systematischen Ort an der Schnittstelle von Geist und Form. |<sup>14</sup> Für die avantgardistische Ästhetik bedeutet das:

*Es kann keine Theorie dieses Prinzips für den weiteren im Reiche des Nichtmateriellen liegenden Weg geben. Es kann sich materiell nicht kristallisieren das, was materiell noch nicht existiert. Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden. |<sup>15</sup>*

Das bringt die mediumistische Rhetorik noch einmal auf den Punkt: Der Künstler versteht sich als Medium, durch das sich die neuen Formen im Diesseits erstmals kristallisieren, als Materialisationsphänomene „auf der schmalen Grenzscheide, auf welcher das Diesseits und das Jenseits sich berühren“. |<sup>16</sup> Der Vektor, die Richtung der kunstgeschichtlichen Entwicklung, wird festgelegt durch den ‚führenden Geist‘, der auch den avantgardistischen Künstler leitet. Es kann folglich keine ästhetische Theorie über diese an der Grenze zum Absoluten empfangene Kunst geben, denn Theorie ist als diskursive Nachbereitung immer sekundär |<sup>17</sup> (und daher Index für das Absinken des Neuen im geistigen Dreieck). Vermittels dieser Denkfürer einer direkten Inspiration situiert sich die Avantgarde „außerhalb des herrschenden ästhetischen Gesetzes“ und somit, „zumindest ästhetisch gesehen, jenseits von Gut und Böse, das heißt des guten und des schlechten Geschmacks, des Gelingens und des Nicht-Gelingens, der Professionalität und der Nicht-Professionalität.“ |<sup>18</sup> Wie jede Avantgarde-Bewegung pflegt auch der Blaue Reiter einen konsequent anti-akademischen Gestus, obwohl Kandinsky und Klee durchaus noch eine akademische Zeichenausbildung bei Franz von Stuck genossen haben.

Der Künstler an der Spitze des geistigen Dreiecks – das klingt zunächst nach einem pyramidalen Diskurs, der von oben kontrolliert und der Welt aufgezwungen werden soll. |<sup>19</sup> Das Gegenteil ist jedoch der Fall: Als (bloßes) Medium kontrolliert der Künstler nicht einmal Form und Sinn der eigenen Werke, geschweige denn ihre Rezeption. Sein Talent, hieß es oben, bereite bloß dem Gefühl „die Bahn“ – der Künstler muß also nicht für den Sinn seiner Werke einstehen, sondern kann sich stattdessen auf eine höhere, auch von ihm nicht rationalisierbare Autorität berufen. Es ist kein Zufall, daß *Über das Geistige in der Kunst* an der Schwelle zur Abstraktion verfaßt wird. Der mediumistische Diskurs versorgt den Künstler mit der Lizenz für seine radikal neuen, nirgends herzuleitenden und theoretisch nicht zu rechtfertigenden Formen – darin scheint mir seine wichtigste Funktion zu liegen. Auf Seiten des Rezipienten dagegen legitimiert er die Unverständlichkeit dieser neuen Kunst: Sie ist ja gerade der Ausweis dessen, daß es sich hier



Wassily Kandinsky,  
Mit dem schwarzen Bogen  
(1912), Öl auf Leinwand

*„Das Bewußtsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt. [...] Als plötzlicher Stand wird uns ein Gesicht, wie der erste Blick, wie der erste Schrei eines Kindes, das eben geboren aus dem Leib der Mutter fällt.“ |<sup>20</sup>*

tatsächlich um originale, direkt aus dem Ganz Anderen geschöpfte Formen handelt.

Schon im Spiritismus mußten die medial hervorgebrachten Phänomene so beschaffen sein, daß sie ihre Herkunft aus einer anderen Welt als der hiesigen, einer Welt mit anderen Gesetzen und Formen, indizierten. Dabei handelte es sich in der Regel um Ereignisse, die sich kausal nicht erklären ließen (Wunder), um Botschaften in Sprachen, die das Medium nicht beherrschte, Mitteilungen über räumlich oder zeitlich entfernte, dem Medium nicht bekannte Sachverhalte und ähnliches. Die Parapsychologie kennt noch heute die sogenannten Permanent Paranormalen Objekte (PPOs), denen man ihr Zustandekommen in einem Reich jenseits der irdischen Naturgesetze ansieht (z.B. ineinander verschränkte Ringe ohne Naht). Emphatisch moderne Kunstwerke sind, der avantgardistischen Rhetorik zufolge, PPOs:

*Gleichwie das Wunder den mechanischen Ablauf schockhaft und unerklärbar unterbricht, so werden aus dem visionären Geschehen Blöcke von Irrationalem in die Wirklichkeit geschleudert.* |<sup>21</sup>

Sie sind, ihrer primärwirklichen Herkunft gemäß, keine aus Regeln, aus der Natur oder sonstwie abgeleiteten, sondern eigengesetzliche, totale Formen – absolute Kunst. Ein Erfassen ihrer Gesetzmäßigkeiten und damit die Möglichkeit zur stilistischen Nachahmung entsteht erst in der Rezeption, die – dem geistigen Dreieck zufolge – immer auch Trivialisierung bedeutet. „Kunst wird wirkende Kraft, wie weit sie vermag, das Sehen gesetzmäßig zu ordnen“, |<sup>23</sup> proklamiert Einstein emphatisch bereits in einem frühen Essay, oder – etwas respektloser – in *Bebuquin*: „Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens“. |<sup>24</sup>

## Künstlerische Praxis

„Keiner der großen Namen der Moderne – von Kupka bis Kandinsky, von Mondrian bis Malewitsch, von Duchamp bis André Breton – konnte sich dieser Faszination [eines spiritualistischen Synkretismus] entziehen“ |<sup>25</sup> – der mediumistische Diskurs gehört zu den poetologischen Konstanten der emphatischen Moderne. Unverständlichkeit wird zu einem wesentlichen Auswahlkriterium für die Aufnahme in avantgardistische Zirkel und Zeitschriften, das auch die Aneignung von primitiver Kunst oder von Art brut, der Kunst von Geisteskranken, befördert. Nicht ganz so deutlich ist allerdings, in welchem Umfang diesem Diskurs auch wirklich Praktiken der Herstellung von Kunstwerken entsprochen haben. „Technik der Trance“ – die Ausschaltung des planenden Bewußtseins

*„Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens. Jedes Gesicht hat seine eigene Form. [...] Ein Kunstwerk gestalten heißt ein Gesicht sichtbar machen. Nicht aber, sich über das Gesicht verständigen.“* |<sup>22</sup>

<sup>21</sup> | Carl Einstein, *Georges Braque* [1934], in: C.E., *Werke Bd. 3, 1929-1940*, hrsg. von Marion Schmid/Liliane Meffre, Wien, Berlin 1985, S. 181-456, hier S. 327.

<sup>22</sup> | Herwarth Walden, *Das Begriffliche in der Dichtung*, in: *Der Sturm* 9/1918/19, S. 66f.

<sup>23</sup> | Carl Einstein, *Totalität* [1914], in: C.E., *Werke Bd. 1, 1908-1918*, hrsg. von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1980, S. 223-229, hier S. 223.

<sup>24</sup> | Carl Einstein, *Bebuquin*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Stuttgart 1985, S. 18.

<sup>25</sup> | Jean Clair, *Avantgarde zwischen Terror und Vernunft. Die Verantwortung des Künstlers*, dt. von Ronald Voullié, Köln 1998, S. 13.

<sup>26</sup> | Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden, Bd. 3, Gedichte*, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Stuttgart 6/1978, S. 52.

<sup>27</sup> | Hermann Bahr, *Expressionismus*, München 1916, S. 43

durch Drogen (vgl. Gottfried Benns Gedicht *Kokain*: „Den Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten, / den gibst du mir: schon ist die Kehle rauh“ |<sup>26</sup>) ist gelegentlich belegt, steht aber doch vermutlich in keinem Verhältnis zu der Flut von „Traum“, „Vision“, „Gesicht“, „Ekstase der Sehnsucht“ und ähnlich betitelten Texten des Expressionismus. Dazu kommt, daß man Träume ja in der Regel nicht während des Träumens, sondern post festum aufzeichnet. Die originär spiritistische Form mediumistischen Schreibens, die *Écriture automatique*, lernt die amerikanische Schriftstellerin Gertrude Stein schon vor 1900 als Versuchsperson psychophysischer Experimente kennen, ansonsten scheint sie aber als literarische Praxis vor dem Surrealismus kaum verbreitet. Eine Ausnahme sind jene spiritistischen Sitzungen, auf denen der Spirit, wie Holger im *Zauberberg*, selbst zum „Dichter“ wird. In der belegbaren Praxis ist freilich auch das Medium zumeist des Schreibens nicht ganz unkundig, so etwa, wenn ein gewisser (toter) Graf C.W. seinen lyrischen Nachlaß bei entsprechender Gelegenheit ausgerechnet dem Medium Rainer Maria Rilke diktiert (Ergebnis: Gedichte wie *Bei Kamak wars, Wunderliches Wort* u.a.).

Im Surrealisten-Kreis um André Breton kommt noch einmal alles zusammen, was der emphatischen Moderne gut und teuer war. Breton, Éluard und Soupault entwickeln planmäßig und erfolgreich Techniken des automatischen Schreibens und produzieren dabei wunderbar unverständliche Lyrik und Prosa. Bei ähnlicher Gelegenheit üben sie sich auch in sogenannten Simulationsversuchen wahnsinniger *Écriture*, sammeln Traumberichte etc. Die Primärwirklichkeit (Sur-Realität), aus der sie dabei ihre Diktate zu empfangen meinen, ist denkbar unbestimmt irgendwo zwischen dem Unbewußten der Psychoanalyse und einem spiritistischen Geisterreich angesiedelt. In *Les Pas perdus* (1924) berichtet Breton von einer entsprechenden Séance, in der auch hellseherische Elemente auftraten, mit dem Effekt, „daß selbst die Überheblichsten und Selbstsichersten unter uns noch nach zehn Tagen verwirrt blieben, vor Erkenntnis und Angst zitternd, und vor dem Wunder gewissermaßen jede Haltung verloren haben“ |<sup>29</sup> (ein Platz in einer zumindest mittleren Etage des geistigen Dreiecks wäre ihnen bei Kandinsky sicher gewesen). Breton hält es in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise für nötig, „die Sichtweise des Spiritismus“ ausdrücklich zurückzuweisen und förmlich abzustreiten, „daß es irgendeine Art der Kommunikation zwischen Lebenden und Toten gibt.“ (S. 117)

Aber solche Experimente bleiben selbst in der Hochphase der europäischen Avantgarden eher die Ausnahme. Häufiger schon entspricht der mediumistischen Emphase in der Praxis eine Art Alla-prima-Technik. Bretons „Geheimnisse der surrealistischen ma-

*„Man sieht ein Bild, das man nicht versteht, und liest dann einen Text dazu, den man noch weniger versteht. Nachbarin, euer Fläschchen!“* |<sup>27</sup>

*„Surrealismus, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“* |<sup>28</sup>

*„Frage: Philippe Soupault, wie haben Sie und Ihr Freund André Breton sich in den Zustand des Halbschlafs versetzt, um „automatisch“ zu schreiben? Nahmen Sie irgendwelche Drogen? Antwort: Absolut nicht! Wir versetzten uns in einen passiven Zustand und folgten dem Lauf unserer Gedanken.“* |<sup>30</sup>



gischen Kunst" klingen gar nicht so furchtbar magisch, wenn es um die konkrete Produktion geht:

*Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. [...] Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben.* |<sup>31</sup>

Ähnlich berichtet auch Paul Klee von seiner Arbeit „nur mit der Linie, mit der Linie als absolute Geistigkeit, ohne analytisches Beiwerk, einfach vorweggenommen“, |<sup>32</sup> die ihm eine Art inspiriertes Stenographieren erlaubt. Während die Grandseigneurs der klassischen Moderne wie Thomas Mann in Deutschland und Paul Valéry in Frankreich Genie noch mit Arbeit assoziieren, schreibt, zeichnet und malt die Avantgarde einfach drauflos – auch dafür gibt ihr die mediumistische Rhetorik die Lizenz. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“: |<sup>35</sup> Mühsam erlernte künstlerische Nachahmung des Sichtbaren weicht dem Empfangen des noch nie Gesehenen, Realismus dem Formgeben einer Sur-Realität.

*Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Realität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind.* |<sup>36</sup>

So gesehen, begleitet der mediumistische Diskurs eine praktische Ästhetik der Spontaneität, der Ad-hoc-Gestaltgebung jenseits mimetischer Verpflichtung, vorgegebener Kompositionsregeln und der traditionell langwierigen, intentionalen Planung von der ersten Skizze bis zum vollendeten Kunstwerk. In der Literatur entsprechen dem Texturen, die, wie von Nietzsche antizipiert, keinen übergreifenden Sinn mehr etablieren; eine referenzialisierende Überschrift wie „Gesicht“ oder „Verwandlung des Bösen“ steht nur noch für das Ganze in seiner bedeutungsvollen Rätselhaftigkeit ein, erlaubt aber nicht mehr das Verständnis der Textdetails und ihrer Abfolge. Kandinskys Arbeiten der 10er Jahre oder den kleinformatigen Aquarellen und Zeichnungen Klees sind solche Texturen wahlverwandt, man vergleiche etwa die Feuilletons, die Theodor Däubler, unter anderem in seiner Funktion als Kunstreferent des *Berliner Börsen-Courier*, zu diesen beiden Künstlern

*„Oh, da künden Gespensterchen oder aufbrechende Wanderstämme ihr tatsächliches Erscheinen in der Welt künstlerischer Möglichkeiten an.“* |<sup>33</sup>

*„Realismus gewinnt hier einen tieferen Sinn, nämlich nicht mehr den des Nach- oder Abbildens, sondern des Neubildens eines konkret Wirklichen.“* |<sup>34</sup>

<sup>28</sup> | André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* [1924], in: A.B., *Die Manifeste des Surrealismus*, dt. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9-43, hier S. 26.

<sup>29</sup> | André Breton, *Auftritt des Mediums*, in: A.B., *Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste*, dt. von Holger Fock, Berlin 1989, S. 113-120, hier S. 116f.

<sup>30</sup> | Ré Soupault, *Nachwort*, in: André Breton / Philippe Soupault, *Die magnetischen Felder*, Heidelberg 1990, S. 181.

<sup>31</sup> | Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (Anm. 28), S.29f.

<sup>32</sup> | Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, hrsg. von Wolfgang Kersten, Bern 1988, S. 333.

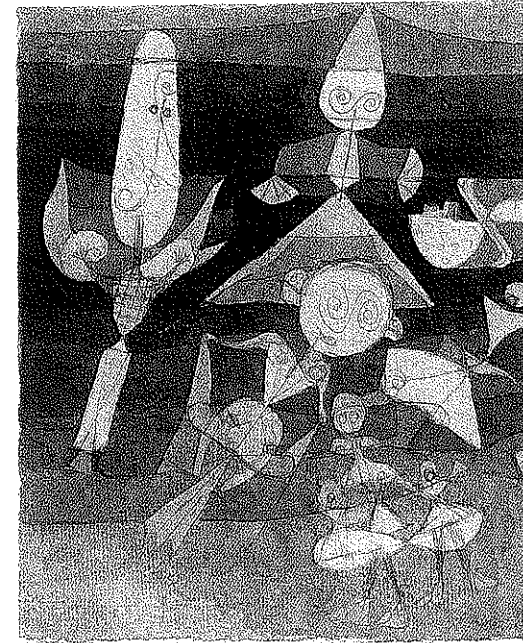
<sup>33</sup> | Theodor Däubler, *Paul Klee* [1918], in: T.D., *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hrsg. von Friedhelm Kemp / Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, S. 161-164, hier S. 162.

<sup>34</sup> | Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Anm. 5), S. 262.

<sup>35</sup> | Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, in: P.K., *Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen*, Köln 1983, S. 4-9, hier S. 5.

vorgelegt hat. Klees inspiriertes Arbeiten „nur mit der Linie“ liest sich dort so:

*Auch obere Wesenheiten sehnen sich zu uns herab. Klee kann sie festbannen. Als zitternde Blättergerippe rieseln sie vor seinen Blicken nieder. Wie fein sie [?] wird. Und wie beibehaltenswert. Klee muß sich entschließen, sie aufzuzeichnen. Aber Herbstblätter scheinen es keineswegs zu sein. Vielleicht nicht einmal verpflanzbare Geister in gewahrbarer Traumgewandung. Oft kommen auch unselige Wesenlein und Seelchen Abgeschiedener zu ihm. [...] Und so beruhigt er denn seine allerartesten Gästlein, indem er sie am Papier haften läßt; und das verschafft ihm selber Frieden.* |<sup>37</sup>



Paul Klee, *Blumen im Wind* (1922), 106, 16,8 x 13,6 cm, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton

Auch hier findet sich, freilich in verdäulerter Form, die inzwischen geläufige Grundfigur: eine Primärwirklichkeit („obere Wesenheiten“), die vom Künstler erste Formgebung verlangt. Diese geschieht als Diktat („Klee muß sich entschließen, sie aufzuzeichnen.“). Die für die Zeitgenossen vermutlich stets deutliche Nähe solcher Konstruktionen „auf der schmalen Grenzscheide“ zwischen Diesseits und Jenseits zum Spiritismus ist durch die Personifizierung der Formen als „Geister“, „unselige Wesenlein und Seelchen“ unverkennbar. Und schließlich macht Däubler Klee zum ersten Rezipienten des solcherart Empfangenen, indem er sich – nicht autorisiert zwar, aber kongenial – in ihn hineinversetzt: „Aber Herbstblätter scheinen es keineswegs zu sein“ – im Diesseits stehen zwar zunächst nur

<sup>36</sup> | Klee, *Schöpferische Konfession* (Anm. 35), S. 8.

<sup>37</sup> | Däubler, *Paul Klee* (Anm. 33), S. 162.



bekannte Formen zur Interpretation der gerade Form gewordenen zur Verfügung, sie können diesem freilich niemals adäquat sein. „Ihnen, der sie schreiben, sind diese Elemente scheinbar *ebenso fremd wie jedem andern*“, wird Breton später bemerken. „Poetisch betrachtet, zeichnen sie sich vor allem durch einen sehr hohen Grad von *unmittelbarer Absurdität* aus.“<sup>38</sup> Wie die Leser des *Berliner Börsen-Courier* auf derartige Zumutungen reagiert haben mögen, läßt sich nur erahnen.<sup>39</sup>

## Eine Kippfigur

Bei seinem Versuch einer Genealogie der emphatisch modernen Kunst, nicht zuletzt seiner eigenen (die, wie gesagt, gerade dabei ist, den Schritt in die Abstraktion zu wagen), konstruiert Kandinsky zwei komplementäre Stränge. Auf der einen Seite stehen Symbolisten wie Rossetti, Burne-Jones, Böcklin, Stuck und Segantini als „die Sucher des Inneren im Äußeren“, auf der anderen Seite jene, die er als „Sucher des neuen Gesetzes der Form“ mit „*reinen malerischen Mitteln*“ bezeichnet: Cézanne, Matisse, Picasso und die Kubisten.<sup>40</sup> Beide Parteien lösen sich vom mimetischen Gebot des Naturalismus und Impressionismus, aber sie tun es auf verschiedene Weise. Der zweite Strang mit seiner Verselbständigung von Farbe und Form gegenüber den dargestellten Gegenständen ist uns aus den gängigen Gründungsgeschichten der emphatischen Moderne vertraut. Interessant ist aber, daß komplementär dazu jene Maler ins Spiel kommen, die zwar eine vergleichsweise realistische Malweise beibehalten, diese aber auf phantastische, unheimliche oder abgründige Gegenstände anwenden. Der englische Symbolismus oder Bilder wie Böcklins *Toteninsel* oder Segantinis *Die bösen Mütter* evozieren über ihr Sujet („im Äußeren“) eine Surrealität, die in den Experimenten der Abstrakten erstmals selbst und eigengesetzlich Realität werden sollte.

Daraus läßt sich folgende Regel formulieren: Entweder man muß dem Ganz Anderen unverständliche Form verleihen, die dann (siehe Däubler über Klee) die systematische Stelle des Gespenstes einnimmt, oder man muß über das Ganz Andere sprechen, dann aber verständlich, in generischen Formen. Es scheint so etwas wie ein komplementäres Verhältnis zu geben zwischen formaler Moderne und jener Kunst des Unheimlichen und Phantastischen, die im 20. Jahrhundert vor allem in den vorgeblich trivialen, das heißt aber: mit realistischen Darstellungsmitteln arbeitenden Medien Karriere machen sollte (etwa in Unterhaltungsliteratur, Comic, Film).

Auch in der Literatur gibt es dazu zahlreiche Belege. Der expressionistische Extremschriftsteller Heinrich Schaefer etwa, Carl

Einsteins zeitweiliger Schwager und einer der wildesten Autoren der *Aktion*, dessen abstrakte Kurzprosa ihre PPO-Qualitäten bis heute beweist, begann seine schriftstellerische Laufbahn mit vergleichsweise verständlichen *Drei Erzählungen*, die allesamt Phantastisches bis Grausiges zum Inhalt haben: *Augen* erzählt die Geschichte eines Mordes durch Fernwirkung und erreicht zwischenzeitlich bereits abstrakte Textur-Qualität in der seitenlangen Beschreibung einer wabernden Vision eines Augenpaares, *Das weiße Männchen* hat den Kampf eines Ich-Erzählers mit seiner Ratio in Gestalt eines Männchens im eigenen Hirn zum Gegenstand, die dritte Erzählung schließlich, *Die Zerpressung*, beschreibt genüßlich und in Überschreitung aller gewohnten Ekelschwellen die Zerpressung des Körpers eines von Wilden gefangenen Weißen zu einem Ornament aus Körpergeweben und -flüssigkeiten. Der Übergang zur unverständlichen Textur ist in allen drei Erzählungen angelegt, wird jedoch erst in den Kurztexten der darauffolgenden Jahre wirklich vollzogen, denen man freilich – von den vagen Angaben in den Titeln wie *Schöpferische Dehnung aus dem Dunkel* oder *Im Fenster erscheinendes Gesicht* (beide 1914) abgesehen – keinen verständlichen Inhalt mehr abgewinnen kann. Erst diese jedoch wurden in der *Aktion* gedruckt, entsprachen also offenbar den Auswahlkriterien der Avantgardisten; die früher entstandenen *Drei Erzählungen* dagegen fanden erst nachträglich (1918) einen Verleger. Eine andere Autorin höchst unverständlicher Visions-Prosa in der *Aktion*, Henriette Hardenberg, hat ebenfalls eine vergleichsweise verständliche Gespenstergeschichte hinterlassen (*Zwei Frauen*).<sup>41</sup>

Ein (nach abgeschlossener Kanonbildung des 20. Jahrhunderts) weniger obskures Beispiel ist etwa Kafkas erste Prosasammlung *Betrachtung* (1913), die nach formal sehr viel avancierteren Stücken wie *Der Ausflug ins Gebirge* oder *Wunsch, Indianer zu werden* mit einer Gespenstergeschichte (*Unglücklichsein*) schließt. Später kommt Kafkas Prosa ohne Übersinnliches aus. Von poetologischer Relevanz ist die Sache auch etwa in Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Gleich zu Beginn wird hier emphatisch ein Umschlag der tagebuchartigen Notizen in eine *Écriture automatique* angekündigt, die dem mediumistischen Diskurs genau entspricht:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine.<sup>42</sup>

Anstelle des verkündeten Ganz Anderen werden dann jedoch Gespenstergeschichten erzählt (während Gespenster in den formal

<sup>38</sup> | Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (Anm. 28), S. 25.

<sup>39</sup> | Zur Däubler-Rezeption vgl. Baßler, *Die Entdeckung der Textur* (Anm. 14), S. 60-78.

<sup>40</sup> | Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (Anm. 12), S. 50-52.

<sup>41</sup> | Vgl. Baßler, *Die Entdeckung der Textur* (Anm. 14), S. 79-107.

<sup>42</sup> | Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926*, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1987, S. 756.

kühnen und angeblich wie in Trance empfangenen *Duineser Elegien* und *Sonetten an Orpheus* keine Rolle mehr spielen).<sup>43</sup>

Auch im Surrealismus läßt sich diese Kippfigur der Moderne noch einmal beobachten. Mit *Nadja* legt André Breton 1928, also nach seinen formal kühnen Experimenten mit surrealistischen Texturen, einen gut lesbaren, verständlichen und erfolgreichen autobiographischen Roman vor, der dennoch die Wahrheit des Sur-Realen verkündet, nämlich durch Schilderung zahlreicher übersinnlicher Erfahrungen, Wahrsagereien und unerklärlicher Erlebnisse, deren Medium die weibliche Protagonistin, die offenbar psychisch kranke Nadja ist. Breton findet für dieses Verhältnis die folgende Gleichung:

*Es herrscht zwischen den Ereignissen, bei denen ich nicht mehr als mein eigener verstörter Zeuge sein kann, und den anderen, deren Einzelheiten ich alle aus Leichtfertigkeit in der Hand zu haben glaube, vielleicht derselbe Abstand wie zwischen den Behauptungen oder dem Zusammenspiel von Behauptungen, die einen sogenannten „surrealistischen“ Satz oder Text bilden, und einem Ganzen von Behauptungen, die für denselben Beobachter einen Satz oder einen Text ausmachen, dessen Begriffe von ihm alle reiflich überlegt und abgewogen wurden. Seine Verantwortung scheint ihm im ersten Falle nicht beteiligt zu sein, wohl aber im zweiten.*<sup>44</sup>

Gerade weil die verstörenden, paranormalen Ereignisse, die der Roman schildert, als Beweise des Surrealen eintreten sollen, müssen sie verständlich, realistisch, ja sogar mit biographischer Beglaubigung erzählt werden. Erst die narkotisierte Moderne, der Traum der Unvernunft sozusagen, gebiert die Gespenster. Wo die Moderne dagegen auch formal realisiert ist, wäre all dies überhaupt nicht vermittelbar. Eine surrealistische Textur etwa führt ja in der Regel nicht einmal zum Aufbau einer einigermaßen konstanten Textwelt, in der unheimliche Erlebnisse wie die mit Nadja erzählt werden könnten<sup>45</sup> – sowenig wie mystizistische Inhalte à la Burne-Jones in einem abstrakten Aquarell Kandinskys darstellbar wären.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß mit dem Abklingen der abstrakt-formalen Moderne in Deutschland und dem Aufschwung realistischer Darstellungsweisen in der Neuen Sachlichkeit auch das Unheimliche, das Unergründliche und das Geheimnis in Bildender Kunst und Literatur wieder Einzug halten, nämlich in Gestalt des Magischen Realismus mit seinen Halbgestalten, Träumen, Unorten und magisch aufgeladenen ‚Stellen‘. Dort, wo sich dessen Vertreter dann nach dem Krieg wieder vom ‚ewig nachgestammelten Naturgeheimnis‘ (Eich) lösen, wie etwa im Spätwerk

Günter Eichs, kippt die Dichtung erneut in formal kühne, potentiell unverständlich Texturen.

## Konstruktion und Glaube

Kunst als reine, unabgeleitete Vorwegnahme, jeder Regel und Erkenntnis vorgeordnet, das ist es, was der mediumistische Diskurs verspricht, etwa im ersten Teil von *Über das Geistige in der Kunst*. Kandinskys Programmschrift hat jedoch noch einen zweiten Teil (*Malerei*), der eine ‚Ästhetik‘ ganz anderer Art entwirft: eine Lehre von den Effekten der Sinneswahrnehmungen auf die Seele.

*Diese Wirkungen, welche uns oft chaotisch zu sein scheinen, bestehen aus drei Elementen: das Wirken der Farbe des Gegenstandes, seiner Form und das von Farbe und Form unabhängige Wirken des Gegenstandes selbst.*<sup>46</sup>

Gestützt von Tabellen und Skizzen werden hier Farben und Formen seelische Wirkungen zugeordnet, wird eine Elementarlehre der malarischen Komposition in Hinblick auf ihre Wirkung beim Betrachter entworfen. Zu Ende gedacht, würde das einem abstrakten Maler den perfekt dosierten Einsatz seiner Mittel im Hinblick auf gewünschte Effekte erlauben, wie Einstein es in seiner Erzählung *G.F.R.G.* parodiert hat: „Man brach auf und begab sich entschlossen nach Hause, eine neue Richtung zu malen“, heißt es dort, und einem gewissen Rakinsky wird in den Mund gelegt: „Wissen Sie, die Mystik meines tiefen Gelbs, die Komplementärfarbe wird siegen.“ „Aber kein Linienschmus, alles plastisch, Meyerstein!“<sup>47</sup>

An dieser Stelle kommt der Begriff der Konstruktion ins Spiel, der mit dem avantgardistischen Programmdiskurs einer direkten Inspiration in offenbarem Widerspruch steht und daher auch sofort moniert wird, etwa von Arnold Schönberg, der an Kandinsky (anlässlich dessen Vorrede zu *Der gelbe Klang*) schreibt:

*Damit bin ich ja ganz einverstanden. Aber wie stellt sich das zur „Konstruktion“? Mir scheint es das Gegenteil davon zu sein. Mir scheint, daß Einer der konstruiert, wägen, prüfen muß. Berechnen die Tragfähigkeit, die Zusammengehörigkeit etc. Der „Gelbe Klang“ aber ist doch nicht Konstruktion, sondern einfach: Wiedergabe innerlich geschauten.*<sup>48</sup>

Kandinsky antwortet darauf, die „innere Notwendigkeit“, also das, was man aus dem Geistigen empfängt, sei „eben nur ein Thermometer (bzw. Maßstab)“ des Gelingens, während er jetzt „in glück-

<sup>43</sup> | Vgl. Moritz Baßler, *Maltes Gespenster*, in: Baßler/Châtellier (Hrsg.), *Mystik (Anm. 7)*, S. 239-253.

<sup>44</sup> | André Breton, *Nadja*, dt. von Max Hölzer, Frankfurt a. M. 1994, S. 18.

<sup>45</sup> | Vgl. Moritz Baßler, *Auf dem Zwischenplane – Gespenster bei Ibsen, Rilke und Breton*, in: Maria Deppermann/Beate Burtscher-Bechter/Christiane Mühlegger/Martin Sexl (Hrsg.), *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1998, S. 331-351.

<sup>46</sup> | Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst (Anm. 12)*, S. 75.

<sup>47</sup> | Carl Einstein, *G.F.R.G.* [1913/1918], in: *Werke Bd. 1 (Anm. 23)*, S. 135-165, hier S. 153.

<sup>48</sup> | Schönberg an Kandinsky, 19.8.1912, in: *Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg, Der Briefwechsel*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, Stuttgart 1993, S. 54.

lichen Momenten die allgemeine Wurzel der Ausdrucksformen“ berühre:

*So ist der „Gelbe Klang“ konstruiert, d.h. ebenso, wie meine Bilder. Das ist das, was man „Anarchie“ nennt, worunter man eine Gesetzlosigkeit versteht [...] und worunter man Ordnung (in der Kunst Konstruktion) verstehen muß, welche aber in einer anderen Sphäre wurzelt, in der inneren Notwendigkeit.* |<sup>49</sup>

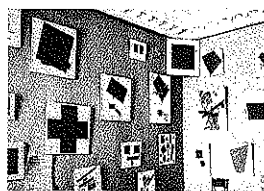
Anarchie und wesentliche, elementare Ordnung fallen zusammen für den, der in direktem Kontakt mit dem Absoluten steht. Nur so läßt sich dann auch verstehen, daß der andere, aber durchaus gleichzeitige Weg der Abstraktion, den etwa Malewitsch und Mondrian einschlagen, direkt in den Konstruktivismus führt, zur Arbeit mit einfachen geometrischen Gebilden. Auf der Petersburger Ausstellung *O.10* (soll heißen: zehn Künstler am Nullpunkt der Malerei) stellt Malewitsch 1915 sein Schwarzes Quadrat aus, und zwar ganz in diesem Sinne als „Schöpfung der intuitiven Vernunft“, als „der erste Schritt zur reinen Schöpfung in der Kunst.“ |<sup>50</sup>

Nun ist ein Quadrat sicherlich keine unerhörte neue Form, zu deren Schöpfung man eine jenseitige Geisteswelt bemühen müßte. Zudem hat sich – Ironie der Kunstgeschichte – herausgestellt, daß Malewitschs Bild selbst ein Palimpsest ist, die Übermalung eines früheren Bildes mit geometrischen Figuren, also auch werkbiographisch alles andere als einen Nullpunkt darstellt. All dies mindert jedoch nicht die Emphase, im Gegenteil: Die ursprüngliche Plazierung des Schwarzen Quadrats in einer oberen Ecke des Ausstellungsraumes, sozusagen im Herrgottswinkel, symbolisiert einen Ersetzungsvorgang. Das absolute Bild tritt an die Stelle der Ikone, des heiligen Bildes. Angesichts der Simplizität der Bildidee kommt somit ein anderer Aspekt des Absoluten zum Vorschein: Man muß dran glauben. Oder vielmehr: man muß zugleich dran glauben und nicht dran glauben. |<sup>51</sup> Carl Einstein hatte 1909 in der Zeitschrift *Hyperion* als einer der ersten die basale Aporie der avantgardistischen Ästhetik formuliert:

*Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist.* |<sup>52</sup>

1926, im Klee-Kapitel seiner Kunstgeschichte, zeigt er – mit Hilfe mediumistischer Rhetorik, versteht sich – wie das gehen soll:

*Zum bildnerischen Umbau erscheinen uns drei Kräfte notwendig: 1. das mediale Niederschreiben, d. h. ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, also Technik der Trance; 2. die tektonischen Kräfte, d. h. die Kontrolle und*



*Die letzte futuristische Bilder-  
ausstellung O.10 in Petersburg  
mit Arbeiten von Kasimir  
Malewitsch (1915), Fotografie*

*Bewußtseinsmachung der Visionen und die Einordnung der isolierten Erlebnisse in kollektiv gültige Zeichen; 3. die Identifikation mit einer neuen Gestalt, also die metamorphotische Kraft.* |<sup>53</sup>

*Fingunt simul creduntque* – sie erfinden und glauben es gleichzeitig – so hatte sich schon der Begründer der Geschichtsphilosophie, Giovanni Battista Vico (1668-1744), die Entstehung von Religion aus dem Geiste der Kunst vorgestellt. Der „neuen Gestalt“ an der Spitze des Dreiecks, den PPO-haften „Blöcken von Irrationalem“, wird also eine Menge zugemutet. „Die positivistische Rangordnung vom Bewußtsein aus ist heftig erschüttert“, schreibt Einstein im Klee-Kapitel, „also durch Formen kann man eine Wertung oder Umwertung der Welt schaffen.“ (S. 265) Nicht nur soll die alte Ordnung durch die eigengesetzlichen Gebilde erschüttert werden. In dieser Anarchie kündigt sich zugleich eine neue, vom Absoluten beglaubigte Ordnung an („in der Kunst Konstruktion“: siehe Kandinsky an Schönberg).

Diese Wirkungsabsicht bleibt keineswegs kunstimmanent, sie ist immer auch politisch konnotiert. Malewitsch stellt den Suprematismus seines schwarzen Quadrats – so unwahrscheinlich das anmutet – in den Dienst der russischen Revolution, der bolschewikischen Propaganda von Umsturz und Neuaufbau. |<sup>54</sup> Carl Einstein, der spätere Anarcho-Syndikalist im Spanien-Krieg, geht sogar so weit, die Naturgesetze selbst in Frage zu stellen (nichts anderes taten ja auch die Spiritisten). Wenn also *Die Aktion*, die führende expressionistische Zeitschrift, mit dem Beginn des Weltkrieges im August 1914 auf politische Artikel verzichtet und nur noch Kunst und Literatur abdruckt, **avantgardistische Kunst und Literatur** wohlgerne (also etwa Prosa von Carl Einstein, Heinrich Schaefer und Henriette Hardenberg), dann ist das nicht nur als vorausseilender Gehorsam gegenüber der Zensurbehörde abzutun. Im Selbstverständnis der Avantgarde wird hier die stärkste Waffe ausgepackt, über die man verfügt – und Dada Zürich wird zwei Jahre später genau hier anknüpfen.

## Die emphatische Moderne nach dem Absoluten

„Aber selbstverständlich, man fliegt nicht immer. Beim vierten Glas rohen Whiskys sitzt man wieder schwer.“ |<sup>55</sup> Das nachhaltig Verstörende und Faszinierende am Werk Carl Einsteins ist, daß die durchgehaltene Programmatik des avantgardistischen Absoluten von Beginn an vom Protokoll seines Scheiterns begleitet wird. Der Emphase des Frühwerks (Titel wie *Totalität*, *Das Gesetz*, *Revolte*) korrespondiert der *Bebuquin*, dessen Protagonisten als „Dilettanten des Wunders“ dieses Wunder des Ganz Anderen in jeder

<sup>49</sup> | Kandinsky an Schönberg, 22.8.1912, in: *Der Briefwechsel* (Anm. 48), S. 57f.

<sup>50</sup> | So eine Broschüre zur Ausstellung [1915], zit. nach Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 342f.

<sup>51</sup> | Vgl. Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven, London 1999, S. 253f.

<sup>52</sup> | Carl Einstein, *Der Snobb* [1909], in: *Werke Bd. 1* (Anm. 23), S. 23-27, hier S. 23.

<sup>53</sup> | Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Anm. 5), S. 262.

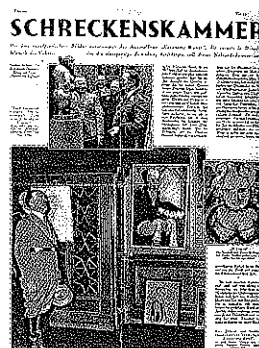
<sup>54</sup> | Vgl. das spannende Kapitel in Clark, *Farewell to an Idea* (Anm. 51), S. 224-297.

<sup>55</sup> | Einstein, *Bebuquin* (Anm. 24), S. 25.

Weise herbeizwingen wollen, dabei aber jedesmal kläglich scheitern. Der großartigen Konstruktion von *Negerplastik* als raumkonstituierende Kunst des Absoluten entspricht die Karikatur in *G.F.R.G.*, und noch im Spätwerk steht dem ungebrochenen Optimismus der Kunstgeschichte und des *Georges Braque-Essays* (siehe oben) die gnadenlose Demontage der Avantgarden in der *Fabrikation der Fiktionen* zur Seite.

An der Veränderung der Welt zum Besseren ist die emphatische Moderne gescheitert. Mit Recht hat sich denn auch in der Literatur- und Kunstwissenschaft eine nachhaltige Skepsis gegenüber dem Absolutheitsanspruch avantgardistischer Programmatiken durchgesetzt, der mit Gewalt, anti-demokratischen und totalitären Ideen assoziiert wird.<sup>56</sup> Einerseits. Andererseits führt die entsprechende Kunst aber von Anfang an ihre eigene Ironisierung bis hin zur Selbstaufhebung mit sich. Das Absolute und das Erhabene sind niemals witzig, aber die avantgardistische Kunst – ein Text von Einstein oder Breton, ein Bild von Klee oder Schwitters – ist es eben oft doch. (Selbst spiritistische Sitzungen hatten fast immer auch eine alberne Komponente, nicht nur für die Ungläubigen.) Und als sich die Nationalsozialisten anhand von Einsteins Kunstgeschichte über die avantgardistischen Strömungen ins Bild gesetzt hatten,<sup>57</sup> erklärten sie diese durchweg zur „entarteten Kunst“, anstatt sie aufgrund ihrer totalitären Ansprüche begeistert zu adaptieren (und entsprechend im stalinistischen Rußland).

„Ein Rätsel ist Reinentstprungenes“, heißt es bei Hölderlin,<sup>58</sup> der ebenfalls im Zuge der klassischen Moderne wiederentdeckt wird. Wir tendieren heute freilich dazu, verkündeten Reinheits- und Absolutheitsvorstellungen aller Art skeptisch zu begegnen und anstelle des Ganz Anderen geistiger Primärwirklichkeiten eher den Raum der zeitgenössischen kulturellen Enzyklopädien und Archive zum angemessenen Verständnis von Kunstgebilden heranzuziehen. Ein Verständnis emphatisch moderner Kunst ohne die moderne Emphase: auch das ist möglich. „Was bleibt, ist die Rätselhaftigkeit der Gebilde, ihre Resistenz gegen den Versuch, ihnen Sinn abzugewinnen“, resümiert Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*.<sup>59</sup> Man kann das Problem einer angemessenen Ästhetik der emphatischen Moderne vielleicht noch präziser benennen: Das avantgardistische Kunstwerk ist nicht mehr primär als Träger einer Bedeutung kodiert. Nachträgliche Erklärungsversuche wie, hier werde eine wie auch immer beschaffene (Ich-, Sprach-, Wahrnehmungs-, Wert-, Subjekt-) Krise der Moderne abgebildet, oder: die Kunst besinne sich auf sich selbst und ihr Material, moderne Literatur etwa verweise bloß noch auf sich selbst oder – sprachontologisch gewendet – auf das Sein der Sprache, müßten selbst geglaubt werden. Sie lassen sich zurückführen auf einen Befund: Werk und Bedeutung, die man bisher immer als Ein-



Schreckenskammer, Artikel über die Ausstellung Entartete Kunst in der *Kölnischen Illustrierten Zeitung* vom 17.8.1935

heit gedacht hatte, fallen auseinander, der hermeneutische Zirkel des Verstehens ist blockiert. Der mediumistische Diskurs ist ein Symptom davon: Er dient einerseits der Legitimation und Erklärung dieses Sachverhalts und trägt ihm andererseits bereits Rechnung. Dabei tritt er jedoch nicht an die Stelle der alten hermeneutischen Bedeutung – die Kunstwerke selbst führen diesen Diskurs ja gar nicht. Er mag erklären, wie die neuartigen Gebilde zustande gekommen sind und warum man sie nicht versteht, hebt ihre Unverständlichkeit im Detail damit aber nicht auf.

Für die Rezeption avantgardistischer Kunst heißt das: Es ist zwar zu ihrem historischen Verständnis unumgänglich, den mediumistischen Diskurs zu rekonstruieren, zum Verständnis ihrer nach wie vor virulenten Wirkmächtigkeit trägt er dagegen wenig bei. Wenn ich heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, durch ein chronologisch geordnetes Kunstmuseum gehe, etwa die Stuttgarter Staatsgalerie, dann finde ich die ältere Kunst vielleicht ‚interessanter‘, erklärungsbedürftiger, ich möchte mehr über ikonographische Bedeutungen und historische Umstände erfahren – aber erst wenn ich in die Räume mit den Bildern von Braque, Picasso, Kandinsky, Marc, Klee, der Expressionisten, Futuristen, Dadaisten, Suprematisten, Surrealisten und wie sie alle heißen komme, bin ich auf einmal zu Hause – und dies, ohne sie groß zu verstehen (und mit Sicherheit, ohne sie zu verabsolutieren).

Wie ist das möglich? Boris Groys behauptet, daß die „Kunst der Avantgarde [...] ihre eigene Gewalt ausübt, die keineswegs in einem ästhetischen Pluralismus friedlich aufgehoben werden kann“<sup>60</sup> – aber schauen wir uns doch um in der Kunst zwischen Picassos *Demoiselles d'Avignon* und Kandinskys *Himmelblau*, zwischen van Hoddiss' *Weltende* und Bretons *Nadja*: Wo hat es je einen größeren Pluralismus in dem gegeben, was ästhetisch möglich war, was gleichzeitig, nebeneinander, als Kunst und sogar als Avantgarde gelten durfte und bis heute ästhetischen Rang behalten hat? Der mediumistische Diskurs, mit seinem arroganten avantgardistischen Anspruch auf Reinheit und Absolutheit, war in seinem Effekt alles andere als totalitär: Er war die Lizenz für eine Explosion unerhörter Freiheiten und Möglichkeiten der Kunst, deren Ergebnisse („Herbstblätter scheinen es keineswegs zu sein. Vielleicht nicht einmal verpflanzbare Geister in gewahrbarer Traumgewandung“) seither in der Tat „in einem ästhetischen Pluralismus friedlich aufgehoben“ sind – ohne dabei an Faszination einzubüßen.

<sup>56</sup> | Vgl. z.B. die oben zitierten Schriften von Clair, *Avantgarde* (Anm. 25) und Groys, *Gewalt der Bilder* (Anm. 18).

<sup>57</sup> | Vgl. Stephanie Barron, 1937. *Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland*, in: S.B. (Hrsg.), *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München, Los Angeles 1992, S. 9-23, hier S. 9f.

<sup>58</sup> | Friedrich Hölderlin, *Der Rhein*, in: F.H., *Gedichte*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1991, S. 147-153, hier S. 148.

<sup>59</sup> | Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 109.

<sup>60</sup> | Groys, *Gewalt der Bilder* (Anm. 18), S. 65.