

Das Kristalline

1.

Das Vorherrschen elementarer geometrischer Formen in der Revolutionsarchitektur und die Tendenz zu linearer Flächigkeit in der Malerei um 1800 ist nicht erst von Hans Sedlmayr auf einen Hang zum Anorganischen zurückgeführt worden. Was ihm jedoch für das Movens einer Verfallgeschichte galt, wurde von den Romantikern, durchaus ähnlichen Prämissen folgend, als Moment einer universalen Aufstiegsbewegung interpretiert. Leitmotiv jener weitreichenden Strategien, den erstarrten Formen wieder die Gewißheit der Mitte in einer lebendigen Gottnatur zu verleihen, war der organische Kristall, Sinnbild für den »Monismus des Kosmos«, dem ein Jahrhundert später Ernst Haeckel wissenschaftliche Berechtigung zu verleihen suchte.¹ Die Idee eines organisch belebten Anorganischen ist aber vor allem in die expressionistischen Konzeptionen eines deutschen Kunstwollens eingegangen.²

Es überrascht daher nicht, daß sich jener Topos mit der »deutschen« Gotik verband und zunächst in einer Architekturphantasie Gestalt annahm, die Friedrich Schlegel in seine Beschreibung der Kölner Domruine einflocht. Ihren vollendeten Zustand durch einen imaginären Wahrnehmungsakt vorwegnehmend, verglich er Türme, Säulen und Strebewerk einem aufschießenden Gewächs und knüpfte derart an Johann Wolfgang von Goethes frühere Würdigung gotischer Architektur an. Aus der Ferne waldähnlich, erscheine das Ganze aber, »wenn man etwas nähertritt, eher einer ungeheuern Krystallisation«³ gleich.

Schlegel modifiziert hier das Glaubensbekenntnis seines Freundes Wilhelm Heinrich Wackenroder für sein eigenes Programm einer christlichen deutschen Kunst. Hatte jener nämlich Natur und Kunst als unabhängig voneinander existierende wenn auch gleichermaßen allein durch die Empfindung verstehbare »wunderbare Sprachen« gesehen,⁴ verschmelzen diese nun im Sinnbild einer kristallisch-vegetabilen Kunstnatur. Wenigstens »für den Eindruck«⁵, so Schlegel, sei es dasselbe, ob man es mit Werken der Kunst oder der Natur zu tun habe. Eine sich als Wahrnehmung gebende Fiktion, Alois Riegl vorausgreifend, differenziert in eine taktile Nahsicht und eine optische Fernsicht, verleiht den »dunkeln Gefühle(n)« Evidenz, die Wackenroder als »die von Gott gesendeten echten Zeugen der Wahrheit« bestimmt hatte.⁶ Die hier begründete Kunstgeschichte des Sehens folgt der Zielbestimmung eines »neuen Organs«, in dem Geist und Sinne ohne den Umweg über das begriffliche Denken zusammenstimmen. Durch die Modernisierung der »Herzenergießungen« in einer Gotik ohne Gott – profanisiert zur »Nachbildung der

Naturfülle«⁷ – gewinnt die restaurative Tendenz des romantischen Denkens an Boden. Der Kristalldom verabschiedet die einst begrüßte »neue Kirche« der Französischen Revolution⁸ und begründet den nationalen Weg nach innen zu einer »deutschen Form«, die sich im Gotischen wie im Kristallinen ihres nordischen Wesens vergewissert, ohne noch mit konkret gesellschaftlichen Inhalten konnotiert zu sein. Das republikanische Konzept der Universalpoesie weicht dem kunstreligiösen Erlebnis; das Kristalline, von Friedrich Wilhelm Schelling als »Geistiges ... im Materiellen« definiert,⁹ konserviert den metaphysischen Begründungszusammenhang der christlichen Kunst. Auch die junge Wissenschaft der Kristallographie – die Lehren ihres Gründers Hauy dürften Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland bekannt geworden sein – konnte in die Dienste jenes naturphilosophischen Gedankens treten, die Platonischen Körper gleichsam verifizieren. Als »Symbole der Mathematik«¹⁰ versahen die Kristalle den »Geist der Natur« mit materieller Evidenz freilich nur durch die Verallgemeinerung des mineralogischen Naturreiches, das den ganzen übrigen physischen und kulturellen Kosmos mitzubestimmen sich anschickt. Welt schlechthin schien so auf Formeln zurückführbar, eine technologische, letzten Endes der künstlichen Reproduzierbarkeit des Vorhandenen gewidmete Vorstellung, wurde zum Heilsinhalt.

Diese Restauration des metaphysischen Urgrundes aus dem Geist der Naturwissenschaft perpetuierte die klassische Idee einer Höherentwicklung der Natur in der Kunst. So wie Wackenroder in einem Traum des Klosterbruders Albrecht Dürer und Raffael zu Freunden erklärte, um die Vereinigung von Natur und »himmlischer Schönheit« zu feiern, so hat Schlegels Imagination denselben Versöhnungszweck. Das Kristallinische der Gotik ist nichts anderes als ihre klassische Idealität, die schon anlässlich der Domruine mit Johann Joachim Winckelmanns Wort der »edlen Einfalt«¹¹ anklingt. In der mineralogischen Natur mitaufgerufen ist das klassische Menschenbild der antiken Skulpturen, die ja auch in der Erde zu finden waren und daher in der neuzeitlichen Naturkunde jenem anorganischen Bereich zugeordnet wurden.¹² Sie hatten bereits die symbolische Mittlerstellung zwischen »der Formkraft der Natur und menschlicher Gestaltungskraft« eingenommen,¹³ die nun, gleichsam entpersonalisiert, der kristallinen Gotik zukommt. In ihrem imaginären Fossilcharakter versucht Schlegel, die Notwendigkeit der Beziehung zwischen dem Außen und dem Innen, zwischen Form und Inhalt jenseits des Schönen neu zu begründen. Nur im Schein der sinnlichen Gewißheit – als Phantasmagorie – kann freilich,

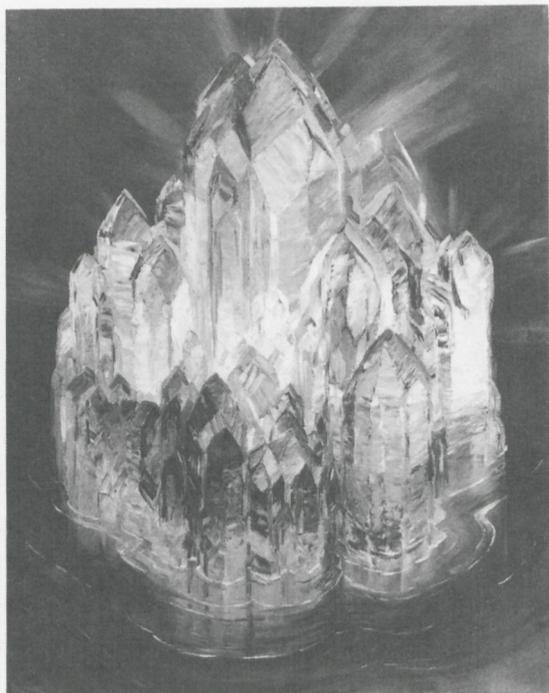


Abb.1 Wenzel Hablik, *Kristallschloß im Meer*, 1915
Nationalgalerie, Prag

nach einem Zeitalter aufklärerischer Glaubenskritik und dem Sturz der klerikalen Mächte, »das Unendliche gleichsam unmittelbar« erfaßt und dargestellt werden, »auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christentums«. ¹⁴ Dem historischen Ende der Ikonographie widerspricht die Empfindung der Form als Symbol.

Die Anschauungssituation vor der künstlerischen Kristallnatur ist daher so entworfen, daß dem Auge die ästhetische Grenze nicht zugänglich ist. Der Betrachter gibt sein wirkliches Ich auf und versenkt sich in die andere, ästhetische Wirklichkeit, welche »eben so unübersehlich ist« wie die der lebendigen Natur. ¹⁵ In dieser Pseudotranszendenz – dem vermeintlichen Wirklichkeitscharakter der Kunst ¹⁶ – gründet die Idee des Gesamtkunstwerks. Die Selbsttäuschung, dem neuzeitlichen Kunstbegriff inhärent, bleibt erhalten, ohne noch prinzipiell an Abbildlichkeit gebunden zu sein. Kunst – als Welterfahrung ruht nunmehr im emphatischen, der konkreten Erfahrung vorgängigen Erlebnis, das als rezeptiver Akt zugleich produktiv gedacht ist, Symbolstiftung im Moment der Betrachtung wie im Moment des Gestaltens setzt.

Kaum zufällig kam gerade der avancierteste deutsche Künstler seiner Zeit, Caspar David Friedrich, in einigen seiner Werke der rückwärtsgewandten Utopie Schlegels nahe, wie um die radikale Innovation seiner Malerei selbst abzuschwächen. Die Gotik, etwa als lichthaft transparente Erscheinung in »Vision der christlichen Kirche«, meint auch das Erlebnis des Gesamtkunstwerks als religiöse Erfahrung. In der formalen Analogie zwischen Tannenspitzen und Kirchenerscheinung im »Dortmunder Win-

ter« symbolisiert Friedrich seine Kunst als »kristallinisches Gewächs«, um durch diese Allegorisierung der abstrakten Kompositionsfigur als geistiger Natur Basilius von Ramdohrs Kriterien doch ungewollt zu entsprechen. Die christliche Ikonographie ist nicht mehr die primäre Botschaft, sondern überhöht, zum Beispiel auch im Gebet des Wanderers, die Kunstproduktion selbst zur kultischen Praxis. Friedrichs Rückverwandlung von bestehenden Kirchen in Ruinen und die umgekehrte »Kristallisierung« von Ruinen in idealisierten Domen verleiht im übrigen wie Schlegels Perspektivwechsel einem im 18. Jahrhundert vorbereiteten Gedanken Gestalt – daß erst die Zerstörung des Baus als Gebrauchsform Interesse für die ästhetische Form wecken könne. ¹⁷ Die kristallinische Gotik verkörpert gleichsam die in der Symbiose aus Ruine und Natur eingeführte, zum Bild ästhetisierte Architektur. Auch in der Rede von einer »innere(n) Geometrie der Natur«, die rein »architektonisch genommen« in »Dreieck und Quadrat, nebst der Kugel (!) und Kreuzform« auch dem gotischen Dom zugrundeliege, läßt sich die Umkleidung mit der »blühenden Fülle des Lebens« als natur-symbolische Verkleidung jener elementaren Grundformen verstehen, die wohl weniger vom »altchristlichen Kirchenstyl« als von den Revolutionsarchitekten freigelegt worden waren. ¹⁸ Schlegel entwirft hier den synthetischen Stil, von dem der Historismus, aber auch noch die Avantgarde träumen wird. ¹⁹

2.

Ewige Werte, die ehemals personalisiert waren in Gott und Fürst, konnten als bürgerliche nur wiedererstehen in einem unpersönlichen leeren Ganzen. Der Naturkreislauf gelangte, exemplarisch durch Philipp Otto Runge's Zeiten, in den Rang einer christlichen Eschatologie, die doch kein Ziel mehr hat als die ästhetische Erfahrung – das Gesamtkunstwerk. Kristalline Steine bilden den Quellgrund der Nacht (Farbtafel 222), die anorganische bringt die organische Natur hervor und ist wiederum deren Ziel. Die Utopie liegt hier in der Mythologie, dem Sichimmer-gleich-Bleibenden, das der Kristall in seiner Struktur verkörpert. ²⁰ Den Namen Gottes ersetzt das »wirkende Prinzip« ²¹ selbst. Sein Aufweis in der Kristallisation zielt darauf, Geschichte, Natur und Kunst einem einzigen Trieb zu subsummieren, den christlichen Schöpfungsgedanken letztlich in der Projektion auf den künstlerischen Schaffensakt zu konservieren. So stand die Regelmäßigkeit von organischen und anorganischen Strukturen Schelling nicht nur für die »Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt«, sondern auch für ihren »Kunsttrieb« ein. ²² Der Akt des Gestaltens selbst wird in der Folge zum transzendenten Ziel, das Werk zum Bild jenes Prozesses verklärt, da ihm ein anderes Jenseitiges nicht mehr zur Verfügung steht. Bereits Schlegel hat nicht das Produkt künstlerischen Schaffens vor Augen, sondern dieses ist ihm nur

der Ausdruck eines universalen Bewegungsgesetzes. Die Aufhebung des Werks in den universalen Prozeß seines Werdens stiftet die Einheit zwischen der künstlerischen Form und ihren stofflichen Inhalten, deren Verlust Georg Wilhelm Friedrich Hegel diagnostiziert hat.²³

Die Betonung des Prozeßcharakters enthielt aber durchaus ein modernes Moment; implizit verwies ja die Anrufung der unendlichen Wandelbarkeit der Naturformen auf ein neues Bewußtsein für die Historizität der menschlichen Gesellschaft, welches auch den aufkeimenden Sinn für die Sphäre der Produktion als Grundlage der Gesellschaft erkennen läßt. Produktivität bleibt im Bild des Kristallwachstums jedoch eindimensional, dem bürgerlich-linearen Entwicklungsdenken Vorschub leistend, ist sie gefaßt als ursprüngliche Entäußerung, als Ausdruck der Naturgesetze und hält so an der statischen Verfassung des Gesellschaftlichen fest. Die Zeitgerade mündet in den Kreislauf des romantischen Natur- und Geschichtsbegriffs, leugnet das auch in der Natur angelegte negative Moment. Bewegung und Erstarrung sind polarisiert in absoluten Größen. Die antithetischen Kategoriensysteme der Kunstgeschichtsschreibung knüpften an diese ahistorische Bedeutung der Kristallmetapher an.

Umgekehrt läßt sich das Avantgardistische romantischer Kunst im Kontrast zu einem solchen Stillstellen in der dialektischen Spannung zwischen Natur- und Kunstform erfassen. Friedrichs *Eismeer* verwandelt die erstarrte Natur zu einem Monument der Kunst, ohne die abstrakte Form mit Natur gleichzusetzen oder, wie Runges Arabeske, eine Kongruenz zwischen beiden zu stiften. Die Schwellenposition zwischen Konstrukt und Bild, zwischen geronnener Bewegung und Kunstgebilde enthält, jenseits einer tradierten Ikonographie, die künstlerische Aussage. Das aus schneeigen Blöcken architektonisch aufgetürmte Gebirge zeigt wie die ornamentalen ›Gischtkronen‹ stillgestellte Bewegung, ein zeitliches Moment, das aber auch ein konstruktives Potential aufweist, welches keineswegs, wie Friedrichs Motto ›Durch Tod zu neuem Leben‹ suggeriert, das produktive Gesetz der Natur ist. Die opake Dichte des flüssigen Elements, auch in zahlreichen anderen Seestücken Friedrichs zu beobachten, läßt Bewegung gerinnen, um das Umschlagen in eine andere, mit der vorangegangenen natürlichen nicht identischen, erfahrbar zu machen. Das Berliner Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* zeigt denselben Wendepunkt in den zwei männlichen Bildfiguren, die wohl beide das Ich des Künstlers repräsentieren. Der dem Abgrund zugewandte Blick des Bürgers wird im Sehnsuchtsblick des Patrioten nicht aufgehoben. Die Ferne bleibt leer, die Fossilnatur des Felsens ohne Erlösung von ihrer Schreckensgestalt, wie sie die kunstreligiöse Wesensschau der visionären Gotik in Aussicht stellte.

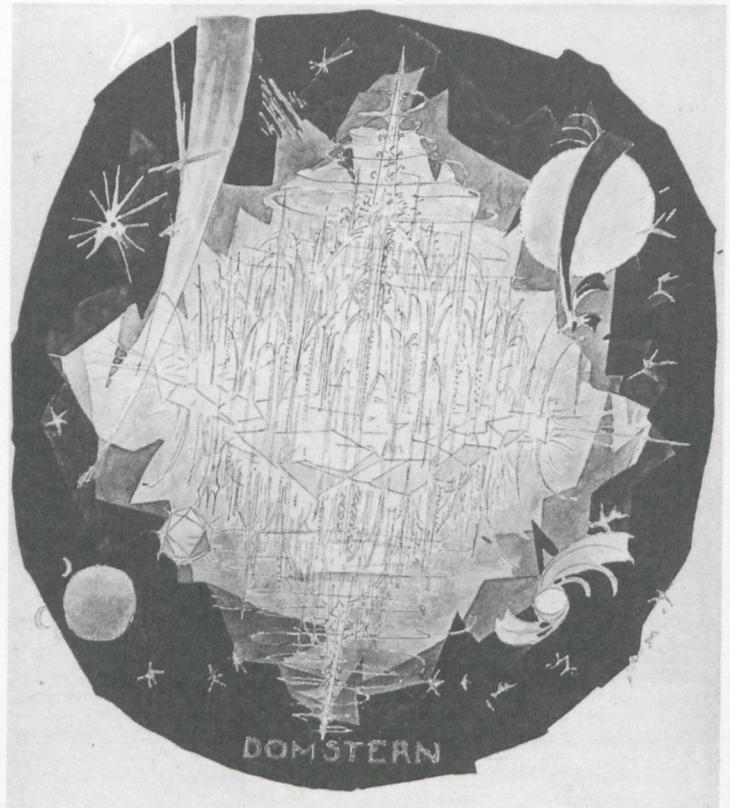


Abb.2 Illustration zu Bruno Tauts, *Alpine Architektur*, Hagen, 1919

3.

Wirksamer war das antiaufklärerische Potential der Kristallsymbolik. Nicht von ungefähr fand es zu populärer Wirkung anlässlich des »glass monster«²⁴, der Ausstellungshalle für die erste Weltausstellung, die als ›Crystal Palace‹ das Erbe der kristallinen Gotik antrat. Eine ›unendliche‹ Perspektive, derjenigen Schlegels innerlich verwandt, erlaubte schließlich, der skandalösen Nacktheit des technischen Konstrukts eine künstlerische Würdigung zuteil werden zu lassen – in seiner Verkleidung als Natur: »Wie bei einem Krystall, so giebt es auch hier kein eigentliches Innen und Außen ... Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre«, schrieb Richard Lucae.²⁵ Die ›fast wesenlose‹ Schranke zwischen Natur und Konstruktion meinte dabei nicht etwa die reale Durchsichtigkeit der Glaswand; diese verlieh der Idee nur mehr Glaubwürdigkeit. Der Kristall schuf vielmehr eine symbolische, in der Rezeption beliebig realisierbare Identität zwischen Hülle und Kern, zwischen konstruktivem Träger und Ornament, deren Auseinandertreten im Zuge der industriellen Massenfabrikation die Krise des Kunstgewerbes heraufbeschworen hatte und die Architektur gegenüber der Ingenieurtechnik in eine existentielle Krise stürzte. Gottfried Semper hat seine Theorie ursprünglicher sozialer Bedürfnisse und natürlicher ›Typen‹ der Kunstindustrie bewußt als Heilmittel jener Formkrise einsetzen und die zum billigen Applikat degenerierten Stilformen durch ästhetische



Abb.3 Hans Scharoun, *Architekturprinzipien*, um 1919
Akademie der Künste, Berlin



Abb.4 Erich Heckel, *Gläserner Tag*, 1913
Staatgalerie Moderner Kunst, München

Urformen läutern wollen. Schneekristalle illustrieren neben organischen Strukturen zu diesem Zweck das Naturgesetz des ›Stils in den technischen und tektonischen Künsten‹²⁶ – erste Begründungsversuche eines ›notwendigen‹ Ornaments in einem fiktiven Sozialen, das als Trieb, Naturgesetz oder Bedürfnis gefaßt, die späteren, dem Ornamentverzicht dienenden funktionalistischen Formtheorien vorwegnehmen.

Die Erhebung des Kristalls zum Leitmotiv der Avantgarde ging deshalb von der Kunstgewerbebewegung aus. Sie stellte sich als erste jene unlösbare Aufgabe, den Eklektizismus der historistischen Stilwahl in einer Synthese von ›Kunstwollen‹ und Lebenspraxis zu beseitigen, die freilich nur imaginär, eben durch die Formel der Kristallnatur möglich war. Mit der feierlichen Enthüllung eines Diamantkristalls gab Peter Behrens auf der Darmstädter Mathildenhöhe das Versprechen einer Kunst, die den wahren Ausdruck bürgerlichen Lebens schaffen würde, »wie der Kohlenstaub, ergriffen von der Gewalt der Elemente, sich in den leuchtenden, reinen, klargeformten Krystall des Demants wandelt ...«.²⁷

Das Gesellschaftliche der neuen Architektur blieb notwendig ein Bühnenspiel, geknüpft an die Idee eines neuen Theaterbaus, der Schauspiel und Publikumsebene stellvertretend für Kunst und Leben vereinen sollte.²⁸ In der sozialutopischen Dimension der Kristallphantasie spricht sich die Absicht einer Verteidigung der autonomen Kunst als einer idealen Lebenspraxis aus. In der Karl-Marx'schen Erkenntnis der Wertform der Ware als »kry-

stallisierte(r) Arbeit« scheint jene »gemeinsame gesellschaftliche Substanz«²⁹ auf, deren idealistische Verkehrung den Inhalt der Utopie ausmacht. Denn der Vergegenständlichung menschlicher Arbeit in der Ware hält das avantgardistische ›Kunstwollen‹ das Modell eines abstrakten nicht-entfremdeten Arbeitens entgegen, das in der Negation von produzierendem Subjekt zum einen und produziertem sowie angeeignetem Objekt zum anderen einem Arkanum gleichen muß. Wenn Behrens den Firmennamen AEG auf einer Glühlampenreklame den Facetten eines Kristalls einschreibt,³⁰ visualisiert er nicht nur das elektrische Licht, sondern auch den ›Wertkristall‹ als designästhetische Kunstnatur.

Da der repräsentative Anspruch des Kristallsymbols im ›Sichtbarmachen des Unsichtbaren‹, des nicht mehr verbindlich formulierbaren göttlichen Wesensgrundes liegt, muß dessen Platz unerkannt die Metaphysik der Wertform eingenommen haben. Sie ist der Stoffverwandlung Vorbild, die das Selbstverständnis der klassischen Moderne als gesellschaftserneuernde Kraft kennzeichnet. Der ›Wertkristall‹ als Gefäß einer neuen Gemeinschaft vertritt notwendig aber auch die Stelle der monarchischen Spitze. Nicht erst in der fürstlichen Gründung der Kolonie auf der Mathildenhöhe, die den Künstlergemeinschaften bis hin zur ›Gläsernen Kette‹ vorausgeht, erweist sich die im Zeichen des Kristalls projizierte Ästhetik der Existenz als Ausdruck der historischen Versöhnung von Adel und Bürgertum. Die expressionistische Kristallsymbolik gilt stets dem ›Allerhöchsten‹ – ob sich dieses nun als Schloß (Abb.1), als

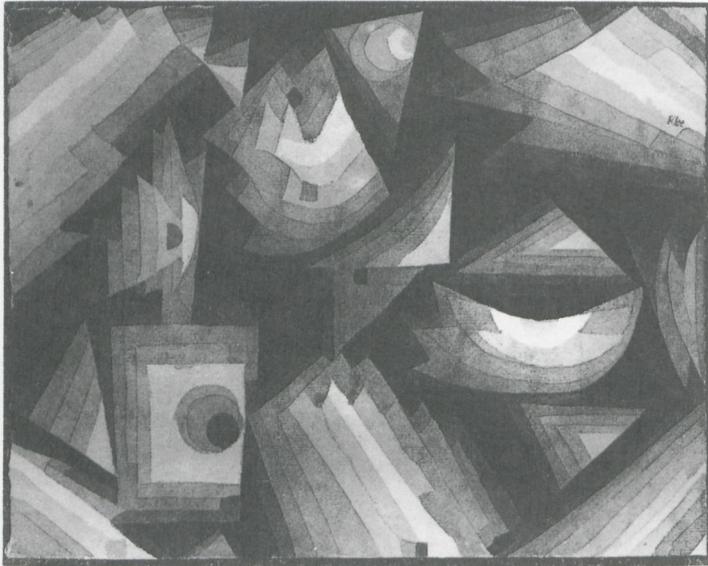


Abb.5 Paul Klee, *Kristallstufung*, 1921, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

›Stadtkrone‹ oder als eine bis zu den Sternen ausgreifende ›Alpine Architektur‹ (Abb.2) kundtut. Die Alpen sind hier wie die Gotik wiederum in ihrem Fossilcharakter gemeint, ihrer auf ein heiliges Urbild hinweisenden Symbolfunktion. Scheuchzers ›Physica sacra‹ hatte Anfang des 18. Jahrhunderts die Alpen als Beweis der Genesis, für Überbleibsel der Sintflut genommen, eine im 19. Jahrhundert kunstreligiös gewendete Vorstellung. Violett-le-Duc sah in den Alpen nunmehr die deformierte Gestalt einer regelmäßig-kristallinen ästhetischen ›Urform‹; und ihr gilt auch noch Bruno Tauts Bauprojekt, das in Wahrheit ein Gebet ist.³¹

Die Metamorphose vom Kohlenstaub zum Diamantkristall – als dem Sinnbild für die Läuterung des ›rohen‹ Lebens zur Schönheit – übernimmt im Expressionismus vielfach die moderne Technik. Dem elektrischen Licht, das die Nacht zum Tage macht, kommt eine transzendente Bedeutung zu. So ist der Bau als Laterne oder leuchtendes Gestirn ein wiederkehrendes Motiv in den kristallinen Architekturphantasien. Wenzel Habliks fliegende Siedlungen sind nur eine andere Form des kristallinen ›Bauwachsens‹, dessen Eigenbewegung die futuristische Technikbegeisterung unterstreicht. Elektrische Apparaturen wandeln zum Beispiel Sand in Glas um, das als sich selbst formende Substanz die Form eines riesigen Glashauses annimmt.³² Hans Scharouns Zeichnung *Prinzipien der Baukunst* (Abb.3) – eine dynamisch aufsprießende Kristallpflanze – stellt in diesem Sinne die neue Architektur als eine zweite kunsttechnologisch sublimierte Natur vor. So wie Schlegel – im Kristallinen der Gotik – sein eigenes Konstrukt ›erlebte‹, zeugt Scharouns Volkshausgedanke aus ›Ich‹ und ›Ich‹ ein ›Du‹.³³ Der ersehnte soziale Gehalt des modernen Bauens ist, gedacht als Ursprung der ästhetischen Form, nichts anderes als die vital begabte ›innere Geometrie‹ der Natur.

Ungewollt macht Taut in seinen Phantasien die Vergeblichkeit der historistischen Grundvorstellung deutlich, die ja stets von der bereits aus jeder Syntax gelösten ›reinen‹ Form ausging und in ihr einen Inhalt kreieren zu können glaubte. Der expressionistische Kristall teilt keine Botschaft mehr mit. Das weltumspannende Bauprojekt der ›Alpinen Architektur‹ mündet im ›Großen Nichts‹; das Schlußbild der kinematographischen Bilderreihe ›Der Weltbaumeister‹ (1920) läßt den kristallinen Innenraum der neuen Architektur mit Nacht und Weltall zu einer abstrakten Facettenstruktur gerinnen. Zur kosmischen Leere trivialisiert, liefert das romantische Zyklusmodell aber auch für Taut noch die Mittel zur affirmativen Wende, ist doch die absolute Negation ebensogut völlige Bejahung. Mithilfe Meister Eckharts wird das Nichts zum Gefäß des Göttlichen.³⁴ Die Kristallform als Ausdruck der ›Allseitigkeit‹ der Beziehungen kann, und hier meint sie bereits den Typus des Serienbaus, allen Funktionen gerecht werden; die Leere der ›neuen Wohnung‹ (1924) wird eben in diesem Sinne als Garantin des wahren Lebens propagiert. Taut begründete mit der ›Allbedeutung‹ seiner Architektur ein vielfach wiederkehrendes Interpretationsmuster, welches der abstrakten Form gattungsübergreifend gleichsam die Funktion eines allgemeinen Äquivalents zuweist.

4.

›Wir stellen nicht das persönliche Erlebnis heraus. Wir gestalten hart, ehern, krystallen, das Urbild ...‹³⁵ Unter diesem Motto wurde Wilhelm Worringers Konzept eines ›primitiven‹, auf ›kristallinisch-gesetzliche Komposition‹ ausgerichteten ›Abstraktionsdranges‹³⁶ als metaphysische Legitimationsfigur der neuen abstrakten Malerei eingesetzt. Die antifranzösische Wendung gegen die ›subjektiven Gereiztheiten‹ des Impressionismus³⁷ wiederholte sich in der deutschen Kubismus-Rezeption. Dabei geht die Vorstellung einer wesenhaften kristallinen Kunstnatur auch in die Malerei selbst ein. Erich Heckels Bild *Gläserner Tag* (Farbtafeld 379) läßt Himmel und Wasser in prismatischen Strukturen kristallisieren, ohne daß der konventionelle Bildraum angetastet würde. Die kubistische Destruktion des perspektivischen Einheitsraums wird umgedeutet zu einer attributiven Dynamisierung des Sujets. Lyonel Feininger ging von derselben gegenstandserhaltenden prismatischen Vereinfachung der Bildgegenstände aus. Wenngleich er zu einem ungleich höheren Abstraktionsgrad gelangte, hielt er – dies zeigt *Gelmerode III* – an einer gewissen Vergegenständlichung der ästhetischen in der architektonischen Form fest. Der Bildraum wird zwar einer kubistisch inspirierten Fragmentierung unterworfen, doch gewinnt diese durch die stets ›buchstäblich‹ wirkende Transparenz der durchscheinenden Flächen einen symbolischen Charakter. Im facettenhaft stilisierten Bild der Kathedrale (s.591, Abb.8) für das Titelblatt des ersten Bau-

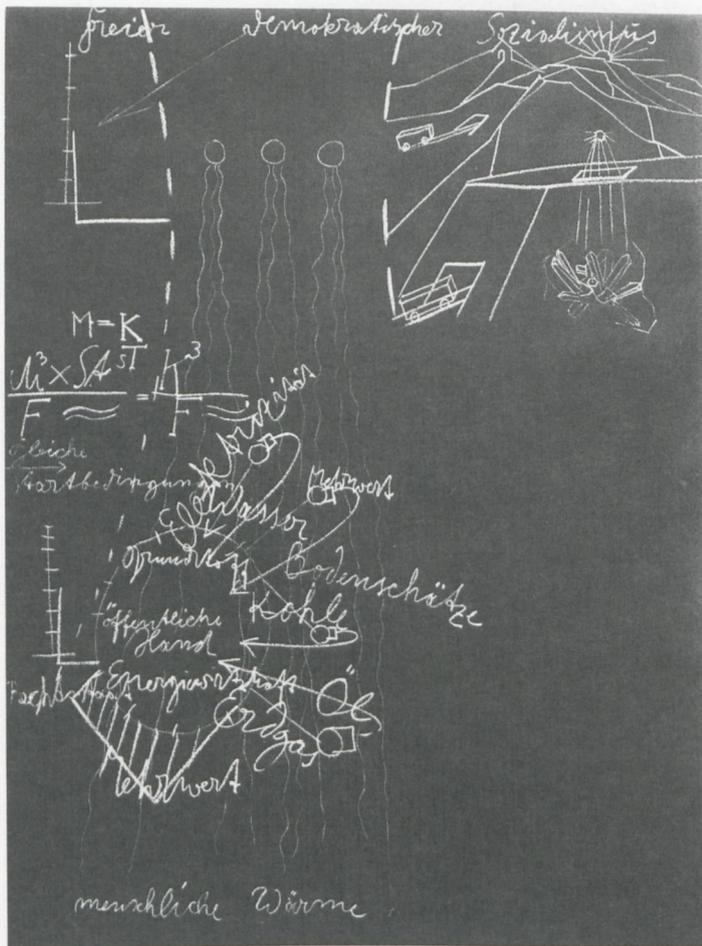


Abb. 6 Joseph Beuys Eine der Tafeln zu *Das Kapitel Raum*, 1970-77
Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen. Man beachte die Zeichnung der Kristalle

hausmanifestes erstet »als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«³⁸ Schlegels Gesamtkunstwerk erneut.

Paul Klee hat sich gegen die kubistische Deformation des Bildgegenstands am heftigsten zur Wehr gesetzt und sie womöglich desto konsequenter künstlerisch realisiert. Mit Beginn seiner abstrakten Phase entwickelte er eine Gestaltungslehre, die den Bildmitteln selbst vitale Energie zubilligte und so zumindest in der Theorie den organischen Status des Bildes gewährleistete.³⁹ Das Aquarell *Kristall-Stufung* (Abb. 5) läßt sich dem Unterricht zur »Bewegung« der Farben auf dem Farbkreis einordnen, die sich Klee auch in Analogie zur Musik als Crescendo und Diminuendo dachte.⁴⁰ Aber bereits die »Genesis der Gestirne« meint auch die Genesis des Werks; die im Titel nahegelegte Lesweise der Farbflecken als Himmelskörper ist den Ambitionen der sterngleichen Glasarchitektur Tauts verwandt. Klees Verständnis der Bewegung als »Eigennatur des Werks«⁴¹ findet einen Reflex auch im oft verwendeten Motiv des Pfeils, wengleich die synthetische Absicht seiner Kunsttheorie trotz solcher Zitate unterminiert wird. Allein in Klees Bauhauslehre fand Schlegels Konzept der Kunst-als Naturwahrnehmung eine geradezu kosmisch ausgreifende Systematisierung, deren phantastischer Charakter noch kaum gesehen worden ist. Der Aufsatz »Wege des

Naturstudiums« etwa führt das romantische Wahrnehmungsmodell »zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen«, um die Verwandlung des Artefakts in Natur, das Erschaffen von Werken als »Gleichnis zum Werke Gottes« glaubhaft zu machen.⁴² Die gedankliche Voraussetzung für den hier auch visualisierten »Totalitätsstandpunkt(e)« des Auges ist die Selbststilisierung zum »transzendentalen Subjekt«, die Klee auch als Abgrenzung gegen die eher »erdverbundenen« Künstler Alfred Kubin und Franz Marc benutzte.⁴³ Dies obgleich Marcs Auffassung des Krieges als Vorstufe zu einer neuen geistigen Kunst – ein Reflex davon findet sich in einer *Streit* betitelten Zeichnung des Skizzenbuchs aus dem Feld – nicht weit von Klees Abstraktionstheorie entfernt ist.⁴⁴ Dessen symbolischer Tod im Kristall, offenbar im Rückgriff auf Worringer im Tagebuch des Jahres 1914 pathetisch inszeniert, definiert das abstrakte »Kunstwollen« als eine Art Selbstzeugung, die den Künstler als Schöpfer einer zweiten, Kunst und Leben in eins setzenden Existenz wiederauferstehen läßt. Eine Parallele bietet das dadaistische Dandytum, dessen ästhetische Existenz vom Freitod gekrönt wird.⁴⁵ Auch Kurt Schwitters *MERZbau*, als erster Schritt zur »kollektiven Weltgestaltung, zum allgemeinen Stil«, aktualisiert die subjektlose Kunstnatur der kristallinen Gotik.⁴⁶

Mit dem Expressionismus ging keineswegs die Konjunktur des Kristallinen zu Ende. Die surrealistische Idee einer »automatischen« Niederschrift des Unbewußten trat ihr Erbe an. Dabei konnte die Beziehung auf die »mineralogische« Natur immer noch opportun sein: »Es wächst mir wie Fußnägel. Ich muß es abschneiden, und es wächst mir dann immer wieder nach.« – So Hans Arp über seine künstlerische Arbeit.⁴⁷ Wie um seine biomorphe Formensprache um die anorganische Natur zu ergänzen, schuf er Ende der 30er Jahre eine Kristallplastik.⁴⁸

5.

Erst die Nachkriegskunst hat das kubistisch-surrealistische Formenvokabular, das sich naturanalog zu einem kristallinisch-organischen Ganzen vereinigen ließ,⁴⁹ aufgegeben. Die informelle Kunst entfaltete den in der Abstraktion angelegten Verdinglichungsprozeß, nahm dem Bild jeden zeichenhaften Charakter. Am weitesten getrieben hat die Materialisierung des künstlerischen Objekts wohl Joseph Beuys, der zugleich aber dezidiert auf die romantische Theorie der »natura artifex« Bezug nahm. Wachsende Kristalle auf einer Tafel der Installation *Das Kapitel Raum* 1970–1977 (Abb. 7) führen wie die Runge's Pflanzenstudien zitierende frühe Zeichnung *Lady's cloak* (1948)⁵⁰ die naturphilosophische Einheitsidee freilich in einer entscheidenden Brechung vor, nämlich als »Lehrstück«. Ein unmittelbar emotionaler Zugang ist dadurch nicht möglich. Der Titel der Installation führt außerdem ohne Umschweife auf

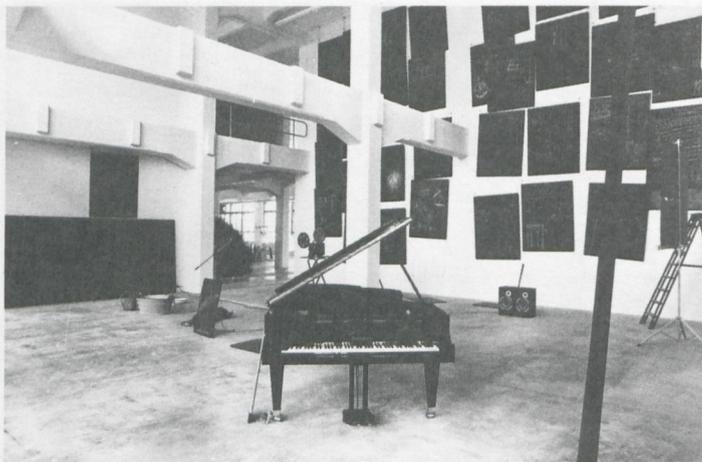


Abb.7 Joseph Beuys, *Das Kapitel Raum*, 1970-77
Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen

Marx' Hauptwerk, so daß sich der Zusammenhang zwischen Kristallisation und Wertbildung hier direkt zur Reflexion anbietet. Die Kreidezeichnung zeigt ein Bergwerk, traditionelles Symbol der alchemistischen Prozedur. Sonnenlicht strahlt in das Innere eines Berges und sorgt so für die Kristallisierung, den esoterischen Lehren zufolge die letzte Stufe vor der Gewinnung des lapis. Stollen und Transportwagen deuten an, daß der Mensch sich jene Schätze der Natur aneignen wird. Offenbar bezieht sich das Kreidebild – halb Kinderzeichnung, halb wissenschaftliches Schaubild – auf das links skizzierte Diagramm zur Energiegewinnung, die ausdrücklich im »Mehrwert« mündet. Doch ist ein ökonomisches Modell, das der Überschrift »Freier Demokratischer Sozialismus« und dem Ziel »menschliche Wärme« gerecht würde, nicht als Inhalt faßbar. Beuys »Tafelbilder« widersetzen sich dem Versuch einer Lektüre. Der Werkinhalt ist nicht im Objekt selbst präsent, er liegt vielmehr in einem zeitlichen Moment, das allein in der Reflexion der Form erfassbar ist. Wie die anderen Objekte der Installation präsentieren sich die Kreidezeichnungen in einem oszillierenden Zustand zwischen bildhaftem Kunstobjekt und gebrauchtem Alltagsgegenstand. Die Flüchtigkeit der Schrift, die kaum in ein Ordnungsverhältnis zu bringende Zusammenstellung der Zeichen und der Tafeln wie auch die überall sichtbaren Spuren von verwischten älteren Aufschriften fordern dazu heraus, sie als zufällig, ungültig, wegweisbar zu verstehen. Das historische Moment ist in eine »Jetztzeit« gespannt, die Friedrichs *Eismeer* ebenfalls schon, nur innerhalb des Sujets – im unauflöselichen Widerspruch zwischen Flächen- und Raumordnung – austrug, und die nun allein in der künstlerischen Form ruht. Während die konservative Kristallsymbolik Bewegung und Erstarrung zum ewigen Werden synthetisierte, Geschichte im Fossilcharakter der Form aufhob, zeigt Beuys das Relikt als Spur vergangener und als potentielle zukünftige Aktion. Die Ruine kehrt als gebrauchtes und möglicherweise verbrauchtes Bild wieder, dessen Historizität aber nicht ausgelöscht wird in der innerlich geschauten künstlerischen Gegen-

welt einer kristallisierten Natur. Das Ästhetische formiert sich im Gegenteil als Aufhebung von Transzendenz, die Aufforderung zur Vernichtung einschließend, wie sie der »Fettecke« und anderen Werken ja auch beschieden war. Beuys zeigt zwar den festen Kristall, doch nur um ihn schmelzen zu lassen in einer flüssigen Form.

Regine Prange

- 1 Ernst Haeckel, *Die Lebenswunder: Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie*, Ergbd. zu dem Buche über die Welträtsel (Volksausgabe), Leipzig 1906, S.16.
- 2 Hier ist vor allem Wilhelm Worringer zu nennen, der das nordische Kunstwollen als eine »auf anorganischer Grundlage ... gesteigerte Bewegung« definierte. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, (1. Aufl. 1908/ 14. Aufl., München 1987, S.151.
- 3 Friedrich Schlegel, »Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd.4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. Hans Behler, Paderborn/München 1959, S.178f.
- 4 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1797), Stuttgart 1979, S.64–69.
- 5 Schlegel (wie Anm.3), S.178.
- 6 Wackenroder (wie Anm.4), S.62.
- 7 Schlegel (wie Anm.3), S.180.
- 8 Zur Aufgabe der geschichtsphilosophischen Begründung des Ästhetischen bei Schlegel vgl. Karl Heinz Bohrer, »Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt 1983, S.52–82.
- 9 Friedrich Wilhelm Schelling, »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (1807)« in: *Schellings Werke*, hg. v. Manfred Schröter, München 1959, 3.Ergbd. S.388–429, Zitat S.400.
- 10 Franz von Kobell, *Über Fortschritte der Mineralogie seit Hauy*, München 1832, S.6.
- 11 Schlegel (wie Anm.3), S.178.
- 12 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube: Die Geschichte der Kinstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S.19.
- 13 Bredekamp (wie Anm.12) Die Synthese des starren Kristalls der Pyramide mit dem naturalistischen Kunstwollen der Griechen steht auch Worringer in seiner *Gotikvision vor Augen* (wie Anm.2), S.157f.
- 14 Schlegel (wie Anm.3), S.180. Unendlichkeit war im Konzept der Universalpoesie (116. Athenäum-Fragment) noch analytisch als Kategorie der Reflexion gefaßt.
- 15 Schlegel (wie Anm.3), S.179.
- 16 Die Kontinuität dieser Vorstellung zeigt sich bei Dagobert Frey: »Der Realitätscharakter des Kunstwerkes«, in: *Kunstwissenschaftliche Grundlagen: Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, Darmstadt 1992, S.107–149.
- 17 Vgl. Bruno Reudenbach, *Piranesi: Architektur als Bild. Der Wandel der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts*, München 1979, hier S.92.
- 18 Schlegel (wie Anm.3), S.179.
- 19 Vgl. Schinkel zur Idealform des religiösen Gebäudes, das, da »Kunst ... selbst Religion« sei, den »Ausgangspunkt ... für die gesamte Bestimmung einer Architektur«, mithin den angestrebten neuen Stil verkörpert. »Das Ganze soll den Eindruck einer unendlich mannigfaltigen, ewig fort sich zu reinigen strebenden Natur machen.« »Durch den Unterbau soll das Erdreich in seiner Crystallisation vorgestellt werden, über welchem hinaus die Pflanze zum Himmel anstrebt ...« Karl Friedrich Schinkel, *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, ausgew. v. Hans Mackowsky, Berlin 1922, S.195ff.
- 20 Vgl. Levy Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt 1967, S.253: »Wenn man ein gewagtes Bild gestattet, ist der Mythos ein Wortgebilde, das im Bereich des Gesprochenen einen ähnlichen Platz einnimmt wie der Kristall in der Welt der physikalischen Materie. Gegenüber der Sprache einerseits, dem Ge-

- sprochenen andererseits wäre seine Stellung der des Kristalls ähnlich: ein Objekt zwischen einem statistischen Aggregat von Molekülen und der molekularen Struktur selbst.«
- 21 Schelling (wie Anm.9), S.399.
- 22 Schelling (wie Anm.9), S.399, S.404. Dieser naturphilosophische Gedanke liegt dem Riegelschen Terminus ›Kunstwollen‹ zugrunde.
- 23 Hierzu Werner Busch, Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S.21f.
- 24 A. Welby Pugin, aus unveröffentlichtem Brief, zit. nach Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S.13.
- 25 Richard Lucae, Die Macht des Raumes in der Baukunst: Auszug nach einem Sonderdruck der Zeitschrift für Bauwesen, 19, 1869, zit. nach: Julius Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979, S.485f.
- 26 Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Frankfurt 1960, Bd.1: Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, S.XXV.
- 27 Alexander Koch: Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S.60. Das Festspiel von Georg Fuchs wurde nach einer Idee von Peter Behrens inszeniert.
- 28 Zum Theatergedanken vgl. Regine Prange: »Das kristallene Sinnbild« in: Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat.: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt 1994, S.69–97.
- 29 Karl Marx, Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie, Hamburg 1867, Bd.1, Berlin 1983, S.19.
- 30 Tilmann Buddensieg, Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907–1914, Mailand 1978, S.61f.
- 31 Zur architekturtheoretischen Tradition s. Werner Oechslin: »Architecture and nature: On the origin and convertibility of architecture«, in: Lotus International, 31, 1981, S.4–19. Abb. des Evolutionsschemas von Viollet-le-Duc S.11, Abb.12.
- 32 Wenzel August Hablik, 22. Juli 1920, in: Romana Schneider, Iain Boyd Whyte: Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986, S.134f.
- 33 Abb. ebd., S.45, Nr.12.
- 34 Bruno Taut, »Das Haus des Himmels«, in: Ulrich Conrads (Hg.), Bruno Taut, Frühlicht 1920–1922: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bauge-dankens, Berlin/Frankfurt a.M. 1963, S.33.
- 35 »Kurt Liebmann: Lebt!«, in: Der Sturm 13, 1923, S.183–186, Zitat S.184.
- 36 Worringer (wie Anm.2), S.79.
- 37 Wilhelm Hausenstein, Die Kunst in diesem Augenblick, München 1920, S.2.
- 38 Walter Gropius, Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919, zit. nach Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin/Frankfurt a.M. 1964, S.47.
- 39 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/1922, hg. v. Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, S.5. Die Genesis des Werks »beginnt beim Punkt der sich in Bewegung setzt«.
- 40 Paul Klee, Unendliche Naturgeschichte: Form und Gestaltungslehre, hg. v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1970, Bd.2, S.313.
- 41 Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch: Bauhausbücher 2, München 1926, S.23: »Das Werk als menschliche Handlung (Genesis) ist, sowohl produktiv als rezeptiv: »Bewegung«
- 42 Paul Klee, Wege des Naturstudiums (1923), zit. nach Christian Geelhaar (Hg.) Paul Klee: Schriften, Rezensionen und Aufsätze, Köln 1976, S.125f.
- 43 Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neu-ed., hg. v. der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Bern 1988, Nr.958: »Kubin ... sehnte sich nach dem Kristallinischen, kam aber nicht los vom zähen Schlamm der Erscheinungswelt.« Zu Klee und Marc s. O.K. Werckmeister: Klee im Ersten Weltkrieg, in: Paul Klee: Das Frühwerk 1883–1922, Ausst.-Kat.: Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1980, S.166–226, bes. S.173–188.
- 44 Zu diesem Themenkomplex s. Regine Prange: »Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie ›Der Tod für die Idee‹ und die Genese der Abstraktion«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 54, 1994, S.281–314.
- 45 Vgl. William S. Rubin, Dada und Surrealismus, Stuttgart o.J., S.13.
- 46 Die Verbreitung des MERZgedankens. MERZ I Holland Dada, Hannover 1923, S.9. ›Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen‹ erschien als Abbild und mit erläuterndem Text in Tauts ›Frühlicht‹ (wie Anm.34), S.166. Ganz im Sinne Tauts entwirft Schwitters hier die Verwandlung Berlins in ein MERZ-kunstwerk aus Licht und Farbe.
- 47 Zit. nach Hans Richter: Dada-Kunst und Antikunst, Köln 1964, S.44.
- 48 Arp 1886–1966, Ausst.-Kat.: Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1986, S.219 (Abb.)
- 49 »Der Kristall ist das Symbol der geometrisch-abstrakten Kunst, der Kieselstein das Symbol der organisch-abstrakten ...« Georg Schmidt (1938), zit. nach Stefanie Poley, ebd., S.210.
- 50 Siehe Theodora Vischer, »Beuys und die Romantik«, in: 7 Vorträge zu Beuys 1986, hg. v. Museumsverein Mönchengladbach, Mönchengladbach 1986, S.81–106, S.98f.

Für Hinweise danke ich Astrit Schmidt-Burckhardt und Angelika Thiekötter.