

Hartmut Böhme
Abstraktion und Moderne. Markus Brüderlin im historischen Kontext.

"Denn was ist die Kunst und ihre Entwicklung anders als der feinste Seismograph aller leisesten Erschütterungen unseres Kulturkörpers."¹

1. Das Flüchtige und das Ewige

In seiner Schrift „Der Maler des modernen Lebens“ von 1863 bestimmt Charles Baudelaire die „modernité“ als das „Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige“. Baudelaire betont damit die Umschaltung der Gesellschaft auf Kontingenz, den temporeichen Wechsel, das Modische und Ephemere. Doch nennt er dies die eine Hälfte der Kunst, während die andere Hälfte „das Ewige und Unabänderliche“ sei. Mode und Moderne hängen zwar zusammen, aber für den modernen Künstler käme es darauf an, „von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag.“²

Niemand hat diese Spannung von Zeitgenossenschaft und Klassizität, von historischer Kontingenz und überdauerndem Geltungsanspruch der Moderne konsequenter durchdacht und gestaltet als Markus Brüderlin. Wir sind, so wusste er, trotz aller Diskurse über Postmoderne, zweite Moderne, Posthistoire, Posthumanismus, bis zum heutigen Tag Kinder der Moderne, Zeitgenossen und Erben zugleich, gesegnet und verflucht. Seit wir von Moderne sprechen, muss jede *modernitas*, so Baudelaire, sich daraufhin prüfen, was an ihr in Zukunft ihre *antiquitas* gewesen sein wird. Umgekehrt muss sich die Zeitgenossenschaft stets auch Rechenschaft darüber ablegen, was an ihr Wiederholung des Vergangenen ist und in welcher Weise das Abgelebte in eine Ressource verwandelt werden kann; denn: „Das Barbarische und das

¹ Wilhelm Worringer: Kritische Gedanken zur neuen Kunst [1919]. In: ders.: Schriften, hg. v. Hannes Böhlinger, Helga Grebing und Beate Söntgen, 2. Bde. München 2004, S. 888.

² Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: ders.: Gesammelte Schriften in sechs Bänden, übers. v. Max Bruns. Dreieich 1981, Bd. IV, S. 265-326, hier: 285/6.

Naive bilden eine eigene Originalität.“³ Daran wird Walter Benjamin anknüpfen, wenn er – in Kenntnis des Primitivismus und der Entdeckung der Kindheit in der Avantgarde-Kunst (man denke z.B. an Paul Klee) – das Barbarische und die Kindheit zu wichtigen Figurationen der Moderne machte.⁴

Weil es aber der Gegenwart ein Geheimnis bleibt, was an ihr überdauern wird, benötigen wir einen besonderen Modus, einen besonderen Ort, in welchem die Selbstreflexion der Moderne auf Dauer gestellt wird –: und das ist, so wusste Markus Bröderlin, das Museum. Wir müssen sein Konzept des Museums und seine Ausstellungsserie verstehen, um den besonderen Begriff von *modernité* zu begreifen, den er uns vor Augen gestellt hat.

Nach Werner Hofmann, der in einer großen Ausstellungs-Serie die frühen Gründungsakten der Moderne von 1789 bis zu Courbet deklinierte, hat niemand mehr so wie Markus Bröderlin das Museum zum Laboratorium eines radikalen Durchdenkens der Moderne entwickelt. Man darf sagen, dass (fast) alle Ausstellungen seit „Ornament und Abstraktion“ 2001 bis zur letzten großen Präsentation „Kunst & Textil“ (2013) eine einzige große Suchbewegung gewesen sind. Sie galt der Frage, was, nach Baudelaire, eben das Geheimnis und das Ewige der Moderne ausmacht. Wir verstehen, warum Bröderlin den auf Quote, Event und hochtourige Zirkulation abgestellten Kunstbetrieb gerade nicht bediente, sondern die Museums-Situation dazu nutzte, ein auf Verbindlichkeit und Differenziertheit eingestelltes Projekt so zu entwickeln, dass es in der Museumslandschaft einzigartig dasteht.

³ Ebd. S. 289.

⁴ Die Rolle der Kindheit und des Barbarischen für die moderne Kunst war schon Baudelaire bewusst, wenn er über Constantin Guys schreibt: „Um die Wahrheit zu gestehen: er zeichnete wie ein Barbar, wie ein Kind...“ (Ebd. S. 274). „Aber das Genie ist doch nichts anderes als die freiwillig *wiedergefundene Kindheit*...“ (Ebd. S. 278). Niemand verkörpert so sehr wie der Dandy diese Mischung aus künstlicher Kindlichkeit, gepflegtem Barbarismus und habitueller Virtuosität. Das musste nicht nur Baudelaire, sondern auch Benjamin ungemein faszinieren.– Vgl. Riedel, Wolfgang: Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin New York 1996. – Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München 2013. – Riou, Jeanne: Anthropology of Connection. Perception and Its Emotional Undertones in German Philosophical Discourse from 1880-1930. Würzburg 2014. – Für die Kunstgeschichte: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Ausst.-Kat. München 1984. – Pfisterer, Ulrich: Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft. In: Mosebach, Martin & Pfisterer, Ulrich: Die Gärten von Capri, Berlin 2007, S. 13-80.

Dies kann nur angedeutet werden. Und dazu bedarf es eines Rekurses auf Positionen der Kunstreflexion der frühen Moderne, die für Markus Bröderlin eine zentrale Referenz seines Denkens und Ausstellens darstellte.

2. Das Ornament: Ursprung der Kunst

1908 publiziert ein 27jähriger Kunsthistoriker seine Dissertation, die zwar kunstpsychologischen Problemen gewidmet war, doch rasch zur Programmschrift des Expressionismus und der abstrakten Kunst, ja zu einem „Schlüsseltext der Moderne“ aufstieg.⁵ Mit dem Geniestreich „Abstraktion und Einfühlung“ beendete Wilhelm Worringer den epochalen Streit zwischen der materialistischen (Gottfried Semper) und der formalistischen (Alois Riegl) Schule und behauptete in unnachahmlicher Kühnheit, dass die Kunstgeschichte einem eurozentrischen, ja toskanischen, nämlich Vasari'schen Vorurteil folge und dadurch die notwendige Dimension einer „Weltkunstgeschichte“⁶ blockiere. Daran konnte Bröderlin anknüpfen, wenn er in seinen Ausstellungen ein Konzept der *global art*⁷ entfaltete, die, vielleicht, jene Globalität wiederholt und transformiert, die in der transkulturellen Ornamentik und Abstraktion der Frühzeit der Kunst erstmals vor Augen tritt.

Nicht die Mimesis begründe, so Worringer, die Kunst, so dass erst heute die Abstraktion und damit die Autonomie von Form und Farbe möglich würden. Im Gegenteil, am Anfang stehe die Abstraktion und das Ornament, welche die Dominante gegenüber den

⁵ Gramaccini, Norberto / Rößler, Johannes (Hg.): Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung". Konstellationen um Wilhelm Worringer. München 2012, S. 9/10: die Autoren nennen Worringers Wurf die „erfolgreichste Dissertation, die von einem Kunsthistoriker je verfasst wurde“. Sie erreichte 1921 bereits die 12. Auflage! – Nicht übersehen werden sollten frühe kritische Stimmen, z.B. von Herwath Walden, oder die doch nur flüchtige Kenntnis zwischen Künstlern wie Marc, Kandinsky und Worringer. Vgl. dazu den kritischen Aufsatz von Oskar Bätschmann: Worringer über zeitgenössische Kunst und Künstler, in: Gramaccini / Rößler a.a.O. S. 113-130. – Bemerkenswert ist, dass die Deutsche Guggenheim 2009 eine Ausstellung, kuratiert von Carmen Giménez, Guggenheim Museum New York, mit dem Titel „Abstraktion und Einfühlung“ zeigte. Erstrangige Künstler wie Albers, Buthe, Palermo, Schütte, Guston, Klee, Mondrian sollten einmal mehr die Kontinuität des Mythos Worringer vom Beginn der Moderne bis zur Gegenwartskunst belegen. In vieler Hinsicht war die Ausstellung „Ornament und Abstraktion“ (2001) von Markus Bröderlin in der Fondation Beyerle theoretisch differenzierter, von den gezeigten Objekten her ungleich vielfältiger und Worringer angemessener als die Berliner Schau.

⁶ Worringer, Wilhelm: Griechentum und Gotik (1929). In: ders. (wie Anm.1) S. 845-49.

⁷ Bröderlin, Markus: Global Art – Wie lässt sich der interkulturelle Dialog im Ausstellungskontext inszenieren? In.: ders. (Hg.): Kunst & Textil. Aust. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg. Ostfildern 2013, S. 342-353.

Zwischenspielen der auf nachahmender Einfühlung beruhenden Kunstformen der Antike, der Renaissance und des Realismus darstellten. Nach Worringer ist es ein Fehler, dass die Geschichte der Kunst mit der Geschichte der Nachahmung identifiziert worden sei.⁸

Dass die Ornamentik der Ursprung der Kunst sei, wird indes nicht historisch bewiesen, sondern aus Prinzip behauptet und mit weltgeschichtlichem Pathos vertreten.⁹ Was heißt dies? Statt die Linie großer realistischer Meister zu ziehen – von Praxiteles, Michelangelo, Vermeer zu Manet –, bildet Worringer die Reihe: primitive Kunst, gotische Kathedrale, Kandinsky's abstrakte Improvisationen, man kann fortfahren: das Glashaus von Bruno Taut als kristallines Ornament oder der Einstein-Turm von Erich Mendelsohn als Paradigma der Dynamisierung nicht nur der Natur der Atome und des Kosmos, sondern auch der Gesellschaft und des Lebens. Für Worringer besteht, wie vor ihm bei Riegl und nach ihm bei Brüderlin, ein „Primat des Geometrisch-Abstrakten in der Stunde des Kunstbeginns“, wie er noch im Schlusswort 1959 zur Neuausgabe seiner Dissertation beharrt, trotz zwischenzeitlich erbrachter Gegenbefunde etwa aus der Höhlenmalerei.¹⁰ „Die Kunst [beginnt, H.B.] nicht mit naturalistischen Gebilden..., sondern mit ornamental-abstrakten. Zum Linear-Anorganischen, jede Einfühlung Abweisenden drängen die ersten Anfänge ästhetischen Bedürfnisses.“¹¹

Heute wirken die allzu großartigen Gesten bei der Neuordnung der ‚Weltkunstgeschichte‘ und der Mangel an Historizität befremdlich – Neil H. Donahue spricht gar von einer „sublime Hysteria“ Worringers.¹² Doch ist festzustellen, dass die These vom Ursprung der Kunst im Ornament und in der Abstraktion mit guten Gründen auch vom Soziologen Niklas Luhmann in seinem Buch „Die Kunst der

⁸ Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Hg. v. Helga Grebig. Einleitung v. Claudia Öhlschläger. München 2007, S. 111.

⁹ Worringer: Abstraktion und Einfühlung (wie Anm.8), S. 109ff.

¹⁰ Ebd. S. 60.

¹¹ Ebd. S. 112.

¹² Neil H. Donahue (Hg.): Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer. State University Press 2005, S. 7.

Gesellschaft“ (1995) vertreten wird. Ebenso ist Brüderlin von der Ursprünglichkeit des Ornaments überzeugt.

Man beachte, dass Worringer bei den „ersten Anfängen“ nicht von Kunst, sondern von ästhetischen Bedürfnissen spricht. Das ist zu verstehen im Sinne der Theorie der evolutionären Ausdifferenzierung der Kunst, wie sie Niklas Luhmann erzählt. Ornamentik ist die ‚Kunst vor der Kunst‘, bevor die Gesellschaft ein System institutionalisiert hat, das auf dem binären Code von schön/häßlich operiert: womit allererst ‚Kunst‘ möglich wird.¹³ Während die ‚Kunst nach der Kunst‘ bei Worringer schon 1919 in seiner Deklaration des Endes des Expressionismus ausgerufen wird. Die Bildsinnlichkeit sei historisch erschöpft, die Kunst sei „kein Zentralorgan metaphysischer Energien“ mehr, die „souveräne Geistigkeit der Kunst“ sei gescheitert, während „der Hohlraum des Vergeblichkeitsbewusstseins“ und das „Randaseinsstadium“ der Kunst zu ihrem Schicksal geworden sei.¹⁴

Wie Worringer geht es auch Luhmann um eine Rehabilitierung des Ornaments nach der langen Geschichte seiner Abwertung im Zeichen der figurativ-mimetischen Künste. Wie Worringer betont er die „in allen Weltteilen und in Frühzeiten“ unabhängig entstandene Ornamentik. „Was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution der Sprache bedeutet hatte, ist für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen; in beiden Fällen langdauernde Vorarbeit mit dann schließlich eruptiven Konsequenzen ...“¹⁵ Ornamentik stellt ein „preadaptive advance“ dar, eine Art „Vorentwicklung“, die zwar

¹³ Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995, S. 366. – Die Formel ‚Kunst vor der Kunst‘ taucht m.W. erstmalig auf anlässlich einer Rezension von „Kärnthischen Volksliedern“ durch Eduard Hanslick (Aufsätze und Rezensionen 1949-1854, In: ders: Sämtliche Schriften, Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Dietmar Strauß, Bd. I/2 Wien Köln Weimar 1994, S. 171-179, hier: 171). Werner Schmalenbach nimmt die Formel in einer Besprechung der Ausstellung afrikanischer Kunst 1988 wieder auf (DIE ZEIT Nr. 10, 4.3.1988). Jutta Held und Norbert Schneider betiteln damit das Kapitel „Kunstauffassungen in Antike und Mittelalter“ (Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln u.a. 2007, Kap. 1.2). Die These wurde stark von Hans Belting promoviert, der schon „Bild und Kult“ (1990) untertitelte: „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“. Das setzte sich fort in seinem Buch „Die Erfindung des Gemäldes“ (1994). Dafür sind gewiss weniger ikonographische Gründe ins Feld zu führen, als solche der Ausdifferenzierung der Kunst im Sinne Luhmanns: als ‚System‘ gibt es Kunst tatsächlich erst ab ca. 1500.

¹⁴ Worringer: Künstlerische Zeitfragen (wie Anm. 1), S. 896, 900, 903; Kritische Gedanken zur neuen Kunst ebd. S. 892/3. Vgl. Oehlschläger, Claudia: Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. München 2005, S. 35ff.

¹⁵ Luhmann: Kunst der Gesellschaft (wie Anm. 13), S. 349. Dieses Zitat benutzte Brüderlin als Motto für seinen Beitrag zum Katalog „Ornament und Abstraktion“, Basel 2001, S. 17.

anderen Funktionen als solchen der Kunst diene, auf die dann jedoch die Ausdifferenzierung des Kunstsystems zurückgreifen konnte.¹⁶

Dabei kam es zur Abwertung des Ornaments – im Namen der „Kunst als Kunst“ (Luhmann), also ihrer systemischen Selbstorganisation. Diese Herr/Knechts-Metaphorik, mit der Luhmann auf Hegel etwas ironisch anspielt, verliert erst im 18. Jahrhundert ihre Plausibilität, als mit Hutcheson, Hogarth, mit Herder und Moritz es zur einer „Aufwertung des Ornamentalen und zum Zurückdrängen der Imitationssemantik“ gekommen sei.¹⁷ Redundanz und Varietät kennzeichneten das Ornamentale – und das kann man auch über die Bestimmung des Ornaments bei Riegl und Worringer sagen (sowie später über Brüderlins Ausstellung „Ornament und Abstraktion“).¹⁸ Mit dem Fortgang der Moderne können dann mal Ornament/ Abstraktion und mal Figurativität/ Realismus stabilisiert, destabilisiert oder restabilisiert werden: und das kennzeichnet jene „dynamische Stabilität“¹⁹, die das Strukturmerkmal des modernen, ausdifferenzierten und autopoietischen Kunstsystems ist.

3. Tigersprung der Abstraktion

In der Abstraktion der Moderne, so Walter Benjamin, wiederhole sich in verwandelter Form die Urgeschichte. Diese Paradoxie wurde zur Herausforderung des Denkens auch von Brüderlin. In der Avantgarde-Kunst, aber auch in der Mode, ist „tonangebend... zwar immer das Neueste, aber doch nur wo es im Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten auftaucht. Dieses Schauspiel wie das jeweils Allerneueste in diesem Medium des Gewesenen sich bildet,

¹⁶ Ebd. S. 351 u. 367. „Die Evolution eines imaginären Raumes für Kunst kann mit einem Sinn fürs Ornamentale beginnen, weil dabei noch keine Absonderung des Künstlerischen vorausgesetzt ist, sie aber gleichwohl schon möglich ist, so als ob es gälte, eine noch unbekannte Zukunft in Reserve zu halten.“ (Ebd.) – Ornamentik zielt noch nicht auf „Kunst als Kunst“, stellt aber gleichsam dessen Milieu und Pool bereit. Eben das meinten wir mit ‚Kunst vor der Kunst‘.

¹⁷ Ebd. S. 354. Ein weiterer Zeuge Luhmanns ist Ernst H. Gombrichs Buch: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982, während er Worringer offensichtlich nicht kennt.

¹⁸ Riegl geht Worringer in der Analyse und Würdigung der Ornamentik um 15 Jahre voraus und wird von diesem, neben Wölfflin, Lipps u.a., auch ausführlich gewürdigt (Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. München 1985 [zuerst 1893] sowie Worringer: Abstraktion und Einfühlung, wie Anm. 8, S. 109-128).

¹⁹ Luhmann: Kunst der Gesellschaft (wie Anm. 13), S. 363.

macht das eigentlich dialektische Schauspiel der Mode²⁰, aber eben auch das Theater der Künste aus. Beide favorisieren auf ihre Weise „den Tigersprung ins Vergangene.“²¹ Die raubtierhafte Jagd in den Gefilden der Kunst- und Kulturgeschichte suggeriert, es könnte die Geschichte, je nach Option, zum Beutestück der Gegenwart gemacht werden – als Ornament, Zitat, nobilitierende Reverenz, Requisit, historisches Kostüm. Dies zeigt, dass die Kunst (wie die Mode) immer auch eine Kolonisierung der Vergangenheit darstellt. Man konnte dies in den Wolfsburger Ausstellungen „Interieur/ Exterieur“ und „Kunst & Textil“ studieren. Die Geschichte muss ihren ‚Stoff‘ hergeben, um durch die reanimierende Kraft der Künstler eine Resurrektion zu erfahren und für die Zukunft zur Direktion zu werden. Keine Kunst ohne Akte der Entleihung, Beraubung, Plünderung, Kolonisierung, die sich als Animation ausgeben, also ihre Lebendigkeit einem Anderen verdanken.

Auf der anderen Seite ergibt sich schon für Worringer die Überwindung der heillosen Konkurrenz von Realismus und Abstraktion, wenn man mit Frank Stella konstatiert: „Abstrakte Gemälde müssen genauso real sein wie diejenigen der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts.“²² Und umgekehrt. Denn den realistischen Gemälden lag der geometrische Konstruktivismus der Zentralperspektive zugrunde; und die Übersetzung des Dreidimensionalen in den flächigen Malraum bedeutete auch die Distanzierung und Abstraktion von der andrängenden Macht der körperlichen Dinge, Figuren und Ereignisse. Umgekehrt kehren die abstrakten Werke kraft ihrer Autonomisierung von Farbe und Form gerade deren Materialität und ihr Werkhaftes heraus. Wenn im analytischen wie synthetischen Kubismus oder im Suprematismus figurative Spuren beinahe durchgängig erhalten blieben, so auch deswegen, weil die – zu den Naturwissenschaften parallele – Suche nach geometrischen und stereometrischen Urformen darauf angelegt

hat gelöscht: der

²⁰ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk (1927–40). 2 Bde. Frankfurt/M. 1983, hier: Bd. 1, S. 112.

²¹ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte (1940). In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 1, Frankfurt/M. 1974, S. 701.

²² Zitiert als Motto bei Elger, Dietmar & Grosenick, Uta (Hg.): Abstrakte Kunst. Hongkong Köln London Los Angeles Madrid Paris Tokyo 2008, S. 6. – Vgl. die große Einzelausstellung: Markus Brüderlin (Hg.): Frank Stella. Die Retrospektive. Werke 1958-2012. Ostfildern 2012.

war, jene Bausteine zu entwickeln, aus deren Konstellationen die Realität aufgebaut ist. Weil Abstraktion nicht nur auf ‚reine‘ Präsenz zielt, sondern auf die jede Realität konstituierenden Muster und Dynamiken; und weil figurative Malerei über ihre narrative Semantik und ihren Illusionismus hinaus abstrakte Konstruktionsverfahren nutzt, welche überhaupt erst mimetische Abbildungen in der Zweidimensionalität ermöglichen; darum ist der Streit Realismus vs Abstraktion ein müßiger Streit des 20. Jahrhunderts. Das Denken Bröderlins beginnt deswegen jenseits der Leitdifferenz²³ von Realismus und Abstraktion.

4. Worringer und Bröderlin

Man sollte denken, dass der Funktionalismus, die Abstraktion und die Verachtung des Ornaments, womit Adolf Loos die Moderne einläutet, die Unterstützung von Worringer oder Bröderlin finden müssten. Bei Ornament denken beide indes nicht an die Zierformen der Gründerzeit, sondern an die orientalischen, gotischen und antiken Muster, die bis in die Urgeschichte zurückreichen, wie dies schon Gottfried Semper erkannte und wie man es in der Wolfsburger Ausstellung „Kunst & Textil“ (2013) studieren konnten.²³ In der Ornamentik zeichnet sich der Megatrend zur Abstraktion vor, der zur Stil-Physiognomie der Moderne wird. Doch vor allem in den außereuropäischen Kunstformen sind Ornamentik und Abstraktion beherrschend, woraus Worringer die Idee einer Weltkunstgeschichte ableitet (er spricht sogar von der „Weltherrschaft des geometrischen Stils“²⁴). Gerade auf diesem Feld konnte Bröderlin sein Konzept der *global art* von Ornamentik und Abstraktion fruchtbar machen. Aus Worringers Anregungen entwickelte Bröderlin einen eigenen Kanon der Kunstgeschichte; Epochen wurden umgewertet; der Blick auf die

²³ Bröderlin, Markus: Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes. In: ders. (Hg.): Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute. Aust.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg u. Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern 2013, S. 14-45.

²⁴ Worringer (wie Anm. 8), S. 119. – Stil geht bei Worringer auf ein absolutes Kunstwollen zurück, welches seine erste Befriedigung in der geometrischen Abstraktion findet. „Diese geometrische Form (ist) auch das Bildungsgesetz der kristallinisch-anorganischen Materie“ (Worringer wie Anm. 8, S. 97). Stil ist die objektive Form, durch welche der Künstler das Werk gegen den Einbruch der Wirklichkeit abdichtet. „So ist der Raum also der größte Feind alles abstrahierenden Bemühens und er mußte also in erster Linie in der Darstellung unterdrückt werden. Diese Forderung ist untrennbar verquickt mit der weiteren Forderung, die dritte Dimension, die Tiefendimension, in der Darstellung zu umgehen, weil sie ja die eigentliche Raumdimension ist.“ (ebd. S. 100) Von daher erklärt sich die „geistige Raumscheu“, die für Worringer ein zentrales Anthropologem ist (ebd. 82/3).

Moderne revidiert; Korrespondenzen zwischen Kunstentwicklung und Kulturgeschichte entdeckt; Konstellationen zwischen Werken unterschiedlicher Epochen und Kulturen hergestellt. Ein Netzwerk von Analogien wurde entwickelt zwischen den Kunstformen, Stilen und Praktiken der Kulturen dieser Welt. Dies begann mit der Ausstellung „Ornament und Abstraktion“ (2001), die in „Kunst & Textil“ (2013) ihre Wiederaufnahme und Erweiterung fand. „Die Geburt der Abstraktion aus dem Geist des Ornaments“ und „Das Ornament als Brücke zwischen den Kulturen“ hießen zwei Abteilungen der Ausstellung „Ornament und Abstraktion“ – gleichsam Titel des langfristigen Programms von Brüderlin.

5. Anthropologie von Ornament und Abstraktion

Wie sehr die Abstraktion in der alten Welt ein Zeichen der Entängstigung ist, macht eine wunderbare Anekdote deutlich, die Clarence J. Glacken zum Titel und Frontispiz seiner klassischen Studie „Traces on the Rhodian Shore“ (1967) machte: Der römische Architekturtheoretiker Vitruv überliefert folgende Anekdote vom schiffbrüchigen Aristipp aus Kyrene: gestrandet an einem unbekanntem Gestade, das sich später als Rhodos herausstellt, und voller Angst, der unkultivierten Wildnis ausgesetzt zu sein, fand er im Sand gezeichnete geometrische Figuren vor – zu seiner Erleichterung: in diesen abstrakten Geometrien, die in der Natur nicht vorkommen, hat Kultur ihre Prägespuren hinterlassen.²⁵ Man möchte meinen, dass diese Anekdote geradezu die Grundlage der spekulativen Kunstpsychologie Worringers sowie seiner Theorie der Abstraktion abgeben könnte. Der Zufall will es, dass Worringer, um eine Art Urszene der Genesis des Ornaments zu entwerfen, ebenfalls eine Anekdote aus Vitruv erzählt: Der Bildhauer Kallimachus habe die Idee zur korinthischen Säule aus der „zufälligen Kombination eines Korbes und einer unter demselben dem Boden entwachsenden Akantuspflanze“ kreierte. Primär sei „nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz“.²⁶

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

Kommentiert [UR1]: Ich denke, dass man sich hier auf die Anekdote von Vitruv zur korinthischen Säule beschränken könnte.

Kommentiert [--2]: Wenn schon streichen, dann den ganzen Absatz. Incl. korinthische Säule.

²⁵ Glacken, Clarence J.: Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century. Los Angeles 1967. – Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, hg. v. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1996, S. 257 = Lib. VI, praef. 1.

²⁶ Worringer, wie Anm. 8, S. 125/6 sowie 115. – Vitruv, wie Anm. 25, S. 173 = Lib. IV, cap. I, 9/10.

Worringers Ausgangspunkt ist die Annahme einer die Anthropologie prägenden Ur-Angst, die zu bewältigen die Aufgabe der Kultur und insonderheit der Künste sei. Da es auf die Funktion der Entängstigung ankommt, ist die Beachtung von Sinn und Bedeutung, wie sie für die narrative und figurative Kunsttradition – *ut pictura poesis* – prägend ist, zweitrangig. Einfühlung ist ein später Erwerb zur Selbstspiegelung in Dingen und Produkten. Primär hingegen ist die Abstraktion, um Distanz herzustellen, die Verwicklung mit den Dingen gerade zu vermeiden, die Welt zu entmaterialisieren und mithin zu spiritualisieren. In der Abstraktion wird der sozial wie psychisch belastende Zwang zur Individualisierung abgewiesen, wie er für die moderne Gesellschaft charakteristisch ist: das hatte Georg Simmel, ein wichtiger Bezugspunkt Worringers, früh erkannt. In der modernen Kunst und Literatur fällt tatsächlich der Trend auf, durch ‚mystische Partizipationen‘, durch Entgrenzungserlebnisse und Rausch, durch religiöse Elevationen, aber auch durch die Auflösung des Ich in Kollektiven eine Sphäre zu erreichen, in der das Ich lustvoll untergeht und den Zwang zur Markierung seiner Individualität abstreift: Auch das ist Abstraktion, nicht nur der reine Geist und die Mathematik. Das charakteristisch moderne Paradox ist: gerade Riten der Selbstauflösung können die Funktion einer Selbsterhaltung gewinnen. Das vegetabile wie geometrische Ornament, in seiner beruhigenden Serialität und stets nur minimal gesetzten Differenz, in seiner alle Dynamik stillstellenden Form ist für Worringer nicht für den ästhetischen Genuss gemacht. Sondern dieser Genuss entsteht erst sekundär als Folge der kristallinen, anorganischen Ruhe, welche die Form herstellt.

In völkerpsychologischer Perspektive erkennt man die Funktion des abstrakten Formenarsenals, wie es Worringer ebenso treffsicher wie unhistorisch in seiner Dissertation wie im Buch „Formprobleme der Gotik“ von 1911 entwirft. Dass Kunst bei Worringer niemals aus sich selbst heraus, sondern stets in anthropologischer Perspektive hinsichtlich ihrer psychologischen und kulturellen Funktionen verstanden wird, ist im Blick auf die heutigen Versuche zur Bild-Anthropologie bemerkenswert. Das außerkünstlerische Ziel der Kunst ist die Vertreibung der „Weltangst“ durch die Abkehr von der Mächtigkeit der Natur und die Zuwendung zu kristallinen, unvergänglichen Formen. Die strategische „Lebensferne“ der Kunst mit ihrer exklusiven Bevorzugung des Artifizialen und ästhetisch

Mortifizierten, wie sie Joris-Karl Huysmans und Oskar Wilde, Thomas Mann und Hofmannsthal schon durchdekliniert hatten, findet bei Worringer noch einmal eine geradezu weltgeschichtliche Rechtfertigung. Lebensferne wird zur Leitidee seiner eigenwilligen Kunstgeschichte und seines Blicks auf die Avantgarde-Kunst. Lebensferne heißt auch Entkörperlichung und Spiritualisierung bezeichnet aber nicht die Schwäche, sondern die Stärke einer Kunst, deren Funktion gerade in der Abschirmung vor der bedrohlichen Verwicklung in die Welt der Körper und Dinge besteht.

So bauen die abstrakten Werke der Moderne an der „unsichtbaren Kathedrale des Geistes“. Und diese korrespondiert mit der geometrischen Ornamentik der Frühgeschichte, der flächigen Abstraktion der ägyptischen und islamischen Kunst. Nicht die Bahnhöfe, die Stahlwerke oder die Warenhäuser und Wolkenkratzer sind die Kathedralen der Moderne. Es gibt überhaupt keine sichtbare Kathedrale mehr, in der sich die metaphysischen Energien verkörpern würden, sondern nur das „Abstraktwerden des Lebens“ (Musil) im hochorganisierten Kapitalismus. Hierzu gehört für Musil auch, aus der Situation der Metropolen, die mentale Entfremdung des Landes und der Götter: „Am Land kommen die Götter noch zu den Menschen,« dachte er »man ist jemand und erlebt etwas, aber in der Stadt, wo es tausendmal so viel Erlebnisse gibt, ist man nicht mehr imstande, sie in Beziehung zu sich zu bringen: und so beginnt ja wohl das berüchtigte Abstraktwerden des Lebens.“²⁷

Abstraktion und Ornament haben eine elementar apotropäische Funktion. Man sucht Beruhigung und Beglückung durch die Kunst. Doch diese stellen sich nicht ein, indem man sich, mimetisch und sympathetisch, in die Dinge der Außenwelt versenkt und sich in ihnen genießt, „sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Form zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster Drang war, das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d.i. Willkür

Kommentiert [UR3]: Wie ist das gemeint? ..., in den Erscheinungen Flucht zu finden? Ich habe diese Stelle unter den Kollegen diskutiert und sind uns hier nicht sicher, wie sie zu verstehen ist.

Kommentiert [--4]: Das ist ein Zitat von Schiller: ...Sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht...., nämlich aus dem Gedicht „Der Spaziergang“, das Worringer hier zitiert. Ist geflügeltes Wort geworden. Und meint: in der ruhelosen Flüchtigkeit der Erscheinungen einen Ruhepunkt finden, z.B. in der Ordnung der Vernunft.

²⁷ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften [zuerst 1932]. Reinbek bei Hamburg 1960, S. 649.

an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem *absoluten* Werte zu nähern.“²⁸

Abstraktion übt die "strengste Lebensausschließung" aus, die wiederum von der Bedrückung durch Natur befreit, also das Glück der Ruhe schafft.²⁹ Hier liegt der Punkt der größten Nähe zur Bildpsychologie Aby Warburgs. Bei diesem sind Symbole und Bilder distanzschaffende Formen und ausdrucksverleihende Gebärden, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten. Die Agency von Bildern/Symbolen ist dabei psychologisch gesehen, wie bei Worringer, eine Funktion des Reizschutzes. Bilder sind "Energiekonserven": sie sind Transformatoren gewaltiger Affektschübe, deren Formgeber und Abstandhalter, aber auch Speicher und Batterie von Lebenskraft, die in der Kunst die Augen aufschlägt, ohne zu verletzen: "Du lebst und tust mir nichts".³⁰

Man darf hier an Freud erinnern, der etwa zeitgleich in „Totem und Tabu“ (1912/13) den spekulativen Entwurf einer Urgeschichte vorlegt, in welcher er Sublimierung und Verfriedlichung – Abwehrformen elementarer Angst – als kulturellen Grundfunktionen fundiert sieht. Diese Psychologisierung der Urgeschichte hängt mit der Konjunktur der ebenfalls recht spekulativen Völkerpsychologie à la Wilhelm Wundt zusammen, den alle drei, Worringer, Warburg und Freud, studiert haben.

Unruhe und Angst also sind die kollektivseelischen Wurzeln des Kunstbedürfnisses.³¹ Daraus werden riskante Schlüsse auf überhistorischen Existenzialien und Funktionen der Kultur gewagt. Dies lag im Horizont der Zeit. Man erinnere, dass weniger Jahre danach Martin Heidegger in „Sein und Zeit“ (1927) die Angst und die

²⁸ Worringer (wie Anm.8), S. 83. Vgl. Worringer: Formprobleme der Gotik (wie Anm. 1), S. 174.

²⁹ Worringer (wie Anm.8), S. 83.

³⁰ Zitiert nach Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt am Main 1981, S. 98. – Worringer und Warburg sind beide anthropologisch-psychologisch ausgerichtete Strukturtheoretiker und darin neigen sie zu überhistorischen Konstruktionen; die ikonologische Präzision und empirische Detailforschung am historischen Material, wie sie Warburg kennzeichnet, kennt Worringer allerdings nicht.

³¹ Worringer: Abstraktion und Einfühlung (wie Anm. 8), S. 82/3.

hat formatiert: Hervorheben

Kommentiert [--5]: Einverstanden. Weg oder Fußnote

Kommentiert [UR6]: Vielleicht könnte man hier auf Freud verzichten oder eine Fußnote daraus machen. Ich denke, dass der Aspekt der Angst als Motor der Kunst auch so herauskommt.

hat formatiert: Hervorheben

„Geworfenheit des Daseins“ zum überhistorischen Existenzial des Menschen erklärte. Die Spuren der Erfahrungen des 1. Weltkriegs und der soziökonomischen Krisen in der Weimarer Republik sind im Interesse der Fundamentalontologie dabei getilgt. Dies gilt auch für Worringer, der die krisenhaften Entwicklungen vor dem 1. Weltkrieg und die subkutanen Angsterfahrungen keines Wortes würdigt, welche doch gerade im Expressionismus, aber auch bei Musil, Heym, Trakl oder Döblin Gestaltung fanden. So geht es bei Worringer im Vorwort der „Formprobleme der Gotik“ entschieden ahistorisch zu, wenn unter dem Titel einer „Kunstwissenschaft als Menschheitspsychologie“ ein zeitloser Fundus der Menschheit beschworen wird: Der endliche „Stoff der Menschheitsgeschichte“ und „die Summe der menschlichen Energien“ sind zwar variabel in der Zusammensetzung, doch konstant in der Summe.³² Es geht in der Abstraktion – immer schon und immer wieder – um die Überwindung der Urangst. In der Abstraktion wird die Kunst zu einer apotropäischen Festung, die alle Dinge und Mächte fernhält und dadurch Beruhigung stiftet. Worringer redet darum von Abstraktion, sondern von „Abstraktionsdrang“, der „seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen“ findet.³³ Kunst ist damit „das Produkt eines unmittelbaren Selbsterhaltungstriebes“, eine „geistige Selbsterhaltung“.³⁴

Das erscheint paradox: die Stillstellung in der Form, also eine Art Mortifikation, folgt dem Imperativ der Selbsterhaltung gegenüber einem Leben, das Angst erregt und das Ich zu verschlingen droht. Indes wird bei Worringer Selbstbehauptung weder aufklärerisch noch darwinistisch, sondern ästhetisch und psychologisch gedacht. Die sozialen und biologischen Funktionen der Selbsterhaltung werden gelöscht, während die Kunst mit der Würde, diese Selbsterhaltung zu leisten, überlastet wird.

Daraus entsteht eine eigene spirituelle Deutung auch der Moderne. Was Worringer in seinem Buch "Formprobleme der Gotik" entwickelt, ist – ohne es zu beabsichtigen – zugleich eine Interpretation der modernen, besonders der expressionistischen Kunst – und eine Form der Spiritualisierung. Diese Vergeistigung reicht bis zum

³² Worringer: Formprobleme der Gotik (wie Anm. 1), S.168/9.

³³ Worringer: Abstraktion und Einfühlung (wie Anm. 8), S. 72/3.

³⁴ Worringer: Formprobleme der Gotik (wie Anm. 1), S. 151-300, hier: 185.

Ikonoklasmus, darf sich aber in Übereinstimmung mit Kandinskys esoterischem Traktat über „Das Geistige in der Kunst“ (1911) oder Hermann Bahrs Buch „Expressionismus“ (1916) wissen, das wiederum von Worringer beeinflusst ist. *Nach* der Geschichte der Kunst, die mit der Moderne endet, beginnt für Worringer die Epoche der abstrakten „Denkbilder“ und „Erkenntniserweiterungen“³⁵, einer bilderlosen, reinen Abstraktion. Das ist Worringers *posthistoire*. Darum formuliere heute die Relativitätstheorie, nicht die kubistischen oder expressionistischen Bilder, die Erkenntnis der Welt. Man erinnert Hegels Diktum vom Ende der Kunst. Zuletzt ist Selbsterhaltung eine Sache des Geistes, und nur seine.

6. Künstlerische Moderne

Die archaische Funktion der Kunst wiederholt sich für Worringer in der Moderne. Aus der modernen Entwurzelung und Entfremdung entspringt „ein ungeheures Ruhebedürfnis“, wie es schon am Anfang der Geschichte stand.

„Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, 'dass diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maya sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewusstsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, dass es sei, als dass es nicht sei'“.³⁶ Das könnte man – gerade im Blick auf das Binnenzitat von Schopenhauer – als den grundlosen Grund der modernen, insbesondere der medialen und phantasmagorischen Welt kennzeichnen. Von hier aus gewinnt die Theorie der Abstraktion von Worringer ihre Anziehung für den Expressionismus. Aber dieser hat nach seiner kurzen Blüte bereits ausgedient und mit ihm die Kunst überhaupt:

„Das ist es: diese Kunst ist letzten Endes heimatlos geworden. Diese Bilder sind nicht für Zimmer gemalt, sie sind nicht für Ausstellungen gemalt, sie sind gemalt als Bilderschmuck für jene

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

³⁵ Worringer: *Künstlerische Zeitfragen* (1921) (wie Anm. 1), S. 905.

³⁶ Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* (wie Anm. 8), S. 84. Das Binnenzitat: Schopenhauer, Arthur: *Kritik der Kantischen Philosophie*. In: ders.: *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 2006., Bd. I, S. 536.

unsichtbare Kathedrale des Geistes, die sich über uns türmt. Mit anderen Worten: diese heimatlosen Bilder sind von einem heimatlosen Ich in die Luft gemalt. Die andern, die früheren, die hatten ihre Kathedralen leibhaftig und sichtbar, gewachsen aus dem Fundament sicherer geistig-religiöser Gebundenheit. Der moderne Spiritualismus, gezeugt aus nichts anderem als aus der verzweifelter Intensitätskraft des einsam verlorenen Ichs, ihm blieb nur die unsichtbare Kathedrale.“³⁷

In der Abstraktion der reinen Form entsteht jene kristalline Schönheit, die das erste und ewige Formgesetz der leblosen Materie bildet.³⁸ Das hatte schon Hegel in seiner Ästhetik so gesehen. Der Geist beginnt sich im Kristallinen selbst zu objektivieren und zu erkennen. Insofern ist die Abstraktion eine Grundtätigkeit der Spiritualisierung. Die Welt zu vergeistigen, sie also abstrakt zu nehmen, die einfachen Formen von Punkt Linie Dreieck Quadrat, von Flächigkeit und geordneter Komposition, bzw. die Pyramide, der Zylinder, der Kubus – dies sind Eroberungen der Ruhe in der Welt der beängstigenden Erscheinungen. Wir erkennen die geometrischen Kompositionen des Futurismus, des abstrakten Konstruktivismus und Suprematismus wieder. Sie alle sind, gerade in ihrem Geometrismus, von den esoterischen Bewegungen der Moderne erfasst, am wenigsten noch der Kubismus. Je abstrakter die Form, umso entfernter die Dinge, um so flacher, d.h. ruhiger der Raum, der Angst weckt. Der utopische Fluchtpunkt bei Worringer ist es, die Abstraktion des Bildes so weit zu treiben, dass noch vom Bilde selbst abstrahiert wird und an die Stelle der „Bildsinnlichkeit“ eine „Denksinnlichkeit“ tritt: die absolute Welt des Geistes.³⁹ Durchaus trifft sich Worringer hier mit okkulten und esoterischen Tendenzen der Avantgarde-Künste. Man kann darin allerdings auch eine Vorwegnahme der werklosen *concept art* sehen.

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

hat formatiert: Hervorheben

Kommentiert [UR7]: Diese Passage könnte man rausnehmen. Der Aspekt der Bildsinnlichkeit statt der Denksinnlichkeit kommt ja noch und bringt den Gedanken der Überwindung des Bildes, der ja auch für MB zentral ist, auf den Punkt.

Kommentiert [--8]: einverstanden

hat formatiert: Hervorheben

hat gelöscht: s

³⁷ Worringer: Kritische Gedanken zur neuen Kunst (wie Anm. 1), S. 893.

³⁸ Worringer: Abstraktion und Einfühlung (wie Anm. 8), S. 85.

³⁹ Öhlschläger (wie Anm.14), S. 35ff.

Ornamentik und Abstraktion der modernen Kunst sind eine Antwort auf die „transzendente Obdachlosigkeit“ (Georg Lukacs, 1916)⁴⁰ und die „Entzauberung der Welt“ (Max Weber, 1919)⁴¹. Darin wirkt viel kulturkritisches „Entzauberungs-Pathos“ (A. Assmann). Nichts aber scheint falscher zu sein als die These von der Entzauberung der Welt. Marx hatte dies bereits erkannt, wenn er von den „theologischen Mucken“ der Ware schreibt und schon früh die Verzauberung des Bewusstseins, also die Ideologisierung, als ein grundlegendes Bindemittel der modernen Gesellschaft ansah. Die flottierenden Religionsformen heute belehren darüber, dass die Entzauberung im Namen der Rationalität zu einem Schub von Wiederverzauberung geführt hat.

In der Moderne ist die Quelle der Angst nicht mehr die übermächtige Natur, sondern es sind die organisierten Formen des Lebens, des Staates, der Gesellschaft und der Industrie, des Verkehrs und der Großstadt, aber auch der Wissenschaften und der Bürokratie. Sie stellen eine Art zweite Natur dar, im Verhältnis zu der man, nach Worringer, ebenso abhängig, angstvoll und entfremdet sei wie der Urmensch im Verhältnis zur Natur. Diese These hatte, zeitgleich zu Worringer und in soziologischer Absicht, schon Georg Simmel in „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ (1911) und in „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1903) als eine Art Selbstzerstörungstendenz der abendländischen Kultur entwickelt, während er zuvor in der „Philosophie des Geldes“ (1900) die Abstraktion und Entfremdung als irreversiblen Megatrend des modernen Kapitalismus analysiert hatte. Horkheimer/ Adorno wendeten in der „Dialektik der Aufklärung“

⁴⁰ „...denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“, und zwar deswegen, weil der Roman die paradigmatische Literaturgattung der säkularisierten Welt oder, wie Schiller sagt, der „entgötterten Welt“. (Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik; 9. Aufl. Darmstadt Neuwied 1984, S. 35).

⁴¹ „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.“ (Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hrsg. von Johannes Winckelmann. Tübingen 1985, S. 593.)

hat formatiert: Hervorheben

Kommentiert [--9]: einverstanden. Vielleicht könnte der erste Satz, der auch in der Rede vorkam, stehen bleiben. Die Formeln sind ja berühmt und sind allgemein veszändlich, glaube ich. Daran dann direct den nächsten Absatz anschließen.

Kommentiert [UR10]: Vielleicht könnte man auch auf diese Passage verzichten, zumal Luckacs, Weber und Aussmann u. Marx nur angerissen werden können. Der Aspekt der Ver- bzw. Entzauberung kommt ja später noch einmal.

hat formatiert: Hervorheben

(1944/47) die Wiederholung der Abhängigkeit von der ersten Natur in den zur zweiten Natur geronnenen Verhältnissen der Moderne in eine systematische Kritik am okzidentalen Rationalismus. Für sie besteht die historische Tendenz darin, dass die Aufklärung strukturell verbunden ist mit ihrer dunklen Seite, der Unterdrückung der inneren und äußeren Natur und der Entfaltung von Herrschaftstechniken. Dies aber sind Effekte derselben Rationalität, welche die auf Freiheit, Recht und Solidarität abgestellten Bewegungen hervorgebracht. Aufklärung und Moderne fallen auf den mythischen Bann, von dem sie die Menschen zu befreien suchten, zurück.⁴² Durchaus berühren sich hier die Überlegungen zur Posthistoire und zur kulturellen Kristallisation bei den konservativen Denkern Worringer und Arnold Gehlen⁴³ mit den schwarzen Perspektiven der Geschichtsphilosophie linker Kulturphilosophen.

7. Dialektik der Moderne

In der modernen Kunst geht es für Worringer wie für Wassily Kandinsky, Franz Marc, Michail Wrubel, Kasimir Malewitsch, Rudolf Steiner, Piet Mondrian, František Kupka, Hilda af Klint, August Strindberg u.a. um ein großes sich Zurückbesinnen auf den Geist, das zugleich eine Besinnung auf das Göttliche sei. Expressionismus sei „ein Durchbruchversuch zu Gott hin“⁴⁴, eine „Theomorphisierung der Welt“⁴⁵. In der ästhetischen Autonomie von Linie, Farbe und Form artikuliert sich eine Geistsuche. Das ist die allzu alte, geheime Botschaft der Moderne, die als revolutionäre Neuerung daherkommt. Was wir heute als rationalen Konstruktivismus oder geometrischen Formalismus sehen, sind in Wahrheit Kunstformen der Spiritualisierung der Welt.

⁴² Okkultismus und Irrationalismus sind kein Phänomen jenseits der Aufklärung, wie Harvey annimmt, sondern deren dialektisches Anderes. Vgl. Harvey, David Allen: *Beyond Enlightenment: Occultism and Politics in Modern France*. Northern Illinois University Press 2005.

⁴³ Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation. In: ders.: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Berlin 1963, S. 311–328. – Dies hat auch theoretische Konsequenzen für die Interpretation moderner Kunst: Gehlen, Arnold: *Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main 1986. – Das Kristalline als geschichtsphilosophische Metapher mit einer entsprechenden Sicht auf die moderne Kunst findet sich auch bei Hans Sedlmayr, dessen konservative Position sich bestens mit Worringer und Gehlen ergänzt (Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1956.)

⁴⁴ Worringer: *Kritische Gedanken zur neuen Kunst* (wie Anm. 1), S. 885.

⁴⁵ Ebd. 884/5.

Dies weist den Weg, der zu Markus Bröderlin und seinem Moderne-Projekt führt. Unübersehbar ist für ihn die Verschwisterung der modernen Kunst, von Kandinsky bis James Turrell, mit den modernen Naturwissenschaften ebenso wie mit Okkultismus, Theosophie, Mystik, Spiritualismus und den experimentellen Erkundungen der dunklen Seiten der Psyche und der Wissenschaft.

Man denke daran, dass durch die moderne Physik, aber auch durch neue Techniken und Medien eine Art kulturelle Erregung entstand, die sich in künstlerischen Manifesten und Experimenten niederschlug. Erregend wirkte auch die Entdeckung der Ausdehnung des Weltalls, der Relativitätstheorie, der vierten Dimension sowie der irrationalen Größen in der Mathematik. Die abstrakten Dynamiken, die in der Kunst Gestaltung fanden, hingen mit Erschütterungen des traditionellen Weltbildes durch die moderne Physik zusammen. Die Robustheit der Dinge und die Statik des Raumes schienen in den Energie- und Strahlungsfeldern der neuen Physik, aber auch in der auf Mobilisierung und Beschleunigung abgestellten Gesellschaft aufgelöst.⁴⁶ Weil es so *schien*, als ob die Traditionen der Alchemie, der Magie und der Spiritualität nunmehr in der modernen Naturwissenschaft und Technik ihre Bestätigung finden würden, war die Kunst gut beraten, an diesem Prozess teilzunehmen. Das Unbekannte und das Unsichtbare als Herausforderung der Künste führte zu einer Art "Wiederverzauberung der Welt"⁴⁷, also zum Gegenteil dessen, was Max Weber als Säkularisierung bezeichnete. Die Moderne schien in dieser Tradition durch progressive Rationalisierung gekennzeichnet zu sein: dieser Begriff der Moderne wurde von Max Weber bis zu Jürgen Habermas dogmatisiert, trifft aber nicht das differenzierte Konzept von Bröderlin, der in seltener Schärfe erkannte, dass die Moderne mit ihrem Anderen, dem Dunklen, Verrückten, Spirituellen und Magischen, aber auch mit dem

⁴⁶ Vgl. Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900; Gießen 1989. – ders.: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert; Gießen 1984. – Henderson, Linda D.: The fourth dimension and non-euclidean geometry and modern art. Princeton, Nj 1983. – Dies.: Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In: Veit Loers (Hg): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Aust.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 1995, S. 13-31. – Dies.: Darstellung und Vorstellung der vierten Dimension in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. In: Albrecht, Andrea; Essen, Gesa von; Frick, Werner (Hg.): Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur. Berlin u.a. 2011, S. 128-159.

⁴⁷ Berman, Morris: Wiederverzauberung der Welt. Am Ende des Newtonschen Zeitalters. Reinbek 1985.

Geistigen und Göttlichen verbunden ist. „Wiederverzauberung“ hieß aber auch – im Zeichen der „Kathedralen der Waren“, der opulenten Warenhäusern von Berlin über Paris bis New York – die Fetischisierung der Dinge im Konsum, ferner die Faszination der neuen Medien und die zauberhaften Potenzen der Technik, die auf die Zeitgenossen wie die Realisierung magischer Wünsche wirkten, an die man nicht mehr geglaubt hatte. ⁴⁸

So schrieb Robert Musil, selbst Ingenieur und Experimentalpsychologe: "Wenn es die Verwirklichung von Urträumen ist, fliegen zu können und mit den Fischen zu reisen, sich unter den Leibern von Bergriesen durchzubohren, mit göttlichen Geschwindigkeiten Botschaften zu senden, das Unsichtbare und Ferne sehen und sprechen zu hören, Tote sprechen zu hören, sich in wundertätigen Genesungsschlaf versetzen zu lassen, mit lebenden Augen erblicken zu können, wie man zwanzig Jahre nach seinem Tode aussehen wird, in flimmernden Nächten tausend Dinge über und unter dieser Welt zu wissen, die früher niemand gewußt hat, wenn Licht, Wärme, Kraft, Genuß, Bequemlichkeit Urträume der Menschheit sind, – dann ist die heutige Forschung nicht nur Wissenschaft, sondern ein Zauber, eine Zeremonie von höchster Herzens- und Hirnkraft, vor der Gott eine Falte seines Mantels nach der anderen öffnet, eine Religion, deren Dogmatik von der harten, mutigen, beweglichen, messerkühlen und -scharfen Denklehre der Mathematik durchdrungen und getragen wird."⁴⁹

hat gelöscht: Genesungsschlaf

Vermutlich hatte Musil mehr Recht, als er damals wissen konnte. Er erkennt in der Moderne eine charakteristische Verwebung von Rationalität und Magie, und nicht zufällig sucht sein Protagonist einen Ausgleich zwischen den Polen der Zeit, die *epistemisch* als Mathematik und Mystik, *psychologisch* als Gewalt und Liebe oder *poetologisch* als Eindeutigkeit und Gleichnis beschreibt.

1910 hatte man einhundert Jahre gewaltiger wissenschaftlicher Fortschritte hinter sich. Und plötzlich wurde die Dialektik der Moderne sichtbar, die Brüderlin so faszinierte: die Moderne schien durch das

⁴⁸ Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne; Reinbek bei Hamburg 2006.

⁴⁹ Robert Musil (wie Anm. 27),, S. 39. Ganz ähnlich formuliert Sigmund Freud, zeitgleich in der Schrift „Das Unbehagen in der Kultur“, in: ders. Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt am Main 1974, Bd. IX, S. 221f).

Geheimnis, das Unbegreifliche und Magisch-Mystische, aber auch durch das Primitive und Barbarische eingeholt zu werden. Man befand sich in einer Art Taumel, worin Turbulenzen der Sinne und Spiritualisierung des Geistes sich nicht auszuschließen schienen. Ein geistiger Enthusiasmus breitete sich aus, der sich mit hypermodernen ästhetischen Gesten und wissenschaftlichen Innovationen legierte. Während Immanuel Kant noch die Erkenntnis an Regeln von Logik und Methode, von Experiment und Kritik geknüpft hatte, schien es nun, als ob nicht nur das ‚Ding an sich‘ entschleiert, sondern auch der Mensch zu einer Loslösung aus den Bedingungen des Lebens befähigt würde, also der Nietzscheanische Übermensch in greifbare Nähe rücken könnte – und dies alles erzeugte eine erhabene, oft auch trunkene und irrationale Stimmung des Geistes, die sich gerade der elitären Köpfe und der avantgardistischen Künste bemächtigte.

Das starke naturwissenschaftliche Bewusstsein drückte sich auch dort aus, wo die Naturwissenschaften nur metaphorisch vorkommen, nämlich im Okkultismus. Das ist ein Symptom davon, wie stark die Naturwissenschaften um 1900 im öffentlichen Bewusstsein verankert sind. Auch dort, wo man sich jenseits ihrer Grenzen bewegt, beruft man sich auf sie oder stellt die okkulte Praxis, so dar, als wäre sie die Avantgarde der Naturwissenschaft. Das gilt für die Parapsychologie, die Telekinese, die Materialisationen, die Teleplasmen und Ektoplasmen, mit denen überall, sei's in München, St. Petersburg, Paris oder New York, kryptische Experimente angestellt wurden. Sie fanden auch in so seriöser Literatur wie derjenigen von Thomas Mann eine ausführliche Darstellung. Es geht um somnambule Zustände, um Trance und Hypnose, animalischen Magnetismus und Clairvoyance, Geistersehen und telekinetische Botschaften – und vor allem um Magie. Man mache sich bewusst, dass Avantgardisten der Soziologie und der Ethnologie wie Marcel Mauss, Émile Durkheim und Lévy-Bruhl sich sorgfältig mit den Phänomenen des Animismus und der Magie beschäftigten, um Methoden zu ihrer Erforschung zu etablieren und eine Theorie der Magie zu entwickeln. Magie ist ein Epochenphänomen.

Magie findet man überall, in der Aura der Dinge, die als Fetische funktionieren, in den Übertragungen und Ansteckungen magischer Prozesse in der Therapie (Hypnose, Psychoanalyse), in Massenphänomenen oder in den Bindekräften von Gemeinschaften. „Der Occultismus ist nur unbekannte Naturwissenschaft. Er wird

bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft," tönt Carl du Prel 1893.⁵⁰ All dies wird verbreitet im Herzen der Moderne, in Großstädten und in gebildeten Zirkeln.⁵¹

Es ist unübersehbar, dass die Moderne in dem Maße, wie sie durch strategische Rationalität die Wissenschaften, aber auch die Industrie und Verwaltung organisiert hatte, das Irrationale umso mächtiger hervortrieb. Das Licht, das von der Wissenschaft ausging, ließ im selben Maße wie es wuchs, auch das Dunkle mitwachsen. Ein Bedarf nach Sinn, ja nach einem Jenseits der Sinne und des Sinns blühte neben der Beschränkung auf harte Empirie. Logischer Rationalismus und spirituelle Erleuchtung begegneten sich im selben Subjekt, aber auch in derselben Zeitstimmung. Die neuen Medien wurden zu magischen Kanälen (M. McLuhan).⁵² Mit Hilfe dieser „magischen Kanäle“ wurden die esoterischen Gemeinschaften verbunden und spirituelle Erfahrungen experimentell bestätigt. Man täusche sich nicht: was von heute her etwa in der abstrakten Malerei als Kalkül und Konstruktion, als Geometrie und Kontrolle erscheint, wie etwa die Kompositionen von Kandinsky, František Kupka, Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian ebenso wie die expressionistischen Figurationen eines Franz Marc, oder Ernst Ludwig Kirchner, oder die dynamistische Mobilisierung im Futurismus Marinettis oder Boccionis –: sie alle huldigten einer übersinnlichen Welt, die von der modernen Technik ebenso wie von der spirituellen Kraft der Künste erobert werden sollte. Schon die Sichtbarmachung des Unsichtbaren weist einen geheimen metaphysischen und spirituellen Zug auf.⁵³ Es geht stets um die Überschreitung einer Grenze, jenseits derer das Geheimnisvolle einer Welt schlummert, die nun durch die ebenso revolutionären wie spirituellen künstlerischen Arrangements

hat gelöscht: c

hat gelöscht: s

hat gelöscht: s

⁵⁰ Zitiert nach Bauer, Eberhard: Spiritismus und Okkultismus. In: Loers (wie Anm. 46), S. 60.

⁵¹ Vgl. dazu: Bauer in Loers (wie Anm. 46), S. 60-80. – Veit Loers, Pia Witzmann: Münchens okkultistisches Netzwerk (238-241). In: ebd. S. 238-41. – Veit Loers: „Das Kombinieren des Verschleierte und des Bloßgelegten“. Kandinsky und die Gedankenfotografie. In: ebd. S. 245-253.

⁵² McLuhan, Herbert Marshall: Die magischen Kanäle ("Understanding Media"). Düsseldorf Wien New York Moskau 1992.

⁵³ Fischer, Andreas / Loers, Veit: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren. Ausst.-Kat. Stuttgart 1977.

entschleiert werden sollte. Ja, Modernität und Okkultismus, Experimentalismus und Spiritualisierung breiteten sich im selben Feld der Moderne aus und durchdrangen sich gegenseitig. Das haben die Ausstellungen "The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985" sowie die Schau „Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915“ eindrucksvoll vor Augen geführt.⁵⁴

8. „Zauberstab der Analogie“

All diese Aspekte der frühen Moderne hat Brüderlin zum Thema seiner Ausstellungen gemacht. Er hat die Moderne, deren Zeitgenossen wir noch immer sind und die vielleicht schon unsere Antike ist, wie die *documenta 12* fragte, in verschiedensten mit klassischen Meistern wie Kandinsky, Mondrian, Malewitsch, Giacometti, Kokoschka, Stella, Turrell, Kiefer und jüngerer Künstler und Philip Taaffe; ferner in thematischen Ausstellungen, die über die Grenzen der Moderne hinausgehen und künstlerische Phänomene in weltweiter Streuung und kulturgeschichtlicher *longue durée* beleuchten – z.B. die Ausstellungen „Ornament und Abstraktion“ (2001), „Enterieur/Exterieur“ (2008), „Die Kunst der Entschleunigung“ (2011) und „Kunst & Textil“ (2013).

Auch in Einzelausstellungen wurde das Verhältnis von Abstraktion und Ornament sowie von Mal- und Textilkunst thematisiert, etwa im Werk von Phillip Taaffe, der sein Formenarsenal durch Kunst- und Textilformen mehrerer Kontinente bereichert. In der Lichtkunst von James Turrell wird in vielfacher Weise die Abstraktion durchexperimentiert: Turrell verlässt das Bild, das in der frühen Moderne die Abstraktion noch an die flächige Dimension bindet, und inszeniert stattdessen Räume, die durch nichts als Lichtmedien gebildet werden, in die der Betrachter eintaucht wie etwa in die für Wolfsburg geschaffene Installation „Bridget's Bardo“ (2009). Turrells Licht-Arbeiten sind aber auch Auseinandersetzungen mit mythischen Kosmologien etwa der amerikanischen Ureinwohner oder mit der europäischen Licht-Metaphysik, mit neuesten Licht-Technologien und mit mathematischer Astronomie. Bis hin zu kosmologischen

hat gelöscht: Ausstellungs-Formaten durchgestaltet, in retrospektiven Einzelausstellungen ...

hat gelöscht: klassischer

Kommentiert [UR11]: Die Aufzählung war missverständlich, da es keine Einzelausstellungen mit Kandinsky oder Malewitsch gegeben hat. Douglas Gordon und Neo Rauch waren keine Ausstellungen Markus Brüderlins.

Kommentiert [--12]: Okay. Bitte richtigstellen.

hat gelöscht: wie Douglas Gordon, Neo Rauch

Kommentiert [UR13]: Das ist aus ethnologischer Sicht politisch korrekter.

Kommentiert [--14]: Gut!

hat gelöscht: Indianer

⁵⁴ Tuchman, Maurice [Hrsg.] *Spiritual in Art. The Abstract Painting 1890-1985*. Aust.-Kat. Los Angeles County Museum of Art. New York 1986. – Veit Loers (Hg): *Okkultismus und Avantgarde* (wie Anm.46). – Ferner: Pytlík, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn 2005. – Kury, Astrid: "Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhunderts sehen anders aus...". *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*. Wien 2000.

Berechnungen wird jede Einzelheit der Installationen, besonders im Roden Crater Project oder im Irish Sky Garden, mathematisch und technisch durchkalkuliert, um gerade auf diesem Wege Anschlüsse an uralte, teils indianische Kosmomythen, an die alteuropäische Lichtmetaphysik und mystische Epiphanien des Lichts zu gewinnen. Turrells Lichtkunst ist eine Darstellungsform des Nicht-Signifikativen, des Nicht-Sinns, wodurch gerade Erfahrungen einer meditativen Reflexion unserer selbst disponiert werden. Die erfüllte Leere. Turrell ist für Bröderlins Moderne-Projekt paradigmatisch. Denn anders als die von Okkultismus vollgesogene frühe Moderne, wo keine der Gründungsfiguren von hermetischen, mystischen oder akkulten Einflüssen frei blieb, entwickelt Turrell Formen von Abstraktion, die spirituell wirken, ohne religiös oder esoterisch zu werden, und Selbstaufmerksamkeit erlauben, ohne zu fundamentalistischen religiösen Lehren anzuleiten. Dies ist der Konvergenzpunkt zwischen Turrell und Bröderlin. Sie sind Verwandte des Geistes und der Kunst.

Von dieser Moderne-Auffassung her können auch Ausstellungen wie „Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart“ unternommen werden (2010), um Entdeckungen auf der esoterischen Seite der Abstraktion zu machen (nach dem Vorlauf der Wandtafel-Ausstellung 1992 im Portikus/ Frankfurt und der Schirn-Ausstellung „Okkultismus und Avantgarde, 1995).⁵⁵ Steiner, so bemerkt man, gehört zu den Gründungsvätern der ästhetischen Avantgarde, insofern diese ihre Wurzeln eben auch in esoterischer Spiritualität hat.

Wurde im Turrell-Projekt die Ausstellung „Ornament und Abstraktion“ fortgedacht, so geschah dies auch in der Ausstellung „Japan und der Westen. Die erfüllte Leere und der moderne Minimalismus“ (2007). Von ihr ist dem Kunstmuseum Wolfsburg der Zen-Garten von Kazuhisa Kawamura als Dauereinrichtung geblieben. Schon hier konnte man das zentrale Erkenntnismittel Bröderlins bemerken: man kann es mit Novalis den „Zauberstab der Analogie“⁵⁶

⁵⁵ Einen vorläufigen Höhepunkt fand die künstlerische Würdigung Rudolf Steiners zweifellos auf der 55. Biennale Arte Venezia 2013, wo den spekulativ-esoterischen Wandtafeln im Zentralpavillon ein ganzer Saal eingeräumt wurde, in dem der Preisträger des Goldenen Löwen, Tino Seghal, dann seine *performances* darbot.

⁵⁶ Novalis: in: Die Christenheit oder Europa. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Heinz Ritter, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 4 Bde, Stuttgart 1960-1975, hier: Bd. III, 518.

nennen. Brüderlin besaß die besondere Fähigkeit, zwischen Kunstgattungen und über Epochen hinweg und schließlich auch zwischen Kulturen Analogien zu **erkennen**, die eine Idee von Universalität und Verwandtschaft zu denken erlauben, ohne kulturelle Differenzen, Fremdheiten und Idiosynkrasien entdecken lassen.

Dieser Zauberstab der Analogie wirkt überall bei Markus Brüderlin und hat uns Grenzüberschreitungen ermöglicht, die gewagt, aber auch bereichernd und herausfordernd sind. Seine Ausstellungen waren durchweg Zeugnisse eines versatilen Denkens, das seine Strenge durch Wissen und kultivierte Wahrnehmungsfähigkeit gewann, doch seine federleichte Beweglichkeit aus der Lust auf Grenzüberschreitung und ästhetisch ambitionierte Abenteuer bezog. In den großen Themenausstellungen hat Brüderlin seine Fähigkeit zur Integration der *longue durée* sowie einer symmetrischen Globalisierung der Künste perfektioniert, ohne in die Fallen eines postkolonialen Fundamentalismus zu tappen. Die Treue zur europäischen Moderne verhinderte nicht, sondern erlaubte eine Vielstimmigkeit der Weltkunst. Dieser *Verräumlichung* der Wolfsburger ‚Ansichten der Kunst‘ entspricht eine *Verzeitlichung*, insofern die neueste Kunstentwicklung mit den früheren, ja urgeschichtlichen Kunstformen in Beziehung gesetzt wird. Und als sei es dieser raum-zeitlichen Grenzerweiterung nicht genug, so hat Brüderlin in Wolfsburg auch noch eine anspruchsvolle Intermedialität und einen ebenso materiellen wie formalen Synkretismus entwickelt. „Grenzpolizeiliche Befangenheit“, die Aby Warburg souverän abgelegt hatte⁵⁷, kannte Brüderlin wahrlich nicht.

Es ist immer etwas Besonderes, wenn Museen, wie Benjamin sagen würde, zur Kenntlichkeit entstellt werden und dabei die unverwechselbaren Signaturen von Personen tragen. Das ist Markus Brüderlin mit dem Museum Wolfsburg in wenigen Jahren gelungen. Und so konnte sich Wolfsburg in der Museumslandschaft mit Ausstellungen und Katalogen behaupten, für die wir dankbar sind.

Kommentiert [UR15]: Vielleicht erkennen? Oder haben Sie bewusst zweimal entdecken als Wort gewählt.

Kommentiert [--16]: einverstanden

hat gelöscht: entdecken

⁵⁷ So Aby Warburg im Nachwort zum Schifanoja-Vortrag: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1992, S. 173-187, hier: 185.