

# DER KRISTALL – SYMBOL DES WIDERSTÄNDIGEN DER KUNST? ÜBER EIN ROMANTISCHES MOTIV IM WERK THOMAS HIRSCHHORNS

Regine Prange

# THE CRYSTAL. SYMBOL OF RESISTANCE IN ART? A ROMANTIC MOTIF IN THOMAS HIRSCHHORN'S WORK

Regine Prange



THOMAS HIRSCHHORN. *Crystal of Resistance*, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | *Crystal of Resistance*, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



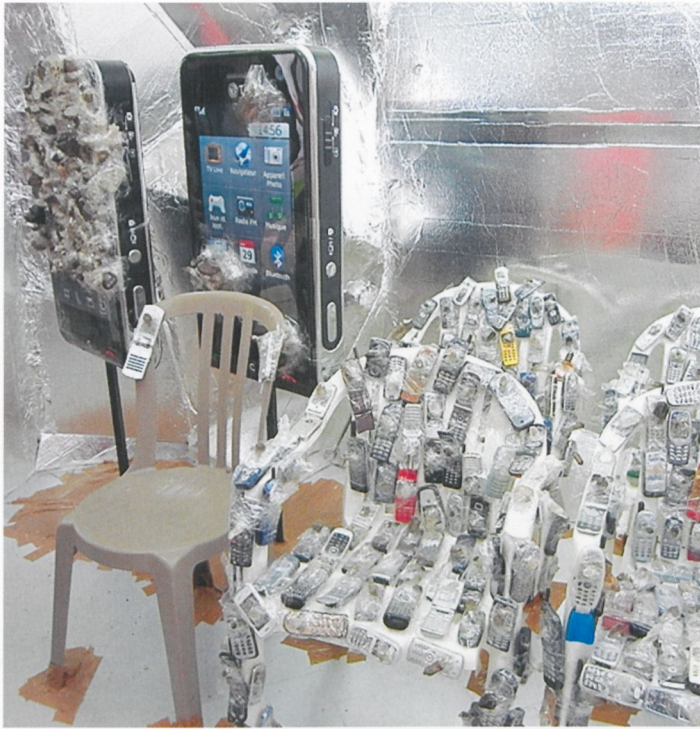
THOMAS HIRSCHHORN. *Crystal of Resistance*, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | *Crystal of Resistance*, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale

*Crystal of resistance* ist der Titel einer raumgreifenden Installation, die Thomas Hirschhorn im Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig 2011 inszeniert hat. Während der Bau von außen unverändert blieb, war die Innenarchitektur gänzlich verändert und verformt zu einem labyrinthischen Konstrukt aus unterschiedlichsten Objekten und Materialien alltäglicher und provozierend heterogener Provenienz. Türme aus Bildschirmen, die anonym bleibende Nachrichtenbilder von Konflikten und Gewalt zeigten, standen einem überdimensionalen und einem kleineren Mannequin mit gigantischen Schleißen aus Fotos gegenüber; Plastikstühle waren beklebt mit Handys; Girlanden aus Schallplatten, Barbiepüppchen und Fotos durchkreuzten den Raum; zerquetschte Getränkedosen und zerbrochene Flaschen waren aufgehäuft oder wie Spaliere gereiht. Offenkundig also verwies diese Ansammlung auf uns, die „Verbraucher“, deren Konsum sich ebenso auf Lebensmittel wie auf Musik und Mode oder katastrophische Medienbilder bezieht.

Der Warenförmigkeit dieses Lebensraumes, dem alle Lebendigkeit fehlte, gab Hirschhorn wie schon in früheren Installationen mit braunem Klebeband und Alufolie Ausdruck, Verpackungsmaterialien, die im Alltag für die Konservierung oder sichere Verwahrung der Konsumgüter und nicht zuletzt für ihre Zirkulation sorgen, durch die absurde Verwendung in Hirschhorns Installation aber einen ganz anderen, konträren Sinn annehmen. Statt Frische, Mobilität und Dynamik assoziierten wir Fesselung, Vereisung und Verwitterung – etwa angesichts der in Silber gewickelten Fitnessgeräte und Autositze,

*Crystal of Resistance* is the title of an extensive installation that Thomas Hirschhorn staged in the Swiss Pavilion at the 2011 Venice Biennale. Whereas the building remained unchanged on the outside, the interior was completely changed and distorted into a labyrinthine construct formed of the widest possible variety of objects and materials of mundane yet provocatively heterogeneous provenance. Towers of television screens showing anonymous news images of conflict and violence confronted an outsized and a smaller mannequin with gigantic trains made of photos. Plastic chairs had mobile phones stuck to them, and garlands of vinyl records, Barbie Dolls and photos criss-crossed the room. Crushed drinks cans and broken bottles were piled up or arranged in espaliers. So this assemblage evidently referred to us ‘consumers’, whose consumption includes music and fashion as well as food or even media images of catastrophes.

As he had done in earlier installations, Hirschhorn expressed the consumer-goods look of this *Lebensraum*, which lacked all signs of life, by using brown packaging tape and aluminium foil, packaging materials that in everyday life ensure the conservation or safe custody of consumer goods and, not least, their circulation but take on an entirely different, diametrically opposed meaning through the absurd way they have been used in Hirschhorn’s installation. Instead of freshness, mobility and dynamic we associate shackling, icing-up and weathering with them here – for instance, in connection with the fitness workout equipment and car seats wrapped in



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale

der Schaufensterpuppen mit sperrigen Corsagen aus Folie oder beim Anblick der silbernen, in Augenhöhe den Raum durchquerenden Röhren, an denen aus Plastikfolie geformte Stalaktiten herabgingen, als handle es sich um einen in Jahrtausenden versteinerten Höhlenraum. Eine ähnliche Anmutung der Versinterung brachte der massenhafte plastische Einsatz des Paketbandes hervor, mit dem Objekte in obsessiver Manier umwickelt und miteinander verkleistert, Stuhlbeine und die Füße der Schaufensterpuppen in der Bodenfläche fixiert waren. Das universale Verpackungsmaterial wurde so zum Instrument einer spontanen, ja exzessiv betriebenen lokalen Wiederverankerung umgedeutet, die doch jede natürliche Stabilität abwies. Hirschhorns Collage-Kosmos, Spiegelbild des globalisierten Kapitalismus, in dem alles zur Ware und alles zur Kunst werden kann, enthielt auch zu Slogans geronnene philosophische Aussagen auf Transparenten. Er bot sich als eine temporäre, jenseits aller Rationalität in Panik und Chaos gründende und dadurch zugleich als zeitenthobene, einem quasi evolutionären Prozess entstammende Raumgestalt dar.

Diese subjektlose anorganische Welt, deren „arme“ Materialien Hirschhorns seit 1991 entstehende Skulpturen und Installationen prägen, wurde in Venedig erstmals programmatisch ergänzt durch das sich der bisherigen Materialikonografie des Prekären auf den ersten Blick entziehende Motiv des Kristalls, der zum einen in seiner natürlichen Gestalt, zum andern aber auch als konstruierte monumentale Form die Installation dominierte. Hirschhorn vermied jedoch jeden

silver, the shop-window mannequins sporting awkward foil bodices or the sight of silvery pipes crossing the room at eye level with stalactites formed of cling film hanging from them as if this were a cave interior petrified over millions of years. A similarly sintered appearance was produced by the sculptural use of masses of packaging tape, with which objects were wrapped up in an obsessive manner and glued together and chair legs and the feet of the show-window mannequins were fixed in place on the floor surface. Thus the universal packaging material was reinterpreted as the instrument of a spontaneous, even excessively engaged-in, local process of re-anchoring that, however, defied all natural stability. Hirschhorn's collage cosmos, the mirror-image of globalised capitalism, in which everything can become consumer goods and everything can be art, also included philosophical statements on transparencies that had coagulated into slogans. It was presented as a temporary spatial figuration, based on panic and chaos, devoid of rationality, and at the same time as a timeless process, a quasi evolutionary process.

This subjectless, inorganic world, with its 'poor' materials that have shaped the works of sculpture and installations Hirschhorn has been producing since 1991, was supplemented for the first time programmatically in Venice by the crystal motif, which at first sight eludes the previous material iconography of the precarious. The crystal dominated the Venice installation, on the one hand, in its natural formation, on the other, however also as constructed monumental form. Hirschhorn,



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale

Eindruck von Kostbarkeit und Exklusivität. Vielmehr verband er das Kristalline mit dem Ruinösen; nur partiell entwickelte sich die kristalline Struktur als abstrakte, schönheitliche Ordnung.

Zum Beispiel erzeugten mit weißer Kunststofffolie überspannte einfache Lattenkonstruktionen den Effekt großer, in den Raum ragender Kristallprismen. An anderer Stelle sorgte der Überzug aus Alufolie für die kristalline Wirkung seriell gereihter Polyeder oder gestapelter Kästen. Mit der Hilfe von Wattestäbchen und Klebeband wurde der Eindruck wachsender Kristalle nachgeahmt. Durchweg war der Kristall mit alltäglichen, billigen Materialien in Verbindung gebracht, und ganz offensichtlich diente er im Realraum des Schweizer Pavillons einer allegorischen Repräsentation des virtuellen Medienraums: In einer Art Labor waren große Amethyste mit Paketband auf einem Brett verankert, das zwei Stühle miteinander verband – ein deshumanisiertes Bild des medial vermittelten sozialen Lebens.

Eine ähnliche Aussage war dem mit kleinen Kristallen besetzten Saum der Bilder-Schleppes des großen Mannequins oder der von Kristallen hinterfangenen Fotografie mit der Darstellung eines Straßenkampfes inhärent. Sie war im Übrigen Teil einer Art von Schaufensterauslage, die wiederum als Sinnbild der medialen Kommunikation eine Brücke bildete zwischen zwei Stühle-Stapeln. Noch deutlicher sprach die Applikation von Kristallen auf Handys, zum Teil auch auf überdimensionalen Attrappen, oder auf Bildschirmen und Druckern, was an

however, eschewed any appearance of high value and exclusivity. On the contrary, he linked the crystalline aspect with the quality of decay; the crystalline structure developed only partly into abstract aesthetic order.

To take one example: simple batten constructions covered in white plastic sheeting created the effect of large crystal prisms projecting into the room. In another part of the installation, a coating of aluminium foil provided the crystalline effect of serially arranged polyhedrons or stacked boxes. With the help of cotton buds and duct tape, he imitated the look of growing crystals. Throughout, the crystal was associated with mundane, cheap materials and quite obviously served in the real space of the Swiss Pavilion as an allegorical representation of the virtual media room: in a laboratory of sorts, large amethysts were anchored with packaging tape on a board that linked two chairs – a dehumanised image of social life as conveyed in the media.

A similar statement informs the large mannequin's picture train, the hem of which was set with small crystals, and the photograph of a street fight backed with crystals. Incidentally, the train of pictures formed a sort of shop-window display, which in turn bridged the gap between two stacks of chairs as a symbol of medial communication. An even clearer statement was the application of crystals to mobile phones, and even in part to oversized mock-ups, or to television screens and printers, which was intended to recall the process of battery crystallisation but also, fundamentally, the technology of



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale

den Vorgang des Auskristallisierens von Batterien, aber auch grundsätzlich an die Technologie der Medienprodukte erinnern mochte, die auf der Verarbeitung von Flüssigkristallen beruht. Durch eine Lichtquelle im Innern der großen Kristallprismen stellte Hirschhorn die Analogie zum Eigenlicht des Bildschirms her, das im Übrigen auch – mit einer akzentuierten Trash-Optik – die stark reflektierende Alufolie zu besitzen scheint, welche schon der von Hirschhorn verehrte Andy Warhol mit Referenz an das fotografische und das filmische Bild (*silver screen*) eingesetzt hatte. Kristall und technisches Medium sind also durchweg in ein enges Verhältnis oder in ein Verhältnis der Austauschbarkeit verbracht. Die ökonomische Universalität der Medientechnologie und der global zirkulierenden Waren korrespondierte mit der natürlichen Universalität der Mineralien.

In seinem Kommentar zur Installation stellt Hirschhorn diese Verbindung in einer autobiographischen Erzählung her, die den Kristall aber auch als nationales Emblem der Schweiz einführt: „Damals [vor 15 Jahren] sah ich auf dem Autoparkplatz an der Furkapass-Strasse unterhalb des Rhone-Gletschers ein paar Kinder, die auf Kartonstücken ausgebreitet, Kristalle – bestimmt selbstgefundene Kristalle – zum Kauf anboten. Das war ein einfaches, wundervolles und universelles Bild, es hat sich mir eingepägt. So etwas hätten auch Kinder in China, in Russland, in Mexiko oder überall auf der Welt machen können. Seit damals wollte ich einmal etwas mit Kristallen machen.“<sup>1</sup>



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



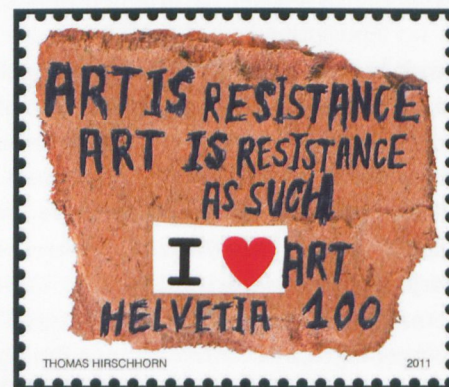
ANDY WARHOL In seiner Factory, New York, 1965 | in his factory, New York, 1965  
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Artists Rights Society (ARS)

Dieses projektive Bild eines idealen, von der Schweiz aus die Weltgemeinschaft stiftenden Warenverkehrs impliziert auch die Referenz auf die Kunst selbst, wie dies für alle diskursiven und künstlerisch-materiellen Äußerungen Hirschhorn gilt.<sup>2</sup> Stehen doch die von den Kindern verkauften Kristalle fraglos auch für die Universalität des Kunstwerks als einer ganz besonderen Ware, so wie der *Kristall des Widerstands* nichts anderes als die Kunst selbst meint. Hirschhorns ebenfalls aus dem Jahr 2011 stammender Entwurf für eine Briefmarke im Auftrag der Schweiz macht diese Botschaft lesbar. Der Satz „Art is resistance“ ist mit Kugelschreiber auf ein Stück ausgerissenen Karton gekritzelt. Der Kristall ist gemäß diesem Modell eine Metapher für die Kunst und ihre Widerständigkeit, über die Rancière 2004 einen Gilles Deleuze gewidmeten (auch publizierten) Vortrag gehalten hat.<sup>3</sup> Die sich anschließenden Aussagen auf der Briefmarke beziehen sich, betont schon durch das billige Material, klar auf den in dieser Schrift wieder erneuerten egalitären Impetus einer Ästhetik, die ihre politische Utopie an den Grundsatz der Kunstautonomie knüpft: „Der Widerstand des Werkes ist nicht die Rettung der Politik durch Kunst. Er ist nicht Imitation oder Antizipation der Politik durch Kunst. Er ist genau ihre Einheit. Die Kunst ist die Politik.“<sup>4</sup> Hirschhorn formuliert wesentlich knapper „Art is resistance as such“ und lässt diesem zweiten noch einen dritten Satz folgen, der aus der Diktion philosophischer Ästhetik nun – vermeintlich – ausschert: Die Formel „I love Art“ ersetzt das Verb „love“ in populärer Manier durch ein rotes Herz, zitiert also

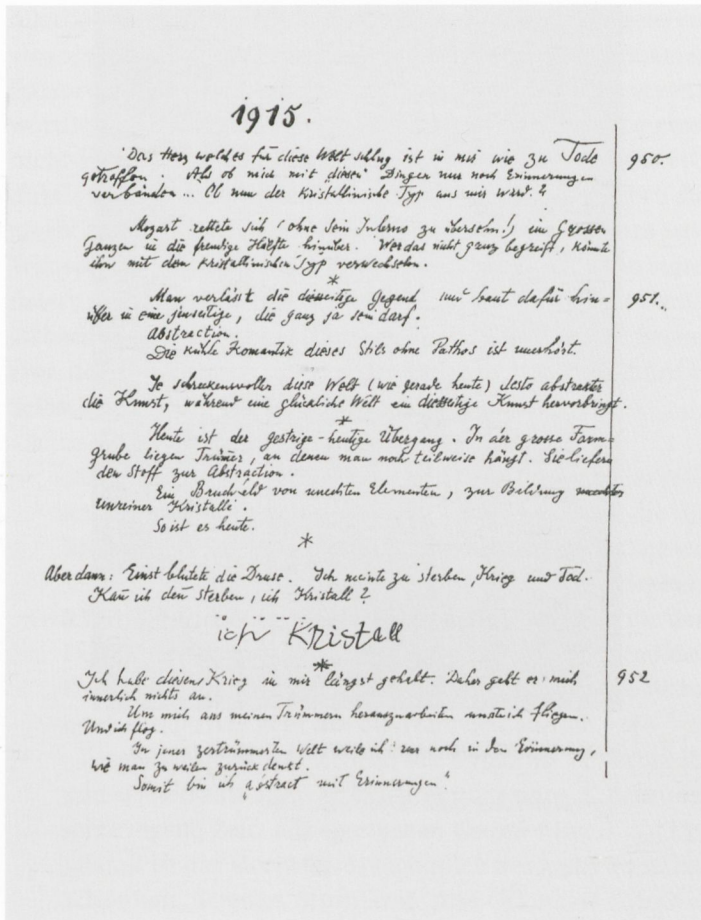
media products that is based on the processing of liquid crystals. By putting a source of light inside the large crystal prisms, Hirschhorn created an analogy to the screen's own light, which, incidentally – with an emphatically trashy look – the strongly reflecting aluminium foil also seemed to possess. Andy Warhol, whom Hirschhorn revered, had already used aluminium foil as a reference to the photographic and the cinematic image (the ‘silver screen’). Hence the crystal and the technological medium were brought into a close relationship, or a relationship of commutability. The economic universality of the media technology and the global circulation of goods corresponded to the natural universality of the minerals.

In his commentary on the installation, Hirschhorn makes this linkage in an autobiographical story, which also introduced the crystal as the national emblem of Switzerland: ‘At that time [fifteen years previously] I saw a couple of kids who were selling crystals – most likely crystals they had found themselves – spread out on pieces of cardboard box in the car park at the Furka Pass road below the Rhone Glacier. That was a simple, wonderful and universal image; it was unforgettable. Children in China, Russia, Mexico or anywhere in the world might also have been doing the same thing. From then on I wanted to do something with crystals some time.’<sup>1</sup>

This projective image of an ideal consumer traffic originating in Switzerland to promote community across the world also implies a reference to art itself, which is true of all discursive and artistic and material statements Hirschhorn has made.<sup>2</sup> The crystals bought from those children also stand beyond all doubt for the universality of the artwork as a commodity of a very special kind, just as the *Kristall des Widerstands* [Crystal of Resistance] means nothing less than art itself. Hirschhorn's design (also dating to 2011) for a postage stamp commissioned by the Swiss government makes this message legible. The sentence ‘Art is resistance’ is scrawled in ballpoint on a torn scrap of cardboard. According to this model the crystal is a metaphor for art and its resistance capability, on which Jacques Rancière gave a lecture (also published) dedicated to



THOMAS HIRSCHHORN. Briefmarke, 2011 | Postage stamp, 2011



PAUL KLEE. Seite aus dem Tagebuch, 1915 | Page of a diary, 1915  
Aus: Felix Klee (Hg.): Tagebücher von Paul Klee 1898–1918, Köln 1957, S. 324

einen Werbeslogan, der ursprünglich vom Bundesstaat New York ausgegeben wurde („I ♥ N.Y.“), mittlerweile aber, so Hirschhorn, von jedem verwendbar und auf alles beziehbar sei: „das schöne daran ist das universelle, das gleichheitliche, das jeder das kann, das endlose, das einfache, das positive, das lustige, das herz [...]“.<sup>5</sup>

Die ästhetische Ebene wird also keineswegs verlassen. Hirschhorn exemplifiziert an der Allgemeinheit des „I ♥“-Logos, das als typografisches Collage-Element seine Universalität unterstreicht und für Kenner als Hommage an das Werk eines anderen Schweizer Künstlers, nämlich Paul Klees mythisierenden Tagebucheintrag mit dem Collage-Element *Ich Kristall* erkennbar wird, nichts Geringeres als die transzendente Qualität des ästhetischen Urteils, das Kant noch auf die Gemeinschaft der Gebildeten ausgerichtet hatte und das nun von seinem elitären Dünkel abgezogen werden soll. Zwar gehe das Herz-Zeichen vom partikulären „Ich“ aus, ziele aber „trotzdem zum universellen [...], nämlich zu der Frage an den anderen: was liebst du? Für was stehst du ein?“<sup>6</sup>

Der intellektuelle Transfer des Gedankens von der philosophischen Ästhetik zum trivialen Slogan wird von Hirschhorn nicht formuliert, sondern durch die überraschende Zusam-

Gilles Deleuze in 2004.<sup>3</sup> The statements on the postage stamp that followed clearly refer, emphasised by the cheapness of the material, to the renewed egalitarian thrust of an aesthetic that links its political utopia to the principle of art autonomy: ‘The resistance of the work is not the rescue of politics by art. It is not imitation or anticipation of politics by art. Art is politics.’<sup>4</sup> Hirschhorn puts it much more succinctly – ‘Art is resistance as such’ – and follows this second sentence with a third that now – presumably – departs from the diction of philosophical aesthetics: the catchphrase ‘I love art’ replaces the verb ‘love’ in a popularising manner with a red heart, in this quoting an advertising slogan originally used by New York state (‘I ♥ NY’), but by now, according to Hirschhorn, available to all to use and arbitrarily referential: ‘What is beautiful about that is the universal, the egalitarian aspect, that everyone can do that, the infinite, the simple, the positive, the funny, the heart.’<sup>5</sup>

So the aesthetic plane has not been abandoned in the least. Hirschhorn uses as his example the universality of the ‘I ♥’ logo, which underscores its universality as a typographic collage element and, for the cognoscenti, pays tribute to the work of another Swiss artist, namely Paul Klee. Klee’s mythicising diary entry with the collage element *Ich Kristall* [I Crystal] is recognisable here. It is nothing less than the transcendental quality of the aesthetic judgement Kant was still addressing to the community of the educated. And now it is to be deprived of its elitist arrogance. The heart symbol does derive from the specific individual ‘I’ but targets ‘the universal nonetheless [...], namely the question to others: What do you love? What do you stand up for?’<sup>6</sup>

Hirschhorn does not explicitly formulate the intellectual transfer of the thought from philosophical aesthetics to trivial slogan but at most evokes it through the surprising combination. In collaging philosophical terminology with advertising language, he summarily appropriates the latter as the vernacular of the people, and while charging it with the utopian potential of aesthetic experience – which Hirschhorn simply calls ‘love’ – the Swiss artist reveals his distinctive approach to composition. It is distinguished by an idiosyncratic affective stance against the aspect of art that commands elitist detachment and a rage against the demarcation of cultural levels and sectors. The commenting text production that is intrinsic to Hirschhorn’s work is, like his installations, excessive and unpredictable and is informed by a similar temporising yet spontaneous drive for systematisation. Since it does not lead to a consistent art theory,<sup>7</sup> this text production must be viewed as artistic processing of linguistic material which opposes the coherence of textual typing or of a cultural level and their implicit hegemonic claims.

Hence when Hirschhorn incorporates the crystal, juxtaposed with the word ‘Liebe’ [love], in his DIY aesthetic, he is calling for resistance to all authoritarian entities which are generally supported by art as an instrument of the ruling class. The photo of an amethyst ‘illustrates’ resistance to ‘tradition’, ‘identity’ and ‘culture’, but also the equation of that resistance to ‘love’, ‘affirmation’, ‘freedom’, ‘transgression’, ‘blindness’



menstellung allenfalls evoziert. In der Collagierung von philosophischer Begrifflichkeit mit der Sprache der Werbung, die kurzerhand als Sprache des Volkes angeeignet und mit dem utopischen Potenzial der ästhetischen Erfahrung aufgeladen wird – von Hirschhorn schlicht als „Liebe“ bezeichnet –, zeigt sich die spezifische Kompositionsweise des Schweizer Künstlers, dem wohl nicht zuletzt aufgrund seiner beruflichen Vergangenheit als Werbefrafer ein idiosynkratischer Affekt gegen das Elitäre, Distanz gebietende der Kunst und ein Furor gegen die Einzäunung kultureller Niveaus und Sparten eignet. Hirschhorns kommentierende und werkimmanente Textproduktion, ähnlich exzessiv und unüberschaubar wie seine Installationen, und mit einem ähnlich provisorisch-spontanen Systematisierungswillen ausgestattet, führt nicht auf eine konsistente Kunsttheorie,<sup>7</sup> sondern muss als eine künstlerische Arbeit am Material der Sprache aufgefasst werden, die sich gegen die Geschlossenheit und den in ihr impliziten Herrschaftsanspruch einer Textsparte oder eines kulturellen Niveaus richtet.

Wenn Hirschhorn also den Kristall, kurzgeschlossen mit der Vokabel „Liebe“, in seine Bastel-Ästhetik einbezieht, ruft er zum Widerstand gegen alle autoritären Größen auf, die gemeinhin von der Kunst als einem Instrument der Herrschenden unterstützt wurden. Das Foto von einem Amethyst „illustriert“ den Widerstand gegen „Tradition“, „Identität“ und „Kultur“, aber auch die Identität dieses Widerstands mit „Love“, „Affirmation“, „Freedom“, „Transgression“, „Blindness“ und „Excessive Responsibility“. Freilich – und hierin besteht der notwendige Widerspruch in Hirschhorns Konzept – entfaltet sich dieses widerständige Potenzial einer alle begrifflichen und kategorialen Verfestigungen attackierenden Methode auf der Basis einer durchaus wieder bekräftigten traditionellen Künstlerrolle. Obwohl Hirschhorn für seine temporären Großproduktionen fremde Arbeitskraft von zahlreichen Assistenten und kurzfristig Beschäftigten verwendet, um seine möglichst



HANS SCHAROUN. Kultbau, 1920 | Cultic building, 1920  
Akademie der Künste, Berlin, Hans-Scharoun-Archiv

and ‘excessive responsibility’. Indeed – and here lies the necessary contradiction in Hirschhorn’s concept – it unfurls this resistant potential for a method attacking all conceptual and categorical consolidation on the basis of a renewed definitive affirmation of the artist’s traditional role. Hirschhorn uses the work of outsiders as his assistants and temporary employees to create montages and displays for his short-lived, large-scale productions that are as amateurish-looking as possible. That means he works as a small businessman. Nevertheless, he views himself – and this is completely in line with economic convention – as a solely responsible author.<sup>8</sup> The natural formation and transparency of the crystal signify the opening of the artwork towards life and have been invoked again and again as a metaphor for the modern aesthetic of the genius and the prophetic role of the artist as the renewer of society. Hirschhorn’s work on the crystal matches the conservative production method, both in being by self-definition consciously non-industrial and employing the artisanal method of production by amateurs.<sup>9</sup> Hirschhorn’s self-awareness is nothing less than the following:

It is to be a form that makes ‘thinking’ possible. Herein I see the task of art: giving a form that can create the conditions for thinking something unprecedented, something new and something unexpected. With this form I want to create a truth that resists facts and givens, opinions and commentaries. What this is about is not ‘my truth’, but it concerns truth as such. [...]



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale

dilettantisch wirkenden Montagen und Displays zu kreieren, also als Kleinunternehmer tätig ist, sieht er sich, durchaus in Entsprechung ökonomischer Konvention, als allein verantwortlicher Autor.<sup>8</sup> Zu dieser konservativen, auch in der bewusst nicht-industriellen, sondern handwerklich-laienhaften Produktionsweise manifesten Selbstdefinition passt die Arbeit am Motiv des Kristalls, dessen natürlich gewachsene Form und Transparenz die Öffnung des Kunstwerks auf das Leben signifiziert und immer wieder als Metapher der modernen Genieästhetik und der prophetischen Rolle des Künstlers als Erneuerer der Gesellschaft aufgerufen worden ist.<sup>9</sup> Hirschhorns Selbstbewusstsein ist kein geringeres:

„Es soll eine Form sein, die ‚Denken‘ ermöglicht. Hier sehe ich die Aufgabe der Kunst: Eine Form zu geben, die die Bedingungen erschaffen kann, etwas noch nicht Dagewesenes, etwas Neues und etwas Unerwartetes zu denken. Ich will mit dieser Form eine Wahrheit schaffen, die den Fakten und den Gegebenheiten, den Meinungen und den Kommentaren widersteht. Es geht nicht um ‚meine Wahrheit‘, sondern es geht um die Wahrheit an sich. [...]“

Als Motiv ist der Kristall die Dynamik, er verbindet und überstrahlt alles, er leuchtet über seine Bedeutung, seine eigene Zeit, seinen eigenen Grund hinaus. [...] Der Kristall ist das Motiv für das ich mich aus Liebe zu seiner Schönheit, Strenge, Strahlkraft und Offenheit entschieden habe. Ich muss selbst offen sein für seine Grazie und seine Universalität. [...]

Der Kristall steht für das Universelle, das Endgültige und er steht für das Absolute. Der Kristall steht für Schönheit an sich.“<sup>10</sup>

Es überrascht, in den Ausführungen eines Künstlers, der seine Arbeit dezidiert als politische versteht, ein Echo der romantischen Kunstphilosophie Schellings zu vernehmen, die vor zweihundert Jahren mithilfe der Kristallmetapher der klassizistischen Kunstanschauung Winckelmanns und ihrem Schönheitsbegriff eine naturphilosophische Grundlage verliehen hat.<sup>11</sup> Die Metapher des Kristallinen findet sich in einigen Passagen der Akademierede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807), in denen ein „Kunsttrieb“ bzw. eine „werk-tätige Wissenschaft [...] der Natur“ beschrieben wird, in der Bewusstes und Unbewusstes, Begriff und Form, Leib und Seele zusammenfließen.<sup>12</sup> Der Kristall ist nicht nur Kunstsymbol, sondern auch Symbol des künstlerischen Genieschaffens, insofern die Selbsttätigkeit des Kristallwachstums auf den notwendigen Kontrollverlust verweist, der erst dem Kunstwerk das „Siegel bewußtloser Wissenschaft“ verleiht, das es dem Naturwerk ähnlich und damit schön macht.<sup>13</sup> Das Genieprodukt überrascht daher sogar seinen Produzenten wie ein Wunder.<sup>14</sup>

Die nach dem Zerfall der akademischen Regelästhetik und ihrem Schönheitsbegriff angestrebte Authentifizierung der künstlerischen Tätigkeit durch das in ihr zum Ausdruck gelangende „Universale“, konzipiert als ein gleichermaßen subjektiver Beliebigkeit wie kalkulierender Ratio entratendes Unbe-

As a motif the crystal is the dynamic, it links and irradiates everything, it glows beyond its significance, its own time, its own agency. [...] The crystal is the motif I have opted for because I love its beauty, astringency, charisma and openness. For my own part, I have to be open for its grace and its universality. [...]

The crystal stands for what is universal, what is final, and it stands for the absolute. The crystal stands for beauty as such.<sup>10</sup>

It is surprising to discover an echo of Schelling's Romantic philosophy of art in the statements made by an artist. Two centuries ago Schelling gave Winckelmann's neo-Classical view of art and its concept of beauty a foundation in natural philosophy.<sup>11</sup> The metaphor of the crystalline occurs in some passages of Schelling's address to the Munich Fine Arts Academy, 'Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur' [On the Relationship of the Visual Arts to Nature] (1807), in which a 'Kunsttrieb' [an urge to art] and a 'werk-tätige Wissenschaft [...] der Natur' [working science [...] of Nature] is described, embracing the conscious and the subconscious, concept and form, body and soul.<sup>12</sup> The crystal is not only an art symbol but also a symbol for the creation of the artist as genius in so far as the self-activation of crystal formation constitutes a reference to the loss of control once necessary for giving an artwork the 'seal of unconscious science' that makes it similar to the work of Nature, hence beautiful.<sup>13</sup> The product of genius even catches its producer unawares as a miracle does.<sup>14</sup>

Conceived in equal measure as the arbitrary subjective and calculating reason, the authentication of artistic endeavour after the decline of the standardised academic aesthetic through the 'universal' expressed in it was undertaken by both the Expressionists and the Surrealists – each in their own distinctive ways – in the image of the crystal. Bruno Taut's growing crystals or Scharoun's iconic buildings (Fig. p.336) possess a utopian pathos reminiscent of a programmatic Hirschhorn montage (Fig. p.338) in that they legitimate in the imaginative mode the abstract tectonic form of the new building as one brought forth by Nature itself. The 'convulsive beauty' advocated by André Breton, which Hirschhorn embraces in his affirmation of overly hasty, even precipitate approach to work, has been illustrated by a photograph of a crystal.<sup>15</sup> Finally, Kurt Schwitters's *Merzbau* heralds the montage of crystalline abstraction and a precarious world of objects that is further developed by Hirschhorn, which, linked with his frantic, panicky handling, Hirschhorn views as the current substrate of the 'universal'.<sup>16</sup> In Hirschhorn's work for the Swiss Pavilion, which, in his own words is reminiscent 'of the AESTHETIC of a film set for a "sci-fi" B-movie, [...] borrows from the AESTHETIC of a homemade rock-crystal museum and is similar to the AESTHETIC of a "crystal meth" laboratory and [...] the AESTHETIC of a provincial disco with its tawdry decoration',<sup>17</sup> the battered state of the crystal targets the affirmation of the precarious – that is, the wretched living conditions that most of the world's population must put up with. Novels, philosophical treatises,<sup>18</sup> encyclopa-

wusstes, wurde – in je differenter Weise – von Expressionisten wie Surrealisten im Bild des Kristalls vorgenommen. Die wachsenden Kristallhäuser Bruno Tauts oder Scharouns Kultbauten, an deren utopisches Pathos eine programmatische Montage Hirschhorns erinnert, legitimierten im Modus der Phantasie die abstrakte architektonische Form des neuen Bauens als eine von der Natur selbst hervorgebrachte. Die von André Breton propagierte „konvulsivische Schönheit“, die Hirschhorn durch sein Bekenntnis zu einem überhasteten und kopflosen Arbeiten aufnimmt, wurde durch das Foto eines Kristalls illustriert.<sup>15</sup> In Schwitters Merzbau kündigt sich schließlich die von Hirschhorn weiter entfaltete Montage der kristallinen Abstraktion mit einer prekären Objektwelt an, die dieser, angebunden an den frenetisch-panischen Duktus seiner Arbeit, als aktuelles Substrat des „Universalen“ begreift.<sup>16</sup> Der Bejahung des Prekären, also der einer Mehrheit der Weltbevölkerung zugemuteten ärmlichen Lebensbedingungen, gilt die Zurichtung des Kristalls in Hirschhorns Arbeit für den Schweizer Pavillon, die nach seinen Worten „an die ÄSTHETIK einer Filmdekoration eines ‚Science-Fiction‘ B-Films erinnert, [...] sich an die ÄSTHETIK eines selbstgemachten Bergkristall-Museums anlehnt, [...] der ÄSTHETIK eines ‚Crystal-Meth‘-Labors und [...] der ÄSTHETIK einer billig verzierten Provinz-Diskothek gleicht.“<sup>17</sup> Zu den vielen Büchern, die Hirschhorn während seiner Vorbereitung der Installation las und in seinem Kommentar auflistet, gehören Romane, philosophische Traktate<sup>18</sup>, enzyklopädische Darstellungen und populärwissenschaftliche Literatur, die zum Beispiel die magischen Kräfte der Kristallschädel oder die therapeutische Wirkung von Kristallen thematisiert.

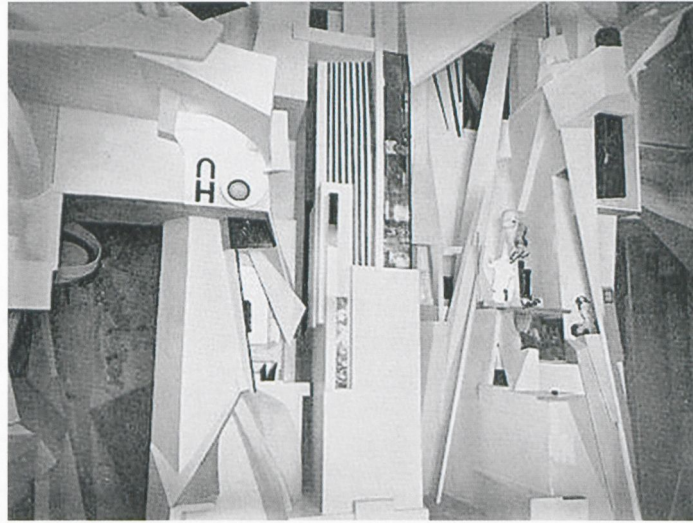
Durch das Motiv des Kristalls, dessen idealistischen Bedeutungsraum Hirschhorn durch eine globale Auffächerung in sämtliche hoch- und populärkulturellen Facetten vermeintlich demokratisiert, hat dieser emphatischer als je zuvor die Ambition kundgetan, in seiner künstlerischen Produktion zu einer höchsten Wahrheit zu gelangen. Die Herkunft seiner Metaphorik aus der Identitätsphilosophie Schellings offenbart jedoch die Problematik dieses Anspruchs, der auch in der künstlerisch-formalen Durchgestaltung an einen synthetischen Gestus gebunden bleibt. Die dem Begriff des Widerstands inhärente Dialektik des In-sich-Verharrens und des Über-Sich-Hinausweisens<sup>19</sup> bleibt unbeachtet. Das Prekäre, als Universales gesetzt, büßt seine Qualität als Prekäres ein und wird zum normstiftenden Kanon. So behauptet das hastige Verkleben<sup>20</sup> von Mineralien auf Bildschirmen, Druckern und anderen „Screens“ eine unwillkürlich und daher „authentisch“ hergestellte Einheit von Natur, Kunst und Medientechnologie, so wie die Rahmung von Medienbildern durch Kristalle oder wahlweise durch Kleband deren Gleichsetzung mit ihrem technisch-apparativen Träger postuliert. Mit Bezug auf denselben Sinnhorizont der Alleinheit, in die gemäß Schellings Kunstphilosophie das einzelne Charakteristische eingeht, ohne die Indifferenz des erhabenen Ganzen zu stören,<sup>21</sup> antwortet Hirschhorn auf die Frage nach der Inhaltlichkeit der vielen Bilder des Grauens, dass es ihm nicht um ihren dokumentarischen Inhalt gehe, sondern dass es sich schlicht um „Bilder von heute“ handele, die über

dia articles and popularising literature, which, for example, discuss the magical powers of the crystal skull or the therapeutic efficacy of crystals, are among the many publications Hirschhorn read while preparing the Swiss Pavilion installation and which are listed in his commentary.

Hirschhorn has presumably democratised the idealistic semantic space of the crystal motif by splitting it up globally into all its high cultural and popular facets. By using the crystal motif he has proclaimed more emphatically than ever before the ambition of attaining the highest truth in his artistic production. The fact that his metaphor originates in Schelling's identity philosophy, however, reveals the problems with this ambition, which remains tied to a synthetic gesture even in the artistic-formal design. The dialectic of persisting in itself and referring beyond itself inherent in the concept of resistance<sup>19</sup> continues to be ignored. Postulated as a universal, the precarious loses its precarious quality and becomes a canon that generates norms. Thus the hastily adhering<sup>20</sup> of minerals to TV screens, printers and other 'screens' asserts an arbitrarily, hence 'authentically' induced unity of Nature, art and media technology – such as, for instance, framing media images with crystals or, alternatively, with duct tape, premised on being equated with its support consisting of technical devices. In terms of the same semantic horizon of all encompassing unity, into which, according to Schelling's art philosophy, discrete individuality goes, without disturbing the *indifférence* of the sublime whole,<sup>21</sup> Hirschhorn's answer to the question of the semanticity of the many horror pictures is that he is not concerned with their documentary content, but what does matter to him is simply that they are 'images of today' that are instructive on the 'incomprehensibility of the world': 'It's not about



THOMAS HIRSCHHORN. Crystal of Resistance, 2011. Schweizer Pavillon, Biennale Venedig | Crystal of Resistance, 2011. Swiss Pavilion, Venice Biennale



KURT SCHWITTERS. Merzbau (Hannover, 1923–1943), Teilansicht Treppeneingang | Merzbau (Hannover, 1933-1943), partial view of entrance to staircase  
© 2016 VG Bild-Kunst, Bonn

die „Unbegreiflichkeit der Welt“ Auskunft geben: „Es geht nicht um die Frage: Was ist da geschehen? Wer ist das Opfer? Wer der Schuldige? Wer ist auf der ‚richtigen‘ und wer auf der ‚falschen Seite‘? Es geht nicht darum, zu fragen: War dieser Mensch ein Passant, ein Polizist, ein Soldat, ein Terrorist? Es geht darum, das Verbindende zu sehen, und dieses besteht darin, dass alle Bilder Menschen zeigen.“<sup>22</sup>

Hirschhorn will mit seiner Kunst die Anschauung „einer über die Fakten hinausgehenden Realität“<sup>23</sup> geben. Medialität wird ebenso wie das Prekäre als Universalie eingesetzt und somit negiert. Der Widerstand des Kunst-Kristalls richtet sich somit gegen jede Wahrnehmung von Differenz und somit von Distanz, die dem „an sich“ ein „für sich“ beigesellen, letztlich Geschichte anerkennen müsste. So wie Hirschhorn in der Formel „I ♥“ nicht die industriell vorgeformte Bedürfnisbildung mitdenkt, erkennt er im kindlichen Kristallverkauf nicht die Reproduktion herrschender kapitalistischer Verhältnisse, sondern hier wie dort eine ursprüngliche „wunderbare“ Kraft des globalen Kollektivs. Die offene Struktur des Kristalls steht wie schon in der Frühmoderne für die Aufhebung privater Innerlichkeit in ein totales Außen, das sich im Kristall des globalisierten Kapitalismus als das nicht-menschliche Außen der Datenströme und Netzwerke darbietet und das von der Romantik begründete Konzept des offenen, in die außerästhetische Wirklichkeit entgrenzten Kunstwerks fortschreibt. In der Kristallgrotte des Schweizer Pavillons wurde das Prekäre zur neuen Totalität der „einen Welt“ nobilitiert.

the questions: What has happened there? Who's the victim? Who's responsible? Who's on the "right side" and who's on the "wrong side"? It isn't about asking: Was that person a passer-by, a policeman, a soldier, a terrorist? *It's about seeing what links them, and that consists in the fact that all pictures show people.*<sup>22</sup>

Hirschhorn wants to give a view 'of a reality that goes beyond the facts'<sup>23</sup> with his art. Mediality and the precarious are deployed as universals and thus negated. Hence the resistance of the art crystal targets the perception of *différance* and with it detachment, which would have to juxtapose a 'for itself' and an 'as such', ultimately acknowledging history. Hirschhorn is neither projecting the industrially prefabricated creation of need into the 'I ♥' formula, nor recognising in the children selling crystals a reproduction of the prevailing capitalist conditions. In both cases what he acknowledges is the original 'wonderful' power of the global collective. The open structure of the crystal stands as it did in the early modern age for the offsetting of private subjective introspection by total externality, which presents itself in the crystal of global capitalism as the non-human externality of the data streams and networks and continues to update the concept, established in Romanticism, of the open artwork that blurs into extra-aesthetic reality without boundaries. In the crystal grotto of the Swiss Pavilion, the precarious was ennobled by being raised to the new totality of the 'one world'.

## DER KRISTALL – SYMBOL DES WIDERSTÄNDIGEN DER KUNST? ÜBER EIN ROMANTISCHES MOTIV IM WERK THOMAS HIRSCHHORN'S

Regine Prange

Seite 329 ff.

- 1 Thomas Hirschhorn, *Informationsblatt des Schweizer Pavillons*, Venedig 1. Juni bis 27. November 2011. Die Anregung, sich mit dem Motiv des Kristalls zu beschäftigen, dürfte aber eher aus der modernen und zeitgenössischen Kunst(theorie) hervorgegangen sein, zum Beispiel aus Hirschhorns Interesse für das Werk Smithsons, der die Metapher der Kristallisation für eine entropische Erstarrung der Gesellschaft in Anspruch nahm. Vgl. u. a. Roberts Smithson, „Entropy and the New Monuments“, in: *Artforum*, June 1966.
- 2 Vgl. Pamela M. Lee, *Forgetting the Art world*, Cambridge/London 2012, S. 105–146.
- 3 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, hg., übers., um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2004. Hirschhorn hat Deleuze im Jahr 2000 in Aix-en-Provence eines seiner Monumente errichtet, die stets von ihm verehrten Philosophen gewidmet sind.
- 4 Rancière 2004 (wie Anm. 3), S. 13.
- 5 Thomas Hirschhorn, „Zu meiner Briefmarke: ‚I love Art and Art loves me‘“, 2011, zit. nach Christina Braun, *Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?*, München 2013, S. 214. Bemerkenswert ist hier das Spiel mit Joseph Beuys' Performance *I like America and America likes me*.
- 6 Braun 2013 (wie Anm. 5), S. 214. Zur philosophischen Begründung einer nicht werksondern rezeptionsästhetischen Kunstautonomie siehe Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, besonders S. 11–19.
- 7 Vgl. die Analyse der Schriften Hirschhorns von Christina Braun (wie Anm. 5, S. 212 f.), aus der „ein fundamentaler Widerspruch in Hirschhorns Künstlertheorie“ hervorgeht, darin bestehend, dass sein egalitäres Kunstverständnis, da es sich nur durch Nachvollzug der zahlreichen, dem westlichen Kulturkanon inhärenten und allesamt bejahten Referenzen erkennen lasse, eher in ein elitäres Konzept münde und trotz der beanspruchten Widerständigkeit dem Verdacht der Systemkonformität nicht entzogen sei.
- 8 Vgl. Braun 2013 (wie Anm. 5), S. 119–125.
- 9 Siehe Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Zur Theorie des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim u. a. 1991.
- 10 *Informationsblatt* (wie Anm. 1).
- 11 Weniger überraschend ist dies, wenn man sich die große Wirkung der Schellingschen Kristallmetapher auf Kunstwissenschaft und Künstlertheorien der Moderne bewusst macht, die sich dieser Metapher bedienen, um die abstrakte Form weiterhin dem Vorbild der Natur (als *natura naturans*) unterordnen und ihr die Bedeutung absoluter Wahrheit zuweisen zu können. Vgl. 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. von Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 73–114.
- 12 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu

## THE CRYSTAL. SYMBOL OF RESISTANCE IN ART? A ROMANTIC MOTIF IN THOMAS HIRSCHHORN'S WORK

Regine Prange

Pages 329ff.

- 1 Thomas Hirschhorn, *Informationsblatt des Schweizer Pavillons*, Venice, 1 June to 27 November 2011. The inspiration to study the crystal motif was probably motivated by modern and contemporary art (theory) – for instance, from Hirschhorn's interest in the work of Smithson, who laid claim to the crystallisation metaphor for an entropic rigidification of society. See, inter alia, Robert Smithson, 'Entropy and the New Monuments', *Artforum*, June 1966.
- 2 See Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge/London 2012, pp. 105–146.
- 3 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, ed. and transl. into German, with a conversation with Jacques Rancière and an added epilogue, Frank Ruda and Jan Völker, Berlin 2004. Hirschhorn built one of his monuments to Deleuze in Aix-en-Provence in 2000; he always dedicates these monuments to philosophers he reveres.
- 4 Rancière 2004 (see n. 3), p. 13.
- 5 Thomas Hirschhorn, 'Zu meiner Briefmarke: "I love Art and Art loves me"', 2011, quoted in Christina Braun, *Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?*, Munich 2013, p. 214. What is remarkable here is the play on the Joseph Beuys Performance *I like America and America likes me*.
- 6 Braun 2013 (see n. 5), p. 214. For the philosophical substantiation of art autonomy based on viewer-response theory rather than on the qualities inherent in the work itself, see Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, especially pp. 11–19.
- 7 See Christina Braun's analysis of Hirschhorn's writings (see n. 5, pp. 212–213), from which 'a fundamental contradiction in Hirschhorn's theory of the artist' emerges in that his egalitarian idea of art, since it is recognisable only through its observation of the numerous and universally accepted references inherent in the Western cultural canon, tends to be ultimately an elitist concept and, despite the resistant thrust claimed for it, cannot be exonerated of the suspicion that it is in conformity with the system.
- 8 See Braun 2013 (see n. 5), pp. 119–125.
- 9 See Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim/New York 1991.
- 10 Hirschhorn 2011 (see n. 1).
- 11 This is not so surprising when one reminds oneself of the enormous impact made by Schelling's crystal metaphor on art history and Modernist theories of the artists who used this metaphor in order to continue to subordinate abstract form to Nature, as the model (as *natura naturans*), and to be able to endow it with the significance of absolute truth. See Regine Prange, 'Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil [Part] 1)', in: Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel and Diana Pflichthofer (eds.), *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, Vol. 2, Gießen 2013, pp. 73–114.
- 12 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 'Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807)', in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke [Complete Works]*, ed. K. F. A. Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856–61, Vol. VII, pp. 289–329, here pp. 299–300.

- der Natur (1807)", in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856–61, Bd. VII, S. 289–329, hier S. 299 f.
- 13 Schelling 1807 (wie Anm. 12), S. 300.
- 14 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „System des transzendentalen Idealismus“, in: ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 12), Bd. III, S. 625: „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt [...]“.
- 15 André Breton, „La beauté sera convulsive“, in: *Minotaure* 5 (1934), S. 9–10, 12–14, 15. Dazu Prange 2013 (wie Anm. 9), S. 104. Vgl. Hirschhorn zum Thema „Politik“ im Informationsblatt (wie Anm. 1): „Kunst braucht keine Lösung zu finden, denn das Problem muss ausgehalten werden. Und dass ist nur möglich in Panik. Dem Problem wird – mittels Panik – eine Form gegeben. Es ist die Panik, die dem Problem seine Form gibt und diese Form ist Kunst. Deshalb ist Panik eine Notwendigkeit in der Kunst. / Ich will überhastet und kopflos arbeiten. Ich will mit dem Prekären und im Prekären arbeiten.“ Vgl. „Thomas Hirschhorn – Crystal of Resistance. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks“ in: *Kunstforum*, Bd. 210, 2011, S. 214: „Darum ist alle Kunst widerständig. Sie hat damit zu tun, dass ich etwas mache, was mir vorausseilt, was sich selbst beschleunigt, was mich selbst überholt. Ich muss Kunst machen, ohne nachzudenken [...]“.
- 16 Hirschhorn, Informationsblatt (wie Anm. 1): „Und könnte es nicht so sein, dass, statt sich vor dem Prekären zu schützen, statt das Prekäre nicht wahrhaben wollen und statt sich vor dem Prekären abwenden wollen, das Gegenteil – seine Bejahung – das Universelle wäre? Könnte es nicht sein, dass im Prekären – das heute von so vielen Menschen geteilt wird – die Gerechtigkeit, das Verbindende und das Gleichheitliche liegt?“
- 17 Informationsblatt (wie Anm. 1).
- 18 Zu diesen gehört Stendhals Essay *De l'amour* (1822), in dem die psychologische Dynamik des Sich-Verliebens mit dem Prozess der Kristallisation verglichen wird.
- 19 Hierzu Rancière 2004 (wie Anm. 3), S. 7 f.
- 20 Dass gerade der hastige behelfsmäßige Einsatz von Klebeband als Ausweis des Prekären zu gelten hat, verdeutlicht Hirschhorn selbst: „All those possible associations – from drugs bagged up in plastic and tape, to the cheap suitcase that bursts at the airport and which you quickly tape up – all those local or vernacular references are deliberate. It's a political choice.“ „Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn (2004)“, zit. nach Braun 2013 (wie Anm. 5), S. 101.
- 21 Schelling 1807 (wie Anm. 12), S. 307: „Wenn wir daher diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an die Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkt in ihr das Charakteristische dennoch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestowendiger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit, und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken.“
- 22 Hirschhorn/Jocks 2011 (wie Anm. 15), S. 204.
- 23 Hirschhorn/Jocks 2011 (wie Anm. 15), S. 204.
- 13 Schelling 1807 (see n. 12), p. 300: 'Siegel bewußtloser Wissenschaft'.
- 14 Schelling 1856 (see n. 12), Vol. III, p. 625: 'The artwork only reflects to me that which is otherwise reflected by nothing, that absolutely identical entity, which even in the Ego has already split itself, thus, what the philosopher has already in the first act of consciousness distinguished, otherwise inaccessible to all viewpoints, through the marvel of art radiated back from its products.'
- 15 André Breton, 'La beauté sera convulsive', in: *Minotaure* 5 (1934), pp. 9–10, 12–14, 15. On this Prange 2013 (see n. 9), p. 104. See Hirschhorn on the subject of politics in Hirschhorn 2011 (see n. 1): 'Art does not need to find a solution because the problem must be withstood. And that is only possible in panic. A form is given to the problem – by means of panic. It is panic that gives the problem its form, and this form is art. That is why panic is a necessity in art. / I want to work overly hastily and precipitately. I want to work with, and in what, is precarious.' See 'Thomas Hirschhorn. Crystal of Resistance. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks' *Kunstforum*, Vol. 210, 2011, p. 214: 'That is why all art is resistant. It has to do with my making something that gets ahead of me, that is self-accelerating, that overtakes me of its own accord. I have to make art without thinking about it.'
- 16 Hirschhorn 2011 (see n. 1): 'And couldn't it be that, instead of protecting itself from the precarious, instead of wanting to ignore the precarious and instead of wanting to turn aside from the precarious, the opposite – affirming it – might be the universal? Couldn't it be that justice, the connecting aspect and the egalitarian aspect lie in the precarious – which nowadays is shared by so many people?'
- 17 Hirschhorn 2011 (see n. 1).
- 18 One of those treatises is the Stendhal essay 'De l'amour' (1822), in which the psychological dynamic of falling in love is compared to the process of crystallisation.
- 19 On this Rancière 2004 (see n. 3), pp. 7–8.
- 20 Hirschhorn himself makes clear that the hasty stopgap use of duct tape should be regarded as an indication of the precarious: 'All those possible associations – from drugs bagged up in plastic and tape, to the cheap suitcase that bursts at the airport and which you quickly tape up – all those local or vernacular references are deliberate. It's a political choice.' Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn (2004)', quoted in Braun 2013 (see n. 5), p. 101.
- 21 Schelling 1807 (see n. 12), p. 307: 'Hence if we cannot call this lofty and self-sufficient Beauty characteristic, to the extent that the contingency of the phenomenon is taken into consideration, what is characteristic nonetheless continues to have an effect in it indistinguishably, as in a crystal; it is equally transparent, yet texture nonetheless exists: each characteristic element weighs in, even ever so slightly, and helps to elicit the sublime indifference of Beauty.'
- 22 Hirschhorn and Jocks 2011 (see n. 15), p. 204.
- 23 Ibid.