



Joseph Beuys, *Ohne Titel (Kreuz im Gebirge)*, 1953, Bleistift auf Papier, 21 x 18 cm  
Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten, Bedburg-Hau

## IN DEN KRISTALL – DEIN FALL!<sup>1</sup>

Regine Prange

Im 19. Jahrhundert geriet die bis dahin verbindliche Bildwelt der Malerei in eine Krise, welche die in der Renaissance gelegten Grundlagen der Gattung erschütterten. So weit sich auch bis dahin Künstler in das Wagnis begeben hatten, Grenzen der Bildwelt auszuloten – sei es in der Ausgestaltung perspektivischer Möglichkeiten und Variationen im Manierismus, in der Entwicklung der Lichtarchitektonik des Helldunkel bei den Caravaggisten bis hin zum inszenierten Spiel mit Schein und Täuschung in Barock und Rokoko –, war eine fundamentale Konvention der Bildsprache doch aufrechterhalten worden. Diese war im natürlichen sinnlichen Eindruck des Sehens verankert. Die malerischen Mittel blieben bei aller Ausweitung ihrer Möglichkeiten und Grenzen auf eine mögliche Rückübersetzung in die Naturwahrnehmung bezogen. Und diese garantierte die unverbrüchliche Einheit des Bildraums, dessen Natur und Geschichte, Individuum und Welt umfassende Totalität.

Nunmehr ist aber dieser Ausblick durch das Bild in die Welt nicht mehr gegeben. Die einsetzende, um die Wende zum 20. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangende Entwicklung hebt die bis dahin gegebene Verständlichkeit und mithin Selbstverständlichkeit des Bildes auf. Hatte das Bild, gleichsam die Scheibe des Fensters, durch die man in die Welt hinausblickte, trotz aller Spiegelungen und Verzerrungen diesen freien Ausblick gewährleistet, treten nun Risse auf, die ihren eigenen Weg verfolgen, einander begegnend sich vereinen, in Zersplitterung münden. Diese Brechung des Ausblicks finden wir in vielfältiger Weise mit der Metapher des Kristalls verbunden, der hier nachgegangen werden soll.

Der Kristall wird nicht nur zu einem wichtigen Bildmotiv, sondern zu einem bedeutsamen Kunstsymbol, weil er erlaubt, mit seiner Hilfe die Veränderungen, die sich im Kunstwerk vollziehen, wieder an Natur und damit an die Lebenswirklichkeit zurückzubinden.<sup>2</sup>

Es ist das Bild selbst, das sich zwischen Betrachter und Welt stellt. 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 mit Bildgegenstand und Bildinhalt verbunden. 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 wechselseitige Aufhebung, etwa von Linie und Fläche im Werk Piet Mondrians – eine Aufhebung im Sinne Hegels, welche Auslöschung und Bewahrung gleichzeitig 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 Selbstreflexivität 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 vorneuzeitliche Kunstepochen –, eine neue innere Einheit der Kunst zu formulieren. In einer gedanklichen Gegenbewegung gegen die sich schon im Postimpressionismus abzeichnende Negativität des Bildes erfolgt der Versuch, dem Werk seine Einheit und Transparenz und damit seine repräsentative Funktion zurückzugeben. Aber auch in dieser restaurativen Bewegung vollzieht sich, allerdings völlig andersartig, eine Auflösung des Kunstwerks, denn nicht mehr es selbst, sondern nur sein Werden und Wirken können für seine Verbindung mit der Lebenswirklichkeit in Anspruch genommen werden.

Für die moderne Wiederherstellung der Totalität von Kunst und für die Sicherung ihres Weltbezugs hat Schellings Kunstphilosophie, welche den Naturbegriff von der sinnlichen Erscheinung (*natura naturata*) ablöst und ihn aus ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, gedacht als ihr produktives Wesen (*natura naturans*), zu entwickeln sucht, wegweisende Bedeutung. Seine Auffassung der Natur als »werkthätige Wissenschaft« parallelisiert sie mit dem Erkenntnisprozess.<sup>4</sup> Der mithin auch bei Schelling aufbrechende Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung wird jedoch wieder gelöst, wo Natur, wie etwa im Kristall, in ihren Formen auch zugleich ihr Prinzip offenbart.<sup>5</sup> In Schellings Philosophie kann Kunst, gerade da wo Unbewusstes in die Werke einfließt, der Natur vergleichbar schaffend wirken und so zur unmittelbaren Anschauung des Absoluten gelangen. Kunst und Künstlern ebnet dies den Weg, den Weltbezug in den bildnerischen Mitteln selbst aufzusuchen. Diese wenn auch regressive Verdichtung der Selbstbezüglichkeit der Kunst als Offenbarung ihres Wesens eröffnet die Hoffnung auf eine gattungsübergreifende Verbindung künstlerischer Formen und ihre Rückkehr in den bedrohten Lebensbezug.<sup>6</sup>

Wie sich die Spannung zwischen dem modernen Fragmentstatus des Kunstwerks und der Totalität repräsentierenden künstleri-

schen Gestaltung in den ästhetischen Strukturen selbst niederschlägt, soll exemplarisch an Werken der Ausstellung betrachtet werden.

Wie 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 der 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 unverkennbar heroischer Impetus der künstlerischen Tätigkeit selbst ersetzt die Idealität antiker und christlicher Mythologie. Künstlerische Produktivität als solche substituiert den Rekurs auf die geschichtliche Persönlichkeit und das Pathos historischer Ereignisse. Nach dem Verlust des Bildgegenstands, dem in der Architektur der Verlust eines sinn- und autoritätsstiftenden plastischen Bauornaments gleichkommt, 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 – die im Feudalismus noch gegebene enge 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 (Kat. 14, 18, 19, 21, S. 98, 102, 103); 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 *Kristallbau auf Bergspitzen* zeigen sogleich überdeutlich das Utopische und Visionäre des Baus (Kat. 15, S. 99). Die architektonischen Elemente, eher an eine mittelalterliche Burg gemahnend, machen deutlich, dass sie weder schon Gegebenes darstellen noch im herkömmlichen Sinn als Entwurf eines Bauwerks zu verstehen sind. Kraft und Richtung des Bilds 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. Durch seine die Gebäudeteile umfassende Rundung ist es aber von anderen Gebirgszügen, die am linken Bildrand angedeutet sind, abgesetzt. Es formt sich derart nicht zu einer traditionellen Landschaftsdarstellung eigenen gestalteten Potenz, sondern scheint seine Funktion im Bild erst durch die von ihm gleichermassen getragenen wie eingeschlossenen Bauten zu gewinnen. Dieser Eindruck kulminiert in der Übergangzone. Die Gipfelformationen erscheinen in ihrer Gleichförmigkeit stilisiert, einen einheitlichen Kranz von Kristallnadeln bildend. Entgegen dieser Assoziation erwecken sie aber gleichzeitig 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 stellt sich die gesamte Formation eher wenig strukturiert dar, sodass vor allem die Flächigkeit der Mauern imponiert. Der überlängte Formeneindruck der Gebäude resultiert aus deren Fortführung durch gerade nach unten führende, von den Gebäudekanten ausgehende Linien, wodurch bei näherer Betrachtung die Fundamente des Baus in das Innere des Gebirgsmassivs verlängert erscheinen, welches zugleich dem Letzteren eine glasähnliche Transparenz zukommen lässt. 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 geometrisiert gebildeten Dachgiebel mit ihrer betonten Spitzigkeit rufen deutlich bereits Assoziationen an Kristallformationen hervor. Neben drei deutlich hervorgehobenen und damit abgrenzbaren Gebäudekomplexen erscheinen hinter ihnen gestaffelt weitere nur angedeutet, 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 mutet hier wie eine weit ausgreifende Dachfläche eines unter ihr angedeuteten Erkers an.

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 fantastisch-utopische Architektur, welche den Gipfel selbst bildet? Diese Frage scheint doch auch 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 fantastische Monument in seiner Gesamtheit zugleich 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 Farbmischungen und die insgesamt fleckige Gestaltung auch in diese hinein verlängert. Die durch ihre Rundungen an Wolken gemahnenden Gebilde wirken kaum luftig, eigentümlich ins Opake spielend und so wenig transparenter als der Gebirgsstock, der uns im unteren Teil des Bilds einen Durchblick auf die Baufundamente erlaubt. Eine gerade, leicht gezackte

Linie in der linken Bildmitte scheint einen entfernten Gebirgsgrat anzudeuten, doch die von ihr begrenzte, unter ihr liegende Fläche ist gleichwohl in der Farbigkeit des Himmels gestaltet. Links oben, gegen die rechte Bildmitte hin, aber auch rechts unten, im Erdreich, mündet das Werk in kaum strukturierte »reine« Flächen.

Nicht nur in den einzelnen Teilen der Figur, sondern auch im Verhältnis von Figur und Grund finden wir also 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 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 dulde Streben zur Synthese lässt Habliks Werk wie eine Abbildung zu Grunde liegender romantischer Kunstphilosophie erscheinen.

Paul Klee war das Bestreben nicht fremd, die auseinandertretenden und sich fragmentiert gegenüberstehenden Bestandteile des Bilds wieder in einem Ursprungsmythos zusammenzuführen, Punkt, Linie und Fläche aneinanderzubinden<sup>10</sup> und sie im Kristall des Künstlersubjekts<sup>11</sup> zu versöhnen. Viel von dem, was wir bei Hablik beobachteten, finden wir wieder in seinem Bild *Burghügel* (Kat. 62, S. 147). 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 hinein- und durch es hindurchführt, macht es uns dieses Werk Klees eher schwer, uns zu orientieren. Wie in vielen seiner Bilder fällt Verstörendes und Beunruhigendes ins Auge, was eher desorientierend wirkt.

Erkennen wir in den kristallinen Formationen des Vordergrunds 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 eingefügten Schraffuren, welche kontrastgebendes Spiel von Licht und Schatten meinen könnten, 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 beim Versuch ihrer näheren Bestimmung sich gleichsam in die Fläche zurückzuziehen. Und die nähere Untersuchung des dargestellten Objekts 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 Schraffuren deuten Kanten, vielleicht aber auch Rundungen und Wölbungen an, können jedoch auch verschattete Lücken und Spalten zwischen den einzelnen Gefügeteilen kennzeichnen. Ebenso mündet auch der Weg über eine »genetische« Deutung des Werks, welche der Theoretiker Klee nahelegt,<sup>12</sup> in keinen abschliessenden Ruhepunkt. Eine Entscheidung, ob die Fragmente Folge eines steten von unten erfolgenden Auftürens sind oder Resultat einer Zertrümmerung, folglich einer von oben einwirkenden Kraft, ist nicht zu treffen.

Eine dunkle Formation zieht durch die Bildmitte, die traditionell als Horizontlinie zu verstehen wäre und somit ein entscheidendes Merkmal abgäbe, von dem die Gestaltung des gesamten Bildraums ausgeht. Hier liefert sie aber keine Stabilität des Raums, 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 Linie durchscheinen, erweise sich also als transparent, verdeckt sie aber in seiner rechten Hälfte, was eine opake Beschaffenheit signalisieren würde. 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 Lichts beim Durchtritt durch den Kristall, wäre jedoch nur wahrnehmbar, würde der Betrachter einen anderen Standpunkt einnehmen, nämlich weiter links und vorne, was ihn in den Bildraum hineinversetzen würde.

Wo bei Hablik die Gestalt Abschluss und Erfüllung findet – an ihrem Höhepunkt –, 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 Sinn lesen, so wirkt sie doch auch nicht mächtig genug in den unteren Bildteil hinein, sodass dieser entgegen seiner Plastizität eine Lesart als blosses Konglomerat von Flächen zuliesse. Zugleich sorgt die Gleichförmigkeit von Linienführung und Farbgebung, die das gesamte Bildfeld überzieht, dafür, dass die Bildhälften nicht als separate zerfallen, wodurch 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 das Banner der Kunst aufpflanzt, 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.<sup>13</sup> Der Künstler verweigert uns Burg und Hügel, er verweigert Raum und Fläche, indem er beides zugleich bietet, 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.

1953 entstand eine kleinformatige Zeichnung von Joseph Beuys (Abb. S. 32), deren Untertitel *Kreuz im Gebirge* auf die religiöse Landschaft eines Caspar David Friedrich zurückverweist, der dieses Motiv im *Tetschener Altar* (Abb. 1) programmatisch gestaltet hat und der zudem durch seine transparenten Domerscheinungen – exemplarisch in *Vision der christlichen Kirche* (Abb. 2) und *Die*



Abb. 1

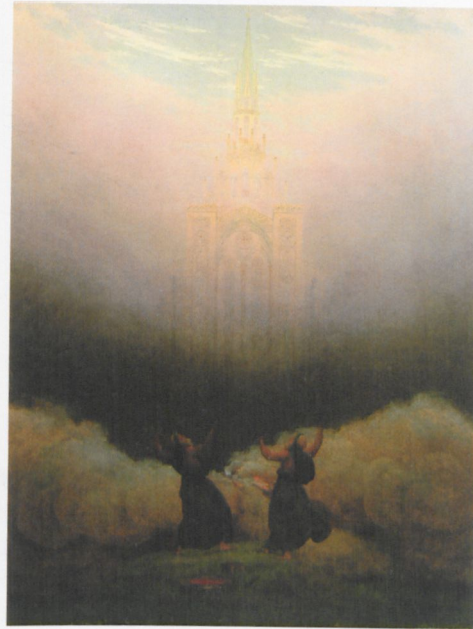


Abb. 2

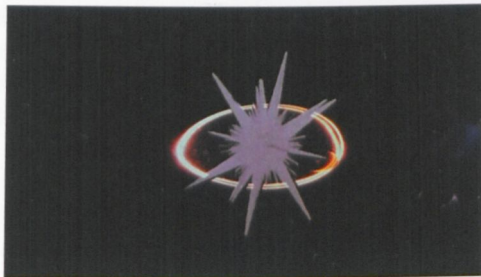


Abb. 3

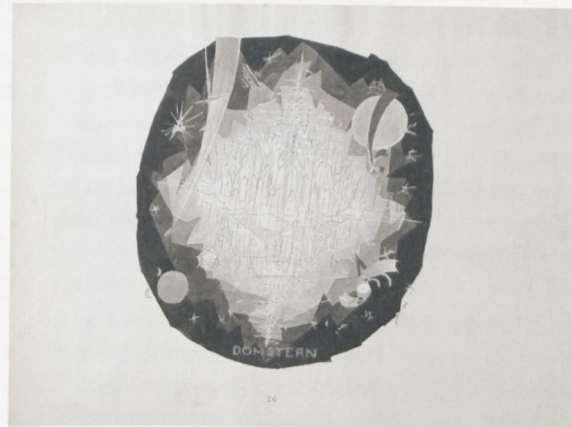


Abb. 4



Abb. 5

Abb. 1  
Caspar David Friedrich, *Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)*, 1807/08, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Abb. 2  
Caspar David Friedrich, *Vision der christlichen Kirche*, um 1813–1818, Öl auf Leinwand, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Abb. 3  
Standbild aus dem Film *Superman* (USA/Grossbritannien; Regie: Richard Donner), 1978

Abb. 4  
Bruno Taut, *Domstern*, aus: *Alpine Architektur*, Tusche und Bleistift auf Papier, um 1920, Akademie der Künste (AdK) Berlin, Bruno-Taut-Archiv

Abb. 5  
Standbild aus dem Film *Superman* (USA/Grossbritannien; Regie: Richard Donner), 1978

Abb. 6  
Jeff Koons, *Diamond (Blue)*, 1994–2005, Edelstahl mit transparenter Farbglassur



Abb. 6

*Kathedrale* – das romantische, im Expressionismus nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt nationaler Identität erneuerte Ideal einer »kristallinen Gotik« mitgeprägt hat.<sup>14</sup>

Längst jedoch sind die utopischen Kristalle und die kristallinen Utopien im faschistischen Terror untergegangen. Für Joseph Beuys ist ein Kristallbild entstanden, das mit Kälte und Tod Verbindung hält.<sup>15</sup> Gleichwohl ist ihm die Sehnsucht nach der Verbindung von Kunst und Leben geblieben, wie sie sein Begriff der »Sozialen Plastik«<sup>16</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, doch 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 ihm gegenüber kaum zu behaupten, wirkt wie verloren, als könne sie sich nur mit Mühe 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 fernerer Gebirgen zu entscheiden.

Ein vom unteren linken Bildrand in die Mitte aufsteigender Bogen scheint sich nicht mehr in die Gebirgsdarstellung integrieren zu lassen, mutet nur noch wie ein Strich an, so wie das sich mit ihm am oberen Ende verbindende Rechteck nur noch den Eindruck einer geometrischen Form erweckt. Dadurch wirkt der Bogen aber auch wie mit dem Gebirge konstruktiv verspannt, wird verhindert, 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 Bilds zu sprengen. Nur die klaren Konturen und seine eindeutige Lesbarkeit als Zeichen, als christlich tradiertes Symbol, das in Caspar David Friedrichs *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 Blatts, für einen Fleck 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 hinten links teilt es mit der Gebirgsdarstellung; ununterscheidbar bleibt, ob es das Gebirge mit seiner Last nach hinten drängt oder ob es das Gebirge als Korrespondenz zu Bogen und Dreieck im Bilde hält. Als tradierte Form steht das Kreuz für die Geschichte der Kunst des christlichen Abendlands; es ist Kunstsymbol, teilt aber dem Kunstwerk, in dem es sich findet, keine erneuernde, zukunftsweisende Kraft und Richtung zu. 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, umso 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.

### Warum Superman die Welt braucht

Der Kristall hat unterdessen seine neue Heimat gefunden, im Trivialmythos, im Märchen, so wenig widerständig, dass sich die Frage auftut, ob er nicht immer schon Märchen war. Das Unsichtbare sichtbar zu machen, wirft für die Röntgenblicke eines Superman keine Probleme mehr auf. Die immer weiter perfektionierte, heute digitale Bilderwelt des Hollywoodkinos zeigt anschaulich nicht nur, was nicht zu sehen ist, sondern auch das, was es nicht gibt.

Einem immer wieder von Neuem staunenden Publikum werden Millionen Lichtjahre entfernte kosmische Katastrophen ebenso anschaulich wie Lastwagen stemmende Säuglinge.<sup>17</sup> Damit diese in ihrer Fantastik aberwitzigen Bilder nicht auch in Fragmente splintern, bedarf es des narrativen Zusammenhangs – des Zusammenhangs, dem sich Kunst, Literatur und Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts verweigerten. Der Zivilisationen vernichtenden

Planetenexplosion entkommt in der Kristallkapsel, dem *Domstern* eines Bruno Taut ähnlich (Abb. 3, 4), der gerade geborene christomorphe Übermensch, um im mittleren Westen Nordamerikas den Wagenheber überflüssig zu machen. So unlogisch und absurd die Erzählung ist – insofern sie überhaupt Erzählung ist –, restituiert sie den verlorenen Weltzusammenhang. Weltzusammenhang ist keine Utopie mehr, sondern Geschichte, wenn auch extraterrestrische. Die wie die Kunst opak gewordene gesellschaftliche Wirklichkeit wird im Kristallmärchen wieder transparent. Nach der Überwindung der Ideologiekritik in den späten 1970er Jahren ist das Universum wieder vollständig: In seiner irdischen Erscheinungsweise als Journalist Clark Kent arbeitet das Wesen Superman für die Zeitung mit dem bezeichnenden Namen *Daily Globe*. Und wie im richtigen Märchen kann das ewig siegreiche Gute, die weisse Kristallwelt von *Superman* (Abb. 5), in der Tauts *Alpine Architektur* (Kat. 30–35, S. 112–118) wiederersteht, nicht sein und nicht siegen ohne das stets unterliegende Böse, die schwarze Kristallwelt des Übeltäters Lex Luthor.<sup>18</sup>

Diese Welt ist nur der Kontemplation gewidmet; sie ist ein Abgesang auf jede Verbindung zum Leben, und sei es als Kunstgewerbe. Während Superman versucht, seiner irdischen Liebe Lois Lane die Kristallwelt menschlicher zu machen, und für das Sektfrühstück den Tisch mit Kristallgläsern schmückt, nutzen ausserirdische Schurken diese Verirrung, um die Weltherrschaft an sich zu reißen und den Präsidenten der USA auf die Knie zu zwingen. So muss Superman, um märchenhafte Kunstfigur zu bleiben, auf den Alltag mit Lois verzichten. Jedoch gewinnt das Leiden in dieser Welt keinen Raum; mit der Trennung löscht Superman in Lois die Erinnerung an die Beziehung beider.<sup>19</sup> Wo jedes Bild entstehen kann, kann auch jedes verschwinden.

#### Ausblick – Rückblick

Jeff Koons' Kristall ist ein geschliffener Diamant von knalliger Farbigeit (Abb. 6). Trotz seiner überdimensionierten Grösse fehlt ihm symbolische Verweiskraft, seine Spitze ruht auf dem Boden; zu gleichmässig und glatt geschliffen sind die Facetten, zu einförmig ist die ganze Erscheinung, zu bunt die Farbe; die Grösse entlarvt nur das billige Imitat, den schreienden Kitsch. Die ihn wie einen Ring einfassende Spange tut ein Übriges, weil sie es mit ihm in Bezug auf Glanz und schreiende Farbe aufnehmen kann. So kostbar und sorgfältig behandelt das Material des Werks auch ist, weckt es Assoziationen an billigen Glitzerkram, wie er in Kaugummiautomaten zu finden ist.

In *Blue Diamond* spiegelt sich die Welt, aber überdeutlich arbiträr, von Standort und Betrachterperspektive abhängig, zugleich in unzusammenhängende Fragmente zersplittert. Tritt der Betrachter dem Kristall näher, um sein Geheimnis zu ergründen, trifft er nur auf sein eigenes Spiegelbild. Und auch dieses rückt als arbiträres ins Bewusstsein, schwindet mit der Entfernung des Betrachters und stellt sich dem nächsten beliebigen Betrachter in gleicher Weise zur Verfügung.

Was sagt uns dieses Kunstwerk? Vor allem als Werk eines Künstlers, der vehement von seinen Werken sagt, dass sie nichts sagen?<sup>20</sup> Wie ist diese künstlerische Aussage in bester Warhol-Tradition zu verstehen? Und was bedeutet Koons' Werk? Dass wir nichts mehr sehen? Dass es nichts mehr zu sehen gibt? Dass wir sehen, dass es nichts mehr zu sehen gibt? Dass wir nur noch sehen, dass wir sehen? Ist das überhaupt noch Kunst? Und wenn es Kunst ist, was ist dann Kunst? Und was ist Leben? Das sind beunruhigende Fragen, die sich keiner gern stellt. Sie bringen uns Wenzel Hablik und seiner Sehnsucht nach allumfassender Einheit und Harmonie wieder näher, machen diese sympathischer und verständlicher. Beschliche einen nicht das Gefühl, dass, folgten wir seinem Weg aus dem Tal der Verwirrung hinauf in das Gebirge bis hinein in den Kristallgipfel, wir dort mit einer gewissen historischen Folgerichtigkeit womöglich auf Koons' Diamant stossen würden? Vielleicht gingen wir dann doch lieber ins Kino.



<sup>1</sup> Hoffmann 1953, S. 5 u. ö. Im Vergleich mit den hier besprochenen Werken der bildenden Kunst mag die Verwendung der Kristallmetapher bei Hoffmann interessieren. Der Held der Geschichte wird in das Innere eines Kristalls verbannt, der sich neben anderen in einem Regal befindet. Die im Titel angeführte, bereits am Beginn des Märchens erfolgte Verwünschung erfüllt sich, als der Held bei der Abschrift eines Manuskripts, durch das Abgleiten in seine eigene Gedankenwelt unaufmerksam geworden, das zu kopierende Original mit Tinte verkleckst. Aber nur durch das so scheiternde sorgfältige Übertragen der komplizierten Chiffren der Urschrift wird diese als Geschichte lesbar. Andere, denen zuvor das gleiche Missgeschick unterlaufen ist, befinden sich in anderen Kristallen neben dem des Helden. Während diesem jedoch bewusst ist, eingesperrt zu sein, vermeinen die Schicksalsgenossen sich frei in der Welt zu bewegen.

<sup>2</sup> Vgl. Prange 1991.

<sup>3</sup> Vgl. Prange 2006.

<sup>4</sup> »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.« Schelling 1968, S. 400 (VII 300).

<sup>5</sup> »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.« Ebd., S. 399 (VII 299). Ausführlich kommentiert bei Prange 2013.

<sup>6</sup> Zu der auch fachwissenschaftlich überragenden Wirksamkeit dieser romantischen Konstruktion von Unmittelbarkeit siehe Prange 2004.

<sup>7</sup> Vgl. Feuß 1987.

<sup>8</sup> 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 liessen sich von der Kristallsymbolik in Paul Scheerbarts Romanen inspirieren.

<sup>9</sup> Whyte/Schneider 1986.

<sup>10</sup> Zur deutenden Einordnung formaler Gestaltungsmittel in lebensweltliche und wissenschaftlich-technische Zusammenhänge siehe Klee 1925.

<sup>11</sup> Im Jahr 1915 wählt Klee den Kristall als Motto für eine poetische Reflexion über die eigene künstlerische Persönlichkeit. Angeregt durch Wilhelm Worringers Konzept eines kristallinen Abstraktionsdrangs notiert er in seinem Tagebuch: »Das Herz welches für diese Welt schlug ist mir wie zu Tode / getroffen. Als ob mich mit diesen Dingen nur noch Erinnerungen / verbänden ... ob nun der kristallinische Typ aus mir wird ? [...] / Abstraction. / Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. / Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter / die Kunst, während die glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt. / Heute ist der gestrige-heutige Übergang. In der großen Form- / grube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern / den Stoff zur Abstraction. / Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung / unreiner Kristalle. / So ist es heute. / Aber dann: Einst blutete die Druse. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. / Kann ich denn sterben, ich Kristall ? [...].« Klee 1988, S. 953. Ausführlicher Kommentar bei Prange 1991, Kap. III; Prange 1993.

<sup>12</sup> Dass die Metaphorik des Kristalls im Sinne romantischer Kunstphilosophie die Idee einer »Genesis« des Werks impliziert, wird in Klees Kunstlehre ersichtlich, die zum Teil Niederschlag in Motiven des Werks findet, nicht nur im Bild der Kristallisation, sondern zum Beispiel auch im Motiv des Pfeils. Dazu Prange 1991, Kap. III.

<sup>13</sup> Das Gefühl, gegenüber der Kultur der Antike und ihrer Renaissance nur einen epigonalen Status wahren zu können, liess Klee die Satire als einzig mögliche zeitgemässe Ausdrucksform wählen. Klee 1988, Nr. 294 (1901). Zu diesem Thema in grösserem Rahmen Kat. Bern 2013.

<sup>14</sup> Caspar David Friedrich geht Friedrich Schlegel voraus, der die Ruine des Kölner Doms in einem visionär gesteigerten Wahrnehmungsakt als vegetabil-kristallinisches Gebilde beschreibt. Naturmystische Vorstellungen im Sinne von Schellings Kunstphilosophie sind hier offenkundig Vorbild: Baukunst und Natur werden als Gestalt des Absoluten in eins gesetzt. Schlegel 1959, S. 153–204. Zur Gotik als Nationalstil siehe Bushart 1990, bes. S. 93–134.

<sup>15</sup> Vgl. Pohl 1997.

<sup>16</sup> Hierzu Zweite 1991.

<sup>17</sup> Siehe die Kindheit des Helden in *Superman, USA/Grossbritannien*, 1978. Zu Thema und Struktur des Genres siehe Hennig 2010.

<sup>18</sup> *Superman Returns, USA/Australien*, 2006.

<sup>19</sup> *Superman II, USA/Grossbritannien*, 1980.

<sup>20</sup> Zur Auseinandersetzung mit Jeff Koons' Bekenntnis zum Mainstream siehe Prange 2012.