

ALEXANDER GRAEFF (HG.)

OKKULTE KUNST

[transcript] Image

Aus:

Alexander Graeff (Hg.)

Okkulte Kunst

März 2019, 254 S., kart.

34,99 € (DE), 978-3-8376-4763-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4763-5

Zahlreiche Ausstellungen und Buchveröffentlichungen der letzten Jahre zeigen deutlich: Das »Verborgene« und »Geheime« in der Kunst ist nicht nur Gegenstand kunsthistorischer Forschung, sondern spielt auch in der Kunst*praxis* eine verstärkte Rolle. Motiviert wird eine solche Kunst von der Vorstellung, dass sie nur indirekt fassbar, sichtbar und sagbar ist. Diese »okkulte Note« (Eugen Mirsky) erhärtet die Auffassung einer devianten, inoffiziellen und verborgenen Seite des Kunstwerkes und seiner sozialen Dimensionen.

Die Beiträge des interdisziplinären Bandes nähern sich historisch wie systematisch dem Phänomen einer »okkulten Kunst« und knüpfen dabei neben der Rezeption des Okkultismus als Inspirationsquelle auch an die Vorstellung an, dass es »okkulte Kunst« als ästhetisches Konzept geben könnte.

Alexander Graeff (Dr.), geb. 1976, Schriftsteller und Philosoph, lebt in Greifswald und Berlin. Er arbeitet als Herausgeber, Kurator sowie Dozent für Ethik, Ästhetik und Pädagogik. Nach dem Studium der Wirtschafts-, Ingenieur-, Erziehungswissenschaften und Philosophie in Karlsruhe und Berlin promovierte er über Wassily Kandinsky als Pädagoge und veröffentlichte zahlreiche philosophische und belletristische Texte. Seine wissenschaftlichen Studien sowie kuratorischen und publizistischen Aktivitäten suchen die Verbindung von Literatur, Kunst, Bildung und Philosophie.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4763-1

Inhalt

Okkulte Kunst

Geschichte – Systematik – Aktualität

Alexander Graeff | 7

›Den‹ Okkultismus gibt es nicht

Politische Transformation – geschichtsphilosophische Praxis –
okkulte Kunst

Christoph Wagenseil | 41

Hinauf in den Abgrund

Inszenierung und Okkultismus der Amorspekulation im Florenz
Lorenzo de' Medici, besonders in Giovanni Picos *Commento*

Tobias Roth | 61

Heinrich Drebers Sappho und ihre Darstellungen als Selbstmörderin in der Kunst des 19. Jahrhunderts

Carlos Idrobo | 89

Die Transformation des Mythos durch die Moderne

Martin Weyers | 105

Gottes zerstreute Funken

Jüdische Mystik bei Paul Celan

Rüdiger Sünner | 127

Elemente der (Iurianischen) Kabbala und okkulte Motive in Gustav Meyrinks Roman *Der Golem*

Elizabeta Lindner Kostadinovska | 147

Schattenseiten, Doppelgänger

Aspekte okkulturer Denkfiguren in kunstpsychologischer Deutung

Ute J. Krienke | 169

Okkultes Sound

Über Narration von Hörbarkeit

Dominik Irtenkauf | 195

Okkulte (Text-)Praktiken

Animismus als Poetik in John Burnssides Romanen

The Locust Room und *Glister*

Anneke Lubkowitz | 223

Autorinnen und Autoren | 247

Abbildungsverzeichnis | 251

Okkulte Kunst

Geschichte – Systematik – Aktualität

Alexander Graeff

»Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängig ist; ohne Kunsttheorien ist schwarze Malfarbe einfach schwarze Malfarbe und nichts anderes.«¹

ARTHUR C. DANTO

»Wenn es um das Okkulte geht, gibt es ein populäres Mißverständnis: daß nämlich sich das Okkulte einer Entscheidung zur Irrationalität verdanke, daß also der Okkultist sich von allem, was Wissen und Vernunft heißen kann, abwende, um sich einer religiösen Phantasie, einer Mystik hinzugeben. Das aber kann schon deshalb nicht zutreffen, weil der Okkultist offenbar das Umgekehrte im Sinn hat: nämlich das Mystische dem Wissen zuzuführen und es darin zu erhalten.«²

THOMAS STEINFELD

Am 7. November 1919 hält der Kunsthistoriker Rudolf Bernoulli (1880-1948) einen Vortrag in der Deutschen Okkultistischen Gesellschaft zu Berlin mit dem Titel *Okkultismus und bildende Kunst*. Er beginnt mit den folgenden Worten:

»Okkultismus und bildende Kunst scheinen in einem absoluten Widerspruche zu stehen, scheinen diametral entgegengesetzte Pole unserer Geisteswelt zu bilden; denn Okkultismus, wie schon der Name sagt, steht auf der dunklen Hälfte, der Nachtseite, während

1 | Danto 1991, S. 207.

2 | Steinfeld 2011b, S. 14.

die Kunst auf der Sonnenseite wächst, die farbigen Erscheinungen der Welt wiederzugeben und zu erklären sucht und ihre Schönheit in strahlendem Lichte erscheinen läßt.«³

Entgegen dem eher klassizistischen Kunstverständnis Bernoullis, der bei seinen, hier zitierten Ausführungen höchstens noch an den Impressionismus als ein Beispiel zeitgenössischer Kunst gedacht haben kann, will er den Okkultismus als dazu opponierende »Grenzwissenschaft« begreifen, die die »üblichen Erklärungsversuche des Weltganzen« übersteige, in dem sie als empirische Disziplin die »Wissenschaft von der Erforschung der ersten Ursachen«⁴ verknüpfe mit der Naturwissenschaft. Er hebt hervor, dass der Okkultismus ein neues »System von Hypothesen« darstelle, das sich auch an jene Erscheinungen wage, die die »materialistisch-monistische Weltauffassung« sonst nicht imstande sei »in ihrem System unterzubringen«⁵. Auch wenn Bernoulli als Professor der Kunstgeschichte und Konservator der Graphischen Sammlung der Technischen Hochschule in Zürich offensichtlich noch nicht viel mitbekommen hatte von den umstürzlerischen Ideen der Expressionisten oder Futuristen, die sich ja gerade nicht der »Sonnenseite« der Kunst verschrieben hatten, versteht er den Okkultismus vor allem als eine progressive Bewegung in Wissenschaft und »Geisteswelt«. Mit der Idee einer »Erforschung der Kräfte, welche unter der Oberfläche der Welt liegen« berührt er eine Denkfigur, die anschlussfähig werden wird an Vorstellungen der Psychologie und Anthropologie ebenso wie an die der Sozialwissenschaften.

3 | Bernoulli 1919, S. 3. Trotz der Bezugnahme auf die bildende Kunst im hier hinführenden Beispiel – Bernoullis Vortrag –, verstehen sich Titel und Thema der vorliegenden Anthologie keinesfalls allein auf diese Besonderung beschränkt. Wenn im Folgenden von okkultur Kunst die Rede ist, bezieht sich diese Bezeichnung auf einen weiten Kunstbegriff, der ebenso bildende wie darstellende Künste, wie auch Musik und Literatur miteinschließt.

4 | Bernoulli 1919, S. 4.

5 | Bernoulli 1919, S. 5, 4.

Abb. 1: Vorderseite der Broschüre zum Vortrag Okkultismus und bildende Kunst von Dr. Rudolf Bernoulli, gehalten in der Deutschen Okkultistischen Gesellschaft zu Berlin am 7. November 1919.



Trotz des genannten Unterschieds sieht Bernoulli aber auch »gewisse Linien«⁶, die Okkultismus und bildende Kunst verbinden. Bestimmte Themen seien es, die »die Aufmerksamkeit der Okkultisten und der bildenden Künstler⁷ immer wieder angezogen haben«⁸. Er nennt Visionen, Mythen, Mystik, religiöse Gefühle und theologische Systeme. In diesen kultur- und religionsgeschichtlichen Beständen nämlich ließen sich Deutungen finden, die sich der Okkultismus allein von der Wortbedeutung her schon zum Gegenstand genommen habe,

6 | Bernoulli 1919, S. 6, 3.

7 | Aus Gründen der Lesbarkeit wurde für die gesamte Anthologie die männliche Form gewählt, nichtsdestoweniger beziehen sich die Aussagen immer auf alle Geschlechter.

8 | Bernoulli 1919, S. 34.

Deutungen des Verborgenen, Geheimen, Dunklen. Das Interesse an, und die Faszination für diese Bestände scheint bei oberflächlicher Betrachtung also Okkultisten und Künstler zu verbrüdern. Es geht aber noch um mehr als um Faszination und Neugierde in Bezug auf nichtetablierte und deviante Kulturbestände der Geistesgeschichte, die Künstler bis heute inspirieren. Es geht auch um mentalitätsgeschichtliche Figuren des Denkens, die sich insgesamt im kulturellen Schaffen von Personen zeigen.⁹

Ein Zeitgenosse Bernoullis, der jüdisch-ungarische Dichter, Scherenschnneider und Mystiker Eugen Mirsky (1896-1942), teilte die Auffassung, dass es sujetbezogene Verbindungen gebe zwischen Okkultisten und Künstlern. In seiner 1924 in Prag erschienenen Sammlung von Scherenschnitten mit dem Titel *Okkulte Kunst* schreibt er im Vorwort:

»Hierzu müßten wir bemerken, daß der künstlerische Mensch wie auch das Medium ein und dasselbe seien, daß jedenfalls beide stark anormal, parapsychisch begabt seien und daß dementsprechend die Welt, die sie schildern, anders aussieht, als die Welt, die der Durchschnittsmensch erkennt. Nahezu in jedem bedeutendem Kunstwerke seit den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart findet sich eine starke Mystik, eine okkulte Note, ein Geisterglaube, dessen Wurzeln tief in der Überzeugung der einzelnen Künstler verankert liegen.«¹⁰

Eugen Mirsky, der sich in *Okkulte Kunst* zu einer dem »Okkultismus verpflichteten Weltanschauung«¹¹ bekennt und, aus dieser heraus, seine eigene Kunst als ›okkult‹ bezeichnet, war aller Wahrscheinlichkeit nach der erste, der die Wendung gebrauchte, und wie sie der vorliegenden Anthologie nun als Titel dient. Eugen Mirsky, dessen Mutter bereits Theosophin war und regelmäßig Prager Dichterinnen der Zeit zu literarischen Zirkeln einlud, schlug sich mit Gelegenheitsjobs und Stipendienbewerbungen durch.¹² Er arbeitete unter an-

9 | Über das Kulturelle im Spannungsfeld von Dominanz und Devianz, wie es im Folgenden auch als begriffliche Basis der vorliegenden Anthologie Verwendung fand, schreibt Francois Jullien: »Ich würde daher eher sagen, dass es das Wesen des Kulturellen ausmacht, dass es sich in der Spannung – oder im Abstand – zwischen dem Vielfältigen und dem Einheitlichen entfaltet: dass es stets in einer doppelten, gegenläufigen Bewegung von Hetero- und Homogenisierung begriffen ist, dass es die Tendenz hat, sich zugleich anzugleichen und abzuheben, sich zu de-identifizieren und erneut zu identifizieren, sich konform zu verhalten und zu widersetzen; kurz: dass keine dominante Kultur existieren kann, ohne dass sich – sogleich – eine dissidente (*underground, off-* usw.) herausbildet.« Siehe Jullien 2017, S. 46f.

10 | Mirsky 1924, S. 6.

11 | Binder 2006, 461.

12 | Vgl. Binder 2006, S. 443ff.

derem im Eisenwarenladen der Schwiegereltern von Max Brod (1884-1968), versuchte sich als Hellseher, veranstaltete Séancen und schrieb, unter anderem inspiriert von Gustav Meyrink (1868-1932), eifrig Prosa und Lyrik.¹³ Er widmete sich nicht nur in der Kunst dem Okkulten, sein gesamter Alltag war von der Vorstellung bestimmter »Eingriffe übersinnlicher Gewalten« geprägt. Für ihn stand fest, dass »alle Großen des Geistes in überwiegender Zahl jener Weltanschauung« zuzurechnen seien, die »wir heute als die ›okkulte‹ bezeichnen«¹⁴. Von gesellschaftlicher Akzeptanz dieser progressiven Einstellung konnte in seinem Fall jedoch keinesfalls die Rede sein. Man stellte dem selbsterklärten »Medium okkultur Kräfte«¹⁵ Diagnosen von Persönlichkeitsspaltung bis psychische Labilität, es folgten zeitlebens zahlreiche Psychiatrieaufenthalte.¹⁶

Die Wendung ›okkulte Kunst‹ zielt bei Mirsky auf eine Attribuierung seiner Kunst und Dichtung, die für ihn auf unbewusste, verborgene und anormale »Phänomene okkultur Natur« verweisen. In einem Wort: auf deviante Vorstellungen von Mensch und Welt.

Auch Mirsky begreift, wie Bernoulli, den Okkultismus als progressive Denkbewegung, die sich dem »ganze[n] Kosmos« widme. Mit der Schrift *Okkulte Kunst*, der am 6. März 1923 ein Vortrag im Prager Volksbildungsverein *Urania* zum selben Thema vorausgegangen war, trat er selbstbewusst »den konservativ wissenschaftlich geschulte[n] Psychologe[n]«¹⁷ seiner Zeit entgegen.

Das Beispiel Eugen Mirsky zeigt nicht nur das Interesse eines Akteurs der Moderne an den okkulten Traditionen – diesem Trend folgten viele Zeitgenossen –, sondern macht darüber hinaus eine bestimmte Weise explizit künstlerischer Thematisierung von inoffiziellen, verborgenen, devianten und dunklen Aspekten kultureller Tradierung deutlich.

13 | Mirsky verfasste 1918 ein Schauspiel mit dem Titel *Golem*, auf der Basis der berühmten Prager Golem-Legende rund um Rabbi Löw und stark inspiriert von Gustav Meyrinks 1915 erschienenen Golem-Romans. Vgl. Binder 2006, S. 457. Zur Bedeutung der Kabbala in besagtem Roman Meyrinks vgl. den Beitrag von Elizabeta Lindner Kostadinovska in diesem Band.

14 | Mirsky 1924, S. 6, 4.

15 | Binder 2006, S. 458.

16 | Vgl. Binder 2006, S. 460, 467.

17 | Mirsky 1924, S. 5, 3.

Abb. 2: Schmutztitel des Buches *Okkulte Kunst* von Eugen Mirsky, Prag 1924.



DIE OKKULTE KUNST DER MODERNE

Die in dieser Anthologie versammelten Beiträge bestärken die allgemeine Auffassung, unter »Okkultismus« (von lateinisch ›occultus‹ = verborgen) einen unscharfen Sammelbegriff für verschiedene Phänomene, Praktiken, Methoden und Anschauungen zu verstehen, die durch eine (noch) nicht hinreichende Erkenntnis hinsichtlich ihrer Ursachen und Wirkungen gekennzeichnet sind und darüber hinaus häufig von einer metaphysischen Kraft als Ursache der Erscheinungen ausgehen. Der Begriff »okkult« wird oft gleichbedeutend mit »esoterisch«, mitunter auch mit »mystisch« oder »übersinnlich«, verwendet.¹⁸

18 | Vgl. Bauer/Wenisch 1995, S. 768.

Die synonyme Verwendung von »okkult« und »esoterisch« liegt an einer inhaltlichen Gemeinsamkeit beider Vorstellungen: Viele esoterische Konzepte gehen – wie der Okkultismus – vom Wirken einer okkulten, unsichtbaren oder verdeckt agierenden Kraft aus. Der Begriff »okkult« steht dabei oft für die Überzeugung, dass es neben der sichtbaren Welt auch eine den menschlichen Sinnesorganen unzugängliche Welt gebe. Dies bezieht sich einerseits auf Welt im Modus von Wirklichkeit, andererseits aber auch auf nicht-sichtbare Teile bzw. Aspekte von Welt als soziale Realität. In diesem Sinne lässt sich mit Horst Stenger sagen, »daß esoterische Praxis stets eine okkulte Überzeugung voraussetzt. Es hieße aber auch, daß okkulte Überzeugungen und Tendenzen im Bewußtsein sehr vieler moderner Zeitgenossen verankert sind, ohne daß dies einen Ausdruck in einer dezidierten Hinwendung zu esoterischen Systemen finden würde«¹⁹, wie viele Akteure moderner Kunst deutlich machen.

Der Begriff »Esoterik« (von griechisch »esoterikós« = das Innere) wird hiergegen als Substratkategorie für deviante spirituelle und religiöse Systeme (Subkulturen) verstanden, die sich in der abendländischen Geschichte meistens parallel, allerdings selten völlig ohne Berührung mit den etablierten Religionen, später auch mit Wissenschaftsparadigmen, entwickelten.²⁰

Der Okkultismus kann als progressive Wissenschaftstheorie und -praxis gedeutet werden. Sein Programm bestand in der Bereitstellung einer Alternative zur »offiziellen Wissenschaft« mit der gebräuchlichen Unterscheidung der Disziplinen in Geistes- und Naturwissenschaften. So schreibt auch Bernoulli, dass der Okkultismus in seiner Aufgabe als Grenzwissenschaft gerade diese disziplinäre »Kluft zu überbrücken« suche und hierfür »eigene Forschungsmethoden aufbringen«²¹ müsse. Diese Sichtweise war natürlich keine originelle Behauptung Bernoullis, sondern entsprach einer weit verbreiteten Vorstellung über den Okkultismus. So verstand der Theosoph und Okkultist Carl Kiesewetter (1854-1895), Autor zahlreicher Bestseller zum Okkultismus, bereits 1891 unter

19 | Stenger 1989, S. 120.

20 | Mit dieser Definition soll insbesondere auf Kocku von Stuckrad, der in Anlehnung an Anton Faivre richtungsweisende Arbeiten zum Phänomen »Esoterik« verfasst hat, verwiesen werden. Vgl. Stuckrad 2004, S. 10-15. Auch James Webb (1946-1980) verweist auf die Funktion des Okkulten als »Rejected knowledge« (zurückgewiesenes Wissen) und sieht Okkultismus und esoterische Traditionen als einen nichtetablierten Teil abendländischer Wissenskultur. Die zentrale Unterscheidung zwischen etabliertem und okkultem Wissen sieht Webb allerdings nicht in den Stoffen und Inhalten, also den Kulturbeständen selbst, sondern in den Begründungsstrukturen derselben. Vgl. Frenschkowski 2008, S. 9.

21 | Bernoulli 1919, S. 7, 5.

»occulten Vorgängen alle jene von der offiziellen Wissenschaft noch nicht allgemein anerkannten Erscheinungen des Natur- und Seelenlebens, deren Ursachen den Sinnen verborgene, occulte, sind, und unter Occultismus die theoretische und praktische Beschäftigung mit diesen Thatsachen, resp. deren allseitige Erforschung. Der Occultismus ist somit nach meiner Auffassung nichts mehr und nichts weniger als ein Teil der Anthropologie und der Naturwissenschaften überhaupt, dessen Konsequenzen der Philosophie zugute kommen.«²²

So vielfältig die esoterischen und okkulten Anschauungen seit Beginn der Neuzeit auch gewesen waren, sie alle verweisen auf eine soziale Funktion, die an einer Minderheiten-Mehrheiten-Problematik in Bezug auf Welterklärungssysteme sichtbar wird. Nicht zuletzt scheint es »der Trieb des Menschen *nach Freiheit*« zu sein, »aus der aller *Okkultismus* sprießt«²³ – wie Gustav Meyrink besagte soziale Funktion in einem 1923 erschienenen Essay über Okkultismus andeuten will.

Die Gemeinsamkeit der vielfältigen Anschauungen wird dabei in erster Linie durch Organisationsformen, Gesellungsmuster und sich überschneidende Personenkreise deutlich: Künstlerische Avantgarden ebenso wie Sozial- und Lebensreformer waren oft auch Mitglieder esoterischer Netzwerke und Anhänger des Okkultismus.²⁴ Der Begründer der Anthroposophie Rudolf Steiner (1861-1925) etwa hielt um 1900 in München und Berlin eine Reihe von Vor-

22 | Kiesewetter 1891, S. XI. Auch in den eher gesellschaftspolitischen Sphären progressiven Denkens im Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert gab es Berührungen mit Spiritismus und Okkultismus. Auch bekennende Sozialisten und Anarchisten setzten sich mit ihm auseinandersetzen, wie etwa die utopischen Texte eines Giovanni Rossi (1856-1943) belegen. Darin geht es nicht nur um Sozialismus, Anarchismus, Abschaffung der Geldsysteme oder um frühe Gedanken zur Polyamorie, Rossi setzt sich auch – durchwegs kritisch – mit den gängigen Wissenschaftsprogrammen der Zeit auseinander. Er reflektiert Darwins Evolutionstheorie ebenso wie auch den Spiritismus eines Allan Kardec (1804-1869). Vgl. Rossi 2018, S. 153.

23 | Meyrink 1923, S. 3.

24 | Vgl. Frenschkowski 2008, S. 12. Der erste, der im Okkultismus des 19. und 20. Jahrhunderts eine Befreiungsbewegung sah, und das Phänomen nicht nur ideen-, sondern auch sozialgeschichtlich betrachtete, war James Webb. In seiner zentralen Untersuchung *Das Zeitalter des Irrationalen* (1976) schreibt Webb: »Das Ziel [...] ist es zu zeigen, dass in vielen solcher Definitionen von Frei und Unfrei die vordergründige Bedeutung des Wortes ›Freiheit‹ als unvermeidlichen Begleiter die Vorstellung von der persönlichen ›Befreiung‹ von den Bedingungen des Menschseins enthält, also eine Zurückweisung der Hilflosigkeit, der gegenseitigen Isolation und der Sterblichkeit des Menschen. Diese Befreiung ist von mystischer oder okkultur Natur.« Siehe Webb 2008, S. 481f.

trägen, zu denen zahlreiche, an Theosophie und Esoterik interessierte Künstler erschienen. Christian Morgenstern, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Emil Nolde, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky sind nur die bekanntesten. Sozial- und Lebensreformer, Ganzheitstheoretiker, Reformpädagogen, Okkultisten und Theosophen verband die Utopie eines neuen Menschen, in dessen Konzeption die progressiv-soziale Kraft okkulten Denkens in der Moderne schlummerte.²⁵ Sie alle strebten nach dem Ziel, individuelles und gesellschaftliches Leben an die Anforderungen einer modernen Zeit anzupassen, ohne unkritisch und allzu fortschrittsgläubig mit der Kultur und ihren Problemen umzugehen. Das Ziel vieler Okkultisten wie Künstler war es, im lebenspraktischen und spirituellen Sinne, sich dem Verborgenen in der Welt und in der eigenen Psyche soweit zu nähern, bis es gelänge, das Okkulte zu bergen. Dabei handelt es sich um ein Motiv, das sowohl in der Psychologie eines Carl Gustav Jungs (»das Numinose«, »der Schatten«), in der Reformpädagogik einer Maria Montessori (»die unbekannte Größe des Kindes«), als auch schon im klassischen Bildungsidealismus eines Wilhelm von Humboldts (»die Geheimnisse der Welt«) als formale Denkfigur enthalten ist.²⁶ Neben dieser ohnehin mit der abendländischen Kultur untrennbar verwobenen Denkfigur, stellen – dann auf einer explizit-inhaltlichen Ebene der Betrachtung – okkult-esoterische Anschauungen gleichfalls kulturimmanente und nicht vernachlässigbare Phänomene der westlichen Hemisphäre dar.²⁷ Diese Grundprämisse prägt alle in der vorliegenden Anthologie versammelten Beiträge, ganz gleich, welche Zeit der Kultur- und Kunstgeschichte sie behandeln.

25 | Vgl. Küenzlen 1997, S. 9. Die Denkfigur des neuen Menschen wurde übrigens auch in sozialistischen Umfeldern der Zeit aufgegriffen.

26 | Zum Numinosen vgl. Jung 1952, S. 15, 25; zum Schatten den Beitrag von Ute J. Krienke in diesem Band; zur unbekanntenen Größe des Kindes vgl. Montessori 1922, S. 13; zu den Geheimnissen in der Welt vgl. Humboldt 1793, S. 236.

27 | Vgl. Stuckrad 2004, S. 10. Entgegen der heute immer noch populären Auffassung, die Esoterik könne als Gegenbewegung zur Aufklärung verstanden werden, kann vor dem Hintergrund der aktuellen Esoterikforschung gerade das Gegenteil behauptet werden. Neugebauer-Wölk sieht in der Esoterik sogar »einer der Katalysatoren aufgeklärten Denkens«. Siehe Neugebauer-Wölk 2008, S. 27. James Webb vertrat Jahrzehnte zuvor die Gegenthese und prägte als Pionier der Okkultismus-Forschung damals den Diskurs maßgeblich. Er war überzeugt, dass im Ausgang des 18. Jahrhunderts auf die Entwicklungen der rationalistischen Philosophie und Wissenschaft eine »Flucht vor der Vernunft« folgte, die sich in Form einer irrationalen Reaktion auf die seiner Zeit veränderten Gesellschaftsmodelle dann im 19. und 20. Jahrhundert als Okkultismus zeigte. Vgl. Webb 2008, S. 34.

Nicht nur die okkultistische, auch die künstlerische Praxis wurde als Verstehensprozess verstanden, dem die Bedeutung einer »Weltforschung«²⁸ zukommt, wie es Rudolf Steiner in einem seiner Vorträge über Anthroposophie und Kunst 1923 ebenso zum Ausdruck brachte. Hiernach müsse »das Künstlerische zur Welterkenntnis überhaupt«²⁹ hinzugefügt werden, so Steiner. Entgegen der Auffassung Bernoullis war für Steiner die Kunst der Moderne aber durchaus ein legitimer Weg, die unbewussten, nicht offensichtlichen und dunklen Aspekte von Welt und Mensch zu erforschen. Okkult an diesem »Forschen in der Dunkelheit«³⁰ auf künstlerischem Wege wäre dann auf produktionsästhetischer Ebene der Anspruch, der moderne Künstler habe etwas darzustellen, was eigentlich nicht darstellbar ist. Dies nicht in dem Sinne, dass das Dargestellte nur inhaltlich etwas als »okkult« Bezeichnetes abbildet, sondern dieses vermittelt durch die Aussage des Werkes extrapoliert. Okkulte Kunst illustriert nicht nur eine wie auch immer beschaffene, okkulte Kulturressource (z.B. den Baum des Lebens der Kabbala), sie exemplifiziert das eigentlich Inoffizielle, Unsichtbare und Negative in der Dialektik der Sichtbarkeit von Welt und der Darstellbarkeit von Kunst. Damit deckt sie auf, »entschleiert«, zeigt aber auch, dass ein »okkultes Rest« zurückbleibt, der nicht entschleiert werden kann, weil sich Kunst auch ins Unvordenkliche zurückziehen kann.

August Macke (1887-1914) verstand seine Malerei stellvertretend für viele seiner Kollegen als dialektischen Prozess zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, als eine Arbeit am »Geheimnis« mit dem Ziel, eine sinnliche »Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren«³¹ schlagen zu können. Mit dieser Auffassung war er nicht allein. Auch Wassily Kandinsky (1866-1944), dessen Weltbild durchdrungen war von der Vorstellung okkulten Kräfte³², greift besagte Dialektik auf:

»Nicht alles ist sichtbar und faßbar, oder – besser zu sagen – unter dem Sichtbaren und Faßbaren liegt das Unsichtbare und Unfaßbare. Heute stehen wir an der Schwelle der Zeit, zu der eine – nur eine – in die Tiefe führende Stufe allmählich immer mehr hervortritt. Jedenfalls ahnen wir heute, in welcher Richtung unser Fuß die weitere Stufe zu suchen hat.«³³

Rezeptionsästhetisch betrachtet verlangt eine solche Kunst ihrem Betrachter ab, dass das Dargestellte nicht nur in dessen Auge entsteht, sondern zuallererst

28 | Steiner 1934, S. 8.

29 | Steiner 1934, S. 10.

30 | Bernoulli 1919, S. 8.

31 | Macke 1912, S. 54f.

32 | Vgl. Graeff 2013, S. 204ff.

33 | Kandinsky 1926, S. 153f.

in dessen Vorstellung. So gesehen ist das Unsichtbare, Unfassbare und Verborgene in der Kunst – hinsichtlich Produktion und Rezeption – als Figur des Denkens per se enthalten. Laut Kandinsky entsteht das Kunstwerk nämlich auf »eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise«³⁴. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lassen sich systematisch betrachtet folgende Symptome einer okkulten Kunst der Moderne extrahieren.³⁵ Auch wenn im Fortgang dieser Einleitung insbesondere von der Kunst der Moderne die Rede sein wird, bedeutet dies nicht, dass die Beiträge in der vorliegenden Anthologie, die sich mitunter auch auf vormoderne Kunst und Literatur beziehen, nicht ebenso die Symptome zeigen könnten; insbesondere die Kunst der Renaissance, aber auch die Antikenrezeption der Neuzeit können als wegbereitende Bemühungen gelten, die auf für eine okkulte Kunst relevante Stoffe ebenso rekurrieren wie auch von der formalen Denkfigur des Okkulten getragen werden.

1. Experiment, Prozess und Selbsterkenntnis

Ein Schwerpunkt der okkulten Kunst ist das prozessuale, aber offene Experiment der künstlerischen Produktion im Kontext einer Erforschung von Selbst und Welt. Diese beiden Parameter bleiben ebenso offen gestaltbar, sowohl Welt als auch Selbst werden als alternierende Entitäten gedacht. Die Kunst erfuhr ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Befreiung vom Prinzip der Nachahmung historistischer und vormoderner Ästhetiken. Diese ästhetische Freiheit korrespondierte mit dem sozialen Emanzipationswillen vieler Sozial- und Lebensreformer. Die freisinnige Bricolage aus Kunst, Leben und Transzendenz wurde zum entscheidenden Motiv innerhalb der Selbstinszenierung moderner Subjekte.³⁶

Esoterische Anschauungen um 1900 künden gleichfalls von einem eher privatistischen Umgang mit Transzendenzenerfahrungen einerseits³⁷, dem Motiv einer meist durch eine Reihe von Initiationen bzw. Schlüsselerlebnissen markierten, graduellen Höher- oder Weiterentwicklung des Menschen andererseits. Auch Kandinsky denkt im oben angeführten Zitat an Stufen der Entwicklung.

34 | Kandinsky 1912, S. 136.

35 | In Anlehnung an Nelson Goodman wird hier bewusst von »Symptomen« gesprochen, nicht von Kriterien. Es soll nämlich nicht der Eindruck erweckt werden, es handle sich um »objektive«, beobachterunabhängige Eigenschaften von Kunstwerken mit bestimmter Aussage oder Identifikation. Es geht bei besagten Symptomen der okkulten Kunst allein um Deutungsparameter, um Hinweise auf bestimmte »Symbolprozesse« im Kontext von ästhetischer Intention und Interpretation. Vgl. Goodman 1997, S. 232ff.

36 | Vgl. Lyotard 1990, S. 37.

37 | Vgl. Luckmann 1991, S. 108.

Der Wert der Selbsterkenntnis ist in zahlreichen esoterischen Traditionen zu finden; oft geht es um die Erkenntnis des Selbst mit dem Ziel, eine innere, als Geheimnis bezeichnete Wahrheit lesen, schauen, verstehen zu können.³⁸ Selbsterkenntnis begegnet einem dabei als Grundprämisse einer Entwicklung des Menschen (Individuation). Eugen Mirsky denkt diesen Sachverhalt wie folgt:

»Jedem jedoch, dessen Seele nach Licht und Wahrheit ringt, nach der Erkenntnis dieser gewaltigsten aller Daseinsfragen, können wir den Wahrspruch der überzeugten Okkultisten zurufen: Für die Anwendung eines irdischen Lebens kann es keinen erhabeneren Zweck geben, als die transszendente [sic!] Natur des menschlichen Wesens zu beweisen versuchen, das zu einer weit erhabeneren Bestimmung berufen ist, als die phänomenale Existenz!«³⁹

Der Prozess des künstlerischen Experimentierens kann so gesehen auch als Transzendierungsprozess des Künstlersubjekts verstanden werden, als ein entlang von Grenzen verlaufendes, schrittweises Suchen nach dem Geheimnis des Schöpferischen an sich.⁴⁰ Dieser Transzendierungsprozess ist vergleichbar mit dem initiatischen Weg des Neophyten durch ein esoterisches Einweihungssystem mit dem Ziel einer inneren Veredlung. Diese Gemeinsamkeit bezeugt die Kontinuität des Übermensch-Begriffes in der Moderne ebenso, wie die religiöse Seite des Blauen Reiters, Wassily Kandinskys »Epoche des großen Geistigen«, Arnold Schönbergs zu eigener Dichtung komponiertem Oratorium *Die Jakobsleiter* oder das Konzept des neuen Menschen am Bauhaus.⁴¹

38 | Vgl. Stuckrad 2004, S. 21.

39 | Mirsky 1924, S. 4f.

40 | Diese Suche ist ein Bildungsthema, wie ich es versuchte in Graeff 2013 am Beispiel Kandinskys zu zeigen. Das Erlernen eines schöpferischen Tuns an Welt mit dem Ziel einer möglichst allgemeinen Orientierung bzgl. des Umgangs mit Fremdem, Marginalem, Negativem, Unbestimmtem, Numinosem, Unerforschtem, Unbewusstem, Inoffiziellem, Verborgenen, schlichtweg mit dem Krisenhaften während der Begegnung des Selbst mit der Welt, ist der Kerngedanke vieler bildungstheoretischen Überlegungen, z.B. der Wilhelm von Humboldts. Bei Humboldt lesen wir in *Theorie der Bildung des Menschen* vom »Geheimnis«, welches im »Fortschreiten bis zu diesem letzten Ziele« gesucht werden soll. Vgl. Humboldt 1793, S. 236.

41 | Vgl. Zelinsky 1983, S. 228.

2. Welterkenntnis und Nähe zu den Wissenschaften

Okkulte Kunst ist nicht nur erkenntnistiftend im Hinblick auf das schöpferische Selbst, der beschriebene Veredlungsprozess führt bestenfalls auch zu erfahrungswissenschaftlichen Resultaten in Bezug auf Welt. Die Verquickung wissenschaftlichen Anspruchs im Okkultismus wie in der Kunst der Moderne gehörte zum guten Ton der Zeit. Auch Kandinsky forderte ungebrochen die »Notwendigkeit der Wissenschaft im allgemeinen, die aus einem un- oder außerzweckmäßigen Drang zu wissen frei herauswächst«⁴². Der Okkultismus – nicht nur im Sinne parapsychologischer Versuchsdesigns – konnte Sinnbild einer progressiven Wissenschaftskonzeption werden, insofern er manchen eine Möglichkeit zur Überwindung wissenschaftlicher Krisen galt: als experimentelle, praktische Natur- und Geisteswissenschaft.⁴³ Nicht nur Rudolf Bernoulli, auch Künstler wie der Futurist Umberto Boccioni (1882-1916) oder Wissenschaftler wie William Crookes (1832-1919) oder Oliver Lodge (1951-1940) waren davon überzeugt, dass es für die »Suche nach bislang unsichtbaren Realitäten«⁴⁴ eine entsprechende Forschungs- und Erkenntnismethode gebe.

Abb. 3: Scherenschnitt mit dem Titel Okkulte Wissenschaft aus Eugen Mirskys Okkulte Kunst, Prag 1924, S. 23.



42 | Kandinsky 1926, S. 17.

43 | Vgl. Meedendorp 1995, S. 396.

44 | Henderson 1995, S. 14.

Die Verschmelzung intentional nahe stehender Erkenntnisgebiete wie Wissenschaft, Kunst und Esoterik war den Akteuren besagter Milieus um 1900 keinesfalls unbekannt. Kunst und Wissenschaft teilen in ihrem experimentellen, erkenntnisstiftenden Feld eine Dialektik von Verborgenem und Geborgenem, von bereits Erforschtem und noch Unerforschtem; unterscheiden lassen sich Kunst und Wissenschaft ohnehin allein aufgrund »spezifischer Charakteristika von Symbolen«⁴⁵, wie es Nelson Goodman in seinen *Sprachen der Kunst* (1968) konstatiert. Und das »Interesse an einem Symbol erreicht seinen Höhepunkt gewöhnlich im Augenblick des Erfassens, irgendwo in der Mitte auf dem Weg vom Obskuren zum Offensichtlichen«⁴⁶, wie er weiter ausführt. Diese Vorstellung verbindet sich mit einer zentralen Anschauung esoterischer Provenienz: Die Dialektik von Verborgenem und Offenbarem.

Esoterische Traditionen, und insbesondere ihre Techniken, sollen nicht nur eine Verbindung zwischen innerem Fühlen und äußerem Handeln herstellen, sondern sprechen sich für die Annahme verborgener Kräfte aus. Die okkulte Arbeit am schöpferischen Selbst besteht nun darin, diese metaphysischen Kräfte für das Leben der äußeren Handlungen zu akzeptieren, so dass, im Modus der Annahme, die Ambivalenz von Innen und Außen, Subjektivem und Objektivem, Aktivem und Passivem harmonisiert werden kann.⁴⁷ Auf diese Weise lässt sich zuvor Verborgenes, Noch-Nicht-Bewältigtes bzw. Noch-Nicht-Gewusstes bergen, bewältigen, lernen. Das Ziel der okkulten Arbeit ist daher nicht nur die »Zurückweisung der Hilflosigkeit, der gegenseitigen Isolation und der Sterblichkeit des Menschen«⁴⁸, wie James Webb die mystische Befreiungsbewegung im Kontext des Okkultismus beschreibt, sondern auch eine Bildungsbewegung, die die Souveränität des Selbst gegenüber dem zuvor Okkulten kennzeichnet.⁴⁹

Viele Künstler der Moderne suchten nach einer geeigneten Symbolsprache, die zwar künstlerisch, aber unerschwerlich auch wissenschaftlich ausgerichtet war. Im Übergangsbereich vom Inoffiziellen zum Offiziellen, vom Verborgenen zum Geborgenen, fand ihre eigentliche künstlerische Tätigkeit statt. Die Funktion der Kunst um 1900 bestand darin, sich auf Grenzen und Übergänge

45 | Goodman 1997, S. 243. Das vollständige Zitat lautet: »Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ist nicht der zwischen Gefühl und Tatsache, Eingebung und Folgerung, Freude und Überlegung, Synthese und Analyse, Empfindung und Reflexion, Konkretheit und Abstraktheit, Passio und Actio, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit oder Wahrheit und Schönheit, sondern eher ein Unterschied in der Dominanz bestimmter spezifischer Charakteristika von Symbolen.«

46 | Goodman 1997, S. 238f.

47 | Vgl. Stenger 1989, S. 124.

48 | Webb 2008, S. 481.

49 | Vgl. Stuckrad 2004, S. 21.

zu konzentrieren. Denn die Grenzen und das Überschreiten dieser Grenzen ermöglichten ein Weiterstreben, den Prozess der Erkenntnis sowie die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit.

3. Subjektivismus und Devianz

Okkulte Kunst verweist auf ein weiteres Symptom: Den okkult-inspirierten Künstlern ging es schwerpunktmäßig um die Verknüpfung der emotionalen und rationalen Modi des Subjekts während der Arbeit an den Grenzen des Herkömmlichen. Dabei wurde, wie es auch Rudolf Bernoulli in seinem Vortrag betont, die eigene Person selbst zum Thema gemacht. Die explizite Erwähnung des zu mehr Autonomie strebenden Subjekts der Moderne prägte bei manchem die Einsicht, die okkulten Phänomene als nicht mehr nur vorgefundene Entitäten, sondern auch als soziale Resultate, die im Wesentlichen intuitiver Vorstellungswelten der Subjekte angehören, zu betrachten. Hierin eingeschlossen waren immer auch psychologische Vorstellungen menschlicher Gefühlswelt sowie andere ›soft skills‹. Bernoulli schreibt über die Rolle der Intuition:

»Die Intuition, das gefühlsmäßige Erkennen, spielt bei der Aufstellung der okkultistischen Hypothesen oft eine ausschlaggebende Rolle. Da aber der Okkultismus dieses Hypothesengebäude stets in der Tatsächlichkeit verankert, so korrigieren sich auffällige Irrtümer, die dabei mit unterlaufen, ganz von selbst.«⁵⁰

Das moderne Subjekt wandelte sich vom distanzierten Beobachter der okkulten Phänomene zum partizipierenden Gestalter der okkulten Phänomene. Man bediente sich bei psychologischen und ethnologischen Theorien. Entsprechende Debatten über Spiritismus und Okkultismus wurden kontrovers geführt. Am Ende des 19. Jahrhunderts glaubten berühmte Spiritisten wie Alexander Aksakow (1832-1903) noch an einen vom menschlichen Subjekt unabhängig agierenden Geist als Ursache der Phänomene. Andere dagegen, allen voran der Philosoph Eduard von Hartmann (1842-1906), vertraten mit der sogenannten Animismus-These die Auffassung, dass in der Psyche des Menschen nach der Ursache okkultur Phänomene gesucht werden müsse.⁵¹ Das im Spiritismus als

50 | Bernoulli 1919, S. 6.

51 | Das in der Okkultismusforschung als Animismus-Spiritismus-Kontroverse bezeichnete Ereignis beschreibt den Streit zwischen Hartmann und Aksakow. Hartmann fand für den Spiritismus ausschließlich psychologische Erklärungen, wohingegen Aksakow noch an den vor etwa 1880 vertretenen Theorien, vor allem an der Geisterhypothese festhielt. In seinem 1890 erschienenen Buch *Animismus und Spiritismus* gestand er zwar ein, dass die menschliche Psyche einen gewissen Anteil an den Phänomenen

vom Medium als Fremdeinwirkung eines Geistes wahrgenommene Phänomene ging gemäß der animistischen Auffassung auf eine Art der »fabulation créatrice« (Bergson) eines autonom agierenden Selbst zurück.⁵² Gustav Meyrink, sicher in Kenntnis besagter Debatten, spitzte seine Aussage in Bezug auf die Freiheit als Ziel des Okkultismus wie folgt zu:

»Ich habe gesagt, daß hinter dem Trieb zum *Okkultismus* der Hang zur *Freiheit* im Menschenherzen steht. *Der Wunsch nach Freiheit* ist in manchen [...] so übermächtig, daß man ihn in das Wort fassen könnte: Ich will frei sein von Göttern und Gespenstern!«⁵³

Auch in den esoterischen Traditionen ist die konstruktiv-subjektive Erfahrung ein zentrales Merkmal, die freilich auch die Berufung auf außergewöhnliche und übersinnliche Bewusstseinszustände, die das Subjekt zu erfahren imstande sei, miteinschließt. Künstlerische Produktion um 1900 und die Praxis okkulturer Anschauung haben gemein, dass ihre Methoden mehr als nur werkgerechte Betätigungen sind. Sie können als Denk- und Empfindungsweisen für die Erklärung von Subjekt und Welt gelten. Mit der Hervorhebung des Subjektiven im Werk, wird im sozialen Kontext der Gesellschaften jeweiliger Epochen ein weiteres Merkmal esoterischer Traditionen deutlich: Devianz.

Viele der für Eugen Mirsky identitätsstiftenden, okkulten Bezüge seines Weltbildes zeichnen sich durch Abweichungen von bestehenden Konventionen aus. Die esoterischen Anschauungen, allen voran die der Hermetik, der Gnosis, der Alchemie, aber auch häretische Theologien der christlichen Religion verfolgten dabei das Ziel, sich von der hegemonialen Kultur abzugrenzen, sei dies von gängigen religiösen Lehrmeinungen oder wissenschaftlichen Anschauungen.

Der Esoterik als Minderheitenposition geht es oft auch um eine »Ausgrenzung des Anderen«⁵⁴ in der Form, dass die okkult-esoterischen Weltbilder als kulturkritisch, subkulturell und progressiv zu bezeichnen sind, wie wir bei Bernoulli und Mirsky exemplarisch gesehen haben. Es zeigt sich aber auch

trage, Halluzinationen aber nicht ausreichen, um die »objektiven Wirkungen« okkulturer Erscheinungen zu erklären. Vgl. Bauer 1995, S. 71. Mit Steffen Böhm et al. kann diese Kontroverse als Vorbedingung der Entdeckung des Unbewussten gelten. Böhm stellt heraus, dass die frühe Psychoanalyse in einer Kontinuität mit »okkultistischen und wissenschaftlichen Anwendungsweisen« stand und die animistische Auffassung im Okkultismus mit der Idee des Unbewussten insofern vergleichbar ist, dass es bei Hartmann »kein vom Menschen unabhängiges Bewusstsein« gebe und die okkulten Phänomene eben im »Unbewussten lokalisierte« Phänomene seien. Vgl. Böhm et al. 2009, S. 15f.

52 | Vgl. Gorsen 2007, S. 21.

53 | Meyrink 1923, S. 8.

54 | Stuckrad 2004, S. 22.

im Fortschreiten der Moderne an aktuelleren Akteuren und esoterischen Vorstellungen.⁵⁵

Kunst und Okkultismus können in einer soziologischen Deutung der Moderne somit als Entwicklungsmotoren eines allgemeinen Kulturpluralismus gelten, wenn gerade keine Trennung der esoterischen Anschauungen von der hegemonialen Kultur in der mentalitätsgeschichtlichen Deutung vorgenommen wird. Verbindendes Merkmal sind die Anlässe zur Befreiung von Zuständen gesellschaftlicher und religiöser Engeerfahrungen des 19. Jahrhunderts einerseits, und allzu rascher Fortschrittseuphorie andererseits.

Der aus dieser pluralistischen Kultur⁵⁶ heraus resultierenden künstlerischen Praxis lag eine Sichtweise zugrunde, die das Okkulte als zentralen Teil von Welt und Subjekt betrachtete. Die Aufgabe dieses Sets der vielfältigen Anschauungen bestand also schwerpunktmäßig im Bereitstellen alternativer Wege hinsichtlich weltanschaulicher Orientierungsparameter, aber insbesondere auch in Form von spezifischen Praktiken, die zur Erkenntnis über die zuvor okkulten Phänomene der Welt führen sollten.

DIE DUNKLE SEITE DER MODERNE

Auch wenn man, wie an der Biografie Eugen Mirskys gesehen, manch okkulter Vorstellung in gesellschaftlicher Perspektive sehr skeptisch gegenüberstand, zeigten nicht nur Kunsthistoriker wie Rudolf Bernoulli, Künstler wie Wassily Kandinsky oder Schriftsteller wie Gustav Meyrink ein großes Interesse am Okkultismus, auch Philosophen und Intellektuelle taten dies, etwa Traugott Konstantin Oesterreich (1880-1949), der mit seinen Schriften zum Okkultismus die Entwicklung der Parapsychologie in Deutschland maßgeblich prägte.⁵⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderten sich diese Bewertungen aber radikal. Die bildende Kunst »der Sonnenseite«, wie sie Bernoulli noch verstehen wollte, wurde zur sarkastischen Maske. Gegen die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges, des Holocausts und den Faschismus, der Europa durchzog, konnte auch die expressionistische Kritik am Status Quo der europäischen Gesellschaften nichts ausrichten. Das Dunkle war Alltag geworden, die Welt des schönen Scheins der Künste hatte ausgedient.

Das musste Eugen Mirsky schmerzhaft am eigenen Leib erfahren. Nach der Okkupation der damaligen Tschechoslowakei durch deutsche Truppen im März 1939 war Mirskys Traum von der Künstlerkarriere abrupt zu Ende. Als

55 | Ein Beispiel hierfür ist die New Age-Bewegung. Vgl. Stenger 1989.

56 | Kocku von Stuckrad schreibt der Esoterik ebenso eine im Bereich der Religion pluralisierende Aufgabe zu. Vgl. Stuckrad 2004, S. 15ff.

57 | Vgl. z.B. Oesterreich 1920.

Jude war er ständiger Diskriminierung ausgesetzt, seinen Lebensunterhalt konnte er gleich gar nicht mehr bestreiten. Am 10. Mai 1942 wollte er seinem Leben ein Ende setzen. Er ließ sich von einem deutschen Wachmann verhaften und erklärte diesem, Selbstmord begehen zu wollen, aber keinen Mut dazu zu haben. Auf dem Kommissariat gab er seine Ausweisdokumente ab und begann sich zu entkleiden. Nach einem kurzen Aufenthalt in einer Nervenklinik wurde er schließlich nach Theresienstadt deportiert und von den Nazis in einem Vernichtungslager ermordet.⁵⁸

Ganz im Gegensatz zu den hehren Zielen vieler Okkultisten, die neue, progressive Grenzwissenschaft zum Wohle der Freiheit des Menschen einzusetzen, konnte auch diese, wie die Kunst, nichts ausrichten, ja sie selbst wurde nun in bestimmten Deutungen mit Antisemitismus, Rassismus und Faschismus vermengt. Nach dem Krieg und der Kapitulation Hitlers war die milde Bewertung des Okkultismus, eine »Metaphysik der dummen Kerle« zu sein, hiergegen hart geurteilt wurde, ihn pauschal als institutionellen Bundesgenossen des Nationalsozialismus zu denunzieren, was wissenschaftlich sicher nicht haltbar ist.⁵⁹

Zum okkultismusfeindlichen Klima nach dem Zweiten Weltkrieg trug maßgeblich Theodor W. Adorno (1903-1969) bei. Mit seiner Polemik *Thesen gegen den Okkultismus* (1946/47) prägte er die Rezeption okkult-esoterischer Traditionen für Jahrzehnte. Dabei trifft Adornos Kritik nur einen Aspekt des Phänomens, nämlich die weltanschauliche Seite des Okkultismus, der als »Reflexbewegung auf die Subjektivierung alles Sinnes«⁶⁰ den Erscheinungen der Welt einen essenzialistischen Wahrheitsgehalt zuschreibe, wie es im Übrigen andere religiöse und weltanschauliche Überzeugungen auch tun, und die von Adorno nicht berücksichtigt wurden. Ebenso nicht berücksichtigt wurden von ihm die Selbstbeschreibungen der Akteure jenes Phänomens, denen er vor allem als Sozialwissenschaftler mit mehr Unvoreingenommenheit hätte begegnen müssen. Für Carl Kiesewetter etwa stand fest, dass »der Occultismus weder eine christliche, noch eine buddhistische, noch überhaupt irgendeine religiöse Lehre«⁶¹ darstelle. Zutreffend ist Adornos Kritik dagegen aber hin-

58 | Vgl. Binder 2006, S. 470.

59 | Vgl. Webb 2008, S. 391. Bzgl. der Verbindung von Nationalsozialismus und »irrationalistische[r] und okkulte[r] Ideen aus dem Untergrund« schreibt Webb: »Wegen der Erfordernis einer wirkungsvollen Regierung wurden die Irrationalisten beinahe per definitionem von der Macht ausgeschlossen. Aber im privaten Glauben Hitlers, Himmlers und Rosenbergs blieb vieles vom Irrationalismus ihrer frühen Tage zurück, den sie jedoch grundsätzlich von der Ausübung ihrer Herrschergewalt zu trennen vermochten.« Siehe Webb 2008, S. 388f.

60 | Adorno 2003, S. 276, 274.

61 | Kiesewetter 1891, S. XII.

sichtlich der Entwicklungen eines Marktes der spirituellen, religiösen und esoterischen Angebote, in dem einer »zum Produkt geronnen Welt [...] ihr Produziertsein durch Menschen«⁶² vergessen wurde.

Die Vorzeichen verschoben sich. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte die Kunst jene progressive Aufgabe zu erfüllen, wie sie Bernoulli noch seiner Zeit dem Okkultismus zugeschrieben hatte. Keine Rede war mehr vom strahlenden Licht der bildenden Künste und ihrer Sonnenseiten. Jetzt konnte sie nur dann im gesellschaftlichen Diskurs bestehen, wenn sie kritisch war und die Grausamkeit der Geschichte, die Dialektik der Aufklärung sowie die Doppelbödigkeit der bürgerlichen Gesellschaft konsequent zum Thema hatte. Die Attribute verschoben sich. Das okkult-esoterische Denken inklusive seiner sozialen Funktion brachte neue Erscheinungen zu Tage. In Gestalt der New Age-Bewegung kündete nun das okkulte Denken eher von den Sonnenseiten des Lebens, die Kunst hingegen blieb dunkel.

Unter ›New Age‹ wird gemeinhin eine Bewegung der 1980er Jahre verstanden, die sich von den USA aus im deutschsprachigen Raum durch zunehmende gesellschaftliche Breitenwirkung auszeichnete. Kerngedanke des New Age ist die Verbindung verschiedener wissenschaftlicher und esoterischer Anschauungen zu der Vorstellung eines neuen weltanschaulichen Paradigmas, das insbesondere durch ein ökologisches und spirituelles Bewusstsein gekennzeichnet ist. Der Begriff ›okkult‹ wurde von New-Age-Akteuren eher vermieden, stattdessen wurden andere Labels für verwandte Denkfiguren verwendet, z.B. ›spirituelle Evolution‹.⁶³

Zentrales Ziel der New Age-Bewegung war die Transformation des individuellen Selbst als Mittel zur Reinigung des kosmischen Bewusstseins und zur Heilung der Welt, ein Motiv, das in ideengeschichtlicher Kontinuität steht mit der sozialreformerischen Befreiungsfunktion vieler okkult-esoterischen Bewegungen um 1900.⁶⁴ Hinsichtlich der geforderten Transformation des Selbst und der Gesellschaft kann mit Horst Stenger festgehalten werden, dass der »spirituelle Weg zu anderen Kräften und Wirklichkeiten« dem Menschen dabei helfe, »sich von den Zwängen seines gesellschaftlich konditionierten Ichs zu befreien, das wahre Selbst zu verwirklichen und zu einer transformierten Gesellschaft beizutragen«⁶⁵. Stenger unterscheidet auch – in Kenntnis der einseitigen Kritik Adornos – einen »theoriegeleiteten Okkultismus«, der »ernsthaft« auf der Suche sei und Theorien des Okkulten entwickle, die zu einem Kompetenzzuwachs bezüglich Selbst- und Weltreflexion führen, und einen »manipulativen Okkultismus«, dem es vor allem um die Konstatierung einer

62 | Adorno 2003, S. 274.

63 | Vgl. Webb 2008, S. 143f.

64 | Vgl. Küenzlen 1987, S. 207ff.

65 | Stenger 1989, S. 123.

»Realität okkultur Dimensionen« ginge und mehr nach Bewältigungsstrategien für den Alltag mittels weltanschaulicher Ratschläge suche.⁶⁶ Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung trifft Adornos Kritik also nur die manipulative Dimension des Okkultismus, die vor der Schablone eines säkularen, liberalen und egalitären Menschenbildes auch keine Besonderung mehr darstellt, da diese Dimension auf nahezu alle Religionen und Weltanschauungen zutrifft.

Adorno lässt die Dimension eines theoriegeleiteten Okkultismus komplett außen vor. Horst Stenger dagegen geht mit seinen wissenssoziologischen Deutungen des New Age weit über die Vorstellung eines mystischen Befreiungsmomentes, wie es James Webb für das okkulte Denken gesehen hat, hinaus. Er kommt zu dem Schluss, dass eine »okkulte Dimension für ein stabiles kognitives Äquivalent eines anthropologisch konstanten Modus der Wirklichkeitserfahrung« verantwortlich gemacht werden kann. Okkultes Denken trägt damit ebenso zur Emanzipation moderner Subjekte bei wie die Denkfigur des Okkulten Teil alltäglicher Wahrnehmungs- und Reflexionsmodi des Subjektes sein kann.

»Die Konstruktion sinn- und ordnungsstiftender Kategorien ist eine beständige menschliche Aufgabe und Leistung, auf kultureller wie auf individueller Ebene. Sich selbst die Welt zu geben und das Gegebene als »maximale« Wirklichkeit zu nehmen bezeichnet den grundlegenden Vorgang, in dem »Weltoffenheit« zu festen Strukturen verdichtet und Kontingenz in Komplexität umgewandelt wird. Die selbst hergestellte«, strukturierte und komplexe Wirklichkeit »produziert« nun fortlaufend Phänomene und Handlungsbedingungen, die als nichtintendiert, »naturhaft« oder »außermenschlich« verursacht auf die Produzenten der Wirklichkeit zurückwirken und in eben diesem Modus erfahren werden – als unkontrollierbar. Wirklichkeitserfahrung bewegt sich also stets im Spannungsfeld zwischen Kontrollieren-Wollen und immer nur partiell [...] erreichbarem Kontrollieren-Können. In dieser Erfahrung der Wirklichkeit erlebt sich das Subjekt mithin nicht nur als Gestalter, sondern auch als Objekt von Kräften, Einflüssen oder Mächten, die offenbar von außen Handlungsbedingungen setzen und Spielräume festlegen. Dieses anthropologische Strukturelement von Wirklichkeitserfahrung, das Objekterleben gegenüber einer Außenwelt, deren Ordnung undurchschaubar und gefährdet zugleich scheint und die sich stets von neuem den Kontrollversuchen entzieht, begründet eine »okkulte Dimension des Alltagsbewußtseins.«⁶⁷

66 | Vgl. Stenger 1989, S. 130. Hier setzt auch Adorno an, wenn er schreibt: »Denn die Okkulten sind praktische Leute. Sie treibt nicht eitle Neugier, sie suchen Tips.« Siehe Adorno 2003, S. 278.

67 | Stenger 1989, S. 124.

Adornos normative Bemühungen, der ›Kunst nach Auschwitz‹ bestimmte moralische Aufgaben zu unterstellen, um in gesellschaftlichen, säkularisierten und bildungsbürgerlichen Diskursen der Nachkriegszeit ernst genommen zu werden, verfehlten ihr Ziel nicht; vielleicht nicht unbedingt allein aufgrund von Adornos Kritischer Theorie, wohl aber im steigenden (Geschichts-)Bewusstsein und in Kenntnis der ›dunklen Seite der Moderne‹. Kunst und Kunstdiskurs der Nachkriegszeit wurden durchaus von kritisch-politischem Engagement begleitet. Die Nachkriegsavantgarde berief sich jedoch – entgegen ihrer Vorgänger – gerade nicht offen auf religiöse oder mystische Kulturbestände, sondern eher auf politische. Dennoch war das Denken des Unbestimmten, des Metaphysischen, des Mystischen und des Okkulten nicht verlorengegangen, nur war es nicht mehr sichtbar, sondern einmal mehr marginalisiert worden. Nachkriegskünstler und -schriftsteller wie Joseph Beuys (1921-1986), Paul Celan (1920-1970), Wolfgang Borchert (1921-1947) oder Sigmar Polke (1941-2010) sind vielleicht nur die bekanntesten Beispiele.

Auch in der Literatur, der bis heute eine Emanzipationsfunktion sowie politisches Engagement zugesprochen wird⁶⁸, gab es nach dem Krieg latente Spuren jenes Denkens, das Adorno so leidenschaftlich kritisierte. Max Frisch (1911-1991) etwa, einer der politisch engagiertesten Schriftsteller der Nachkriegszeit, notierte ab 1966 in seinem berühmt gewordenen *Fragebogen* zu Themenbereichen wie »Erhaltung des Menschengeschlechts«, »Hoffnung«, »Geld«, »Freundschaft«, »Heimat« oder »Tod« auch Fragen mit unverkennbar metaphysischer Dimension: z.B. »Möchten Sie unsterblich sein?«, »Haben Sie schon Tote geküsst?«, »Hoffen Sie auf ein Jenseits?« oder »Was bekräftigt Sie in Ihrer persönlichen Hoffnung: a. Zuspruch? b. die Einsicht, welchen Fehler Sie gemacht haben? c. Alkohol? d. Ehrungen? e. Glück im Spiel? f. ein Horoskop? g. dass sich jemand in Sie verliebt?«⁶⁹

Die Suchbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg, eine Epoche, die gerne als ›Postmoderne‹ bezeichnet wurde und wird⁷⁰, waren nicht nur vom Engagement politischer Provenienz geprägt, sie blieben ebenso durchdrungen von den unentscheidbaren Fragen des Lebens⁷¹, von metaphysischem Denken und jenem ›Feind‹, den James Webb wie Adorno als Grundübel der Moderne kennzeichneten: dem Gefühl – inklusive dessen Bedeutung für »irrationale Systeme«, vor allem aber für eine Deutung des Gefühls als »aktive Opposition zum Rationalen«⁷². Diese »irrationalen Systeme« hatten ihren Ursprung jedoch keinesfalls allein in der Opposition, auch wenn das progressive Denken

68 | Vgl. Hettche 2017, S. 42.

69 | Vgl. Frisch 2016, S. 31.

70 | Vgl. Bürger 2000, S. 7.

71 | Vgl. Foerster 1993, S. 73.

72 | Vgl. Webb 2008, S. 23.

des frühen 20. Jahrhunderts das Motiv der Devianz als zentralen Teil ihres Programms (re-)produzierte. Vorrangig ging es gerade in Abgrenzung zur hegemonialen christlichen Jenseitsvorstellung um »Versuche, das schwankende soziale Gefüge wiederherzustellen«⁷³.

Als Reaktion auf die nicht nur religiöse Orientierungen pluralisierenden Entwicklungen der New Age-Bewegung Ende der 1980er Jahre in Deutschland – auch künstlerische Positionen zeigten immer mehr New Age-Elemente⁷⁴ –, räumte der Kunstpädagoge und Adorno-Schüler Helmut Hartwig bestimmte Fehldeutungen im Hinblick auf die Kontinuität des okkulten Denkens ebenso wie der Kunst in der Nachkriegszeit ein. In seinem Vortrag mit dem Titel *Kunst und Okkultismus: New Age Kultur und die Notwendigkeit einige Unterscheidungen zu machen* im Rahmen des Kongresses der International Society for Education through Art (InSEA) in Stockholm 1988 stellte er den Versuch an, mit einem bestimmten, kulturkritischen Mythos der Zeit aufzuräumen, den er mit den Schlagworten »Postmoderne – New Age – Ende der Aufklärung?« kennzeichnete.

»Ich selbst habe seit 20 Jahren daran mitgearbeitet, daß soziologische und sozialwissenschaftliche Fragestellungen im Umgang mit Kunst und kultureller Praxis eine gewichtige Rolle spielen. Wir haben heiß gestritten um die Frage, was der *Warencharakter der Kunst* für die künstlerischen Produktionsweisen bedeutet. [...] Wir haben auch dafür gearbeitet, dass der *Kulturbegriff erweitert* wird. Nicht mehr nur die Hochleistungen sollten den Namen Kultur verdienen, sondern alles, was die Menschen an Praxis entwickeln und entwickelt haben, um über den Arbeitszwang hinaus ihre Sinne, ihren Verstand und ihre Gefühle in Bewegung zu halten. Nein: ich muß mich korrigieren: von *Gefühlen* war damals keine Rede. Das war ein schmutziges Wort, das radikal unter Ideologieverdacht gestellt war. Und damit bin ich schon an der Grenze zur Gegenwart. Genau in dieses Loch, dort wo die Wünsche und Ängste unbestimmt sind und sich Sehnsüchte nach Sinn entwickeln, die sich nicht mit rationalen Strategien begrenzen lassen wollen, machen die aktuellen kulturellen Bewegungen ihre Angebote. Das aber ist traditionell auch ein Ort von Kunst.«⁷⁵

Für Helmut Hartwig waren die Denkfiguren des Okkultismus, der seiner Zeit in Gestalt der New Age-Bewegung in Erscheinung getreten war, nichts weniger als eine kulturelle Bewegung der Art, »wie Menschen leben und wie sie nach Sinndeutungen des Lebens suchen«⁷⁶. Diese Sinndeutungen durchdrangen nicht nur die damalige, zeitgenössische Kunst, sondern knüpften an

73 | Webb 2008, S. 37.

74 | Vgl. Szeemann 1985.

75 | Hartwig 1990, S. 6. Hervorhebungen dort.

76 | Hartwig 1990, S. 5.

viel ältere kulturelle Bestände an wie Astrologie oder Kabbala, und sie schufen neue, synkretistische Gebilde wie die Neuropolitik eines Timothy Learys (1920-1996) oder die ökologische Quantenmystik eines Fritjof Capras. Hartwig verabschiedete sich von Adornos Polemik, wonach der Okkultismus bloß das »Symptom der Rückbildung des Bewußtseins«⁷⁷ sein sollte. Im Gegenteil, er hebt in seinem Vortrag aus dem Jahr 1988 endlich die subkulturelle Rolle des Okkultismus hervor. Hiernach seien kulturelle Bewegungen, wie er sie versteht, vor allem geprägt durch »ein gespanntes Verhältnis zur Tradition und zu den kulturellen Institutionen«⁷⁸.

Gottfried Küenzlen hat 1987 mit seiner Studie zum kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund der New Age-Bewegung vergleichbare Momente herausgearbeitet. Auch er sieht in der Pluralisierung der Religion durch alternative Angebote des Weltanschauungsmarktes eine Emanzipationsfunktion der Gesellschaft. Zunächst geht er davon aus, dass seit der Aufklärung die auf ein Jenseits ausgerichtete, traditionelle Religion der »diesseitige[n] Freiheit« als »Emanzipationshindernis« galt, welches, wie Küenzlen hervorhebt, erst im 19. Jahrhundert eintrat. Ausgehend von dieser Beobachtung schlussfolgert Küenzlen, dass es aufgrund der säkularisierten, materialistischen und allein an Sachzwängen orientierten Auffassungen zu Defiziterfahrungen gekommen sei, die in dem Erstarken esoterischer und neureligiöser Angebote eine »Antwort auf die Ohnmachtsgefühle angesichts der übermächtigen Sachzwänge« gefunden zu haben scheinen. Aus der Vorstellung heraus, dass »Religion als Emanzipationshindernis schlechthin«⁷⁹ verstanden wurde, reagierten die im Sinne moderner Prinzipien geläuterten, eher vagabundierenden, pluralistischen, privatistischen und diesseitigen Religionsauffassungen mit diesem Wandel.⁸⁰ Dies kann dabei jedoch nicht nur als kompensative Reaktion auf das spirituelle Vakuum des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts verstanden werden, sondern gleichfalls als Bewegung, die einen »Orientierungsbedarf« deckt, der gerade »in der Krise der tradierten Sinnbestände« auf die eigenständige und freie »Suche nach tragenden Sinngebungen«⁸¹ seitens moderner Subjekte setzt. Die okkulte Dimension des Alltagsbewusstseins, wie es Stenger nannte, verweist nicht nur auf einen Lebensentwurf, dem genuin okkult-esoterische Stoffe zugrunde liegen, sondern zeigt vielmehr, dass okkulte Denkmuster im intellektuellen Milieu und Bewusstsein um 1900 ebenso wie um 1980 noch fest verankert waren, ohne dass diese Verankerung immer zwingend einen expliziten

77 | Adorno 2003, S. 273.

78 | Hartwig 1990, S. 5.

79 | Küenzlen 1987, S. 191, 211, 216.

80 | Vgl. Luckman 1991, S. 127, 130ff.

81 | Küenzlen 1987, S. 204.

Ausdruck in einem gesinnungsmäßigen Bekenntnis oder einer Mitgliedschaft in entsprechenden Gruppierungen gefunden hätte.

AKTUALITÄT DES TRANSZENDENTEN IN DER KUNST

Die allgemeinste Aussage einer okkulten Kunst ist, dass mittels ihrer Werke etwas Verborgenes explizit zum Thema gemacht wird. Das kann auf Werk-ebene als »Aussage« (Danto) bezeichnet werden, die mehr der Frage folgt, *wie* dieses Thema durch das Werk präsentiert wird, als der Frage nach dem Inhalt, dem Was.⁸² Das Werk ist nicht plakativ in dem Sinne, dass es nur etwas als »okkult« Bezeichnetes abbildet. Okkulte Kunst polarisiert, zeigt Spannungsfelder, macht explizit. In Anlehnung an Nelson Goodman könnte man sagen: Ein »okkultes Kunstwerk« exemplifiziert das Okkulte.⁸³ Das heißt, das Kunstwerk wird zur beispielhaften Probe für das Verborgene, das Marginale, das Deviante, das Inoffizielle usw. – auf formaler Ebene (i).

Ein »okkultes Kunstwerk« thematisiert das Okkulte durch seine Exemplifikation aber noch auf anderen Ebenen. Das Okkulte wird vor dem Hintergrund dieser systematischen Überlegung als etwas verstanden, das leer und offen zugleich ist – und deshalb befüllt werden kann und befüllt wird. Es gibt zahlreiche Traditionen, Weltanschauungen und Philosophien, die diese Leere anreichern mit Inhalten. Dabei liefern einige dieser Traditionen nicht nur okkulte Stoffe für die »leere Form«, sondern haben das Okkulte bzw. die Leere ebenso explizit zum Thema. Das sind Bestände wie etwa die Kabbala, die Hermetik, die Gnosis oder auch der Animismus – alles Themen der Beiträge dieser Anthologie. Diese, und viele andere, sind Quellen auf der Ebene der Inspiration des Werkes (ii).

Solche Bestände fungieren aber nicht nur hinsichtlich ihrer weltanschaulich-inhaltlichen Befüllung zwecks sinnstiftender Rückversicherung seitens der Individuen im Bereich der Künste. Als »kulturelle Ressourcen« – wie Francois Jullien das nennt, was in der vorliegenden Einleitung bisher als »kulturelle Bestände« bezeichnet wurde – »rufen [sie] denjenigen, der sich für sie interessiert, vielmehr dazu auf, sie zu reinvestieren, sie dadurch fruchtbar zu machen und ihnen eine neue Zukunft zu eröffnen – eine Zukunft, die es noch zu entdecken gilt«. Weder werden sie im Sinne einer kulturellen Tradierung

82 | Arthur C. Danto verdeutlicht allgemein dieses Wie der Darstellung in Danto 1991, S. 224. Hier heißt es: »Das Medium ist nicht die Botschaft, sondern die Form, in der die Botschaft überreicht wird, und dies wird von den Künstlern, die sich der Struktur der Medien bewußt geworden sind, als stilistisches Mittel benutzt.«

83 | Vgl. zum Begriff der Exemplifikation Goodman 1997, S. 59ff.

»bewahrt«, noch »weitergegeben oder überliefert«⁸⁴. Auf dieser Metaebene (iii) fragen sich die Akteure im Falle der okkulten Kunst beständig: *Was ist das Okkulte?* Sie forschen und betreiben einen »theoriegeleiteten Okkultismus« ohne zwingend Antwort auf die Frage zu erhalten – ein ›Rest‹ bleibt okkult.

Okkultismus, so gesehen, stellt eine kulturimmanente Denkfigur dar, die mit der Reinvestition genannter okkulten Traditionen beginnt und sich in gegenwärtigen künstlerischen Bewegungen zeigt. Nicht nur Werke okkulten Kunst zeigen diesen Forschungsgedanken, wenn auch im vorliegenden Falle explizit bezogen auf das Okkulte. »Ein Werk zu interpretieren heißt«, wie Arthur C. Danto schreibt, »eine Theorie anzubieten, worüber das Werk ist und was sein Sujet ist.«⁸⁵

Ein Künstler, dessen Intention es also ist, eine Kunst zu schaffen, die Verborgenes explizit zum Thema macht, wird eben in devianten und subkulturellen Traditionen einen vielfältigen Inspirationsschatz finden. Diese sind aber keinesfalls nur passive Inspirationsquellen, sondern immer auch mit dem Prozess des gegenwärtigen Kunstschaffens selbst verknüpft. Das Kunstwerk als Ergebnis dieses reinvestierenden Inspirations- und Schaffensprozesses bringt sowohl die beispielhafte Probe des Okkulten, als auch – wenn vorhanden – besagte inspirierende Traditionen immer symbolisch-komplex⁸⁶, eher indirekt, unpräzise, und je nach Formsprache mal mehr, mal weniger stark kodiert zum Ausdruck. Dadurch attribuiert sich die Kunst formal wie die inspirierende Ressource inhaltlich als ›okkult‹.

Produktionsästhetisch kann eine okkulte Kunst als partikuläre Alchemie des Künstlers verstanden werden, der mit seiner Welt (und Kultur) auf die Weise verbunden ist, dass er – wie der »Reichtum« der Ressource« selbst – »stets ein Moment des Virtuellen und Grenzenlosen«⁸⁷ bewahrt. Vor dem Hintergrund des hier angewendeten Kulturbegriffes Francois Julliens kann eine solche Kunst dann auch nicht reduziert werden auf die Annahme einer Privatmythologie des Künstlers⁸⁸, vielmehr ist sie politisch, weil sie auf eine noch nicht entdeckte Zukunft referiert. Sie verfolgt gerade nicht das Ziel, Produzent und Rezipient von der Welt zu lösen oder zu entlasten – wie es viele der inspirierenden, oft religiösen Ressourcen tun –, sondern fokussiert durch die nicht eindeutige Kodierung gerade das Gegenteil. Okkulte Kunst ist politisch insofern, dass ihre Werke immer im Spannungsfeld von Vergangenen und Zukünftigem, von Etabliertem und Progressivem, von Vielfältigem und Einheitlichem oszillieren.

84 | Jullien 2017, S. 67. Hervorhebung A.G.

85 | Danto 1991, S. 184.

86 | Vgl. Danto 1991, S. 159.

87 | Jullien 2017, S. 66f.

88 | Vgl. Szeemann 1985, S. 232.

Die Untersuchung einer Kunst, die solche Denkräume eröffnet, ist längst nicht mehr nur ein Gegenstand der historischen Forschung. Zahlreiche Ausstellungen der letzten Jahrzehnte zeigen, dass das Verborgene in der Kunst auch in der gegenwärtigen Kunstpraxis und -vermittlung verstärkt eine Rolle spielt. Und auch Feuilleton und Kritik ziehen nach.⁸⁹

Seit etwa Mitte der 1990er Jahre werden Kunst und Literatur verstärkt eine Neigung zu Metaphysik und Transzendenz unterstellt. Diese Unterstellung gründet sich dabei weniger auf religiöse Kontexte, als auf epistemologische und anthropologische. Auch die verwendeten Begriffe sind dabei – entgegen der Sprache der klassischen Moderne – seltener religiös geprägt. Statt »Gott« oder »Erlösung«, liest man »Authentizität«, »Spiritualität« oder »Ganzheitlichkeit«. Besagte Neigung wird aber eben nicht nur vonseiten der Rezeption bestätigt, auch die Künstler selbst werden nicht müde, ihre Kunst in einem metaphysischen Kontext zu deuten.

Der erste, der sich diesen Kontexten widmete, war in Deutschland Veit Loers, der 1995 mit seiner kunsthistorischen Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde* in der Frankfurter Kunsthalle Schirn und dem gleichnamigen Forschungskatalog den Anfang einer mittlerweile gängigen Forschung machte.⁹⁰ Für die Kunst- und Literaturwissenschaft jenseits epochengeschichtlicher Dogmatik, aber vor allem für die Kultur- und Religionswissenschaft stellt eine solche Forschung heute nichts besonderes mehr dar, galt sie auch Mitte der 1990er Jahre noch als skurriles und zweifelhaftes Vorhaben. Ab 2000 folgten dann zahlreiche Publikationen zum Thema.⁹¹ Neben den historischen stellen die systematischen Arbeiten zum besagten Phänomen dieser Tage einen wirklich neuen Forschungsteil dar. Die vorliegende Anthologie will hier einen Beitrag leisten, ohne historische Quellen, Forschungen und Bezüge auszuklammern. Denn selbstverständlich sind die weltanschaulichen Kontexte als

89 | Einen sehr guten Überblick über die Rezeption des Okkulten in den Medien, in Feuilleton und in der öffentlichen Meinung gibt eine Studie des Kulturwissenschaftlers Thomas Steinfeld, der 2011 dem Okkultismus eine ganze Ausgabe der *Neuen Rundschau* (Heft 2/2011) widmete. Die darin versammelten Texte entstanden in einem 2009 stattgefundenen Seminar am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Luzern. Fragestellung war, welche Rolle okkulte Denkweisen und esoterische Traditionen für die abendländische Kulturgeschichte bis heute gespielt haben und »in welchem Maße der Okkultismus eines der zentralen Motive der Moderne ist, in der Technik, in den Naturwissenschaften, in der Kunst, im gesellschaftlichen Leben, in der Wirtschaft«. Siehe Steinfeld 2011a, S. 8.

90 | Vgl. Loers 1995.

91 | Vgl. Kury 2000, Stockhammer 2000, Pytlik 2005, Wagner 2005, Dichter et al. 2007, Neugebauer-Wölk 2008 sowie Richter 2009.

historische Inspirationsquellen von systematischen, kunst- und literaturwissenschaftlichen Analysen nicht zu trennen.

Bei einem allgemeinen Transzendenz-Begriff, der weniger religiöse Überlegungen mit einschließt, stattdessen anthropologische und epistemologische fokussiert, bedient sich auch der Slawist Raoul Eshelman mit seinem ›Performatismus‹-Projekt – ein aktuelles Beispiel für eine systematische Herangehensweise im besagten Forschungsfeld. Eshelman konstatiert für die Kunst der späten ›Postmoderne‹, insbesondere für Literatur und Architektur, eine bestimmte Richtung, die einen Glauben an jene im Werk beschworenen Kräfte bei den Lesern simuliere. Diese Simulation des Glaubens an das Unwahrscheinliche und Fantastische, an andere Subjekte oder überindividuelle Kräfte stellt den Kerngedanken des sogenannten Performatismus dar. Die überindividuellen Kräfte zeigten sich dabei aber nicht zwingend als Gott oder Schicksal, sondern vor allem in Gestalt immanenter Werte und indirekter Transzendenz.⁹² Performatistische Kunst favorisiert demnach eine Hervorhebung des aktiven Subjekts in der Form, dass es nicht nur Produkt gesellschaftlicher Diskurse sei, die im Werk durch kritisches Bewusstsein wahrnehmbar werden sollen, sondern sich durch die Hervorhebung eines subjektivistischen Autors affirmativ erst an die individuelle, dann an die gesellschaftliche Umgebung ankoppele.

Aber nicht nur Wissenschaftler beschäftigen sich dieser Tage mit der Thematik. Vor allem sind es Schriftsteller und Künstler, die sich zu Metaphysik und Transzendenz verschiedener Spielarten bekennen und den Diskurs bereichern. Ein weiteres, wenn auch auf den ersten Blick nicht allzu offensichtliches Beispiel innerhalb dieses Diskurses, das das Thema berührt, ist das Anthropozän-Projekt, das sich auf die Gegenwartskunst und -literatur ausgewirkt hat.⁹³

92 | Vgl. etwa Eshelman 2000, Eshelman 2008 sowie Eshelman 2015. Das Konzept immanenter Transzendenz ist freilich kein Novum und auch keine Erfindung Eshelmans, auch wenn dieser das Konzept in seinen Ausführungen zum Performatismus als originär kennzeichnet und der Epoche der Postmoderne zuordnet. Eshelman übersieht, dass dieses Konzept bereits zentrales Programm vieler progressiver Bewegungen der Moderne gewesen war, seien dies künstlerische Positionen wie die etwa des Blauen Reiters, lebensreformerische Programme oder Anschauungen neureligiöser Provenienz. Kritisch ist zudem auch die objektive Setzung einer teleologisch bestimmten Rhythmik historischer Epochen zu beurteilen, wie sie Eshelman ohne Berücksichtigung kritischer Einlassungen zum Thema ›Postmoderne‹ (vgl. z.B. Bürger 2000, S. 185) vornimmt.

93 | Der erste, der den Begriff des Anthropozäns gebrauchte war der Meteorologe Paul Crutzen, der in seinem in der Zeitschrift *Nature* (Heft 415/2002) erschienenen Artikel *Geology of mankind* die These aufstellte, dass der Mensch durch die Eingriffe in die Natur in hohem Maße zum geologischen Faktor geworden sei, und dass es eine neue erdwissenschaftliche Epoche geben müsse, die diese anthropogene Einflussnahme be-

Die grundlegende These dieses Ansatzes stammt diesmal nicht aus dem Inspirationsfeld esoterischer Traditionen oder dem New Age, sondern aus der Naturwissenschaft – und ist deswegen nicht weniger metaphysisch. Schließlich handelt es sich bei dem Anthropozän als einem neuen Erdzeitalter nicht um ein geologisch beobachtetes Phänomen, sondern allein um ein transzendentes Erkenntnismittel, das auf eine fiktive Zukunft verweist, um gegenwärtig Aussagen treffen zu können.⁹⁴ Interessant ist, dass sich das Anthropozän genauso einem Erklärungsversuch des »Weltganzen« verpflichtet und ein neues »System der Hypothesen«⁹⁵ präsentiert wie es Rudolf Bernoulli 1919 für dem Okkultismus behauptete. Das Motiv des progressiven Denkens scheint durch.

Bisher wurden nicht nur Ausstellungen zur künstlerischen Aneignung des naturwissenschaftlichen Phänomens »Anthropozän« ausgerichtet⁹⁶, auch in der Gegenwartsliteratur fand das Anthropozän seinen Niederschlag.⁹⁷ Metaphysik und Transzendenz sind wieder legitime Themen progressiver Gegenwartskunst und -literatur geworden, das Vorurteil in Bezug auf die historische Bedeutung des Okkultismus, auf das Thomas Steinfeld 2011 hingewiesen hatte, wurde durch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen entkräftet, da man die Minderheiten-Mehrheiten-Problematik, die nichtetablierten Positionen im Feld der Weltanschauungen anhaften, erkannte. Gleichzeitig werden aber auch andere Vorzeichen sichtbar.

Das Thema treibt nicht nur das progressive und politisch sensible Lager der Gegenwartskunst und -literatur um, auch Akteure eher konservativer und gegenwartskritischer Positionen prägen den Diskurs mit der Tendenz, den »religiösen Ursprung« etwa der Literatur hervorzuheben und ihren Bezug zur »Unendlichkeit« für gegenwärtige Literatur anschlussfähig zu machen. Dies gleichfalls nicht durch explizit religiöse Literatur, sondern vielmehr durch einen rückwärtsgewandten Blick auf vormoderne Anschauungen und künstlerische Positionen. Für den Schriftsteller Thomas Hettche etwa stand im Zentrum der Literatur

»immer das Wunder, daß Wörter lebendig werden können. Und meist hat die Literatur gar nicht versucht, den religiösen Ursprung ihres Wunders der Erfindung zu kaschieren.

rücksichtige. Er nannte die Epoche, die »mit der Industriellen Revolution im späten 18. Jahrhundert begonnen« habe, Anthropozän. Vgl. Trischler 2016, S. 268ff.

94 | Vgl. Falb 2015, S. 10ff.

95 | Bernoulli 1919, S. 5.

96 | Vgl. *Willkommen im Anthropozän. Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde* (2014-2016) im Deutschen Museum sowie *Das Anthropozän-Projekt* (2013-2014) im Haus der Kulturen der Welt.

97 | Vgl. Bayer/Seel 2016.

Heute aber, in der Begeisterung für die schlechte Unendlichkeit des Netzes, droht dieses Wunder in Vergessenheit zu geraten. Nichts wäre furchtbarer.«⁹⁸

Hettche dient an dieser Stelle als Beispiel eines Akteurs der etablierten Seite der Kultur, die nicht nur auf Erscheinungen der Gegenwart kritisch reagiert, sondern oft auch die vielfältigen Alternativen zum konventionellen Denken in Kunst und Kultur – ein bisschen wie Adorno nach dem Zweiten Weltkrieg – ablehnt.⁹⁹ In seinem Essayband mit dem programmatischen Titel *Unsere leeren Herzen* (2017) reaktiviert Hettche einen Realismus zwar jenseits naiver Abbildbarkeit von Welt, der sich aber vorrangig dem widme, was »*außer uns* ist« und in einer objektiv gedachten Welt aufzufinden sei.

»Ein Realismus wird hier beschworen, der darum weiß, daß *alle Selbstreferenzen und Sprachspiele*, wie Joseph Vogl es formuliert, *durch die Vertikalachse des Real-Absoluten oder Absolut-Realen befestigt oder eben gedeckt* sein müssen, sollen unsere Vorstellungen von Welt sich nicht im Konstruktivismus verlieren.«¹⁰⁰

Es ist fraglich, ob Thomas Hettches Ausführungen, die die Tendenz zum Absoluten, zu Transzendenz und Metaphysik deutlich machen, zugleich aber auch »eine Zukunft, die es noch zu entdecken gilt« eröffnen. Fragwürdig ist auch, inwieweit sich dieses Beispiel mit den hier ausgeführten, systematischen Überlegungen zu einer okkulten Kunst deckt. Denn eindeutig ist bei Hettche nicht erkennbar, wie Jullien es forderte, dass in die Gegenwart reinvestiert werden soll statt sich am Versuch abzumühen, die Vergangenheit als bezaubern den Ort darzustellen.

Den Konstruktivismus abzulehnen, um stattdessen im Deckmantel eines literarischen Realismus letztlich doch (wieder) ein Real-Absolutes zu fordern, erstickt nicht nur jede Offenheit im Feld der Literatur – der normative Zug dieses Vorgehens sucht indes auch keine Anknüpfung an eine Sensibilisierung für die devianten Aspekte von Welt –, sondern sichert gerade nicht den für Kulturen so zentralen »Moment des Virtuellen und Grenzenlosen«¹⁰¹. Der Anspruch, sich in der Literatur mit dem Transzendenten zu umgeben und das Metaphysische zu verhandeln ist unter diesem Vorzeichen dann nichts weiter als das müde Plakatieren einer Angst vor der Gegenwart und der noch zu ent-

98 | Hettche 2017, S. 134.

99 | Vgl. Hettche 2017, S. 59. Die alternativen Denkweisen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts degradiert Hettche lapidar als »formale[n] Innenweltexerzitien«.

100 | Hettche 2017, S. 190f. Der Essay *Wir Barbaren*, aus dem an dieser Stelle zitiert wurde, ist in gekürzter Version auch in der ZEIT Nr. 46 am 9. November 2017 im Feuilleton erscheinen.

101 | Jullien 2017, S. 66f.

deckenden Zukunft.¹⁰² Diversität, Mehrdeutigkeit, (stilistischer) Pluralismus, alles zentrale Eigenschaften der Kunst seit der Moderne, scheinen keinen Platz zu haben neben diesem Real-Absoluten; eine Rückkehr zu vormodernen Positionen der Kunst wird allzu deutlich. Konstruktivismus vor allem aber in seiner ethischen Dimension bedeutet immer, Multidimensionalität und Perspektivenabhängigkeit – eine Grundvoraussetzung für jeden kulturellen Pluralismus – einzufordern.¹⁰³ Dass hegemoniale und oft etablierte Positionen aber nur das, was auch Hettche »beschwört«, fordern können, zeigt die lange Geschichte der Marginalisierung devianter Ausdrucksweisen und Anschauungen – unter anderem die des Okkultismus.

Die vorliegende Anthologie vereint Beiträge zum hier skizzierten Phänomen einer okkulten Kunst. Die zum Teil sehr verschiedenen Zugänge zum Thema wurden vonseiten des Herausgebers bewusst offen gehalten für historische, systematische und essayistische Beiträge. Die Anthologie versteht sich als interdisziplinär insofern, dass sie nicht nur Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen – Kunstgeschichte, Religionswissenschaft, Psychologie, Literaturwissenschaft, Philosophie – vereint, sondern auch künstlerische Positionen zu Wort kommen lässt. An der vorliegenden Anthologie beteiligten sich daher nicht nur Wissenschaftler, sondern ebenso Künstler sowie Personen mit Doppelqualifikation in Wissenschaft und Kunst. Die Beiträge stellen freilich nur eine Auswahl an denkbaren Überlegungen zum Thema dar; die Anthologie versteht sich nicht als monolithisches Projekt, das abschließende Thesen vorzulegen versucht, sondern vielmehr als atmosphärisches Herantasten an den Phänomenbereich und als essayistische Reflexion der relevanten Gegenstände.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Bauer, Eberhard/Wenisch, Bernhard: *Okkultismus*. In: Gasper, Hans/Müller, Joachim/Valentin, Friederike (Hg.): *Lexikon der Sekten, Sondergruppen und Weltanschauungen*. Freiburg: Herder, 1995. S. 768-775.
- Bauer, Eberhard: *Spiritismus und Okkultismus*. In: Loers, Veit (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Frankfurt a.M.: Edition Tertium, 1995. S. 60-81.

102 | Es verwundert daher auch nicht, dass Thomas Hettche der Literatur die Aufgabe zuschreibt, Trost zu spenden. Vgl. Hettche 2017, S. 63ff.

103 | Vgl. z.B. Maturana/Varela 2004, S. 265 sowie Foerster 1993, S. 84ff.

- Bayer, Anja/Seel, Daniela (Hg.): All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Berlin: kookbooks, 2016.
- Bernoulli, Rudolf: Okkultismus und bildende Kunst. Berlin: Baum, 1919.
- Binder, Hartmut: Ein Prager Mystiker. Der Schriftsteller und Scherenschneider Eugen Mirsky. In: Europäische Kulturzeitschrift Sudetenland 4 (2006). S. 442-473.
- Böhm, Steffen/Jaeger, Philip/Krex, Alexander/et al.: Verdrängte Ursprünge. Skizze einer langen Liaison zwischen Hypnose, Okkultismus und Psychoanalyse. In: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 12 (2009). S. 13-39.
- Bürger, Peter: Ursprung des postmodernen Denkens. Weilerswist: Velbrück, 2000.
- Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Dichter, Claudia et al. (Hg.): The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism. Köln: König, 2007.
- Eshelman, Raoul: Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch. In: Wiener Slawistischer Almanach 46 (2000). S. 149-173.
- Eshelman, Raoul: Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora: Davies Group, 2008.
- Eshelman, Raoul: Transzendente Räume. Performatismus in der zeitgenössischen Fotografie: Alina Kisinin Serien. In: Hron, Irina (Hg.): Einheitsdenken. Figuren von Ganzheit, Präsenz und Transzendenz nach der Postmoderne. Nordhausen: Bautz, 2015. S. 199-222.
- Falb, Daniel: Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie. Berlin: Verlagshaus Berlin, 2015.
- Foerster, Heinz von: Kybernethik. Berlin: Merve, 1993.
- Frenschkowski, Marco: James Webb und die Epistemologie des Irrationalen. In: Webb, James: Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Marix, 2008. S. 7-27.
- Frisch, Max: Fragebogen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Gorsen, Peter: Der Eintritt des Mediumismus in die Kunstgeschichte. Das Unerklärliche – der surrealistische Schlüssel. In: Dichter, Claudia/Krajewski, Michael/Zander, Susanne (Hg.): The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism. Köln: König, 2007. S. 17-32.
- Graeff, Alexander: Kandinsky als Pädagoge. Aachen: Shaker, 2013.
- Hartwig, Helmut: Kunst und Okkultismus: New-Age-Kultur und die Notwendigkeit, einige Unterscheidungen zu machen. In: Kunst + Unterricht 140 (1990). S. 5-12.
- Henderson, Linda Dalrymple: Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissen-

- schaften. In: Loers, Veit (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Frankfurt a.M.: Edition Tertium, 1995. S. 13-31.
- Hettche, Thomas: *Unsere leeren Herzen. Über Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2017.
- Humboldt, Wilhelm von: *Theorie der Bildung des Menschen (1793)*. In: *Werke in fünf Bänden. Bd. I. Schriften zur Anthropologie und Geschichte*. Herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980. S. 234-241.
- Jung, Carl Gustav: *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge (1952)*. In: *ders.: Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. Herausgegeben von Lorenz Jung. München: Dtv, 2003. S. 9-97.
- Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der male-
rischen Elemente (1926)*. Herausgegeben von Max Bill. Bern: Benteli, 1973.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst (1912)*. Herausgegeben von Max Bill. Bern: Benteli, 2006.
- Kiesewetter, Carl: *Geschichte des Neueren Okkultismus. Geheimwissen-
schaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel*. Leipzig: Friedrich, 1891.
- Küenzlen, Gottfried: *Das Unbehagen an der Moderne: Der kulturelle und
gesellschaftliche Hintergrund der New Age-Bewegung*. In: Hemminger,
Hansjörg (Hg.): *Die Rückkehr der Zauberer. New Age – Eine Kritik*. Rein-
bek bei Hamburg: Rowohlt, 1987. S. 187-222.
- Küenzlen, Gottfried: *Der Neue Mensch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Kury, Astrid: *Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhunderts sehen anders
aus. Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*. Wien: Passagen,
2000.
- Loers, Veit (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian
1900-1915*. Frankfurt a.M.: Edition Tertium, 1995.
- Luckmann, Thomas: *Die unsichtbare Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp,
1991.
- Lyotard, Jean-François: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: En-
gelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französi-
scher Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 33-48.
- Macke, August: *Die Masken (1912)*. In: Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.):
Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe. Herausgegeben von
Klaus Lankheit. München, Zürich: Piper, 2004. S. 53-59.
- Maturana, Humberto R./Varela, Fancisco J.: *Der Baum der Erkenntnis. Die
biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. München: Goldmann,
2004.
- Meedendorp, Teio: *Der Okkultismus als praktische Wissenschaft: Der Archeo-
meter*. In: Loers, Veit (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis
Mondrian 1900-1915*. Frankfurt a.M.: Edition Tertium, 1995. S. 389-396.

- Meyrink, Gustav: An der Grenze des Jenseits. Meister Leonhard (1923). Langen: Roller, 1990.
- Mirsky, Eugen: Okkulte Kunst. Prag: Koci, 1924.
- Montessori, Maria: Mein Handbuch. Grundsätze und Anwendung meiner neuen Methode der Selbsterziehung der Kinder. Stuttgart: Hoffmann, 1922.
- Neugebauer-Wölk, Monika (Hg.): Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Oesterreich, Traugott Konstantin: Der Okkultismus im modernen Weltbild (1920). Dresden: Sibyllen, 1923.
- Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900. Paderborn: Schöningh, 2005.
- Richter, Hans-Günther: Diesseits und Jenseits in der Kunst von Außenseitern und Spiritisten. Frankfurt: Lang, 2009.
- Rossi, Giovanni: Cecilia. Anarchie und freie Liebe (1891-1896). Herausgegeben von Tobias Roth. Berlin: Verlag Das kulturelle Gedächtnis, 2018.
- Steiner, Rudolf: Anthroposophie und Kunst. Anthroposophie und Dichtung. Zwei Vorträge von Dr. Rudolf Steiner gehalten zu Pfingsten am 18. und 20. Mai 1923 in Kristiania. Herausgegeben von Marie Steiner. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1934.
- Steinfeld, Thomas: Das rebellische Rumoren der Klopffeister. Die Physik, das Experiment, der Okkultismus und die Anfänge der modernen Kunst. Entwurf einer Gespensterkunde. In: Neue Rundschau 2 (2011b). S. 10-27.
- Steinfeld, Thomas: Unsere Gespenster. In: Neue Rundschau 2 (2011a). S. 7-9.
- Stenger, Horst: Der ›okkulte‹ Alltag. Beschreibungen und wissenssoziologische Deutungen des ›New Age‹. In: Zeitschrift für Soziologie 18 (1989). S. 119-135.
- Stockhammer, Robert: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945. Berlin: Akademie, 2000.
- Stuckrad, Kocku von: Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens. München: Beck, 2004.
- Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin: Merve, 1985.
- Trischler, Helmuth: Zwischen Geologie und Kultur: Die Debatte um das Anthropozän. In: Bayer, Anja/Seel, Daniela (Hg.): All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Berlin: kookbooks, 2016. S. 268-286.
- Wagner, Christoph (Hg.): Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Bielefeld: Kerber, 2005.
- Webb, James: Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Marix, 2008.
- Zelinsky, Hartmut: Der »Weg« der »Blauen Reiter« In: Hahl-Koch, Jelena (Hg.): Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente. München: Dtv, 1983. S. 223-270.