

»Lehnstühle werden verrückt«  
Spiritismus und emphatische Moderne:  
Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky

I

»Meine Herren, ich ersuche Sie in aller Demut, Ihren Augen zu trauen.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten fordert Bertolt Brechts Galileo Galilei die etablierte Wissenschaft seiner Zeit auf, durch das bereitstehende Fernrohr die Jupitermonde anzusehen und dadurch den Paradigmawechsel vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild anzuerkennen. Die Herren, wie wir uns erinnern, weigern sich. Sie verfügen über ein Wissen, nach dem diese Monde weder möglich noch von Nöten sind; in Galileis Versuchsaufbau, an dem auch ein Nichtwissenschaftler, der Linsenschleifer Federzoni, beteiligt ist, wittern sie eine Betrügerei.

Eine vergleichbare Abfuhr erhalten im Jahre 1878 einige Naturwissenschaftler in Berlin von ihrem berühmten Kollegen Rudolf Virchow. Der Arzt und Biologe weigert sich, einer von ihnen organisierten spiritistischen Sitzung oder Séance mit dem Medium Henry Slade beizuwohnen. Dort hätte er sich, wie sie zuvor, von der Existenz bestimmter Phänomene überzeugen können, die ebenfalls einen Paradigmawechsel im naturwissenschaftlichen Weltbild nahelegten. Virchows Argumente sind denen der Herren in Brechts Stück ganz ähnlich: er stellt Bedingungen, unter denen die neuartigen Erscheinungen leider nicht zu beobachten sind. In beiden Fällen steht das neue Medium, das allein die neuen Welten wahrnehmbar macht, unter dem Verdacht, getürkt zu sein: hier das Fernrohr aus Venedig, dort Mr. Slade aus Amerika.<sup>2</sup>

Das breite Interesse an spiritistischen Phänomenen ist eine vergessene Seite der Naturwissenschaften des späten 19. Jahrhunderts. Ein Zusammenhang dieses scheinbar entlegenen Diskurses mit der emphatischen

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*. Schauspiel [1938/39], 22. Aufl. Frankfurt a. M. 1977, S. 48.

<sup>2</sup> Friedrich Zöllner, *Über die metaphysische Deduktion der Naturgesetze*. In: *F.Z., Wissenschaftliche Abhandlungen*. Bd. II.1. Leipzig 1878, S. 181–433, hier S. 351f.

Moderne wird nahegelegt durch eine wenig beachtete Fußnote in Wassily Kandinskys Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1911). Kandinsky präsentiert dort einen Katalog wenig bekannter Namen: »Zöllner, Wagner, Butleroff – Petersburg, Crookes – London usw. Später Ch. Richet, C. Flammarion [...]. Endlich C. Lombroso [...].« Ein heutiges Lexikon weist diese Leute als renommierte Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts aus: z.B. Friedrich Zöllner (1834–1882) als Astronomen und Begründer der Astrophotometrie, Aleksandr Butlerow (1828–1886) und William Crookes (1832–1919) als Chemiker, letzterer der Entdecker u.a. des Thallium, des Uran X und der Kathodenstrahlen, Charles Richet (1850–1935) als bedeutenden Physiologen und Immunologen (Nobelpreis für Medizin 1913) und Cesare Lombroso als den Begründer der Kriminologie. Kandinsky dagegen belegt mit ihren Namen die Tatsache, daß namhafte »Gelehrte, unter welchen sich reinste Materialisten befanden, [...] ihre Kräfte der wissenschaftlichen Untersuchung« okkultur Phänomene widmeten.<sup>3</sup>

Diese und nur diese Seite ihrer Studien erwies sich offenbar als nicht anschlussfähig für die modernen Naturwissenschaften und ihr Weltbild, das noch für die Selektion jener Fakten verantwortlich ist, die Brockhaus oder Fischer-Lexikon uns heute für vermittelenswert halten. Überraschenderweise scheint aber genau diese Seite für die moderne Kunst interessant gewesen zu sein. Kandinskys »Über das Geistige in der Kunst« markiert ja den kritischen Punkt unmittelbar vor den ersten abstrakten Bildern, die den Moderneschub in der Kunst vielleicht am radikalsten veranschaulichen. Künste und Wissenschaften knüpfen in ihren Paradigmenwechseln bei den gleichen Wissenschaftlern des 19. Jahrhunderts an und induzieren im Prozeß dieser Anknüpfung eine strenge Dichotomie in deren Werk, die für diese selbst so nicht bestanden hatte.

## II

Kandinskys Schrift stellt für den geistigen Fortschritt der Menschheit ein Modell in Form eines »geistigen Dreiecks« auf. Es handelt sich um

<sup>3</sup> Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. [Erstausgabe Dez. 1911, Druckvermerk ist aber 1912]. Mit einer Einf. von Max Bill. 10.Aufl. Bern o.J., S. 41.

eine Art rezeptionsästhetische Bevölkerungspyramide: die jeweils höheren Abteilungen geben ihr Wissen in leicht trivialisierter Form an die jeweils tieferen weiter usf. Das Modell erfaßt demnach zugleich synchron das »geistige Leben« der Gegenwart von 1910 und ordnet dessen Schichten ihrer Qualität entsprechend diachron in eine Reihenfolge historischer Aktualität. Die spiritisierenden Naturwissenschaftler der Fußnote bekommen darin einen genau bestimmten Ort zugewiesen: sie sind »noch« »die reinsten Materialisten«, beschäftigen sich aber »schon« mit Dingen, die darüber hinausweisen. In der nächsthöheren Abteilung verzichtet man bereits »auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit »Nichtmaterie« oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich« ist.<sup>4</sup>

Auch Rudolf Virchow hat seinen Platz im »geistigen Dreieck«<sup>5</sup>, er findet sich zwei Stufen unter seinen Kollegen bei den blind atheistischen Positivisten. Diese »anerkennen nur das, was gewogen, gemessen werden kann. Das übrige halten sie für denselben manchmal schädlichen Unsinn, für welchen sie gestern die heute »erwiesenen« Theorien hielten.«<sup>6</sup> Diese ihre weltanschauliche Sicherheit gerät in der Stufe dazwischen ins Wanken; dort ist

trotz der sichtbar großen Ordnung, Sicherheit und trotz den Prinzipien, die unfehlbar sind, [...] eine versteckte Angst zu finden, eine Verwirrung, ein Wackeln und eine Unsicherheit, wie in den Köpfen der Passagiere eines großen, festen überseeischen Dampfers, wenn auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem festem Land sich schwarze Wolken sammeln und der düstere Wind das Wasser zu schwarzen Bergen auftürmt.<sup>7</sup>

Im Jahr nach der Publikation von Kandinskys Schrift sollte dieses eindrückliche Bild mit dem Untergang der »unsinkbaren« Titanic Wirklichkeit werden, der in der Weltöffentlichkeit eben diesen hier gemeinten Effekt der Erschütterung positivistischer Wissenschaftsgläubigkeit auslöste.

<sup>4</sup> Kandinsky (Anm.3).

<sup>5</sup> Ebd. S. 37.

<sup>6</sup> Ebd. S. 37. Noch 1910 schreibt Wilhelm Ostwald in einem Enzyklopädie-Artikel: »Therefore only such objects which have both mass and weight can be handled and can be objects of our knowledge.« (W.O., Art. »Element«. The Encyclopaedia Britannica. 11.Aufl. New York 1910. Bd.IX, S. 259).

<sup>7</sup> Kandinsky (Anm.3), S. 37f.

Von diesen Entwicklungen ist der mechanistische Positivismus Virchowscher Prägung jedoch noch unberührt: ihn charakterisieren nach Kandinskys Modell Sicherheit und Beschränktheit. Virchows vielzitatierter Satz, er habe schon viele Leichen sezirt und nie dabei eine Seele entdeckt, wird (wie immer er ihn gemeint haben mag) schon für die Zeitgenossen zum Ausdruck dieser Haltung schlechthin. Das immer nach den gleichen Regeln wiederholte Experiment – hier die Sektion von Leichen – leistet zwar wissenschaftlichen Fortschritt – erweitert z.B. die anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers –, dringt dabei aber nie in Bereiche vor, die seiner Definition von Wirklichkeit nicht entsprechen; und was »wirklich« ist und werden kann, bestimmt das mechanistische Paradigma der klassischen Physik.<sup>8</sup> Alles andere ist bis in alle Ewigkeit bestenfalls Glaubenssache, denn – so Heinrich Rickert – ein »Vorurteil« über noch nicht Beobachtetes oder Erfahrenes ist möglich, wo man sicher sein kann, nie auf etwas prinzipiell Neues zu stoßen.<sup>9</sup> Ein solcher Positivismus perpetuiert die kantische Dichotomie von Natur und Ding an sich, wobei von den Kategorien, denen unterworfen ist, was überhaupt Gegenstand für uns werden kann, vor allem das Kausalgesetz im Vordergrund steht. Was wirklich ist, hat eine Ursache und läßt sich über deren Rekonstruktion erklären und wiederholen.

Wenn klar ist, wie die Natur im Prinzip aussieht, bekommt wissenschaftliche Forschung den Charakter des Sammelns und Ergänzens. So ist z.B. im Periodensystem von Mendeléeff die Ordnung der chemischen Elemente als Schema vorgegeben. Mit dieser Vorgabe konnte man unbekannte Elemente in ihren Eigenschaften genau beschreiben und mußte sie dann bloß noch entdecken.<sup>10</sup> Von geradezu volkstümlicher Anschaulichkeit für diesen Geist der Zeit sind ihre Atlanten mit den berühmten weißen Flecken. Auch wenn noch niemand in Zentralafrika gewesen war, hatte man ziemlich genaue Vorstellungen davon, wie es dort aussah, und niemand erwartete von der Erforschung viel mehr

<sup>8</sup> Ostwald resümiert: »[...] in terms of energy (combined with number, magnitudes, time and space) all observed and observable experiences are to be described.« (Anm.6, S. 259).

<sup>9</sup> Heinrich Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft [EA 1898]. Zit. nach der Neuausgabe der 6. Aufl. von 1926. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 1986, S. 52.

<sup>10</sup> Vgl. Ostwald (Anm.6), S. 257. William Crookes, einem der genannten spiritisierenden Naturwissenschaftler, gelang eben dies mit dem Thallium.

Neues als vielleicht die Entdeckung einer noch unbekanntem Großwildart.<sup>11</sup> Die Karten und Raster aller Wissensgebiete waren angelegt und mußten nur noch zu Ende ausgemalt werden. Noch die phantastische Literatur des 19. Jahrhunderts beteiligt sich an dem Spiel, die vorhandenen technischen Entwicklungen einfach weiterzuspinnen ins noch nicht, prinzipiell aber durchaus Mögliche (etwa bei Jules Verne). Diese strukturelle Geschlossenheit ihres Systems und Weltbildes wurde von den Wissenschaftlern der Zeit durchaus registriert. So stellte z.B. der Chemiker Berthelot 1887 fest, von nun an gebe es kein Geheimnis mehr im Universum<sup>12</sup>, und kurze Zeit später riet der Physiker Philipp von Jolly seinem brillantesten Schüler, Max Planck, seine Intelligenz doch nicht auf die Physik zu verschwenden, deren Möglichkeiten im wesentlichen erschöpft seien.<sup>13</sup>

Nun ist es systemtheoretisch betrachtet nicht weiter verwunderlich, daß ein Wissenschaftssystem seinen eigenen Input seligiert, d.h. Bedingungen festlegt, denen entsprechen muß, was von ihm registriert werden kann und soll. Das Neue, das die Empirie bereitstellt, ist unter wissenschaftlichen Bedingungen immer ein höchst determiniertes Neues. Was auffällt an den Diskussionen des späten 19. Jahrhunderts, ist denn auch gerade die erregte Debatte um die Möglichkeit *anderer* Wirklichkeiten als denen wissenschaftlich erfaßbarer Natur. Das Skandalon an Virchows »eines Gelehrten nicht würdige[m] Satz«<sup>14</sup> ist ja nicht, daß da beim Sezieren keine Seelen gefunden werden, sondern daß er nahelegt, es gebe folglich so etwas wie Seelen auch gar nicht. Das sogenannte wissenschaftliche Weltbild des Positivismus neigte demnach dazu, sich als Supertheorie mit universalistischem Anspruch mißzuverstehen und seine Leitdifferenz wirklich (= wissenschaftlich denkbar) vs. unwirklich zu einem Paradigma allgemeiner Gültigkeit zu erheben.<sup>15</sup> Noch die

<sup>11</sup> Bezeichnenderweise konstatiert man gerade zu Kandinskys Zeit das Verschwinden dieser weißen Flecken; so z.B. Albrecht Wirth, Das Ende der Entdeckungen. In: Neue Rundschau 22, 1911, S. 393–401, bes. S. 400.

<sup>12</sup> Nach: Rosalind Heywood, Notes on Changing Mental Climates and Research into ESP. In: John-R. Smythies (Hg.), Science and ESP. London und New York 1967, S. 47–60; S. 49.

<sup>13</sup> Nach: Otto Blüh, Ernst Mach as an Historian of Physics. In: Centaurus 13, 1968, S. 62–84, hier S. 71. Diese Anekdote ist auch mit anderen Protagonisten im Umlauf.

<sup>14</sup> Kandinsky (Anm. 3), S. 37

<sup>15</sup> Zur Begrifflichkeit vgl. Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 2.Aufl. Frankfurt 1988, S. 19.

vermeintliche Selbstbescheidung der Positivisten vor den letzten Fragen, beispielhaft im »Ignorabimus« des vielbeachteten Vortrags »Über die Grenzen des Naturerkennens« (1872) von Emil du Bois-Reymond formuliert<sup>16</sup>, mußte denen, die nach Höherem strebten, wie Hohn klingen. Denn wenn die Wissenschaftler die mögliche Existenz ganz anderer Welten auch schlecht rundweg ausschließen konnten, so konnten sie doch die Sinnlosigkeit aller positiven Aussagen über solche Welten behaupten. Die Konsequenz eines geschlossenen Weltbildes positivistischer Prägung ist somit kein Glaubens-, sondern ein Redeverbot, das der frühe Ludwig Wittgenstein in den notorischen Satz faßt: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.«<sup>17</sup> Die Diskussion um die Differenz zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen erweist sich so als ein Streit um die Grenze zwischen sinnvoller und unsinniger Rede.

### III

Die Anhänger des Spiritismus wollten sich die Rede natürlich nicht beschränken lassen. Sie trauten ihren Augen und hielten die Phänomene, die sie in Anwesenheit von Mr. Slade und anderen Medien beobachteten, für ebenso real wie den Fall eines Kometen: in beiden Fällen tut die Tatsache, daß das Ereignis nicht beliebig experimentell wiederholbar ist, seiner Wirklichkeit keinen Abbruch.<sup>18</sup> Zwar mußten sie den Positivisten die Allgemeingültigkeit des Kausalgesetzes bestreiten, weil die Phänomene ja z.T. von der Willkür der Spirits und ihrem Kontakt mit dem Medium abhingen. So argumentiert der Philosoph Ulrici 1879 in einer Debatte mit Wilhelm Wundt gegen »jene Voraussetzung der unabänderlichen Gesetzmäßigkeit alles Naturgeschehens« mit Argumenten, die im wesentlichen aus der älteren Diskussion um die Handlungsfreiheit des Menschen bekannt sind.<sup>19</sup> Dennoch bleibt auch Herrn Ulrici und seinen Kollegen der Spiritismus zunächst eine *wissenschaftliche*

<sup>16</sup> Emil du Bois-Reymond, Über die Grenzen des Naturerkennens. [1872]. Sonderausgabe Darmstadt 1961.

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. [1921]. Frankfurt 1963, S. 115.

<sup>18</sup> Ein häufiges Argument, vgl. z.B. Camille Flammarion, Rätsel des Seelenlebens. Dt. von Gustav Meyrink. Stuttgart 1909, S. 184.

<sup>19</sup> Dr. Hermann Ulrici, Über den Spiritismus als wissenschaftliche Frage. Antwortschreiben auf den offenen Brief des Herrn Prof. Dr. W. Wundt. Halle 1879, S. 8.

Frage, und gerade hier, wo die Bringschuld gegenüber der etablierten Wissenschaft besonders groß ist, legen sie enormen experimentellen Eifer und naturwissenschaftliche Präzision an den Tag. Ihre verschiedenen Erklärungen für die Möglichkeit spiritistischer Phänomene stehen ihren übrigen wissenschaftlichen Hypothesen formal in nichts nach.

Der Berliner Astronom Zöllner etwa postuliert die Existenz einer vierten Dimension, was die Materialisationen von Gegenständen und Körperteilen erklären könnte, die zum festen Repertoire der Séancen gehörten. Außerdem diskutiert er spiritistische Phänomene gemeinsam mit Gravitation und Wärmestrahlung unter der Frage der Fernwirkung, die den kausalitätsgläubigen Mechanisten allgemein große Schwierigkeiten machte.<sup>20</sup> »Der Occultismus«, schreibt der Philosoph Carl du Prel 1893 in einem frühen Reclam-Heft, »ist nur unbekannte Naturwissenschaft. Er wird bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft; aber prinzipielle Einwendungen kann schon der Naturforscher von heute nicht machen.«<sup>21</sup> Auch du Prel kam nach eigenen Worten »aus einer durchaus unverdächtigen Gegend«, nämlich von der Astronomie und vom Darwinismus her zum Spiritismus; er sieht den »Occultismus geradezu in der Verlängerungslinie des Darwinismus«: mit der Evolution der Organismen gehe eine Höherentwicklung des Sinnesapparates und damit der wahrgenommenen Welt, des »Weltbildes« einher. Man müsse einfach die Entwicklungslinie über den Menschen hinaus weiterdenken, dann sehe man ein, daß Wahrnehmungen spiritistischer Art nicht nur »naturwissenschaftlich möglich«, sondern geradezu deduktiv aus dem bisherigen Stand der Naturwissenschaften zu postulieren sind.<sup>22</sup> Darüber hinaus wird stets Wert darauf gelegt, daß die spiritistischen Fakten Ergebnisse exakter, oft experimentell gestützter Beobachtung sind.<sup>23</sup> Zöllner bildet z.B. im Anhang seiner »Wissenschaftlichen Abhandlungen« spiritistische Versuchsanordnungen, von Geistern beschriebene Tafeln oder Abdrücke von materialisierten Geisterfüßen gleichrangig neben seinen physikalischen Versuchsanordnungen ab.

<sup>20</sup> Friedrich Zöllner, Über Wirkungen in die Ferne. In: F.Z., Wissenschaftliche Abhandlungen. Bd. I. Leipzig 1878, S. 16–288.

<sup>21</sup> Carl du Prel, Der Spiritismus. Leipzig o.J., S. 15.

<sup>22</sup> du Prel (Anm. 21), S. 5–24; dort auch alle Zitate.

<sup>23</sup> Z.B. Andrew Lang, Art. »Psychical Research«. In: The Encyclopaedia Britannica (Anm.6). Bd. XXII, S. 544.

Darüber hinaus gibt es umfangreiche positivistische Fallsammlungen zu spiritistischen Phänomenen, z.B. von Camille Flammarion zu Erscheinungen in der Todesstunde eines abwesenden Bekannten oder von Alexander Aksakow, der die Sammlung spiritistischer Phänomene aus dem Wissen der Ethnologie um den Animismus der Naturvölker ergänzt.<sup>24</sup>

Insgesamt kann man sagen, daß der Spiritismus des 19. Jahrhunderts Gestus, Getriebe und Institutionen der positivistischen Wissenschaft seiner Zeit kopiert, und das mit einigem Erfolg. Die elfte Ausgabe der Encyclopaedia Britannica von 1910/11, eine Art Kompendium des Wissens des 19. Jahrhunderts, widmet dem Stichwort »Spiritualism« 10 Spalten, »Psychical Research« bekommt 7, »Apparition« und »Automatic Writing« je 2 Spalten – das bedeutet eine breite Repräsentation für ein aus heutiger Sicht so entlegenes Thema. Man erfährt dort, daß der moderne Spiritismus erst im Jahre 1848 entstand, als eine Familie Fox in Hydesville, New York, über unerklärliche Klopflaute in Kontakt mit ihren Hausgeistern trat. Die Welle erfaßte dann sehr schnell die Ostküste Amerikas, schwappte in den 50er Jahren zunächst nach England, dann nach Frankreich und Mitteleuropa über.<sup>25</sup> Bereits 1882 wurde von zahlreichen Gelehrten aller Fächer die »Society for Psychical Research« gegründet mit dem erklärten Ziel, die Sache mit wissenschaftlicher Methode zu betreiben. Ihre »Proceedings« publizierten seither regelmäßige Papers zu spiritistischen Versuchen, Kongresse wurden organisiert usw.<sup>26</sup> Nahezu alle Schriften durchzieht dabei ein Gestus des Beleidigtseins darüber, daß die so perfekt imitierte etablierte Wissenschaft dem neuen Fach die Anerkennung dennoch versagte, und das obwohl viele Spiritisten in anderen Fächern anerkannte Autoritäten waren. Doch kann dieser Gestus nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Faszination des Spiritismus für diese »reinsten Materialisten« gerade in den leichten Abweichungen vom festgefahrenen materialistischen System liegen mußte, die sie sich hier gestatten konnten, ohne dabei offen aus der Rolle des Wissenschaftlers schlüpfen zu müssen. Gab es hier doch so etwas wie

<sup>24</sup> Flammarion, Rätsel des Seelenlebens (Anm.18). Alexander Aksakow, Animismus und Spiritismus. 2 Bde. Leipzig 1894.

<sup>25</sup> Vgl. Eleanor Mildred Sidgwick, Art. »Spiritualism«. In: The Encyclopaedia Britannica (Anm.6). Bd. XXV, S. 705 f.

<sup>26</sup> Vgl. Lang (Anm. 23), S. 544.



eine zweite, etwas andere Empirie, in der nicht das Erwartete bestätigt wurde, sondern gerade das ganz Unerwartete eintrat. Wenn die Grundbewegung des wissenschaftlichen Geistes, nach Hegels Wort, »nur Rückkehr zu sich selbst aus dem Anderssein«<sup>27</sup> ist, die Empirie also nur der jeweils entfernteste Punkt auf dem Umweg zurück zum Vertrauten, so führt demgegenüber der Weg der Geister aus dem ganz Anderen zwar über ein Medium, ansonsten aber direkt und in gerader Linie ins Labor des Spiritisten. Damit scheint ein Durchbrechen des bereits ein für allemal geschlossen geglaubten Systems des wissenschaftlichen Positivismus in Aussicht gestellt, mit anderen Worten – ein Paradigmawechsel.

#### IV

Welcher Art war nun diese etwas andere Empirie, die man auf den Séancen der Gründerzeit erleben konnte? Im Vorwort zu seinem materialreichen spiritistischen Hauptwerk »Les Forces Naturelles Inconnues« gibt der französische Astronom Camille Flammarion folgende Liste typischer Erscheinungen:

Was geschieht da überhaupt bei diesen Studien? Tische werden angehoben, diverse Möbelstücke bewegt, Lehnstühle werden verrückt, Klaviere steigen und fallen, Vorhänge werden gebauscht, es gibt geheimnisvolle Klopflaute, Antworten auf bloß gedachte Fragen, rückwärts diktierte Sätze, Erscheinungen von Händen, Köpfen oder Geistergestalten [...]<sup>28</sup>

Für die offenkundige Banalität dieser Erscheinungen – die meisten spiritistischen Protokolle lesen sich in der Tat recht langweilig – haben die Spiritisten natürlich eine Erklärung. Der Geist, vom Medium gerufen, könne in einer Séance seine volle Tätigkeit nicht entfalten, »sondern gleichsam nur auf Umwegen wirken, und nur auf der schmalen Grenzscheide, auf welcher das Diesseits und das Jenseits sich berühren.«<sup>29</sup> Interessant ist nur, daß diese Grenzscheide zwischen Diesseits und Jenseits mitten durch das gründerzeitliche Wohnzimmer zu verlaufen scheint. Vollgepfropft mit dunklen, historistischen Stilmöbeln,

<sup>27</sup> Nach Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Bd. 1. Tübingen 1986, S. 19 f.

<sup>28</sup> Camille Flammarion, *Les Forces Naturelles Inconnues*. Paris 1907, S. VIII f. [Übers. M.B.]. Besonders sehenswert sind auch die Photos in diesem Band (Abb. 1).

<sup>29</sup> du Prel (Anm. 21), S. 11.



Abb. 1 Sou-  
lèvement d'une  
Table

viel Plüsch und Polstern, Gummibäumen, schweren Samtvorhängen und Historienbildern an der Wand ist dieses Wohnzimmer die Ikone des Historismus und zugleich scheinbar das genaue Gegenteil zum nüchternen Labor des Naturwissenschaftlers. Der Versuchsaufbau der Séance im Wohn- oder Spielzimmer des Wissenschaftlers vermengt den Positivismus des Labors mit dem Historismus des Salons. Damit werden von der leisen Verrückung des Vertrauten, vom Unheimlichen im wahren Wortsinne, sowohl das Weltbild als auch die Lebenswelt des Forschers erfaßt. Weder das geschlossene mechanistische Weltbild noch die behäbige großbürgerliche Prachtentfaltung sind vor der Willkür der Geister

sicher. Beide Lehnstühle, der berufliche und der private, laufen Gefahr, verrückt zu werden.

Hier wäre von psychologischer Seite sicherlich einiges anzumerken. U.a. scheinen die Séancen auch eine unter dem wissenschaftlichen Eifer versteckte erotische Attraktion gehabt zu haben: so mußten die weiblichen Medien, z.B. die attraktive Italienerin Eusapia Palladino, um Betrug auszuschließen, oft gefesselt werden, z.T. jeder Finger einzeln, dazu legte jeder der nebensitzenden Herren je eine Hand auf ihre Knie. Magnetisierende Medien mußten sich zur Kontrolle teilweise entblößen, um unter der Kleidung versteckte Magneten auszuschließen<sup>30</sup>, und vor allem die Bewegungen der Medien in Trance hatten oft unverkennbar sexuellen Einschlag.<sup>31</sup> Dafür mußten die würdigen preußischen Akademiker während der Séancen nicht selten neckische bis grobe, ja schmerzhaft Scherze über sich ergehen lassen, so wenn plötzlich materialisierte Gegenstände sie am Kopf trafen oder die Geisterhände ihnen Kniffe zufügten und Backpfeifen versetzten.<sup>32</sup> Die Erschütterung starrer, scheinbar sicherster Ordnung, die man sich im Schutz eines immer noch hinreichend »wissenschaftlichen« Status erlauben durfte, betraf also nicht nur die positivistische Welt-, sondern ein wenig auch die wilhelminische Sittenordnung.

Vom Salon des Spiritisten ließe sich auch eine direkte Verbindung zur Literatur des Fin de Siècle ziehen, etwa zur Wiener Moderne. So schreibt Hugo von Hofmannsthal im »Gabriele D'Annunzio«-Essay von 1893:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter [...] und unsere Großväter [...], als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. [...] Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligen,

<sup>30</sup> Gustav Theodor Fechner, Fechner's magnetische Experimente mit einer Sensitiven. Abgedruckt in: Friedrich Zöllner, Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. II.1 (Anm.2), S. 326–329.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. Thomas Mann im Bericht über eine okkultistische Sitzung an den Organisator, Baron Schrenck (T.M., Drei Berichte über okkultistische Sitzungen. In: T.M., Ges. Werke Bd. XIII. Nachträge, 2.Aufl. Frankfurt 1974, S. 33–48, hier S. 36).

<sup>32</sup> Solche Vorfälle kolportierten wiederum die Spiritismus-Gegner mit besonderem Genuß, z.B. Leopold Loewenfeld, Somnambulismus und Spiritismus. Wiesbaden 1900, S. 57.

eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen.<sup>33</sup>

In diesen Worten liegt aber nicht nur eine Diagnose des Historismus, die auch auf den Spiritismus im Salon zuträfe, sondern bereits auch ein poetologisches Programm. Das unheimliche Eigenleben, das die scheinbar festen Dinge erhalten, ist der Vektor, der in Richtung Moderne zeigt: »Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.«<sup>34</sup> Auch Mallarmés »Igitur«, einer der Gründertexte der französischen Moderne, ist lokalisiert in einem »Interieur mit Wandspiegel, Standuhr, schweren Möbeln und dicken Vorhängen.« Von hier liegt der Sprung zur Moderne des 20. Jahrhunderts bereits sehr nahe: »Die gespenstische Lebendigkeit dieser Wohnlandschaft, [...] deren Vorhänge und Wandbespannungen sich zu bewegen scheinen,« hätten später, so konstatiert schon Peter Bürger, »die Surrealisten mit der Distanz der Enkel in ihren Collagen sichtbar gemacht.«<sup>35</sup> Illustrative Belege für diesen Kurzschluß finden sich vor allem im Collagenwerk Max Ernsts. Das Blatt »...Pasteur in seinem arbeitszimmer...« aus »La femme 100 têtes«<sup>36</sup> z.B. zeigt den berühmten Naturwissenschaftler sinnend in einem Lehnstuhl inmitten seines historistischen Salons, wo jetzt die avantgardistische Collage jene leichten Verrückungen vornimmt, für die zu Pasteurs Zeiten die Geister zuständig waren. Einmontiert sind ein Knochenmann und eine Nackte, ersterer die Morbidezza des gesamten Interieurs, letztere die kunstgewerbliche Erotik verkörpernd, wie sie durch die unvermeidliche Nippesstatue auf dem Kaminsims schon vorgestaltet ist (Abb. 2). Max Ernst holt das Obsolete des Historismus unmittelbar über sein Material – Stiche aus illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits oft schon Derivate der Salonmalerei ihrer Zeit darstellen – in seine Collagen, um es durch leichte Verschiebungen und Neukombinationen zu verfremden. Solcherart verarbeitet Ernst nicht nur den Historismus des Salons, sondern auch den Positivismus wissenschaftlicher Methode zu Avantgardekunst. Für eine Reihe von Bildern verwendet er Seiten aus

<sup>33</sup> GW RA I, S. 174–184, hier S. 174.

<sup>34</sup> Ebd. S. 176.

<sup>35</sup> Peter Bürger, *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1988, S. 140.

<sup>36</sup> Max Ernst, *La femme 100 têtes*. Paris 1929. Vgl. Werner Spies, *Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln 1988, Abb. Nr. 283.

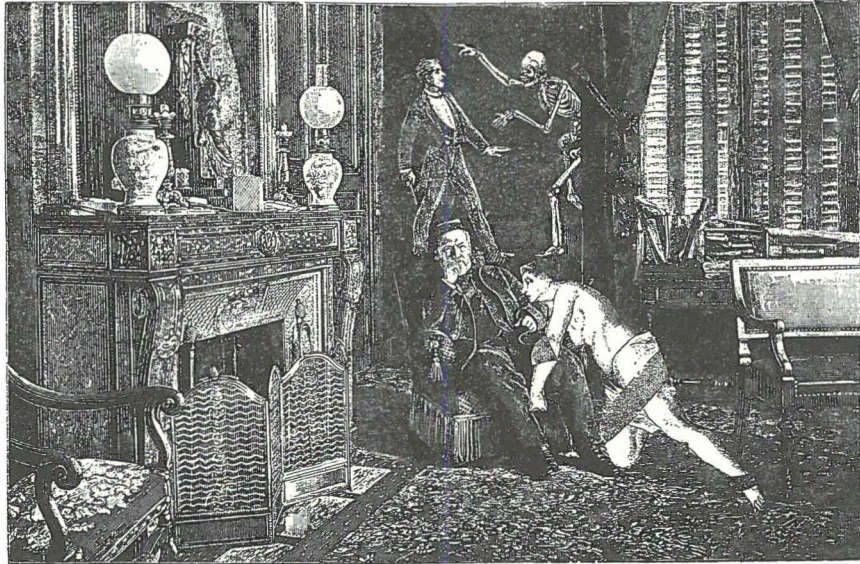


Abb. 2 Max Ernst, ...Pasteur in seinem arbeitszimmer...

einem naturwissenschaftlichen Lehrmittelkatalog, dessen willkürliche und vereinzelte Anordnung der Objekte er übernimmt und durch Übermalung in einen neuen, »einheitlichen« optischen oder semantischen Zusammenhang überführt. »Démonstration hydrométrique à tuer par la température« (1920) z.B. ist die auf den Kopf gestellte und dann übermalte Seite 756 der »Bibliotheca paedagogica« (1914) mit einzelnen physikalischen Apparaten. Obwohl der hinzugefügte Raumkasten die traditionelle Zentralperspektive repräsentiert, gelingt auf diese Weise die Konstruktion oder Suggestion einer völlig neuen Welt mit neuen Gegenständen und Gesetzen.<sup>37</sup> – Salon und Labor der historistischen Epoche liefern so nicht nur den Ort für das spiritistische Experiment der Gründerzeit, sondern auch das Material für das avantgardistische Experiment der emphatischen Moderne.

<sup>37</sup> vgl. Dirk Teuber, Max Ernsts Lehrmittel. In: W. Herzogenrath (Hg.), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922. Köln 1980, S. 206–221; Abb. 212 f. – Ludger Derenthal, Eine surrealistische Révélation. Die erste Max Ernst-Ausstellung in Paris. In: Max Ernst, Das Rendezvous der Freunde. Katalog Museum Ludwig. Köln 1991, S. 55–74, Abb. S. 64. – Zu Max Ernst zuletzt: Ludger Derenthal/Jürgen Pech, Max Ernst. Paris 1992.

Am deutlichsten wird die Modernetendenz des Spiritismus jedoch am Phänomen der automatischen Schrift. Die ist zunächst eine antimechanistische Manifestation wie die von Geisterhand verrückten Möbel auch: auf verschlossene und versiegelte Wachs- und Schiefertafeln schreiben Geister während der Séancen religiöse Botschaften und Allgemeinplätze.<sup>38</sup> Bald schon zeigt sich aber, daß es sehr viel interessanter ist, wenn das Medium selbst den Griffel zur Hand nimmt und »unter Einfluß«, d.h. unter Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit, zu schreiben beginnt. An dieser Versuchsanordnung zeigen sich endlich die formalen Probleme der direkten Empirie: es reicht letztlich nicht aus, daß der Spirit zum Beweis seiner Echtheit in Spiegelschrift oder einer dem Medium unbekannt Sprache, gar in der Schrift der Marsianer schreibt<sup>39</sup>, auch nicht, daß er Fakten berichtet, die dem Medium unbekannt sein müssen, wenngleich die Mehrzahl der Schreibmedien sich auf solche Dinge beschränkte. Das auf diese Weise Geschriebene muß vielmehr etwas vom Charakter jenes ganz Anderen haben, von dem es zeugt, ohne dabei jedoch völlig unverständlich und damit uninteressant zu sein. Von diesem Anderen kann nur eine von der gewohnten genügend abweichende Sprache zeugen. »Willkürlich und zwecklos [...] wie z.B. das Zerreißen des Vorhangs, das Verschieben von Betten«, so berichtet Ulrici, sei auch »der Inhalt der Schriften des selbstschreibenden Schieferstifts.«<sup>40</sup> Das äußert sich vor allem darin, daß das Medium Texte generiert, die in ihrer Textur von der Alltagssprache deutlich abweichen, z.B. durch Alliterationen<sup>41</sup>, »Anagramme, Wortspiele, Nonsense-Verse und gelegentliche Blasphemien oder Obszönitäten.«<sup>42</sup> Indem sprachliche Ordnung hier, ganz analog zu den Lehnstühlen des Makartzimmers, verrückt wird, entsteht in der Tat verrückte Sprache. Ihre Merkmale stimmen mit jenen Texturen überein,

<sup>38</sup> Vgl. z.B. Ludwig von Guldenstubbe, *Positive Pneumatologie. Die Realität der Geisterwelt, sowie das Phänomen der directen Schrift der Geister. Historische Übersicht des Spiritualismus aller Zeiten und Völker.* Stuttgart 1870.

<sup>39</sup> Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars.* Berichtet bei Frank Podmore, Art. »Automatic Writing«. In: *The Encyclopaedia Britannica (Anm.6).* Bd. III, S. 47.

<sup>40</sup> H. Ulrici (Anm.19), S. 19.

<sup>41</sup> Vgl. Phil Powrie, *Automatic Writing: Breton, Daumal, Hegel.* In: *French Studies XLII,* 1988, S. 177–193.

<sup>42</sup> Frank Podmore (Anm.39), S. 47.

die die Seelenprosa der Jahrhundertwende zur Repräsentation des Innenlebens von Verrückten und Träumern entwickelt und die sich in der unverständlichen Literatur der emphatischen Moderne ab 1910 verselbständigt.

Wie bei den Irrentexten fängt der Prozeß auch bei den Schreibmedien ganz harmlos an. Flammarion berichtet von einer Séance, in deren Verlauf der Spirit bei zwei Gelegenheiten nach seinem Namen gefragt wurde und dabei zwei verschiedene, phonetisch aber ganz ähnliche Namen nannte. Auf diese Unstimmigkeit hingewiesen, konterte er mit dem ebenso schönen wie schlagenden Argument: »Many details are forgotten in Paradise.«<sup>43</sup> Der scheinbar harmlose Versprecher, die leichte sprachliche Irregularität, wird zum Zeichen dafür, daß kein Signifikant mehr dem ganz Anderen, hier dem »Paradies«, gemäß sein kann. Die assoziative Textur befreit die Sprache von ihrem mimetischen Charakter und weist damit voraus auf die Sprache der modernen Poesie. Wenn Richard Baerwald in einer Schrift über »Okkultismus und Spiritismus« (1926) klagt:

Wie die sprachliche Form, so ist auch der Inhalt automatischer Schriften oft gesucht dunkel, mit Anspielungen, mit Zitaten gespielt, die erst durch philologische Erklärerkünste zu enträtseln sind<sup>44</sup>,

so charakterisiert er damit ebenso treffend einen guten Teil der Avantgardeliteratur aus den zwei vorhergehenden Jahrzehnten. Die automatische Schrift, direkt aus dem ganz Anderen empfangen, versteht sich nicht von selbst, sondern bedarf der Auslegung. In ihren formalen Differenzen zur überkommenen Schrift trägt sie das Signum der Moderne, deren poetische Mittel der Verfremdung sie vorwegnimmt.

Die automatische Schrift zeigt damit eine direkte Verbindung zwischen Spiritismus und emphatischer Moderne an. Am bekanntesten sind die Experimente der Surrealisten mit dieser Art des Schreibens. Dazwischen ist ihr jedoch eine Karriere in der Psychologie beschieden. Um die Jahrhundertwende findet die *écriture automatique* Eingang in das

<sup>43</sup> Camille Flammarion, *Mysterious Psychic Forces*. Boston 1907, S. 245 ff. (Zit. nach der amerikanischen Ausgabe).

<sup>44</sup> Richard Baerwald, *Okkultismus und Spiritismus und ihre weltanschaulichen Folgerungen*. Berlin 1926, S. 174.

methodische Arsenal des Psychophysikers.<sup>45</sup> Die Botschaften, die dieser zu klassifizieren und der Psychiater zu entschlüsseln weiß, kommen hier natürlich nicht mehr aus dem Jenseits der Geisterwelt, sondern aus dem je eigenen Unbewußten: Jedermann sein eigener Geist! Systematisch nimmt dieses Unbewußte dabei genau den gleichen Ort ein wie das Jenseits der Spiritisten: es ist eben jenes ganz Andere, das sich doch in bestimmten Formen in der Welt manifestiert und somit eine direkte Empirie erlaubt, die »eigentlich« gar nicht möglich ist. Der Übergang des Diskurses vom Spiritismus in die Medizin erfolgt vor allem über die Diskussion des Somnambulismus, das vermeintliche Geisterreich wird schlicht identifiziert als das Unbewußte der Medien, etwa bei Eduard von Hartmann:

Der Vorstellungsinhalt der Kundgebungen eines ›Sprechmediums‹ deckt sich mit dem zeitweiligen Vorstellungsinhalt seines somnambulen Bewußtseins.<sup>46</sup>

Auch in der Psychologie hat der Ausweis, daß eine Äußerung aus diesem »anderen« Bereich stammt, die Form sprachlicher Abweichung, die sich in Versprechern, Traumlogik und automatischem Schreiben manifestiert. Ausdrücklich, und nicht zufällig z.B. gerade in seinem Essay über »Das Unheimliche«<sup>47</sup>, betätigt sich Freud in einigen Schriften auch als Philologe mit schwer verständlicher Literatur.

## VI

Spiritistische Praktiken gehören noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu den beliebten Beschäftigungen gutbürgerlicher Kreise und damit auch zum Erfahrungsbereich vieler moderner Künstler. So ist – um nur einige Namen zu nennen – William Butler Yeats' starke Beeinflussung durch den Spiritismus bekannt, Theodor Däubler nahm regelmäßig an Séancen teil<sup>48</sup>, Peter Hille widmet einer solchen eine satirische Prosaskiz-

<sup>45</sup> Vgl. dazu ausführlich: Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2. Aufl. München 1987, bes. S. 231–234.

<sup>46</sup> Eduard von Hartmann, *Der Spiritismus*. Leipzig und Berlin 1885, S. 58 – Die Diskussion um den Spiritismus findet um die Jahrhundertwende z.T. in den gleichen Publikationsorganen statt wie die um die Psychoanalyse, z.B. in der von Loewenfeld und Kurella herausgegebenen Reihe »Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens«. Wiesbaden 1900 ff.

<sup>47</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. [1919]. In: S.F., StA Bd. IV: *Psychologische Schriften*. Frankfurt 1982, S. 241–274, hier S. 243.





Abb. 3 Theodor Däubler bei einer spiritistischen Sitzung

ze<sup>49</sup>, den Frühexpressionisten waren sie vertraut<sup>50</sup>, Kafka verkehrte mit Werfel, Kornfeld, Brod und anderen in einem Spiritistenzirkel<sup>51</sup>, Thomas Mann hat entsprechende Sitzungen nicht nur im »Zauberberg« gestaltet, sondern noch in den 20er Jahren selber besucht und darüber berichtet<sup>52</sup> – die Liste der Namen ließe sich beliebig erweitern: Kandinsky stand unter den Avantgardekünstlern seiner Zeit mit seinem Interesse für den Spiritismus keineswegs allein. Nun mag es müßig sein, dem Einfluß spezifischer spiritistischer Theorien oder Erfahrungen auf einzelne Künstler und Werke nachzuspüren, um so entschiedener stellt sich aber die Frage nach dem Ort und der Rolle dieses vergessenen Diskurses in der kunstprogrammatischen Diskussion der Avantgarde um 1910, wie

<sup>48</sup> Vgl. Thomas Rietzschel, Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie. Leipzig 1988, S. 183–185. Dort auch ein Photo, das »Theodor Däubler bei einer spiritistischen Sitzung« zeigt (Abb. 3).

<sup>49</sup> Peter Hille, Unter Geistern. In: PH., Ges. Werke. Hg. von Friedrich Kienecker. Essen 1985. Bd. 4, S. 175–180.

<sup>50</sup> Vgl. z.B. Rudolf Kurtz, Séance. In: Flut. Die Anthologie der jüngsten Belletristik. Heidelberg 1912, S. 68–75.

<sup>51</sup> Vgl. Kafka-Handbuch. Hg. von Hartmut Binder. Stuttgart 1979. Bd. 2, S. 343.

<sup>52</sup> Thomas Mann (Anm.31). Auch: T.M., Okkulte Erlebnisse. Zuerst in: Neue Rundschau 35, 1924.

er von jener Fußnote in »Über das Geistige in der Kunst« markiert wird. Was sagt es also über die simultanen Umbrüche in den Wissenschaften und Künsten um 1900, daß Kandinsky in seiner wirkungsmächtigen Programmschrift eine Seite der Naturwissenschaften des letzten Jahrhunderts heraufbeschwört, die von der Wissenschaft selbst längst vergessen und überwunden war?

Der Paradigmawechsel in der Physik hatte ja stattgefunden um 1900, freilich nicht, wie Zöllner und Kollegen hofften, durch eine Erhärtung des Spiritismus und seiner Hilfhypothesen. Wenn auch das unkonventionelle Denken von Leuten wie Riemann und Mach, die von vitalistisch-lebensphilosophischen Vorstellungen zehrten, dabei eine Rolle gespielt haben mag, so waren es wohl doch eher die sich häufenden kleinen Unstimmigkeiten im mechanistischen System, die letztlich seine Aufspaltung erzwingen. Nach Kuhns Terminologie war die Zeit zwischen 1870 und 1900 eine »paradigmatic period«<sup>53</sup>, d.h. eine Periode, in der ein Paradigma unbezweifelt in Kraft war und schließlich seinen Zenit erreichte, das Paradigma der klassisch-mechanistischen Physik. Die spiritistische Bewegung, die ebenfalls zu dieser Zeit in Deutschland ihren Zenit erlebte, war ein Symptom für die Überlebtheit dieses Paradigmas zu einem Zeitpunkt, als noch keine Alternative in Sicht war. Der Typus des spiritisierenden Naturwissenschaftlers jedenfalls verschwindet weitgehend mit dem Aufkommen der modernen Physik, die schließlich eine adäquatere Sprache fand für »Fragen, die mit »Nichtmaterie« oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich« ist. Das Movens für den Wandel, das sie zu sein hofften, die Avantgarde, die den Karren des wissenschaftlichen Fortschritts aus dem Sumpf des Positivismus zog, waren die Spiritisten jedenfalls nicht.

Wenn Kandinsky ihnen dennoch in seinem »geistigen Dreieck« eben diese historische Rolle zuweist, dann schreibt er damit nicht die Geschichte der Physik, sondern seine eigene Geschichte. Es ist der kunstprogrammatische Diskurs der Moderne um 1910, der hier anknüpft, und zwar weniger an den Spiritismus im besonderen – sowenig wie an Theosophie oder Psychoanalyse – sondern vielmehr an deren gemeinsame Vorstellung von einer Erfahrung, die sich nicht aus der Tradition,

<sup>53</sup> So Otto Blüh (Anm.13), S. 70.

sondern direkt aus einem ganz Anderen speist. Dieses spezifische Modell der In-Spiration erweist sich für die Programmatik der Avantgarde als anschlussfähig und durchzieht ihre antikausale, antimimetische Rhetorik nahezu flächendeckend. Es liegt ja in der Logik von Kandinskys Modell, daß die Spitze der Ort sein muß, an dem das Movens der ganzen Pyramide sitzt. Hier kann von niemandem mehr gelernt werden; wer sich hier befindet, muß also direkt aus dem »Geistigen« schöpfen. Diesen Ort nimmt natürlich die künstlerische Avantgarde ein, d.h. Kandinsky selbst, seine Kollegen vom Blauen Reiter sowie verwandter Bewegungen anderer Länder und Künste.

Die direkte Inspiration ist denn auch fester Bestandteil des kunstprogrammatischen Selbstverständnisses dieser Avantgarde. »Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben: das ist Expressionismus«, erklärt Theodor Däubler<sup>54</sup>, »das mediale Niederschreiben, das heißt ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, also Technik der Trance« ist für Carl Einstein der erste Schritt zum Kunstwerk<sup>55</sup>, »Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens«<sup>56</sup>, schreibt Herwarth Walden, der Herausgeber des »Sturm«, und Kasimir Edschmid sagt von den Expressionisten: »Sie reflektieren nicht. Sie erleben nicht in Kreisen, nicht durch Echos. Sie erleben *direkt*.«<sup>57</sup> Die Beispiele für diese Art von spiritistischem Vokabular in der avantgardistischen Rhetorik lassen sich beliebig vermehren. Noch Klees berühmtes Diktum, »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«<sup>58</sup>, gehört hierher. Gemeint ist immer das Eine: Schöpfen des Kunstwerks unmittelbar aus einer Primärwirklichkeit; heiße sie nun Geist, Unbewußtes, Gott, Leben oder wie auch immer. Die emphatische Moderne mußte diese Ideologie der direkten Inspiration bemühen, um so radikal mit den überkommenen Bild- und Textformen

<sup>54</sup> Theodor Däubler, Expressionismus [1916]. In: T.D., Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften. Hg. von Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin. Darmstadt 1988, S. 110.

<sup>55</sup> Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts [1926]. Leipzig 1988, S. 302.

<sup>56</sup> Herwarth Walden, Das Begriffliche in der Dichtung [1918]. Zit. nach Otto F. Best (Hg.), Theorie des Expressionismus. 2.Aufl. Stuttgart 1982, S. 149.

<sup>57</sup> Kasimir Edschmid, Über den dichterischen Expressionismus [1918]. Zit. nach Otto F. Best (Hg.) (Anm. 56), S. 60.

<sup>58</sup> Paul Klee, Schöpferische Konfession. In: P.K., Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1983, S. 5.

brechen zu können, wie sie es tat. Auf diese Weise konnte sie die Autorität einer Tradition, die durch den historistischen Relativismus dubios und durch die historistische Datenfülle unerträglich geworden war, durch die Autorität eines primären (und daher nicht weiter bestimmbar) Wirklichen ersetzen, um ihre Experimente zu legitimieren. »Das Neue« moderner Kunst »ist zunächst einmal *das Andere*«<sup>59</sup> – das gilt nicht nur als sinnvolle Prämisse ihrer Interpretation, sondern bereits als programmatische Vorgabe ihrer Entstehung, Publikation und Rezeption. Die Möglichkeit, dieses ganz Andere zu denken, wurde offensichtlich vorbereitet durch Diskurse wie Spiritismus, Psychophysik, Lebensphilosophie und einen populären Neukantianismus, Diskurse, die heute vergessen oder doch obsolet scheinen und dementsprechend keine Rolle mehr spielen bei der Interpretation einer modernen Kunst, die ihrerseits noch wenig von ihrer ursprünglichen Radikalität eingebüßt hat. Diese Radikalität ist eben zunächst eine der Form, der ihre diskursive Herkunft nicht mehr ohne weiteres abzulesen ist.

Die emphatische Moderne gibt dem Positivistestreit um die Grenze zwischen sinnvoller und unsinniger Rede eine überraschende Wendung: wer nach 1910 in Avantgardezirkeln rezipiert werden will, *muß* unverständlich sein – oder wenigstens darüber reden, weshalb man unverständlich sein müsse. Die Logik dieser Basisforderung an das neue Kunstwerk wird an Kandinskys »geistigem Dreieck« unmittelbar deutlich:

wo ›heute‹ die höchste Spitze war, ist ›morgen‹ die nächste Abteilung, d.h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck *eine unverständliche Faselei* ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung.<sup>60</sup>

Das spiritistische Modell der medialen Inspiration steht also im kunstprogrammatischen Diskurs der Moderne auf Seiten des Rezipienten für die notwendige Unverständlichkeit avantgardistischer Kunst; auf der Produzentenseite bedeutet es das Eingeständnis, daß auch der Künstler selbst, wie das Schreibmedium, den Sinn der von ihm generierten Texturen nicht mehr kontrolliert. Genau solche unverständlichen Textu-

<sup>59</sup> Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen 1988, S. 19.

<sup>60</sup> Kandinsky (Anm.3), S. 29 (Hervorhebungen M.B.).

ren, deren Sinn nicht mehr zentral von einem Subjekt oder einer Bedeutung aus kontrolliert wird, sind aber charakteristisch für die Kunst, die wir modern nennen, d.h. für die Werke nach dem Paradigmenwechsel in den Künsten um 1900.<sup>61</sup> Erst mit ihm können die gründerzeitlichen Vorhänge als endgültig zerrissen, die historistischen Lehnstühle als endgültig verrückt gelten.

Die These lautet also, daß die Spiritisten des späten 19. Jahrhunderts die Idee einer *direkten Empirie* ins Spiel brachten, die nicht für die Naturwissenschaften, wohl aber für die künstlerische Avantgarde der Moderne anschußfähig war. Das Merkwürdige ist nun, daß diese Idee im kunstprogrammatischen Diskurs nach 1900 gerade dazu diente, mimetische Techniken zu verabschieden und völlig freie Texturen zu legitimieren, die nichts mehr über die Welt, wie sie »wirklich« ist, aussagen. Die Idee der direkten Empirie schlägt also gerade dort, wo sie aufgenommen wird, quasi in ihr Gegenteil um. – Angesichts dieser Entwicklung muß die Vorstellung von Brechts »materialistischem« Galilei (1939), neuer Wirklichkeiten könne man sich durch einen einfachen Blick durch ein bereitstehendes Fernrohr versichern, denkbar naiv erscheinen. Hier ist eine Idee direkter Empirie bis in unsere Tage wirksam, die den ein oder anderen Paradigmawechsel schlicht verpaßt hat.

<sup>61</sup> Vgl. dazu neuerdings: Moritz Baffler, Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Diss. Tübingen 1993.