

WORKING TITLES

Journal for Practice-Based Research

Issue No. 03/2025:

SPELL CHECK: SPIRITUALISM, SHAMANISM,
SORCERY & the REINCARNATION of the
Occult in Dark Times

Working Titles is an online journal run by doctoral candidates in the Ph.D. programme Art and Design at Bauhaus-Universität Weimar. By “working titles” we hint at the journal’s main objectives: To serve as a platform for the presentation of research carried out through any practice – from oil painting to anarchist urban plumbing – and to facilitate the self-publishing of practice-based working papers. Contributors submit their works to a non-blind peer review by those they deem suitable, regardless of their academic affiliation, and based on friendship and trust.

Editorial team for issue No. 3: Yvon Chabrowski, Leopold Haas, Be Körner, Eleftherios Krysalis, Pablo Santacana López, Hans-Martin Robert Rehnig and Felix Björn Sattler; directed by Ann-Kathrin Müller and Gabriel S Moses.

Supported by Bauhaus-Universität Weimar, Professorship Arts and Research. Published by Working Titles, c/o Bauhaus-Universität Weimar, Ph.D.-Studiengang Kunst und Design, Geschwister-Scholl-Straße 7, 99423 Weimar. Libre Fonts by Sun Young Oh: Anthony, velvetyne.fr/fonts/anthony, and Lucas Le Bihan: Happy Times at the IKOB, velvetyne.fr/fonts/happy-times, under the SIL Open Font License, Version 1.1. This publication is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 (CC-BY-NC 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

www.uni-weimar.de/projekte/workingtitles

Vampire, Frauen* und Geister

Teresa Mayr

Abstract

Die schwedische Künstlerin Hilma af Klint (1862–1944) versteht sich als Malerin und spiritistisches Medium. In ihrer Rolle als Medium entwickelt sie eine utopisch anmutende, kaleidoskopische Identität, die neue Perspektiven und Definitionen für alle Formen von Wesen, deren Verhalten und Verhaftet-Sein in der Welt eröffnet. Mit ihren Bildern lässt sie Menschen an ihren transzendenten Wahrnehmungen teilhaben und strebt (revolutionäre) Veränderung an. Hier lässt sich eine Parallele zu den Cyborg-Monstern der feministischen Science-Fiction ziehen. Am Beispiel af Klints befragt der Essay ›Vampire, Frauen* und Geister‹ das visionäre Potential spiritistischer Praktiken. Was können wir von den Strukturen des modernen Spiritismus lernen, wenn wir seine Akteur*innen als unabgeschlossene Entitäten und in einer Tradition mit den mehr-als-menschlichen Hybriden und Avataren der Postmoderne und Gegenwart begreifen?

Becoming

Wie Lava fließt feuerrotes Haar über den schutzlosen Nacken eines Mannes.¹ Zärtlich schließen sich bleiche Arme um ihn und weich schließt sich ein tiefer Schatten um die Figur, deren Mund sich dem Nacken gefährlich nähert. Das Brennen ihres Haares wiederholt sich an den Rändern des Geschehens, wie der warme Schein einer Kerze; als würde der Körper der Frau den Mann in Dunkelheit stürzen. Vielleicht steht die Frau gar selbst in Flammen. ›Vampyr‹ heißt das Bild von Edvard Munch (1863–1944). Es ist das letzte einer Reihe, die zwischen 1893 und 1895 entsteht. Der Vampir, die Frau als Vampir – furchteinflößend und erotisch – erscheint hier so haarig und animalisch entschlossen, wie in keinem der vier vorangehenden Bilder.

In der Nähe von Hilma af Klints Atelier liegt ›Blanchs konstsalong‹, wo im Oktober 1894 Gemälde von Munch ausgestellt werden. Af Klints Atelier befindet sich in der Hamngatan, im kulturellen Herzen Stockholms; es wird ihr und zwei weiteren Absolventinnen der Königlichen Schwedischen Kunstakademie als Auszeichnung für einen hervorragenden Studienabschluss zugesprochen (Voss 139). Hier beginnt sie sich als Künstlerin zu etablieren.

pick me girls²

Privat und beruflich umgibt af Klint sich fast ausschließlich mit Frauen. Sie präsentiert sich nicht als »exception to the rule« (Ryle 80) – eine Strategie, mit der manche Künstlerinnen der misogynen Ausgrenzung aus »phallokratischen Künstlerzirkeln« (Rousseau 163) begegnen: »In Sweden, as in other Western countries at the time, it was thought that women were unable to produce anything of value in the arts and sciences, as they were, by nature, passive, imitative, and dependent« (Ingelman 2). Diese Vorstellung basiert unter anderem auf dem Genie-Konzept, das insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert Frauen systematisch ausschließt und dessen Einfluss bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs und darüber hinaus fortbesteht.

Um das Genie als männlich kodierte Machtstruktur zu dekonstruieren, skizziert Christine Battersby die ideengeschichtliche Entwicklung des Begriffs: Im 18. Jahrhundert wird Vernunft als ›natürliche‹ Erklärung für die Überlegenheit des europäischen und vor allem männlichen Menschen genannt und zur Abgrenzung von Tieren

¹ Dieser Aufsatz thematisiert Erfahrungen und historische Narrative, die auf einem biologistischen und binären Verständnis von Geschlecht basieren. Unbedingt möchte ich daher auf den Konstruktionscharakter von Geschlecht und Gender verweisen (Butler; Hirschauer; Koyama; et al.). Ich verzichte in diesem Text auf eine semantische Markierung, z.B. durch ein angehängtes Sternchen*, – außer in der Überschrift – um die (historische) Exklusivität geschlechtlicher Kategorien und deren Einfluss auf Biografien nicht zu nivellieren.

² Sophie Passmann reflektiert diese Bezeichnung mit ihrem Buch ›Pick me Girls‹ (2023). Sie setzt sich mit männlichen Blicken, internalisierter Misogynie und der Herabwürdigung des eigenen (weiblichen) Selbst auseinander.

und ›Wilden‹ genutzt, später verändert sich diese Begründung: »feelings, imaginations, sensibility and ›genius‹« (2) seien für die menschliche Sonderstellung verantwortlich. Während Genie zunächst als Ansammlung bestimmter und einzigartiger Talente verstanden wird, wandelt sich die Bedeutung des Begriffs und Genie wird als Kreativität konzipiert, »that made man resemble a god ... made him more than an animal, and made some men superhuman and superior to others. This special spark of divinity was confined to some few individuals« (2).

›Feminine‹ Qualitäten, wie Intuition, Emotionalität oder Imagination würden das schöpferische Potential nur dann bereichern, wenn sie im Mann vorhanden seien:

»[a] man with genius was like a woman ... but was not a woman« (Battersby 8).

Diese definitorische Trennung des Genies von biologischer Weiblichkeit verstärkt im 19. Jahrhundert die »rhetoric of exclusion« (3). Frauen, die sich ›widernatürlich‹ der künstlerischen Avantgarde zuwenden, sehen sich häufig vehementer Abwertung ausgesetzt, da sie eine Gefährdung für die Muster des Ausschlusses darstellen.

Die Nester des modernen Spiritismus

Eingebunden in die Netzwerke des modernen Spiritismus gelingt es af Klint, sich nicht von der strukturellen Misogynie zermürben zu lassen. In den spiritistischen Kreisen, in denen sie verkehrt, erfährt sie Anerkennung und Unterstützung. Spiritismus fasst die Vorstellung, dass mediumistische Phänomene – etwa das Hören von

Stimmen – durch die Präsenz und Einflussnahme von Geistern verursacht würden. Laut Richard Baerwald sei der Spiritismus als kulturhistorisches Phänomen zu betrachten, »er gehört zu den Befreiungsversuchen, mit denen der menschliche Individualismus auf das Zeitalter des Kapitalismus und der erwachten Naturwissenschaft reagiert« (8).

Immer komplexer wird das Wissen im Laufe des 19. Jahrhunderts: Naturwissenschaftliche Entdeckungen wie Röntgenstrahlen lassen verborgene Aspekte der Realität sichtbar werden und technische Innovationen wie die drahtlose Telegrafie tragen dazu bei, Unerklärliches zu plausibilisieren. Ein Gefühl der Unsicherheit erfasst viele Menschen; sie sehnen sich nach (neuen) Zusammenhängen und Orientierung. Jennifer Higgin beschreiben

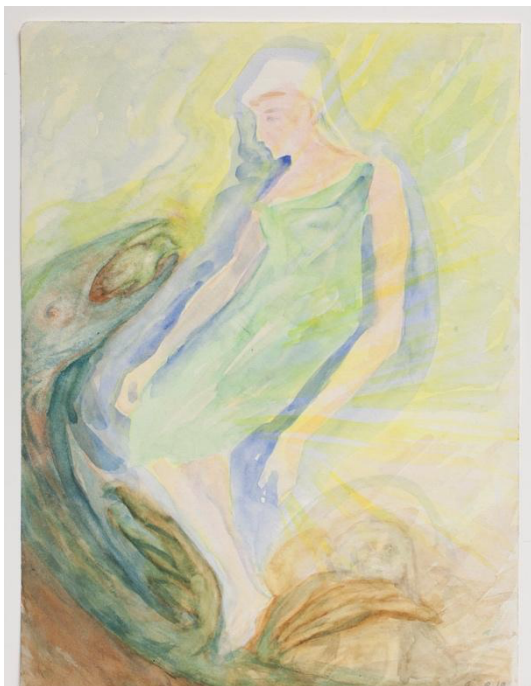


Abb. 1: o. T. [HaK979], Wasserfarbe auf Papier, 33 x 24 cm, 1935, Hilma af Klint (Stiftelsen Hilma af Klints Verk).

diese Zeit, in der alles möglich scheint, prägnant: »[i]f thoughts could be transmitted across time and space, then perhaps spirit communication was possible« (44). Der moderne Spiritismus entwickelt sich zu einem internationalen Phänomen, das die Kommunikation mit höheren Sphären durch ein Medium fokussiert. Praktiken wie das automatische Schreiben oder Zeichnen, Tischklopfen oder die Materialisierung von Gegenständen und Geistern sind dabei zentrale Manifestationen (Baerwald 28). Häufig bekleiden Frauen die Hauptrollen in spiritistischen Sitzungen, als Protokollantin etwa, Gastgeberin oder Medium. Aufgrund vergeschlechtlichter Zuschreibungen – »women's intuition, ritual and even, instinct« (Probyn 185) – werden Frauen als spirituelle Wesen naturalisiert. Als solche würde sich ihr Blick nach innen richten, während der Blick der Männer die äußere Welt betrachte (Gomel 200). Von diesen Annahmen gesäumt entpuppen sich manche spiritistischen Zirkel als Orte emanzipatorischen Aufbruchs. Frei von männlicher Dominanz formieren sich Gemeinschaften, in denen gesellschaftliche Zwänge abgelegt, individuelle Kreativität und Freiheit ausgelebt, Körper und Identität hinterfragt werden (Higgie 7). Elana Gomel vertritt die These, dass spiritistische Praktiken sogar die Konstruktion nicht-normativer Identitäten ermöglichen (190). In Hinblick auf spiritistische Medien scheint dies paradox: Frauen erleben Séancen als Räume der Einflussnahme und Selbstdarstellung, während sie darauf bestehen müssen, dass ihre größte Stärke in der weiblichen Passivität liege (194, 200). Da ihre eigene Identität verblasst, werden ihre Körper zu Hüllen, die alternative Identitäten beherbergen können.

Frauen könnten Ideen empfangen, aber nicht selbst hervorbringen, so die Vorstellung, die aus einem Missverstehen des heterosexuellen Geschlechtsakts resultiert: vor der Entdeckung der weiblichen Eizelle 1827 gilt der Mann als Schöpfer des Lebens, die Frau diene nur als empfangendes Gefäß. Wie beim Geschlechtsakt übernehme der Mann in Kunst, Wissenschaft und im gesellschaftlichen Leben den kreativen Part (Battersby 7). Vor diesem Hintergrund erscheint die Emanzipation spiritistischer Medien als (Wieder-) Aneignung von Handlungsmacht.

Af Klint fungiert im Jahr 1891 zum ersten Mal als Medium, wandert an den Tälern ihres Bewusstseins entlang, steigt auf gebleichte Felsen und durchstreift dampfende Wälder. Schmal werden die Pfade und stachelig ist das Gestrüpp. Im Schatten hält sie inne und spitzt die inneren Ohren. Ihr Trommelfell vibriert mit dem Stampfen verendeter Huftiere durch sandige Steppen und dem Zucken widerständiger Wurzeln. Sie berührt die Innenseite ihrer Haut, die Härte ihres Brustbeins und sieht das Universum von außen. Knackend entfalten sich Landschaften unter ihren Rippen und Ozeane ergießen sich zwischen den Fasern ihrer Muskeln.

Malerin und Medium

Als Medium streift und schlängelt af Klint durch Körper, Welten und andere Zeiten (Voss 392). Sie kommuniziert mit Pflanzen, Tieren und höheren Entitäten. Die ›Hohen‹ (schwed.: de höga) können als Vielzahl gottgleicher Wesen verstanden werden. Durch Mittler*innen lassen sie Botschaften überbringen, die Vermittlung dieser Botschaften findet in spiritistischen Sitzungen statt. Ab 1896 organisiert af Klint diese Treffen zusammen mit vier Freundinnen, die Gruppe nennt sich ›De Fem‹ (Die Fünf).

Der Raum ist abgedunkelt, Kerzenlicht erhellt ihre geschlossenen Augen; automatisch zeichnend notiert af Klint die Informationen, die sie aus anderen Sphären erhält. Automatisches Zeichnen benennt die Vorstellung, sich beim Zeichnen in einen unbewussten Zustand zu versetzen und die Kontrolle über die eigenen Bewegungen abzugeben. Häufig entziehen sich die Bilder visuellen Konventionen oder stellen diese infrage: sie enthalten abstrakte Gebilde, unbekannte Buchstaben und geometrische Formen. Spiritistische Zeichnungen dehnen insofern die Vorstellung dessen, was gemalt werden kann. Aufgrund des exklusiven Kunstverständnisses der westlichen Moderne, das auf dem Genie-Konzept und der Autonomie der Kunst basiert, führt dies um 1900 jedoch nicht zu einer Erweiterung oder Auflösung des traditionellen Kunstbegriffs (Birnbaum & Voss 56).

1906 wird af Klint von den ›Hohen‹ beauftragt, die automatischen Zeichnungen weiterzuentwickeln. Bis 1915 entsteht der Zyklus ›Gemälde für den Tempek‹, zu dem insgesamt 193 Arbeiten gehören und der sich in Serien, Gruppen und Untergruppen gliedert. Die Bilder entstehen nicht als subjektive Selbstbefragung, sondern als Materialisierung der Mitteilungen des Universums. Sie würden die Welt vermitteln, die über der gegenständlichen liegt, und sie würden von der Zukunft der Menschen erzählen (Rousseau 173). Oft bleiben die einzelnen Arbeiten unsigniert und manchmal entstehen sie als kollaborative Zusammenarbeit. Der mediumistische und kollektive Entstehungshintergrund der Bilder wird bis in die 2010er Jahre angeführt, um ihnen ihre Bedeutung für die Bildende Kunst abzusprechen.³

³ Etwa integriert die Kuratorin Leah Dickerman af Klint nicht in den Kanon abstrakter Kunst: Explizit schließt die von ihr kuratierte Ausstellung ›Inventing Abstraction 1910–1925‹ im Museum of Modern Art New York (2012–3) af Klint aus. Sie habe isoliert und im Verborgenen gemalt und nicht am öffentlichen Diskurs ihrer Zeit partizipiert (Bomsdorf, ›Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?‹). Diese Annahme ignoriert vollkommen die Vernetzungen af Klints mit anderen Frauen und ihre Versuche, Öffentlichkeit für ihre Gemälde zu generieren. Das Konzept des Verborgenen oder Geheimen wird zudem genutzt, um eine anhaltende Ausgrenzung zu rechtfertigen, wie Rebecca H. Quaytman schreibt.

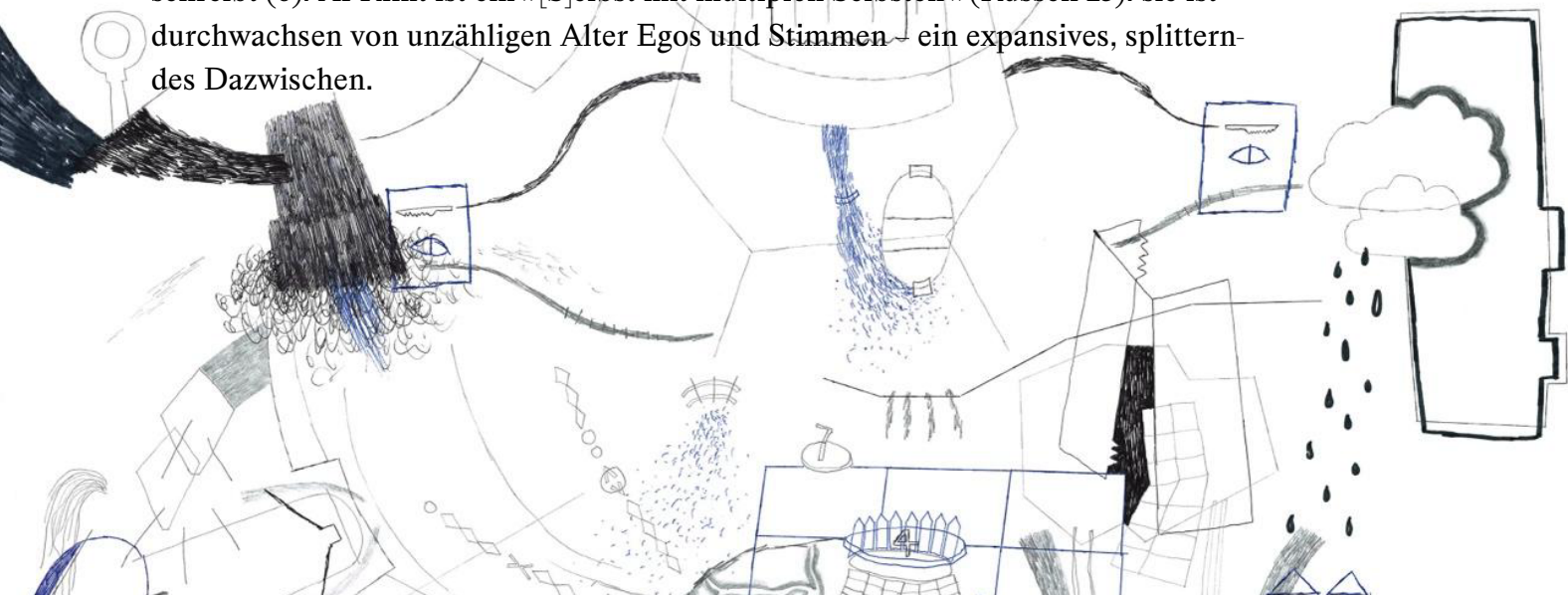
Hybride

Hilma af Klint stammt aus einer Familie von Marineoffizieren und Kartographen. Ihr Urgroßvater wird 1805 für seine Dienste in der schwedischen Marine geadelt (daher und seitdem der Adelstitel »af«). Der Großvater publiziert von 1795 bis 1845 Schwedens populärsten nautischen Atlas »Sveriges Sjöatlas«. Und auch ihr Vater dient als Offizier der schwedischen Marine und leitet die Kadettenschule. Sie befindet sich in dem ehemaligen Schloss Karlberg bei Stockholm, wo die Familie lebt und Hilma geboren wird. Sie wird in Mathematik, Astronomie, Navigation und Nautik unterrichtet.

Wie bei automatischen Zeichnungen, die auf dem Séance-Tisch entstehen, oder einigen der »Gemälde für den Tempel«, die af Klint auf dem Boden liegend malt und gerollt aufbewahrt, ist die Handhabung von Seekarten geprägt durch das Aufrollen der Blätter und Betrachten in der Horizontalen (McNab 145). Julia Voss schreibt, dass af Klint ihre Bilder explizit als Tabellen und Logarithmen für Seeleute bezeichnet (226). Seekarten machen das unter der Wasseroberfläche liegende sichtbar: Riffe, Sandbänke, Schluchten und Schiffswracks werden mit feinen Strichen und Zeichen aus den nassen Tiefen geborgen; »what was invisible could now be seen« (Higgle 30). Wie Seekarten sind die »Gemälde für den Tempel« Visualisierungen verborgener Welten, einer unsichtbaren Landschaft.

Als Portal zum Nabel des Universums flimmern die gemalten Formen, Farben und Figuren zwischen der physischen Realität und den Welten der »Hohen«, wie der Cursor, dem meine Augen in diesem Moment folgen, zwischen der physischen und der virtuellen Realität blinkt. Stets bleiben die (beiden) Zustände aufeinander bezogen, sie verändern sich gegenseitig und sie verändern mich und uns, »denn wir leben und fühlen sie« (Russell 66).

Wie eine Cyberidentität an der physischen Welt entlang streift, sie liebkost oder an ihr bisweilen die Krallen wetzt, verschränkt sich af Klints Ich-Zustand während der spiritistischen Sitzungen mit ihrem Ich in der lehmigen Welt außerhalb der Séancen. Untrennbar verbunden sind diese beiden Sphären und Phasen des Seins und kaum lässt es sich von zwei unterschiedlichen Zuständen sprechen. Das Selbst befindet sich in einem kontinuierlichen Verlauf, verwirklicht sich oder wird als Zersplitterung in Widersprüche begriffen, wie Alexander Galloway in Bezug auf digitale Interfaces schreibt (6). Af Klint ist ein »[S]elbst mit multiplen Selbst« (Russell 23): sie ist durchwachsen von unzähligen Alter Egos und Stimmen – ein expansives, splittendes Dazwischen.



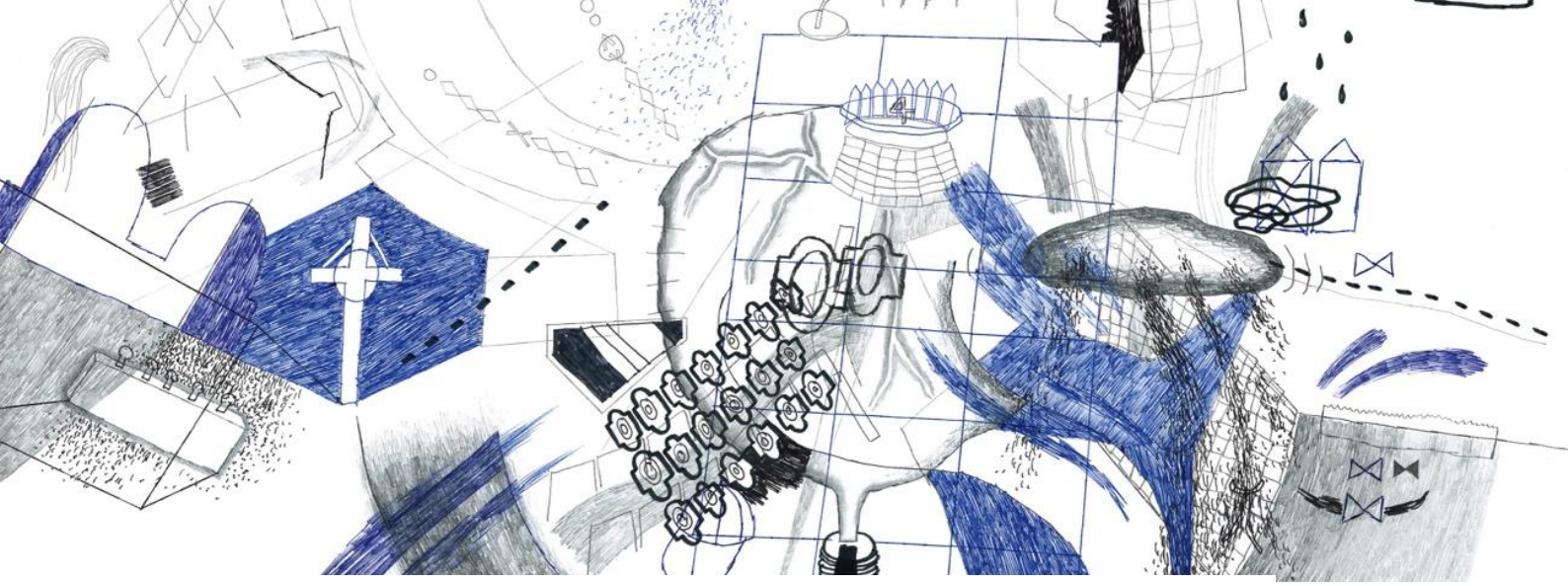


Abb. 2: »Seit wir Game of Thrones kucken, schlafe ich auf dem Bauch«, Zeichnung, Bleistift und Marker auf Papier, 31,5 x 48 cm, 2023, Teresa Mayr.

utopian subjects

Splitternd öffnen sich alternative Identitäten und Realitäten, Geschlechter geraten in Aufruhr, ungehörte Stimmen antworten anderen ungehörten Stimmen. Gemeinsam formieren sie sich zu einem Chor, der sich markierten Unsichtbarkeiten und Unterdrückungen entgegenwirft. »[U]nmarkiert« ist laut Donna Haraway der weiße und männliche Körper, verstanden als Norm (Situierendes Wissen 80). Verletzlich und fragil darf sich das Sein in den vernetzten Nestern des modernen Spiritismus zeigen, denn, wie Alex Owen zusammenfasst: »[m]ediumship, because it so often involved the disclosure of a multivalent and disruptive unconscious, revealed the inconsistency, heterogeneity, and precariousness of human identity« (226).

Meist bleiben diese mannigfaltigen Entwürfe des Seins, die im spiritistischen Milieu entwickelt und ausgeübt werden und Identitäten, die die Grenzen des Binären sprengen, gesellschaftlich unerkannt: »[s]uch a subject is [...] literally unliveable in society at large unless cushioned by a group – a sect, a commune, a movement – that constitutes an external carapace, holding the paradox in by endlessly elaborating on the original discourse, without resolving any of its inner contradictions. The result is a utopian subject, capable of sustaining a degree of deviance unthinkable in the mainstream, a challenge and an alternative to the common molds of selfhood« (Gomel 191).

Mit der Bezeichnung »utopian subjects« adressiert Gomel die Widersprüchlichkeit und den visionären Charakter von spiritistischen Medien. Hierfür ausschlaggebend seien die intellektuellen Einflüsse der radikal utopisch-sozialistischen Bewegungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Spiritismus, sowie die Verschränkung von Theosophie, Sozialismus und Feminismus. Gomel (191) bezieht sich auf Karl Mannheim und nimmt jene über die Wirklichkeit hinausweisende Orientierung als utopisch an, »die, in das Handeln übergehend, die jeweils bestehende Seinsordnung zugleich teilweise oder ganz sprengt« (Mannheim 169).

Als utopisches Subjekt birgt af Klint eine kaleidoskopische Identität: sie wohnt in einem durchlässigen Körper, ist wie das unterirdische Geflecht von Pilzen, »der lebende Saum, durch den große Teile der Welt in Verbindung gebracht werden« (Sheldrake 74). Um diese vielgestaltige Sprengung und den feministischen Charakter



Abb. 3: »The dog« [HaK843], Wasserfarbe auf Papier, 46 x 27,5 cm, 1931, Hilma af Klint (Stiftelsen Hilma af Klints Verk).

eines kaleidoskopischen Seins zu betonen, nenne ich af Klint einen Cyborg. Der Begriff stammt von Haraway (Manifest für Cyborgs 71) und bezeichnet technologisch-organische Objekte. Doch die Ungeheuerlichkeit des Cyborgs klebt nicht (nur) an einer stofflichen Membran. Immer schon stehen Freaks und Monster für die »disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities« (Halberstam 27), wodurch der Cyborg auch als oppositionelle feministische Erzählfigur fungiert, die neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet (Haraway 65). Mit dem Cyborg verwischen die Grenzen zwischen Produktion, Reproduktion und Imagination – die umkämpften Gebiete in dem Konflikt zwischen Organismus und Maschine (66).

In der Figur des Cyborgs kumuliert af Klints fragmentierte Vielheit, die die kategorialen Grenzen des Menschlichen samt normativer Fiktionen bersten lässt (70). Der Cyborg entgrenzt das Mögliche und vermittelt die Gren-

zenlosigkeit des eigenen Körpers: »as a dynamic and sexed bundle of relations« (Braidotti, Posthuman Feminist Theory 690) erkundet das Körperliche, damals wie heute, eine alternative Politik, die auf unabgeschlossenen Transformationen und artenübergreifendem Zusammenwirken fußt. Das Operieren jenseits etablierter oder konventioneller Kategorien verleiht dem Denken unvorstellbare Freiheiten und somit vorstellbare Zukünfte. Ich begreife das Konstrukt des Cyborgs als mögliche Antwort auf die Frage, wie Feministinnen – und Spiritistinnen – die historische Besonderheit ihrer verkörperten Erfahrung mit der Forderung nach der Schaffung neuer Werte, die der gesamten Menschheit zugutekommen und jenseits von Geschlecht und Gender angesiedelt sind, in Einklang bringen können (690).

reale Utopien

Imaginierte Gemeinschaften, rekonfigurierte Geschlechterbeziehungen und spekulierte Zukünfte gehören zu den Genres und Modi, die um 1900 in der Luft liegen und sich der Erforschung revolutionärer Veränderungen zuwenden (Ryle 127). Mit ihren Bildern – den ›Gemälden für den Tempel‹, aber auch späteren Arbeiten – und den Cyborg-Monstern der feministischen Science-Fiction ähnlich, erweitert af Klint das Verständnis aller Daseinsformen und ihre Verflechtungen mit der Welt.

Jahre nachdem sie die Arbeit an den ›Gemälden für den Tempel‹ beendet hat, entstehen hunderte von Aquarellen: aus den wuchernden und weichen Flächen der Bilder schälen sich hybride und androgyne Kreaturen, abstrakte Formen sprießen. Alles sei von einem Geist durchdrungen, die Erde würde einen lebendigen Organismus bilden und die einzelnen Fruchtkörper und Triebe seien die geistigen Sinnesorgane (Lomas 232). ›Geist‹ bedeutet für af Klint ein dynamisches Prinzip, das alles durchdringt. In stetem Fluss wandelt sich die Materie, verformt sich oder löst sich auf (Birnbaum & Voss 119). Utopische Figuren galoppieren durch Farbexplosionen und erinnern an die namenlosen Bewohner*innen einer zukünftigen Geografie. Wässrige Farben stäuben über Papier, Pferde und Muscheln folgen. Andere, uneindeutige Formen schlummern daneben, embryonal wie kleine Brutschalen, die darauf warten, Monströses zu gebären.⁴

Frankensteins Monster und Frankenstein

Lange bevor af Klint mit der Arbeit an den ›Gemälden für den Tempel‹ beginnt, wird Mary W. Shelley (1797–1851) in einem Londoner Pub Zeugin eines Experiments, bei dem abgetrennte Froschschenkel durch Elektrizität in Bewegung versetzt werden. Die Beine zucken und Shelley wird von einem heißen Zittern durchbohrt. In diesem Moment erkennt sie, dass das Leben nicht an das Rauschen von Blut und Strömen des Atems gebunden ist; die Grenze zwischen Leben und Tod zeigt sich als Traum, jederzeit bereit zu platzen (Feldhaus 96).

Und 1818 geschieht dies. Shelleys Monster wird geboren von Toten, ist »auseinandergerissenes Fleisch, das anders als in der Form, in der es geboren wurde, wieder zusammengenäht« wird (Stryker 54). Victor Frankenstein erweckt es zum Leben: »[w]ith an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. How can I describe my emotions at this catastrophe,

⁴ Einige dieser Aquarelle, die zwischen 1922 und 1941 entstehen, sind diesem Beitrag beigelegt. Sie sind weniger bekannter als etwa die ›Gemälde für den Tempel‹, weshalb ich mich entschieden habe, diese Abbildungen zu zeigen.

or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? [...] His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips« (Shelley 41).

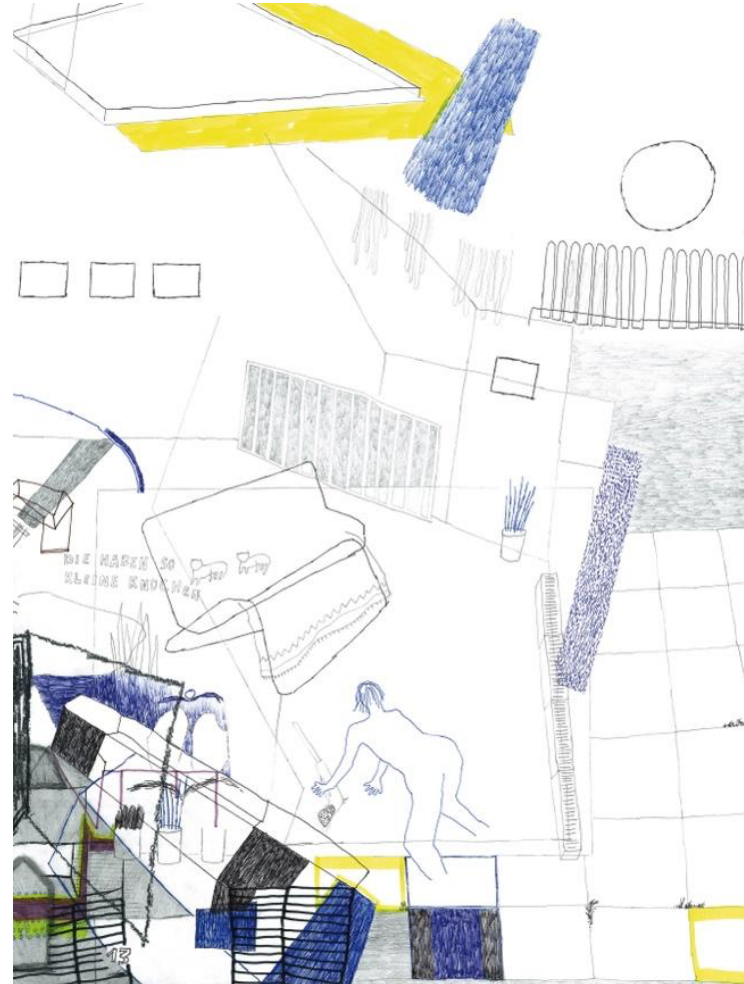


Abb. 4 und 5: »Seit wir Game of Thrones kucken, schlafe ich auf dem Bauch«, Zeichnung, Bleistift und Marker auf Papier, je 48 x 31,5 cm, 2023, Teresa Mayr.

Nicht als Körper geboren ist das Monster, sondern dazu gemacht. Eine lebendige und fleischige Assemblage der Verwesung und wie Jean-Luc Nancy in »Fifty-eight Indices on the Body« schreibt: »[a] body isn't empty. It's full of other bodies, pieces, organs, parts, tissues, knee-caps, rings, tubes, levers, and bellows. It's also full of itself: that's all it is« (150). In seiner umfänglichen Monstrosität erinnert Frankenstein's Kreatur auch an manch albraumhafte Beschreibung spiritistischer Materialisierung; »a word become flesh, but flesh invested with all the horror and disgust of the Victorian attitudes toward carnality« (Gomel 208). So materialisiert sich in der Geschichte »The Thing in the Hall« von E. F. Benson eine riesige, blutsaugende Schnecke. Ihr Kopf gleicht einer Robbe, das Maul ist weit geöffnet und gegen die schleimigen Ränder peitscht und keucht eine riesige Zunge.

Bei Shelley ist weniger die Abscheulichkeit, denn die Gefühlswelt des Monsters relevant. Da es aus Frankensteins Labor flieht, bzw. dieser sein Geschöpf verstößt, ist

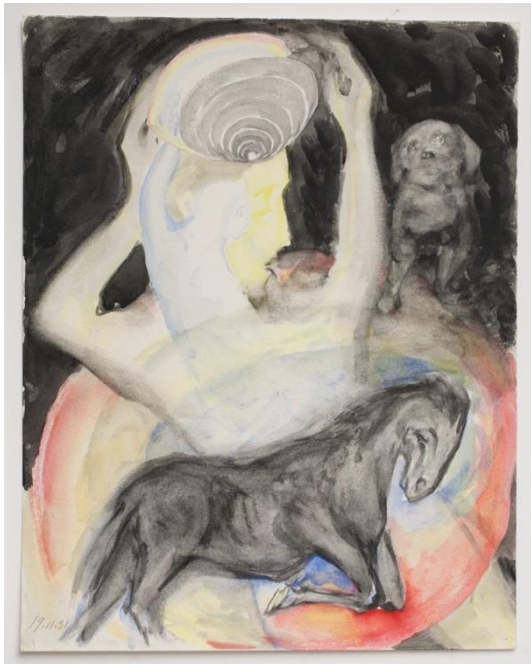


Abb. 6: o. T. [HaK816], Wasserfarbe auf Papier, 29 x 23,5 cm, 1931, Hilma af Klint (Stiftelsen Hilma af Klints Verk).

es einsam in seiner Einzigartigkeit und fragt sich: woher komme ich, wohin gehöre ich?⁵ Ein Rückzug in das eigene Kerngehäuse beginnt. Tausendfüßler, Käfer und Spinnen fliehen über Äste und Gehölz, narbige Augen folgen. Das Monster irrt durch das saftig spröde Unterholz seines Seelenlebens, bis es seinen suchenden Irrwegen entschlüpft: das Ende aller Einsamkeit liege in der väterlichen Rettung, denkt das Monster. Ein paradiesischer Zustand könne reproduziert werden, da ein*e heterosexuelle*r Partner*in produziert wird – so lautet das romantische Versprechen, die Vervollkommnung eines abgeschlossenen Ganzen (Haraway 36). Doch Frankenstein verwehrt seiner Kreatur die vermeintliche Erlösung und diese nimmt Rache.

Immer deutlicher dämmert dem Wissenschaftler, dass er das Monster, das

Monströse, nicht aus seinem Geist herauschneiden kann: »I considered the being whom I had cast among mankind, and endowed with the will and power to effect purposes of horror, [...], nearly in the light of my own vampire, my own spirit let loose from the grave, and forced to destroy all that was dear to me« (Shelley 59).

posthuman

Wichtig setzt der reproduktive Traum abstrakter Männlichkeit sich in Bewegung, wie Haraway schreibt, und durchdringt die Natur nicht, sondern überrollt sie. Sowie der Mensch den Fortschritt forciert und danach strebt, die Omnipräsenz und Allmacht eines göttlichen Vaters nachzuäffen, steht er zugleich an der Schwelle zu seiner eigenen Ersetzbarkeit (37).

⁵ Was an dieser Stelle den Rahmen sprengen würde, aber wunderbar ins Thema passt, ist »Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative« von Peter Brooks. Brooks fragt, was ein Monster eigentlich ist, und verknüpft die Widerständigkeit von Frankensteins Monster mit Kritik an patriarchalen Wahrheits- und Wissenschaftsansprüchen.

Technologien, Feminismen, Dekolonialismus und vieles mehr kratzen an der Bedeutung des männlichen und westlichen Menschen als dominante Kategorie und Spezies. Zur Vermessung der materiellen und diskursiven Mutationen, die vom fortschrittenen Kapitalismus und vom Klimawandel erzeugt werden, definiert Rosi Braidotti das Posthumane als Navigationsinstrument (Posthumanes Wissen 218). Dabei ist dieses weniger »eine dystopische Zukunftsvision als ein Bestimmungsmerkmal unserer historischen Situation« (217): diese wabert und pulsiert zwischen der vierten industriellen Revolution und dem sechsten Massensterben und wir – menschliche, nicht-menschliche und mehr-als-menschliche Bewohner*innen dieses Planeten – sind ein Teil dieser Situation, in der die klassische Unterscheidung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem obsolet wird. Menschlich zu sein bedeutet laut Braidotti lediglich über »eine Form situierten Wissens« (226) zu verfügen. In diesem Prozess der Neubewertung werden Geschichten wie die von Franksteins Monster zu zentralen Elementen der möglichen Überwindung menschlichen Lebens und Sterbens.

In ähnlicher Weise versucht meine Verknüpfung af Klints mit der Figur des Cyborgs eine Veränderung im Nachdenken über sie und ihre künstlerische Arbeit zu provozieren. In der Benennung als Cyborg blüht ein Sichtbar-Machen und Möglich-Werden neuer Formen von Subjektivität, die ihrerseits nicht neu sind, queere Identitäten beispielsweise, oder mehr-als-menschliche. Die Dichotomien, die der Spiritismus um 1900 unhinterfragt akzeptiert und reproduziert, z.B. Mensch und Nicht-Mensch oder Männlichkeit und Weiblichkeit, werden mittlerweile in all ihrer rissigen und faltigen Fehlbarkeit beleuchtet und von Braidotti, Haraway, Stryker, Halberstam und vielen anderen dekonstruiert (Gomel 191).

Die Zukunftsforschung der Gegenwart versucht nicht eine monolithische Zukunft vorzuschreiben, sondern viele alternative Zukünfte zu artikulieren, die ständig in unseren vielschichtigen Gegenwarten entstehen (Cuevas-Hewitt, »Towards a Futurology of the Present«). Davon ausgehend lässt sich eine ebenso vielschichtige Vergangenheit kreieren, die uns viele unterschiedliche politische Realitäten der Gegenwart vor Augen führen kann. Neue Zusammenhänge und Einsichten können formuliert werden, indem geschlechtliche, geschichtliche und anthropozentrische Kategorien übergangen werden (Ullrich 57). Wo es utopischen Subjekten zuvor unmöglich war, sich außerhalb spiritistischer Kreise zu entblättern und zu häuten, stützt die Konstruktion des Cyborgs das alte Ideal eines utopischen Subjekts gleich einem Exoskelett. Im Gegensatz zu den Hoffnungen von Franksteins Monster erwartet der Cyborg jedoch nicht, von einem Vater und durch eine heterosexuelle Vervollkommenung gerettet zu werden: in seiner Offenheit und Unfertigkeit ist der Cyborg bereits vollkommen (Haraway 35). Unabhängig von einer väterlichen Figur schwelgt er in seinem paradiesischen Sein; er ist seine eigene Schöpfung, sein eigener, ungeheuerlicher Geburtskanal und sein eigener Garten Eden. Er ist viel größer als Rache und verkörpert »eine Chance auf die Destabilisierung grundlegender Vorannahmen« (Stryker 56).

Wesentlich interessanter ist af Klint, wenn sie nicht als neue Heldin der Kunstgeschichte früher, westlicher Abstraktion festgelegt wird (Loreck 244); wenn wir sie und andere Künstlerinnen nicht zu großen Meisterinnen stilisieren, um sie dann den großen Meistern großer Kunst zur Seite oder gegenüberzustellen. Zwar ist der Mangel an bedeutenden Künstlerinnen das Ergebnis struktureller Ausgrenzung – doch die Hierarchien der Bewertung und der Werte selbst sind grundlegend patriarchalisch (Nochlin). Feministische Kunstgeschichten bemühen sich daher um die De-



Abb. 7: »Nr. 10« [HaK756], Wasserfarbe auf Papier, 48,5 x 38 cm, 1924, Hilma af Klint (Stiftelsen Hilma af Klints Verk).

konstruktion dieser Hierarchien und die Schaffung neuer Werte.

Auf köstlich gewundenen Pfaden folge ich noch einmal Haraway, die in »Staying with the Trouble« schreibt: »[s]cience fact and speculative fabulation need each other, and both need speculative feminism« (3). Wesentlich relevanter ist af Klint, wenn sie in einer der Zukünfte, die sie bildlich antizipierte, sein kann, was sie sein wollte und war: eine blitzende, ungebundene Vielheit, die weit über konventionelle Vorstellungen des Menschlichen und seiner Position in der Welt hinaus-schießt. Davon scheinen die Cyborgs, die Hybriden und Uneindeutigen in ihren späten Aquarellen zu zeugen: sie visualisieren, wie af Klint ungebunden, wie in ihrer Vorstellung, und »ahistorisch« (Ullrich 57), durch die ungeheuerlichen Weiten ihrer vielen Zukünfte pflügt.

wenn der Morgen kam

In fortwährenden Experimenten kräuseln und falten sich Zeit und Raum und die Vorstellung menschlicher Subjektivität, fest in einem Körper verankert ist nichts weiter als eine flüchtige Erinnerung. Überzeitlich sind wir alle ein Teil der dynamischen Systeme, die uns umgeben, nähren und hervorbringen (Braidotti, Posthuman Feminist Theory 685). Riesige Skorpione streifen über die Dielen des Meeres, elfenbeinfarbene Stalagmiten durchstoßen den blanken, wässrigen Spiegel von unten. In ungezählter Strömung krallen sich Stalaktiten kopfüber an die brechenden Wellen, die af Klints Sicht umspülen. Tief sinkt ihr Geist. Aus Versehen streife ich ihre strenge Frisur. Ich fühle mich uferlos und unverwüstlich, wie Plastikmüll in einem erstickenden Ozean, unter uns Atlantis und über uns Solaris. Eine steile Brise fährt

in mein Haar, rote Strähnen in meinem Gesicht, und ich schreie: »[u]m uns zu entmaterialisieren – und wieder abstrakt zu werden – und den Einschränkungen des Körpers zu entfliehen, müssen wir anderen Realitäten Platz verschaffen« (Russell 44). Wellen donnern gegen die untergehende Sonne und das Rot unserer Haare fließt in den Himmel. Edvard Munchs ›Vampyr‹ schält sich aus unzähligen Schichten düsterer Farben, entsteigt dem Bildraum und gesellt sich zu uns. Vampire, Frauen* und Cyborgs. Wir sind nicht allein und wir saugen niemanden aus. Wie Pilze mit dem Wald, sind wir verbunden mit Hunden, Krähen, Nagetieren, den Wolken, Strahlen und Blitzen, die unseren Scheitel und Nacken küssen. Wohlig säugen wir uns gegenseitig, lachen mit blitzenden und langen Zähnen und recken unsere breiten Fäuste in den silbrig violetten Himmel. »It's like the physical body turning into a cyborg«⁶, schreit Hilma.

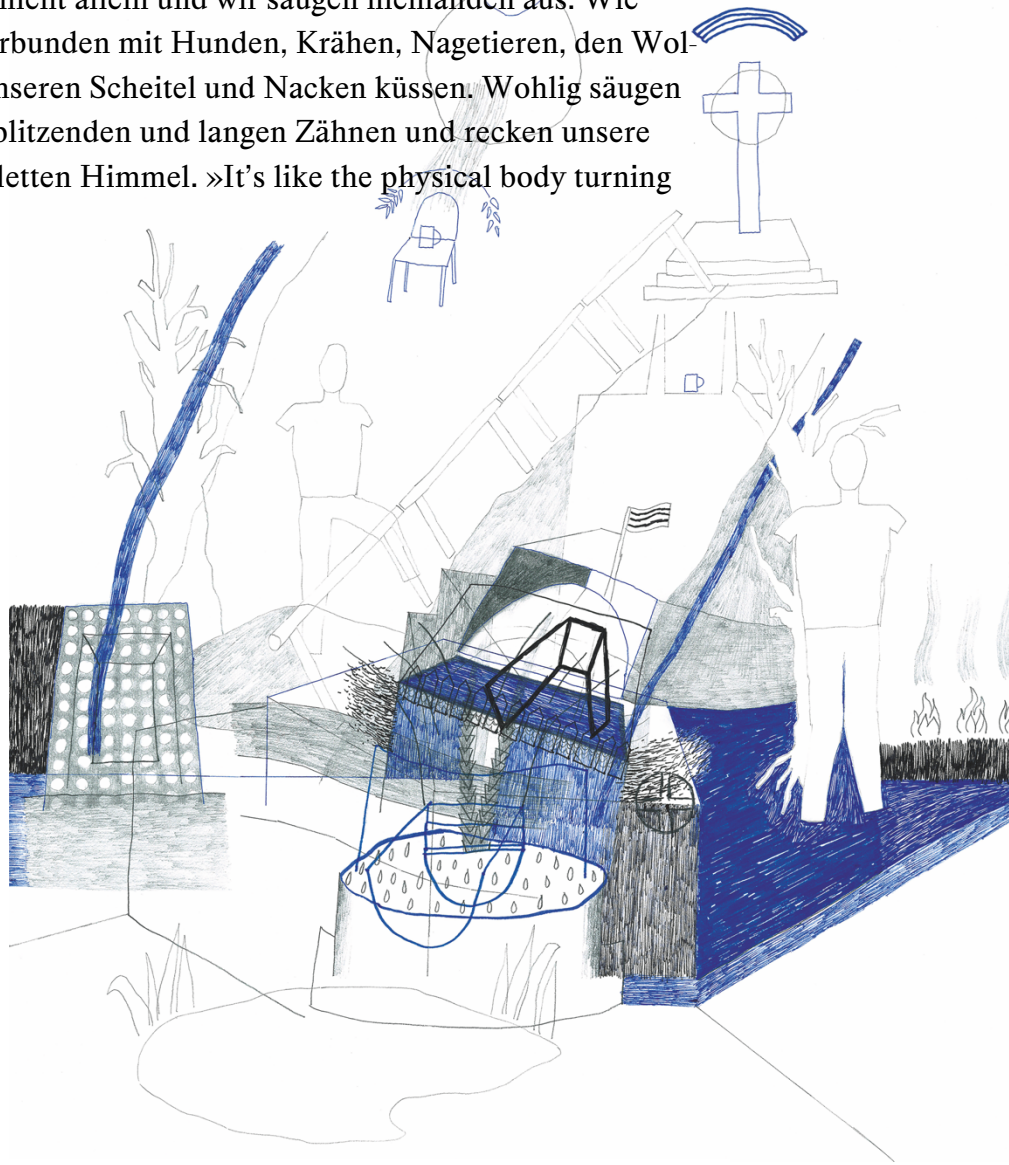


Abb. 8: ›Seit wir Game of Thrones kucken, schlafe ich auf dem Bauch‹, Zeichnung, Bleistift und Marker auf Papier, 31,5 x 47 cm, 2023, Teresa Mayr.

⁶ Eigentlich stammt diese Aussage von Boychild, hier zitiert nach Rachel Small. Boychild performt wilde freak shows; stampft, kriecht, tanzt irgendwo zwischen den Geschlechtern, zwischen Leben und Tod und darüber hinaus. Ihre Kunst entspringt der Beschäftigung mit der Verkörperung moderner Mystik (Small, ›Boychild‹).

Literaturverzeichnis

Baerwald, Richard. *Okkultismus, Spiritismus und unbewusste Seelenzustände*. B. G. Teubner, 1920.

Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press, 1989.

Benson, Edward F. ›The Thing in the Hall‹. *The Room in the Tower and Other Stories*, Mills & Boon, 1912, S. 302–21.

Birnbaum, Daniel, und Julia Voss. *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky träumen von der Zukunft*. S. Fischer, 2024.

Bomsdorf, Clemens. ›Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?‹. *The Wall Street Journal*, 28. Februar 2013.

<https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324338604578326243889075764>.

Braidotti, Rosi. ›Posthuman Feminist Theory‹. *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, herausgegeben von Lisa Disch und Mary Hawkesworth. Oxford University Press, 2015, S. 673–98.

Braidotti, Rosi. ›Posthumanes Wissen‹. *Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften: Multispecies Communities*, Vol. 21, Nr. 1, 2021, 217–41. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/17167>.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press, 1993.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.

Cuevas-Hewitt, Marco. ›Towards a Futurology of the Present: Notes on Writing, Movement, and Time‹. *The Journal of Aesthetics & Protest: Grassroots Modernism*, Vol. 8, 2011, <https://joaap.org/issue8/futurology.htm>.

Feldhaus, Timo. *Mary Shelleys Zimmer: Als 1816 ein Vulkan die Welt verdunkelte*. Rowohlt, 2022.

Galloway, Alexander R. *Außer Betrieb: Das müßige Interface*. König, 2010.

Gomel, Elana. ›Spirits in the Material World: Spiritualism and Identity in the Fin de Siècle‹. *Victorian Language and Culture*, Vol. 35, Nr. 1, 2007, S. 189–213. <https://doi.org/10.1017/S1060150307051480>.

Halberstam, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.

Haraway, Donna J. ›Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften‹. *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß.

Aus dem Englischen von Dagmar Fink, Carmen Hammer, Helga Kelle, Anne Scheidhauer, Immanuel Stieß und Fred Wolf, Campus, 1995, S. 33–72.

Haraway, Donna J. ›Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive‹. Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Aus dem Englischen von Dagmar Fink, Carmen Hammer, Helga Kelle, Anne Scheidhauer, Immanuel Stieß und Fred Wolf, Campus, 1995, S. 73–97.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

Higgle, Jennifer. *The Other Side: A Journey into Women, Art, and the Spirit World*. Weidenfeld & Nicolson, 2023.

Hirschauer, Stefan. ›Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur‹. Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt: Theorie, Praxis, Perspektiven, herausgegeben von Julia Graf, Kristin Ideler und Sabine Klinger, Barbara Budrich, 2013, S. 153–71.

Ingelman, Ingrid. ›Women Artists in Sweden: A Two-Front Struggle‹. *Women's Art Journal*, Vol. 5, Nr. 1, 1984, S. 1–7. <https://doi.org/10.2307/1357877>.

Koyama, Emi. ›The Transfeminist Manifesto‹. *Catching a Wave. Reclaiming Feminism for the 21st Century*, herausgegeben von Rory Dicker und Alison Piepmeier, Northeastern University Press, 2003, S. 244–59.

Lomas, David. ›The Botanical Roots of Hilma af Klint's Abstraction‹. *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*, herausgegeben von Iris Müller-Westermann und Jo Widoff, Hatje Cantz/Moderna Museet, 2013, S. 223–41.

Loreck, Hanne. ›Critical Knowledge Practices from the Margins: Plants and the Like‹. *The Cultures of Entanglement: On Nonhuman Life Forms in Contemporary Art*, herausgegeben von Suzanne Anker und Sabine Flach, Transcript, 2024, S. 231–46. <https://doi.org/10.14361/9783839468050-018>.

Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*. Verlag von Friedrich Cohen, 1929.

McNab, Janice. ›Our Spectral Gardens: An Ecological Re-Interpretation of The Ten Largest (1907) by Hilma af Klint‹. *Research in Arts & Education*, Nr. 1, 2024, S. 139–51. <https://doi.org/10.54916/rae.142379>.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Aus dem Französischen von Richard A. Rand. Fordham University Press, 2008.

Nochlin, Linda. ›Why Have There Been No Great Women Artists? Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness‹, herausgegeben von Vivian Gornick und Barbara Moran, Basic Books, 1971, S. 344–66.

Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. University of Pennsylvania Press, 1990.

- Passmann, Sophie. *Pick me Girls*. Kiepenheuer & Witsch, 2023.
- Probyn, Elspeth. ›Travels in the postmodern: Making Sense of the Local‹. *Feminism/Postmodernism*, herausgegeben und eingeleitet von Linda J. Nicholson, Routledge, 1990, S. 176–89.
- Quaytman, Rebecca H. ›De Fem‹. *The Legacy of Hilma af Klint. Nine Contemporary Responses*, herausgegeben von Daniel Birnbaum und Ann-Sofi Noring, Walther König/Moderna Museet, 2013, o. S.
- Rousseau, Pascal. ›Vorboten der Abstraktion: Mediumismus, automatisches Schreiben und Antizipation im Werk Hilma af Klints‹. *Hilma af Klint: Eine Pionierin der Abstraktion*, herausgegeben von Iris Müller-Westermann und Jo Widoff, Hatje Cantz/Moderna Museet, 2013, S. 161–75.
- Russell, Legacy. *Glitch Feminismus*. Aus dem Englischen von Ann Cotten, Barbara Eder, Franziska Füchsl, Mark Kanak, Jakob Kraner, Claire Palzer, Fiona Sironic, Lotta Thießen und Bradley Williams Cohen. Merve, 2021.
- Ryle, Jadranka. *Modern Woman. Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction* [Dissertation, University of Manchester], 2022.
https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/234004216/FULL_TEXT.PDF.
- Sheldrake, Merlin. *Verwobenes Leben: Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen*. Aus dem Englischen von Sebastian Vogel. Ullstein, 2020.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein or, The Modern Prometheus: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds*, herausgegeben von David H. Guston, Ed Finn und Janson Scott Robert. MIT Press, 2017.
- Small, Rachel. ›Boychild‹. *Interviewmagazine*, 10. Dezember 2014.
<https://www.interviewmagazine.com/art/boychild>.
- Stryker, Susan. ›Meine Worte an Viktor Frankenstein oberhalb des Dorfes von Chamounix. Performing Transgender Rage‹. *Transpositions: Trans Materiality and Queer Politics in Troubling Times*, Vol. 2, Nr. 1, 2023, S. 53–74.
<https://doi.org/10.14220/trns.2023.2.1.53>.
- Ullrich, Wolfgang. *Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Klaus Wagenbach, 2022.
- Voss, Julia. *Hilma af Klint: Die Menschheit in Erstaunen versetzen*. S. Fischer, 2020.

Teresa Mayr ist bildende*r Künstler*in und Kunst- und Kulturwissenschaftler*in und promoviert derzeit an der Bauhaus-Universität Weimar. Die Dissertation, ›Horizon Disappearing: Wer Hilma af Klint gewesen sein wird‹, wird gefördert von der Konrad-Adenauer-Stiftung. Mayr forscht zu Hilma af Klint; schreibend und zeichnend verknüpft Mayr Ansätze aus Critical History, Feminist/Queer Studies und Kunstwissenschaften, um bestehende Narrative über af Klint, den Beginn westlicher, abstrakter Malerei und den modernen Spiritismus zu hinterfragen und eine transdisziplinäre Kunstgeschichte zu generieren. Zuletzt veröffentlichte Mayr Essays in ›HUB – Journal of Research in Art, Design and Society‹, im ›Atlas der Datenkörper 2‹ und in ›Matter: Journal of New Materialist Research‹. Außerdem erhielt Mayr einen Lehrauftrag an der Bauhaus-Universität.

Teresa Mayr dankt der Stiftelsen Hilma af Klints Verk für die freundliche Genehmigung zur Verwendung der Abbildungen, und dankt außerdem **Dr. Lilian Kroth** und **Lisa Hoffmann** für den Peer Review, sowie **Leopold Haas** für die konstruktiven Kommentare und Anregungen.