

Anne Lorenz

Avantgarde und Geistesgegenwart. Okkultistische Erinnerungspraktiken im Künstlerkreis *Der Sturm*.

Die Verbindungslinien zwischen Okkultismus und Avantgarde sind bereits vielfach nachgezeichnet worden, Beispiele sind Künstler wie Wassily Kandinsky, aber auch Alfred Döblin, die beide zum Sturm-Kreis gehörten. In welchem Verhältnis Herwarth Walden, der Leiter der avantgardistischen Künstlervereinigung, zu okkulten Praktiken und paranormalen Phänomenen tatsächlich stand, gleicht hingegen einem blinden Fleck. Ausgehend von einem Brief Döblins und den darin berichteten Wahrträumen Nell Waldens soll eine Spurensuche zeigen, inwieweit Walden vor dem Hintergrund seines Kunstideals und des ersten Weltkriegs eine Art spiritistisches Erinnerungsritual praktizierte.

1. Nell Waldens Traum

Am 4. April 1918 schreibt Alfred Döblin an seinen Kunst- und Geschäftsfreund Herwarth Walden in einer Angelegenheit der anderen Art. Es geht nicht etwa um den Kunstbetrieb und um den *Sturm*, das Kunstunternehmen, das Herwarth Walden samt gleichnamiger Zeitschrift und Kunstgalerie leitete. Döblin erzählt auch nicht aus seinem Kriegsalltag, den er zu jener Zeit als Lazarettarzt in Hagenau erlebte. Vielmehr beschäftigen ihn die Wahrträume Nell Waldens, geborene Roslund, Malerin und Ehefrau des Kunstförderers und Wegbereiters der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Die Hauptfigur in einem dieser wahrhaften Träume ist demnach der Dichter August Stramm und sein Tod an der Front – die hauptsächliche Handlung –, die sich erst im Nachhinein bewahrheiten sollte.¹

Wie aus Döblins Brief hervorgeht, muss ihm Nell Walden in Berlin während eines Fronturlaubs von ihrem Traumerlebnis berichtet haben. Der für ihn insbesondere als Mediziner sensationelle Fall schien Döblin

¹ August Stramm fiel am 1. September 1915 beim Angriff auf russische Stellungen am Dnepr-Bug-Kanal in der Nähe der Stadt Kobryn.

seitdem nicht mehr loszulassen. Unter der Zusage „absolute[r] Diskretion“² bittet er seinen Freund:

Deine Frau möchte mir einmal *genau alle* [Hervorh. im Orig.] Einzelheiten des Traums niederschreiben, Daten dabei. Dann: sie schrieb oder Du schriebst darauf einen beunruhigten Brief fragender Art, glaub ich, an die Ehefrau Str[amms] [Erg. d. Hg.]; ich möchte diesen Brief im Original oder die Abschrift, die aber ein Unbeteiligter zu beglaubigen resp. zu sehen hätte: – um nämlich das Faktum selbst zu absoluter ‚wissenschaftlicher‘ Evidenz zu erheben; die Sache wäre in einer Fachzeitschrift medizinischer Art sehr publikationswürdig!³

Aus Döblins Zeilen spricht weniger der später an der Psychoanalyse interessierte Arzt als vielmehr noch der Psychiater, der einen klinisch-deskriptiven Ansatz verfolgt.⁴ Für eine phänomenologische Erfassung drängte daher die Zeit, zwischen dem ominösen Traum und seinem Rekonstruktionsversuch lag eine Zeitspanne von zweieinhalb für den *Sturm* sehr bedeutsamen Jahren. Dieser zeitliche Abstand erschwerte das Zusammentragen unwiderlegbarer Beweise, das gemeinhin mit umso mehr Akribie betrieben wurde, als sich die Legitimität der Erforschung paranormaler Phänomene ganz am naturwissenschaftlich-empiristischen Paradigma orientierte.⁵ Döblich war sich der grundsätzlichen Schwierigkeit bewusst, Nell Waldens außergewöhnliche Bewusstseinserscheinungen qualitativ zu erforschen und klinisch zu diagnostizieren. Als

² Alfred Döblich: „Briefe“. *Alfred Döblich. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Briefe.* Bd. 1. Hg. Walter Muschg/Heinz Graber. Olten/Freiburg 1970, S. 102.

³ Ebd.

⁴ Döblins Haltung zur Psychoanalyse ist Thema zahlreicher Forschungsbeiträge. Von ihnen ist in diesem Zusammenhang vor allem die Arbeit Thomas Anz' zu nennen, der die Auswirkungen von Döblins sich über die Zeit wandelnder Einstellung auf sein Gesamtwerk nachzeichnet. Vgl. Thomas Anz: „Alfred Döblich und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung“. *Internationales Alfred-Döblich-Kolloquium Leiden* 10. Bern 1997, S. 9-30.

⁵ Vgl. Ulrich Linse: *Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter.* Frankfurt a. M. 1996, S. 21.

parapsychologische Ereignisse wideretzten sie sich der experimentellen Überprüfung unter kontrollierten Bedingungen. Es blieb Döblin daher nichts anderes übrig, als gegenüber Walden die Dringlichkeit zu betonen, die als bedeutsam erfahrene sinngemäße Koinzidenz des Traums mit dem physischen Ereignis des eintretenden Todes durch eine gesicherte Dokumentation oder durch einen unbeteiligten Dritten bezeugen zu können. Bei den mediumistischen Séancen wie auch bei den spiritistischen Experimenten im Haus Albert von Schrenck-Notzings war es unverzichtbare Praxis, neben dem Einsatz der Blitzlichtfotografie als Zeugenschaft auch unmittelbar Zuschauende hinzuzuziehen und für ein ausgewähltes Publikum zu sorgen.⁶ Wie die ebenfalls im *Sturm*-Umfeld aktiven Künstler Thomas Mann, Richard Dehmel und Max Brod, wohnte auch Döblin mehrmals solchen spiritistischen Vorführungen aus nächster Nähe bei.⁷ Ob Walden seinerseits jemals eine ähnliche unmittelbare Erfahrung der Geisterbeschwörung machte, ist fraglich; es liegt aber auf der Hand, dass er im okkultistischen Diskurs seiner Zeit bestens unterrichtet war.

Döblin antizipierte denn auch das übliche Gegenargument der Skeptiker – für das, wie noch zu zeigen sein wird, auch Waldens publizistische Polemik spräche – und ließ keinen Zweifel daran, dass er bei seinem Korrespondenzpartner einen gemeinsamen Wissenshorizont voraussetzte:

Richtig: es muß ja alles ausgeschaltet werden, was als ‚Autosuggestion‘ aussieht (das ist, wie Du weißt, der Hauptvorwurf

⁶ Zum genauen hochtechnischen Aufbau von Schrenck-Notzings Laborversuche vgl. Ulrich Linse: „Klassische Orte parapsychologischer Wissensproduktion im Fin de Siècle und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Albert von Schrenck-Notzing und sein Münchner Kreis zwischen Salon, Labor und Bühne“. *Okkultismus im Gehäuse. Institutionalisierungen der Parapsychologie im 20. Jahrhundert im internationalen Vergleich (Okkulte Moderne 3)*. Hg. Anna Lux/Sylvia Paletschek. Oldenburg 2016, S. 37-70, hier bes. S. 45-50.

⁷ Döblin besuchte während seines Medizinstudiums in Berlin die philosophischen Vorlesungen von Max Dessoir und nahm 1926 wiederholt an Séancen mit dem Medium Eleonora Zugun teil. Vgl. Priska Pytlík: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn 2005, S. 144.

gegen alle bisher beschriebene Fälle von Wahrtraum; sie seien angeblich immer erst nachher konstruiert.)⁸

Angesichts dessen drängt sich im besonderen Fall des Ehepaars Walden, der Visionärin und Patientin und dem für sein seismografisches Kunstgespür bekannten Beobachter, die Frage auf, wie sich ihr tatsächliches Verhältnis zu den zeitgenössischen okkulten Bewegungen darstellte. Welchen Begriff des Paranormalen und darin insbesondere des Visionär-Prophetischen hatte Herwarth Walden, welchen seine Frau Nell tatsächlich und welche Funktion nahm er in ihrem Leben von und für die Kunst ein?

In seinem Brief recurriert Döblin vor allem auf den detaillierten zeitlichen Ablauf. Er möchte im Detail alles über die Chronologie des Traums und seiner Erfüllung wissen, um eine nachträgliche Konstruiertheit und einen kausalen Zusammenhang als mögliche Erklärung ausschließen zu können. Für Nell Waldens Traum, der nach der psychoanalytischen Theorie zur Präkognition zählt, ist die zeitliche Komponente in zweifacher Hinsicht konstitutiv. Erstens setzt sich allgemein der präkognitive Todestraum, strukturell betrachtet, aus dem psychischen Traumzustand und dem zeitlich versetzten externalen Ereignis, dem Tod, zusammen. Zweitens verweist Nells Traum auf eine weitere Ebene der zeitlichen Verknüpfung, die in besonderem Maß intersubjektiv und in einen breiteren zeitlichen Horizont eingebettet ist.

Zunächst erhält ihr Traum mit Stramms Tod, dem Eintritt des zweiten Ereignisses, erst seinen spezifischen visionären Sinnzusammenhang, der durch die subjektive Verknüpfung der ehemals Träumenden entsteht. Über diese Perspektive der sinnlich-realen Wahrnehmungswelt, vor der sich die Parallelwelt der parapsychologischen Phänomene mit ihren eigenen Gesetzen außergewöhnlich abhebt, geht schließlich auch die psychoanalytische Theorie nicht hinaus; der Terminus der Präkognition, das sogenannte ‚Vorauswissen‘ impliziert eine festgelegte zeitliche Relation. Während die kognitive Rückbindung des eingetretenen Todes an das Traumerlebnis die Präkognition nur externalisiert und nachvollziehbar macht, sind im Moment der eigentlichen übersinnlichen Wahrnehmung die strengen raum-zeitlichen Kategorien aufgehoben. Stattdessen fallen

⁸ Döblin: „Briefe“ (wie Anm. 2), S. 102f.

Gegenwart und Zukunft unter Annahme einer Zeitlichkeit zusammen, die das Kausalitätsprinzip und die Vorhersagen auf der Grundlage von Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen übersteigt. Nach dem Synchronizitätsmodell Carl Gustav Jungs bezieht sich diese Zeitgleichheit nicht auf ein reales Zusammenfallen des psychischen und des physischen Ereignisses, sondern im übertragenen Sinn auf die außersinnliche Überbrückung des Zeitabstands zwischen ihnen. In dieser Zeitgleichheit korrespondieren laut Jung Psyche und Physis in Form eines „ursachenlosen Angeordnetseins“.⁹ Auch in modernen tiefenpsychologischen Ansätzen assistiert man dem Unbewussten, keine Chronologie zu ‚kennen‘.¹⁰

Die zweite zeitliche Ebene der Rekonstruktion von Nells Traum kann zwar selbst symbolisch nicht mehr unbedingt der Synchronizität im Jungschen Sinn zugeordnet werden; in dem spezifischen Bedeutungszusammenhang des *Sturm*-Unternehmens und seinem Kunst- und Selbstverständnis lässt sich aber auch die zweite Erinnerung an den Traum durch eine Art synchroner Funktion beschreiben. Denn neben August Stramm fiel dem Krieg eine Reihe weiterer Künstler, die zum *Sturm*-Kreis gehörten, zum Opfer: Etwa die Maler August Macke und Franz Marc und die Dichter Alfred Lichtenstein, Peter Baum und Wilhelm Runge. Andere wie die gebürtigen Russen Wassili Kandinsky, Marianne von Werefkin und Alexeji Jawlensky waren als sogenannte ‚feindliche Ausländer‘ gezwungen Deutschland zu verlassen. Hinzu kommt, dass sich der *Sturm* zu dem Zeitpunkt, als Döblin seinen Brief schreibt, bereits als avantgardistisches Gegenmodell zum herrschenden Kunst- und Kulturbetrieb etabliert hatte. Das autonome Kunstideal und der Anspruch steter künstlerischer Erneuerung waren einerseits einem schleichenden Institutionalierungsprozess, wie z. B. Peter Sprengel ihn konstatiert,¹¹ und andererseits einer starken Fluktuation innerhalb des Künstlerkreises

⁹ Carl Gustav Jung: „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge“. C. G. Jung, *Gesammelte Werke. Die Dynamik des Unbewussten*. Bd. 8. Hg. Marianne Niehus-Jung u. a. Olten/Freiburg 1971, S. 475-577, hier Ziff. 955.

¹⁰ Vgl. bspw. Elisabeth Laborde-Nottale: *Das zweite Gesicht. Übernatürliche Phänomene in der Psychoanalyse. Eine psychoanalytische Studie über Hellsehen, Telepathie und Präkognition*. Stuttgart 1993, S. 114.

¹¹ Vgl. Peter Sprengel: „Institutionalisierung der Moderne. Herwarth Walden und ‚Der Sturm‘“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 247-281, hier insbes. S. 247.

ausgesetzt. Einem visionären Traum, wie Nell Walden ihn berichtet, kam für die Vermittlung zwischen der *Sturm*-Vergangenheit und -Zukunft, zwischen der gemeinsamen Kunst- und Lebenswelt damit nicht zuletzt eine stabilisierende Funktion zu.

2. Der Visionär Herwarth Walden

Bedauerlicherweise sind weitere Briefe zum direkten Sachverhalt, etwa Gegenbriefe, nicht überliefert. Allein die Tatsache, dass Döblin sein wissenschaftliches Interesse an den übersinnlichen Fähigkeiten der Frau seines Freundes ernsthaft mitteilt und um detaillierte Hintergrundinformationen bittet, lässt auf eine gewisse Aufgeschlossenheit Herwarth Waldens gegenüber parapsychologischen Erscheinungen schließen. Gestützt wird diese Vermutung von der zukunftsorientierten Erneuerungsperspektive, die Walden in künstlerischen Belangen einnahm und die dem zu der Zeit allgemein verbreiteten Fortschrittsglauben nicht entgegenstand. Die damals weit verbreitete Ansicht, der Nachweis übersinnlicher Phänomene wäre nur eine Frage des wissenschaftlichen Fortschritts, ist für das Verhältnis von Okkultismus und Technik in der Moderne charakteristisch und schaffte gleichzeitig eine Schnittstelle zur „neuen“ Kunst mit ihren die realistische Außensicht zersetzenden Darstellungsformen. Beim *Sturm*-Künstler Franz Marc findet sich diese Verbindungslinie beispielsweise in der Übertragung der bildgebenden Verfahren der seinerzeit entdeckten Röntgenstrahlung auf die Weltanschauung generell, die sich in seinem Begriff der geistig-metaphysischen „Weltdurchschauung“¹² niederschlägt. Der Konnex zwischen Okkultismus, Technik und avantgardistischer Kunst ist mittlerweile in der Forschung mehrfach beschrieben und mit

¹²Franz Marc: *Briefe, Auszeichnungen und Aphorismen. Bd. 1*. Berlin 1920, S. 128. Zu Marcs Kunstverständnis vor dem Hintergrund der zeitgenössischen technischen Entwicklungen vgl. Hubertus Kohle: „Franz Marc“. *Große Gestalten der bayrischen Geschichte*. Hg. Katharina Weigand. München 2011, S. 403-419, hier S. 410f.

zahlreichen Beispielen, insbesondere auch aus dem Kontext des *Sturm*, belegt worden.¹³

Als weiteres Argument, das gegen eine grundsätzliche Skepsis Waldens gegenüber okkulten Vorgängen spricht, lässt sich anführen, dass die Faszination für paranormale Phänomene immer auch durch die generelle Ambivalenz der zweifelnden Einschränkung auf das Außergewöhnliche gekennzeichnet ist. Das gilt allerdings weniger für den Polemiker Walden, der seine Gegner in sehr persönlich gefärbtem Ton zu dekonstruieren versuchte, als vielmehr für den kritischen Kunstverständigen, der unter anderem mit Kandinskys Werken spiritistisch inspirierte Formen der Abstraktion ausstellte.

Die überlieferten Zeugnisse zu Waldens Haltung in diesen Dingen zeichnen zusammengenommen indessen ein so obskures, schillerndes Bild, dass die seinerzeit vereinzelt laut werdenden Stimmen, die Walden nachsagten heimlich doch Anhänger der Geheimwissenschaften zu sein, nicht verwundern. Die gesellschaftliche Außenseiterstellung, die Walden und die anderen avantgardistischen Künstler_innen und Kritiker_innen des etablierten Kunstbetriebs kultivierten, trug sicherlich dazu bei, dass sich das öffentliche Misstrauen und die allgemeinen Spekulationen vor allem auf das Privatleben hinter den *Sturm*-Kulissen richteten – umso mehr, als gerade die Avantgarde eine neue Lebenspraxis ganz im Zeichen der Kunst propagierte. Die Gleichsetzung der kunstästhetischen Hellsichtigkeit Waldens mit paranormalen seherischen Fähigkeiten spiegelt sich in dem Verdacht wider, der *Sturm* praktiziere die Kunst als okkultistisches Ritual.

Mit Kandinsky, Gabriele Münter, Fritz Stuckenberg, Ferdinand Hardenberg, Peter Hille, Richard Dehmel und auch Döblin waren im *Sturm* einige Künstler_innen vertreten, die den Themenfeldern

¹³Vgl. insbesondere die Aufsatzsammlung im Begleitkatalog zur gleichnamigen Ausstellung, die 1995 in der Frankfurter Schirn Kunsthalle stattfand: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hrsg. von Veit Loers. Ostfildern-Ruit 1995. Eine umfassende Analyse spiritistischer Einflüsse in Döblins Frühwerk und ihre Kontextualisierung im Wirkungsfeld okkultistischer Bewegungen, die an der Herausbildung einer modernen Ästhetik maßgeblich beteiligt waren, beinhaltet die Arbeit von Priska Pytlik. Vgl. Pytlik: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900* (wie Anm. 7), hier S. 141-165.

Okkultismus und Spiritismus nahestanden und deren Werke auch von dieser Nähe zeugen. Sie behandelten die Thematik entweder in kunsttheoretischen Zusammenhängen oder setzten sie motivisch und sprachlich-stilistisch in ihrem künstlerischen Schaffen um. Die verschiedenen Zugänge und Beteiligungen am spiritistischen Diskurs weisen dabei eine ebensolche Vielfalt und Bandbreite auf wie der *Sturm* insgesamt. Paul Klees Bilder die *Spiritistischen Möbel* (1923) und die *Spiritistische Katastrophe* (1916), die Erzählungen *Unter Geistern* (o. J.) von Peter Hille und *Séance* (1912)¹⁴ von Rudolf Kurtz kennzeichnen eine stark ironische Überzeichnung spiritistischer Motive. Daneben finden sich im *Sturm* aber auch sachlich-ernsthafte Auseinandersetzungen mit dem Thema. Einschlägig bekannt ist Kandinskys kunsttheoretischer Aufsatz *Über das Geistige in der Kunst*. Eher naturwissenschaftlichen Charakter haben die Abhandlungen über die Theorie der vierten Dimension des Spiritisten Zöllner,¹⁵ dem in der *Geschichte des neueren Occultismus* von Karl Kiesewetter ein Kapitel gewidmet ist.¹⁶

Die wenigen im *Sturm* überlieferten einschlägigen Äußerungen Herwarth Waldens sind hingegen durchweg in dem für ihn typischen polemisch-bissigen Ton gehalten. In seinem Artikel *Der deformierte Professor*¹⁷, der 1919 in der Februar-Ausgabe erschien, attackiert er auf diese Weise nicht nur Max Dessoir, den Begriffsbegründer der Parapsychologie, sondern als gemeinsame Schnittmenge der Kritisierten auch seine eigenen Künstlerkollegen. Waldens mokante Erwiderung richtet sich dabei gegen Dessoirs Gleichsetzung von Spiritismus und Expressionismus, wie dieser ihn später in seinem Artikel *Die neue Mystik und die neue Kunst*¹⁸ ausführt. Demnach sieht Dessoir die Parallelen vor allem in der Sehnsucht nach

¹⁴Ein Abdruck von Kurtz' Erzählung erschien am 4. Februar 1911, vgl. Rudolf Kurtz: „Séance“. *Der Sturm* 1.49 (1911), S. 378-388.

¹⁵Vgl. Max Zerbst: „Bewegung. Grundlage einer neuen Weltanschauung“. *Der Sturm* 2.77 (1911), S. 612-613 u. in Fortsetzung in: *Der Sturm* 2.78 (1911), S. 620-621 sowie in Heft 7.79, S. 629-630.

¹⁶Karl Kiesewetter: *Geschichte des neueren Occultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl de Prel*. Leipzig 1891, S. 636-702.

¹⁷Herwarth Walden: „Der deformierte Professor“. *Der Sturm* 9.11 (1919), S. 142-143, hier S. 142.

¹⁸Max Dessoir: „Die neue Mystik und die neue Kunst“. *Einführung in die Kunst der Gegenwart*. Hg. Max Deri u. a. Leipzig 1920, S. 130-138.

dem wesenhaften Ursprünglichen, die sich mit einer „Sehnsucht nach dem Umgestalten“¹⁹ und mit dem Einsetzen neuer Mittel, neuer Gestaltungsmittel in der Kunst, verbindet. Walden verteidigt Inhalt undmittlungsauftrag dieser neuen Kunst sowohl gegenüber Dessoir als auch gegen ihre Vereinnahmung durch spiritistische Wortführer_innen und Künstler_innen, die wie Meyrink zur engeren spiritistischen Anhängerschaft zählen:

Herr Dessoir hält den Expressionismus für einen Geheimbund, der auf Anregung von Rudolf Steiner durch August Strindberg, Gustav Meyrink und Franz Werfel gegründet ist. Besonders das Stuhlproblem hat es Herrn Dessoir angetan. Er kann es sich nicht erklären, daß ein Stuhl durch ‚Deformation‘ uns menschlich näher gebracht werden soll. [...] Und die Stuhlbeine des expressionistischen Bildes fliegen ihm zu unordentlich in der Luft der Fläche herum.²⁰

Der deformierte Stuhl – auch unverzichtbares Accessoire spiritistischer Séancen – wird dabei zum Symbol einer als chaotisch-verzerrt wahrgenommenen, abstrahierten Wirklichkeit. Statt in der Reduktion auf ihre rein äußerlich sichtbaren Erscheinungen sieht Walden die Aufgabe des expressionistischen Kunstschaffenden in seinen besonderen medialen Eigenschaften: „Er ist Träger und Getragener seiner Visionen, seiner inneren Gesichte“²¹ und vermittelt als solcher unter Zuhilfenahme neuer künstlerischer Gestaltungsmittel die innerlich-geistige Wirklichkeit.

Der erste Eindruck, Walden stünde der metaphysischen Kraft des Spiritismus tatsächlich unbeeindruckt und mit publizistisch-rhetorischem Kalkül gegenüber, wird nicht zuletzt auch durch Hermann Essigs Roman *Der Taifun* gestützt. In der 1919 posthum erschienenen Satire rechnet Essig

¹⁹Ebd., S. 131.

²⁰Walden: „Der deformierte Professor“ (wie Anm. 17), S. 142.

²¹Herwarth Walden: „Das Sehen der Kunst“. *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Hg. Herwarth Walden. Berlin 1924, S. 68-72, hier S. 68.

als ehemaliger dem Kreis Zugehöriger unverhohlen und kaum chiffriert mit der *Sturm*-Institution, den Waldens und der Avantgarde allgemein ab.²²

Unter den umgekehrten Vorzeichen der Satire wird das Hauptfigurenpar Ganswind, das als eingeschworene Einheit aus klavierspielendem Geistführer und Séance-Veranstalterin auftritt, als Betrüger entlarvt. Unter dem hehren Deckmantel der Kunst und ihrer Vermittlung verfolgen die Kunstförderer ihre wirtschaftlichen Interessen und ihre mediale Geltungssucht. „Niemand durfte jemand“ – so heißt es bei Essig – „bis zur Geheimwissenschaft des ‚Taifun‘, seiner Herkunft und seines Ziels, vordringen. Das Prinzip wurde in eine Art spiritistischen Nebel gehüllt.“²³ Das hier beschriebene spiritistische Dekor konterkariert dabei das Setting, das die Séancen zu jener Zeit üblicherweise kennzeichnet. Wie Moritz Baasler bemerkt, fanden sie in der Regel im konservativ-bürgerlichen, typisch wilhelminisch ausgestatteten Wohnzimmer statt und standen durch ihre eher progressiv-fortschrittliche Ausrichtung in merkwürdigem Kontrast zu der dem aristokratischen Ästhetikempfinden angepassten Kulisse.²⁴ Dagegen überrascht es nicht, dass in Waldens Einrichtung gemäß dem Credo, das Leben als Gesamtkunstwerk zu gestalten, die Linienführung der expressionistischen Gemälde an den Wänden dominierte.²⁵

Im Gegensatz zu den realen spiritistischen Sitzungen verlangt der oberflächliche Zauber der Vorführungen in Essigs *Taifun* gar nicht erst die kritische Prüfung durch einen Dritten. Requisiten und Staffage der ins Groteske gezogenen Kunstabende erschöpfen sich in Froschkostümen, Seilspringen und gigantischen Tischdekorationen aus massivem Glas.²⁶ Die herbeigeeilten Presseleute werden vielmehr Zeuge, wie nach den unerklärlichen Gesetzmäßigkeiten des modernen Kunstmarkts „alles

²²Vgl. Hermann Essig: *Der Taifun*. Leipzig 1919.

²³Ebd., S. 264.

²⁴Moritz Baasler: „Lehnstühle werden verrückt“. Spiritismus und emphatische Moderne: Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky“. *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 1 (1993), S. 287-307, hier S. 295f.

²⁵Vgl. die Fotografie aus der Digitalen Sammlung der ULB Münster, Nell Walden/Herwarth Walden: „Nell und Herwarth Walden 1916 im Speisezimmer ihrer Wohnung an der Potsdamer Straße in Berlin“. *Nachlass Stramm*. Münster: Univ.- und Landesbibliothek, 2015, urn:nbn:de:hbz:6:1-171837.

²⁶Vgl. Essig: *Der Taifun* (wie Anm. 22), S. 235ff.

ebenso Schwindel, wie auch alles gleichzeitig höchstes Ideal sein kann.“²⁷ Statt des Tische- und Gläserrückens ist es die Kunst, insbesondere auch der Rhythmus der Musik und des Tanzes, die das Transzendente sichtbar machen und sinnlich vermitteln. Dabei ist es Hermione, heimliche Leiterin des Kunstunternehmens und femme fatale, die den „Familienabend“²⁸ im engsten Kreis orchestriert. Während ihr Ehemann Ossi, sphinxhaft „den höchsten Gott und Hexenmeister am Flügel“ mimt, materialisiert sich im Akt ihres rhythmisch geformten Körperausdrucks der Geist der toten Künstler_innen:

Hermione sagte immer wieder: ‚Spiele!‘ Und dann spielte er, und sie tanzte wie Salome, nicht um ein blutendes Haupt, sondern um die Gemeinschaftlichkeit von Seele und Leib aller im Taifunhimmel eingegangenen Freunde.²⁹

Dieses gemeinschaftliche Moment der Wiedervereinigung, der heraufbeschworenen Einheit von Physik und Metaphysik, von Diesseits und Jenseits, der Wiederverkörperung der autonomen, ewigen Kunst und die Ausrichtung auf den gemeinsamen Fluchtpunkt der Totalität der Kunst über den Tod hinaus, liefern indessen den Schlüssel zu den privaten Treffen der realen *Sturm*-Gemeinschaft.

Die sogenannten ‚Sturm-Kunstabende‘ und ihre Hauptprogrammpunkte wie Waldens Klaviervorführungen und Rudolf Blümmers Gedichtrezitationen wurden zwar öffentlich in der Zeitschrift angekündigt, sie standen aber ausschließlich eingetragenen Mitgliedern offen. 1917 wurde zudem der *Sturmklub* gegründet, der später mit dem

²⁷Ebd., S. 334.

²⁸Essig: *Der Taifun* (wie Anm. 22), S. 250.

²⁹Ebd. Die Vorlage für den Vergleich mit der Figur der Salome bildet das 1915 von Nell Walden geschaffene Hinterglasbild mit dem Titel *Salome. Nach altschwedischem Motiv, das sich heute im Besitz des Kunstmuseums Bern befindet*. Vgl. dazu die Abbildung in Maaïke Moniek van Rijn: *Bildende Künstlerinnen im Berliner „Sturm“ der 1910er Jahre*. Tübingen 2013, S. 262, Abb. 13.

Verein für Kunst und dem *Verein Sturm-Bühne* zur *Gesellschaft der Sturmfreunde* zusammengelegt wurde.³⁰

Während die avantgardistische Kunst und das damit verbundene autonome Kunstideal öffentlich propagiert und mit allen Mitteln der Polemik verteidigt wurden, hielt man sich beim privaten Akt der persönlichen Kunsterfahrung bedeckt. Die Leserschaft der *Sturm*-Zeitschrift erfuhr nur zufällig und erst zwei Jahre nach dessen Gründung von der Existenz des *Sturmklubs*. In der Juli-Ausgabe 1919 gibt sich Walden über jeden Verdacht erhaben, es handle sich etwa um konspirative Treffen eines künstlerischen Geheimbundes oder „um eine orgiastische Spielhölle [...], in der die Besucher ihre Riesengewinne aus Kunstwerken mit Wein, Weib und Gesang verjubeln.“³¹ Walden blieb allerdings eine wirkliche Antwort schuldig und so stellte sich öffentlich umso mehr die Frage nach dem Zweck der privaten Abendveranstaltungen, wenn sie weder der allgemeinen Durchsetzung der neuen Kunst noch dem reinen Vergnügen dienen sollten.

Der französische *Sturm*-Experte Maurice Godé sieht in der bei Essig persiflierten Notwendigkeit, sich auf eine gemeinsame Identifikationsbasis über den Tod hinaus zu besinnen, die eigentliche Funktion der *Sturm*-Kunstabende. Was ihren mystisch-religiösen Charakter betrifft, zieht Godé gar Parallelen zu den rituell-kultischen Treffen des George-Kreises. In einem späteren Beitrag beschreibt er ihr sich wiederholendes Prozedere als „eine Art Spiritismus“.³² Dass bei diesen *Sturm*-Kunstabenden wie bei

³⁰ Vgl. die Selbstanzeige der „Gesellschaft der Sturmfreunde“. *Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten* 6 (1919), S. 4.

³¹ Herwarth Walden: „Die Freiheit in der Fachkritik“. *Der Sturm* 10.4 (1919), S. 51-52, hier S. 51.

³² Maurice Godé: „Poetik und Politik im literarischen Expressionismus“. *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Hg. Udo Borchmeyer/Hans Rudolf Vaget, unter Mitarbeit von Yvonne Nilges. Würzburg 2006. S. 79-91, hier S. 85. Godés Vergleich der *Sturm*-Abende mit den Kulthandlungen des George-Kreis ist vor allem insofern nicht ganz treffend, als die *Sturm*-Abende wechselnden Kunstschaaffenden gewidmet wurden und Walden als die zentrale Person insbesondere eine orchestrierende Funktion innehatte. Vgl. Godé: „Von der ‚autonomen Kunst‘ zum Kommunismus. Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* (1910-1932)“. *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*. Hg. Manfred

Séancen auch Abtrünnige aus dem Kreis der Eingeschworenen ausbrechen und vom Glauben an die gemeinsame Sache abfallen, beweist ein Brief Essigs an seine Frau. Nach einem ihm gewidmeten Abend schreibt er verbittert:

Dieser sogenannte Essigabend ist also wie ich mir dachte gottlob verkracht. [...] Diese Leute haben auf mich einerseits doch nur Neid und auf der anderen Seite bin ich ihnen zum Renommieren gut. Innerlich schätzen sie Stramm oder Knoblauch und eben alle diejenigen, die sonst nirgends Anerkennung finden können.³³

Demnach ist die Exklusivität der Kunstabende weniger dem freundschaftlichen Umgang im Schatten der Öffentlichkeit geschuldet, als vielmehr dem Umstand, dass nach Stramm kaum originäre *Sturm*-Künstler_innen nachkamen. Umso dringlicher wurde es, eine eigene Erinnerungskultur zu etablieren, die zwischen der nach außen gerichteten avantgardistischen Programmatik, dem hermetisch abgeschlossenen Kunstwerk und der isolierten Erfahrung des Künstlersubjekts vermittelt.

3. Mediumistische *Sturm*-Nachrufe

Die Überführung der Kunst in die Lebenspraxis bedeutete für den *Sturm* nach dem ersten Weltkrieg mehr und mehr, dass diese Kunstpraxis auch Erinnerungspraktiken implizierte. Außer für August Stramm und Franz Marc verfasste und publizierte Herwarth Walden fünf weitere eindringliche Nachrufe auf verstorbene *Sturm*-Künstler³⁴, deren bei den

Gangl/Gérard Raulet. Frankfurt a. M./New York/Paris 1994, S. 111-121, hier S. 114.

³³Zit. n. Rolf-Bernhard Essig: „Nachwort“. *Hermann Essig. Der Taifun*. Hg. Rolf-Bernhard Essig. Göttingen 1997, S. 326-339, hier S. 330f.

³⁴Vgl. in chronologischer Reihenfolge: Herwarth Walden: „August Macke“. *Der Sturm* 5.21/22 (1915), S. 138; ders.: „August Stramm“. *Der Sturm* 6.13/14 (1915), S. 74; ders.: „Franz Marc“. *Der Sturm* 6.23/24 (1916), S. 131; ders.:

internen *Sturm*-Veranstaltungen immer wieder, auch in rezitierten Gedichten, gedacht wurde. Die Gedenkrede zum ersten Todestag Stramms lässt Walden mit einem Gleichnis enden, in dem das *Sturm*-,Wir‘ als spiegelnde Fläche in einem den Horizont umspülenden Meer aufgeht.³⁵ In der für ihn typischen Tautologie überträgt Walden das künstlerische Paradigma der inneren Geschlossenheit vom Kunstwerk auf die über den Tod hinaus verbundene Glaubensgemeinschaft: „Unser Gesichtskreis ist ein Kreis. Und ein Kreis der Gesichte“³⁶, d. h. der Visionen einer ewigen Kunst.

Das quasi-spiritistische Beschwören der Geschlossenheit der Gruppe geht damit einher, dass Waldens autonomer Kunstbegriff immer mehr Offenbarungscharakter annahm. Godé stellt in diesem Zusammenhang eine Akzentverschiebung von der Persönlichkeit des kunstschaftenden Subjekts hin zu seiner rein mediumistischen Funktion fest, die teils mit der Rückübersetzung des Kunstwerks ins Körperliche einherging.³⁷ Um die persönlichen subjektiv-sensuellen disparaten Einzelerfahrungen an eine Totalität der Kunst zurückzubinden, wurde es letztlich notwendig, ihr Geistiges, Unsagbares intersubjektiv verfügbar und kommunizierbar zu machen.

Vor diesem Hintergrund antizipierte der Wahrtraum Nell Waldens einen Perspektivenwechsel. Denn die Fokusverschiebung betraf neben den künstlerischen Gestaltungsmitteln auch die der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Am Anfang ging es vor allem um das Experimentieren mit neuen abstrakten Gestaltungsprinzipien, die mit herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungsmustern brachen und das neue moderne Zeitempfinden ausdrückten: Beschleunigung, Dynamik, Reizüberflutung und Simultaneität. Das Gefühl der Gleichzeitigkeit wurde durch

„Peter Baum“. *Der Sturm* 7.5 (1916), S. 50; ders.: „Umberto Boccioni“. *Der Sturm* 7.5 (1916), S. 70f.; ders.: „Kurt Striepe“. *Der Sturm* 9.2 (1918), S. 18. Den Nachruf auf den ebenfalls im Krieg gefallenen Dichter Wilhelm Runge verfasste Franz Richard Behrens. Vgl. ders.: „Totenwacht bei Wilhelm Runge“. *Der Sturm* 9.1 (1918), S. 2.

³⁵Vgl. Herwarth Walden: „Ruf an August Stramm. Rede zum ersten Sturm-Kunstabend in der Kunstausstellung Der Sturm am ersten September 1916“, *Der Sturm* 7.6 (1916), S. 62.

³⁶Ebd.

³⁷Vgl. Godé: „Poetik und Politik im literarischen Expressionismus“ (wie Anm. 32), S. 84f.

stilistische Techniken wie radikale Reduktion, Fragmentierung, Wiederholung und Montage erzeugt. Zeit wurde nun konstruiert als ein Nebeneinander vieler miteinander konkurrierender Ansichten und Versatzstücke, die auf den Wahrnehmungsakt selbst verwiesen, den Betrachter also aktiv forderten. Mit der dominierenden *Sturm*-eigenen Wortkunsttheorie und der Konzentration auf das gemeinsame Selbstverständnis kommt aber zunehmend ein zeitliches Konzept zum Tragen, das sich als eine Art Gleichsinnigkeit auf die intersubjektive Vermittlungspraxis einer absolut gesetzten göttlichen Kunst richtet: die Synchronizität. Entsprechend ihrer sinnstiftenden Funktion im Bereich der Psychoanalyse unterscheiden Philipp Hubmann und Till Julian Huss Synchronizität von simultanen Zeitkonstruktionen insofern, als sie Unterschiede in einem absoluten Zeithorizont aufzuheben und zu überbrücken versucht.³⁸

Ähnlich wie Nell Walden, die ihren Wahrtraum wiederholt erinnerte und dadurch die unermessliche Größenordnung des paranormalen Bedeutungskontexts betonte, versuchte Walden, die gemeinsamen Erinnerungsmomente während der quasi-spiritistischen Zusammenkünfte in die simultane Zeit zu übersetzen. Als Nachrufverfasser fühlte er sich dabei ebenso wie als Künstler berufen, dem zeitlosen Kunstwerk und dem großen Ganzen zu dienen. So grenzte er sich in dem im *Sturm* veröffentlichten Gedenken an Peter Baum scharf von den Nachrufen in anderen Presseorganen ab und warf den Kollegen vor, das Lebenswerk des Verstorbenen im Licht des Zeitgeists zu sehen und in dieser Momentaufnahme abschließend darüber zu richten. Er dagegen sah sich auch hier in der Rolle des Mediums, das Nachrichten über die Grenzen von Zeit und Raum hinweg übermittelt, eben „[e]in Werkzeug, aber kein Werk“³⁹ ist, was sich nicht zuletzt in der Schlichtheit der Nachruftitel widerspiegelt, die jeweils bloß aus dem Namen des Verstorbenen bestehen.

Gerade im Fall von Peter Baum, in dem die von Walden kritisierte Presse eben kein Ewigkeitspotenzial sah, werden die

³⁸Philipp Hubmann/Till Julian Huss: Einleitung: „Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne“. Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten. Hg. Philipp Hubmann/Till Julian Huss. Bielefeld 2013, S. 9-36, hier S. 27.

³⁹Walden: „Peter Baum“ (wie Anm. 34).

Konsolidierungsbestrebungen der *Sturm*-Organisation während des Krieges deutlich. Damals noch an Seite von Walden hatte Else Lasker-Schüler ihrem engen Vertrauten Baum in frühen *Sturm*-Ausgaben ein poetisches Denkmal gesetzt und bei dieser Gelegenheit den baldigen Abdruck des ersten Kapitels aus Baums neuem Roman *Kammermusik* angekündigt.⁴⁰ Abgesehen von einem Gedicht Baums, das ebenfalls im ersten Jahrgang erschien, publizierte der *Sturm* erst wieder nach dessen Tod, im Juli 1916 und mit entsprechender Notiz und Todesdatum im Untertitel, drei seiner Gedichte aus dem Nachlass.⁴¹ Im Nachruf auf Baum setzt sich Walden dann allerdings deutlich über die rein mediale Trägerfunktion als „Nachrichter“⁴² hinweg, wenn er die Hommage mit einer polemischen Absage an die mit Lob zurückhaltenden Kritiker verbindet. Darin hebt er den verstorbenen Freund und *Sturm*-Künstler zwar unangreifbar auf die Ebene des ins sich geschlossenen ästhetischen Gegendiskurses. Anders als in den vorausgegangenen Denkschriften für Stramm, Marc und August Macke erhöht Walden aber das Lebenswerk des Gefallenen nicht ins Unendliche einer göttlich-spirituellen Kunstsphäre, als erwarte auch er nicht, dass es gleichermaßen zur Ewigkeit des *Sturm*-Universums beitrage. Hatte Walden im Nachruf auf *August Stramm* ein Jahr zuvor den Vorzeigekünstler des *Sturm* und seine Kunst mit einem „Denkmal des Denkens“⁴³ gleichsetzt, das zur rein emotionalen Erinnerung außerhalb von Raum und Zeit steht, überwiegt in der Würdigung Baums die rückwärtsgerichtete Perspektive einer nicht eingelösten Suche nach Gott.⁴⁴

⁴⁰Vgl. Else Lasker-Schüler: „Peter Baum“. *Der Sturm* 1.1 (1910), S. 5-6; Ferner findet Baum in Lasker-Schülers *Briefen nach Norwegen*, die zwischen September 1911 und Juni 1912 in Fortsetzung im *Sturm* erschienen, nicht nur Erwähnung, er wird unter dem Namen „Pitter Boom“ vielmehr adressiert und ist auf einem beigefügten, von ihr skizzierten Portrait festgehalten: vgl. Else Lasker-Schüler: „Briefe nach Norwegen“. *Der Sturm* 2.84 (1911), S. 671, und *Der Sturm* 2.90 (1911), S. 718-719, hier S. 718. Das erste Kapitel von Baums *Kammermusik* erscheint fünf Ausgaben nach Lasker-Schülers Ankündigung, vgl. Peter Baum: „Aus einem neuen Roman“. *Der Sturm* 1.6 (1910), S. 42-44.

⁴¹Vgl. Peter Baum: „Gedichte“. *Der Sturm* 7.4 (1916), S. 39-40.

⁴²Walden: „Peter Baum“ (wie Anm. 34).

⁴³Walden: „August Stramm“ (wie Anm. 34).

⁴⁴Walden: „Peter Baum“ (wie Anm. 34).

Vor diesem Hintergrund lässt sich Döblins Brief gleichsam als Appell an Waldens zukunftsorientierte Kräfte und insbesondere an die in ihm verkörperte Erneuerungskraft des *Sturm* lesen:

Das Wesentliche ist doch: diese Sachen werden nicht geglaubt, man muß jegliches Material heranziehen, das absolut authentisch ist, und soll solchen Fall nicht verkommen lassen; er kann ja umwälzend wirken.⁴⁵

Mit dem Hinweis auf das bahnbrechende Potenzial, das Nell Waldens Wahrtraum gerade auch für die Wissenschaft in sich berge, versuchte Döblin hier, seinen Freund über die Grenzen der avantgardistischen Kunst hinaus für progressiv-alternative Deutungsversuche zu gewinnen. Bekanntermaßen wird sich Herwarth Walden jedoch wenig später statt der Psychoanalyse den revolutionären Ideen der linksradikalen Politik zuwenden.

⁴⁵Döblin: „Briefe“ (wie Anm. 2), S. 103.