

PATRICK HOHLWECK

»VERWANDLUNG
IN BLATT«

κόσμος

PATRICK HOHLWECK
»VERWANDLUNG IN BLATT«

Kaleidogramme Bd. 170

Patrick Hohlweck

»Verwandlung in Blatt«

Carl Einsteins formaler Realismus

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2018, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: Wolfram Burckhardt

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: Finidr

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-397-7

INHALT

Präludium	
Theorie der Wirbel	9
Kapitel I	
Sichtbarkeiten: Körper in Bewegung	23
1. Der verlorene Wanderer	23
<i>Gegenstand</i>	25
<i>Neutralität</i>	31
<i>›Bebuquin‹-Komplex</i>	40
2. Eskalation	51
<i>Im Schattenreich</i>	51
<i>Unter Tage</i>	57
Kapitel II	
Überschuss: Anökonomie der Kraft	63
1. Kraftcentren	66
<i>Bilanzierungsprobleme</i>	66
<i>Auslösung</i>	77
2. »Gestuftter Wechsel«	88
<i>Genealogie</i>	88
<i>Projektion</i>	98
<i>Punktation</i>	111
Kapitel III	
»Weltzwang«: Topologie des Realen	117
1. Milieus	117
2. Mythische Realität	123
<i>Überstände</i>	129
<i>De-Regulierung</i>	140
<i>Untat</i>	154

3. Das Reale	154
<i>Arbeit an der Wirklichkeit</i>	155
<i>Affirmation</i>	161
<i>Theorie der Dichtung</i>	167
Kapitel IV	
Differenz: Probleme der Anschauung	173
1. Das Kubische	173
<i>Bild-Wissen</i>	174
<i>Nicht-Wissen</i>	186
2. Dasein. Symptomaler Realismus	191
<i>Nachvorstellungen</i>	193
<i>Verschreibung der Bilder</i>	206
3. Differenz der Qualität.	223
<i>Begriff und Einzelfall</i>	223
<i>Totalität und Überschreitung</i>	232
4. Congress der monstres	248
Kapitel V	
Insistenz: Wille zur Form	259
1. Drama der Metamorphose	259
<i>Form und Schema</i>	261
<i>Im Wurzelwerk</i>	266
2. Selbstbewegung.	268
<i>Latenzen</i>	268
<i>Diagrammatik</i>	273
3. Wundertechniken.	278
<i>Abstrakte Formulierungen</i>	279
<i>Falsch verbunden</i>	286
<i>Affektbild</i>	294
<i>Points centrales</i>	305
Kapitel VI	
Material. Roman einer Technik	315
1. Mythos Bebuquin	315
2. Postlogik	325
<i>Befunde</i>	326

<i>Im Demetersumpf</i>	331
<i>Kosmogonien</i>	328
<i>Oder</i>	344
<i>Entwurzelung</i>	350
3. Verwandlung in Blatt	358
Coda	
Nach der Kunst	365
Abbildungsverzeichnis	370
Literaturverzeichnis	371
Dank	408

Für Cornelia und Harald

PRÄLUDIUM

THEORIE DER WIRBEL

FOR *of necessity* every PICTURE is a *Punctum Temporis* or INSTANT.¹

Wie ist die Darstellung von Bewegung zu denken? Hatte der englische Romantiker John Constable in der zweiten Auflage seiner *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery* (1833) seinen Landschaftsstudien einen Kommentarteil zugeordnet, in dem er seine malerischen Arbeiten als »an attempt [...] to arrest the more abrupt and transient appearance of the CHIAR'OSCURO IN NATURE«, genereller: Malerei als den Versuch, »to give ›to one brief moment caught from fleeting time‹ a lasting and sober existence, and to render permanent many of those splendid but evanescent Exhibitions, which are ever occurring in the changes of external Nature«² ausgewiesen, stellt sich die Situation wenige Jahre später schon deutlich anders dar. 1855 findet auf der Weltausstellung die erste Sonderschau für Photographie statt. Der »ungeschlachte Ideenmaler« Antoine Wiertz, zitiert von Walter Benjamin, gibt zu Protokoll: »Vor einigen Jahren ist uns, der Ruhm unseres Zeitalters, eine Maschine geboren worden, die tagtäglich das Staunen unserer Gedanken und der Schrecken unserer Augen ist. [...] Glaube man nicht, daß die Daguerreotypie die Kunst töte.«³ Die Konkurrenzsituation, in die sich insbesondere die Malerei, aber auch die Literatur mit der neuen Reproduktionstechnologie geführt sah, so hat

- 1 James Harris, A Discourse on Music, Painting, and Poetry [1744], in: ders., Three Treatises. The First Concerning Art, The Second Concerning Music Painting and Poetry, The Third Concerning Happiness, London 1775, S. 47–103, hier S. 63, Anm. (e).
- 2 John Constable, Discourse I: *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery* Mai [1833], in: John Constable's Discourses, hg. von Ronald B. Beckett, Ipswich 1970, S. 9f.
- 3 Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 368–385, hier S. 384.

Charles Baudelaire in seiner berühmten Invektive im *Salon von 1859* herausgestellt, betrifft allerdings nur eine spezifische, naive Vorstellung von Abbildung:

Ein rächender Gott hat die Wünsche dieser Menge erhört. Daguerre war sein Messias. Und nun sagen sie sich: »Da die Photographie uns alle wünschenswerten Garantien der Genauigkeit liefert (das glauben sie, die Wahnwitzigen!), so ist die Kunst die Photographie.« [...] Eine Narrheit, ein unerhörter Fanatismus bemächtigte sich all dieser neuen Sonnenanbeter. Seltsame Greuel ereigneten sich.⁴

Es ist irreführend, die vorfotografische Malerei⁵ als ein – aus technischer Sicht – defizitäres Unterfangen zu begreifen. Die Vorstellung »that artists were making do with an inadequate substitute for what they really wanted, and which would soon appear – that is, a photographic camera«,⁶ missachtet die tatsächliche Verwendung der Camera obscura als Modell des menschlichen Wahrnehmungsapparates und als Hilfsmittel zeichnerischer Arbeit.⁷ Diesen Anmerkungen Jonathan Crarys ließen sich mindestens drei Relativierungen hinzufügen: Zum einen darf die bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollzogene Verengung, die der Begriff des Bildes durch den Fokus auf den *fruchtbaren Augenblick* bzw. den *punctum temporis* erfahren hatte und in deren Folge etwa plurizenische Bilddarstellungen marginalisiert wurden, nicht unterschätzt werden. Zum anderen ist, darauf deutet auch Baudelaire's Einlassung bereits hin, die Verbreitung der Fotografie (bzw. ihrer Vorgängertechniken) von Anfang an begleitet von einem Diskurs über das Fotografische als maschinenhafte Mortifikation. Auf dieser Vorstellung, so ließe

4 Charles Baudelaire, Der Salon von 1859. Briefe an den Herrn Direktor der Revue Française [1859], in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München 1989, S. 127–212, hier S. 137. Texte, die in einer zuverlässigen Übersetzung aus dem Französischen vorliegen, sind im Folgenden in der Übersetzung, englischsprachige Texte grundsätzlich im Original zitiert.

5 Zur terminologischen Unsicherheit der neuen »Photogenischen Künste« vgl. G.T. Fischer, *Photogenische Künste. Gründlicher Unterricht über die Theorie und Praxis des Daguerreotypiren, Photographiren, Kalotypiren, Cyanotypiren, Ferrotypiren, Anthotypiren, Chrysotypiren, Thermographiren*, mit Einschluss der Kunst farbige Daguerreotyp-Portraits hervorzubringen, Leipzig und Pesth 1844. Vgl. dazu Steffen Siegel, *Der Name der Fotografien. Zur Entstehung einer Konvention*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 7 (2013), S. 56–64.

6 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA und London 1990, S. 32.

7 Vgl. Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, S. 69.

sich zuspitzen, gründet der Diskurs der Modernität.⁸ Für Baudelaire wird gerade in Abgrenzung von der stasierenden Verewigung durch die Fotografie die Flüchtigkeit zur Signatur eines Erfahrungswissens, das sich als programmatisch modern ausweist. »Die Modernität«, so die notorische Formulierung Baudelaires, »ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige«,⁹ das sich als das *Andere* geronnener Weltbeobachtungen bemerkbar macht. Die apparative Reproduzierbarkeit der Welt führt buchstäblich vor Augen, dass im Verborgenen, hinter bzw. unter dem abbildbaren Reich der Phänomene ein »Materiestrom«,¹⁰ ein Gewirke unkörperlicher Ereignisse und Bewegungen liegt, dessen Darstellung nun zur prinzipiellen Herausforderung der Kunst wird. Mit dieser »Einführung eines unbewußten und latenten Momentes in die Wahrnehmung«¹¹ löst sich das fotografische Dispositiv selbst ab und stellt das Problem der Repräsentation neu.

Zumindest die Darstellung der Natur betreffend, scheinen sich mit der Einführung der Fotografie die Bedingungen von Abbildbarkeit grundlegend geändert zu haben. 1843 bemerkt John Ruskin mit Blick auf die Darstellung von Wasser in den Gemälden William Turners:

The sea never has been, and I fancy never will be nor can be painted; it is only suggested by means of more or less spiritual and intelligent conventionalism [...], and there remains so much that is unlike nature, that it is always possible for those who do not feel his power to justify their dislike, on very sufficient and reasonable grounds [...], by insisting on the deficiency which no mortal hand can supply [...].

Es gibt, so die Diagnose, Phänomene in der Natur, deren Darstellung »in some measure a matter of dispute and feeling« ist. Doch damit ist es nicht getan: »Another discouraging point is«, und dies wäre die dritte

8 »Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure. [...] The human figures that epitomize modernity are defined by experiences such as childhood or convalescence, a freshness of perception that results from a slate wiped clear, from the absence of a past that has not yet had time to tarnish the immediacy of perception (although what is thus freshly discovered prefigures the end of this very freshness).« (Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, in: ders., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 142–165, hier S. 148.)

9 Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens* [1863], in: *Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden*, Bd. 5, S. 213–258, hier S. 226.

10 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1 [1983], Frankfurt a.M. 1989, S. 86.

11 Irene Albers, *Sehen und Wissen*. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas, München 2002, S. 313.

Erweiterung von Crarys Argument, »that I cannot catch a wave, nor Daguerreotype it, and so there is no coming to pure demonstration«. ¹²

»Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen.« ¹³ Am Beginn der tiefgreifenden Veränderungen, die das Feld der Wahrnehmung und deren Darstellung in der Moderne neu ordnen, steht eine Kombination der beiden von Friedrich Kittler genannten Kulturtechniken. Nachdem Eadweard Muybridges Chronofotografien des Pferdegallops erstmals abstandsgleiche Momentaufnahmen vorlegten und damit ermöglichten, die Ganzheit einer Bewegung auf einzelne, beliebige Punkte zurückzurechnen, hatte Étienne-Jules Marey die Serienfotografie mit der Erfindung der »fusil photographique«, der »fotografischen Flinte« (1882), einer Art nach dem Prinzip des Trommelrevolvers funktionierenden Foto-Gewehrs, ¹⁴ vorangebracht. Mit anwachsender Genauigkeit war es nun möglich, von physiologischen Prozessen hervorgebrachte Bewegungen aufzuzeichnen, ohne mit diesen zu interferieren. ¹⁵ Doch bereits im Angesicht der neuen Technologie und der damit produzierten Evidenz macht sich Skepsis über die Bruchlosigkeit zwischen den realen Bewegungen und ihren Repräsentationen breit:

12 John Ruskin, *Modern Painters*, Bd. I: *Of General Principles and of Truth* [1843], London ²1848, S. 325. Spätestens seit Leibniz ist, wie Ulrike Zeuch (Umkehr der Sinnshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen 2000, S. 278) zeigt, die Welle eine »Metapher für Unerkennbarkeit«. Tatsächlich illustriert Leibniz am Meeresrauschen den perzeptiven Grenzfall eines »Ich-weiß-nicht-was« als eines sinnlichen Eindrucks, der in der Undeutlichkeit verharrt: »Um dieses Geräusch [...] zu hören, muß man sicherlich die Teile, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, hören, d.h. das Geräusch jeder einzelnen Welle, obgleich jedes dieser geringen Geräusche nur in der verworrenen Gemeinschaft mit allen übrigen zusammen, eben im Meeresrauschen, faßbar ist und nicht bemerkt würde, wenn die Welle, von der es herrührt, die einzige wäre. Denn die Bewegung dieser Welle muß doch auf uns irgendeinen Eindruck machen, und von jedem Einzelgeräusch, so gering es auch sein mag, müssen wir doch irgendeine Perzeption haben, sonst hätte man auch von hunderttausend Wellen keine, da hunderttausend Nichtse kein Etwas ausmachen.« (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain* [1704/1765], in: ders., *Die philosophischen Schriften*. 7 Bände, hg. von Carl Immanuel Gerhardt, Berlin 1875–1890 [Repr. Hildesheim und New York 1978], Bd. V, S. 39–509, hier S. 48 und 47.)

13 Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 190.

14 Vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, S. 99–110.

15 Zu den Problemen dieser Interferenzen vgl. Henning Schmidgen, *Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit*, Berlin 2009.

Die den thatsächlichen Vorgängen entsprechenden Momentphotographien von sich rasch bewegenden Menschen und Thieren entsprechen durchaus nicht den Vorstellungen, welche sich der Beschauer von diesen Phänomenen bildet [...].¹⁶

Der Grund dafür liegt, so der österreichische Pionier der Fototechnik Josef Maria Eder, »darin, dass das Auge nicht im Stande ist, die Einzelheiten einer etwas raschen Bewegung zu erfassen« – was zum »eigenthümliche[n] Fall« führt, dass »ein Bild um so unnatürlicher und unmöglicher erscheinen kann, je naturwahrer es in Wirklichkeit ist.«¹⁷

Am besten kann man die ganze Lebendigkeit jeder Bewegung aus den einzelnen Momentbildern völlig naturgetreu wiederherstellen, wenn man die aufeinanderfolgend gemachten Momentbilder an eine stroboskopische Scheibe oder besser in ein Phantaskop oder einen »amerikanischen Wundercylinder« (auch Zoëtrop genannt) bringt. / Wenn man das Innere des Wundercylinders [...] mit den aufeinanderfolgenden Photographien eines springenden Mannes [...] bedeckt und den Cylinder in rasche Drehungen versetzt, so glaubt das durch einen der Spalten blickende Auge den Mann in Bewegung zu sehen. Die verschiedenen rasch aufeinanderfolgenden Lichteindrücke verschmelzen zu einer einzigen Lichtempfindung und der Eindruck ist ein völlig naturwahrer; gezeichnete Figuren vermögen nur einen schwachen Ersatz der photographischen Bilder zu geben.¹⁸

Was sich hier bei Eder unverkennbar als die Geburt der Kinematographie aus dem Geist der Momentfotografie abzeichnet,¹⁹ ist vor allem jedoch in Bezug auf ihre Vorstufe, die *Kinetographie*, von Interesse; ergibt sich doch das Problem, »that we never see what the instantaneous

16 Josef Maria Eder, *Die Momentphotographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft*, Halle an der Saale 21886, S. 192. Vgl. ebd.: »Die Muybridge'schen und Anschütz'schen Aufnahmen der Pferde werden alle bisherigen Theorien über den Haufen. So erhebt sich beispielsweise ein galoppirendes Pferd nicht zuerst mit den Vorder-, sondern mit den Hinterbeinen vom Erdboden. Ebenso sind in einem Momente seine Beine alle nach allen Richtungen gegen den Erdboden gestemmt, wie wenn es störrig wäre, und gleich darauf schwebt es in der Luft und hat alle Beine unter den Bauch gezogen. Mit einem Worte, alle unsere Vorstellungen und Darstellungen von der Bewegung des Pferdes waren von Anfang bis zu Ende falsch.«

17 Eder, *Die Momentphotographie*, S. 193.

18 Eder, *Die Momentphotographie*, S. 194–196.

19 Vgl. dazu auch Friedrich A. Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002, S. 210–218, der Marey und Muybridge gar nicht erst im Kapitel zur »Photographie«, sondern in dem zum »Film« behandelt. Kittler kann auch zeigen, dass Muybridge bereits die erst deutlich später sich verbreitende Technik des Schnitts in seinen Bewegungsstudien realisiert: Die Stanforder Studenten, die in seinen Fotoserien auftreten, tun dies stets zunächst mit dem Rücken zur Kamera, tragen jedoch, sobald sie der Kamera ihre Front zuwenden, plötzlich eine Badehose.

photograph reveals, for we gather up successions of movements, and never see static configurations as such.«²⁰ Der vermeintliche Abdruck der Fotografie,²¹ so die paradoxe Situation, scheint also vielmehr das Abgebildete zu entstellen²² und überführt die Frage nach der Repräsentation in den Bereich der Erkenntnistheorie. Denn nicht nur ist die Annahme eines *punctum temporis* »an absurdity logically«: »As soon as we assume that there is a fraction of time in which there is no movement, movement as such becomes inexplicable.«²³

Mit dem Bruch mit der klassischen Ballettästhetik sollte der Tanz erst um 1900 »aus seiner Hintergrundposition in der Hierarchie der Künste« rücken. Dabei verkörpert er gleichermaßen »ein Grundmuster der Ästhetik der Moderne«,²⁴ wie er zur Modellierung einer unmittelbaren Intensitätsproduktion²⁵ und damit zum »Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedium aller Künste« wird, »die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Bewegung zu reflektieren suchen.«²⁶ In vielfältiger Hinsicht knüpft der freie Tanz an die technologisch freigelegten Darstellungspotentiale an und kreist in seiner darstellerischen Praxis einen Problembezirk ein, der als *Raum der Repräsentation* bezeichnet werden könnte. Zugleich steht der Tanz in der Moderne für eine Form der unmittelbaren Vermittlung ein; für eine Form, in der »die innere Bewegtheit im tanzenden Menschen den Impuls zur Sichtbarmachung seiner bisher noch unsichtbaren Vorstellung auslöst«²⁷ und die Bewegung des Körpers entstehen lässt für nichts als sich selbst.

Die amerikanische Tänzerin und Choreographin Isadora Duncan verkündet 1903, das Ideal eines »unnatürlich[en]«, sich in »sterile[n] Bewegungen« eines »verunstaltet[en] Leib[es] und [...] verkrümmte[n]

20 Ernst H. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), S. 293–306, hier S. 301.

21 Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.

22 Vgl. Sigrid Schade, *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie*, in: Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis. Bild und Schrift*, Weimar und Köln 1996, S. 65–82.

23 Gombrich, *Moment and Movement in Art*, S. 297.

24 Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 35.

25 Vgl. etwa Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene* [1889], hg. von Margarethe Drewsen, Hamburg 2016, S. 7–70.

26 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 35.

27 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963, S. 10.

Skelett[s]« vollziehenden Tanzes, der noch »die Täuschung hervorzurufen«²⁸ suche, sei verabschiedet. Stattdessen fordert sie einen zukünftigen, »wahre[n] Tanz«, dessen »primäre[] oder fundamentale[] Bewegung [...] in sich selbst den Keim tragen« muss, »aus dem alle anderen Bewegungen sich entwickeln können, die jede wiederum höhere Formen, den Ausdruck größerer Motive und Ideen in unendlicher Folge aus sich erzeugen müssen«:²⁹

Jede Stellung und Gebärde der antiken Skulptur könnte ich [...] als Beispiel benutzen. Unter den tausenden von Figuren, die uns auf den griechischen Vasen und Reliefs überliefert sind, findet sich nicht eine, deren Bewegung nicht bereits eine andere Bewegung voraussetzen würde. Die Griechen waren eben außerordentliche Beobachter der Natur, in der alles der Ausdruck nie endender, ewig sich steigernder Entwicklung ist, in der es nie ein Enden, ein Anhalten gibt.³⁰

Der »Tanz[] als Bewegungsanschauung« wird von der »natürlichen Sehnsucht« (ein »verzeihlicher Irrtum«)³¹ begleitet, bildlich festgehalten zu werden. Auf eine ähnliche Weise wie zuvor die Verschaltung von Tanz und Plastik³² ein »Griechenphantasma«³³ beförderte, erweist sich der Tanz als ein privilegiertes Motiv chronofotografischer Erkundungen.

Dieser moderne Blick auf die Darstellung des Augenblicks zeichnet sich aus durch den Übergang der Aufzeichnung von exponierten Momenten, die in einer geregelten Form und sukzedent angeordnet sind, hin zu einer Aufzeichnung »nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte)«.³⁴ Damit einher geht eine Umstellung des Verarbeitungsapparats. An die Stelle einer Synthese im Dienste der Intelligibilität, die sich durch die Zuschaltung der Einbildungskraft mobilisiert, tritt nun eine

28 Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)*, Leipzig 1903, S. 31.

29 Duncan, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)*, S. 30f.

30 Duncan, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)*, S. 34.

31 Oscar Bie, *Der Tanz*, Berlin ²1919, S. 261.

32 So bekennt etwa auch Émile Jaques-Dalcroze, Musikpädagogin und Leiterin der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus in der Gartenstadt Hellerau 1911: »Und ist die Plastik auch nicht das Ziel unserer Studien, so ist die trotzdem und notwendigerweise eine Folge. [...] Was zeitlich war, wird körperlich, was Klang und Folge war wird Bild und Bewegung.« (Émile Jaques-Dalcroze, *Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert*, in: *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch 1 (1911)*, S. 32–56, hier S. 46.)

33 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 61.

34 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 17.

Analyse im Dienste der Anschaulichkeit, und zwar der Anschaulichkeit eines beliebigen Moments: In den Vordergrund tritt so die *Bewegung der Bewegung* und mit ihr das Prinzip der Figuration, das einem darstellungstechnischen Dynamismus in die Enge getrieben erscheint; mit anderen Worten: der ›prägnante‹ oder ›fruchtbare‹ Augenblick wird abgelöst vom *flüchtigen* Augenblick, von einer Wahrnehmungsd disposition, die jeden Augenblick als fruchtbaren ausstellt.



Abb. 1

Paul Valéry, nach eigenem Bekunden ein intimer Kenner von Mareys Bewegungsstudien,³⁵ hält es für »wohl möglich«, daß eine Untersuchung jener chronofotografischen Darstellungen das unbewußte »Gesetz [...] unbewußte[r] Verfälschungen« aufzudecken imstande wäre, die die darstellerische Extraktion solch flüchtiger Augenblicke ermöglichen. Doch es geht Valéry nicht um einen fotografisch informierten Realismus. Ihn interessiert vielmehr das täuschende Verhältnis, das zum Tragen kommt, wenn »die Lücken des sinnlichen Wahrnehmens durch den

³⁵ Valéry schreibt 1930 an Louis Séchan mit Blick auf die Entstehung von *Die Seele und der Tanz*: »En réalité, je me suis borné à feuilleter Emmanuel [gemeint ist Maurice Emmanuel, *La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris 1895] à la Bibliothèque et j'ai laissé ouvert sur ma table le livre de Marey que je possédais depuis trente ans. Ces épreuves du saut et de la marche, quelques souvenirs de ballets furent mes ressources essentielles.« (Paul Valéry, *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Bd. I, Paris 1960, S. 1407, zit. nach: Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S. 310, Anm. 20.)

Verstand ausgefüllt werden«;³⁶ nicht jedoch als ein memorial organisiertes Spiel der Einbildungskraft, sondern als die Funktion von »eine[r] Art *Innenleben* [...], wobei nunmehr diesem psychologischen Begriff eine neue, physiologisch geprägte Bedeutung beizumessen wäre«.³⁷ Die Täuschung des nicht-zergliederten Bewegungsbildes besteht in der Form eines unvermittelten Niederschlags nicht-subjektiver, nicht-sistierbarer Kräfte und Energien auf den physiologischen Wahrnehmungsapparat. Verantwortlich für diese Überschreitungen der fotografischen Darstellungsmodalitäten im Feld der Kunst ist dabei deren Verfügbarkeit. Die Bewegungsaufnahmen Muybridges, so Valéry, machten deutlich, »wie erfinderisch das Auge« und mit ihm der Wahrnehmungsapparat des Menschen sei:

Eine ganze Reihe geheimnisvoller Operationen vermittelt zwischen einer lediglich aus Flecken bestehenden Welt der Dinge oder Gegenstände, bringt rohe, unzusammenhängende Gegebenheiten nach Kräften in Einklang, überbrückt Gegensätze, [...] läßt uns an Kontinuitäten, Verbindungen, Umwandlungsweisen glauben, die wir unter den Namen Raum, Zeit, Materie und Bewegung zusammenfassen.³⁸

Nicht Bewegung, sondern Bewegungslosigkeit und Konsistenz erscheint aus dieser Warte als die gelingende ›Täuschung‹ der Kunst, deren Aufgabe es nun mehr ist, die Welt in Bildern darzustellen, »die lebendiger sind als das immer unbeständige und flüchtige Leben selbst«.³⁹ Damit wird der Körper zum Medium einer Gattung von Bewegungen, die zunächst »kein örtlich bestimmter Gegenstand«⁴⁰ lesbar machen kann, und die sich damit nicht innerhalb des *Raumes* als einer Kategorie der Wahrnehmung ereignen: Bei diesen Bewegungen ist vielmehr »der Raum lediglich der Ort der Akte: *ihren Gegenstand enthält er nicht*. Jetzt ist es nämlich die *Zeit*, die die entscheidende Rolle spielt...«,⁴¹ und zwar eine *Zeit*, der keine gegenständlich-bedingte Kausalität zukommt. Als die Kunstform, in der dies paradigmatisch verwirklicht ist, identifiziert Valéry den Tanz. Im Tanz »selbst [...] ist nichts, was ihn aufhören ließe.

36 Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas* [1936], in: ders., *Werke*, Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1995, S. 259–351, hier S. 297f.

37 Paul Valéry, *Philosophie des Tanzes* [1936], in: *Werke*, Bd. 6, S. 243–257, hier S. 253.

38 Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, S. 296.

39 Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, S. 223.

40 Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, S. 270.

41 Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*, S. 271.

Er hört auf, [...] nicht weil irgendein Projekt vollendet wäre – es gibt gar kein Projekt –, sondern durch die Erschöpfung von etwas anderem, das nicht in ihm selbst liegt.«⁴² Die menschlichen Bewegungen stellen sich als eine Geste der »Verausgabung« dar, deren Ökonomie der Tanz beschreibt, als das »Ordnen und Leiten unserer der Verschwendung entspringenden Bewegungen.«⁴³

Diese Vorstellung von kumulierten oder kondensierten Bewegungsabläufen, die zum Gegenstand der Darstellung werden und ein Bild der Bewegung oder Bewegungsbild hervorgehen lassen, ist die Basis kinematischen,⁴⁴ schließlich kinematographischen Denkens: »Die Bewegung läßt sich nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d.h. mit unbeweglichen ›Schnitten‹ rekonstruieren [...]: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben [...].«⁴⁵ Die Möglichkeit der »Reproduktion der Illusion«, wie sie die Sichtbarmachung der flüchtigen Augenblicke der Chronofotografie geleistet hatte, umfasst »in gewisser Weise auch ihre Korrektur«,⁴⁶ und zwar als die Möglichkeit, »aus den Bewegungen oder Entwicklungen bestimmte Krisenmomente«⁴⁷ zu isolieren. Die Krise der Repräsentation ist ihre Expansion; die Entdeckung der Bewegung ihre Dispersion in einzelne, sich stets neu anordnende Figuren und Figurenfolgen.⁴⁸

Wenn jedoch nicht nur die Darstellung der Bewegung und des Bewegten prekär wird, sondern auch die Bewegung als die Modalität der Darstellung, dann wird Darstellung zu einem Problem der Ontologie. Während sich so etwa Ferdinand de Saussure sträubte, die Pantomime als eine Form natürlicher, d.h. nicht arbiträrer Zeichenhaftigkeit in seiner Zeichentheorie aufgehen zu lassen,⁴⁹ ist der Tanz nicht nur Ge-

42 Valéry, Philosophie des Tanzes, S. 253.

43 Valéry, Tanz, Zeichnung und Degas, S. 271.

44 Vgl. dazu auch Michel Baudson, Pluralzeit – Singularraum, in: ders. (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985, S. 109–113; sowie ders., Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension, in: ebd., S. 159–166.

45 Deleuze, Bewegungs-Bild, S. 13.

46 Deleuze, Bewegungs-Bild, S. 14.

47 Deleuze, Bewegungs-Bild, S. 18.

48 Vgl. auch Arthur C. Danto, The End of Art, in: ders., The Philosophical Disenfranchisement of Art, New York 1986, S. 83–115, hier S. 87: »[I]t is possible to give a somewhat wider conception of artistic progress than painting alone allows, by reflecting on the expansion of our representational powers brought about by the invention of moving pictures.«

49 Vgl. Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft [1907–11/1916], Berlin 1967, S. 79f.

genstand der experimentellen Darstellung von körperlicher Bewegung. Der Tanz ist vielmehr das Paradigma einer Kunst, in der »alle Dinge ihre Konturen und ihre Substanz verlieren, – nicht einmal die *Anamnesis* wird geweckt beim Anblick der Formlosigkeit des Vorüberströmenden. Das Sinnliche hilft dem Denken nicht mehr.«⁵⁰ Analog zu den Funktionsweisen des Films verhilft der Tanz den Bedingungen von Repräsentation zu ihrem Recht, die sich in ihm verselbstständigen und ins Zentrum der Darstellung drängen. Indem die apparativen Bedingungen, die Konstruktivität der Wahrnehmung, medienästhetisch wirksam wird, entdeckt die »Sehmaschine«⁵¹ des Menschen ihr »Optisch-Unbewusste[s]«.⁵² Dieses Optisch-Unbewusste, das Milieu von Valéry's ›Flecken‹ und Rohgegebenheiten, ist der Phänomenbezirk eines, wie Valéry sagt, »vielfarbige[n] Überfluß[es] zueinander bezogener lächelnder Figuren«, dessen Übergänge ein Spiel »wollüstige[r] Wirbel«⁵³ entfachen. Das Ensemble der unkörperlichen Wirbel, so Valéry's Überzeugung,⁵⁴ steht ein für eine Instanz der Überforderung und Unbestimmtheit, der die Wahrnehmung je nur partiell und augenblicklich habhaft werden kann. Der Wirbel *besetzt* den Körper temporär und inseriert ihn damit einer

50 Hans Blumenberg, Sokrates und das ›objet ambigu‹. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes [1964], in: ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 74–111, hier S. 76. Valéry lässt die beiden Figuren seiner Platonismuskritik über den Baumeister Eupalinos auf die Rolle zu sprechen kommen, die der Körper für diejenige Kunst spielt, die, so Sokrates später, nicht mehr *methexis* sei, sondern »den Menschen in den Menschen einschließt« (vgl. ebd., S. 113 bzw. Paul Valéry, Eupalinos oder Der Architekt [1921], in: ders., Werke, Bd. 2: Dialoge und Theater, hg. von Alfred Blüher, Frankfurt a.M. 1990, S. 7–85, hier S. 35). Beispiele für eine gegenstandslose Kunst, für *l'objet du monde le plus ambigu*, das zwischen Philosophie und Kunst zu unterscheiden zwingt, sind Musik und Architektur – über die Rahmung des *Eupalinos*-Dialogs mit Valéry's *Die Seele und der Tanz* wird diese Reihe jedoch erweitert. Zur Konstitution des *objet ambigu* (so die Zusammenziehung Blumenbergs), dem Gegenstand der »Schlüsselfrage [...] der Ästhetik Valéry's« (Blumenberg, Sokrates und das ›objet ambigu‹, S. 88, vgl. auch ebd., S. 101) auch ders., Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes [1966], in: Ästhetische und metaphorologische Schriften, S. 112–119.

51 Vgl. Paul Virilio, Die Sehmaschine [1988], Berlin 1989.

52 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung [1935/36], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. VII/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 350–384, hier S. 376.

53 Paul Valéry, Die Seele und der Tanz [1921], in: Werke, Bd. 2, S. 86–117, hier S. 94.

54 Vgl. Gerhard Neumann, »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry, in: *Études Germaniques* 53 (1998), H. 2, S. 397–424, hier S. 401–403; sowie Walburga Hülk, Bewegung als Mythos der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry, Bielefeld 2012, S. 186–189.

Form bewegten Lebens, dessen primäre Organisationsform die Zeit sein muss. Der Wirbel versetzt in einen Rausch »an der Übertreibung seiner Verwandlung«⁵⁵ und *demarkiert* buchstäblich, anonymisiert den Körper, der seine Identität erst wieder im Zu-sich-Kommen erlangt. Valérys Dialog *Die Seele und der Tanz* verstummt mit einer solchen Szene der Fassung: »Zuflucht, Zuflucht, o meine Zuflucht, o Wirbel! – Ich war in dir, o Bewegung draußen, außerhalb aller Dinge...«⁵⁶

Der problematische Status, den die Momentaufnahme, der Augenblick oder die poetische Registratur im Angesicht der Fotografie erlangen, führen auf ein umgestelltes Verhältnis zwischen Welt und Beobachter, ein anders organisiertes, temporalisiertes Prinzip der Darstellung zurück. Die flüchtige Einrichtung der Welt bezieht sich auf die gesamte Szene des Kunstwerks. Nicht nur »[t]he painting remains steadily in motion and exists in the open, improvised manner of a sketch that is like a constant new beginning«,⁵⁷ sondern mit ihm auch sein Betrachter, dessen Stabilität von der ineinandergleitenden Figurenfolge seines Gegenübers abhängt. Am Abgrund der Zeichen, bedeutet das, drohen also Schwindel und Wirbel, Tumulte der Bewegung. Nur wenige Jahre später wird ein gewisser Lord Chandos im Berliner *Der Tag* eine rätselhafte Warnung aussprechen: Sich in einem Fluß »einzelne[r] Worte« wählend, berichtet er: »Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.«⁵⁸ Um 1900 ist auch für die Literatur eine Problemlage zentral geworden, deren Zwischenstand die vielzitierte Begriffskrise Hugo von Hofmannsthal dokumentiert. Eine der Konsequenzen dieser Drohkulisse für die Literatur der ›klassischen Moderne‹ formuliert sich in der von Hofmannsthal Elektra vorgetragenen Forderung: »Schweig, und tanze«,⁵⁹ die das Verstummen auch der Literatur – konkret: Hofmanns-

55 Valéry, *Die Seele und der Tanz*, S. 112.

56 Valéry, *Die Seele und der Tanz*, S. 117.

57 de Man, *Literary History and Literary Modernity*, S. 158.

58 Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief [1902], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55, hier S. 49. Vgl. dazu ausführlich Kapitel III.2 der vorliegenden Arbeit.

59 Hugo von Hofmannsthal, *Elektra* [1904], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. VII: *Dramen 5*, hg. von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt a.M. 1997, S. 59–110, hier S. 110. Aus den zahlreichen Arbeiten zum Tanz bei Hofmannsthal vgl. exemplarisch Neumann, »Tourbillon«; Gregor Gumpert, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994, S. 109–148; Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache, Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo*

thals Stücks – nach sich zieht. Allgemeiner jedoch lässt sich festhalten, dass Fragen nach der ›Bewegung der Bewegung‹, der Dynamisierung der Wahrnehmung jenseits der Einbildungskraft, kurzum: »der alten Laokoon-Debatte« um 1900 Konjunktur haben für Medienästhetiken, deren begriffliches wie bildliches Repertoire sich noch immer zu der von Lessing geprägten »medialen Ausdifferenzierung«⁶⁰ zwischen bildenden Künsten und Literatur zu verhalten hat. Sie reagieren damit auf die veränderte Wahrnehmungssituation, die einerseits in den Realismen des fotografischen Dispositivs, andererseits in der Wendung des derart privilegierten Blicks auf ein Reich der unkörperlichen, unsichtbaren Wirbel ablesbar wird;⁶¹ beides als Realisierungen eines Blicks auf Grenz- und Problemfälle des Optischen, auf Bilder der Bewegung. »Ich sehe nur ein Mittel, hier im Richtigen zu bleiben«, schreibt ein junger Autor 1911 – sein Debütroman wird erst im folgenden Jahr erscheinen – an die russische Tänzerin Stasia Napierkowska:⁶² »Eine Sprache, die sich ganz dem Sichtbaren nähert, deren Klang wiederum zum Dank den Körper bewegt [...]. Wir aber wollen nicht vom Dichter entzaubert werden, sondern im Kreis Ihrer Bewegungen gefangen bleiben.«⁶³

von Hofmannsthal, Frankfurt a.M. u.a. 1998; Carsten Zelle, Konstellationen der Moderne. Verstummen – Medienwechsel – literarische Phänomenologie, in: *Musil-Forum* 27 (2002), S. 88–102.

60 Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006, S. 44.

61 Crary, *Techniques of the Observer*, S. 126f.

62 Zu Napierkowska vgl. Gabriele Brandstetter, Stasia Napierkowska. Skizze einer Tänzerinnenlaufbahn, in: *tanzdrama* 1 (1989), H. 6, S. 28–30.

63 Carl Einstein, Brief an die Tänzerin Napierkowska [1911], in: ders., *Werke*. Berliner Ausgabe, Bd. 1: 1907–1918, hg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin 1994, S. 71–73, hier S. 71. Die Werke Carl Einsteins werden, soweit nicht ausdrücklich anders angegeben, nach der von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (BA1–BA3, W4) bzw. Uwe Fleckner und Thomas Gaechtgens (BA5) herausgegebenen ›Berliner Ausgabe‹ unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl im Text belegt.

KAPITEL I

SICHTBARKEITEN: KÖRPER IN BEWEGUNG

Th[éorie] des tourbillons –

1. atomes séparés par des distances énormes par rapport à leurs dimensions 2. [Thomson] matière continue mais dont certains portions ont des m[ouvements] tourbillonnaires.¹

1. Der verlorene Wanderer

Bei dem Autor handelt es sich um den 26-jährigen Carl Einstein, der in den Jahren zuvor zwar in erster Linie als Literat und Literaturkritiker in Erscheinung getreten war, sich aber – von der zeitgenössischen Öffentlichkeit wie der späteren Forschung weitgehend unbemerkt – bereits intensiv mit den Bühnenkünsten auseinandergesetzt hatte.² Einstein bemerkt eingangs seines in der Wochenschrift *Die Gegenwart* veröffentlichten, offenen Briefes:³ »Vielleicht entzieht sich nichts dermaßen dem

1 Paul Valéry, *Carnet inédit* (dit ›Carnet de Londres‹) [1894], hg. von Florence de Lussy, Paris 2005, S. 104.

2 So etwa in den mutmaßlich zwischen 1906 und 1910 entstandenen, unveröffentlichten Theaterrezensionen zu Leo Greiners *Der Liebeskönig* (W4, 93–95), Henrik Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* (W4, 95–98) sowie den grundsätzlicheren Einlassungen in *Aufsätze zum Theater* (W4, 99–103) sowie *Die Grundregeln der Bühnenbewegung* (W4, 103–105).

3 Zum *Brief an die Tänzerin Napierkowska* (und der Pantomime *Nuronihar*) vgl. die Haltung der Einsteinforschung weitgehend resümierende Feststellung Klaus H. Kiefers (Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde, Tübingen 1994, S. 149), Einstein habe »[g]ewiß [...] seine exotistischen Theatererlebnisse überinterpretiert, d. h. er hat im Tanz der Napierkowska mehr – oder auch weniger – gesehen, als bühnenpräsent war«. Vgl. darüberhinaus bislang lediglich (und grundlegend) Gabriele Brandstetter, *Körper im Raum – Raum im Körper*. Zu Carl Einsteins Pantomime ›Nuronihar‹, in: Klaus H. Kiefer (Hg.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1986*, Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 115–137; weiterhin Giusi Zanasi, *Carl Einstein: Nuronihar*, in: Hans Schumacher (Hg.), *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Frankfurt a.M. u.a. 1986, S. 11–33; Gumpert, *Die Rede vom Tanz*, S. 156–160 sowie Antonius Weixler, ›Die optische Kluft‹. Vor-Augen-Stellen in Carl Einsteins Poetik des Transvisuellen, in: *Focus on German Studies* 15 (2008), S. 35–59, hier S. 44 und 52.

Wort, wie der Tanz.« (BA1, 71) Auch für Einstein ist mit »Bewegung«, dem sicherlich wichtigsten Schlagwort der europäischen Avantgarden⁴ bzw. »de[m] *daseiende[n]* Widerspruch selbst«,⁵ eine Folie für die Formulierung seiner Einlassungen über die »Bühnenbewegung« (W4, 103) gegeben. Es ist der Tanz, der sich Einstein als Lösung eines seine Zeitgenossen beschäftigenden Problems darstellt:

Gewiß, es ist gerade so lächerlich, ungeschickt und taktlos ein Gemälde zu schildern – und was kann man geben, außer dem Eindruck. Jedoch an diesen Irrtum gewöhnte man sich schon längst. Es ist dem hornäugigen Bürger wohl schmeichelhaft, wenn ein Bild möglichst rasch seinem Dasein der Form zur Allegorie entzogen wird. Aber der Tanz, ein Rhythmus, dessen Sinn nur in der Komposition Ihrer uns so teuren Gesten ruht, der nur körperlich ist.

Der Tanz – ganz der zeitgenössisch gängigen Unsagbarkeitssemantik entsprechend – erscheint Einstein als das Paradigma einer »nie beschreibbare[n]« Zusammenkunft von »Kunst und Leben«, die nicht in einem Modell der Nachträglichkeit aufzuholen ist. Es sind Napierkowskas »Gesten, beschlossen von der Klugheit Ihres Körpers, das Wissen Ihrer Glieder«, die »geschleuderten Hände« der Tänzerin, so Einstein, »eine köstlich ausgeschnittene Kurve« (BA1, 71) umspannend, die zusammenschießen in ein, wie es an anderer Stelle heißt, »Bewegungsornament[]« (W4, 104): Was so als »rhythmische Erregung des ganzen Menschen« (BA1, 161) auf die Bühne gebracht wird, ist die Szene der Repräsentation; eine »undenkliche Zeit beg[innt], wo neue Körper erfunden wurden, die Geste erwacht[]« (BA1, 72) und in »diese[m] modellierte[n] Stück Raum« (BA1, 71) Niederschlag findet. Die von Valéry beschriebene »Folge von *Figuren*« des Tanzes, »die sich fortlaufend miteinander verketteten und durch ihre Wiederholung eine Art von Trunkenheit erzeugen, die [...] einer sozusagen hypnotischen Hingabe bis zu einer Art Raserei sich steigern kann«,⁶ scheint in der von Einstein identifizierten »Einheit Ihres ganzen Körpers« als das Potential des Tanzes auf.

Doch mit dem Tanz der Napierkowska ist für Einstein mehr als die Exemplifizierung eines künstlerischen Zeitstils geleistet. »Wir be-

4 Andreas Kramer, »Die Erdteile in Bewegung«, Geographische Diskurse bei Carl Einstein und in der Avantgarde, in: Nicola Creighton und Andreas Kramer (Hg.), Carl Einstein und die europäische Avantgarde / Carl Einstein and the European Avant-Garde, Berlin und Boston 2012, S. 223–241, hier S. 223.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wissenschaft der Logik. Erster Teil, Zweites Buch: Die Lehre vom Wesen [1812], Werke in 20 Bänden, Bd. 6, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 76.

6 Valéry, Tanz, Zeichnung und Degas, S. 271.

greifen bei Ihnen, wie je Dinge erfunden wurden, und ist dies nicht die erlauchte Mitteilung eines schöpferischen Körpers?« Der Tanz charakterisiert für Einstein vielmehr das Ideal einer Darstellungsform, die im »hemmungslose[n] Überfluß eines Körpers« sich manifestiert und nicht rückrechenbar ist in sinnhafte, und das würde bedeuten: »beschreibbare« Bedeutungseinheiten: »Nur Ihr Körper zuckte vor unsern Augen, alles was an gefühltes oder seelisches – unsichtbare dunkle Regungen – gemahnen konnte, war erloschen.« Dabei ist in dieser Verweislosigkeit, der autonomen Organisationsstruktur des Tanzkunstwerks, eine, nach Einsteins Bekunden, »nicht literarisch[e]«, sondern »mythische Sache« aufgerufen, in dessen Horizont er dennoch auch das Sprachkunstwerk stellt: »Wenn der Rhythmus unserer Epen solche Bewegung hervorbrächte.« (BA1, 72)

Wenn sich die vorliegende Arbeit über die Kunstphilosophie Carl Einsteins über seine kaum beachteten frühen Arbeiten zum Tanz einführt, dann ist damit weniger die Suggestion verbunden, Einstein eigne sich als ein möglicherweise vergessener Theoretiker des Tanzes bzw. dessen literarischer Verarbeitung, wie dies etwa vielfach in Bezug auf Hugo von Hofmannsthal gezeigt worden ist – den Einstein im Übrigen, mit Bezug auf dessen *Elektra*, als Verantwortlichen für »wirkliche Dramen voll Geschehnisse« (W4, 101) auch in diesem Zusammenhang nachweislich wahrnahm. Verbunden sind mit dieser Einführung vielmehr zwei Annahmen. Erstens, dass sich für Einstein in der Beschreibung der tänzerischen Bewegung zentrale Problemkomplexe eröffnen, die sein gesamtes Nachdenken über Kunst informieren. Zweitens – und damit verbunden –, dass bereits der Terminus der *Beschreibung* einen Kategorienfehler darstellt, da es sich bei Einsteins Texten um polymorphe Entwürfe handelt, deren theoretische Anlage eine Distinktion zwischen diskursivem und nicht-diskursivem Schreiben verwischt. Die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten auszubuchstabieren und sich ihnen zu stellen, ist das Unternehmen der vorliegenden Arbeit.

Gegenstand

Auch »Friedrich Schlegel ist [...] seinen Freunden oft unverständlich geblieben«,⁷ berichtet Walter Benjamin in seiner Dissertation zum *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, und Gleiches kann,

⁷ Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1921], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, S. 7–122, hier S. 14.

ohne weitergehende Parallelen zu strapazieren, von Carl Einstein behauptet werden. Bezeugungen seiner legendären Unverstandtheit sind von ihm, vor allem aber von Weggefährten seiner unterschiedlichen Schaffensstationen, Legion. Die vorliegende Arbeit verzichtet auf die Aufbietung dieser Zitate.

Damit soll nicht etwa in erster Linie der argumentative Einschlag vermieden werden, mit dem die exponierte Stellung Carl Einsteins in einer nach oben offenen Emphase innerhalb eines Diskurses der ›klassischen‹ Moderne beglaubigt wird.⁸ Vielmehr soll ein Anlauf unternommen werden, in der Beweisführung der außergewöhnlichen, bisweilen auch monströsen denkerischen Wucht seiner kunstphilosophischen, kunsttheoretischen und künstlerischen Arbeiten gerade die Offenheiten auszuloten, die sich um sein Werk organisieren. Die Arbeit verzichtet auch, vor diesem Hintergrund, auf die Engführung von Einsteins Arbeiten mit einem biographischen Diskurs, der einen Großteil der Studien zu Einstein strukturiert.⁹

Stattdessen soll in der Folge versucht werden, sich der theoretischen Grammatik und Architektur eines Projektes zu nähern, dessen Einsatz in dem knappen Schreiben an die Tänzerin Napierkowska wirksam wird. Dabei orientiert sich die vorliegende Arbeit an den Schreibweisen derjenigen Arbeiten Einsteins, die Erich Kleinschmidt als »*Bebuquin*-Komplex«¹⁰ zu verstehen vorgeschlagen hat. Nachdem sich größere Teile der Einstein-Forschung im Anschluss an Heidemarie Oehms Monographie von 1976 darauf verständigt hatten, Einsteins Arbeiten

8 Vgl. die Markierung von Einsteins *Bebuquin* als »der paradigmatische weltliterarische Avantgardetext« (Klaus H. Kiefer, Vorwort, in: ders. (Hg.), Carl-Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 9–16, hier S. 11.)

9 Vgl. dazu die wichtigen Arbeiten von Sibylle Penkert (Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969) und Kiefer (Diskurswandel im Werk Carl Einsteins), der das durch Heidemarie Oehm (Die Kunsttheorie Carl Einsteins, München 1976) geprägte Paradigma einschränkt, sowie Liliane Meffre, Carl Einstein 1885–1940. Itinéraires d'une pensée moderne, Paris 2002; aber auch die hilfreichen Arbeiten von German Neundorfer (»Kritik an Anschauung«. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins, Würzburg 2003) und Uwe Fleckner (Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006), der jedoch der »wahrlich faszinierende[n] Persönlichkeit« Einsteins »voller Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung« zum Trotz »sein noch faszinierenderes Denken, Schreiben und Wirken« in den Vordergrund stellt und deshalb die Form der »intellektuellen« Biographie« (S. 1) wählt.

10 Erich Kleinschmidt, Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins ›Bebuquin‹, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 370–383, hier S. 382.

in zwei radikal voneinander unterschiedene Werkphasen – eine frühe, ›radikal-subjektivistische‹, und eine späte, die als ›materialistisch‹ bezeichnet wurde¹¹ – einzuteilen, hatten bereits seit den 1980er Jahren die Arbeiten Klaus H. Kiefers,¹² maßgeblich aber seine monumentale Studie von 1994, dieser »Grobgliederung«¹³ entschieden widersprochen und vielmehr dafür plädiert, den drei- oder vierschrittigen, jeweils mit einem frischen begrifflichen Instrumentarium einhergehenden *Diskurswandel* in Einsteins Werk in den Blick zu nehmen, der sich über den Umstand legitimiert, dass Einstein sein »System [...] wieder und wieder wandeln mußte, wenn er als Autor der Avantgarde sich treu bleiben wollte«.¹⁴ In der Nachfolge Kiefers geht auch das Gros der seither entstandenen Arbeiten davon aus, »nicht darum herum« zu kommen, in der Beschäftigung mit Einsteins Werk »eine Entwicklungslogik zu konstruieren«¹⁵ bzw. sich auf einen Aspekt des als solches ausgeflaggtten Früh- oder Spätwerks zu konzentrieren. Während es tatsächlich sachliche Gründe gibt, Einsteins Arbeiten »nicht allzusehr vereindeutigt«¹⁶ darzustellen, ist mit der Annahme, dass in Einsteins Beschäftigung mit dem Tanz der Nukleus einer noch in den 1930er Jahren belegbaren kunsttheoretischen Position hinterlegt ist und dass folglich Einsteins Texte der frühesten Schaffensperiode auch intime Beziehungen zu denen der allerspätsten unterhalten, der Versuch angelegt, einige zentrale Aspekte von Einsteins bisweilen ausfaserndem und idiosynkratischem Werk in ihrer, so die These: immanenten Systematizität zu rekonstruieren. Insofern ist es ein Anliegen der vorliegenden Untersuchung, das kunstphilosophische Programm, das Einstein bereits in den Jahren der Abfassung des 1912 vollständig erschienenen *Bebuquin* zu konturieren beginnt und – so

11 Vgl. auch Heidemarie Oehm, Carl Einstein. Zur Wende von der subjektivistischen zur materialistischen Kunsttheorie, in: *Exil 1* (1982), S. 69–78.

12 Vgl. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 543. Andere Arbeiten, etwa von Matias Martínez-Seekamp (›Ferien von der Kausalität‹? Zum Gegensatz von ›Kausalität‹ und ›Form‹ bei Carl Einstein, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *text + kritik 95: Carl Einstein (1987)*, S. 13–22) hatten ebenfalls Oehms verengende Rezeption problematisiert. Martínez-Seekamp etwa weist auf die Schwierigkeit hin, von einer konsistenten ›subjektivistischen‹ Phase zu sprechen und schlägt vor, diese eher als ›eklektische, nicht konstante und inkonsistente Zusammenstellung verschiedenartiger Theoreme« (ebd., S. 13), denn als »geschlossenes Gebäude« (Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, S. 8) zu begreifen.

13 Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 549.

14 Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 4.

15 Reto Sorg, *Aus den »Gärten der Zeichen«*. Zu Carl Einsteins ›Bebuquin‹, München 1998, S. 66.

16 Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 69.

die Annahme – nie ernsthaft verwerfen wird, in seiner Tragweite und Tragfähigkeit zu untersuchen. Nicht damit verbunden ist der Anspruch, Einsteins Werk »dans sa totalité«¹⁷ einzuholen, wie es mit Blick auf Oehms Arbeit reklamiert worden ist: Angesichts der ungeheuren Komplexität und Vielschichtigkeit von Einsteins Werk, aber auch der immer noch unüberschaubaren Menge unaufgearbeiteter Schriften Einsteins, kann es nur um das Aufzeigen von Konsistenzen gehen, die sich in der Heranziehung des dem ›Bebuquin‹-Projekt zugehörigen Material prüfen lassen. Es soll stattdessen versucht werden, einen Zugang zu dem weitstrebigem, breit ausgefächerten Textaufkommen zu finden, das seinem Schreibprojekt angelagert ist und das sich von ihm aus darbietet. Begleitet ist dies von der Überzeugung, dass sich einerseits im insgesamt über 30 Jahre umspannenden *Bebuquin*-Projekt eine Poetik verbirgt, die zentralen Rang für das Studium der Literatur der Moderne beanspruchen kann; andererseits, dass sich von ihm aus aber auch Grundzüge eines kunstphilosophischen Werks beschreiben lassen, dessen Bedeutung als Beitrag zur Kunsttheorie der Moderne seinen Entstehungszeitraum überschreitet.

Damit sind für das Folgende zwei Fragen erkenntnisleitend, die ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis zueinander unterhalten: Zum einen wird gefragt nach dem historischen Ort der ›Poetik‹ Einsteins. Dabei soll es allerdings nicht um eine Erweiterung des literaturhistorischen Katalogs von Texten gehen, die sich interpretatorisch an Einsteins Projekt anschließen lassen. Zu umreißen ist stattdessen zunächst die diskursive Formation als das Ensemble der epistemologischen, ästhetischen und literarischen Bedingungen sowie das »Spiel der Regeln«,¹⁸ unter denen die »neue[n] Formen der Semiosis«¹⁹ Einsteins wirksam werden konnten. Dabei soll kein Modell eines Textes und seines Kontextes entwickelt werden, sondern sollen die Texte des ›Bebuquin‹-Komplexes als Aussageformen eines theoretischen Wissens der Literatur, Kunstwissenschaft, Philosophie, Psychophysik und Ethnologie an der Schwelle des 20. Jahrhunderts konturiert werden. Die Arbeit entwickelt damit ihren Zugriff aus der Erscheinungsform seines Gegenstands: Einstein fordert 1923, zu einer Zeit, in der nach seiner Überzeugung

17 Georges Bloess, [Rez.]: Oehm, Die Kunsttheorie Carl Einsteins, 1976, in: *Études Germaniques* 32 (1977), S. 467–468, hier S. 467.

18 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt a.M. 1981, S. 50.

19 Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994, S. 6.