

Schellings Kristall

Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1)¹

Regine Prange

Ausgangspunkt: Psychoanalyse und philosophische Ästhetik

Philosophische Überlieferung mithilfe psychoanalytischer Ansätze erhellen zu wollen, erscheint manchem Vertreter der philosophischen Disziplin indiskutabel. Wenn man sich jedoch vor Augen hält, dass die von Baumgarten als philosophische Disziplin begründete Ästhetik, in deren Nachfolge Kants und Schellings Kunstphilosophien zu sehen sind, als eine frühe Form der Psychologie entstand,² ist Odo Marquards Argument, dass die »psychoanalytische Theorie [...] nicht als ›Gegensatz‹, sondern »vielmehr als ein bestimmter ›Zustand der Philosophie begriffen werden« muss, unabweisbar.³ So erlaubt die psychoanalytische Theorie des Subjekts, insbesondere in ihrer Aneignung und Umformung durch Jacques Lacan, ein aktualisiert-kritisches Verständnis jener »Wahrheitsfunktion der Kunst« (Dieter Jähnig), wie sie Schellings Philosophie mit einer, wie zu zeigen sein wird, bis in die Gegenwart ausstrahlenden Wirkungsmacht postuliert hat. Mein Beitrag gilt der von Schelling in seiner Münchener Akademierede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* 1807 eingeführten Kristall-Metapher und ihrer Aneignung durch Kunsthistoriker und Künst-

ler. Es wird anhand der naturphilosophischen Kunstsymbolik des Kristallinen ein kohärenter, wenn auch historisch sich wandelnder Vorstellungskomplex zu beschreiben sein, der auf dem Hintergrund des Verlustes einer souveränen Ich-Instanz, die von Fichte im Zeichen des Freiheitsversprechens der aufgeklärten Vernunft noch nachdrücklich verteidigt wurde⁴ durch eine Entgrenzung des Ichs ins Nicht-Ich der unbewussten *Natura naturans* konstituiert ist, und zwar nicht mit dem Ziel der Schmälerung des subjektiven Vermögens. Der Künstler wurde vielmehr von Schelling mit der Kompetenz ausgestattet, in seinem Werk eine höchste Idee anschaulich werden zu lassen, in der aller Widerspruch zwischen subjektiver und objektiver Sphäre aufgehoben sei:⁵

»Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt. [...] Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte

gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß«⁶.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat jene Synthesis, deren Visualisierung im Kristall uns beschäftigen wird, schärfstens kritisiert: »Uns gilt die Kunst«, so heißt es in den *Vorlesungen über die Ästhetik*, »nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft«⁷. Obwohl diese Historisierung der Kunst Basis für ihre Reflexion in der Wissenschaft der Kunstgeschichte schuf, hielten sich deren Vertreter wie auch Künstler und Architekten vorzugsweise an Schellings ideelles Konstrukt einer absoluten Wahrheit der Kunst.

Mithilfe von Lacans Theorie des Spiegelstadiums als dem »Bildner der Ich-Funktion« lassen sich die starke Faszination von Schellings universaler Einheitsidee und ihr Konstruktionsgesetz vorab begründen. Gegen die Konventionen der Ich-Psychologie, die alles therapeutische Wirken in den Dienst einer starken Ich-Größe stellte, führte Lacan aus, dass die innere Vorstellung von einem ganzheitlichen Ich das Produkt einer frühen narzisstischen Vision sei, die, insofern sie Identität erzeuge, zugleich auf einem fundamentalen und unaufhebbaren Akt der Selbst-Entfremdung beruhe. Das Selbst entsteht nach Lacan durch die Identifikation mit dem Bild des eigenen Körpers und ist insofern ein imaginäres. Auch seine Reifung durch die Anerkennung der symbolischen Ordnung, also jener gesellschaftlichen Zeichensysteme, die ihm vorgängig sind und in die es sich einschreiben muss, um lebensfähig zu sein, ändert nichts an dieser ursprünglichen, notwendigen Entfremdung. Lacan konstatierte auf diesem Hintergrund der Spaltung eine energetische Funktion der Subjekt-Idee. In der ersten kurzen Niederschrift seiner Theorie des Spiegelstadiums im Rahmen eines 1938 erschienenen Textes zur Rolle der Familie für die Formierung des Individuums findet sich folgender Satz:

»Das Streben des Subjekts nach Wiederherstellung der verlorenen Einheit seiner selbst nimmt von Anfang an die zentrale Stellung im Bewußtsein ein. Es ist die Energiequelle seines mentalen Fortschritts, eines Fortschritts, dessen Struktur vom Vorwalten der visuellen Funktionen bestimmt wird. [...] Was das Subjekt in ihm [dem Spiegelbild] begrüßt, ist die ihm inhärente Einheit«⁸.

Diese psychoanalytische Deutung der Konsequenzen aus der menschlichen Biologie, welche eine an den Augensinn geheftete halluzinatorisch-nostalgische Imagination an den Anfang der psychosozialen Reifung des Individuums stellt, lässt den ursprungsmythologischen Nukleus von Schellings Philosophie und mit ihr die überlieferte Konzeption ästhetischer Erfahrung generell in einem neuen Licht erscheinen. Lange vor Freud und Lacan hat Schelling bereits auf die »prästabilisierte Harmonie« eines absoluten Handelns hingewiesen, die in der Vermittlung des Widerspruchs erst wiedergewonnen werden muss: Identität ist nur zu erlangen auf der Grundlage eines ursprünglichen Mangels, ist eine Konstruktion über dem Abgrund der Spaltung von Subjekt und Natur. Lacans Öffnung der Identitätsarbeit auf die Instanz des »Anderen« hat Schelling vorbereitet, indem er die Autorität des Nicht-Ich als Ich der bewussten Natur anrief, Transzendentalphilosophie mit Naturphilosophie kombinierte.⁹ Die Anziehungskraft der Schellingschen Philosophie auf die Kunsttheorie der Moderne rührt aber nicht von den auch bei Hegel und Lacan auffindbaren Figuren der Negativität und der Entfremdung, sie resultiert aus der »heilenden« Rolle, die Schelling zeitweise der Kunst als Organon der Philosophie zuwies. Hierin unterscheidet er sich von Hegel, der allein den philosophischen Begriff als Träger des absoluten Wissens qualifizierte und von Lacan, der den psychoanalytischen Prozess als Annäherung an eine Identität jen-

seits imaginärer und symbolischer Fixierungen verstand. Den Erfolg von Schellings Ästhetik motiviert, wie noch ausgeführt werden wird, ihr Eingebettet-Sein in das romantische Projekt einer Reform der Kunst, die als Stifterin einer neuen Mythologie zugleich Gründerin einer neuen Gemeinschaft sein sollte. Die narzisstische Bindung an eine im Kern religiöse Totalität wurde nicht gesprengt, sondern in der Bestimmung des Künstlersubjekts als Träger des Gesamtkunstwerks erneuert.

Schelling forcierte dazu die von Baumgarten und Kant eingeleitete Theoretisierung der sinnlichen Perzeption. Ihr war keinerlei kognitive Relevanz eingeräumt worden, solange die Kirche über das Leben der Triebe wachte. Nicht zuletzt die Bilderverehrung lieferte genügend Projektionsflächen für eine imaginäre Identität. Ästhetik und Philosophie der Kunst antworteten offenbar auf das Brüchig-Werden der bindenden Funktion des religiösen Kults. Der ästhetische Raum wurde als Bildungsraum für das aufstrebende Bürgertum geschaffen, das sich im Museum als einer Art Ersatzkirche¹⁰ emphatisch seiner Zugehörigkeit zu einem Ganzen vergewisserte und in der Erkenntnis der vielfältigen Abstufungen des Schönen nicht zuletzt auch soziale Distinktion suchte.

Notwendig für diesen strukturellen Umbau der Institution Kunst war eine ideologische Modifikation der Winckelmann'schen Schönheitsidee. Der repräsentative Charakter der Künste als Instrumente einer höchsten Macht sollte dabei durchaus erhalten werden. Schelling stellte den Kanon keineswegs infrage. Im nächsten Kapitel wird vielmehr zu zeigen sein, wie er in seiner Akademierede eine metaphorische Tektonisierung und Entgrenzung der klassischen Idealgestalt im Bild des Kristalls vornimmt, um die höchste Idee im wirkenden Prinzip statt in der schönen Form zu verankern. Die *Natura naturans* wird zur Matrix des künstlerischen Prozesses wie der ästhetischen Erfahrung, die An-

schauung des Absoluten als Modell bürgerlicher Individuation vollzieht sich durch Versenkung in das exemplarische Handeln des Künstlers, dessen perzeptive Kraft an die Stelle dogmatisch religiöser Autoritäten tritt bzw. diese neu begründen hilft.

Kristallisierung des klassizistischen Ideals: Schelling nach Winckelmann

Einer sinnlichen Erfassung des Absoluten jenseits religiös-konfessioneller Dogmen arbeitet schon die Selbstzweckhaftigkeit des Geschmacksurteils zu, wie sie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelt hat. Das freie Spiel der Einbildungskraft schafft dem wahrnehmenden Subjekt einen von Interessen und sozialen Bindungen vermeintlich freien Raum. In der ästhetischen Wahrnehmung einer Gestalt oder eines Spiels sind wir nach Kant frei von der Notwendigkeit, uns selbst in der Welt zu bestimmen, ohne dass damit ein Verlust unserer intellektuellen Kräfte einherginge. In der reinen Beziehung auf das Erscheinen des Schönen ist der Zwang zur Verfügung über uns selbst aufgehoben. In der freiwilligen Hingabe an das Fesselnde und Zwingende eines schönen Gegenstandes, in der Bereitschaft, sich bestimmen zu lassen von diesem Objekt oder auch von einer Darbietung, ist das betrachtende Subjekt, ganz und gar auf die Gegenwart dieses Prozesses bezogen, von der Verengung auf eine soziale Rolle und die damit verbundenen rationalen Kalküle vermeintlich gelöst. Insofern der ästhetische Zustand auf die Bestimmung des Unbestimmten gerichtet ist und sich somit einer begrifflichen Arbeit zumindest partiell entzieht, ist mit ihm die Vision einer Identität beschworen, die jenseits gesellschaftlicher Normen und jenseits der Schematismen der Alltagserfahrung gefunden werden kann, mithin die Unbedingtheit des

Absoluten im Sinne der metaphysischen Tradition auf neuer Basis wiederherstellt.

Schellings Bestimmungen des Genieschaffens und des aus ihm hervorgehenden Genieprodukts entfalten diese Idee eines im Prozess der ästhetischen Praxis sich schließenden autonomen Raums, und zwar auf der Grundlage seiner naturphilosophischen Perspektive. Der Naturprozess als Matrix des künstlerischen Handelns bürgt dafür, dass letzterem, trotz seiner subjektiven Qualität und jenseits aller antagonistischen Kräfte des sozialen und des psychischen Lebens, objektive Notwendigkeit und Einheit eignet. Während Winckelmanns Schönheitsidee an den figuralen Kanon der antiken Kunst gebunden war, gibt Schelling, ganz im Sinne von Kants Prozessualisierung der Empfindung des Schönen, jede Fixierung an eine normative Form und ein mythisches Narrativ auf. »Der Denkhorizont ist nicht mehr«, wie Hilmar Frank ausführt, »ein außerweltliches Ideenreich, sondern das Ein und Alles einer in sich lebendigen Natur. Idealität ist nun nicht mehr der Widerschein einer exklusiven Ideensphäre, sondern [...] die kernfeste Wesensform der Natur selbst«¹¹. Der Künstler als das exemplarische Individuum muss an dieser essenziellen Kraft der Natur partizipieren, sich in diese einschleusen, um in seiner Produktion das Idealschöne zu entfalten. Das Absolute kommt keiner externen Autorität mehr zu, sondern ist allein dem Vermögen des ästhetischen Subjekts übertragen. Mit Charles Taylor ist festzuhalten, dass Schellings Theorie des Genies der expressivistischen Subjektkonzeption der Moderne das entscheidende Fundament gab.¹²

Schellings Nachdenken über das »Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur« diente gleichwohl unübersehbar auch einer politischen Identität. Etwa 500 Zuhörer lauschten seiner Rede, die er anlässlich des Namenstages des Königs Maximilian I. am 12. Oktober 1807 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

zu München hielt. Die gesellschaftliche Bedeutung der noch im selben Jahr gedruckten Rede und ihre lebhaft Aufnahme »bei Hof und in der Stadt« ist verbürgt.¹³ Den Monarchen preist der Redner in den schmeichelhaftesten Wendungen. Er wird angerufen als »erhabener Regent« (KN, S. 328), unter dessen Schutz eine neue vaterländische Blüte der Kunst erreicht werden soll, ebenso »eigenthümlich deutsch« wie die Kunst »unseres großen Albrecht Dürer« (ebd.). Der nationale Rahmen des am Ende der Rede beschworenen »allgemeinen Enthusiasmus« (KN, S. 329) für König und Vaterland ist also unmissverständlich formuliert. Gleichwohl hebt Schelling an mit dem Ziel, »das Kunstwerk überhaupt seinem Wesen nach zu enthüllen und vor dem geistigen Auge gleichsam entstehen zu lassen« (KN, S. 291). Das Eigentümliche oder Charakteristische¹⁴ soll also mit dem wesenhaft Absoluten verschmelzen, ja in dieser Verknüpfung des Bedingten mit dem Unbedingten konstituiert sich nach Schelling das ästhetische Subjekt als solches.

Die Idee der Nation wird angerufen, weil sie nach der Französischen Revolution die feudale Souveränität ablöst bzw. als einzig verbleibende allgemein gültig erachtete gesellschaftliche Repräsentanz eines Absoluten neu begründet. Schelling verankert das Absolute in der deutschen Nation. Es ist ihm dabei wichtig, auf die Anerkennung der (noch ideellen) deutschen Nation durch fremde Völker zu verweisen, die Ebenbürtigkeit Raffaels und Dürers zu betonen, denn nur als gleichwertige Ganzheiten lassen sich die Völker als Emanationen einer übergeordneten unsichtbaren Autorität begreifen. An der Einheit der Nation soll die Behauptung der autonomen Persönlichkeit ihre Sinnfälligkeit beziehen, wie Schellings Hinweis auf Dürers, später auch auf Joseph Anton Kochs »ächt deutsch zu nennende[n] Styl« zeigt.¹⁵

Die Analogie dieser Konstruktion zur Idee des Gottesgnadentums liegt auf der Hand. Es

wäre daher verkürzt, von einer Auflösung des metaphysischen, normativen Kunstbegriffs in die demokratische Pluralität der Schulen oder Nationen zu sprechen. Schellings Revision des Nachahmungspostulats in seiner Akademierede zeigt vielmehr eine Übertragung der klassizistischen Normativität von der idealen, umrissenen Form auf die unsichtbare und unbewusste Kraft eines natürlichen Triebes, der, als *Natura naturans* adressiert, noch unversehrt von allen Deformationen und Ablenkungen gedacht wird, die die Psychoanalyse ein Jahrhundert später im Begriff des Unbewussten aufgerufen hat.

Gleichwohl liegt es aus einer Lacanschen Perspektive nahe, bei Schelling die Anlage zu einer Dekonstruktion des narzisstischen Ideal-Ichs zu konstatieren. Seine Ermächtigung der außermenschlichen Natur zum Subjekt scheint aktuelle Positionen der Autorschafts- und Subjektkritik vorwegzunehmen. Eine genaue Analyse seiner Akademierede und ihrer Metaphersprache wird jedoch deutlich machen, dass Schelling zwar die Autorität der menschlichen Gestalt, deren Ich-konstituierende und entfremdende Funktion Lacans Theorie des Spiegelstadiums umriss, aufzukündigen scheint, dass er die Entgrenzung ins »Andere« der Natur jedoch in einer Weise konzipiert, die dem Imaginären weiter Geltung verschafft. Die Wirksamkeit der Kristallmetapher wird sich in ihrer Eignung erweisen, das Fragment mit der Totalität zu versöhnen, die Einheit des Einzelnen und des Ganzen, von Ich und Welt evident zu verkörpern. Obwohl Schelling durchaus Klassizist blieb und Winckelmanns Kanon keineswegs aus den Angeln hob, musste er, um das Idealschöne zeitgemäß, also im Inneren des Subjekts zu begründen, die schöne antikische Form zugunsten eines unsichtbaren Schöpfungsprinzips von ihrem angestammten ersten Platz verweisen, um am Ende zu ihr zurückzukehren.

»Hatte früherer Kunstgebrauch Körper ohne Seele erzeugt, so lehrte diese [Winckelmanns,

R. P.] Ansicht nur das Geheimnis der Seele, aber nicht das des Körpers.« (KN, S. 295) Da Winckelmann weiterhin die Nachahmung der Antiken empfehle, bleibe der Begriff der (Seele-)Schönheit, den er in seinen Schriften aufscheinen lasse, getrennt von der Schönheit der Form. Statt von der »Form zu dem Wesen« (KN, S. 296) streben zu wollen, rät Schelling dazu, vom Ursprung selbst auszugehen, und das bedeute, Kunst wie ein Werk der Natur zu betrachten. Seine romantische Antwort auf Winckelmanns Klassizismus ist einer spinozistischen Produktionsästhetik verpflichtet, die Gott und die höchste Schönheit in der Harmonie des Weltalls sucht und das Ich als »absolute Substanz« anerkennt.¹⁶ Der klassizistische Grundsatz des »superare la natura« wird abgewiesen und zugleich eingelöst durch die zum Produktionsmittel erklärte Essenz einer »inneren Wesenheit«. Im Rahmen dieser Konklusion des Winckelmann-Kommentars kommt nun ausführlich, möglicherweise durch Anregung Friedrich Schlegels,¹⁷ die Metapher des Kristallinen zum Einsatz, die jenes innere divine Gesetz der Natur »empirisch« aufweist:

»Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus Ihnen hinweggedacht habt? [...] Nicht das Nebeneinanderseyn macht die Form, sondern die Art desselben: diese aber kann nur durch eine positive, dem Außereinander vielmehr entgegenwirkende Kraft bestimmt seyn, welche die Mannigfaltigkeit der Theile der Einheit eines Begriffs unterwirft, von der Kraft an, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann« (KN, S. 299).

Eine Ästhetik der Relationen rückt an die Stelle der regelgeleiteten Komposition von Formen.¹⁸ Schon in kristallinen Strukturen der anorgani-

schen Natur entdeckt Schelling jene einheitsstiftende positive Kraft, die auch in den Proportionen der menschlichen Gestalt wirksam sei. Die Kristallisation versinnbildlicht eine Begriffsarbeit, die im Gegensatz zu Hegels dialektischem Verständnis durch reine Positivität charakterisiert ist, wie an späterer Stelle nochmals ausgeführt wird:

»Die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, ist freilich keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre: in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen.«

»Diese werktätige Wissenschaft ist in der Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele [...], so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umriss zeigt« (KN, S. 299f.).

Die Selbsttätigkeit des Kristallwachstums bürgt für jenen Kontrollverlust, der erst dem Kunstwerk das »Siegel bewußtloser Wissenschaft« (KN, S. 300) verleiht, es dem Naturwerk ähnlich und damit schön macht. Schelling rekurriert gleichwohl radikal selektiv auf die reflexionslos-intelligible Schaffenskraft der Natur. Er weist nicht, wie andere Autoren seiner Zeit, auf die ästhetische Signifikanz zerstörerischer, wilder oder auch nur amorpher Naturphänomene hin; das Erhabene bleibt ausgeklammert.¹⁹ Schellings Präferenz für die Gesetzmäßigkeit des Kristallwachstums als Nachweis des in der Natur herrschenden »Begriffs« ist zweifellos motiviert durch seine Intention, mit naturphilosophischen Argumenten letztlich doch einem höchsten Ideal und einem imaginär au-

tonomen Selbst zum Triumph zu verhelfen. In diesem naturphilosophischen Klassizismus, der das Ideale schon im Reich des Anorganischen ausmacht, hat die antimoderne Moderne ihren Ausgangspunkt. Die im Bild des Kristalls aufgenommene Suche nach künstlerischen Urtypen, in denen Bewusstes und Unbewusstes, soziale und triebhafte Existenz vereint wären, konserviert den narzisstischen Gewinn einer sich von der alltäglichen Lebenswelt distanzierenden Idealisierungsarbeit.

Schelling modernisiert auf diese Weise das zentrale Dogma der klassizistischen Kunsttheorie, nämlich ihre Kritik am Abbild, welche sie auch ihrem teleologischen Geschichtsverständnis zugrunde legte. Die psychosoziale Funktion dieser Normativität ist aus einer Lacanschen Perspektive evident: Dem Abbild fehlt die Verallgemeinerung zu einer konventionellen Form, sodass es keinen Raum für jene Identifikationsprozesse herstellt, die notwendig für die Erneuerung des Bildes vom Ich sind. Mit anderen Worten: Im Abbild droht die traumatische Erfahrung des Realen, der Zusammenbruch imaginärer und symbolischer Ichpanzerungen, als deren Medium die im Dienste der herrschenden Ordnung stehenden Künste zu verstehen sind.

Wo Hegel, am Maßstab klassizistischer Norm, die Dysfunktion zeitgenössischer Historienmalerei konstatierte, war Schelling bemüht, die weitere Geltungsmacht der klassizistischen Normativität zu behaupten, auch wenn er sie, wie im Disput mit Winckelmann, vordergründig kritisierte. Gemäß der klassizistischen Doktrin, wenn auch mit modifizierter Terminologie, unterscheidet er Kunstwerke, die das »sogenannt Wirkliche« täuschend nachahmen von solchen, in denen der »Begriff« herrschend ist und die dadurch den gebildeten Betrachter erst »in die ächt wirkliche Welt« versetzen (KN, S. 302). Der Kristall nimmt also genau die Stelle des Idealschönen ein, das von Vasari über Bellori bis zu Winckelmann an die Mo-

dellfunktion der Antike geknüpft war.²⁰ Als Sinnbild für den authentischen, mit der Naturkraft selbst im Bunde stehenden künstlerischen Schaffensprozess, erneuert die Kristallmetapher die klassizistische Abwehr des ›buchstäblichen Abbilds. Hegels Einsicht in die Negativität des Begriffs, welcher die Kritik an der »Kunst als versinnlichende Vorstellung des Göttlichen« folgt,²¹ wird mithilfe der Kristallmetapher vorab eine Absage erteilt. Dabei erweist sich deren epistemologische Bedeutung in der vermeintlichen Evidenz der ›Bewahrung‹ der einzelnen Form im Ganzen. Wo Hegel an der zeitgenössischen Malerei feststellte, dass das Abbild zu einem kontingent Individuellen geronnen war, mithin nicht mehr in einer Idealität des Ganzen aufging,²² verteidigt Schelling das Individuell-Empirische des Abbildes, das er im Begriff des Charakteristischen aufruft, unter der Maßgabe, dass es in der Totalität des schönen Kunstwerks als in sich bestehende, selbst totale Entität erhalten bleibe. Durch die Verlagerung der Theorie auf eine »schaffende Kraft« sucht er den Beweis zu führen, dass das Einzelne nicht, wie die meisten annahmen, »verneinend« gegenüber dem Ganzen aufträte, sondern allein als Bejahung zu verstehen sei, insofern es »durch die ihm einwohnende Kraft [besteht], mit der es sich als eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet« (KN, S. 303). Ziel der Würdigung des Charakteristischen ist dennoch seine Überwindung im vollendet Schönen, die der Künstler aber nur durch langanhaltende Übung »im Begrenzten« erringen kann. Mit solcher Voraussetzung – gemeint ist wohl die zeichnerische Übung vor der Natur – wird es ihm möglich sein, »durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannichfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt [zu] erreichen« (KN, S. 305).

Deutlich wird hier, dass Schelling der konventionellen, seit Vasaris Konzept der bella ma-

niera gängigen Auffassung folgt, dass erst in der Überschreitung der detailgetreuen Naturnachahmung der Maler des Quattrocento durch die Generation Michelangelos und Raffaels das höchste Kunstideal erreicht worden sei.²³ Immer wieder ist in der älteren Kunsttheorie ausgeführt worden, dass die idealische Abstraktion vom Naturvorbild nur durch die langjährige Hingabe an das Naturvorbild erreicht werden kann. In der schönen Form muss demnach die Praxis der Naturnachahmung enthalten sein, will sie nicht in die manieristische Formel abgleiten. Der Kristall reformuliert und bekräftigt in Schellings Argumentation dieses klassizistische Postulat einer simultanen Präsenz des Einzelnen und des Ganzen; er deutet die künstlerische Produktivität gleichsam christologisch als einen Prozess der Selbstverleugnung und der Hingabe an den Naturgeist, der die Erlösung aus der Bedingtheit des Charakteristischen verspricht:

»Wenn wir daher diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an die Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkt in ihr das Charakteristische dennoch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestowendiger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit, und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken« (KN, S. 307).

Schellings naturphilosophische Umdeutung der klassizistischen Kunstdoktrin impliziert durch die Verlagerung des Diskurses auf die institutionell nicht vermittelbare Prozessualität der Natur wie der künstlerischen Handlung die Umformung der Kunsttheorie zu einer Theorie des schöpferischen Subjekts. Vergleicht man den oben zitierten Satz mit der entsprechenden Passage in der *Philosophie der Kunst*, wird die direkte Anknüpfung an Winckelmann und die

Modifikation seiner Metaphernsprache in ihrer Tendenz höchst plastisch. Schon hier versucht Schelling nämlich, Winckelmanns Beschreibungen des Apoll vom Belvedere und des als Herkules gedeuteten Torso einen naturphilosophischen Sinn zuzuschreiben.²⁴ Dabei geht es um die von der Kunstgattung der Plastik gestaltete menschliche Gestalt – »ein geschlossenes und vollkommen abgewogenes System von Bewegungen« – als eines »Bilds des Universums« (PK, S. 606f.) Zwar ist noch nicht die Rede vom Naturgeist und vom göttlichen Werkmeister. Schelling spricht noch nüchterner von den »geheimen Triebfedern des Lebens« (PK, S. 607), die selbst nicht sichtbar seien, deren Wirkungen sich jedoch, wie entsprechende, von Schelling ausführlich zitierte Beschreibungen Winckelmanns verdeutlichten, in einer schönen Landschaft, in der Bewegung des Meeres wie im Muskelspiel des »schönen Torso vom Herkules« (ebd.) zeigten und auf diese Art offenbarten.

Der Kristall repräsentiert in Schellings vornehmlich auf die bildenden Künste ausgerichteter Akademierede zum einen das in der Philosophie der Kunst formulierte höchste Ziel der Plastik: »die vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche« (PK, S. 617; i. Orig. gesperrt). Die Wahl der anorganischen Natur als Repräsentanz der *Natura naturans* trifft sich hierbei mit der Überlegung, dass die plastische Kunst »die höchste Berührung des Lebens mit dem Tode dar[stellt]« (PK, S. 618), exemplarisch in der Gruppe der *Niobe mit ihren Töchtern*,²⁵ die, von den tödlichen Pfeilen der Diana bedroht, »in der unbeschreiblichen Angst und übertäubter Empfindung geschildert [sind], wo die Erstarrung selbst die Ruhe und jene hohe Gleichgültigkeit zurückbringt, die sich mit der Schönheit am meisten verträgt« (PK, S. 558). Der Kristall steht zum andern für das höchste Ideal der Malerei, das als Verbindung von »realer« Zeichnung und »idealem« Helldunkel cha-

rakterisiert und an Guido Renis Münchner *Himmelfahrt Mariens* (1642) exemplifiziert wird.²⁶

Dem idealistischen Ziel der Verwandlung von Materie in Seele gibt der Kristall eine reale Gestalt. Seine Transparenz ist gewissermaßen eine Steigerung der menschlichen Haut, die, des tierischen Fells entbehrend, reines Organ der inneren Bewegung sein kann. Sein Wachstum spielt in Schellings Argument keine andere Rolle als der Hinweis auf das Muskelspiel und die Wellenbewegung, Winckelmanns Modelle der edlen Einfalt. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Schellings Kristall, hier Winckelmanns Bildersprache korrigierend und ergänzend, die Kunst potenziell von jeder Inhaltlichkeit löst und ihren höchsten Ausdruck ganz allein in die Produktivkraft des Künstlersubjekts verlegt. In der romantischen Kunstphilosophie wird hierdurch künstlerische Produktion zum Modell einer modernen Subjektivität bestimmt, die ihre Teilhabe am Absoluten nicht über Institutionen und Konventionen, sondern durch die vom Künstler exemplarisch vorgeformte eigene Welt Erfahrung definiert. Die ideologische Funktion der Kunst wird neu bestimmt im Sinne einer Muster-Erstellung ästhetischer Erfahrung, die im Hang zum Gesamtkunstwerk und in der heutigen marktgerechten Totalisierung des Ästhetischen mündet.²⁷ Schellings Überhöhung des individuellen Schaffensdranges wurde zur beliebtesten Legitimationsrhetorik der antiakademischen Moderne, angefangen bei Caspar David Friedrich, dem deshalb die folgenden Überlegungen gewidmet sind.

Kristallisierung der Perspektive: Die Präferenz für das Primitive

Schellings Kristall als Muster einer allein sich selbst verpflichteten künstlerischen Produktivität reagiert implizit bereits auf die künstlerische Revision der perspektivischen Bildraumkonst-

ruktion und ihres repräsentativen Anspruchs, den Lacan mit der narzisstischen Konstitution des imaginären »Moi« in Verbindung gebracht hat.²⁸ Offenbar steht mit der Perspektive, die schon in den Landschaften Caspar David Friedrichs partiell aufgekündigt wird, die Instanz eines theomorphen Ich auf dem Prüfstand. Das von Schelling wie von Friedrich ausgehende Projekt einer Neubestimmung des künstlerischen Subjekts geht mit der Destruktion des zentralperspektivischen Raumkonzepts einher, das – mit Lacan zu reden – dem imaginären Ideal-Ich diene, indem es die Bildwelt einem punktuellen, autonom gesetzten Betrachterauge unterwarf. Die folgenden Ausführungen wollen die These untermauern, dass es sowohl Schelling als auch den geistesverwandten Künstlern um eine Verinnerlichung und somit Rettung jenes allsehenden Auges zu tun ist. Der romantische Künstler bricht mit der akademischen Tradition des Feudalismus und versucht diesen Bruch durch die Positivität eines souveränen künstlerischen »Wollens« zu heilen.

Während Schelling in München seine Akademierede entwarf, arbeitete Friedrich in Dresden an Studien zu seinem 1808 vollendeten *Tetschener Altar* (Galerie Neuer Meister, Dresden), dem ersten bedeutenden Landschaftsbild in der Malereigeschichte, das sich den Betrachtern nicht im Sinne der theatralen Illusion als zugänglicher Raum darbot, sondern sie vor das Bild und seine rätselhaften Gegenstände zurückverwies – einen hochaufragenden Felsen und ein Kreuzifix vor einem flächenhaft ausgebreiteten Strahlenkranz der untergehenden Sonne. Das Kontinuum im Raum hat Friedrich, der hierin in nuce das ästhetische Programm der Kunstmoderne auf den Weg bringt, unterbrochen. Besonders in seinen reinen Landschaftsbildern ist in der Folge zu studieren, wie das Gesetz der Serialität an die Stelle einer tiefenräumlichen Organisation tritt, wie etwa geometrische Entsprechungen zwischen Landschaft

und Wolkenformationen den Zusammenhalt sichtbar in der Fläche stiften.

Auf die Innovationen seiner formalen Gestaltung ging Friedrich in seinen Eigenkommentaren jedoch nicht konkret ein. Der Künstler verteidigt in einem Brief aus dem Jahr 1809 den *Tetschener Altar* gegen die klassizistischen Regelanforderungen, indem er, ganz im Sinne von Schellings Genielehre, auf die originäre Kraft eines unbewussten Impulses verweist. Dass »eine Landschaft durchaus mehrere Pläne darstellen muß, erkennt Friedrich nicht an«²⁹. Nicht das Prinzip der Abwechslung durch Kontrast soll gelten, vielmehr habe das wahre Kunstwerk einem einzigen Gedanken oder Gefühl Ausdruck zu geben:

»Eines muß das Kunstwerk nur sein wollen, und dieser Wille muß sich durchs Ganze führen, und jeder einzelne Teil desselben muß das Gepräge des Ganzen haben [...]«³⁰.

Der perspektivische Einheitszwang wird damit nicht gänzlich aufgegeben, sondern auf der Ebene des Kommentars gleichsam restituiert. Die Künstlertheorie ersetzt seine optisch-quantitative Gestalt durch eine unsichtbare psychische Wesenheit: die Einheit des künstlerischen Willens. Dieser manifestiert sich, wie Friedrich sagt, schon im Einzelnen, sodass, wie in der Argumentation Schellings, das Ganze (der künstlerischen Komposition) entmächtigt scheint und zugleich durch die Totalitätsbehauptung der Teile wiederum gerettet wird. Friedrich versucht durch die Instanz des Künstlerwillens die auseinanderstrebenden Qualitäten seiner Malerei zu versöhnen. In seinen Bildern steht das charakteristische Naturdetail für sich; die formale Bildordnung, oft hergestellt durch symmetrische Spiegelungen der Landschaftselemente, zeigt sich dagegen in ihrem flächigen Konstruktcharakter. Werk und Theorie treten somit auseinander. Die romantische Künstlertheo-

rie überspielt die innere Spaltung des Werks in abstrakte Form und reproduziertes Naturdetail, Unbestimmtheit und Konkretion; sie übereignet beide Aspekte, ohne ihren Gegensatz zur Kenntnis zu nehmen, der imaginären Autorität eines vermeintlich homogenen künstlerischen Wollens. Friedrichs Verweis auf die »fromme[n] Ahndung« als »reinste, lauterste Quelle der Kunst«³¹ entspricht der dem Klassizismus konformen Schellingschen Forderung, der Künstler müsse sich »vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, [...] um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen« (KN, S. 301).

Nur auf der Ebene der Werkstruktur ist also eine Kritik der imaginären Potenziale perspektivischer Bildräume zu konstatieren. Friedrichs Landschaften mit Betrachterfiguren in Rückansicht, zu denen auch schon der *Tetschener Altar* mit der abgewandten Bronzefigur des Gekreuzigten gehört –, entfalten die innere Widersprüchlichkeit des perspektivischen Bildes, denn der dargestellte Sehter findet kein Ziel, der Blickpunkt bleibt verborgen. Die Subjekt-Objekt-Korrelation der zentralperspektivischen Konstruktion wird gerade dadurch unterlaufen, dass Friedrich jene Distanz, die die Perspektive zwischen Subjekt und Objekt stiftet, ins Unermessliche steigert und so ihre identitätsstiftende Funktion desavouiert. So zeichnet sich die historische Wahrheit der zentralperspektivischen Bildräumlichkeit ab: Die mit ihr vollzogene partielle Befreiung des Bildgegenstands aus seinen formelhaft ikonografischen Darstellungstraditionen zugunsten seiner individuell begründeten optischen Anschauungsqualität hat zwar eine neue Autorität des Künstler- wie des Betrachter-Subjekts zum Ausdruck gebracht, dies jedoch um den Preis einer fiktionalen Entleerung des Raums, einer Entzweiung von Selbst und Welt, die in Friedrichs Rückenfigur eine erste wirkungsmächtige Gestaltung fand und in eine ontologische Un-

sicherheit über den Status des Subjekts in der Moderne einmünden sollte.

Es scheint als habe Friedrich seiner Radikalität als Maler und Zeichner selbst nicht standgehalten und dem Gestaltlosen auch künstlerisch, nicht nur durch das Bekenntnis zum kreativen »Willen«, wieder Gestalt leihen wollen. Er versuchte, die kunstreligiöse Erfahrung des Göttlichen selbst in Szene zu setzen und bediente sich dabei der zeitgenössischen Idee des Gesamtkunstwerks in Form des »teutschen Doms«, an dem Friedrich Schlegel, wie im weiteren auszuführen sein wird, die Kunstsymbolik des Kristalls, noch vor Schellings philosophischer Verwendung und diese wohl inspirierend, entwickelt hatte. Mit patriotischen und religiösen Vorstellungen verwoben wird für Friedrich die Kunst zum eigentlichen Thema. Wenn zum Beispiel zwei Druiden bei ihrem Ritual durch die »Vision der christlichen Kirche«, so der Titel eines wahrscheinlich 1812 entstandenen Gemäldes, überrascht werden und erschauernd ehrfürchtig vor ihr zurückweichen, liegt der Vergleich mit der nazarenischen Bildidee *Dürer und Raffael am Thron der Kunst*, 1810 von den Lukasbrüdern Friedrich Overbeck und Franz Pforr gestaltet, nicht ganz fern. Auch der Malerei Friedrichs, nicht nur seinem kunstreligiösen Denken, ist somit ein antimodernes, regressives Moment eigen, das dem klassizistisch-romantischen Ganzheitsgelübde entspricht. Die gotische Architektur repräsentiert in Friedrichs privater Ikonografie die »höchste Bestimmung« der Kunst, da sie, Schellings Synthetik entsprechend, einerseits – als Ruine – mit der werdenden und vergehenden Natur assoziiert ist, zum andern – als entmaterialisierte Idealgestalt – den »Begriff« im Schellingschen Sinne verkörpert.³² Ihre Wahrheitsfunktion wird zudem durch die nationale Sinngebung, dem Missverständnis eines deutschen Ursprungs der Gotik geschuldet, mit der gesellschaftlichen

Einheitsidee gekoppelt, die auch Schellings Lobpreisung Dürers motiviert.

Die explizite Verbindung der Kunstsymboliken des Kristallinen und des Gotischen hat Friedrich Schlegel – Schelling wie Friedrich vorgreifend – in seinem Reisebericht aus Köln hergestellt. Darin trägt er eine hymnische Beschreibung des imaginär vollendeten Doms vor, an die ältere Deutung der Gotik als naturhaftem Baustil anknüpfend:

»auch die gotischen Säulen [...] hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Bannanges nicht unschicklich verglichen [...]. Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst. Wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Struktur, das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, ebenso unübersehlich ist auch der Gestaltenreichtum eines solchen architektonischen Gebildes« (Briefe, S. 178f.).

Das Kristallinische verweist nach Schlegel auf »die innere Geometrie der Natur«, die in »tiefer Berechnung der künstlichen Struktur des ganzen Gebäudes« ausgedrückt sei. Der seine Formen aus der Pflanzennatur entlehrende Zierrat ist vegetabilische Verkleidung dieses Strukturgesetzes und behauptet sich zugleich als autonome Präsenz des Einzelnen, Charakteristischen, das für die Mannigfaltigkeit des Ganzen verantwortlich ist und dieses, im Sinne eines nationalen Stils, von den »leeren« Formen des Klassizismus abgrenzt.

Aufschlussreich ist Schlegels Selbstpositionierung als Subjekt einer emphatischen äs-

thetischen Erfahrung. Seine Verwandlung des Bauwerks in ein gleichsam natürlich gewachsenes Gebilde beruft sich auf einen imaginären Augeneindruck, der, die Ebene der Reflexion ausschließend, direkt ins Programmatische gewendet wird. Schlegel richtet seine Wahrnehmung nicht auf »das Große dieses erhabenen Bruchstücks«, die »edle Einfalt« der vorhandenen Bauruine. Nicht der wahrnehmbaren Form, sondern dem Vorstellungsbild und der architektonischen Konzeption gilt seine Visualisierungsarbeit. Im Medium eines visionär überhöhten Sehaktes wird der konzeptuelle Kern der gotischen Baukunst auf die Stufe einer höheren Wirklichkeit gehoben, scheint der höchste »Begriff« der Kunst unmittelbar anschaulich.

Das im Bild der kristallinisch-vegetabilen Gotik auf die Unendlichkeit des Naturprozesses projizierte Kunstwerk lässt eine Raumkonstellation aufscheinen, die das Subjekt-Objekt-Verhältnis nicht mehr in der statischen perspektivischen Konfrontation sieht, sondern es in den Raum als die eigentlich aktive Instanz (vermittelt über den »göttlichen Werkmeister«) einlenkt. Indem sich Schelling, Schlegel und Friedrich vornehmlich auf ein natürlich »wirkendes Prinzip« verlegen, wird das Objekt dem Subjekt und das Subjekt dem Objekt prozessual einverleibt. In dieser Neukonzeption des ästhetischen Raumkonzeptes liegt wohl der entscheidende historische Sinn der Kristallmetapher. Deshalb hat sie in der Kunsthistoriografie als Referenz für das stilbildende Prinzip, später von Alois Riegl »Kunstwollen« genannt, reichlich Verwendung gefunden. In derselben Konsequenz liegt es, dass die Vorbildlichkeit der anorganischen Natur die moderne Präferenz für das Primitive legitimiert.

Anschauliches Denken: Rumohr

Eingang in die kunsthistoriografische Theoriebildung findet Schellings Kristall schon durch

deren ersten Begründer Carl Friedrich von Rumohr, dessen *Italienische Forschungen* die Geschichte der italienischen Kunst vom frühen Mittelalter bis Raffael auf der Grundlage historischer Quellenkritik erschließen. Das Problem, mit dem der Autor zu kämpfen hat, ist die Unverbundenheit der historischen Fakten, der fehlende Sinnbezug für die Einzelerkenntnisse, wie er häufig beklagt. In einem gesonderten einführenden Theorieband umreißt er, maßgeblich unter Referenz auf Schelling, seine Absicht, »die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes gleichsam organisches Ganze[s] aufzufassen« (IF, III, S. IV). Diese Rekonstruktion des zersplitterten Körpers der Kunst erfüllt sich durch die Adaption von Schellings naturphilosophischer Relektüre Winckelmanns. Die Natur, so zitiert Rumohr Schelling, übertreffe »selbst in ihren unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekristallen die Kunst, was die Form angeht«. Sie liefere dem Künstler alle Darstellungsformen, sodass er künftig »von dem titanischen Vorhaben abzustehen [habe], die Naturform zu verherrlichen, zu verklären« (IF, I, S. 63, Hervorh. hier wie im Folgenden i. Orig.; Sperrungen sind durch Kursivierung ersetzt).

Rumohr macht sich Schellings Transformation der idea-Lehre vollständig zu eigen und setzt seine Naturalisierung des Schönen als Prämisse kunsthistorischer Forschung ein. Auch ihm dient der Kristall als Verbildlichung der unmöglichen, auf metaphysische Größen zurückverweisenden Einheit von empirischem Detail und ideeller Ganzheit. Das erste Kapitel handelt vom »Haushalt der Kunst«, einem funktionellen Ganzen also, das, so Rumohr, von »irgend einem« Gesetz durchwaltet wird,³³ von dem nur eines klar ist, seine wesenhafte, aller historischen Konkretion vorgängige und nur, wie hier und da angedeutet werden wird, einem anschaulichen, die notwendige Vertie-

fung in die Details synthetisierendem Denken zugängliche Macht. Rumohr löst das künstlerische Subjekt konsequent aus dem Produktionskontext des Ateliers und der Akademie, um es als natürliches Subjekt in seiner Lebenswelt potenziell unabhängig von der Geschichte der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit neu zu konstruieren, mit anderen Worten: seine Produktion als unvermittelten Ausdruck zu verstehen. Man kann hier deutlich erkennen, dass Rumohr nach Schelling den neuen gesellschaftlichen Zielsetzungen der Kunstforschung dient, welche nun nicht mehr der Produktion von Einzelwerken in einem schon definierten feudalen oder kirchlichen Bedeutungsrahmen einer allerhöchsten Idee gilt, sondern – maßgeblich im Museum – dem bürgerlichen Staat und seiner Ideologie, die sich auf die Autonomie des Individuums und der Nation als seine Träger beruft. Dem bürgerlichen Konzept der Individualität ist Schellings und Rumohrs Dilemma zwischen einem postulierten absoluten Ideal und dem Partikularen implizit. Diesen Konflikt soll die Vorstellung bereinigen, dass »in dem Kunstwerke die Seele des Künstlers« (IF, I, S. 156), und damit das Individuelle als höchste Idee aufscheint. Das künstlerische Subjekt »objektiviert« das Leben seiner Zeit, was der neuen, von Rumohrs Schützling Friedrich Waagen realisierten Gattung der Künstlermonografie das Fundament liefert.³⁴

Die entscheidende Beweisführung Rumohrs zum kristallinen Ursprung der Kunst erfolgt über die in Schellings Akademierede nur anklingende Rehabilitierung der »Primitiven«. Rumohr lehnt die Wirkungsbezogenheit der hellenistischen Kunst ab und schätzt die älteste Epoche der Kunst Griechenlands am höchsten. In ihr sieht er »jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und der Absicht nimmer gelingt« (IF, I, S. 110). Wohl in Anlehnung an Schellings Rede vom »Kunsttrieb« (KN, S. 304, 325) charakterisiert er das Ideal

der altgriechischen Kunst durch »die Ueber-einstimmung des künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesammten Leben des Volkes« (IF, I, S. 110f.). Mit der Verschiebung des Antikenideals auf ein archaisches Stadium der griechischen Kunst verbindet sich zudem die Aufwertung der römischen Kunst³⁵ und des christlichen Mittelalters. Die für Winkelmanns Griechenlandbild bedeutsame Voraussetzung politischer Freiheit wird preisgegeben.

Es zeichnet sich ab, dass Schellings Kristall, vermittelt über Rumohrs ausführliche Wieder-aufnahme, nicht nur die Rehabilitation der sogenannten Verfallsepochen einleitet, sondern auch Alois Riegls evolutionistische Theorie des Kunstwollens antizipiert. In der Logik des Kristalls als Kunstsymbol liegt eine primitivistische Umdeutung der Kunstgeschichte. So ist Rumohr zufolge der »Ursprung der neueren Kunst« (IF, I, S. 157) nicht primär in der von Giotto eröffneten realistischen Erzählweise zu finden, sondern bei den christlichen Griechen, die das Erbe der Antike bewahrt hätten. Nicht die Vollendung und Übertrumpfung der Natur, sondern einen ursprünglichen zeichenhaften Ausdruck des christlichen Glaubens macht er zum Maßstab des geschichtlichen Fortschritts, was – vorläufig – zur Ausgliederung der gesamten Geschichte der akademischen Kunst seit dem Manierismus führt, während die zeitgenössischen Kunstbestrebungen als homogene Fortsetzung der Primitiven auch die »wahre Antike wiederherzustellen scheinen.

Wenn Rumohr der »leeren Idealform« die »Redlichkeit des Strebens« (IF, I, S. 20) vorzieht, wird die subjekttheoretische Wendung der Kunsttheorie offenkundig. Während im akademischen Kontext unter der Kategorie *decorum* einst überprüft wurde, ob eine künstlerische Form dem vorgegebenen Inhalt angemessen sei, bemisst sich die Qualität der künstlerischen Form nun, nach dem Verlust einer verbindlichen Ikonografie, danach, ob sie

ein authentischer Ausdruck der Künstlerseele sei. Rumohrs Kritik an der neuzeitlichen Kunsttradition gilt einer »falschen Subjektivität, die im Rahmen des religiös konnotierten Naturkonzepts der Romantik durch eine »objektive Subjektivität geheilt werden soll, eine solche, die im »anschauliche[n] Denken« beginnt und mündet.³⁶ Die sozialpsychologische Konstruktion eines künstlerischen Wollens schien eine bloß ephemere Rolle der Kunst abzuwenden. Rumohrs Naturalisierung der Kunst reagiert deutlich »therapeutisch« auf die Zersetzung der feudalstaatlichen Kunstinstitutionen, indem sie die Unversehrtheit einer ursprünglichen Naturkraft im künstlerischen Subjekt als neue Totalität anruft.

Es ist aufschlussreich, dass der im Kristall visualisierte Mythos der künstlerischen Originalität im Klima des nazarenischen Historismus gedeiht, den Rumohr als Mäzen förderte und dem sich auch Friedrich in seinen Gotikvisionen wie in seinen Aussprüchen zumindest nähert. Nur durch die Wiederbelebung religiöser Tradition konnte das Originalgenie kreierte, die Kunst als Transzendierungsmittel neu installiert werden.

Naturgeschichte des Ornaments: Der Kristall als Kunstsymbol in Sempers Architekturtheorie

Die sich bei Friedrich und Schlegel abzeichnende Bedeutung der Architektur als eines dem Kristallinen vergleichbaren Kunstsymbols wird in diesem Kapitel durch die Thematisierung der angewandten Kunst vertiefend erschlossen werden, denn aus ihr und nicht aus den hochkünstlerischen Gattungen entwickelt die Disziplin Kunstgeschichte, in Abhängigkeit von den Utopien der Arts and Crafts-Bewegung, ihren Begriff der Kunst.

Zu erinnern ist vorab an Schlegels Unterscheidung zwischen vegetabilem Zierrat und

geometrischer Struktur in seiner fiktionalen Beschreibung des vollendeten Kölner Doms. Hierin führt er nämlich das von Semper weiterbearbeitete moderne Problem der Form in den kunsttheoretischen Diskurs ein. Während Goethe in seinem Hymnus auf das Straßburger Münster im Bild des Vegetabilien die Architektur noch als Ganzes begriff,³⁷ trennt Schlegel, wie oben ausgeführt, die Baugestalt in den vegetabilen Schmuck und die von ihm umkleideten geometrischen und stereometrischen Figuren. Diese Polarisierung der ganzheitlichen Bauform in eine vegetabile Außenhaut und eine Kernform, die in der Gesamterscheinung des »kristallinen Gewächses« synthetisiert wird, bildet bereits das Auseinandertreten und die resultierende Notwendigkeit der Wiedervereinigung von Konstruktion und Ornament ab – das Grundproblem der gesamten modernen Architektur.

Das Formell-Schöne und der Demokratiedanke

Gottfried Semper, als Architekt Protagonist des Historismus, ist durch seine Schriften zugleich eine Schlüsselfigur der von England ausgehenden reformerischen Strebungen, die durch Besinnung auf ursprüngliche Impulse künstlerischen wie handwerklichen Schaffens die Krise der Ornamentgestaltung zu bewältigen suchten, wie sie als Folge industrieller Fertigungsmethoden während der Ersten Weltausstellung in London 1851 eklatant offenkundig wurde, denn hier zeigte sich der Qualitätsverfall im Vergleich mit traditionell handwerklich hergestellten Produkten aus nicht-europäischen Ländern.³⁸ In Sempers Architekturtheorie, die unter maßgeblichem Rekurs auf das Kristallmotiv im Konzept einer »Bekleidung« des konstruktiven Kerns kulminiert und insofern genuin eine Ornamenttheorie impliziert, ist, wie zu zeigen sein

wird, die historische Einheit von Historismus und Primitivismus noch evident, die durch den modernistischen (vermeintlichen) Verzicht auf das Ornament dem allgemeinen Bewusstsein entzogen wurde. Das narzisstische Identitätsmodell Schellings erfährt in diesem Rahmen eine weitere Profilierung durch die von Semper nachdrücklich behauptete und immer wieder terminologisch modifizierte Gleichsetzung von ästhetischer und sozialer Praxis. Der Schmuck steht als Urform der künstlerischen Tätigkeit auch für deren genuin gesellschaftlichen Rang ein. Insofern widmen sich die folgenden Ausführungen der politischen Akzentuierung des Schellingschen Identitäts-Theorems im Zeitalter der 48er Revolution und der Restauration. Im romantischen Sozialismus des Dresdener Barrikadenkämpfers Semper, so die These, präformiert sich sowohl die Methodologie der modernen Kunstgeschichtsschreibung als auch der Utopismus der Avantgarden. Letzterer wird transparent auf die Verteidigung des bürgerlichen Subjektideals, das die feudale Personifizierung höchster Macht nicht gänzlich anheimgibt, sondern in die demokratische Teilhabe des Individuums am Ganzen transformiert. Verschoben auf die Ebene des ästhetischen Diskurses wird also, im Festhalten an der Kategorie des Absoluten, das politische Phänomen der Allianz von Bürgertum und Adel verhandelt.³⁹

Schellings Kristall hatte metaphorisch bereits das Dilemma dieser Konstruktion aufgelöst, welches in der Notwendigkeit gründet, die gleichberechtigten Subjekte der bürgerlichen Gesellschaft drohender Kontingenz (und den Ansprüchen des Proletariats) zu entreißen und also das Nebeneinander der Einzelnen zugleich als Verkörperung eines idealen Ganzen zu begreifen. Am Vorbild der *Natura naturans* gewonnen, war dieses Ganze aus der ihr sich anschmiegenden Prozessualität künstlerischen Schaffens generiert und mit dem nationalen Gefühl koordiniert worden. In Lacanscher Pers-

pektive ließ sich Schellings Transformierung der Mimesis als Instrument verstehen, die mit dem Verlust einer feudalen Subjekt-Instanz einhergehende narzisstische Kränkung zu kompensieren. Der Kristall repräsentiert in seiner egalitären Struktur den Verlust der im Souverän existenten Spiegelgestalt und hält diese zugleich fest im Rückverweis der Form auf sich selbst. Das dem Naturprozess analog gedachte »Werden« der Form ist das einzige noch mögliche Mittel zur Ganzheit. Die Selbstbezüglichkeit der Kunst ersetzt eine direkte Spiegelbeziehung zwischen Betrachter und künstlerischer Gestalt. Sempers kunsttheoretische Überlegungen bilden auf der Ebene einer Theorie der Form genau jene Problematik ab, wie aus der egalitären

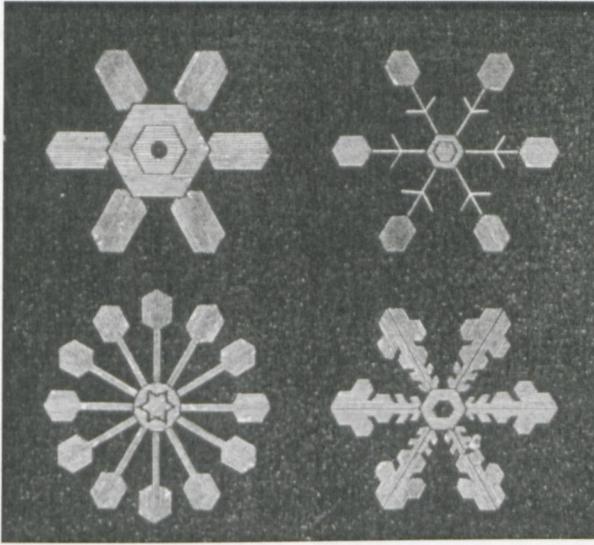


Abb. 1: Kristallbildungen, schematische Strukturzeichnung von Gottfried Semper

Relation das Ganze zu gewinnen, Koordination mit Subordination vereinbar wäre.

Die fundamentale Bedeutung von Sempers Ästhetik als Modell kunsthistorischer Theoriebildung und modernistischer Künstlertheorie ist bislang noch nicht ausreichend gewürdigt worden. Sie erschließt sich exemplarisch aus den philosophischen Bezügen, die dem Kristallsymbol inhärent sind. Ausgehend von seiner Verwendung im Rahmen von Sempers »Ästhetik des Formell-Schönen« wird daher detailliert aufzuweisen sein, dass diese bislang kaum thematisierte Kunstsymbologie das Bekleidungsprinzip und die Stoffwechselthese zu begründen

hat, jene Lehren, die genuin aus der Selbstbezüglichkeit architektonischer Baukunst deren Legitimität als freier Kunst ableiten.

Offenkundig ist die idealistische Grundauffassung Sempers schon aus den angesprochenen Synthese-Vorstellungen, die jede materialistische Analyse gesellschaftlicher Widersprüche, wie sie der 15 Jahre jüngere Karl Marx, ebenfalls Exilant in London, ausgearbeitet hat, von vornherein ausklammert. Nicht die Proble-

matisierung der sozialen Frage wird angestrebt, sondern ihre ästhetische Aufhebung. Und dazu taugt wiederum das Kristallsymbol. Vermittelt über Rumohr, dessen »Haushalt der Kunst« Semper ausdrücklich zitiert, findet das Kristallmotiv Eingang in die Prolegomena des 1860 erschiene-

nen Hauptwerks *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Semper rühmt hier wie zuvor schon Rumohr den Erfindungsreichtum der Natur am Beispiel der Schneeflocke. Illustriert durch schematische Strukturzeichnungen (Abb. 1) steht der Kristall, gefolgt von der Pflanze und der menschlichen Gestalt als höher entwickelten Kombinationen der drei »Autoritäten« des Schönen (»Symmetrie«, »Proportion« und »Richtung«) für die Eurythmie: das in einem eigenständigen Kapitel dargestellte »Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen für das Aussensein indifferenten Formen« (Stil, I, S. XXIV). Trotz der

Bevorzugung organischer Gestaltungsprinzipien kommt der eurhythmischen Kristallbildung ein besonderer Stellenwert als Urtypus des Formell-Schönen zu, da sie jene höheren Prinzipien bereits in sich birgt: »Für sie [die Kristallbildungen] als Ganzes ist Symmetrie, Proportion und Richtung Eins« (Stil, I, S. XXV). Der implizite Hinweis auf die platonischen Körper ist in der Beobachtung aufgerufen, dass »diese Formen seit Urzeiten als Symbole des Absoluten und in sich Vollkommenen gelten« (ebd.).

Schellings und Schlegels philosophisch-literarische Metaphernsprache wird durch das Vokabular des studierten Mathematikers zwar versachlicht, doch bleibt es bei der unmittelbaren Analogiestiftung von Kunst und Natur, deren formelle Ausdifferenzierung und beispielreiche, bis hin zu Kometenbahnen ausgreifenden Erläuterungen wie eine Vorlage zu Wassily Kandinskys und Paul Klees naturphilosophischen Bauhauslehren wirkt. Vorweggenommen ist hier auch schon Alois Riegls und Wilhelm Worringers Theorem eines elementaren Kristallinismus, der die avancierteren organischen Stile abstütze und deren klassizistische Priorität unterminiert. Nur ein Exkurs in die Genealogie der Semperschen Ästhetik des Formell-Schönen kann aber den ganzen ideologischen Raum der mit ihr gegebenen Subjektkonzeption ermes-sen helfen.

Sempers Prolegomena gingen aus einem Vortrag des Jahres 1856 hervor, dessen Titel »Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol« die ästhetische Theorie des Autors schon thesenhaft enthält. In diesem weithin unterschätzten Text wird mit der Prämisse, am Schmuck ließe sich exemplarisch das Stilgesetz in den Künsten nachweisen, der Grundstein für den Universalismus der Rieglschen Stilgeschichte gelegt, die ebenfalls bei der Rekonstruktion von ursprünglichen Prinzipien des Kunstgewerbes ansetzen sollte. Sempers Argument lässt sich in folgender

Aussage bündeln: Der Schmuck in seinen drei Formationen als »Behang«, »Ringschmuck« und »Richtungsschmuck« repräsentiert die Ordnung der Natur und vertritt so auch die der Kunst. Deren Vielgestaltigkeit ergibt sich aus den Gewichtungen der drei formellen Autoritäten des Schönen. Den Vortrag beschließt, die Prolegomena antizipierend, eine »architektonische Theorie des Formell-Schönen« (SK, S. 35), in die auch der Kristall als architektonische Urform, für die »Symmetrie, Proportion und Richtung gleichbedeutend« (SK, S. 33) seien, schon eingeführt wird. »Formell« ist Sempers Schönheitstheorie, weil sie aus einem abstrakten Achsenverhältnis abgeleitet wird, welches die leiblich-psychische Existenz des Menschen repräsentiert.⁴⁰ Der vertikalen Wachstumsrichtung arbeitet auf der »Lebensachse« die Schwerkraft entgegen; das Objekt, auf welches der Mensch sich als handelnder und fühlender bezieht, begründet – in dieser Thematisierung eines dynamischen Raums ist Semper wohl innovativ – eine eher ideelle horizontale Richtungsachse (»Spontaneitätsachse«), der ebenfalls Kräfte der Beharrung entgegenwirken. Die Aufgabe der Form ist es nach Semper, diese nur beim Menschen in Gänze vorhandenen und ineinandergreifenden Kräfte symbolisch zu vergegenwärtigen. Jede Kultur verrate ihr Wesen durch ihr dominantes Schmuckprinzip. Der symmetrisch organisierte »Behang«, etwa des Faltenwurfs oder der Haarzöpfe, bindet den einzelnen Körper an den Boden, weist somit »makrokosmisch« auf dessen Beziehung zum Allgemeinen und ist typisch für die zeremonielle Kultur Ägyptens. Der Ringschmuck ist dagegen »mikrokosmisch«, da er sich, in Gestalt des Kranzes, des Gürtels oder Gewandsaumes, allein auf den Körper oder den zu schmückenden Körperteil bezieht, um dessen Proportionen zu unterstreichen, kraftvolle wie schlanke Formen zu betonen. Diesem Typus, der dem feudalistischen Kulturprinzip Assyriens zugeord-

net wird, ist im Übrigen die zentrumsbezogene Ordnung der Eurhythmie eigen; eine Halskette wirkt durch den »Kontrast der geometrisch-regelmäßigen Zusammenreihung von leblosen, zumeist dem Mineralreiche angehörigen Gegenständen zur Hervorhebung der schwelenden Formen des lebendigen Organismus« (SK, S. 18). Die dritte, von Semper eingeführte Form der vom »Richtungsschmuck« erreichten, für die Profilansicht berechneten »Bewegungseinheit« (SK, S. 31) muss nicht symmetrischer oder eurhythmischer Ordnung folgen, sondern markiert »den Gegensatz des Vorne und Hinten einer Erscheinung« (SK, S. 22), etwa, um es in Warburgs hier gründender Terminologie⁴¹ zu formulieren, im »bewegten Beiwerk« flatternder Gewänder oder des Helmschmucks.

Die Beispiele machen schon deutlich, dass Semper Schlegels und Rumohrs Primitivismus keineswegs teilt, sondern mit einer forcierten physikalischen Argumentation enger an Schellings naturphilosophische Modifikation des klassizistischen Anthropozentrismus anknüpft. Denn die im Schmuck wie in seinem Kristall-Äquivalent gestalteten Kräfteverhältnisse symbolisieren nichts anderes als die »Gestalt des wohlgebildeten Menschen«, die die »Grundbedingung des Formell-Schönen, nämlich sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit darzustellen« (SK, S. 28), im hohen Grad erfüllt. Semper orientiert sich durchweg an der klassischen Antike. Allein sie habe »ein freiestes Zusammengreifen der drei Prinzipie, jedes in seiner ihm angemessenen Wirkungssphäre« (SK, S. 25), erreicht. Vornehmlich in der griechischen Baukunst findet er die beschriebenen Arten des Körperschmucks wieder: den Behang in den Tropfenreihen des dorischen Gebälks, die Ringzierde in der Korona des Giebel-daches, dem umgebenden Metopenfries und zahlreichen Einzelornamenten, den Richtungsschmuck u. a. in den Palmetten der Akroterien.

Schon im Schmuckvortrag zeichnet sich die

programmatische Rolle des Kristalls ab, der neben der Kugel als einfachstes Beispiel für die im Bauschmuck zu leistende Kombination der drei Autoritäten genannt wird (SK, S. 33). Von hier aus wird die besondere Intention und Gewichtung des Motivs deutlich, das zum Kernargument von Sempers Theoriegebäude wird. Die Prolegomena zum Stil entwickeln die Ästhetik des Formell-Schönen nunmehr ganz aus dem eurhythmischen Strukturgesetz des Kristalls,⁴² der gleichsam als die natürliche Idealgestalt des Schmucks in jener universalen Bedeutung erscheint, wie sie zu Beginn des Vortrags in dem Hinweis aufgerufen war, dass das griechische Wort *kósmos* einst sowohl den Zierrat als auch die höchste »Naturgesetzlichkeit und Weltordnung« (SK, S. 5) meinte.⁴³ Der Kristall repräsentiert wiederum eine mythische Identität von Natur, Gesellschaft und Kunst, welche nun ausdrücklich die Autorität des Stils begründet. In Entsprechung zu Schellings »werkstätiger Wissenschaft der Natur« spricht Semper von einem »kosmische[n] Trieb des Menschen« (SK, S. 27), dessen Wirksamkeit seine formelle Ästhetik im dynamischen Gegeneinander von psychophysischen Beharrungs- und Lebenskräften erfasst. Die Problematik dieses Schemas liegt freilich in der einfachen Voraussetzung eines »freien Willens«, dem die »Resistenz der Medien« entgegenwirke (Stil, I, S. XXXV).

Die Geschichte der Kunst wie der Natur, so könnte man resümieren, besteht nach Sempers wie nach Schellings Lehre in einer Art von Störung eines ursprünglichen, im Kristall visualisierten Gleichgewichtes und seiner Wieder-gewinnung auf höherer komplex-organischer Ebene. Eben diese teleologische Geschichtskonstruktion, in der ein normatives Stil-Ideal, und mit ihm das narzisstische ungebrochene Subjekt, gerettet wird, macht es im Kontext von Sempers Theoriebildung nötig, über den Schmuck hinaus den Kristall als ein weiteres Kunstsymbol einzuführen, welches das weiter-

hin göltig erachtete menschliche Maß im prä-menschlich Anorganischen aufsucht. Nur die Setzung des kristallinen Urbilds kann der dreiteiligen Typologie Sempers die Evidenz einer gleichsam heilsgeschichtlichen Logik verleihen, Trennung und symbolische Wiedervereinigung der drei Beziehungsachsen des Menschen auf die Totalität des Universums projizieren helfen.

Schellings Modell wird von Semper überdies für die moderne Kunsttheorie gangbar gemacht, indem es die naturphilosophische Erklärung des Schönen noch expliziter mit seiner sozialen Bestimmung verknüpft. Der »kosmische Trieb« des Menschen kennt keine widerstreitenden Interessen, er ist unmittelbar libidinös und stiftet zugleich für das Kollektiv eine sinnbildliche Ordnung. Der Gürtel etwa schmückt und befestigt nicht nur das Gewand, er steht auch für Kampfbereitschaft. Der Behang hat über seine funktionalen und ornamentalen Aufgaben hinaus den Charakter eines Würdezeichens. Schon in diesen Beispielen zeichnet sich ab, dass Sempers Betrachtungen zum Schmuck wie zum Kristall grundsätzlich dem Komplex der Bekleidungstheorie und der mit ihr verbundenen Stoffwechselthese angehören, ja als entscheidende Begründung angesehen werden müssen. Am Schmuck, als dessen natürliches Äquivalent der Kristall fungiert, wird die Forderung veranschaulicht, dass das architektonische Ornament die Wesensgesetze eines struktiv-physischen oder psychosozialen Kerns sichtbar zum Ausdruck bringen müsse. Der Körperbezug des Schmucks und die eurythmische Zentriertheit des Kristallpolyeders verweisen auf den universalen Sinn der Architektur als Bekleidung. Semper wendet sich mit diesem Konzept einerseits gegen die damals sich abzeichnende Priorität des Zweckbaus und einer puristischen, ihre konstruktiven Eigenschaften offen zeigenden Architektur,⁴⁴ andererseits gegen eine bloße Applikation einzelner historischer Ornamentmotive, wie sie etwa in

modischen pompejanischen Ausstattungen seit dem späten 18. Jahrhundert üblich waren. Gegen den klassizistischen Primat der Form behauptet er – mittels seiner Forschungen zur antiken Polychromie oder durch den Hinweis auf die Einfärbung der Haut als urtümlicher Form des Schmucks⁴⁵ – die Priorität der Farbe als dekoratives Urphänomen. In seiner frühen Bautätigkeit hat Semper im Sinne dieser Anschauungen versucht, farbige Wand- und Fassadengestaltungen zu realisieren, die zugleich der Aufgabe gerecht werden sollten, in einem ornamentalen Gesamtsystem die Raumgrenze zu visualisieren, so etwa in dem Entwurf zum *Museum Donner in Neumühlen bei Altona* (1834) oder in einem für Frommherz Lobegott Marx entworfenen *Kaffee pavillon* mit polychromer Bemalung der Außenwand (1835).⁴⁶ Der plastische Ornamentalschmuck seiner Dresdener und Züricher Monumentalbauten blieb mit einer gewissen Strenge auf die architektonischen Strukturen bezogen, womit die Gefahr der leeren historistischen Ornamenthülle abgewendet werden sollte. Noch für die Prachtgebäude des Wiener Kaiserforums, für das Semper ab 1869 tätig wurde, lässt sich seine Bekleidungstheorie geltend machen.⁴⁷ Allerdings ist eine »Umbesetzung« des zu bekleidenden politischen Subjekts, gemäß den schon erwähnten feudalistischen Attitüden des aufstrebenden Bürgertums, festzustellen. Nach der begeistert erlebten Pariser Julirevolution bringt Semper das griechische Ideal mit dem Hang zu »bürgerlichem Gemein-sinn« (Bemerkungen, S. 220) in Verbindung. In Wien schließlich trifft der ehemalige Revolutionär auf einen neoabsolutistischen Imperator und Bauherr. Hier gilt es, die monarchische Staatsform baukünstlerisch zu umkleiden und zu symbolisieren. Als ob damit sein Ziel erreicht und weitere Kommentare nicht mehr notwendig seien, hat Semper mit diesem, ihm durch den Freund Wagner übermittelten Auftrag seine Tätigkeit als Kunsttheoretiker eingestellt. Der

dritte Band des *Stil*, in dem die sozialgeschichtlichen Grundlagen eine eigene Abhandlung erfahren sollten, blieb ungeschrieben.

Im Folgenden soll Sempers Beweisführung zu der »inneren Notwendigkeit« des Ornaments im Ganzen seines Theoriegebäudes genauer in den Blick genommen werden. Die Konsistenz von Sempers hochkomplexem und immer wieder mit neuen Terminologien und Typologien aufwartendem Denken lässt sich dann ermes- sen, wenn man seinen Zusammenhang im Ge- füge der Analogien fasst, die das methodische Gerüst jeder einzelnen Argumentation ausma- chen, aber auch über die einzelnen Schriften und terminologischen Systeme hinweg lesbar sind. Die folgende Betrachtung wird erken- nen lassen, dass der Kristall in seiner formalen Struktur das demokratische Ideal einer Ver- söhnung freier Individualität mit der Idee des Ganzen repräsentiert, für das sich Semper, der anders als Rumohr und Schlegel Winckelmanns Idee eines freien Griechentums zunächst treu bleibt, als Architekt und Theoretiker einsetzt.

Schon lange vor der Weltausstellung antwor- tet Semper auf die Krise der Repräsentation, indem er die obsoleten feudalen Machtinter- essen durch das griechische Modell einer vom »Bedürfnis« des Volkes gestifteten Architek- tur ersetzt:

»Nur einen Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht ... das organische Leben griechischer Kunst gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit« (Bemerkungen, S. 217ff.).

Die Überhöhung des Bedürfnisses zum kunst- bestimmenden Prinzip trennt Sempers Auffas- sung von der vitruvianischen Definition der Baukunst, die Zweckmäßigkeit, Solidität und Schönheit als ihre Faktoren nebeneinander stellte. Das Schöne ist für Semper nicht mehr

das über die Kategorie des *decorum* vermittelte Zeichen des Ranges einer über alle Partialinte- ressen erhabenen Herrscherperson, sondern un- mittelbarer und somit nicht weniger homogener Ausdruck eines Kollektivs. Das solcherart keinen Widerspruch duldende »Bedürfnis« des grie- chischen Volkes glaubt Semper in der lebendigen Einheit seines Kultus und seiner Staatsverfas- sung zu erkennen. Während die Harmonie bar- barischer Monumente »durch das Aufgehen der unselbstständigen Einzelheiten in die Gesamt- idee erreicht« sei, bestehe die griechische »nur durch ein freies und doch gebundenes Zusam- menwirken gleichberechtigter Elemente [...], durch eine Demokratie in den Künsten«⁴⁸. Als Verfechter einer polychromen Antike trennt er sich also nur partiell von Winckelmanns Klassi- zismus, denn vermittelt über das Konzept eines farbigen Ornaments versucht er, im Einklang mit dem Winckelmannschen Demokratiedan- ken, soziale und ästhetische Kategorien zu ver- schmelzen. Auch nach der gescheiterten Revo- lution hält er an dem Ziel fest, das »Volksleben [...] zu harmonischem Kunstwerke, analog dem Griechischen in seiner kurzen Blütezeit« (Vier Elemente, S. 132f.) zu gestalten. Den Boden für die Aufnahme der griechischen Polychro- mie sieht er nun nicht mehr im »bürgerlichen Gemeinsinn«, sondern durch einen allgemeinen Geschmackswandel bereitet:

»Griechische Polychromie steht nicht mehr da als isolierte Erscheinung, sie ist kein Hirngespinnst mehr, sondern entspricht dem Gefühl der Masse, dem allge- mein angeregten Verlangen nach Farbe in der Kunst« (Vier Elemente, S. 136).

Das Prinzip der Bekleidung ist also bereits in der Polychromiediskussion angelegt. Im Rekurs auf die wahre bunte Antike soll auch die Wahr- heit des zeitgenössischen Ornaments wieder- gewonnen und einer authentischen Baukunst zugeführt werden.

Kristallpalast und Bekleidungsprinzip

Sempers Kommentare zu Joseph Paxtons monumentalem Bau für die Londoner Weltausstellung (Abb. 2) bieten weiteren Aufschluss über die Entwicklung des Bekleidungsprinzips und ihren kunstkritischen Kontext; überdies stellt sich die Frage, in welcher Beziehung seine Kris-

oben zitierten Auffassung inspirierte, die antike Polychromie sei inzwischen etabliert. Joseph Paxton, als erfinderischer Konstrukteur von Pflanzhäusern bekannt, hatte sich trotz seiner Außenseiterrolle durchsetzen können, weil sein Konzept billig und schnell zu realisieren war. Der Eindruck räumlicher Weite – überbaut wurden bei diesem Objekt die erstaunlich

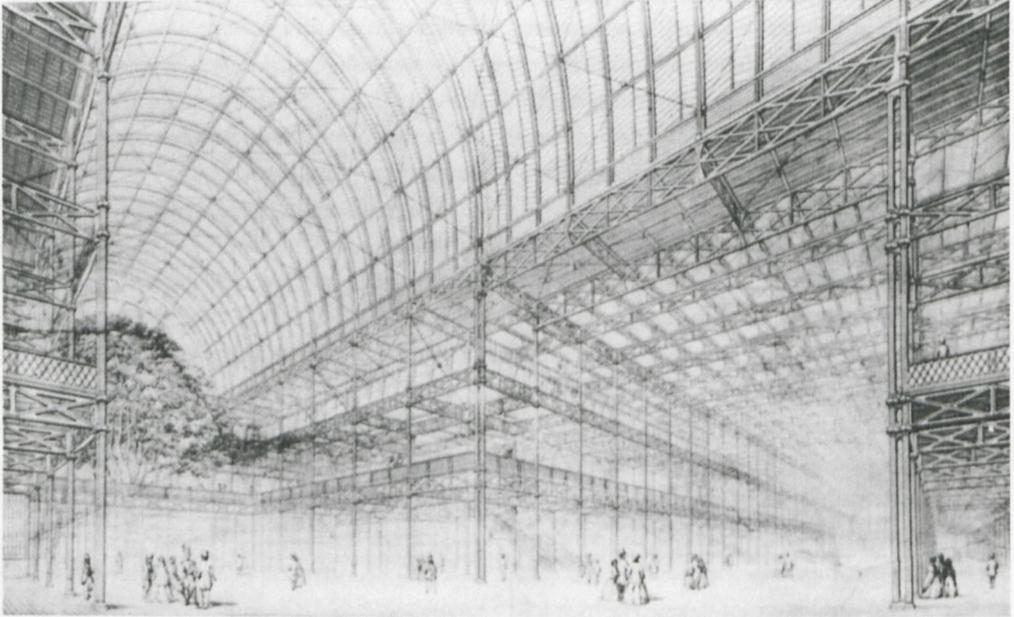


Abb. 2: Sir Joseph Paxton: Crystal Palace, London

tallmetaphorik zu der populären Nobilitierung des Ausstellungsgebäudes *Crystal Palace* steht. In dieser Benennung offenbart sich die Faszination, die von jenem Ingenieurbau ausging, obwohl er auf provokative Weise den Prinzipien der offiziellen Stilarchitektur widersprach. Das Gebäude trug seine Konstruktionsweise offen zur Schau; seine von Owen Jones entworfenen sparsamen Schmuckformen dienten keineswegs als Verkleidung,⁴⁹ ebensowenig die partielle Abdeckung der Glasfronten.⁵⁰ Die neuen Baustoffe Glas und Eisen ersetzten also die steinerne Baumasse und ihren plastischen Schmuck. Im Innern übernahmen reine Farbakkente die Rolle der Dekoration, was Semper vielleicht zu seiner

große Fläche von 563 x 124 Meter bei 24 Meter Höhe im überwölbten Mittelschiff – dürfte durch die Abfolge gleicher Konstruktionsteile noch gesteigert worden sein. Durch das Fehlen eines plastisch greifbaren Raumvolumens gab es keine dynamische Lichtführung mehr, konnte gleiche Helligkeit von allen Außenflächen des Baukörpers ins Innere eindringen.⁵¹

Gerade diese scheinbar grenzenlose Ausdehnung – der Kristallpalast war auch von außen nicht mit einem Blick zu umfassen – rief die Kritik der Architekten hervor und sollte dennoch zum Ferment eines neuen Architekturideals werden. Die »Eroberung des Ingenieurbauers durch die Architektur«⁵² begann mit der idealisi-

sierenden Rezeption von Paxtons Ausstellungsbau. Die dem Crystal Palace in zeitgenössischen Kommentaren zugeschriebene Löschung der ästhetischen Grenze ist eine Denkfigur, die der Semperschen Anthropologisierung der architektonischen Form durchaus entspricht. So wie diese auf die Einheit von sozialer und künstlerischer Praxis zurückgeführt wird, scheint die beispieldes »ausgeweitete Perspektive«⁵³ des *Crystal Palace* den architektonischen Raum in ein Stück Natur zu verwandeln. Auch hier, in der transparenten Membran der Glasarchitektur, die den Innenraum, gleichsam die zweite Haut seiner Bewohner, auf den Außenraum öffnet, begegnet wieder die programmatische Negation der Ichgrenze zugunsten einer »kosmischen« Objektivierung des Subjekts. In den kristallinen Utopien Paul Scheerbarts und Bruno Tauts sollte diese Erweiterung des Ichs ins All spielerisch weiterentfaltet werden.

Einer Architekturtheorie freilich, welche im symbolisch verstandenen Ornament die Konstruktion *sichtbar* sublimiert finden will, konnte Paxtons Bau kaum als Architektur gelten. Überraschend ist schon angesichts von Sempers rigider Ablehnung des Eisens als Baustoff, dass er, neben missbilligenden Kommentaren, durchaus eine vorsichtige Würdigung versucht.⁵⁴ Er stellt eine architektonische Weiterentwicklung in Aussicht, ja er zitiert sogar seine Typenlehre, welche die Elemente der Baukunst um den Herd als »geistigen Mittelpunkt« scharf.⁵⁵ Käme zu den Teppichbehängen zwischen den Pfeilern noch ein von Säulen getragenes Velum unter dem Glasdach hinzu, »würde man in diesem wundervollen Gebäude den ursprünglichen Typus der primitiven architektonischen Form vor sich haben«⁵⁶. Dem aus Fertigteilen montierten Gebäude fehlt seiner Ansicht nach nur die wertstiftende Form der »Bekleidung«. Die ornamentale Schale darf seiner Auffassung nach nicht zugunsten der Sichtbarkeit der Baukonstruktion aufgegeben werden; sie soll viel-

mehr ihre Autonomie als Kunstform dadurch legitimieren, dass sie sich symbolisch auf den von ihr bekleideten Kern bezieht. Wenn sich aber ein solcher symbolisierbarer wahrer Mittelpunkt der Beziehungen fände, malt Semper sich aus, könne dieser formlose und gigantische Bau zum wahren Gebäude der Zukunft entwickelt werden.

Es war offensichtlich die durch Teppichbehänge zwischen den Pfeilern, vielleicht auch die teilweise Abdeckung der Glasfronten in Erinnerung gerufene ursprünglich textile Form der Wand, die Semper zur Assoziation des *Crystal Palace* mit der primitiven architektonischen Form anregte. Semper brachte seine kultur reformerisch gemeinte Architekturkonzeption so in Zusammenhang mit einem Bau, der sich mehr als jeder frühere in die Verwertungsmechanismen industrieller Massenproduktion einreichte.⁵⁷ Auf Sempers Haltung zu den in England schon weit fortgeschrittenen kapitalistischen Produktionsverhältnissen wird noch zurückzukommen sein.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass in Sempers skeptischer Würdigung von Paxtons Ausstellungsbau die Argumente des Schmuckvortrags vorweggenommen werden. Für den Baukörper gilt dasselbe wie für den menschlichen Körper. Jede Arbitrarität der Ornamentgestaltung soll bekämpft, aber auch einer drohenden Reduktion architektonischer auf ingenieurtechnische Kompetenzen entgegengewirkt werden. Semper respektiert die Trennung von struktivem Kern und schmückender Schale nur unter dem Vorbehalt, dass der zu schmückende stoffliche Kern, ob Körper, Gegenstand oder Bauwerk, durch die schmückende Form gleichsam sublimiert wird. Damit folgt er so wie die euphemistische Rede vom »Kristallpalast«, in der das technische Konstrukt entmaterialisiert wird, idealistischen Postulaten der notwendigen Vernichtung des Stoffes in der Form. Da er sich aber als liberaler Bürger nicht mehr auf

die mythologischen Ideen berufen will, in deren Vergegenwärtigung die Realität verschwindet,⁵⁸ bleibt ihm nur der Bezug auf die Physis von Mensch und Natur, ein mechanischer Materialismus. Der Rekurs auf Typen der Naturgeschichte wie des Kunstgewerbes ersetzt den Maßstab akademischer, an der Antike gebildeter Formideale, der Intention folgend, ihn – jenseits einer historistischen Stilmaske – neu zu begründen.⁵⁹ Das Durchscheinen der Urtypen macht den Stil – definiert als die »Ubereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens«⁶⁰.

Der eurhythmischen Ordnung des Kristalls, in der Semper die identitätsstiftende Synthesearbeit der Kunst ausgedrückt fand, korrespondiert der architektonische Grundtypus der »Umfriedigung« oder »Umzäunung«, der dem kunstgewerblichen Zweig der Textilkunst zugeordnet wird, entsprechend der These, dass die Stilgesetze der Architektur ihr Urbild in denen der »Kunstindustrie« haben.⁶¹ Nicht zuletzt ausgehend von der Verwandtschaft zwischen dem Wort »Wand« und »Gewand« postuliert Semper eine ursprüngliche Einheit des schützenden Raumabschlusses mit seiner ornamentalen Bedeckung.⁶² Die »karaibische Bambushütte«, deren Modell 1851 auf der Londoner Weltausstellung zu sehen war, exemplifiziert, in Abwandlung der vitruvianischen Urhütte, diese Symbiose, denn die Mattenumhegung ist zugleich schützender und dekorativer Raumabschluss (Stil, II, S. 276).

Die Stoffwechseltheorie: Von Semper zu Loos

Die Unterscheidung der raumabschließenden ornamentalen Wand von der tragenden Konstruktion soll die Trennung beider Faktoren durch die notwendige Beziehung zwischen

Kernform und der sie bekleidenden Kunstform aufheben, wobei letzterer Priorität eingeräumt wird. Die Herrschaft des Bekleidungsprinzips rechtfertigt sich aus der Aufnahme der konstruktiven Funktionen in die ornamentale Außenhaut. Dekoration soll auf diese Weise, wie Hermann Bauer ausgeführt hat, »eine ›Emanation‹, nicht ›Applikation‹ [sein]. Sie ist das Ergebnis einer Umwandlung von dienenden Strukturelementen zu dienstfähigen: zu symbolischen«⁶³. Damit ist bereits das Prinzip des Stoffwechsels angesprochen, welches den zentralen Prozess der freien künstlerischen Gestaltung bezeichnet und deutlich auf die imaginäre Größe des projizierten Ideal-Ichs verweist, das nach Lacan in einem metamorphotisch-mimetischen Akt der Negation stofflicher Kontingenz zugunsten eines nur optisch wahrnehmbaren Spiegelbildes wurzelt. Sempers anthropologische Bestimmung der Form als Bekleidung, die er schließlich allen anderen typologischen Ableitungen vorgezogen hat, fokussiert die subjektmodellierende Funktion der Kunst. Die durch den Stoffwechsel erzeugte ideale organische Form bezeichnet, sinnfällig in der Abgrenzung von den »barbarischen« Völkern Chinas und Ägyptens, ein westliches Subjektideal, das sich, verstärkt seit der Romantik, durch den authentischen Ausdruck des inneren natürlichen »Kerns« definiert. Der Prozess des Stoffwechsels meint jenen Verinnerlichungsprozess des von Schelling beschriebenen Genieschaffens, bei dem die Natura naturans zur Matrix eines bewusst-unbewussten Produktionsaktes wird, der Subjekt und Objekt versöhnt. Eben dahin zielt Sempers Vision einer von allem Widerspruch befreiten, in der reinen Visualität erscheinenden Form: »Vernichtung der Realität des Stofflichen ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll«⁶⁴. Wo die barbarischen Völker Struktur und Dekoration noch unorganisch verbinden, hat erst der »schaf-

fende Genius der Griechen« (Stil, I, S. 220) diese Spannung zwischen roher Materialität und Symbol getilgt, und, so wäre zu ergänzen, die Autonomie einer autonomen und zugleich welthaften Ich-Größe erreicht. Plausibilität erreicht Sempers Konstruktion wie die Schellings nur durch ein grundsätzlich metaphorisches Analogie-Denken, das die »höhere« Form des künstlerischen Stoffwechsels als Nachbild natürlicher, »primitiver« Techniken versteht. Der Weg vom ursprünglichen Bekleidungsprinzip zum genuin künstlerischen Stoffwechsel soll im Folgenden genauer nachvollzogen werden, denn nur so kann die enorme Bedeutung von Sempers Bekleidungs- und Stoffwechseltheorie als prototypische Kunsttheorie der Moderne deutlich werden.

Im Absatz über das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst schildert Semper den in der Teppichwand mündenden ursprünglichen Prozess einer Transfiguration, die dem künstlerischen, in die monumentale Baukunst einmündenden Stoffwechsel vorausgeht, aber selbst schon nach seinem Gesetz strukturiert ist:

»Als früheste von Händen produzierte Scheidewand, als den ursprünglichsten vertikalen räumlichen Abschluss den der Mensch *erfand*, möchten wir den [...] aus Pfählen und Zweigen verbundenen und verflochtenen *Zaun* erkennen, dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt./Von dem Flechten der Zweige ist der Uebergang zu dem Flechten des Bastes zu ähnlichen wohnlichen Zwecken leicht und natürlich./ Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheiten der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das *Muster*. Bald überbot man diese natürlichen Hilfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffs, das *Färben* und die *Wirkerei* der bunten

Teppiche zu Wandbekleidungen, Fussdecken und Schirmdächern« (Stil, I, S. 227f.).

Architektur »als formale Gestaltung der Raumsidee« ist somit nicht durch das konstruktive Gerüst definiert, sondern durch das, was an diesem befestigt wird und, sei es durch Verkleidung der soliden Mauer, als flächiger Raumabschluss wirkt (Stil, I, S. 228). Für die textile Urform der Architektur als Raumkunst spricht nach Semper der in südlichen Ländern übliche Einsatz gewebter Stoffe als raumtrennenden »Teppichwänden«. Grundlage für den Schritt zur monumentalen Baukunst ist das aus Anlass von großen Feierlichkeiten errichtete reich geschmückte theatrale »Schaugerüst«. ⁶⁵ Der Stoffwechsel in den Künsten besteht schließlich darin, urtypische Kunstmotive durch verschiedene Materialien und Behandlungsweisen hindurchzuführen und gewissermaßen abzubilden. Der Beweisführung, dass die ursprünglichen Techniken der Wandbereitung, das Flechten und Weben, in die Formen der eigentlichen Baukunst eingegangen seien, sind in Sempers *Stil* rund 300 Seiten gewidmet, die das Bekleidungsprinzip in Polynesien, China und Indien, ausführlich in Griechenland und Rom, schildern und schließlich in der Bemerkung kulminieren, dass die Renaissance, und zwar die Periode zwischen der Kühle des Bramante und dem überladenen Schnörkelstil Borrominis, die einzige Kunstperiode neben der des Phidias sei, die, als »vom Barbarenthume ganz emancipirt zu betrachten ist« (Stil II, S. 513). Sie hat, so muss man schließen, trotz ihres Irrtums, die »antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen« (ebd.), den Stoffwechsel der ursprünglichen Teppichwand bis zu ihrer restlosen Symbolisierung entfaltet. Explizit ausgeführt wird diese Vollendung des Stils allerdings nicht. Im Ersten Band des *Stil* ist sie vor allem an die These der polychromen antiken Marmortempel und ihrer Verbindung mit der Wandmalerei geknüpft: Im Farbenschmuck

(und nicht in der auf den weißen Marmor reduzierten Form) vollzieht sich die »Emancipation von dem Materiellen« (Stil, I, S. 467). Auf der Suche nach signifikanten Hinweisen zur Renaissance, die Semper – der übrigens nicht nur den »Primitivisten« Rumohr, sondern auch Jakob Burckhardt,⁶⁶ der dieser Epoche ihren Namen gegeben und mit ihr das Originalgenie verbunden hat, verehrte – als Vorbild für die zeitgenössische Baukunst erachtete, wird man in der Untersuchung zur Stereotomie im zweiten Band fündig. Hier wird, allerdings ohne direkte Kommentierung, die Abbildung des Quaderwerks am Palazzo Pitti (Stil, II, S. 362) unmittelbar gefolgt von einer Detailansicht des Quaderwerks vom »Dresdener Museum« (Abb. 3), also der sogenannten Sempergalerie am Zwinger, die nach Sempers Flucht 1849 im Jahr 1855

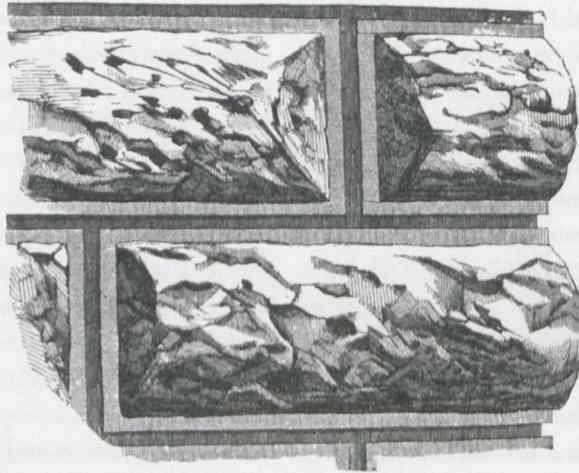


Abb. 3: Quaderwerk am Dresdener Museum

durch Karl Moritz Haenel fertiggestellt worden war. Diese Bildregie untermauert somit Sempers eigene Architekturästhetik und lässt sich, wie im Folgenden auszuführen sein wird, als zentrales Beispiel für den künstlerischen Stoffwechsel verstehen.

Die Verwendung der Steinkonstruktion, des genuin monumentalen Baustoffs, ist auf der Grundlage des Bekleidungsprinzips konsequenterweise eine »sekundäre Technik« (Stil, II, S. 352), die aus der Umbildung der älteren Künste des Wandbereitens hervorgegangen ist. Es zeigt sich allerdings, dass das Quader-

werk nur über den Rekurs auf die naturwissenschaftliche Konzeption der Prolegomena und die hier dargelegte abstrakte Gesetzmäßigkeit des Schmucks auf den textilen Ursprung der Architektur zurück zu beziehen ist. Auf diesem Hintergrund kann Semper einen für die Geschichte des Mauerwerks entscheidenden Sublimierungsakt beschreiben – die *sichtbare* Unterscheidung zwischen dem rahmenden Fugenschnitt und der plastisch hervortretenden Füllung. Auf das Rustikageschoss des Dresdener Galeriebaus lässt sich der Kommentar beziehen, dass Rahmen und Spiegel als die nach außen

hin sichtbaren Elemente des Quaders »strukturell tätig« sind, insofern sie »Druck und Gegendruck« ästhetisch ins Bewusstsein heben. Dies geschieht maßgeblich durch den erhöhten, hier mit einer rauhen, splittigen Oberfläche ausgestatte-

ten Spiegel, der den »Ausdruck der Resistenz [...] deutlicher als ein *glatter*« zeigt (Stil, II, S. 364). In Kontrast hierzu treten die geglätteten oder rhythmisch strukturierten Fugenbänder, die eine Verkettung der Struktur zum Ganzen leisten und dadurch den älteren Traditionen des Webens, Flechtens, Stickens und Säumens entsprechen (Stil, II, S. 373). Die kunstsymbolische Verkörperung der Teppichwand wird im Quaderwerk also dadurch geleistet, dass Fugenschnitt und plastische Quaderfläche die »kosmischen« Autoritäten des Schmucks sichtbar werden lassen, wie sie in der Ordnung des Kristalls

formelhaft verdichtet worden waren. Der Stein ist dann nicht mehr bloßes Baumaterial, sondern wird im eurhythmischen Verband, der monumentale Abgeschlossenheit gegenüber dem Außen mit dem Prinzip der Verkettung ein, zum Formsymbol. Der soziale Gehalt ist dabei im Urtypus des Herds gegeben, aus dem Semper das Kunstmotiv der Steinmauer ableitet. Der Quaderbau, ob als einfacher Altar oder in Gestalt des Tempel-Unterbaus, vertritt nämlich nach seiner Auffassung sinnbildlich die »Gesamtwelt« und verhält sich als Weiheplatz zu dem auf ihm präsentierten Geweihten, als ein Formträger, so wie die Fassung den eigentlichen Schmuck umgreift, ihn vom Außen abgrenzt und zugleich das Ganze repräsentiert.⁶⁷

Ganz im Sinne von Schellings Diktum der Kunstwerdung durch selbstbezügliche Versinnbildlichung gewinnt die Baukunst auch bei Semper ihre Autonomie aus der »Nachahmung von sich selbst«⁶⁸. Aus der bloß naturhaften Funktion der »Umfriedigung« abgehoben und in einem freien gestalterischen Akt auf andere Materialien übertragen, repräsentiert der Bauschmuck – der damit selbst zum Kunstsymbol wird – die funktionellen Gesetze der urtypischen Teppichwand. Als Kunst konstituiert sich die Architektur also durch das Ornament, das keinem *decorum* mehr dient, sondern autonomer Ausdruck des sozialen Bedürfnisses wie der in der Konstruktion wirkenden Naturgesetze ist. Die Gestaltungsmacht des zeitgenössischen Baukünstlers, den Semper zwischen den Zeilen adressiert, wird als individuelles Vermögen somit auf die Autorität vermeintlich natürlicher kultureller Ursymbole und physikalischer Gesetze verpflichtet.

Diese Fiktion einer die Abbildung »überwindenden« Identität von Kunst und Natur – welches erweist schon die Schellingsche Definition der notwendig selbstbezüglichen Architektur – ist an die formale Operation der Wiederholung gebunden, in der das demokratische Prinzip

der Gleichheit auf formaler Ebene wiederkehrt. Allerdings wird es durch die Annahme einer in der Spiegelbeziehung wirksamen künstlerischen Sublimierungskraft von jedem sozialen Sinn wieder abgezogen. Der Kristall bildet diese »unmögliche« Synthese aus Egalität und Autorität in seiner Struktur der eurhythmischen Reihung ab. Implizit ist dem repetitiven Kontinuum der Stoffwechselprozesse von einer jeweiligen Urform zu ihrem spiritualisierten Nachbild jedoch auch die Umkehrbarkeit der Verhältnisse. Was Kern ist, kann auch Schale werden. Ein Exempel aus dem Schmuckvortrag mag dieses inhärente Tauschprinzip belegen. Hier erörtert Semper das Bekleidungsprinzip, indem er ausführt, dass jede »in sich abgeschlossene Form [...] sozusagen an einem Körperlichen [haftet], bei dessen Gestaltung und Erhaltung Kräfte tätig sind« (SK, S. 28), deren dynamisches Gesetz in der Form zum Ausdruck gelangen soll. Es bleibt jedoch nicht bei der Gegenüberstellung von struktivem Kern und Schmuck. Der Schmuck selbst teilt sich in die Fassung und das Kleinod, wobei die Fassung zum Kleinod wiederum im selben Verhältnis steht wie der Schmuck zur körperlichen Entität, die er schmückt. Die Fassung »hat unmittelbar gar nichts mit dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten zu schaffen, sondern bezieht sich direkt nur auf die Einheit, welche sie einfaßt, mit anderen ihrer Art verkettet, und an dem geschmückten Gegenstand befestigt« (SK, S. 39). Mit anderen Worten: Die Fassung wird zum Schmuck des Schmucks.

Es wird deutlich, dass der Kern-Schale-Konstellation eine Arbitrarität eignet, die mannigfache Möglichkeiten eröffnet, das Bekleidungsprinzip zu motivieren. Schon in Adolf Loos' burschikoser Aneignung zeigt sich, dass aus Sempers hochkomplexer Theorie vor allem die »natürliche« Berechtigung des Künstlers abgeleitet wird, nicht zu imitieren, sondern aus der inneren Vorstellung – »mit seinem geistigen auge«

frei zu gestalten und in dieser Unabhängigkeit von stofflichen Gegebenheiten dem absoluten Gesetz der »menschliche[n] Seele« gerecht zu werden.⁶⁹ Dass derselbe Autor zehn Jahre später das Ornament zum »Verbrechen« stempelte, impliziert nicht etwa die Abkehr von Sempers Kunsttheorie, sondern nur eine Verschiebung der Kern-Schale-Operation. Wie in der frühen Schrift, die bereits gegen die historische Surrogatkunst antrat, wendet er sich auch hier ganz im Sinne Sempers gegen das »applizierte« Ornament, denn auch das »neue« Ornament der Jugendstilünstler van de Velde oder Otto Eckmann wurde dem Semperschen Ideal einer therapeutischen Durchformung der Gesellschaft nicht gerecht. Loos reklamiert die Utopie, indem er, wie schon Semper, auf die Mängel des kapitalistischen Produktionsprozesses eingeht:

»Wenn ich für eine glatte Dose so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die Differenz an Arbeitszeit dem Arbeiter. [...] Ornament ist vergeudete Arbeitskraft und dadurch vergeudete Gesundheit« (OV, S. 282).

Das solcherart degenerierte Ornament hat »keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung« (OV, S. 283). Loos würdigt zwar immer noch die echte Ornamentproduktion des Volkes und der älteren Generation. Als Künstler-»Aristokrat«, »der an der Spitze der Menschheit steht«, muss er nun jedoch die »Ornamentlosigkeit« als das »Zeichen geistiger Kraft« (OV, S. 278) einsetzen, welches einst im Ornament aufgerufen war. Die soziale Utopie der Avantgarde zeigt hier ihr Janusgesicht, denn die naive Annahme, der Ornamentverzicht würde die Fron der Arbeiter vermindern, kaschiert lediglich die Allianz mit einem volkswirtschaftlichen Rationalisierungsinteresse, das sich hier offensiv mit dem Habitus feudaler Repräsentation paart.

Die Rezeption von Sempers Bekleidungs-

theorie durch Loos deutet die verdeckte Liaison zwischen historistischer Ornamenttheorie und modernistischer Abstraktion an, die schon Sempers faszinierte Reaktion auf den Crystal Palace verriet. Die Austauschbarkeit von Kern und Schale in Sempers Schema erlaubte es schließlich, das strukturelle Gerüst selbst, »bekleidet« mit einer entsprechenden Kommentierung, in den einstigen Rang des Ornaments zu heben. Loos' ökonomische Argumentation legt es zudem nahe, das Verhältnis der Semperschen Theorie zur Marx'schen Theorie der Warenproduktion zu skizzieren.

Resümee mit einem Exkurs zu Marx' »Wertkristall«

Die am Kristall aufgewiesene egalitär-autoritäre Struktur der Eurhythmie ist im Ganzen des Semperschen Theoriegebäudes ein Synonym für die Bekleidung, das Grundprinzip aller Dekoration, welches maßgeblich aus der textilen Kunst abgeleitet, aber auch in der Bemalung und Tätowierung der Haut (»die naturwüchsigste Decke«, Stil, I, S. 97) ausgemacht wird. Sempers Urhüttenvariante bildet das moderne Dilemma, die Trennung des Ornaments vom Baukörper, ab, um zugleich die Behauptung aufzustellen, dass diese Getrenntheit erstens schon die Urfänge der Architektur bestimme und zweitens nicht als solche aufzufassen sei, da die ornamentale Hülle als Vergeistigung des konstruktiven Kerns diesen in transzendierter Gestalt gleichsam in sich aufnimmt. Wie Schelling und Rumohr für die bildende Kunst, führt Semper für die Architektur eine »Naturalisierung« der Stilgesetze durch, die für die Kunstwissenschaft wie für das Selbstverständnis der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung werden sollten.

Festzuhalten ist vor allem der ahistorische Duktus der beschriebenen Theorie. Natur und

Bedürfnis gelten Semper als unveränderliche Bestandteile der Kunst, die den relativen gesellschaftlichen Umständen, zu denen etwa die Fabrikproduktion gehört, gegenüberstehen. Wo Hegel die Kunst als in sich selbst historisches Phänomen gedeutet hatte, orientiert sich Semper wie andere vom Reformeifer besetzte Theoretiker und Künstler an Schellings Identitätsgedanken, welcher der Kunst ihre höchste Bestimmung nicht streitig machte. Auch wenn Semper dies nicht explizit ausführt, setzt seine Konzeption der freien Symbolisierung des struktiven Kerns das Schellingsche Genie voraus, das sich in die innersten Kräfte der Natur einlässt und diese zum Impuls seiner Schöpfung macht.⁷⁰

Zuletzt ist auf Sempers vermeintlichen Materialismus einzugehen. Man könnte darüber nachdenken, ob die Stoffwechseltheorie als Erbin des idealistischen Begriffs der Form ein Abbild des ökonomischen Wertschöpfungsprinzips ist, stellt doch die Kette der Kern-Schale-Formationen eine Art Tauschprozess vor, welcher der von Marx analysierten Verwandlung der Ware formal ähnlich scheint.⁷¹ Ist Sempers Kristall dem »Wertkristall« aus der Marx'schen politischen Ökonomie verwandt? Im Zentrum von Sempers Architekturtheorie steht wie im Kapital ein wertstiftender metamorphotischer Prozess. Der Vergleich mit Marx' Analysen scheint überdies nahezuliegen, weil Sempers Theorie aus der Konfrontation mit der Warenförmigkeit künstlerischer Produktion hervorgeht. Man würde jedoch dem Formalismus von Sempers Analogiedenken anheimfallen, ließe man außer Acht, dass Marx' Rede vom Wertkristall den Realitäten der ökonomischen Basis, speziell der Lohnarbeit gilt, während Sempers Kristall als Kunstsymbol eben nicht die konkrete gesellschaftliche Produziertheit der Architektur in ihrer Bedingtheit in den Blick nimmt, sondern ihre ideologische Funktion affirmiert, frei gestal-

tete Nachbilder von Urtypen zu liefern. Der Sohn eines wohlhabenden Wollfabrikanten berief sich, wie gezeigt wurde, auf die Prinzipien der bürgerlichen Emanzipation, die Natur, Bedürfnis und Gemeinwohl gegen die feudale Herrschaft anführte, sich mithin als Vertretung des gesellschaftlichen Ganzen zu legitimieren suchte. Insofern bestätigt Semper in geradezu exemplarischer Weise, was Marx und Engels über die Struktur der bürgerlichen Ideologie ausgeführt haben⁷² und was hier zugleich als Grundmuster eines narzisstischen Identitätsmodells zur Debatte steht. Denn die Anrufung des Allgemeinen bleibt stets, hier über die Idee des formstiftenden »Stoffwechsels«, an die Autorität des freien, von Regeln unabhängigen Künstlerindividuums⁷³ zurückgebunden, das – so wie der Feudalherrscher als irdischer Vertreter höchster göttlicher Macht – als Mediator höchster, wenn auch irdisch-natürlicher Gesetzlichkeit wirksam ist. Das Individuum bleibt Agens, während sich nach Marx die quasinaturgesetzliche Bewegung der warenproduzierenden Gesellschaft »hinter dem Rücken« der Akteure abspielt. Zwar gibt es auch bei Marx einen anthropologischen Grundgedanken, der, ebenfalls Semperscher Terminologie verwandt, die Arbeit als notwendigen »Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur« begreift; doch gemeint ist die »nützliche Arbeit« als »Bildnerin von Gebrauchswerten«⁷⁴. Durch die Verwandlung der Gebrauchswerte in Tauschwerte gerät dieser Stoffwechsel aus dem Gleichgewicht. Die Warenproduzenten werden von ihren Produkten beherrscht: »Ihre eigene gesellschaftliche Bewegung besitzt für sie die Form einer Bewegung von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren«⁷⁵.

Auch in Sempers Stoffwechsel-Konzept wird eine Form der Arbeit beschrieben, die Eigenart künstlerischer Produktion nämlich. Sie besteht in der vergeistigenden Umformung

nützlich-zweckgebundener Techniken und Materialien, das heißt, sie will sowohl nützlich als auch in einem universalen Sinne bedeutsam sein, Tauschwert besitzen. Der Kristall propagiert so gesehen das Kunst- oder Bauwerk als eine ›absolute Ware‹, in der jene Entfremdungsprozesse, die der Kristallisierung gesellschaftlicher Arbeit in der Ware nach Marx innewohnen, aufgehoben werden; und zwar durch die individuelle künstlerische Transsubstantiation des Stofflichen, die den ursprünglichen Stoffwechsel mit der Natur zurückgewinnt, das Subjekt mit der Welt versöhnt. Wie schon Adrian von Buttlar feststellte, blieb Semper trotz seiner deutlichen Kritik an der Versklavung der Kunst durch das große Kapital und seine Verwertungsinteressen in den Grenzen einer liberalen, den Marktgesetzen vertrauenden Anschauung.⁷⁶ Nach anfänglichen »Verwirrungen«, so äußert er 1852, würden sich die kapitalistischen Zustände »früher oder später zum Heile und zur Ehre der Gesellschaft nach allen Seiten glücklich entfalten«⁷⁷.

Auf den imaginären Status der Künstlertheorie, die dem besagten Vertrauen in die Allianz künstlerischer und ökonomischer Entwicklungslogik die Basis liefert, wirft Marx' Verwendung der Kristallmetapher, näher betrachtet, ein kühles Licht. Im Verkauf einer Ware erscheint das Geld, so Marx, zunächst »als der feste Wertkristall, worin sich die Ware verwandelt« (1867, S. 24). Das häufig von ihm verwendete Bild von der in der Ware »kristallisierten« Arbeitskraft akzentuiert die falsche, irrationale Erscheinungsform des Tauschwertes. Übersetzt heißt es: Während in Wirklichkeit die Arbeitskraft Wert hat und ausgetauscht wird, scheint es dem Alltagsbewusstsein so als enthielten die Waren selbst den Wert. Dieser Eindruck der zauberischen Dematerialisierung eines materiellen Vermögens, der Arbeitskraft, macht den Fetischcharakter der Ware aus. Die Wahl des Terminus »Kristall« mar-

kiert in Marx' Argumentation somit den temporären und illusionären Charakter der Ware als Wertträger.

Die Parallelität der Metaphern darf also nicht dazu verleiten, Kunst- und Warenproduktion de facto gleichzusetzen; hervorzuheben ist der Kontrast der jeweiligen Perspektive auf den metaphorischen Charakter des Kristallmotivs. Marx nimmt es zu Hilfe, um den fiktionalen Charakter der Wertform zu signalisieren. Sempers Kristall, als Kunstsymbol ein »allgemeines Äquivalent« des Schönen, wird dagegen mit naturwissenschaftlichem Ernst als Realität behandelt. Wo Marx das »Als ob« der warenförmigen Erscheinung des Werts kritisch fokussiert und von den faktischen Gegebenheiten abhebt, gibt es bei Semper keine Unterscheidung zwischen einer metaphorischen und einer analytischen Ebene. So durchdringt die Idee der Urtypen und ihrer Modifikation, insbesondere das Prinzip der Bekleidung, die detaillierten empirischen Beschreibungen von Material und Technik der textilen Kunst im *Stil*. Wo Marx kritisch die Erscheinungsform der Wert-»Gegenständlichkeit« beschreibt, verbleibt Semper in einem sich selbst genügenden ideologischen Raum, wo Erscheinung und Wesen stets positiv aufeinander bezogen sind, ein organisches Ganzes bilden.

Der Kristall bildet das Funktionsgesetz der Kunst als bürgerlicher Ideologieproduktion ab, die, notwendig aus der materiellen Produktion herausgelöst, die Idee des Ganzen, nichts anderes als das mit der Welt versöhnte Schelling'sche »Subjekt-Objekt«, zu liefern hat. Totalität kann nurmehr behauptet werden, indem die Projektion auf ein ursprüngliches universales Selbst, als formale Operation, zur Darstellung gebracht wird. In dieser modernen Selbstreferenzialität der Kunst, Restitution jener »orthopädischen Ganzheit« des narzisstischen Ichs, scheint immerhin auch die Möglichkeit einer *kritischen* Selbstreflexion der Kunst auf, die

im 20. Jahrhundert ausgiebig wahrgenommen werden sollte.

Ausblick: Im Kristall »gelebter« Stil

Die Weiterführung der Kristallsymbolik im Rahmen von Kunstwissenschaft und Künstlertheorie impliziert allerdings mit der Kontinuität des naturphilosophisch aktualisierten Klassizismus, wie er hier an Schellings, Rumohrs und Sempers Kunstauffassungen dargelegt worden ist, eine affirmative Auslegung jener Selbstbezüglichkeit. Peter Behrens, sicherlich mit Sempers Schriften vertraut, verschaffte dem Kristall einen gralshaften Auftritt im Rahmen eines Festspiels zur Eröffnung der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe. Ein nietzscheanischer Verkünder enthüllte den Kristall und bestimmte somit den Künstler zum Stifter des neuen Menschen, den das monumentale Paar am Eingang des Künstlerhauses vorstellt.⁷⁸

Alois Riegl, der sich als Kurator am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gegen den »Materialismus« der Semperianer zur Wehr setzte,⁷⁹ hat de facto an Sempers formelle Ästhetik direkt angeknüpft und der Metapher des Kristalls eine Schlüsselstelle im Rahmen der kunsthistorischen Methodik zugewiesen. Das Bild der Kristallisation bereitete den Begriff des Kunstwollens vor,⁸⁰ durch den die Kategorie des Stils, wie bei Semper angelegt, auf eine Naturgesetzlichkeit zurückgeführt wurde, die mit urwüchsigen kulturellen Antrieben des Menschen gleichgesetzt werden konnte. In der *Historischen Grammatik der bildenden Künste* formuliert Riegl die identitätsphilosophische Prämisse seiner stilgeschichtlichen Lehre in aller Deutlichkeit:

»Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen,

nach denen die Natur die ihrige formt. Alles bildende Kunstschaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wettstreiten mit der Natur [...]. Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation [...]«⁸¹.

In dieser frühen Theoriebildung Riegls ist das Kristalline nicht nur Matrix der naturanalogen künstlerischen Produktion, sondern auch Attribut des entwicklungsgeschichtlich frühen (»harmonistischen«, später »taktischen«) Stils. Die Morphologie der künstlerischen Formen erscheint als Wandlung eines universalen Wahrnehmungs-Dispositivs, das die Selbstaffirmation der gesellschaftlichen Subjekte, gedacht als epochal homogene Größen, zum Ziel hat und auf permanente Optimierung dieses Ziels angelegt ist. Die in *Spätromische Kunstindustrie* dargelegte historisch aufsteigende Linie vom Kristallinen zum Optischen impliziert eine Bewegung von der nahsichtigen Fixierung auf den Körperraum zum fernsichtigen Freiraum, von der stofflichen Individualität, deren exemplarische Gestalt die »kristallinische Form« der Pyramide ist, bis zur modern impressionistischen, vermeintlich in der spätromischen Kunst vorweggenommenen »Darstellung der Einzelform im unendlichen Raume«⁸². Im apektivischen Zusammentreten von primitiver Flächigkeit und Raumganzen erfüllt sich die Kompromiss-Figur des Kristalls, der noch dem abstrakten Kunstschaffen die Bedeutung leihen sollte, durch die Gestaltauflösung ein Ideal-Ich zum Ausdruck zu bringen, das sich nicht mehr in dargestellten Körpern, sondern in der Repräsentanz des künstlerischen Prozesses selbst findet.

Ausgehend von Riegls Kennzeichnung des aus primitiver »Raumscheu« hervorgehenden kristallinen Stils, konzipiert Wilhelm Worringer, mit enormer Wirkung auf zeitgenössische Künstler, einen ursprünglichen Abstraktions-

drang oder »Urkunstreib« (Abstraktion, S. 183, Anm. 4) dem nun auch wieder explizit das Begehren nach dem Absoluten eingeschrieben wird:

»Dieser Drang mußte seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden, welche, von allem äußeren Weltzusammenhang erlöst, eine Beglückung darstellt, die ihre geheimnisvolle Erklärung nicht im Intellekt des Betrachtenden, sondern in den tiefsten Wurzeln seiner körperlich-seelischen Konstitution findet. Ruhe und Beglückung konnten nur da eintreten, wo man einem Absoluten gegenüberstand. Infolge des tiefinnersten Zusammenhanges aller Lebensdinge ist nun diese geometrische Form auch das Bildungsgesetz der kristallinisch-anorganischen Materie« (Abstraktion, S. 71).

Dass die Kristallbildung von Behrens, Riegl und Worringer umstandslos als Metapher künstlerischer Stil-Produktion eingesetzt wird, zeugt von einer Vereinfachung der Argumentation Schellings und Sempers, deren Kerngedanke, die Analogie von Naturprozess, Sozial- und Kunstgeschichte, jedoch genau getroffen wird. Und so wie Schellings, Rumohrs und Sempers Rückbesinnung auf die kristallinen Gesetze der Natur wie des sozialen Lebens mit dem Ausblick auf eine neue Mythologie verbunden war, die das künstlerische Genie zum Statthalter einer wahrhaft menschlichen Gemeinschaft kürt, sehen sich Behrens und die ihm folgende expressionistische Generation, nicht selten vor dem Hintergrund einer Lektüre von Worringers Dissertation, als Erbauer eines neuen, vom Utilitarismus der Moderne gereinigten Lebens, einer von allen Bedingtheiten losgelösten Existenz.

In der Konsequenz der romantischen Kristall-Ästhetik liegt es, dass Protagonisten der abstrakten und semiabstrakten Malerei sowie Vertreter einer sachlichen Architektur sich selbst zum Kristall stilisierten. In Paul Klees Tagebuch wurde die narzisstische Dimension der

Kristallmetapher zum ersten Mal manifest. In einer offenkundig auf Worringer reagierenden Passage, die seine Entwicklung zur Abstraktion als Übergang zu einem Jenseits kommentiert, das »ganz ja« sein darf, fügt Klee Anfang des Jahres 1915 einen Zettel mit der Aufschrift »Ich Kristall« (Tagebücher, Nr. 951) ein, so als ob er diesen gleichsam als Selbstbild vom Text habe abheben wollen. Die noch Ende 1914 im Zeitecho publizierte Lithografie *Der Tod für die Idee* (1915, 1) transformiert in diesem Sinne den Gedanken an den Heldentod fürs Vaterland in die Idee der Selbstauflösung und Selbstobjektivierung im Werk.⁸³ Die liegende Figur wird ausgelöscht durch ein Strichgespinst, das sie zugleich in die kubistische Architektur aufgehen lässt. Durch Kreuz-, Bogen- und Dachformen wird der Gedanke an die christliche Kirche erweckt. Treppennotive deuten generell eine Aufstiegsbewegung an. Kürzelhafte Baumdarstellungen geben der derart sakralisierten Architektur gemäß romantischer Ikonografie ein Fundament in der Natur. Die Erinnerung an Friedrichs Vision der christlichen Kirche liegt nicht allzu fern. Klees metaphorische Selbstkristallisierung gibt eine idealistische Leseweise der kubistischen Abstraktion vor, indem sie die Sprengung der Gestalt mit den Indizien einer Allnatur und der Konnotation vergeistigter Verticalität ausstattet.

Der Kristall bleibt in Klees Werk und Theorie ein wichtiges Motiv, das zum einen – so in *Kristallisation* (Abb. 4) und *Neuer Kristall* (1934, 812) – seine Revision der perspektivischen Logik spiegelt, zum andern aber – besonders im Rahmen seiner Kunstlehre – die idealistische Option auf ein Ganzes aufrechterhält, so in der kristallinen Variante auf den Farbkreis in den Pädagogischen Notizen am Bauhaus.⁸⁴ Synonym des Kristalls ist die Metapher der Genesis des Werks. Klees gesamte Formlehre am Bauhaus scheint dem bei Schelling wie Semper vorgegebenen Versuch gewidmet zu sein,

Kräfteverhältnisse, Strukturen und Bewegungsabläufe in der Natur als Modelle bildnerischer Gesetze und Funktionszusammenhänge zu bestimmen.⁸⁵

Die Kontinuität der Schellingschen Genieregion seit Friedrichs Selbstverteidigung gegen den klassizistischen Regelkanon ist erstaunlich angesichts der radikalen Strukturveränderung des künstlerischen Bildes, das seine repräsentative Funktion mehr und mehr zu seinem einzigen reflexiven Gegenstand macht. Während Klees Bilder die Fundamente der klassischen Malerei kritisch befragen und derart ins Wanken bringen, bleiben auf der Ebene des Kommentars die idealistische Formtheorie und ihr repräsentativer Anspruch auf Totalität unangefochten. »Kunst ist wie Schöpfung« (Tagebücher, Nr. 1008, Juli/August 1916). Im Auge des theomorphen Ichs verschmelzen optische und nicht-optische Erfahrung zu einer absoluten Selbst-Gestalt, wird das narzisstische Dispositiv der Zentralperspektive noch überboten.⁸⁶

Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Mythologie des Kristalls unter Architekten, exemplarisch im Kreis der *Gläsernen Kette* um Bruno Taut, der sich, analog zu Klees Selbstkristallisierung, den Namen »Glas« gab.⁸⁷ Ausgehend von einem Bau für die Kölner Werkbundausstellung 1914, der Glas als Baustoff propagierte, entfaltete Taut in der auftragsarmen Kriegs- und

Nachkriegszeit Visionen wachsender und sich öffnender Kristallbauten, in denen die Sempersche Theorie der Identität architektonischer und kosmischer Gesetze in phantasmatischer Weise »aufgeführt« wird. Auch hier, signifikant zum Beispiel in dem 1919 publizierten Buch *Alpine Architektur*, das in Wort und Bild den Planet Erde mit einer kristallinen Kunstnatur überformt, ist der Kristall ein Äquivalent des Semperschen Bekleidungsprinzips, zumal Taut als Befürworter einer farbigen Architektur an



Abb. 4: Paul Klee: Kristallisation, 1930

dessen Polychromie-These anknüpft. Die dem Neuen Bauen vorausgehende und diese durchaus begründende expressionistische Utopie ist als Philosophie eines absoluten Ornaments lesbar. Das in den Kosmos entgrenzte Innenraumerleben des Kristallhauses im *Weltbaumeister* – einem 1919 gezeichneten und

ein Jahr später veröffentlichten »kinematographischen Architekturschauspiel für symphonische Musik – Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet« -, macht die Affinität der (im karnevalesken Spektakel begründeten) Semperschen Bekleidungs-idee zu der gesamt-künstlerischen Deutung des *Crystal Palace* nachträglich offenkundig. Dass der Baukünstler einem Schöpfergott gleichgestellt ist, dessen Werke zur Partizipation an seiner divinen, ins Ganze der Natur entgrenzten und so an ihre Stelle tretenden Größe einladen, ist nicht weniger evident. Durch die imaginäre Weitung der Wahrneh-

mungs- und Produktionsprozesse, verstärkt im Bild kinematografischer Formverflüssigung, wird die Autonomie des (Bau-)Künstlers bekräftigt, wenngleich eines preisgegeben wird: die Gestaltung einer idealen Form. Das Absolute scheint vielmehr auf in jenem der Natur eigenen Trieb, den Schelling als eine unbewusste werktätige Wissenschaft bezeichnet hatte und den Taut in Prozessen des Zerfallens, Wachsens und Bewegens architektonischer Elemente im Raum wirken lässt: eine bildliche Darstellung der baukünstlerischen Gestaltung als mentaler Aktivität, wie sie auch Konrad Fiedler auf der Grundlage Sempers beschrieben hat.

gewisser Weise auch Schwitters' Hannoveraner Merzbau aufnehmend, wird wiederum ein umfassendes Identitätsmodell vor Augen gestellt. Denn in der Bildlegende heißt es: »La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris«. Von der objektivierenden Gewalt des göttlichen Werkmeisters erfasst, um die naheliegende Terminologie Schellings zu benutzen, ist sowohl die alltägliche Existenz und das ganze Leben des Künstlers als auch seine dem Axiom der *écriture automatique* verpflichtete schriftstellerische Produktion. Allerdings zeigt Brassäis' Fotografie nicht den »reinen« durchsichtigen Kristall, an dem Schelling die Selbstbehauptung des Einzelnen im Ganzen

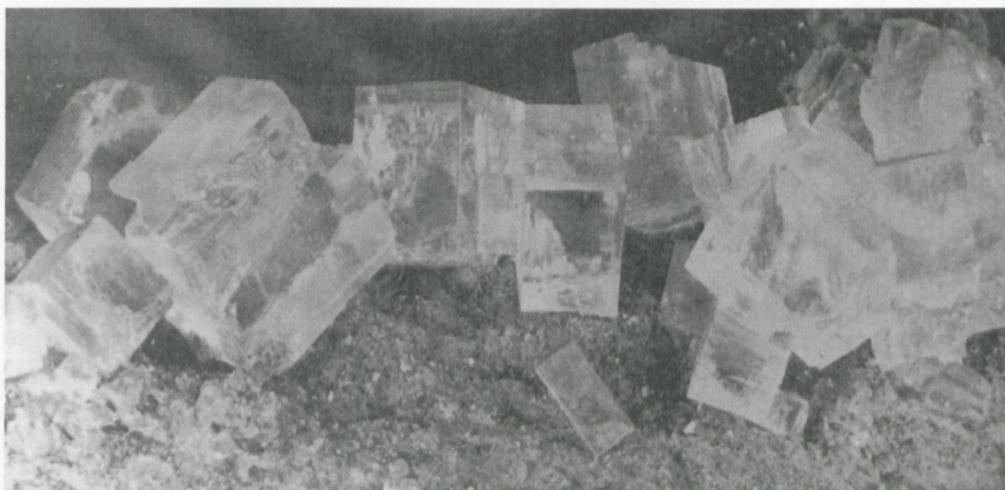


Abb. 5: Brassäis: La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris

Ob die surrealistische Kristallsymbolik, wie sie André Breton in seinem Aufsatz *La beauté sera convulsive* 1934 mithilfe einer Fotografie Brassäis' einführt (Abb. 5),⁸⁸ dieser vorkritischen Kategorie des Unbewussten verbunden bleibt, oder aber, vor dem Hintergrund Freud'scher und Lacan'scher Psychoanalyse, mit ihr bricht, bedarf weiterer, hier nicht abschließbarer Klärung. Auf der Fotografie ist ein horizontal sich erstreckendes Konglomerat aus Kristallprismen abgebildet, die auf dem unebenen Grund haften und zugleich diesem wie schwebend entoben scheinen. Klees Selbstbild fortsetzend, in

ausmachte, und auch nicht den regelmäßigen Kristallpolyeder, in dem Semper die Kunst und Natur umfassende Eurhythmie verkörpert fand und der auch für Worringers Abstraktionsstil die Vorlage liefert. Vielmehr zeigt die Fotografie ein wuchernd amorphes Gebilde, dem nur partiell ein Formcharakter zukommt. Implodiert in der fotografischen Objektivierung des natürlichen Kristalls seine idealistische Metaphorisierung? In einer Fortsetzung der hier vorgelegten Untersuchung, die sich neueren künstlerischen Thematisierungen des Kristalls, exemplarisch bei Joseph Beuys, Jean-Luc Godard, Jeff Koons

und Thomas Hirschhorn, zuwendet, wird zu erörtern sein, in welchem Verhältnis heute die Zitierung des Kristalls als idealistischem Kunst- und Identitätssymbol zu Lacans Konzept des dezentrierten Subjekts steht.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Kristallbildungen, schematische Strukturzeichnung von Gottfried Semper, aus: Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1. Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt/M. (Verlag für Kunst und Wissenschaft) 1860, S. XXV.

Abb. 2: Sir Joseph Paxton: *Crystal Palace*, London. Zeichnung, Archiv ETH Zürich.

Abb. 3: Quaderwerk am Dresdener Museum, aus: Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2. Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. München (Bruckmann) 1863, S. 364.

Abb. 4: Paul Klee: *Kristallisation*, 1930. 215 (S 5), Feder, Aquarell und Kohle auf Papier auf Karton, 31,1 x 32,1 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. F 79.

Abb. 5: Brassäi: *La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris*, in: André Breton: *La beauté sera convulsive*, in: *Mino-taure* 5 (1934), S. 9–10, 12–14, 15, hier S. 9.

Anmerkungen

- 1 Der Text basiert auf einem Vortrag, den ich im Rahmen der Tagung »Landschaft – Mythos – Geschichte. Entwürfe der Ästhetik zwischen Schiller und Schelling« am 15. Juli 2011 an der Bayerischen Akademie der Künste in München gehalten habe. Es werden hier Themen, Gegenstände und Thesen wieder aufgenommen und kritisch ergänzt, die ich unter anderem in meiner Dissertation (Prange 1991) und in einer Arbeit zum romantischen Ursprung der Kunstgeschichte (Prange 2006) ausgearbeitet habe.
- 2 Dies insofern Baumgartens *Aesthetica* (1750) auf Christian Freiherr von Wolffs Schriften *Psychologia empirica* (1732) und *Psychologia rationalis* (1734) basiert.

- 3 Marquard 1968, S. 379. Siehe auch Marquard 1977.
- 4 Zum »Theomorphismus des ›Ich‹« als narzisstischer Kompensationsstrategie des emanzipierten Bürgers in der feudalistisch geprägten Gesellschaft vgl. Kuhlmann 1993, S. 283.
- 5 Zu Schellings früher, von Fichte ausgehender These eines absoluten Ich und ihren mystischen Prägungen (Schelling 1795) siehe Dittmann 1963, bes. S. 40ff. Entscheidend ist für die dynamisch gedachte »Emporführung des empirischen zum absoluten Ich« (ebd., S. 45) die Losreißung vom Objekt, denn nur durch die Ausschließung des Nicht-Ich kann dem Ich unbedingte Freiheit zugeschrieben werden. Insofern, so Dittmann (1963, S. 45), ist das »Werden des Selbstbewußtseins [...] zugleich der Prozeß der transzendentalen Weltkonstitution.« Aus der so möglichen Parallelisierung von Transzendental- und Naturphilosophie folgt ein »Realidealismus«, der auch das jenseits des Bewußtseins liegende Ansichsein der Natur in seiner Selbstheit anerkennt und dennoch mitumfaßt« (Heimsoeth 1927, S. 138, zit. bei Dittmann ebd.).
- 6 Schelling 1800, I/3, S. 625 und 628.
- 7 Hegel, Vorlesungen, S. 141. Zu Hegels Kunstbegriff und seiner Abgrenzung gegen Schellings und Rumohrs Begründung der akademischen Kunstgeschichte siehe Prange 2004, S. 71–94.
- 8 Lacan, Die Familie, S. 59. Die Psychologie des modernen Menschen führt Lacan auf die »apothetische Übersteigerung, die die Ansprüche der Person durch das Christentum erfahren« zurück. Sie begründet die Ehe als »freie Wahl der Person« und damit die moderne »konjugale Familie« (ebd., S. 75).
- 9 Vgl. Johnston 2006 und Kömürçü 2011, S. 83ff. Diese Untersuchungen thematisieren bzw. berühren Parallelen zwischen Schellings Philosophie und Lacans Psychoanalyse, beziehen sich allerdings nicht auf die Ästhetik und lassen daher unberücksichtigt, dass Schellings Genie- und Kunstbegriff nicht etwa die kritische Auflösung, sondern, im Bild der Naturbestimmtheit des Unbewussten, die Verteidigung, ja Vergrößerung narzisstischer Identität intendiert.
- 10 Besonders sprechend in dieser Hinsicht ist Goethes Beschreibung seines Besuchs der Dresdener Gemäldegalerie im Jahr 1812. Goethe, Leben, S. 170f. Zitiert und kommentiert bei Zerbst 2011, S. 62f.
- 11 Frank 1993, S. 187.
- 12 Taylor 1996, bes. S. 725ff.
- 13 Zerbst 2011, S. 235.
- 14 Zu diesem zentralen Begriff siehe Stemmerich 1994, bes. S. 121.
- 15 Pareyson 1977, S. 388, zit. nach Frank 1993, S. 190.
- 16 Vgl. Kuhlmann 1993, S. 139ff. zu Schellings »Spinozismus des Absoluten«. Zitat ebd., S. 139.

- 17 Siehe nächster Abschnitt.
- 18 Zur moderne Karriere einer Ästhetik der Relationen vgl. Lüthy (2005) und Zitko (2014).
- 19 Vgl. Frank 1993, S. 189.
- 20 Siehe die einschlägige Studie von Panofsky zum Idea-Konzept.
- 21 Hegel, Vorlesungen, S. 141.
- 22 Vgl. Prange 2004, S. 82ff.
- 23 Dazu Panofsky, *Idea*, S. 32ff. Vor dem Hintergrund von Panofskys Quellenlektüre ist auszumachen, dass Schelling nichts anderes als eine Radikalisierung der hochrenaissancistischen »Umdeutung des Ideebegriffs im Sinne des *Naturalismus*« (S. 34) leistet. Vasari versteht die Idee nicht mehr, wie der traditionelle Neoplatonismus, als präexistente oder eingeborene, vielmehr soll sie direkt aus der Wirklichkeit geschöpft werden.
- 24 Vgl. die ausführliche Kommentierung von Schellings Bezugnahme auf Winckelmanns Beschreibungen bei Zerbst 2011, S. 223ff.
- 15 Nach Zerbst (2011, S. 191) bezieht sich Schelling auf die Statue der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter in den Uffizien in Florenz, römische Kopie eines griechischen Originals (310–300 v. Chr.). Abb. ebd., S. 194.
- 26 Dazu ausführlich Zerbst 2011, S. 244ff.
- 27 Diesen geschichtsphilosophischen Ausblick auf eine totalisierte »Ermächtigung der Illusion« skizziert Marquard 1983, S. 48.
- 28 Eine Analyse der perspektivischen Bildraumkomposition in Relation zu Lacans Theorie des Spiegelstadiums liefert Lüthy 2005, S. 274f. Wichtig ist der Hinweis, dass mit dem Verschwinden des Fluchtpunkts als innerem Fokus des Bildes auch das Verschwinden des Betrachterstandpunkts als dem äußeren Fokus des Bildes verbunden ist, sodass das »Spiegelverhältnis zwischen Betrachter- und Bildkörper« (ebd., S. 275) aus dem Gleichgewicht gerät.
- 29 Friedrich 1809, S. 152.
- 30 Ebd., S. 153.
- 31 Ebd., S. 152.
- 32 Zur Thematik der Kirchnervision und dem Bezug zwischen Friedrich und Schelling siehe Prange 1989. Aufschlussreich für die kunstsymbolische Rolle der Architektur ist auch der späte Transparentbild-Zyklus zur Allegorie der Musik. Dazu Nakama 2011, S. 161–166.
- 33 »Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem durchwaltenden Gesetze, enthalten irgend ein Allgemeines und Unveränderliches; ihre Anwendung und Beziehung ist indeß so mannichfach, dass Jeglicher, der unternimmt, den Zweck und Gebrauch der Kunst aus deren vereinzelt Leistungen abzuleiten, gar leicht auf Ansichten verfällt, welche anderen vorhandenen oder möglichen widersprechen, und oftmals sogar viele treffliche Dinge der Kunst ganz unnöthiger Weise ausschließen« (IF, I, S. 1).
- 34 Waagen 1822.
- 35 Zur weiteren Ausführung und zur Antizipation von Riegls Kunsthistoriografie siehe Prange 2007.
- 36 »Das anschauliche Denken [...] vermag eben sowohl sich in Tiefen zu versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten; ist eben sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig. Diese Geistesart ist demnach gleichsam ein zweytes Bild, der Spiegel des gesammten Geisteslebens; wenn nicht gar das Ursprüngliche selbst [...]« (IF, I, S. 122).
- 37 Goethe, *Von deutscher Baukunst*, S. 11: »Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele [...]«. Besungen wird der in seinem Bauwerk sich offenbarende deutsche »Genius des großen Werkmeisters« Erwin von Steinbach, dem es gelang, »die unzähligen Teile zu ganzen Massen« zu schmelzen und »einfach und groß« dem Jüngling vor Augen und Seele zu stellen, dessen »Kraft« sich bei diesem Anblick »wonnevoll entfaltete [...]« (ebd.). Wie die in ästhetischer Erfahrung vollzogene Identifizierung mit dem Künstlersubjekt als Ichbildnerin wirkt, lässt sich diesem Text entnehmen, der, gewissermaßen stellvertretend für eine drohende Dissoziation des Ich, die dem klassischen Geschmack unproportioniert und hässlich geltende Gotik zum gestalthaften Alter Ego aufwertet: »wie froh konnte ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen« (ebd., S. 12). Goethe nimmt im Übrigen Schellings und Friedrichs Begründung des künstlerischen Schaffens in Natur und Empfindung vorweg, bezieht er sich doch bereits auf die »bildende Natur« und den »gottgleichen Genius« des Baumeisters, der »aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung« das Gebilde »zum charakteristischen Ganzen« schuf (ebd., S. 13). Goethe besteht auf dem Attribut des Deutschen (»unsre Baukunst«, ebd., S. 12) und modelliert so das bis weit ins 20. Jahrhundert weitergetragene nationale Gefäß des souveränen und zugleich das demokratische Kollektiv repräsentierenden ästhetischen Subjekts.
- 38 Semper äußerte, der durch maschinelle Produktion beschleunigte Verfall europäischer Kunstindustrie werde schließlich nicht nur von Produkten vergangener Kulturen, sondern auch »von den Chinesen und selbst von den Canadischen Wilden und den Hottentotten übertroffen werden [...]« (Manuskript von 1851, zit. nach Herrmann 1981, S. 104). Die aus der Fabrikproduktion hervorgehende narzisstische Kränkung wird in folgendem Satz deutlich: »Die Maschine näht, strickt, stickt, schnitzt, malt, greift tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst und beschämt jede menschliche Geschicklichkeit« (Semper 1852, S. 10).

- 39 Zu den sozio-ökonomischen und ästhetischen Implikationen dieser Allianz vgl. Zitko 2012, bes. S. 41–63. Zitko zufolge reagiert die Vorstellung von der göttlichen Natur des Künstlers auf den feudalen »idiosynkratischen Blick« (ebd., S. 61) auf die bürgerliche Ökonomie. Das Anstößige der kapitalistischen Tauschwert-Abstraktion, so lässt sich folgern, wird durch eine Strategie kompensiert, die im Künstlersubjekt, stellvertretend für den Bildungsbürger, das Prinzip der leiblich-personalen Trägerschaft des gesellschaftlichen Lebens zu retten sucht.
- 40 Sowohl Hans Wölfflin als auch August Schmarsow sollten diese Ansätze weiterentwickeln. Theodor Lipps hat deren psychologische Dimension weiter entfaltet, indem er die Form als das sinnlich Gegebene mit der »form-schaffenden Tätigkeit« der »Einführung« gleichsetzte (Lipps 1906, S. 403).
- 41 Siehe dazu Papapetros 2009.
- 42 In den Prolegomena verweist Semper nun auch ausführlich auf die Wirksamkeit der Eurhythmie in den höheren Ordnungen des Schönen, sodass der Kristall und vermittelt über ihn die Welthaftigkeit der Ich-Instanz zur Urform der Kunstgeschichte wird. Eurhythmie charakterisiert den Rahmen – »eine der wichtigsten Grundformen der Kunst« (ebd., S. XXVII). Sie erscheint in der einfachen oder alternierenden Reihung gleicher ornamentaler Elemente und steht, insofern man ein Stück einer eurhythmischen Ganzheit betrachtet, auch der Symmetrie nahe. Proportionalität lässt sich, freilich wieder durch die willkürliche Isolierung eines Elements, in den gegliederten Strahlen eines Kristallgebildes wahrnehmen. Eurhythmische Autorität charakterisiert das Mal oder auch die ägyptischen Pyramiden.
- 43 Vielleicht orientierte sich Semper an Alexander von Humboldts *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, dessen erster Band 1845 erschienen war. In diesem erläutert der Autor, dass das Wort *kósmos* ursprünglich ein Begriff für »Schmuck« und auch für »Weltordnung« war.
- 44 Dazu Brix/Steinhauser 1978, S. 207ff.
- 45 Stil, I, S. 97f. Semper erörtert hier den auf Lage und Funktion der Muskeln bezogenen »structiv-symbolischen« Sinn grafischer Hautornamentierung und sieht sich »durch diese Linien zugleich wieder auf den Fäden als das lineare Element der textilen Fläche zurückgeführt.« Hier zeigt sich die enge Korrespondenz von kristalliner Schmucktheorie und Bekleidungslehre, die im Weiteren ausgeführt wird.
- 46 Dazu Laudel 2007.
- 47 Dies zu belegen unternimmt Podbrecky (2007), ausgehend von einem 1869 geschriebenen Text Sempers über den römischen Stil, in dem (unerwähnt) das kristallinische Prinzip der Eurhythmie zum Tragen kommt und der dessen subjekttheoretische Bedeutung offenlegt:
- »Er [der römische Stil] ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Prinzip der Koordination und Subordination, wonach alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen notwendig ist, ohne daß letzteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte [...]« (Semper 1869, S. 422). Im österreichischen Vielvölkerstaat, der nicht auf ein Nationalgefühl setzen konnte, wurde allerdings die Schwierigkeit offenkundig, die Legitimität einer monarchischen Gewalt mit der Freiheit des Einzelnen zu verbinden. Siehe dazu Podbrecky 2007, S. 126f.
- 48 Semper, Vier Elemente, S. 131f. Vgl. das analoge Argument in Semper 1852, S. 25: Wenngleich die Erzeugnisse der asiatischen Kunstindustrie »mit sich selbst fertig sind und in technisch-ästhetischer Schönheit, im Style, den Gegensatz zu der modernen europäischen Prinzipienlosigkeit bilden, [...] so sehr vermessen wir an ihnen den individuellen Ausdruck, die Sprache, die phonetische höhere Schöne, die Seele«.
- 49 Hitchcock 1978, S. 126f. Auf Owen Jones' Idee ging auch die farbige Dekoration des Innenraums zurück. Dem Autor des umfangreichen Tafelwerks *The Grammar of Ornament* (1856) musste sich Semper verbunden fühlen, auch wenn die Intentionen seiner Schmucktheorie andere waren. Dazu Laudel 2007, S. 23.
- 50 The Illustrated London News, 1850, S. 323, schrieb über die geplante Abdeckung des Dachs und der gesamten Südseite durch Leinwand oder Kalico. Nur das überwölbte Mittelschiff war dem Tageslicht ganz ausgesetzt.
- 51 Vgl. Bergius 1981, S. 54; Schild 1967, S. 54–56.
- 52 Posener 1979, S. 487.
- 53 »Und wir gestehen gern, daß die beispiellosen inneren Wirkungen einer derartigen Struktur uns zur Bewunderung hinreißen: eine Wirkung des Raumes, wie sie in der Tat bisher noch nicht erreicht worden ist; eine so ausgeweitete Perspektive, daß sich ein ganz neuer und eigenartiger atmosphärischer Effekt ergibt; eine allgemeine Helligkeit und ein zauberischer Glanz, wie sie nie erträumt wurden [...].« Kommentar der Architekturzeitschrift *Ecclesiologist* (1851), zit. nach Kat. Vernunft, S. 28.
- 54 Zu Sempers Ablehnung einer rein konstruktiven Auffassung von Architektur siehe Stil, I, S. 7 und Stil, II, S. 250. Hier bekräftigt er, dass »der monumentalen Kunst [...] wahrer Stoff der Stein bleibt [...].« Zu diesem Fragenkomplex vgl. Herrmann 1981, S. 61–68.
- 55 »Das Prinzip des glasbedeckten offenen Raumes, welches in dem Krystallpalaste wirklich um einen bedeutenden Schritt auf seiner technischen Weiterbildung

- vorgertickt ist, hat dadurch besondere architektonische Bedeutung, dass es gestattet, künftig mit angelsächsischer Hauseinrichtung den Hofbau zu verbinden. Vielleicht gelingt eine Durchbildung des so gegebenen Motives und lassen sich vermittelst desselben die sächsischen Einzelwohnungen um einen gemeinschaftlichen Heerd gruppieren« (Semper 1852, S. 71). Zu Sempers anonymer Besprechung der Weltausstellung s. Herrmann 1981, S. 65, Anm. 21. Zu seinen Aufsatzentwürfen zu diesem Thema ebd., S. 101ff.
- 56 Edinburgh Review, 44. 1851, S. 576, zit. nach Herrmann 1981, S. 65f. Zum Vergleich des *Crystal Palace* mit der Semperschen Urhütten-Idee vgl. auch Vogt 1976, der allerdings Sempers Theorie und seine Aussagen zum Bau nicht einbezieht.
- 57 Bergius 1981, S. 166: »Als Bauten der Werbung für die Massengüter der industriellen Warenproduktion hatten sie [die Glaspaläste, R.P.] die Aufgabe, spektakuläres Mittel zu jenem Zweck zu sein, die aufwendigen Ausgaben durch Einnahmen auszugleichen.«
- 58 Zum Beispiel Hegel, Vorlesungen, S. 206, in Abgrenzung gegen die Verwendung von »Alltagsgesichter[n] bei den »lebenden Bildern«: »Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind.«
- 59 Der biologischen Typenlehre Cuviers folgt Semper in seinen reformerischen Empfehlungen gegen Willkür und Überladenheit der kunstindustriellen Produktion: »Wie die Natur bei ihrer Mannigfaltigkeit in ihren Motiven doch nur einfach und sparsam ist, [...] ebenso liegen auch den technischen Künsten gewisse Urformen zum Grunde, die, durch eine ursprüngliche Idee bedungen, in steter Wiedererscheinung doch eine [...] unendliche Mannigfaltigkeit gestatten« (Semper 1852, S. 15).
- 60 Semper 1869, S. 402.
- 61 Semper 1853. Jedes der vier konstituierenden Teile des Gebäudes wird als Domäne eines kunstgewerblichen Zweigs verstanden: Die Keramik gehört dem Herd, die Maurerkunst der Substruktion, die Zimmerei dem Dachstuhl und die Textilkunst der Umzäunung. Letzterer kommt dann allerdings, dem typologischen Ansatz widersprechend, die primäre ästhetische Funktion zu.
- 62 »Die Ausdrücke Wand und Gewand sind Einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff; der die Wand bildete« (Semper 1851, S. 58, Anm.). Die antikleassische Definition der Architektur durch die flächige Raumbegrenzung findet sich im Übrigen schon bei Goethe, der die »Unschicklichkeit des Säulenmauerns« (Von Deutscher Baukunst, S. 9) beklagt. »Säule ist mit nichten ein Bestandteil unserer Wohnungen [...]. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten [...]./Eure Gebäude stellen Euch also Flächen dar [...].« (ebd., S. 10).
- 63 Bauer 1963, S. 163, beschreibt hier die Abgrenzung Sempers von Carl Böttichers Lehre, die Ornament und Konstruktion trennt; siehe auch Herrmann 1981, S. 28ff.
- 64 Stil, I, S. 231, Anm. 2. Vgl. die subjekttheoretische Wendung im Vergleich mit Hegels Formulierung desselben Axioms in Anm. 58. Siehe auch Stockmeyers Zusammenfassung der Stoffwechseltheorie: »Das technische Produkt, dem Bedürfnis entsprossen, entmaterialisiert sich zwangsläufig durch das entwickelnde Formprinzip einer ideellen Symbolik bis zur reinen begrifflosen Form, in welcher Materie und Form eins werden« (Stockmeyer 1939, S. 57).
- 65 Stil, I, S. 231. Hier findet sich auch ein längerer Exkurs zur karnevalistischen Maskerade als Urform von Kunst und Kunstgenuss, eine Passage, die den jungen Nietzsche fasziniert hat. Dazu Laudel 2007, S. 18: »In Distanz zum durchgängigen Rationalismus in der Wissenschaft fand er in dem von einem praktizierenden Künstler geschriebenen Werk genau jene Erweiterung des menschlichen Geistes, nach der er suchte.«
- 66 Semper bezieht sich auf den damals in Vergessenheit geratenen Rumohr im Kontext des schon zitierten Exkurses (Stil, I, S. 232), der anhand des Maskenspiels die Vernichtung des Stoffes durch die Form darstellt und an die »richtige Behandlung des Stoffs nach seinen Eigenschaften« knüpft. Zur Würdigung Burckhardts s. Stil, II, S. 336.
- 67 Stil, II, S. 353, mit ausdrücklichem Hinweis auf die Prolegomena.
- 68 »Solange Architektur dem bloßen Bedürfnis fröhnt und nur nützlich ist, ist sie auch *nur* dies und kann nicht zugleich schön seyn. Dieß wird sie nur, wenn sie davon unabhängig wird, [...] gleichsam die *Potenz* und freie Nachahmung *von sich selbst* wird« (PK, I/V, 578). Vgl. dazu Bauer 1963, S. 141, der treffend den klassizistischen Ausgangspunkt bemerkt.
- 69 Loos 1898, S. 106, 111. Loos knüpft mit seiner Verteidigung der »absoluten Farben« gegen die zeitgenössische »Holzfläderei« (S. 110) an Sempers primitivistischen Polychromie-Gedanken an: »Unsere Bauern haben sich noch so viel gesunden Sinn bewahrt, daß sie in absoluten Farben streichen.«
- 70 Dass Semper als Schlüsselinstanz der modernen Kunsttheorie anzusehen ist, zeigt sich exemplarisch an Fiedlers Rezeption der Bekleidungs- und Stoffwechseltheorie: Der architektonische Gestaltungsprozess sei als »eine Art des Denkens vor[zu]stellen, dessen Inhalt die architektonischen Formen selbst bilden, dessen Fortschritt sich dadurch kennzeichnet, daß in dem Wandel der

- Form Stoff und Konstruktion immer mehr verschwinden, während die Form, die dem Geist angehört, sich zu immer selbständigerem Dasein entwickelt« (Fiedler, Über Wesen und Geschichte der Baukunst, S. 301).
- 71 Über das Verhältnis von Kunst und Geld vgl. Zitko 2012, S. 41–82.
- 72 Marx/Engels, Die deutsche Ideologie, S. 47f.: »Jede neue Klasse nämlich, die sich an die Stelle einer vor ihr herrschenden setzt, ist genötigt, schon um ihren Zweck durchzuführen, ihr Interesse als das gemeinschaftliche darzustellen [...]. Die revolutionierende Klasse tritt von vornherein, schon weil sie einer Klasse gegenübersteht, nicht als Klasse, sondern als Vertreterin der ganzen Gesellschaft auf, sie erscheint als die Masse der Gesellschaft gegenüber der einzigen, herrschenden Klasse.«
- 73 Dieses adressiert Semper zum Beispiel mit dem Ausruf »[...] fort mit ästhetischer Polizei und geheimer Oberbaubehörde« (Semper 1852, S. 61).
- 74 »Als Bildnerin von Gebrauchswerten, als nützliche Arbeit, ist die Arbeit daher eine von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen, ewige Naturnotwendigkeit, um den Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, also das menschliche Leben zu vermitteln« (Marx, Kapital, S. 12).
- 75 Marx, Kapital, S. 51.
- 76 Buttlar 1977, S. 19.
- 77 Semper 1852, S. 10. Quitzsch (1981, S. 53) macht in der sich hier abzeichnenden Kompromissbereitschaft Sempers gegenüber den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen eine Neuorientierung seines theoretischen Schaffens aus, das nun »zur Erklärung der Entwicklungsgesetze der Kunst bei mystischen Kräften oder spekulativ angenommenen ewigen Gesetzmäßigkeiten Zuflucht« habe suchen müssen. Es ist jedoch deutlich geworden, dass Sempers Kunstauffassung schon vor 1848 durch metaphysische Konstruktionen bestimmt war. Der Verknüpfung von »Volk« und »Natur« mit zeitgenössischen Gesellschaftszuständen lag bereits die Annahme einer jenseits der historischen Entwicklung existenten und wiederherstellbaren natürlichen Gesellschaftsordnung zugrunde, die Sempers Übergehen zu einem quasinaturnotwendig begründeten Kunstbegriff als Konsequenz verständlich macht.
- 78 Der zentrale Satz des Festspiels lautet: »Und wie der Kohlenstaub, ergriffen von der Gewalt der Elemente, sich in den leuchtenden, klargeformten Krystall des Demants wandelt, so wird das rohe ungestaltete Leben zur Schönheit, wenn wir es läutern durch die uns eingeborene Macht künstlerischen, rhythmischen Formens.« Ausführliche Kommentierung von Behrens' Kristallsymbolik bei Prange 1994.
- 79 Vgl. Reynolds 2007.
- 80 In Stilfragen (1893, S. VII) konzediert Riegl selbst, dass Semper seinem Begriff des Kunstwillens nahesteht. Vgl. Buttlar 1977, S. 15.
- 81 Riegl, Historische Grammatik, S. 22.
- 82 Riegl, Kunstindustrie, S. 36, 130. Nicht die Ansätze zu perspektivischer Darstellung in der klassischen Antike, sondern die ganzheitliche Flächenstruktur des spätrömischen Reliefs oder Mosaiks gelten Riegl als Voraussetzung zur Moderne. Ausdrücklich begründet er die Neubewertung des spätrömischen »Verfallsstils« auch durch seine Verwandtschaft mit der neuesten Kunst, die er wie ihr antikes Vorbild als Höhepunkt des optischen Kunstwillens auffasst.
- 83 Zur Analyse von Klees Kristallsymbolik im Kontext von Theorie und Werk des Künstlers siehe Prange 1998; zur Deutung der Lithografie vgl. Prange 1993. Zuletzt zu diesem Themenkomplex aus biografischer Deutungsperspektive Clemenz 2012.
- 84 *Totalitätsstern der farbigen Ebene*, Pädagogische Notizen, 1922 (Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern). Siehe Prange 2000, S. 69, Abb. 4.
- 85 Dieter Jähniig entdeckte jüngst, wenn auch nicht in kritischer Absicht, sondern eher im Sinne einer Bekräftigung ihrer Geltungskraft, die Wiederkehr Schellingscher Gedanken bei Klee (vgl. Jähniig 2011, S. 57).
- 86 Siehe das kosmische Kreis-Schema der künstlerischen Wahrnehmung, von Klee im Sinne von Fiedlers Interpretation der Semperschen Stoffwechseltheorie kommentiert: »Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch, vom Totalitätsstandpunkte aus, ihm nicht widersprechen« (Klee 1923).
- 87 Zur Gläsernen Kette siehe Whyte 1986 und Prange 1991, S. 175–198.
- 88 Breton 1934, S. 9.

Literatur

- Ausstellungskatalog (1971): Die verborgene Vernunft, Funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert. Neue Sammlung. Staatliche Museen für angewandte Kunst München. Berlin (Holzinger).
- Bauer, Hermann (1963): Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall. In: Bauer, Hermann (Hg.): Probleme der Kunstwissenschaft Bd. I: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin (De Gruyter), S. 133–171.
- Bergius, Burkhard (1981): Glaspaläste der Künstlichen Nützlichkeit. Ausstellungsbau des 19. Jahrhun-

- derts. In: Buddensieg, Tilmann & Rogge, Henning (Hg.): Die Nützlichen Künste. Berlin (Quadrige Verlag), S. 163–173.
- Breton, André (1934): La beauté sera convulsive. In: *Minotaure* 5 (1934), S. 9–10, 12–14, 15.
- Brix, Michael & Steinhauser, Monika (1978): Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix, Michael & Steinhauser, Monika (Hg.): »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland. Gießen (Anabas Verlag), S. 199–328.
- Buttlar, Adrian von (1977): Gottfried Semper als Theoretiker. In: Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, Bd. I. Die textile Kunst. Nachdruck der Ausg. Frankfurt/M. 1860. Mittenwald (Mäander Kunstverlag), S. 1–22.
- Clemenz, Manfred (2012): »Kann ich denn sterben, ich Kristall?« In: Clemenz, Manfred; Zitko, Hans; Büchsel, Martin & Pflichthofer, Diana (Hg.): *Imago. Interdisziplinäres Jb. f. Psychoanalyse und Ästhetik*, Bd. 1. Gießen (Psychosozial-Verlag), S. 33–74.
- Dittmann, Lorenz (1963): Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: Bauer, Hermann; Dittman, Lorenz & Piel, Friedrich (Hg.): *Probleme der Kunstwissenschaft. Erster Band. Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Berlin (de Gruyter), S. 38–82.
- Fiedler, Konrad (1991): Über Wesen und Geschichte der Baukunst. In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Schriften zur Kunst (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14)*. Bd. II, 2. Erweiterte und veränderte Auflage. München (Fink) S. 291–324.
- Frank, Hilmar (1993): Ideal und Natur. Zur Selbstkritik der klassizistischen Kunstlehre in Schellings Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«. In: Holst, Christian von (Hg.): *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. Aufsätze*. Stuttgart (Hatje), S. 185–192.
- Franz, Rainald & Nierhaus, Andreas (Hg.) (2007): *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf »Wissenschaft, Industrie und Kunst«*. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag).
- Friedrich, Caspar David (1809): Brief an den Akademie-Professor Schulz vom 8. Februar 1809 (Auszug). In: Hinz, Sigrid (Hg.) (1974): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Zweite veränderte und erweiterte Ausgabe*. Berlin (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft), S. 151–153.
- Goethe, Johann Wolfgang (1772): Von deutscher Baukunst. In: Trunz, Erich (Hg.) (1994): *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band XII. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Zwölfte durchgesehene Auflage*. München (C.H. Beck), S. 4–15.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Ästhetik, I. In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Heimsoeth, Heinz (1927): *Metaphysik der Neuzeit. Handbuch der Philosophie*. München, Berlin (R. Oldenbourg).
- Herrmann, Wolfgang (1981): *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare*. Basel, Boston, Stuttgart (Birkhäuser).
- Hitchcock, Henry-Russel (1978): *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York et al. (Penguin Books).
- Jähnig, Dieter (1966): Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 1. Band: Schellings Begründung von Natur und Geschichte, 2. Band: Die Wahrheitsfunktion der Kunst. Pfullingen (Neske).
- Jähnig, Dieter (2011): *Der Weltbezug der Künste. Schelling, Nietzsche, Kant*. Freiburg/Brsg. (Verlag Karl Alber).
- Johnston, Adrian (2006): *Ghosts of Substance Past: Schelling, Lacan, and the Denaturalization of the Nature*. In: Žižek, Slavoj (Hg.): *Lacan. The Silent Partners*. London/New York (Verso), S. 34–55.
- Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.) (1983): *Werke in zehn Bänden*. Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Sonderausgabe*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. 277–620.
- Klee, Paul (1988). *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, bearbeitet von Wolfgang Kersten*. Stuttgart (Hatje).
- Klee, Paul (1923): *Wege des Naturstudiums*. In: Regel, Günter (Hg.) (1987): *Kunst – Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Leipzig (Reclam), S. 67–70.
- Kömürücü, Cem (2011): *Sehnsucht und Finsternis. Schellings Theorie des Sprachsubjekts*. Wien (Passagen Verlag).
- Kuhlmann, Hartmut (1993): *Schellings früher Idealismus. Ein kritischer Versuch*. Stuttgart, Weimar (Metzler).
- Lacan, Jacques (1991): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949*. In: Haas, Norbert & Metzger, Hans-Joachim (Hg.): *Schriften I. Dritte korrigierte Auflage*. Weinheim, Berlin (Quadrige Verlag), S. 61–70.
- Lacan, Jacques (1994): *Die Familie*. In: Haas, Norbert & Metzger, Hans-Joachim (Hg.): *Schriften III. Dritte korrigierte Auflage*. Weinheim, Berlin (Quadrige Verlag), S. 39–100.

- Laudel, Heidrun (2007): Das Bekleidungsprinzip – Semper künstlerisches Credo. In: Franz, Rainald & Nierhaus, Andreas (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf ›Wissenschaft, Industrie und Kunst‹. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag), S. 17–38.
- Lipps, Theodor (1906): Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Bd. 2: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg, Leipzig.
- Loos, Adolf (1963): Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hg. von Franz Glück. Erster Band: Ins Leere gesprochen (1897–1900). Zweiter Band: Trotzdem (1900–1930), München (Verl. Herold).
- Loos, Adolf (1898): Das Prinzip der Bekleidung. In: Schriften, S. 105–112.
- Loos, Adolf (1908): Ornament und Verbrechen. In: Schriften, S. 276–287 (= OV).
- Lüthy, Michael (2005): Relationale Ästhetik. Über den ›Fleck‹ bei Cézanne und Lacan. In: Blümle, Claudia & Heiden, Anne von der (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Laccans Bildtheorie. Zürich, Berlin (Diaphanes), S. 265–288.
- Marquard, Odo (1968): Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. (Poetik und Hermeneutik Bd. 3). München (Fink Verlag), S. 375–392 und S. 651–668 (Diskussion).
- Marquard, Odo (1977): Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. In: Frank, Manfred & Kurz, Gerhard (Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt/M. (Suhrkamp), S. 341–377.
- Marquard, Odo (1983): Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik. In: Ausstellungskatalog: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Zürich (Kunsthaus Zürich). 2. Aufl. Frankfurt/M. (Verlag Sauerländer), S. 197–206.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1969): Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten (1845–1846). In: Marx, Karl & Engels, Friedrich: Werke, Bd. 3, Berlin (Dietz Verlag).
- Marx, Karl (1867): Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie. Erster Band, Erstes Buch. Der Produktionsprozess des Kapitals. In: Marx, Karl (2013): Werke. Schriften, hg. von Hans-Joachim Lieber, Band IV, Ökonomische Schriften, Teil I. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Nakama, Yuko (2011): Caspar David Friedrich und die romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens. Berlin (Reimer).
- Panofsky, Erwin (1993): Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. 7. unveränderte Aufl. Berlin (Wissenschaftsverlag Spiess).
- Papapetros, Spyros (2009): Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper: Reflections on the Cosmic Character of Ornament. In: MacLeod, Catriona; Plesch, Véronique & Schoell-Glass, Charlotte (Hg.): Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships (Word & Image Interactions). Amsterdam, New York (Rodopi), S. 317–336.
- Podbrecky, Inge (2007): Körper und Bekleidung. Gottfried Semper's Wiener Kaiserforum. In: Franz, Rainald & Nierhaus, Andreas (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf ›Wissenschaft, Industrie und Kunst‹. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag), S. 113–129.
- Posener, Julius (1979): Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II. München (Prestel).
- Prange, Regine (1989): Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 34 (2), S. 280–310.
- Prange, Regine (1991): Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim (Olms).
- Prange, Regine (1993): Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie ›Der Tod für die Idee‹ und die Genese der Abstraktion. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 54, S. 281–314.
- Prange, Regine (1994): Das kristallene Sinnbild. In: Ausstellungskatalog: Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M. (Hatje Cantz), S. 68–97.
- Prange, Regine (2000): Klee und Kandinsky in Dessau. In: Michels, Norbert (Hg.): Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Band 8. Leipzig (Seemann), S. 65–91.
- Prange, Regine (2004): Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln (Deubner Verlag für Kunst).
- Prange, Regine (2007): Gegen die ›eigene‹ Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs Restitution des klassizistischen Ideals. In: Grave, Johannes; Locher, Hubert; Wegner, Reinhard (Hg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht), S. 183–218.
- Quitzzsch, Heinz (1981): Gottfried Semper – Praktische

- Ästhetik und politischer Kampf; im Anhang: Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst. Wiederabdruck der 1. Auflage von 1851. Braunschweig (Vieweg & Teubner Verlag).
- Reynolds, Diana (2007): Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die ›Wiener Mitte‹. In: Franz, Rainald & Nierhaus, Andreas (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf ›Wissenschaft, Industrie und Kunst‹. Wien, Köln, Weimar (Böhlau Verlag), S. 85–96.
- Riegl, Alois (1966): Historische Grammatik der bildenden Künste, Bd. 1 (1897/98). Aus dem Nachlaß hg. v. Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz, Köln (Böhlau).
- Riegl, Alois (1893): Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin (Siemens).
- Riegl, Alois (1927): Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901. Neudruck unter dem Titel ›Spätromische Kunstindustrie‹. Wien (Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei).
- Rumohr, Karl Friedrich (1827/1831): Italienische Forschungen, Bd. I und II. Berlin/Stettin (Nicolai'sche Buchhandlung) 1827, Bd. III, Berlin/Stettin (Nicolai'sche Buchhandlung) 1831 (= IF).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1856–61): Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling. Erste Abteilung, Bd. I–X, 2. Abteilung, Bd. I–IV. Stuttgart/Augsburg (Cotta). (= SW).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1795): Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. In: SW, I/I, S. 113–244.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1800): System des transzendentalen Idealismus. In: SW, I/III, S. 327–634; darin besonders: 6. Hauptabschnitt: Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie, oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus, S. 612–629. (= PK).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1802/03): Philosophie der Kunst, aus dem handschriftlichen Nachlaß [1802–1803 erstmals in Jena vorgetragen]. In: SW, V, 353–736.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1807): Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. In: SW, VII, S. 289–329 (= KN).
- Schild, Erich (1967): Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M., Wien (Ullstein).
- Schlegel, Friedrich (1959): Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5). In: Eichner, Hans (Hg.) (1959): Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Kritische Schlegel Ausgabe Bd. 4). München, Paderborn, Wien (Schöningh).
- Semper, Gottfried (1834): Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona. In: Semper 1884, S. 215–258.
- Semper, Gottfried (1851): Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig. Wiederabdruck bei Quitzsch 1981.
- Semper, Gottfried (1852): Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Weltausstellung (London 1851), Braunschweig (Vieweg).
- Semper, Gottfried (1853): Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre [Vortrag, London 1853]. In: Semper 1884, S. 259–291.
- Semper, Gottfried (1856): Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Stünke, Hein (Hg.) (1987): Schriften zur Kunsttheorie. Berlin (Alexander-Verlag).
- Semper, Gottfried (1860/63): Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1. Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt/M. (Verlag für Kunst und Wissenschaft) 1860 (= Stil I), Bd. 2. Tektomatik, Stereometrie, Metalltechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. München (Bruckmann) 1863 = Stil II).
- Semper, Gottfried (1869): Über Baustyle. Zürich (Schulthess). Wieder abgedruckt in: Semper 1884, S. 395–426.
- Semper, Gottfried (1884): Kleine Schriften, hg. von Manfred und Hans Semper. Berlin/Stuttgart (Spemann). Reprint Mittenwald 1979 (= Kunstwissenschaftliche Studententexte, hg. von Friedrich Piel, Band VII).
- Semper, Gottfried (1976): Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Hochschule Bd. 18. Zürich, Basel, Stuttgart (Birkhäuser).
- Stemmerich, Gregor (1994): Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung. Berlin (Verlag für Wissenschaft und Forschung).
- Stockmeyer, E. (1939): Sempers Kunsttheorie. Zürich (Rascher).
- Taylor, Charles (1996): Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Vogt, Adolf Max (1976): Gottfried Semper und Joseph Paxton. In: Semper 1976, S. 175–198.
- Waagen, Gustav Friedrich (1822): Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau (Im Verlage von Josef Max und Komp.).
- Whyte, Iain Boyd; Schneider, Romana (Hg.) (1986): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin (Ernst & Sohn).
- Worringer, Wilhelm (1987): Abstraktion und Einfühlung.

- Ein Beitrag zur Stilpsychologie [1908]. 14. Aufl. München, Zürich (Piper).
- Zerbst, Arne (2011): Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis. München (Fink).
- Zitko, Hans (2012): Kunstwelt. Mediale und systemische Konstellationen. Hamburg.
- Zitko, Hans (in Vorb.): Probleme der Form: Bemerkungen zu Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Ernst Cassirer und Georg Simmel. In: Aurenhammer, Hans & Prange, Regine (Hg.): Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft (Druck in Vorbereitung).