

DIE KRISTALLISATION  
DES BILDES:  
WENZEL HABLIK –  
PAUL KLEE –  
JOSEPH BEUYS

Regine Prange

THE CRYSTALLISATION  
OF THE IMAGE:  
WENZEL HABLIK –  
PAUL KLEE –  
JOSEPH BEUYS

Regine Prange

## 1.

Im 19. Jahrhundert geriet die bis dahin verbindliche Bildwelt der Malerei in eine Krise, welche die Grundlagen der Gattung erschütterten. Bis dahin waren die malerischen Mittel bei aller Ausweitung ihrer Möglichkeiten und Grenzen auf eine mögliche Rückübersetzung in die Naturwahrnehmung bezogen, war das Wesen des künstlerischen Bildes zu fassen in der Metapher eines Fensters, durch welches der Ausblick in die Welt gegeben war und Geschichte und Mythos zur Anschauung gelangten.<sup>1</sup> Dies garantierte zugleich die unverbrüchliche Einheit des Bildraums selbst, dessen Natur und Geschichte, Individuum und Welt umfassende Totalität.

Nunmehr war dieser Ausblick durch das Bild in die Welt nicht mehr gegeben. Die einsetzende, um die Wende zum 20. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangende Entwicklung hob die bis dahin gegebene Verständlichkeit und mithin Selbstverständlichkeit des Bildes auf. Hatte das Bild, gleichsam die Scheibe des Fensters, durch das man in die Welt hinausblickte, trotz aller Spiegelungen und Verzerrungen freien Ausblick gewährleistet, traten nun entstellende Risse auf, die ihren eigenen Weg verfolgen, einander beegnend sich vereinen, in Zersplitterung münden. Diese Brechung des Ausblicks finden wir in vielfältiger Weise mit einer neuen Metapher des Bildes, der Metapher des Kristalls, verbunden. Der Kristall wurde seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht nur zu einem wichtigen Bildmotiv, sondern zu einem bedeutsamen Kunstsymbol, weil mit seiner Hilfe die beschriebenen, zur Abstraktion drängenden Veränderungen, die sich im Kunstwerk vollzogen, wieder an Natur und damit an die Lebenswirklichkeit zurück gebunden werden konnten.<sup>2</sup>

Grundsätzlich gilt für das avantgardistische Bildwerk, dass es sich zwischen Betrachter und Welt stellt, statt den Blick auf diese zu eröffnen. Das Bild selbst dringt in das Auge des Betrachters und in dessen Bewusstsein; in seiner Fragmentierung werden seine Struktur, seine mediale Bedingtheit offensichtlich, seine Gestaltungsmittel – Farbe und Form – sind nicht mehr in traditioneller Weise dem Bildgegenstand und Bildinhalt untergeordnet, sondern weisen auf sich selbst. Ein selbstreflexiver Prozess ist im Gange: Farbe bezieht sich auf Farbe, Formen antworten auf Formen, das Bildfeld höhlt sich nicht aus zur Illusion des Raums, sondern verweist auf seine Flächigkeit. In ihrer widerspruchsvollen Wechselbeziehung richten sich die Bildmittel gegeneinander und gegen die Einheit des Bildes. Dies mündet in ihre letztendlich wechselseitige Aufhebung, etwa von Linie und Fläche im Werk Piet Mondrians, eine Aufhebung im Sinne Hegels, welche Auslöschung und Bewahrung zugleich meint.<sup>3</sup>

Adorno hat versucht, in seiner Ästhetischen Theorie die Entwicklung der Kunst zu ihrer eigenen Negation als progressive zu fassen, als eine Annäherung der Kunst an die Reflexivität des wissenschaftlichen Begriffs, wie sie Hegel formuliert hatte. Die Mehrzahl kunstwissenschaftlicher Analysen und auch der Künstlertheorien ist aber einem anderen Weg gefolgt und hat versucht, nicht zuletzt mit Rückbezügen auf vorneu-

## 1.

In the nineteenth century painting's authoritative pictorial world found itself in a crisis that shook the foundations of the genre. Before then, painting, with all of its expanded possibilities and limitations, was based on possible ways of re-translating the perception of nature; a painting's essence could be captured in the metaphor of a window, through which one could see into the world, allowing viewers to perceive history and myth.<sup>1</sup> At the same time this guaranteed the indivisible unity of the pictorial space itself, its totality that encompassed nature and history, individual and world.

From then on the painting's perspective of the world was no longer taken for granted. The development that began then and blossomed around the turn of the twentieth century erased the given comprehensibility of the painting, and with that, the naturalness of paintings. Previously, the painting was like a windowpane through which one looked out onto the world, and it managed to provide a wide-open prospect, despite all of the mirroring and distortions. But now, disfiguring tears and rips appeared, pursuing their own paths, uniting as they encountered each other and culminating in fragmentation. Many variations on this fragmentation of the gaze are linked to a new metaphor of the image – the image of the crystal. Beginning in the early twentieth century, the crystal not only became an important visual motif, but also an important symbol of art as well, because it helped tie the changes described above, which occurred in works of art as it pressed onward towards abstraction, back into nature and thus into the reality of life.<sup>2</sup>

Fundamentally, the avant-garde painting placed itself in between the viewer and the world, rather than opening up a view of it. The painting itself penetrates the eye of the beholder and hence, his consciousness; via its fragmentation its structure and its definition through media became obvious; the means employed to shape it – colour and form – were no longer subordinate to the painting's objects and contents, as had traditionally been the case. Instead, they became self-referential. A self-reflective process is in swing: colour relates to colour, form responds to form; the pictorial field isn't hollowed out to give the impression of three dimensions, but points up its two-dimensionality. In their contradictory interplay the things that make up the image oppose each other and the unity of the painting as a whole. Ultimately, this results in a final erasure, when elements such as line and surface cancel each other out, as they do in Piet Mondrian's work; this reciprocal negation is similar to Hegel's notion of *Aufhebung*, which means both obliteration and preservation at the same time.<sup>3</sup>

In his aesthetic theory Adorno tried to define the development of art to its own negation as something progressive, as art's approach to the reflexivity of the scientific concept Hegel had formulated. The majority of art historians' and art theorists' analyses, however, took a different path and attempted to formulate a new, inherent unity of art, not least by referring back to pre-modernist art epochs. In an intellectual movement opposing the modern negativity of the image, there was an

zeitliche Kunstepochen, eine neue innere Einheit der Kunst zu formulieren. In einer gedanklichen Gegenbewegung zur modernen Negativität des Bildes erfolgte der Versuch, diesem seine Einheit und Transparenz und damit repräsentative Funktion zurückzugeben. Aber auch in solch restaurativer Bewegung vollzog sich, allerdings völlig andersartig, eine Auflösung des Kunstwerks, denn nicht mehr es selbst, sondern nur sein Werden und Wirken konnten für seine Verbindung mit der Lebenswirklichkeit in Anspruch genommen werden.

Für diese der Moderne inhärente antimoderne Wiederherstellung der Totalität von Kunst und für die Sicherung ihres Weltbezugs hat Schellings Kunstphilosophie, welche den Naturbegriff von der sinnlichen Erscheinung (*natura naturata*) ablöste und ihn aus ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, gedacht als ihr produktives Wesen (*natura naturans*), zu entwickeln suchte, wegweisende Bedeutung. Hier gründet die Metaphorik des Kristalls als „werkthätige Wissenschaft“ der Natur.<sup>4</sup> Wo Natur, wie im Kristall, in ihren Formen auch zugleich ihr Prinzip offenbart, wird der Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung aufgelöst.<sup>5</sup> In Schellings Philosophie kann Kunst, gerade da wo Unbewusstes in ihre Werke einfließt, der Natur vergleichbar schaffend wirken und so zur unmittelbaren Anschauung des Absoluten gelangen.

Kunst und Künstlern ebnete Schellings naturphilosophische Ästhetik den Weg, einen Weltbezug in den bildnerischen Mitteln selbst aufzusuchen. Die Selbstbezüglichkeit der Kunst wird als Offenbarung ihres Wesens bestimmt, was die Hoffnung auf eine gattungsübergreifende Verbindung künstlerischer Formen und ihre Rückkehr in den bedrohten Lebensbezug erzeugte.<sup>6</sup> Wie sich nunmehr die Spannung zwischen dem modernen Fragment-Status des Kunstwerks und der Totalität repräsentierenden künstlerischen Gestaltung in den ästhetischen Strukturen selbst niederschlägt, soll exemplarisch an Werken Wenzel Habliks, Paul Klees und Joseph Beuys' betrachtet werden.

## 2.

Wie für etliche andere Künstler in den Anfängen des 20. Jahrhunderts war für Wenzel Hablik, der als freier Maler und Zeichner hervortrat, aber auch Gebrauchsgegenstände und Inneneinrichtungen entwarf, die Verbindung der Gattungen und ihr Eindringen in Realität von gewichtiger Bedeutung und Kern seines Kunstbegriffs.<sup>7</sup> Architektur und Landschaft stellten für ihn wie für den jüngeren Bruno Taut die entscheidenden Pole der projektierten Verschmelzung von Kunst und Natur dar.<sup>8</sup> Der auch in den Korrespondenzen der *Gläsernen Kette*<sup>9</sup> sich niederschlagende Bezug auf die Lebenswirklichkeit ist dabei nahezu durchgängig mit Vorstellungen verbunden, diese zu veredeln und gleichsam zu reinigen. Ein visionär auf die Zukunft gerichteter Impetus ersetzt die Idealität antiker und christlicher Mythologie wie auch der geschichtlichen Persönlichkeit und historischer Ereignisse. Nach dem Verlust des Bildgegenstands, dem in der Architektur der Verlust eines Sinn und Autorität stiftenden plastischen Bauornaments gleichkommt,

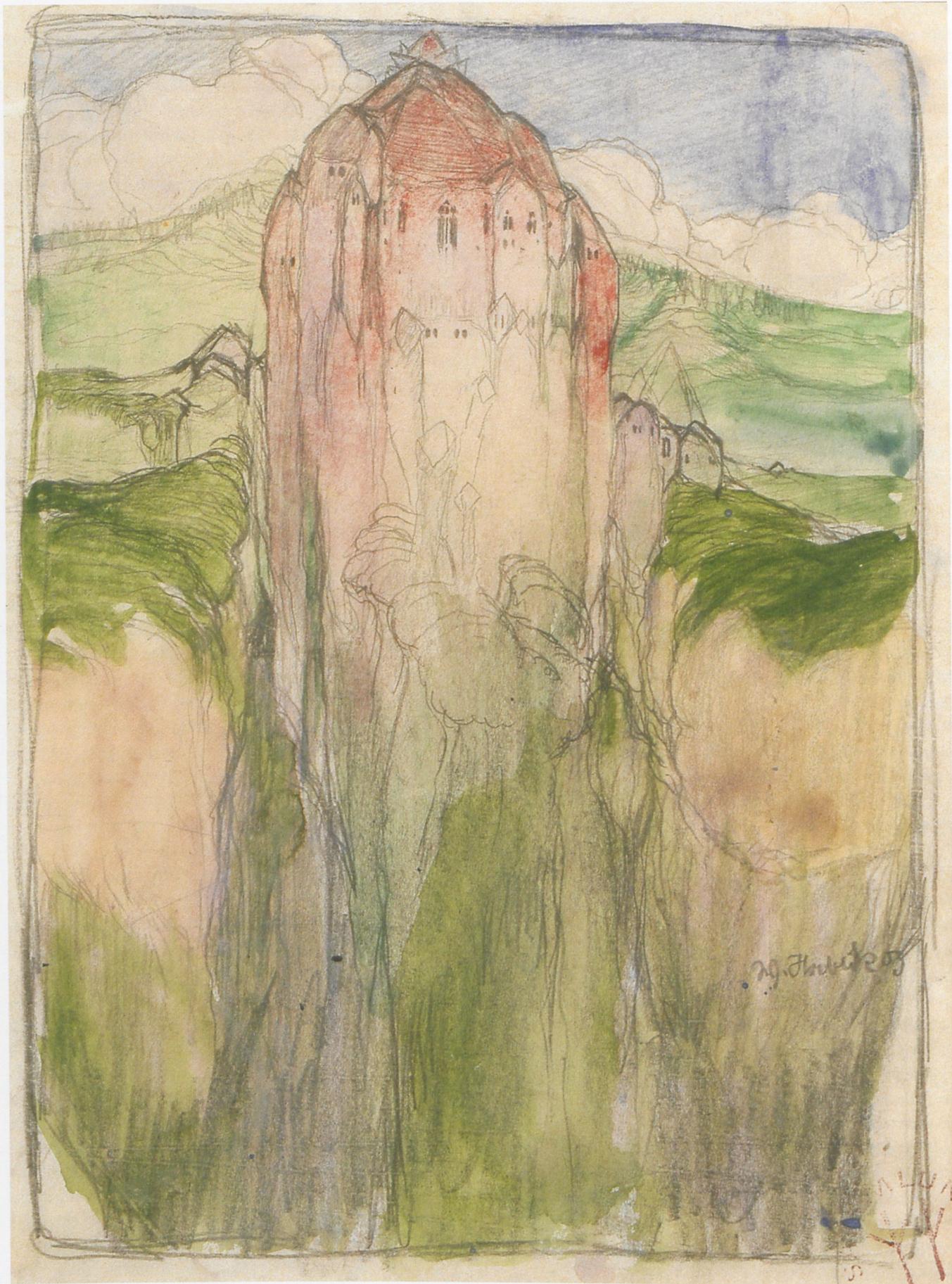
attempt to restore to it its unity and transparency, and with that, its representative function. Yet, even this kind of restorative movement resulted in the dissolution of the work of art, albeit in a completely different way, because the image could no longer be taken as itself. Instead, only its process of becoming and its efficaciousness could be utilised to connect it to the realities of life.

For this anti-modernist restoration of the totality of art, which is inherent in Modernism, and to secure its relationship to the world, Schelling's philosophy of art is of ground-breaking significance. It sought to separate the concept of nature from its sensory manifestation (*natura naturata*) and develop it out of its internal physical laws, considered its productive essence (*natura naturans*). Here, the metaphor of the crystal is the foundation for the "active science" of nature.<sup>4</sup> Where the forms of nature also reveal its principle, as the crystal does, the contradiction between essence and manifestation is dissolved.<sup>5</sup> In Schelling's philosophy, art – particularly where the subconscious flows into its works – can seem as creative as nature, comparably speaking, and can therefore achieve an immediate perspective of the absolute.

Schelling's aesthetics of natural philosophy smoothed the way for art and artists to search for a relationship to the world through pictorial means as such. Art's self-referentialism was defined as a revelation of its essence, which created hope for a cross-genre connection of artistic forms and their return to the endangered relationship to life.<sup>6</sup> How the tension between the modern fragmentary status of the artwork and the totality of representative artistic creativity was reflected from then on in the aesthetic structures themselves will now be observed in exemplary works by Wenzel Hablik, Paul Klee and Joseph Beuys.

## 2.

As it was for many other artists in the early twentieth century, the interconnection of genres and their infiltration of reality were of strong importance to Wenzel Hablik, and at the heart of his concept of art. Hablik not only produced paintings and drawings, but also designed functional objects and interior décor.<sup>7</sup> As they were for the younger Bruno Taut, Hablik felt that architecture and landscape were the crucial poles between which art and nature were meant to meld.<sup>8</sup> The reference to real life that also influenced the correspondence in the *Gläserne Kette*<sup>9</sup> is nearly always linked to notions about ennobling and purifying the real world. A visionary impetus directed towards the future replaced the ideals of antique and Christian mythology, as well as historical personages and events. After the loss of the figurative, which is similar to architecture's loss of the plastic architectural ornament that produces meaning and a sense of authority, contact to historical tradition was obviously broken off. Artists' statements contained few or no reflections as to how much the loss of what was once represented in art – the close connection between individual and institution that still existed under feudalism – contributed to, or perhaps even



WENZEL HABLIK. Aquarell „o.T.“ (Kristallbau in Berglandschaft), 1903, Aquarellfarben über Bleistift auf Papier, 20,1 x 15,1 cm |  
Watercolor "o.T." (Crystal Construction in Alpine landscape), 1903, Watercolor over pencil on paper, 20,1 x 15,1 cm  
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe (Inv. Nr. WH AM 430)



WENZEL HABLIK. Kristallschloss/Bergkristall, um 1910, Kristalle zusammengesetzt, ca. 26,3 x 15,5 x 8,6 cm |  
Crystal Castle/Quartz, around 1910, Crystals assembled, aprox. 26,3 x 15,5 x 8,6 cm  
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe

bricht offensichtlich der Kontakt zur historischen Überlieferung ab. Wenig oder nicht reflektiert wird in den Künstleräußerungen, inwieweit der Verlust des ehemals durch die Kunst Repräsentierten – der im Feudalismus noch gegebenen engen Verbindung zwischen Person und Institution – an der Sinnkrise künstlerischer Produktion teilhat oder sogar ursächlich für sie sein könnte. Wie dargestellt sahen sich die Künstler der Moderne vielmehr befreit und in die Lage versetzt, in Verbindung mit einer veränderten Begrifflichkeit von Natur zum Wesen künstlerischer Gestaltung selbst vordringen zu können.

So rückt nunmehr in nicht gekannter Weise das Utopische in das Zentrum künstlerischer Gestaltung, was an den Architekturzeichnungen Habliks augenfällig ist. Seine Bauten kennzeichnen Namen wie Schloss, Museum, Festsaal und Ausstellungsbau; die angestrebte neue Lebenswirklichkeit zeigt also weniger tätige als kontemplative Züge, ausdrücklich auch hoheitliche Repräsentation und Genuss einschließend. Aktiv gestaltend ist vor allem der Künstler selbst, der sich nach dem Verlust des abbildenden Bezugs auf physische und soziale Wirklichkeit zum Schöpfer einer neuen besseren Realität aufschwingt.

Wucht und Monumentalität des *Kristallbaus auf Bergspitzen* (1903, Abb. S. 318) zeigen sogleich überdeutlich das Visionäre des Baus. Die architektonischen Elemente, eher an eine mittelalterliche Burg gemahnend, machen deutlich, dass sie weder schon Gegebenes darstellen noch im herkömmlichen Sinne als Entwurf eines Baues zu verstehen sind. Kraft und Richtung des Bildes verweisen klar ins Symbolische; hier erscheinen keine zukünftigen Bauten, hier wird die Zukunft selbst gebaut. So wird zugleich die dem Utopischen innewohnende Spannung zum Gegenwärtigen auch wieder gelöst: In der Zeichnung erscheint die Utopie als bereits eingelöste, da sie als imaginierte Wirklichkeit anschaulich ist.

So sehr die Bildkomposition jedoch an eine Figur auf Grund im traditionellen Sinn gemahnt, erweist es sich als schwierig, diese Figur zu identifizieren. Denn die drei abgrenzbaren Teile dieser Figur – Bergmassiv, Gebäudeteile und Bergspitze – stehen in enger Wechselbeziehung zueinander, scheinen miteinander verwoben.

Das Bergmassiv enthält in seiner Formung noch naturalistische Komponenten, Schraffuren scheinen Schründe und Klüfte zumindest anzudeuten. Es ist aber von am linken Bildrand angedeuteten anderen Gebirgszügen abgesetzt durch seine die Gebäudeteile umfassende Rundung. Es formt sich derart nicht zu einer traditionellen Landschaftsdarstellungen eigenen gestalteten Potenz, sondern scheint seine Funktion im Bild erst durch die von ihm eingeschlossenen Bauten zu gewinnen. Dieser Eindruck kulminiert in der Übergangszone. Die an den Bau grenzenden Felsformationen erscheinen in ihrer Gleichförmigkeit stilisiert und erwecken den Eindruck, sich an die Mauern nahezu anzuschmiegen, rankenden Pflanzen vergleichbar.

Die Architekturelemente sind sparsam gestaltet. Dachgiebel, Fensteröffnungen und Säulenreihen sind zwar identifizierbare Elemente, doch erscheint die gesamte Formation eher wenig strukturiert, so dass vor allem die Flächigkeit der Mau-

erupt, the crisis of meaning experienced in the production of art. As described, Modern artists instead felt liberated, and with an altered concept of nature, now able to penetrate further to the essence of artistic creativity itself.

From then on the utopian shifted in unfamiliar ways ever closer to the centre of artistic creativity, something that is noticeable in Hablik's architectural drawings. His buildings denote names, such as castle, museum, ballroom, and exhibition space; the newly desirable real life, therefore, displayed fewer active features than contemplative ones, expressly including majestic representation and pleasure. Above all, the artist himself is actively creative; after the loss of the illustrative relationship to physical and social realities, he soars to become the creator of a new, better reality. The power and monumentalism of the *Kristallbau auf Bergspitzen* (Crystal building on mountain peaks, 1903, fig. p. 318) readily, blatantly and obviously show what is visionary about the building. The architectural elements, reminding one more of a medieval fortress, make it clear that they do not portray anything that already exists, nor should they be regarded in the usual sense as a structural design. The strength and direction of the image clearly refer to the symbolic; these are not future buildings, but rather, the future itself is being built here. Thus, at the same time the tension about the present inherent in the utopian is also dissolved again: in the drawing, utopia looks as if it has already been redeemed, since it is visible as an imaginary reality.

As much as the visual composition recalls a figure against a background in the traditional sense, it proves difficult to identify this figure, because the three separate parts of this figure – mountain, building sections, and peak – are involved in a close interplay and seem to be interwoven.

In its shape, the mountain still has naturalistic components; crosshatching seems to indicate its crevasses and chasms, at least. However, it is separated from the other mountains indicated on the left-hand side of the picture by its curves, which encompass sections of the building. It doesn't form a traditional landscape with its own creative potency, but takes on its function in the picture only through the building it surrounds. This impression culminates in the transition zone. In their uniformity, the rock formations bordering on the building look stylised, awakening the impression that they almost hug the walls, like climbing vines.

The architectural elements are shaped economically. Roof gables, window openings, and rows of pillars are identifiable elements, but the formation as a whole seems less structured, so that it is the flatness of the walls that registers most of all. The impression that the building is overly long results from the lines coming from the edges of the building that lead straight downwards, so that the building's foundation seems to be extended into the mountain itself, where it reveals a tremendous crystal construct. In contrast, the roof area seems all the more detailed, its merely implied structures evoking an impression of bulk that makes it appear related to the shape of the mountain. The emphatically pointed gables, in particular, can also be associated with crystals.

ern imponiert. Der überlängte Formeindruck der Gebäude resultiert aus deren Fortführung durch gerade nach unten führende, von den Gebäudekanten ausgehende Linien, so dass die Fundamente des Baus in das Innere des Gebirgsmassivs verlängert erscheinen, um dort eine gewaltige Kristallformation zu entfalten. Umso kleinteiliger erscheint demgegenüber die Dachzone, deren nur angedeutete Strukturen einen klobigen Eindruck hervorrufen, der sie der Formung der Berge verwandt erscheinen lässt. Insbesondere die Giebel mit ihrer betonten Spitzigkeit evozieren ebenso Assoziationen an Kristalle.

Neben drei räumlich voneinander abgrenzbaren Gebäudekomplexen erscheinen hinter ihnen gestaffelt weitere nur angedeutete, die in ihrer Gestaltung kaum noch von der Darstellung der Bergmassen zu unterscheiden sind, teilweise völlig mit ihnen verschmelzen. Landschaft und architektonische Struktur werden eins.

Der Gipfel selbst hebt sich in seiner Formung deutlich von der übrigen Gebirgsbildung ab. Seine Einzelteile sind großflächiger, wirken im Kontrast wie geschliffen und erzeugen auf diese Weise das Bild einer alles bekrönenden Kristallhaube, deren symbolhafte Ausstrahlung durch ihre unklar bleibende Zuordnung zu den anderen Teilen der Gesamtgestalt gesteigert wird. Während sie im rechten Teil wie hinter den Bauwerken liegend erscheint, imponiert sie im linken Bereich als aus diesen wie unmittelbar entspringend. Die größte Facette der Kristallformation erscheint hier wie eine weit ausgreifende Dachfläche eines unter ihr angedeuteten Erkers.

Die von der Gestalt ausgehende Irritation gegenüber dem eindeutigen Titel ist offenbar gewollt. Haben wir denn nun tatsächlich unter dem *Kristallbau* die als solche identifizierbaren dargestellten Gebäude zu verstehen oder doch eher eine phantastische Architektur, welche den Gipfel selbst bildet? Diese Frage scheint doch auch wieder obsolet, denn die Irritation wird wieder aufgehoben, da die Darstellung insgesamt auf eine Verschmelzung von Architektur und Gebirge, von Natur und Kunst zielt. So erscheint das phantastische Monument in seiner Gesamtheit zugleich auch als natürlich gewachsenes, weckt es gezielt die Erinnerung an eine aus einem Blätterkranz hervorbrechende, aufstrebende Blüte.

Aber wir finden nicht nur dieses Wachsen, sondern zugleich ein Wachsen der Gestalt aus ihrem Grunde, aus der Bildfläche: Die über und neben dem Gipfel befindliche Himmelszone ist einerseits in ihrer Farbigkeit deutlich von Stein und Haus abgesetzt, andererseits durch die insgesamt fleckige Gestaltung auch in diese hinein verlängert. Die durch ihre Rundungen an Wolken gemahnenden Gebilde wirken kaum luftig, sondern eigentümlich ins Opake spielend und so kaum transparenter als der Gebirgsstock. Nicht nur in den einzelnen Teilen der Figur also, sondern auch im Verhältnis von Figur und Grund finden wir das Spiel zwischen dem Aufbau spannungsvoller Korrespondenzen und dem Bestreben, diese wiederum in Verbindungen und Verschmelzungen aufzulösen. Habliks monumentale Vision verdankt sich der konsequenten Ausrichtung auf eine Symbolik allseitigen und allumfassenden Wachstums, welche das Bild als letztendlich unverbrüchliche

Besides the three building complexes, separated from each other in space, others are indicated behind them in a terraced formation; their shape can hardly be distinguished from the image of the mountain mass itself and some even meld with it entirely. Landscape and architectural structure become one.

The peak itself is clearly distinct from the rest of the mountain configuration. Its individual parts have larger surfaces and, in contrast, they look polished. In this way they create an image of a crystal crown topping everything, its symbolic aura heightened by its unclear status with regard to the other parts of the whole creation. Whereas in the right-hand section the peak seems recline behind the architecture, on the left side it looks as if it is rising up directly out of building. Here, the largest facet of the crystal resembles the broad surface of the roof of the oriel outlined beneath it.

The sense of irritation arising from the figure and directed towards the obvious title is deliberately sought. Are we now actually supposed to consider the *Kristallbau*, or "crystal building", as this kind of identifiable building, or as more of a piece of fantastical architecture that is, itself, the peak? But then again, this question suddenly becomes obsolete again, because the irritation is dissolved as soon as one realises that the picture as a whole aims at a melding of architecture and mountain, nature and art. Thus, as a whole, the fantastical monument simultaneously resembles something that has grown naturally, since it deliberately awakens the idea of a blossom breaking away from a wreath of leaves and striving upwards.

Yet, we discover more than this kind of growth; we also find that the form itself grows out of its ground, out of the surface of painting. The area of the sky above and next to the peak is, on one hand, clearly set apart from the stone and the building, due to its colour; on the other it also extends further into the overall speckled form. The formations whose curves make them resemble clouds don't actually look very airy; rather, they curiously shift into the opaque and are thus not much more transparent than the massif. Thus, it is not only in the individual parts of the figure, but also in the relationship between figure and ground that we discover the interplay between the construction of tense correspondences and the desire to dissolve these into connections and amalgamations. Hablik's monumental vision owes much to its consistent alignment with a symbol of all-encompassing growth that ultimately condenses (one is tempted to say 'constrains') the picture into an inviolable unit. For something empty and woodenly enduring adheres to the urgent condensation of all parts into a whole. The attempt at synthesis, which brooks no interruption, makes Hablik's work seem like an illustration of its fundamental Romantic philosophy of art.

### 3.

Paul Klee was no stranger to the desire to take the separating, fragmenting components of the painting and reassemble them into an origin myth, to tie the dot, line, and surface to each

Einheit zusammenfasst, man ist versucht zu sagen, zusammenzwingt. Denn der drangvollen Verdichtung aller Teile zum Ganzen haftet etwas leer und unlebendig Bleibendes an. Das keine Bruchstelle dulddende Streben zur Synthese lässt Habliks Werk wie eine Abbildung zugrundeliegender romantischer Kunstphilosophie erscheinen.

### 3.

Paul Klee war das Bestreben nicht fremd, die auseinandertretenden und sich fragmentiert gegenüberstehenden Bestandteile des Bildes wieder in einem Ursprungsmythos zusammenzuführen, Punkt, Linie und Fläche aneinander zu binden<sup>10</sup> und sie im Kristall des Künstlersubjektes<sup>11</sup> zu versöhnen. Viel von dem, was wir bei Hablik beobachteten, finden wir wieder in seinem Bild *Burghügel* (1926/29). Wir sehen das Monumental-Gewaltige der Kristallformationen, die sich als vom Grund ablösende Figur dem Auge darbieten, aber auch zugleich die im Bild gestaltete Verbindung, die sich zwischen Figur und Grund darstellt.

Es fehlt jedoch schon bei einer ersten Orientierung das himmelwärts Strebende, das richtungweisende Wachsende, die sich zur Einheit fügende Versöhnung der Teile, ein erlösender und befreiender Eindruck. Während wir bei Hablik sahen, wie er uns in das Bild und durch es hindurch führt, macht es uns dieses Werk Klees eher schwer, uns zu orientieren. Wie in vielen seiner Werke fällt Verstörendes und Beunruhigendes ins Auge, was eher desorientierend einwirkt.

Erkennen wir in den kristallinen Formationen des Vordergrundes ein einheitliches Gebilde, so bemerken wir, dass sich seine Gestaltung der Vereinheitlichung widersetzt. Die Zuordnung der einzelnen Gefügeblöcke bleibt unsicher; es bleibt unentschieden, ob wir ihr Kennzeichnendes in der Höhe oder in der Breite zu suchen haben. Die farbigen Schattierungen vermitteln kein sicheres Einordnen des Kristalls im Raum und scheinen sich bei näherer Untersuchung auch keiner Art von natürlichem Lichteinfall zu fügen. In einer für Klees Werke geradezu typischen Art und Weise scheinen vielmehr Räume sich beim Versuch ihrer näheren Bestimmung gleichsam in die Fläche zurückzuziehen. Und die nähere Untersuchung des dargestellten Objektes drängt schließlich dieses in seiner Gesamtheit in die Fläche zurück, was zur Folge hat, dass selbst die anfänglich doch zutreffend erscheinende Bestimmung, es in einem Bildvordergrund anzusiedeln, zunehmend fragwürdig wird und eine Benennung seiner Positionierung nunmehr lauten müsste: in der unteren Bildhälfte.

Aber auch eine Auffassung des Ganzen als aus Teilen nur zusammengefügtes erlöst den suchenden Blick nicht. Da wo Zuordnungen gelingen, behindern und verunmöglichen sie andere. Dunkle Schattierungen deuten Kanten an, bei denen jedoch ununterscheidbar bleibt, ob sie im Raum vor- oder zurückspringen.

Eine dunkle Formation zieht durch die Bildmitte, die traditionell als Horizontlinie zu verstehen wäre und somit ein

other<sup>10</sup> and unite them in the crystal of the artist's subject.<sup>11</sup> Much of what we observe in Hablik's work can also be found in Klee's painting, *Burghügel* (1926/29, Kunsthau Zürich). We see the monumental massiveness of the crystal formations as they offer themselves to the gaze, figures detached from the ground, as well as link in the picture depicted between figure and ground.

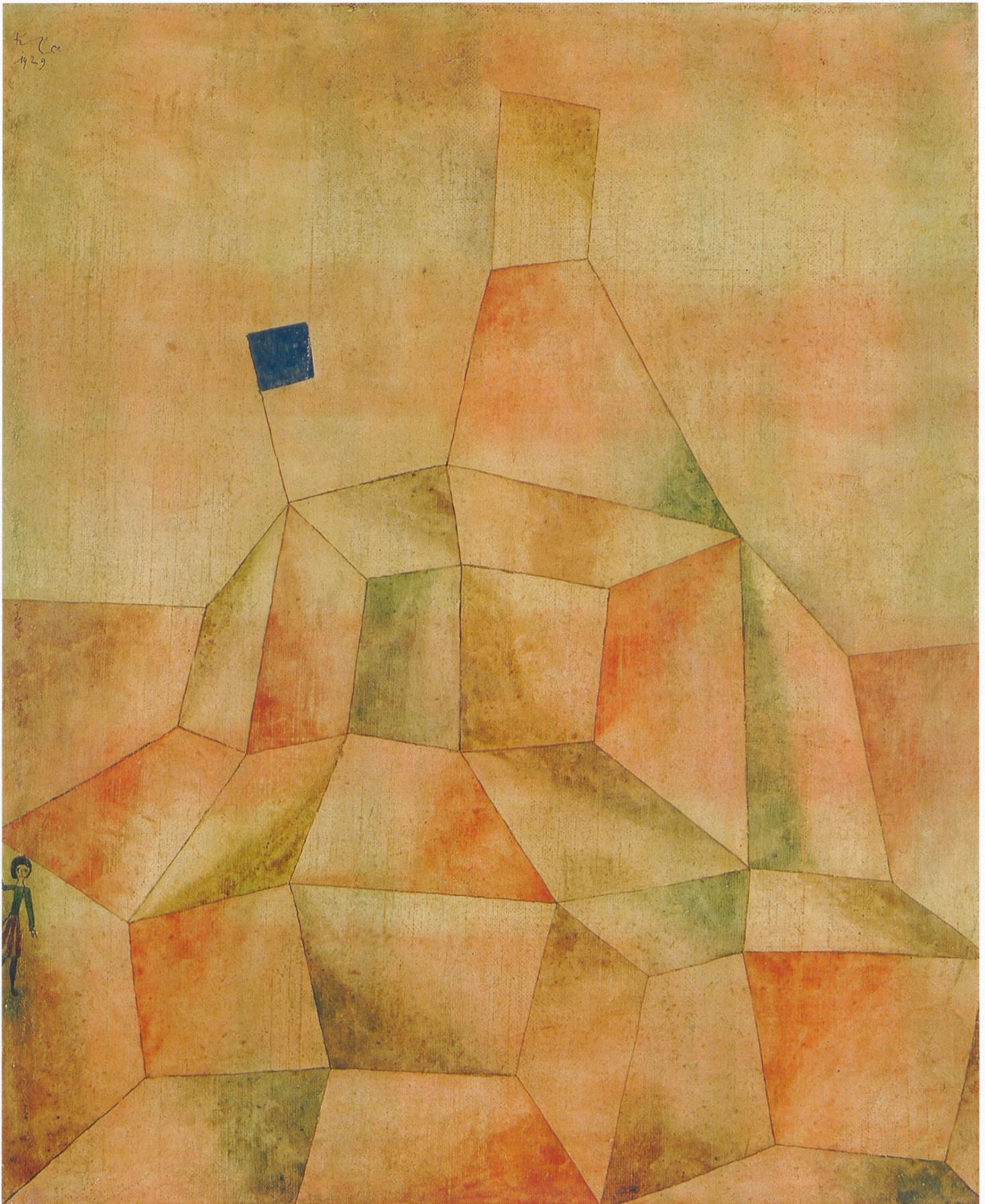
With the initial orientation, however, the skywards motion is lacking, the growth pointing the way, the reconciliation of the individual parts into a whole, a redeeming and liberating impression. Whereas in Hablik's work we saw how he took us into the picture, leading us through it, Klee's works make it harder for us to orient ourselves. As in many of his works of art, we see things that are disturbing, upsetting, which tend to be more disorienting than otherwise.

If, in the crystalline formations of the foreground we recognize a unified construct, we also note that his creation resists unification. The allocation of individual structural blocks remains uncertain; it remains to be seen if we have to look for their characteristics in the height or in the width. The colourful shadows don't convey any sort of certain organisation of the crystal in space and, upon closer inspection, don't seem to be subject to any sort of natural lighting. In a way that is particularly typical of Klee's works, spaces seem to withdraw into the surface as soon as one attempts to define them further. And a closer inspection of the object depicted ultimately pushes all of it back into the two dimensional, with the result that what seemed at the start to be the correct definition of its location – the foreground of the picture – becomes increasingly questionable, and from then on, any attempt to identify its position sounds something like: in the lower half of the picture.

Yet, the inquisitive gaze is not satisfied by thinking of the whole thing as something assembled out of various parts. Wherever it's possible to make allocations, it's difficult or even impossible to do the same in other places. Dark shadows indicate edges whose location remains indeterminate; one can't decide if they are protruding into the space or receding away from it.

A dark form threads through the centre of the picture; traditionally, it would be considered the horizon, which is a crucial feature that determines the shape of the entire pictorial space. Here, however, it provides no stability to the space. Instead, it divides the crystalline shape into two parts, which, however, are not reflected in its architectural construction. For the left half of the crystal allows the line of the horizon to shine through, so that it seems transparent, yet covers it on the right half, signalling an opaque consistency. In addition, after entering through the crystal, this horizon also seems as if it's been shifted downwards, which hinders one from ascertaining its location in space. In terms of space, it would be the result of the light breaking as one enters through the crystal, but it would only be perceivable if the viewer would take another standpoint, namely, further to the left and forwards, which would put him directly inside the pictorial space.

It is right here that we discover a figure. Depicted in a simple, awkward manner, reminding one of a child's drawing, we



PAUL KLEE. Burghügel, 1929, Wasserfarben auf grundierter Leinwand, 52 x 43,5 cm |  
Castle Hill, 1929, watercolor on grounded canvas, 52 x 43,5 cm  
Kunsthau Zürich, Sammlung Erna und Curt Burgauer. © 2016 Kunsthau Zürich

entscheidendes Merkmal abgäbe, von dem die Gestaltung des gesamten Bildraumes ausgeht. Hier liefert sie aber keine Stabilität des Raumes, vielmehr spaltet sie das kristalline Gebilde in zwei Teile, die sich aber wiederum nicht in seinem architektonischen Aufbau wiederfinden. Denn der Kristall lässt in seiner linken Hälfte die Horizontlinie durchscheinen, erweist sich also als transparent, verdeckt sie aber in seiner rechten Hälfte, was eine opake Beschaffenheit signalisiert. Nach dem Durchtritt durch den Kristall erscheint diese Horizontlinie zudem nach unten versetzt, was ihre sichere räumliche Zuordnung verhindert. Räumlich verstanden wäre sie Folge einer Brechung des Lichtes beim Durchtritt durch den Kristall, wäre aber nur wahrnehmbar, würde der Betrachter einen anderen Standpunkt einnehmen, nämlich weiter links und vorne, was ihn in den Bildraum hinein versetzen würde.

Just hier finden wir eine Figur platziert. In einfacher und unbeholfener Manier dargestellt, an eine Kinderzeichnung gemahnend, finden wir die Gestalt eines kleinen Mädchens, das scheinbar in den Bildraum hineintritt und winkend aus diesem herauschaut. Die Naivität der Darstellung scheint aber eher ironisch die Naivität einer Annahme der Möglichkeit eines solchen mit realen Erfahrungen korrespondierenden Betrachterstandpunktes zu signalisieren. Und auffällig genug verfügt die Figur auch über keinen solchen, sondern scheint im Bildraum zu schweben.

Wo bei Hablik die Gestalt Abschluss und Erfüllung findet, an ihrer Spitze, dünnt sie bei Klee immer weiter aus, versinkt zunehmend in die Fläche, wird schließlich eins mit ihr. An ihrem Gipfelpunkt ist nichts Räumliches mehr wahrnehmbar; wir sehen schlicht ein auf den Hintergrund gezeichnetes Rechteck. Der Hintergrund wiederum wird seiner Rolle ebenso wenig gerecht wie die Burg ihrem Status als sich abhebende Gestalt. Ontologische Widersprüche zwischen Materialität und Immaterialität, Fläche und Raum werden hier nicht harmonisiert: Lässt sich die obere Bildhälfte in ihrer abstrakten Formation aus flächigen Farbstreifen kaum als Hintergrund im herkömmlichen Sinne lesen, so wirkt sie doch auch nicht mächtig genug in den unteren Bildteil hinein, so dass dieser entgegen seiner Plastizität eine Lesart als bloßes Konglomerat von Flächen zuließe. Zugleich sorgt die das gesamte Bildfeld überziehende Gleichförmigkeit von Linienführung und Farbgebung dafür, dass die Bildhälften sich nicht separieren, so dass die Spannung zwischen Räumlichkeit und Flächigkeit der gesamten Komposition zu Eigen bleibt.

Der Widerspruch entfaltet und verdichtet sich in einem gegenständlichen Detail, dem auf eine Kante gesetzten Fähnchen, das in der betonten Darstellung als Farbfeld einerseits als Banner der Kunst aufgepflanzt wird, andererseits aber auch wieder in seiner Gestaltung so karg ist, dass es zum bloßen Index schrumpft, etwa an Zeichen auf Landkarten erinnert, die Sehenswürdigkeiten anzeigen. Was hier sehenswert ist, ist jedoch nicht eine bedeutende Architektur in bedeutender Landschaft. Fahne und Bildtitel erinnern an die satirischen und grotesken Anfänge Klees, ebenso wie die eingefügte Figur anmutet wie eine Persiflage auf Figurendarstellungen im Vor-

find the figure of a small girl apparently stepping into the pictorial space and waving out of it. The naiveté of the depiction, however, seems to signal, rather ironically, the naiveté of accepting the possibility of something like this, with the real experience of the viewer's corresponding standpoints. And, remarkably enough, the figure has nothing like this, but instead seems to float inside the pictorial space.

Whereas in Hablik's piece the shape finds closure and fulfilment, at its peak in Klee's picture it continues to thin out, sinking more and more into the surface, with which it ultimately becomes one. At the peak, it's no longer possible to perceive anything spatial; we're simply looking at a rectangle drawn on top of a background. The background, in turn, doesn't fulfil the requirements of its role, just as the mountain doesn't live up to its status as a shape separate from others. Ontological contradictions between materiality and immateriality, two- and three-dimensions, are not harmonised here. Just as the abstract formation of flat colourful stripes in the upper half of the picture can hardly be considered a background in the usual sense, it doesn't appear powerful enough in the lower half of the picture, either, so that one can read it as a mere conglomeration of surfaces, in opposition to its plasticity. At the same time the uniformity of lines and colours that cover the entire pictorial field ensures that the two halves of the painting are not divided, so that the entire composition's tension between three and two dimensions remains internalised.

The contradiction is revealed and condensed in a figurative detail, a little fan set on edge; the fact that it's emphatically depicted as a colour field on one hand, planted as a banner of art, but on the other its form is so austere that it's reduced to a mere index, recalling, for instance, the signs on a map that denote tourist attractions. What is worth seeing here, however, is not a piece of important architecture set in a significant landscape. Flag and title recall Klee's satirical and grotesque beginnings, just as the added figure looks like persiflage of figures in the foreground of traditional landscape paintings. The artist refuses to give us castle and hill; he denies us depth and planes by offering us both at the same time, or, in other words, because he refuses to erase the tension developed between depth and surface. This seems to be far distant from the immediate observation of the absolute, which Schelling wrote about in his philosophy, and closer to the notion of a ban on pictures, which, according to Adorno's theory, is the artistic definition of Modernism.<sup>12</sup>

#### 4.

In 1953 Joseph Beuys produced a small drawing (*Ohne Titel (Kreuz im Gebirge/Untitled [cross in the mountains])*, fig. p.327), whose subtitle, 'cross in the mountains', refers back to the religious landscapes of artists such as Caspar David Friedrich, who programmatically created this motif for his *Tetschener Altar* (1808, oil on canvas, fig. p.326), while his transparent cathedral manifestations, such as his *Vision der christlichen Kirche* (Vision of the

dergrund traditioneller Landschaftsbilder. Der Künstler verweigert uns Burg und Hügel; er verweigert Raum und Fläche, indem er beides zugleich bietet, oder – mit anderen Worten – weil er die Aufhebung der zwischen Raum und Fläche entwickelten Spannung verweigert. Weit entfernt scheint dies von der unmittelbaren Anschauung des Absoluten, wie sie der Kunst in Schellings Philosophie aufgetragen ist, und nahe dem Bilderverbot als künstlerischer Kennzeichnung der Moderne in Adornos Theorie.<sup>12</sup>

#### 4.

1953 entstand eine kleinformatige Zeichnung von Joseph Beuys (*Ohne Titel [Kreuz im Gebirge]*, Abb. S. 327), deren Untertitel „Kreuz im Gebirge“ auf die religiöse Landschaft eines Caspar David Friedrich zurückverweist, der dieses Motiv im *Tetschener Altar* (1808, Öl auf Lw., Abb. S. 326) programmatisch gestaltet und zudem durch seine transparenten Domerscheinungen, exemplarisch in *Vision der christlichen Kirche* (1813–1818, Öl auf Lw., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), das im Expressionismus erneuerte Ideal einer kristallinen Gotik geprägt hatte, zum Beispiel Feiningers *Kathedrale des Sozialismus* (1919).

Längst jedoch sind die kristallinen Utopien im faschistischen Terror untergegangen. Für Beuys war ein Kristallbild entstanden, das mit Kälte und Tod Verbindung hält.<sup>13</sup> Gleichwohl war ihm die Sehnsucht nach der Verbindung von Kunst und Leben geblieben, wie sie sein Begriff der sozialen Plastik<sup>14</sup> ausdrückt, und der Wunsch nach einem Grund der Kunst in der Natur, obgleich die unmittelbare Anschauung des Absoluten keine gedankliche Verbindung ist, welche die bevorzugten Materialien Fett und Filz ohne weiteres hervorrufen.

Wieder finden wir eine Figur auf Grund, aber arm und karg ist die Sprache der Kunst geworden. Der Grund ist nichts als die gegebene Fläche und das gegebene Material des Bildträgers. Unbehandelt, als solches, tritt es in Erscheinung, bestimmend, durch sein gestaltloses Weiß nahezu beherrschend. Dieses Weiß umfasst alles, dringt überall vor, bestimmt den Gesamteindruck. Die Zeichnung mit ihren schwachen, flüchtig gesetzten Strichen vermag sich kaum ihm gegenüber zu behaupten, wirkt wie verloren, als könne sie sich kaum halten, drohe, vom Grunde fortgeweht zu werden, als streife sie ihn nur, haften nicht wirklich an ihm. Das dennoch monumental emporsteigende, zum Teil kristallin geformte Gebirge wird in diesen kärglichen Linien nahezu ausgehungert. Kaum gestaltet ist der Gebirgsblock selbst, so Schema und Schemen zugleich. Über ihm befindlichen, noch dünner gesetzten Strichen scheint bereits jede gestalterische Kraft abhanden gekommen, als seien sie in ihrer Schwäche unfähig, sich zwischen Himmel oder fernerem Gebirgen zu entscheiden.

Ein vom unteren linken Bildrand in die Mitte aufsteigender Bogen scheint sich nicht mehr in die Gebirgsdarstellung integrieren zu lassen, scheint nur noch Strich zu sein, aber auch zugleich wie mit dem Gebirge konstruktiv verspannt, scheint er doch letzteres zu stützen, wie um zu verhindern,

Christian church, 1813–1818, oil on canvas, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt) also

had influenced the renewed ideal of crystalline Gothic under the auspices of Romanticism, in Expressionism, see, for example, Lyonel Feininger's *Kathedrale des Sozialismus* (Cathedral of socialism, 1919).

However, crystalline utopias fell to fascist terror long ago. For Beuys, a crystal image arose that was connected to the cold, to death.<sup>13</sup> All the same he retained the longing to connect art and life, as is expressed in his concept of societal sculpture,<sup>14</sup> as well as the desire for a foundation for art in nature, although the immediate observation of the absolute is not an intellectual connection that automatically evoke his preferred materials of lard and felt.

Once again we find a figure on a ground, but the language of art has become impoverished and bare. The ground is nothing more than the given surface and the given material of the picture support. Untreated, it appears just as it is, defining, almost dominant due to its formless white. This white encompasses everything, advancing everywhere, defining the overall impression. The drawing, with its weak, fleeting strokes, struggles to assert itself against it; it seems lost, as if it can hardly stand; it is in danger of being blown away by the ground, as if it is only brushing against it rather than adhering to it. The still monumental, upwards striving, partially crystalline mountain is nearly starved among these austere lines. The mountain block is barely shaped, and is therefore schema and silhouette alike. Above it, sensitive, even thinner strokes seem to have already lost any sort of creative power, as if, in their weakness, they were unable to decide between the heavens or the more distant mountains.

An arc, rising up in the centre from the lower left edge of the picture doesn't seem integrated into the depiction of the mountain; it simply looks like a stroke, yet, at the same time, it seems to be constructively braced with the mountain; as it appears to support the latter, as if trying to prevent the image of the mountain from folding inwards into the surface, or even outwards, out of the picture. The mountain peak is a simplified figure recalling a gabled roof. It frames a cross. In its compact, black flatness, chunky and unshapely, it seems to form a crucial pictorial object on the one hand, while, on the other, its compactness allows it to explode the unity of the image. Only the clear contours and their obvious legibility as a sign – a traditional Christian symbol that first characterized the religious landscape in Caspar David Friedrich's previously mentioned *Tetschener Altar* – prevent it, with its thick crosshatching, from being regarded as a foreign body, a random contamination of the paper, a doodle empty of thought.

Thanks to its size the cross takes up the entire, suggested 'house wall', instead of limiting itself to the tympanum, as is traditional. It replaces the entrance to the building, while at the same time blocking it, as it were. It leans towards the rear left, as does the picture of the mountain; it remains to be seen if its weight will push the mountain backwards or if it maintains the mountain in the picture, as a correspondent to the arc and the

dass das Gebirgsbild nach hinten in die Fläche oder gar aus dem Bild hinaus klappe. Den Berggipfel bildet eine vereinfachte Figur, die an ein Haus mit Dachgiebel erinnert. Sie umrahmt ein Kreuz. Klobig und ungestalt scheint es in seiner kompakten schwarzen Flächigkeit sich einerseits zum entscheidenden Bildgegenstand zu formieren und andererseits eben durch diese Kompaktheit die Einheit des Bildes zu sprengen. Nur die klaren Konturen und seine eindeutige Lesbarkeit als Zeichen, als christlich tradiertes Symbol, das in Caspar David Friedrichs schon genanntem *Tetschener Altar* zum ersten Mal die romantische Sakralisierung der Natur versinnbildlichte, bewahren es davor, mit seiner dichten Schraffur für einen Fremdkörper, für eine zufällige Verunreinigung des Blattes, für eine gedankenleere Kritzelei gehalten zu werden.

Das Kreuz nimmt in seiner Größe die gesamte angedeutete „Hauswand“ ein, statt sich wie tradiert auf das Giebelfeld zu beschränken. Es ersetzt den Zugang zum Haus, versperrt dieses gleichsam. Seine Neigung nach links hinten teilt es mit der Gebirgsdarstellung; ununterscheidbar bleibt, ob es mit seiner Last das Gebirge nach hinten drängt oder ob es als Korrespondenz zu Bogen und Dreieck das Gebirge im Bilde hält. Als tradierte Form steht das Kreuz für die Geschichte des christlichen Abendlandes; es ist wie der Kristall Sinnbild eines Durchgangs zu neuem Leben und somit auch Kunstsymbol; es teilt aber dem Kunstwerk, in dem es sich findet, keine erneuernde, zukunftsweisende Kraft und Richtung zu.<sup>15</sup> Es kann seine Schwäche, seine Hinfälligkeit nicht beheben, macht sie nur deutlicher. Es kann noch Leiden verkörpern, nicht mehr jedoch Erlösung; es kann das Bild nicht stärker zusammenhalten, um so weniger als es dieses auch gleichzeitig zerreißt; es dient dem verwundeten Gebirge und dem verwundeten Bild nur noch als Pflaster, die Wunde zugleich verdeckend und bezeichnend.



CASPAR DAVID FRIEDRICH. Gemälde „Das Kreuz im Gebirge“ (Tetschener Altar), 1808, Öl auf Leinwand | Painting „The Cross in the Mountains“ (Tetschener Altar), 1808, Oil on Canvas  
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (Inv. Nr. Gal. 2197 D). bpk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Elke Estel, Hans-Peter Klut

triangle. In its traditional shape the cross stands for the history of the Christian occident; like the crystal, it is a symbol for the transition to a new life, and hence, an artistic symbol; yet, it doesn't allocate a renewing, forward-looking strength and direction to the artwork in which it finds itself.<sup>15</sup> It cannot get rid of its weakness, its frailty; rather, it simply makes them more obvious. It can still embody suffering, but not salvation; it cannot hold the picture together any more strongly, all the less so, because it also tears it apart at the same time; for the wounded mountain and the wounded image, it is only a sticking plaster that simultaneously covers and describes the wound.



JOSEPH BEUYS. Zeichnung „o.T.“ (Kreuz im Gebirge), 1953, Bleistift auf Schreibpapier, rechter Rand regelmäßig gerissen, 21 x 18 cm, sign.: J. Beuys, 1953 | Drawing „o.T.“ (Cross in the Mountains), 1953, Pencil on writing paper, right border regularly teared, 21 x 18 cm, sign.: J. Beuys, 1953  
Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten (MSM 01063r). Foto: Stiftung Museum Schloss Moyland/Maurice Dorren

## DIE KRISTALLISATION DES BILDES:

WENZEL HABLIK – PAUL KLEE – JOSEPH BEUYS

Regine Prange

Seite 315 ff.

- 1 Vgl. Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2000, § 19, S. 93.
- 2 Vgl. Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim, Zürich, New York 1991. Eine ausführliche Fassung des hier vorgelegten Textes findet sich unter dem Titel ‚In den Kristall – dein Fall‘ in: Ausst. Kat. *Licht aus Stein, Kristallvisionen in der Kunst*, Kunstmuseum Bern, 24. 4.–6. 9. 2015, hg. v. Matthias Frehner u. Daniel Spanke, Bielefeld 2015, S. 32–40.
- 3 Vgl., auch zum folgenden Abschnitt, Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Malerei*, München 2006.
- 4 „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.“ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ [1807], in: *Schellings Werke*. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hg. v. Manfred Schröter. Dritter Ergänzungsband. *Zur Philosophie der Kunst 1803–1817*, München 1968, S. 389–429 (VII 289–329), hier S. 400 (VII 300).
- 5 „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.“ Ibid., S. 399 (VII 299). Ausführlich kommentiert bei Regine Prange, „Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet“ (Teil 1), in: *Imago. Internationales Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Bd. 2, hg. v. M. Clemenz, H. Zitko, M. Büchsel und D. Pflüchthofer, Gießen 2013, S. 73–114.
- 6 Zu der auch fachwissenschaftlich überragenden Wirksamkeit dieser romantischen Konstruktion von Unmittelbarkeit siehe Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004.
- 7 Vgl. Axel Feuß, *Wenzel Hablik 1881–1934. Auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasie, Innenräume, Kunsthandwerk*. Dissertation Hamburg, 1987.
- 8 Vgl. insbesondere die Bildzyklen *Alpine Architektur*, Hagen i.W. 1919 und *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur*, Hagen i.W. 1920. Sowohl Hablik als auch Taut inspirierten sich an der Kristallsymbolik in Paul Scheerbarts Romanen.

## THE CRYSTALLISATION OF THE IMAGE:

WENZEL HABLIK – PAUL KLEE – JOSEPH BEUYS

Regine Prange

Pages 315ff.

- 1 See Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, ed., introduced, translated, and commented upon by Oskar Bätschmann and Sandra Gianfreda, Darmstadt 2000, § 19, p. 93.
- 2 See Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim, Zürich, New York 1991. An expanded version of the text here, titled „In den Kristall – dein Fall“, can be found in: *Licht aus Stein, Kristallvisionen in der Kunst*, Kunstmuseum Bern, 24 April – 6 September, 2015, Matthias Frehner and Daniel Spanke, eds., Bielefeld 2015, pp. 32–40.
- 3 See, also with reference to the following section, Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Malerei*, Munich 2006.
- 4 „This active science is, in both nature and art, what binds concept and form, body and soul [...] thus, the work of art will seem splendid to the extent in which it shows us an outline of nature’s unadulterated power to create and be effective.“ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ [1807], in: *Schellings Werke*, based on a new arrangement of the original edition, edited by Manfred Schröter, third supplemental volume, *Zur Philosophie der Kunst 1803–1817*, Munich 1968, pp. 389–429 (VII 289–329), here p. 400 (VII 300).
- 5 „The science, through which nature works, is admittedly not like the science of humankind, which would be linked to the reflection of itself: in it the concept is not different from the deed, nor is the design different from the execution. Therefore, the raw material aspires blindly, as it were, to regular form, and not unknowingly takes on purely stereometrical shapes that very probably belong to the realm of concepts, and something spiritual or intellectual lies in the material.“ Ibid., p. 399 (VII 299). Extensive commentary by Regine Prange in: „Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet“ (part one), in: *Imago. Internationales Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, vol. 2, edited by M. Clemenz, H. Zitko, M. Büchsel and D. Pflüchthofer, Gießen 2013, pp. 73–114.
- 6 For more on the scientifically outstanding efficaciousness of this Romantic construct of immediacy, see Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Cologne 2004.
- 7 See Axel Feuß, *Wenzel Hablik 1881–1934. Auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasie, Innenräume, Kunsthandwerk*, dissertation, Hamburg, 1987.
- 8 See esp. Bruno Taut’s cycle of pictures. *Alpine Architektur*, Hagen, Westphalia, 1919, and *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur*, Hagen, Westphalia, 1920. Both Hablik and Taut were inspired by the symbolism of crystals in Paul Scheerbart’s novels.

- 9 Iain Boyd Whyte, Romana Schneider, *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986.
- 10 Zur deutenden Einordnung formaler Gestaltungsmittel in lebensweltliche und wissenschaftlich-technische Zusammenhänge siehe Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, *Bauhausbücher* 2, München 1925.
- 11 Im Jahr 1915 wählt Klee den Kristall als Motto für eine poetische Reflexion über die eigene künstlerische Persönlichkeit. Siehe hierzu 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, 1993, S. 281–314.
- 12 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Band 7, S. 40: „Von Anbeginn an war ästhetische Abstraktion [...] eher ein Bilderverbot [...]“. S. 41: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitsiegel der Moderne [...]“.
- 13 Vgl. Klaus – Dieter Pohl, *Kristall*, in: *Beuysnobiscum*, mit einem Kommentar zur Neuausgabe hg. v. Harald Szeemann, Dresden 1997, S. 234–237.
- 14 Hierzu Armin Zweite, „Die plastische Theorie von Joseph Beuys und das Reservoir seiner Themen“, in: Ausst.-Kat. *Joseph Beuys. Natur – Materie – Form*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30. November 1991 – 9. Februar 1992, Düsseldorf 1991, S. 11–29.
- 15 Hier erfüllt (ähnlich wie bei Klee) der ästhetische Ausdruck der Zeichnung eher die zitierte Bestimmung des in sich zerrütteten Kunstwerks durch Adorno als die spirituelle Intention der Künstlerlehre. Zu Beuys' Ikonografie des ‚lebendigen Kreuzes‘ und der organischen Verflüssigung kristallinischer Ratio siehe Dieter Koepplin, „The secret block for a secret person in Ireland“, in: Ausst. Kat. *Joseph Beuys – Zeichnungen. The secret block for a secret person in Ireland*, Bd. 2, hg. von Heiner Bastian anlässlich der Ausstellungen im Martin-Gropius-Bau Berlin (20. 2. – 1. 5. 1998) und in der Kunsthalle Tübingen (14. 5. – 10. 7. 1988), S. 9–47, bes. S. 27 ff.
- 9 Iain Boyd Whyte, Romana Schneider, *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986.
- 10 For more on the interpretive arrangement of formal creative means in real-life and scientific, technological contexts, see Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, *Bauhausbücher* 2, Munich 1925. (Published in English as *Pedagogical Sketchbook*, translated by Sibyl Moholy-Nagy, London 1968.)
- 11 In 1915 Klee chose the crystal as a motto for a poetic reflection on his own artistic personality. For more on this, see 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, 1993, pp. 281–314.
- 12 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann, vol. 7, p. 40: “From the beginning aesthetic abstraction was [...] more of a ban on images [...]”. p. 41: “The marks of disruption are Modernity’s seal of authenticity [...]”.
- 13 See Klaus-Dieter Pohl, “Kristall”, in: *Beuysnobiscum*, a new edition with commentary edited by Harald Szeemann, Dresden 1997, pp. 234–237.
- 14 See Armin Zweite, “Die plastische Theorie von Joseph Beuys und das Reservoir seiner Themen”, in: *Joseph Beuys. Natur – Materie – Form*, exh. cat., Kunstsammlung North Rhine-Westphalia, 30 November 1991 – 9 February 1992, Düsseldorf 1991, pp. 11–29.
- 15 Here (as in Klee’s work) the drawing’s aesthetic impression tends, through Adorno, to fulfil the cited determination of the dysfunctional work of art as the spiritual intention of the artistic theory, which is close to Schelling’s philosophy of nature. For more on Beuys’ iconography of the ‘living cross’ and the organic liquefaction of the crystalline ratio, see Dieter Koepplin, “The secret block for a secret person in Ireland”, in: *Joseph Beuys – Zeichnungen. The secret block for a secret person in Ireland*, exh. cat., vol. 2, edited by Heiner Bastian for the exhibition at the Martin Gropius Bau, Berlin (20 February – 1 May 1998) and at the Kunsthalle Tübingen (14 May – 10 July, 1988), pp. 9–47, esp. pp. 27 ff.