

Schellings Kristall 2

Die Welt ist, was der Phall ist

Regine Prange & Gerd Prange

Im ersten Teil des Textes, der 2013 in Band 2 des *IMAGO*-Jahrbuches erschienen ist (Prange 2013), war Schellings Kunstphilosophie Thema und es war ausgeführt worden, welche Prämissen, Implikationen und Konsequenzen seiner romantischen Kunstauffassung zu eigen sind. Es war zudem bereits darauf hingewiesen worden, welche Modernität ihr zukommt, in welchem Umfang und in welcher Intensität sie Einfluss gewinnt auf die theoretische Grundlegung der sich im 19. Jahrhundert als eigenständige Wissenschaft formierenden Kunstgeschichtsschreibung und auf ihre fachwissenschaftliche Praxis. Es war auch bereits ein Ausblick gewährt worden auf die These, dass sich dieses Phänomen ungebrochen in das 20. Jahrhundert hinein fortsetzt, dass es nicht an Attraktivität für die ästhetischen Theorien der Kunstwissenschaft einbüßt und im Besonderen Eingang findet in die immer umfangreicher und bedeutsamer werdende Theoriebildung der Künstler selbst, die in der Kommentierung ihrer eigenen Schöpfungen und in deren philosophischer, historischer und sozialer Einordnung der Schelling'schen Ästhetik verpflichtet bleiben. Bevor nun diese postulierten Entwicklungstendenzen weiterverfolgt werden, scheint es angebracht, an das bereits Ausgeführte anzuknüpfen, es zu reka-

pitulieren und aus der aktuellen Perspektive zu akzentuieren.

... dein Fall-ins Kristall!¹

Als die Grundlegung der bildenden Künste in der Nachahmung der Natur ihre verbindliche Bedeutung, regelbildende Fähigkeit und praxisbestimmende Potenz einzubüßen drohte (Hoffmann 1953, S. 5)², hat Schelling die Kunst wieder an die Natur zurückgebunden, Kunstphilosophie begründet und entfaltet als Naturphilosophie. Hierbei schränkt er die Mächtigkeit der Welt der sinnlichen Erscheinungen keineswegs ein, vielmehr weitet er sie in die Region wesenhafter Erkenntnis aus, die bisher wissenschaftlicher Begrifflichkeit philosophischer Wahrheit angehörte, und schließt, Subjekt und Objekt verschmelzend, die sich zu vertiefen drohende Kluft zwischen Wesen und Erscheinung. Die Integration der Natur in die Dimensionen menschlicher Bewusstseinstätigkeit durch ihre Definition als »werkthätige[r] Wissenschaft«³ vereint Bewusstes und Unbewusstes, deren Identität sich in der Metapher des Kristalls abbildet. Diese synthetische Leistung, welche der Schelling'schen Philosophie inhärent ist, bedingt ihre Anziehungskraft,

stiftet sie doch neuerlich die Totalität eines einheitlichen Weltzusammenhangs, schließt sie Natur und Geist in eine gemeinsame Ordnung, wie es vor ihr Mythos und Religion vermochten, indem sie dem Absoluten seine Anschaulichkeit zurückgibt. Diese Synthese bedingt auch in der Form die kontemplative Ruhe jenes philosophischen Systems in einer Zeit, in der Französische Revolution und Napoleonische Kriege die bisherigen sozialen und nationalen Ordnungen nachhaltig erschüttern.

Bei Semper fand sich das erste an Schellings Kristall anschließende systematische Modell einer historischen Stiltheorie. Es zeigt sich dabei nicht als notwendig, unmittelbar auf Schelling Bezug zu nehmen, was auch später nur vereinzelt erfolgt. Denn bereits bei Semper findet sich der Kristall nicht mehr als Teil einer philosophischen Bestimmung mit daher noch deutlich metaphorischem Charakter, sondern vielmehr zu buchstäblicher Wirklichkeit geronnen, unmittelbar Naturerscheinung und Naturgesetz zugleich. Mit dem Verzicht auf die bei Schelling noch notwendige Vermittlung über den Begriff der Wissenschaft geht zugleich auch ein Verzicht auf eine für Schelling noch gegebene Notwendigkeit der Begründung einer normativen Ästhetik in theoretischer Durchdringung des Kunstbegriffs und einer an ihr orientierten gezielten künstlerischen Bildung einher, der auch in Schellings Sicht das künstlerische Genie nicht enthoben war. Sempers Kunsttheorie bedarf des Geniebegriffs nicht mehr, denn Normen der Kunst finden sich bei ihm als vorab gegebene, unmittelbar natürlichen Zusammenhängen entsprungene, welche die bis zum heutigen Tage virulente Ausweitung des Kunstbegriffs in primitive urzeitliche Gestaltungen ebenso wie in letztendlich jede beliebige alltagspraktische Tätigkeit ermöglichen. Historische Entwicklungsmodelle der Künste wandeln sich in Annäherungen an bereits vorgebildete Urbilder, Kunst wird zum gegebenen Axiom.⁴

Kritik an diesem nunmehr von der Forderung der Genialität entbundenen »Subjekt-Objekt« fanden wir in der psychoanalytischen Deutung dieses Theorems als realitätsfremdes narzisstisches Ideal bei Lacan und bereits im 19. Jahrhundert in Marx' Deutung als eine Überhöhung des spezifischen bürgerlichen Selbstverständnisses über die Grenzen sozialer Schichtung und historischer Verfasstheiten hinaus zu unbedingter allgemeiner Gültigkeit. So finde das vereinzelt Individuum jenseits der Erfahrung anonymer und versachlichter Beziehungen und interindividueller Konkurrenz sinngebende Identität in einem verbindenden Ganzen, das sich allerdings für Marx als ideologisches Konstrukt darbietet (vgl. Prange 2013, S. 74f., 98ff.). Anders als die universitäre Wissenschaft und die künstlerische Selbstdeutung schließt Marx nicht an Schelling an, sondern an Hegels philosophisches System, das seine Grundlegung jenseits der Natur in der Geschichtsphilosophie sucht. Diese gründet auf einer Entwicklung des menschlichen Bewusstseins, das in den Formen der Selbstbewegung und Selbstreflexion in den wissenschaftlichen Begriff mündet. Für Hegel bedingt dies in seiner Ästhetik eine historische Begrenztheit nicht nur einzelner künstlerischer Entwicklungsformen, sondern auch der Kunst selbst als Erscheinungsform von Selbst- und Welterkenntnis. Subjekt und Objekt begegnen sich einander negierend und diese Negation in der Folge in einer Weise überwindend, die ihr jeweiliges Anderssein nicht auslöscht, sondern voraussetzt. Im Zusammenhang mit Schellings Kristall zeigt sich Hegels Philosophie als alternativer Entwurf, der Entfremdung nicht synthetisierend überwindet, sondern sich an ihr abarbeitet.⁵

Die bereits bei Semper verfolgten Tendenzen erfahren in Riegls Kunsthistoriografie eine weitere Radikalisierung. Jede Herleitung einer Verbindung zwischen Kunst und Natur ist obsolet geworden. Die Begrifflichkeit, die

Schelling den Kristall noch der Notwendigkeit philosophischer Begründung und Einordnung unterwerfen ließ, setzt Riegl als notwendig gegebene voraus, was auch die fehlende Bezugnahme auf Idealismus und Romantik erklärt. Kunst als Kristallisation ist für Riegl zur Tatsache geworden, die noch abzuleiten und zu entwickeln sich ihm als Aufgabe schon nicht mehr stellt. Riegl entwirft eine Kunstwissenschaft, deren Aufgabe er definiert als Erforschung von Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Produktionen, welche er nicht mehr nur als Analogie zu Naturgesetzen versteht, sondern deren Identität er mit diesen postuliert. Die theoretische Begründung dieses Vorgehens sieht er in der Wissenschaftstheorie der Naturwissenschaften, ihrem Positivismus, als gegeben, für Riegl die »völlig unbefangene Forschung« (Riegl 1928, S. 59), hinter die jedweden gedanklichen Schritt zu tun sich ihm verbietet, da hierdurch die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte infrage gestellt, und sie wieder in Metaphysik zurückgedrängt würde – ein Bereich des Spekulativen, von dem sich Riegl entschieden distanziert.

Künstlerische Produktion ist für Riegl gleich Naturprozessen ursprünglich und voraussetzungslos, eine vorgegebene unbedingte Größe, welche er im Begriff des Kunstwillens fasst. Sie ist präexistent vor jeder Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit – Bereichen, in denen sie sich zwar entfaltet, aus denen sie aber die Kunstwissenschaft im Verständnis Riegls gleichsam zu erlösen trachtet, indem sie ihre innere formale Beschaffenheit erkundet, die als autonom und unveränderlich begriffen wird. Was Hegel dem wissenschaftlichen Begriff überantwortete – Wirklichkeit und Notwendigkeit – misst Riegl der Kunst zu, einer Ausdehnung des Begriffs von ihr Folge leistend, die bereits zuvor Schelling und Semper entwickelten. Eine wie auch immer gearbete Erfassung der Beziehung zwischen Kunst und Realität erübrigt sich für Riegl, also die Frage

nach einem repräsentativen Zusammenhang. Denn ihm gilt die Erforschung formeller Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Produktionen zugleich als Erforschung eines allumfassenden Weltzusammenhanges, der als absolut gedachter die nur relative geschichtliche Realität übersteigt.⁶

So zeigt sich in der Begrifflichkeit der Kristallisation eine dieser eigentlich entgegengesetzte Tendenz der Verschmelzung, ja der Verflüssigung, in welcher sich die Grenzen von Welt und Kunst, Geist und Natur, Subjekt und Objekt auflösen. In aller Deutlichkeit erfasst bei Riegl diese synthetisierende Tendenz die künstlerische Form selbst. Dem Kunstwerk geht der Begriff seiner selbst als Ganzes in dem Maße verloren, in dem es das Ganze sein soll, weil dieses nicht mehr das in ihm gestaltete meint, sondern seine bereits vorab gesetzte proklamierte ontologische Beschaffenheit. Seine formelle Beschaffenheit ist zugleich sein Inhalt, jede Spannung zwischen Inhalt und Form ist aufgehoben; das Kunstwerk wird zum Ornament, alles bedeutend, in dem es sich selbst bedeutet. Konsequenterweise konstituiert für Riegl der Rahmen durch sein kristallinisches Gesetz die innere Schließung des Kunstwerks.⁷

Eklatant ist die sich in einem Jahrhundert vollziehende Verkehrung der theoretischen Bestimmung der Kunst in ihr Gegenteil, vergleicht man sie mit der Auffassung des Kunstwerks in der klassischen Epoche. Denn ihr galt der Verweis des Werkes auf sich selbst, das in der Einheit von Form und Inhalt beide zugleich bewahrt, als wesenhafte Verfasstheit des Kunstwerks. Diese leitet etwa Moritz nicht aus einer Identität mit dem sich außerhalb des Werkes Befindlichen ab, sondern konträr aus seiner Fähigkeit, sich diesem gegenüber zu begrenzen. Die sich selbst reflektierende und sich selbst bestimmende Formfindung des menschlichen Bewusstseins im Kunstwerk als Begriff seiner selbst gibt der Kunst ihre Identität als Anders-

sein, ist somit Allgemeines nicht als solches, sondern als Besonderes.⁸

Im Gegensatz hierzu strebt die Ästhetik um 1900 nach einer Selbstnegierung des produzierenden Künstlersubjekts, das sich als bewusstes Ich verneint, um ganz im Sinne der von Schelling vorgegebenen und von Riegl bekräftigten Identifizierung von Kunst- und Naturprozess das Absolute im Unendlichen und Unmittelbaren zu fassen. Theodor Däubler charakterisiert in diesem Sinne die Malerei Cézannes (vgl. die Coverabbildung) als »keusches Empfangen vor der Natur« (Riegl 1928, S. 34)⁹, was erneut die Kristallmetapher sinnfällig macht:

»Die letzte Vertiefung in die Wirklichkeit, die dadurch von selbst Metaphysik und Stil wird, hat Cézanne erbracht [...]./Es gibt keine kristallinisch richtigeren Bilder als eben die seinen; alles ist vollzählig da, und zwar ohne halb mit Füllseln versehenes Auswiegen; ohne Kunst, könnte man sagen./Wie in der Natur, so geht's in klaren Werken vor sich: alles ergibt sich von selbst einer Vollständigkeit. [...] Das Unbedingte ergibt sich, bei seiner Meisterhaftigkeit, aus den unlösbaren Zusammenhängen, im Ganzgemälde« (Däubler 1973, S. 33, 34f., Hervorh. R. P.).¹⁰

Mit Worringer findet sich eine weitere Steigerung des Kunstbegriffs als vollständige Entgrenzung gegenüber jeglicher Art sozialer oder historischer Bedingtheit, wobei Kunst nicht mehr nur an Natur zurückgebunden wird, sondern selbst als Natur verstanden, sogar zur eigentlichen Natur wird. Der Kunst wird wieder Transzendenz verliehen, metaphysische Qualitäten werden reintegriert, allerdings in einer Weise, die nunmehr keinerlei erkennbare Differenz zu früheren mythologischen oder religiösen Weltbildern mehr aufweist, worin jedoch Worringer gerade den Vorzug seiner Auffassung sieht.¹¹

Einem noch auf Natur bezogenen Einfühlungsdrang stellt Worringer einen Abstraktionsdrang zur Seite, der sich ihm als der eigentliche Urkunsttrieb darstellt. Dieser benötigt anders als Riegls Terminus der Kristallisation keinen Bezug mehr auf die Naturgesetze, sondern ist selbst Gesetz. Das Absolute ist folglich nicht mehr ein Ziel, auf welches die Kunst sich hinbewegt oder das sie zur Anschauung bringt. Für Worringer ist die Kunst das Absolute selbst und dieses steht bereits am Ausgangspunkt der Entwicklung der Kunst. Jedwede Bindung der Kunst an andere Formen menschlicher Erkenntnis ist mithin obsolet geworden. Worringer sieht in der seiner Auffassung nach erfolgten Trennung der Kunst von der Wissenschaft eine Befreiung der ersteren von allem, was ihr im Grunde wesensfremd ist. Wenn er die Kunst in ihrer so von ihm gefassten höchsten Bestimmung als Luxustätigkeit der Psyche benennt, ist deshalb nichts weniger gemeint als Entbehrliches oder gar Überflüssiges, sondern ihr Absolutsein, Befreiung von allem Zwang und Zweck.¹²

Worringers Kunstbegriff bietet sich dergestalt als Folie für das Selbstverständnis nicht nur der zeitgenössischen expressionistischen Kunst dar; er integriert die Werke der abstrakten Kunst nicht nur nahtlos in den bisherigen geschichtlichen Verlauf, sondern misst ihnen zu, zum Wesen der Kunst überhaupt sowie zurück zu ihrem Ursprung zu führen.

Rekapituliert man nun die Tendenzen, welche die Kunsttheorie, wie versucht wurde darzulegen, von Schellings Kristallmetapher ausgehend im Verlauf ihrer geschichtlichen Entwicklung entfaltet, erfolgen in ihr zwei wesentliche Bestimmungen der Kunst, die sich wechselseitig bedingen und ergänzen und deren Zusammenspiel sich als entscheidendes Moment darbietet.

Zum einen ist Kunst in diesem Verständnis ein Axiom, wie es schon mit Bezug auf Riegl formuliert wurde. Sie ist als solches ge-

Auf der Ebene der Vereinnahmung primitiver Schöpfungen für einen ›Urkunsttrieb‹ wie auf der Ebene eines phantasierenden oder dem Bewusstsein entzogenen Sehens wird eine elementare und somit universelle soziale Geltungskraft der Kunst postuliert, die, so scheint es, eine mühelose Annäherung an den ästhetischen Gegenstand als Ausfluss industrieller Massenproduktion ermöglicht. Die Reinigung der Kunst von jeder Zweckbindung, die wir bei Worringer ebenso wie bei Taut und Cézanne vorfanden, begibt sich in die Nähe zu der von Ziel und Begriff ›bedeutungsfreien‹ Unterhaltungsindustrie.

Wittgensteins Kristall¹⁵

Die Begriffe Axiom und Fakt, unter denen wir die kunstwissenschaftlichen Tendenzen zusammenfassten, führen zu einem philosophischen Ansatz des 20. Jahrhunderts, der zunächst nicht unter dem Verdacht steht, sich als Kunstphilosophie zu verstehen. Doch so wie Schelling die Philosophie zumindest zeitweise als Kunstphilosophie verstand, ist unübersehbar, dass Wittgenstein Philosophie als Sprachphilosophie versteht. Um die Kristallmetapher, die uns im Werk Wittgensteins wieder begegnet, einzuordnen und in ihrer kunsttheoretischen Brisanz deutlich zu machen, ist ein Blick auf die Herkunft und die Grundzüge seiner Philosophie notwendig.

Fakt und Axiom standen sich in der Geschichte der englischen Philosophie als radikale Positionen gegenüber, die sich allerdings in ihrer Radikalität auch miteinander verbanden. Galten die Ideen Berkeley als notwendig a priori gegeben und von daher mit den sinnlich wahrnehmbaren Dingen identisch (vgl. Saporiti 2006), entwickelte der Empirismus eines Locke das Konzept, dass die Ideen ihre Herkunft ebenso unbedingt wie ausschließlich der Erfahrung verdanken.¹⁶ Ohne

diese Verankerung der Ideen in der Erfahrung aufzugeben, leistet Hume eine wesentliche Verbindung. Er entwickelt, durchaus an Locke anschließend, einen gedanklichen Bereich der Vorstellung, der sich zwar an Erfahrung knüpft, aber doch eine neue Dimension von Ideen darstellt. Im Bereich der Vorstellung nämlich finden wir Erfahrungen, die in sich immer komplexer entwickelnder Art und Weise miteinander verknüpft sind. Auch wenn Hume Kontiguität als ausreichend für das Zustandekommen solcher assoziativen Verknüpfungen betrachtet, öffnet sich bei ihm Erfahrung über auch kausale Verknüpfungen in den logischen Raum.¹⁷

Wittgenstein schließt mit seinem berühmten Satz –›Die Welt ist alles, was der Fall ist‹– an diese Tradition an, denn ›Fall‹ ist nicht nur das Faktum, sondern auch die logische Verknüpfung, so wie sich der Satz bei Wittgenstein zugleich als Feststellung, also als Faktum, und als Setzung, also als Axiom, gibt (vgl. Wittgenstein 1963, 1). Zugleich sehen wir in dieser Verschmelzung des Faktischen und Axiomatischen den bildlichen Charakter, den Wittgenstein dem Begriff des Falles zumisst und der nicht nur wortmalerisch die Affinität zu dem von Lacan formulierten Sinn des Phallus als biologischer Tatsache und gesellschaftlichem Axiom¹⁸ nahelegt. Mit der bildhaften Gestaltung seiner Sprache und mit seiner Philosophie greift Wittgenstein weit voraus in die Methodik postmoderner Philosophie, welche die synthetischen Leistungen des Bildes zum Erkenntnisinstrument erhebt, im Gegensatz – wie bereits ausgeführt – zur Entwicklung scharfer Begrenztheit des wissenschaftlichen Begriffs, wie sie Hegel forderte und die gerade in ihrer scharfen Begrenztheit zum Ausgangspunkt von Widersprüchen und der sich in ihnen entwickelnden dialektischen Spannung wird. Schon in dieser methodischen Grundlegung seiner Philosophie sehen wir, ohne dass dies unmittelbar durch

den Autor selbst artikuliert worden wäre, die Nähe zur Methodik der romantischen Philosophie eines Schelling,¹⁹ die sich, wie im ersten Teil des Textes entwickelt, in der synthetischen Leistung eines Bildes erfüllte, in der Kristallmetapher.

Es verwundert daher nicht, dass wir dieser bei Wittgenstein erneut begegnen werden. Um jedoch Kontinuität und Weiterentwicklung dieser Metapher im 20. Jahrhundert zu verfolgen, ohne sie in einer bloß motivgeschichtlichen Reihung aufzulösen, gilt es vorab, gedankliche Schritte aufzuzeigen, welche Wittgensteins von Logik geprägte und auf Logik zielende Philosophie mit der Identitätsphilosophie verbindet. Sodann wird aufzuzeigen sein, wie sich Wittgenstein mit dem Bildbegriff theoretisch auseinandersetzt und welchen Stellenwert er ihm zumisst. Erst hierdurch wird schließlich die Grundlage für seine differente Verwendung der Kristallmetapher deutlich, die wir am Ende im Vergleich zu Schelling fortgeführt sehen vom Gegenstand der Erkenntnis zu ihrem Instrument.

Voraussetzung für philosophisches Denken in Identitäten ist eine Sicherung der Identität in einem sowohl abgeschlossenen wie auch allumfassenden gedanklichen Raum, denn nur das in diesem Sinne Vollständige und mithin Absolute kann die Störung der Erkenntnismächtigkeit des Identischen durch das Nicht-Identische hindern.²⁰ Die Forderung nach dem Absoluten setzt Wittgenstein daher folgerichtig als Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Sein Bogenschluss vom Empirismus zur idealistischen Romantik erfolgt bereits in dem zitierten Satz, der nicht nur postuliert, dass die Welt ist, was der Fall ist, sondern dass die Welt »alles [ist], was der Fall ist«. Damit erfolgt die Setzung einer Totalität, eines Absoluten, die Wittgenstein betont, indem er das »alles« derart in das Zentrum des Satzes stellt, dass sich das Wort tendenziell aus dem Zusammenhang des Satzes und seiner inneren Logik, für Wittgenstein

eigentlich überraschend, löst. Welt sein und der Fall sein werden derart zu zwei sich spiegelbildlich ergänzenden Bestimmungen jenes »alles«.

Die zentrale Position des »alles« bekräftigt Wittgenstein, wie um jeden Zweifel auszuräumen, in den beiden folgenden Sätzen: »Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge« (Wittgenstein 1963, 1.1) und »Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, daß es *alle* Tatsachen sind« (ebd., 1.11).

Welt soll also nicht bezogen werden auf die Dinge, welche die Gefahr des Vereinzelten und Besonderen heraufbeschwören, sondern auf die wiederum Fakt und Axiom verknüpfenden Tatsachen. Entscheidend sind auch hier nicht die Tatsachen als solche, sondern das von ihnen verkörperte Allgemeine, das einzig absolut sein kann. Denn nur, wenn »alle« (Wittgenstein setzt dieses Wort kursiv, nun unverkennbar die logische Kontinuität des Satzes aufbrechend) in sie eingehen – die Tatsachen in ihrer Gesamtheit –, kann sich Welt formieren. »Alles« ist also deutlich ein Bild, weil es nicht eine nähere Bestimmung der Tatsachen meint, von denen es durch seine Kursivsetzung abgelöst wird, sondern ihre Verfassung als Gesamtheit. So ist die Gefahr des Vereinzelten, des Besonderen, des Nicht-Identischen gebannt. Mag auch die Welt in Tatsachen zerfallen, so löst sie sich dennoch nur auf in ein Der-Fall-Sein, welches zugleich in entscheidender Weise wie auch das Welt-Sein ein Alles bedeutet.²¹

Damit ist zwar Identität noch nicht gegeben, aber ihre Voraussetzungen sind geschaffen. Wenn wir daran erinnern, wie Schelling den Kristall aus seiner Besonderheit als Gegenstand sinnlicher Anschauung erlöste, indem er ihn in eins setzte mit dem sinnlich anschaulichen Absoluten und der in ihm waltenden Gesetzmäßigkeit und mithin Notwendigkeit,

finden wir bei Wittgenstein die entsprechende gedankliche Operation.

Nicht um eine dem Besonderen verhaftete empirische Bestimmung des Dinges ist es Wittgenstein im Folgenden zu tun, wenn er dem Ding zumisst, Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können. Entscheidend ist, dass Wittgenstein diese Bestimmung des Dinges, Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können, als »dem Ding wesentlich« definiert (Wittgenstein 1963, 2.011). Damit ist die Gefahr der Vereinzelung und des möglichen Erschreckens vor ihr, wie sie Klee gegenüber der vereinzelt künstlerischen Form²² und Wölfflin gegenüber dem Kunstwerk als solchem empfand²³, gebannt. Denn folgerichtig ergibt sich aus dieser Bestimmung des Dinges und seines Wesens seine notwendige Identität mit dem Sachverhalt: »In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen *kann*, so muß die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein« (Wittgenstein 1963, 2.012). Dinge können demnach also nicht zufällig in Sachlagen geraten. Die Sachverhalte sind ihnen immer schon inhärent.²⁴

Da für Wittgenstein das Wesen des Dinges mithin begründet liegt in seinem möglichen Vorkommen in allen Sachlagen, ist in diesem Vorkommen-Können seine Selbstständigkeit gegeben. Nicht nur bedeutet der oben zitierte Begriff des Möglichen eine Erweiterung gegenüber dem Fall-Sein, er begründet auch eine Erweiterung von Welt in jenes Alles, dem wir schon begegneten, so wie Identität den abgeschlossenen Raum des Unbedingten benötigt, um notwendig und nicht bloß zufällig zu sein. Da die Selbstständigkeit des Dinges in seinem Vorkommen in Sachlagen, also in der »Form des Zusammenhanges« besteht, fällt seine »Form der Selbstständigkeit« in eins mit der »Form seiner Unselbstständigkeit«, sind Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit, also Wesen und Erscheinung, Form und Inhalt identisch.²⁵

Entscheidend ist also der Gedanke einer vorgegebenen Identität zwischen Ding und Sachlage, in welcher wir die Prämisse romantischer Identitätsphilosophie wiedererkennen. Denn die Spannung zwischen Ding und Sachverhalt ist ebenso gelöscht wie in Schellings Kristallmetapher die Spannung zwischen der konkreten Erscheinungsweise des Kristalls und dem Abstrakten des in ihm zum Ausdruck kommenden Entstehungsprinzips.

Bevor wir nun der Bedeutung der Wittgenstein'schen Philosophie für die Entwicklung der Kunsttheorie nachspüren, scheint ein kurzes Innehalten im Rückblick auf den bereits herangezogenen Entwurf einer alternativen Auffassung bei Hegel angezeigt, da er die Konsequenzen des Identitätsbegriffs verdeutlicht. In Hegels Denken, dem wir ein Denken hinein in den Bereich des Nicht-Identischen zumessen, wäre dem Ding wesentlich, Ding zu sein. Wir fänden das Ding beim Eintritt in eine Sachlage durch diesen Eintritt als Ding seinem Wesen nach negiert und zugleich seinen Eintritt in die Sachlage negiert durch sein Fortbestehen als Ding, also die Negation seiner Negation. Die Spannung zwischen der Selbstständigkeit und sie definierender Unbeweglichkeit bliebe gegenüber seinem Verlust der Selbstständigkeit erhalten und würde sich in der Bewegung des Dinges und seiner Rückkehr in sich selbst als Teil dieser Selbstbewegung erhalten.²⁶

Von hier aus wird im Kontrast deutlich, welchen potenziellen theoretischen Begründungszusammenhang Wittgensteins *Identifizierung* von Ding und Sachlage für die beschriebenen Tendenzen der Kunstwissenschaft liefert: Das aus seiner Vereinzelung erlöste Ding kann für die Aufhebung der Vereinzelung des isolierten Kunstwerkes stehen, ja für die Überwindung einer drohenden Isolation der Kunst angesichts der nicht mehr gegebenen Rolle und Verankerung in tradierten Repräsentationszusammenhängen, vergleichbar dem von Schelling im

Kristall neu begründeten Verhältnis zwischen Kunst und Welt.

Die einzelne künstlerische Form kann von solchen Denkmodellen ausgehend ins Ornamentale aufgehoben werden, wie im ersten Teil dieses Aufsatzes beschrieben;²⁷ sie kann sich nahtlos in den Alltag, das Leben schlechthin einfügen, ihre historischen und sozialen Bedingungen als ein jeweiliges »der Fall sein« deuten, ohne den Widerspruch zu inneren Gesetzmäßigkeiten anerkennen zu müssen, da diese für absolut gelten.

Solchen Anspruch auf die Einheit von Kunst und Leben erhebt Wittgenstein als ausgebildeter Ingenieur im Übrigen auch in der praktischen Betätigung bei der Mitgestaltung der Stadtvilla seiner Schwester Margarethe Stonborough-Wittgenstein (Abb. 2) (vgl. Last 2008, Leitner 1976, 1995). Seine Entwürfe folgen der puristischen Ästhetik eines Adolf Loos, in der das letzterem zufolge ursprüngliche Ornament, die strukturelle Kreuzung von Horizontale und Vertikale, über seine degenerative Rolle als bloßes Beiwerk triumphiert (vgl. Prange 2013).²⁸ Drei sich gleichsam durchdringende Quader bilden den Baukörper, der durch diese kristalline Aggregatform eine organische Geschlossenheit verweigert, so wie auch die stark vertikalisierten Tür- und Fenstergliederungen eine Entgrenzung ins Repetitive anzeigen. Türen und Fenster, aber auch haustechnische Details wie Klinken und Heizkörper sind mit extremer Präzision gearbeitet, sodass nirgendwo die lineare Klarheit des gleichsam autonomen Ornaments aus orthogonalen Verhältnissen getrübt wird. Das Haus Wittgenstein ist »hausgewordene Logik« (Leitner 1976, S. 32) und es beansprucht, dem romantisch-modernistischen Traum von der Wirklichkeit der Kunst Gestalt zugeben. Eher als die baukünstlerische Praxis des Philosophen, die sich den Konventionen modernistischer Ästhetik fügt, hat jedoch seine Bildtheorie dem romantischen Entgrenzungstopos eine originäre und bis in die Gegenwart attraktive Begründung verliehen.

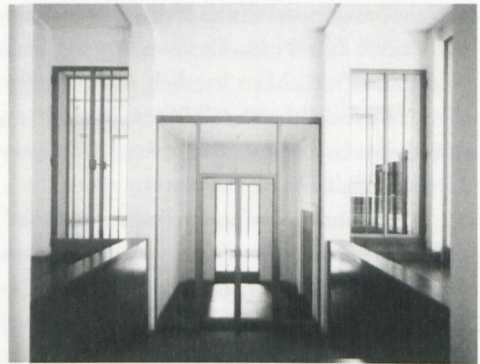
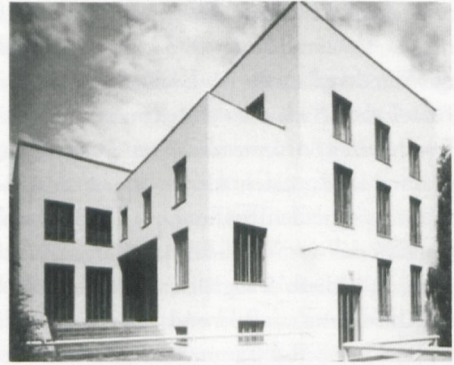


Abb. 2a und 2b: Wittgenstein Haus, Südansicht (oben) und Blick von der Treppe zum Eingang (unten)

Wie schon angedeutet, geht Wittgenstein über Schellings Identitätsdenken insofern weit hinaus, als er nicht nur wie gezeigt die Syntax sprengt und Bilder schafft, sondern, was nun näher zu betrachten ist, die Untersuchung des Bildes und die in ihm aufgefundene Erkenntnismächtigkeit selbst zum Thema macht. Dass er sich hierbei eines allgemeinen Bildbegriffs bedient, schließt für ihn nirgendwo aus, dass das künstlerische Bild diesem Bildbegriff inhärent ist. Dies macht Wittgenstein attraktiv nicht nur für die bereits genannten Tendenzen der Kunstwissenschaft, sondern greift voraus in die Bildmächtigkeit und Bildtheorie der Postmoderne und bis hinein in die aktuellen Konzepte einer allgemeinen Bildwissenschaft, die vermeint, sich des Kunstbegriffs abschließend entledigen zu können.

Scheinbar knüpft Wittgenstein an ein tradiertes Verständnis des Bildes als einer Form der Wiedergabe von Wirklichkeit an, wenn er Bilder als »Bilder der Tatsachen« auffasst.²⁹ Die deutliche Abkehr vom Grundsatz der Imitation oder Repräsentation wird jedoch schon mit der folgenden Bestimmung des Bildes als ein »Modell der Wirklichkeit« klargemacht.³⁰ Hiermit schließt er sogleich auch eine drohende Kluft zwischen Bild und Wirklichkeit, die im Bild-Sein selbst läge und die seine von Wittgenstein geforderte Identität mit sich selbst in Gefahr brächte. Bereits im Konzept des Bildes als Modell der Wirklichkeit ist angelegt, dass Bild und Wirklichkeit letztlich zusammenfallen. Als Modell ist das Bild ein Modus von Wirklichkeit, es ist als Bild wie als Wirklichkeit »der Fall«.

Wittgenstein nimmt im Folgenden weitere Bestimmungen des Bildes vor, die deutlich machen, wie sehr sein Denken den angeführten Theoremen der Kunstwissenschaft seiner Zeit folgt und ihnen nahesteht. Das Verhältnis des Bildes zur Realität ist für Wittgenstein wechselseitig und in seiner Wechselseitigkeit Ausdruck innewohnender Identität. So wie den »Gegenständen im Bilde [...] die Elemente des Bildes [entsprechen]« (Wittgenstein 1963, 2.13), vertreten »die Elemente des Bildes [...] im Bilde die Gegenstände« (ebd., 2.131). Wittgenstein setzt hier die Gegenstände der wirklichen Welt als handlungsmächtige Instanzen in eins mit den gleichermaßen handlungsmächtigen Instanzen der Bildelemente. Zugleich werden mit dieser postulierten Identität aber das Bild und mit ihm das künstlerische Subjekt aller Handlungsmacht beraubt, ganz so wie zuvor dem Objekt jede Handlungsmacht, die in seiner Selbstbewegung läge, entrissen wurde, indem es in die Sachlage aufging, welche Auflösung ihm gleichzeitig als wesentlich zugeschrieben war. Wittgenstein schafft somit nicht nur wie bereits vor ihm Schelling ein vereintes identisches »Subjekt-Objekt«,

sondern löst dieses darüber hinausgehend in die beiden Entitäten inhärenten Formen des Zusammenhanges auf – eine Tendenz, die sich bis in die Systemtheorie Luhmanns fortsetzt.³¹

Als notwendig und folgerichtig erweisen sich auf diesem Hintergrund die beiden folgenden gedanklichen Operationen. Bloße Relationalität konstituiert das Bild, denn es »besteht darin, daß sich seine Elemente in bestimmter Art und Weise zueinander verhalten« (Wittgenstein 1963, 2.14). Zugleich ist es zurückgeworfen in einen ohnmächtigen Bezug auf sich selbst, der zwar Welt bedeutet, aber eben nur »der Fall« ist. In dieser Ohnmacht liegt jedoch gerade seine Allmacht: »Das Bild ist eine Tatsache« (ebd., 2.141).

Hier erweist sich die Radikalität der Bildtheorie Wittgensteins, die alles bisher Vorgefundene deutlich überschreitet und ihre bis auf den heutigen Tag attraktive »Modernität« ausmacht. Jedweder Rückbezug auf eine außerkünstlerische Begrifflichkeit, sei es die Natur wie bei Schelling und noch bei Riegl, auf Fläche und Raum wie noch bei Worringer, oder auf das allgemeine Prinzip des Werdens wie noch bei Klee, ist obsolet geworden. Das Bild ist Bild, weil es Bild ist, und als Bild seiendes Bild ist es Tatsache.

Das Bild leistet nicht (mehr) die Anschauung des Absoluten, es ist das Absolute selbst. Damit büßt es aber zugleich Subjektivität und Objektivität ein, jede Möglichkeit der Selbstbewegung und der Bewegung im historischen Raum. Was ihm aber damit zuvörderst genommen wird, ist seine Fähigkeit, sich mit sich selbst in Beziehung zu setzen. Denn als Absolutes kann es seine Form der Abbildung nicht abbilden, sondern als vorab gegeben nur aufweisen.³²

Diese These Wittgensteins mutet geradezu unsinnig an angesichts der konkreten Geschichte neuzeitlicher Kunst, die so deutlich die Bewegung des Bildes im historischen Raum, die seiner Selbstbewegung und Selbstabbildung

ist (vgl. hierzu u. a. Stoichita 1998; Prange 2006). Dies gilt allerdings nur für das Kunstwerk, für die ästhetischen Bilder. Wird das, was das Kunstwerk zu diesem macht, seine ästhetische Grenze, seine Nicht-Identität mit der Welt, nicht wahrgenommen, erlischt es, verstummt im Allgemeinen. Dem Bilde bleibt wie dem Abgebildeten nichts als das beiden gemeinsame Absolute, »die logische Form der Abbildung«.³³

Diese letzte Wendung zur logischen Form ist angesichts der erreichten Totalität des Bildbegriffs überraschend, weil sie den Raum des Absoluten vergesellschaftet mit einem besonderen Raum, eben dem logischen; und dies führt, wie wir sehen werden, auch zur Einführung eines besonderen Bildes, dem wiederkehrenden Bild des Kristalls.

Die Notwendigkeit dieser Wendung liegt dennoch auf der Hand, denn in der alles überbietenden Steigerung des Allgemeinen, die jedes Besondere zu verschlingen droht, droht der Verlust jeder Ordnung, eine nicht mehr zu begrenzende und zu fassende Entropie. Das Allgemeine droht zum Beliebigen zu denaturieren, erscheint kaum noch unterscheidbar von bloßer Kontingenz in Zeit und Raum.³⁴ Wittgensteins Bestimmungen des Bildes – Erlöschen jeder Bewegung, jeder produktiven Formung, die endlose Reproduktion des schon immer vorab Gegebenen – drohen sich als doch Bestimmtes und Besonderes zu offenbaren, als Modell nicht von Wirklichkeit schlechthin, sondern von kapitalistischer Wirklichkeit und als sie affirmierende, ideologische Überhöhung. Dass ein Denken, das solchen Verdacht eines konkreten gesellschaftlichen Bezugs nicht scheut, sich der Kristallmetapher aus gutem Grund bedient, werden wir in der Kultursoziologie Gehlens noch zeigen.

Wittgenstein öffnet also wiederum durch die Einführung des logischen Raums seine Identitätskonstruktion auf das Transzendente.³⁵ Wenn der Satz »einen Ort im logischen

Raum« bestimmt und zugleich »die Existenz dieses logischen Ortes« allein nur durch die Existenz der Bestandteile dieses Satzes verbürgt ist, so unterliegt dieses nunmehr der Bedingung der »Existenz des sinnvollen Satzes«.³⁶ Mag dies nun als Einschränkung oder Erweiterung verstanden sein: Die Einführung der Kategorie des Sinns und des Sinnvollen enthebt das Absolute neuerlich der Notwendigkeit seiner unmittelbaren Anwesenheit und lässt es als vermitteltes gelten wie es ihm Schelling und zuvor bereits Religion und Mythos gestatten. Letztere gaben der Wirklichkeit Sinn und brauchten über dies hinaus nicht selbst sinnvoll zu sein.

Sinn aber verlangt, wie bei Schelling, den von zufälligen Einschlüssen freien, unmittelbar dem Gesetz entsprechenden Kristall. Denn die Wiedereinführung der Transzendenz bedingt, um ihn, den Sinn, zu wahren, eine Klärung, die Herstellung von Reinheit: »Die Philosophie soll die Gedanken, die sonst gleichsam trübe und verschwommen sind, klar machen und scharf abgrenzen« (Wittgenstein 1963, 4.112).

Die Einführung der Kategorie des Sinnes meint daher offenkundig nicht weniger als die unverhohlene Rückkehr des Absoluten, nunmehr jedoch durchaus in der uns von Schelling und seinen Epigonen vertrauten Verfassung. Wenn nun Wittgenstein für den philosophischen Gedanken Klarheit und scharfe Abgrenzung fordert, ist damit nichts weniger gemeint als das, was Hegel für den wissenschaftlichen Begriff forderte. Denn gerade das, woran sich dieser nach Hegels Verständnis abzarbeiten hätte, soll jetzt ausgeschlossen und eliminiert werden: das Trübe und das Verschwommene.³⁷

So wie schon Riegl das Kunstwerk zu reinigen trachtete und dies notfalls durch Rückzug auf den seinem kristallinen Kunstbegriff genügenden Rahmen³⁸, so befreit Wittgenstein die Wirklichkeit von den genannten unreinen Störungen. Mögen sie auch der Fall sein, so wird

ihnen doch der Übertritt aus der Wirklichkeit in den logischen Raum verwehrt. Die Nähe zu dem von allem Gebrochenen und Insuffizienten gereinigten narzisstischen Ich-Ideal, wie wir es bei Lacan beschrieben fanden, ist frappant.³⁹

Der nun zutage tretende, sich in Wittgensteins logischem Raum entfaltende Mystizismus ist evident, denn das nicht weiter befragbare Apriori verdankt sich nicht Begriffen und der von ihnen geforderten gedanklichen Arbeit, sondern der inneren unmittelbaren Offenbarung: »Die Menschen haben immer geahnt, daß es ein Gebiet von Fragen geben müsse, deren Antworten – a priori – symmetrisch, und zu einem abgeschlossenen, regelmäßigen Gebilde vereint – liegen« (Wittgenstein 1963, 5.4541).

Wittgenstein kehrt wie zuvor schon Schelling in den Schoß der Mythologie zurück. Was Logik jetzt meint, ist die allumfassende Weltspiegelung, der – und wir denken neuerlich an Lacan – große Spiegel (vgl. ebd., 5.511).

Nicht anders als bei Schelling und seinen Nachfolgern ist dieses heraufbeschworene Absolute von Anfang an vorhanden und dringt in die einfachsten und ursprünglichsten Erscheinungen vor. Was bei Semper die Hütte des Primitiven war, ist bei Wittgenstein schlichtweg die aus seiner Sicht vollkommene Logik der Sätze der Umgangssprache, die bei ihm das Absolute erfahrbar und anschaulich macht, als »die volle Wahrheit selbst.«⁴⁰ In dieser Welt der Unmittelbarkeit findet sich erwartungsgemäß für Kunstwerk und künstlerisches Subjekt wie für das Subjekt überhaupt kein Raum. Es kann sich gegenüber der Welt des Absoluten bloß schauend und sie spiegelnd verhalten.⁴¹

Mit ihm, dem Subjekt, wird Erfahrung ausgeschlossen, die das Trübe und das Unsichere darstellt, welche die a priori gegebene Ordnung gefährdet. Diese erscheint im Bild des Kristalls nicht als Abstraktion, sondern, wie bei Schelling und seinen kunstwis-

senschaftlichen Nachfolgern, als das Konkrete schlechthin.

»Das Denken ist mit einem Nimbus umgeben. – Sein Wesen, die Logik, stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d. i. die Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muß. Diese Ordnung aber, scheint es, muß *höchst einfach* sein. Sie ist *vor* aller Erfahrung; muß sich durch die ganze Erfahrung hindurchziehen; ihr selbst darf keine erfahrungsmäßige Trübe oder Unsicherheit anhaften. Sie muß vielmehr vom reinsten Kristall sein. Dieser Kristall aber erscheint nicht als eine Abstraktion; sondern als etwas Konkretes, ja als das Konkreteste, gleichsam *Härteste*« (Wittgenstein 1975, 97).

So schafft die kristalline Härte Reinheit und jene Einheit, in der Abstraktes und Konkretes zusammenfallen, ebenso wie Axiom und Fakt, Subjekt und Objekt, und in der Erfahrung und Geschichte erlöschen. Die mit dem Kristall verbundene Metaphorik des Lichtes und der Transparenz mündet schließlich auch in eine Absage an jedes Wissen, wie eine weitere Äußerung Wittgensteins kenntlich macht:

»Auch der Mathematiker kann natürlich die Wunder (das Krystall) der Natur anstaunen; aber kann er es, wenn es einmal problematisch geworden ist, was er sieht? Ist es wirklich möglich, solange eine philosophische Trübe das verschleiert, was das Staunenswerte oder Angestaunte ist?« (Wittgenstein VB 113; vgl. den Kommentar von Somavilla, S. 367f.).

Diese antirationalistische und ahistorische Tendenz finden wir fortgesetzt im Zeitkristall von Deleuze⁴² und bei Luhmann, dessen »System« in seiner sequenziellen Operationalität und in der geschichtslosen Bewegung zwischen Varie-

tät und Redundanz, ohne dass dieser Begriff hierfür verwendet würde, ein riesiger Kristall ist (Luhmann 1997; siehe Prange 2015c).⁴³

Kulturelle Kristallisation oder das neue Byzanz. Zu Arnold Gehlen

Gehlen überträgt die Kristallmetapher auf die Gesamtheit der Gesellschaft, auf das wirtschaftliche und politische Leben (Gehlen 1988). Auch er erwähnt seinen großen Vorgänger Schelling nicht, sieht er sich doch in einem Zeitalter *nach* der Philosophie.⁴⁴ Er entwirft das Bild einer kristallisierten Gesellschaft, das sich wiederum gegenläufig als Folie für die Theoreme der Kunst anbietet, mit denen wir uns beschäftigen.

Gehlen ortet sich und uns im *posthistoire*: Geschichte ist zum Stillstand gekommen, ja, sie erscheint aus seiner Perspektive eher als eine illusionäre Verirrung, der sich die bürgerliche Aufklärung schuldig machte; fraglich ist für ihn, ob es sie je gab. Er beschreibt diesen Kristallisationsprozess einerseits als ein Gerinnen jedweder Bewegung im Ganzen und andererseits als ein unaufhaltsames Vorwärtsdrängen immer tiefer reichender und komplexer sich gestaltender Verästelung im Inneren dieses Ganzen, das er vor allem in der Entwicklung des Systems der Wissenschaften begründet sieht.⁴⁵ Angesichts der Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Einzelwissenschaften erachtet Gehlen die Sprachlosigkeit der Wissenschaften untereinander für folgerichtig und notwendig, was deutlich die Antizipation von Luhmanns Systembegriff erkennen lässt, der gleichfalls eine Kommunikation von einem System zum anderen ausschließt und diese nur als systemimmanente Relation für möglich erachtet. Die von Luhmann ebenso für unmöglich erklärte Verbindung der einzelnen von ihm beschriebenen Subsysteme zum System »Gesellschaft« zeigt plastisch die schon angeführte Beschaf-

fenheit dieses Systembegriffs als gigantische Kristallisation.

Der Zustand der Wissenschaften, die laut Gehlen nur noch als voneinander isolierte und vereinzelte zu existieren vermögen und einen sie verbindenden Begriff von »Wissenschaft« ausschließen, ist deshalb der entscheidende Ausgangspunkt der Analyse, weil Gehlen ihn am Phänomen der Sprache festmachen kann, oder in seinem Sinne formuliert, am Phänomen der gleichsam autonomen, untereinander sprachlosen Teilsprachen. Dabei blendet er den ökonomischen Hintergrund gänzlich aus. Denn berechtigt erscheint doch der Einwand, dass die erfassten unbestreitbaren Phänomene in dem Maße zutage treten, wie die wissenschaftlich Tätigen eigenständige und zumindest relativ selbstbestimmte Arbeitsfelder einbüßen im Austausch gegen nach Ziel und Ablauf vorbestimmte Detailarbeiten. Dies ist nicht mehr als eine Angleichung der Wissenschaftler an die Lage anderer lohnabhängig Beschäftigter. Der von Gehlen beschriebene Zustand ist ein durch die Arbeitsteilung industrieller Produktionsweise längst vorgegebener und, wie im ersten Teil des Textes bereits bemerkt, ein von Marx als Entfremdung beschriebener. Gehlen erfasst auf der Erscheinungsebene der Sprache etwas, was auf der Ebene materieller Produktion längst offenkundig war, ohne dies jedoch in den Blick zu nehmen.

Doch wie als Produkt der Arbeitsteilung ein Gemeinsames – die Ware – in den gesellschaftlichen Verkehr eingebracht werden muss, ist dies Gemeinsame, sie mit der Gesellschaft verbindende doch wohl auch für die Wissenschaften zu fordern, wollen sie nicht von Gehlen wie die klassischen Altertumswissenschaften für tendenziell obsolet erklärt werden und Gefahr laufen, in ängstlichem Selbstzweifel zu verharren. Überraschend ist nun, dass Gehlen, um dies Gemeinsame der Wissenschaften zu benennen und um das zu bezeichnen, was

sie mit der gesellschaftlichen Praxis verbindet, sich eines Begriffs bedient, den er der Kunstgeschichte entlehnt: den Begriff des »Stils«:

»Folglich überläßt man außerhalb des eigenen Arbeitsgebietes ohne weiteres den anderen die Kompetenz, die Information und die Zuständigkeit, d. h. man delegiert sein Urteil. Die Wissenschaften erhalten damit denselben Stil, der in der modernen Gesellschaft, vor allem in der Wirtschaft, in der Verwaltung und in der Politik überall obwaltet« (Gehlen 1988, S. 138).

Zu erinnern ist hier daran, dass sich der moderne Begriff des Stils in der Kunsttheorie, zunächst bei Semper und Riegl, gemeinsam mit der Kristallmetapher entwickelt und mit ihr sehr innig verbunden ist, beschreibt er doch das die Kunstwerke Übergreifende und sie zusammen Schließende wie auch ihre Differenz. Genauso wie das Kristalline bei Riegl die Allgemeinheit des Kunstwillens schlechthin *und* eine bestimmte Kunststufe, die frühe Etappe des Haptischen oder Taktischen beschreibt, ist Stil eine universale Kategorie, die zumindest der (von Wölfflin radikalisierten) Tendenz nach auch gleichberechtigte differente Formsprachen unter sich fasst. Schon im Rahmen der stilgeschichtlichen Methodologie wird so aus der einstigen diachronen Genealogie des Stils, wie sie noch Winckelmann erzählt, ein synchrones Nebeneinander von Stil-Sprachen.

Gehlen's Soziologie transformiert dieses Modell in die Autonomie der einzelnen Wissenschaftssysteme, die unter dem Dach des Stils wiederum ihre Identität erweisen. Zwar droht nun über die Teilhabe oder Nicht-Teilhabe am Stil eine neue Klassengesellschaft; aber sie scheint verträglicher als die alte, zumal sich jedem auf seinem Teilgebiet die Möglichkeit bietet, das Eintrittsticket in den Stilkristall zu erwerben: »Überall ist der Informierte vom Nicht-Informierten, ist der Sachkenner vom Laien, ist der Berufserfahre-

ne vom Dilettanten getrennt, und vor allem hat sich dieser Zustand durchgesetzt, er ist reibungslos eingewöhnt und wird akzeptiert« (ebd.).

Die Rolle der Kunst als gesellschaftserneuernde Kraft und ihre Macht zur absoluten Wessenschau, wie sie noch in der Romantik und erneut in modernistischen Künstlerutopien verteidigt wurde, kann nun allerdings nicht aufrecht erhalten werden. Bei Gehlen wird Kunst in die Rolle eines, um es mit Luhmanns Worten zu sagen, Subsystems verwiesen, das nur als solch vereinzelt und isoliertes am Ganzen teilhaben kann.⁴⁶

In Gehlen's Sicht der Dinge scheint also einerseits die Einheit der Welt, um die sich Schelling und Wittgenstein, wie wir sahen, bemühten, verloren gegangen zu sein: »Ich habe nun vorhin gesagt, daß sich ein zusammenhängendes Weltbild aus den Wissenschaften heraus nicht mehr erstellen läßt, und so etwas außerhalb der Wissenschaften zu versuchen, wäre ja noch absurder« (ebd., S. 139).

Andererseits ist nicht zu verkennen, dass Gehlen diesen hier von ihm selbst als Absurdität markierten Versuch durchaus unternimmt, sich nämlich mit seinem Begriff der »kulturellen Kristallisation« gerade um das bemüht, was er mit diesem Begriff doch auszuschließen trachtet – ein einheitliches Weltbild. Ihm selbst zufolge würde er dann von einem Orte aus sprechen, der weder innerhalb noch außerhalb der Wissenschaften läge. Dieser Ort bezeichnet nicht mehr, wie noch bei Schelling, den Sitz Gottes. Was sich nicht mehr denken läßt, ist evident in der Wirklichkeit:

»Jetzt kommen wir zu der Einsicht, daß dieser Mangel deswegen nicht so bedenklich ist, weil alle diese Wissenschaften eben doch zusammenhängen, zwar nicht in den Köpfen, dort ist die Synthese gerade nicht zu erreichen, wohl aber in der Wirklichkeit der Gesamtgesellschaft. Als Teilfunktion in dem ungeheuren Überbau einer Industriegesellschaft sind

sie alle am Werke. Der Zusammenhang also besteht in der gesellschaftlichen Praxis, dort aber ist er so durchdringend wie der Sauerstoff. In jedem Brotlaib steckt heute Chemie, und sie kreist in unserem Blut, in jedem Haus steckt statische Berechnung, in jedem Ortswechsel Maschinenbautechnik, in jeder Verwaltung Jurisprudenz« (ebd.).

Nur von ferne erinnert diese Diagnose an Marx' Lehre, dass die Basis der Gesellschaft in ihrer materiellen Produktionsweise liege und Überbau die Art und Weise sei, wie sich dies im Bewusstsein spiegle. Gehlen hat in dieser Lehre im Übrigen eine »tiefdurchdachte Mischung aus Geschichtsphilosophie und Wirtschaftslehre« (ebd., S. 135) ausgemacht. Er zieht es gleichwohl vor, wie die oben zitierte Äußerung deutlich macht, das Verhältnis von Ökonomie und Bewusstsein umzukehren, also der gesellschaftlichen Praxis die Harmonisierungsfunktion zuzuschreiben, die Marx dem ideologischen Überbau zuwies. Was sich »in den Köpfen« bei aller Anstrengung nicht zusammen zwingen lässt, so Gehlen, fügt sich nahtlos in eins im kapitalistischen Alltag. Schon Wittgenstein hatte diesen Lösungsweg erprobt. Der Vorteil gegenüber dem Marx'schen Modell ist offenkundig: Im »Überbau« der gesellschaftlichen Praxis, auch wenn er nicht ganz geheuer ist, hebt sich die Vereinzelung und Zerrissenheit, die das wissenschaftliche Denken erfasst hat, auf, in ihm ist Entfremdung überwunden. Bei Gehlen ist also der große Kristall, der Subjekt und Objekt versöhnt, die kapitalistische Gesellschaftsordnung selbst. Mit ihr ist Geschichte am Ende.⁴⁷ Sie tritt mit großem Eifer auf der Stelle.⁴⁸

Kunst ist wie bei Worringer Luxus, aber ohne dass sie sich dem Absoluten noch nähert.⁴⁹

Als Muster dieser Subjekte und Objekte einschließenden allumfassenden Kristallisation nennt Gehlen die byzantinische Gesellschaftsordnung (vgl. Gehlen 1967, S. 20).⁵⁰

Auch wenn Byzanz nicht ewig währte, scheint Gehlens Ansprüchen eine ähnlich langwährende Fortdauer der kapitalistischen Gesellschaft zu genügen. Noch prägnanter erscheint, dass in Gehlens Sichtweise die kristallisierte Gesellschaft des oströmischen Reiches isoliert von all jenen Veränderungen gesehen wird, die sich außerhalb seiner Grenzen ereigneten; diesen Raum behandelt er in seinem Vergleich wie sein Schüler Luhmann den jenseits des jeweilig betrachteten Systems befindlichen *unmarked state*.

Das neue Byzanz ist in der Sicht Gehlens eine erstarrte Welt wie das alte.⁵¹ Gleichzeitig ist sie in heftiger Bewegung befindlich, steht unter dem Zwang, dem Gesetz der Warenzirkulation unterworfen, sich in stets gleicher Weise zu reproduzieren und sich in dieser Reproduktion endlos nach innen und außen auszudehnen.⁵² Denn auch den »Entwicklungs-Völkern« (Gehlen 1988, S. 23) steht keine andere Entwicklung offen, als in diesen Kreislauf einzutreten. Die Wohlfahrtsgesellschaft ist laut Gehlen das Ziel, dem dieser Fortschritt im Stillstand dient, keineswegs Steigerung von Profit und Ausbeutung.⁵³ Wir sind angekommen in einer klassenlosen Gesellschaft, weil der Begriff der Klassengesellschaft aus dem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs verbannt ist.

Verlassen wir aber an dieser Stelle die Gesamtheit der »Wohlfahrtsgesellschaft« und lassen wir die Frage offen, ob sie sich entfaltende Realität ist, in der die »Basis-Bedürfnisse nach Vollbeschäftigung, Gesundheit, Sicherheit, nach steigendem Lebensstandard, nach Unterhaltung und Gleichheit der Rechte« (ebd., S. 21) erfüllt sind oder sie eine Ideologie⁵⁴ darstellt. Diese Realität ist in jedem Falle der große Kristall und was sie ist, bleibt sie auch: Es »ist unmöglich, daß sie wieder rückwärts gedreht werden« könnte, sie ist »irreversibel, und nur noch für Ausbauten und Verbesserungen zugänglich, nicht für Änderungen

in den Grundlagen« (ebd.). Denn sie ist, wie der Kristall als Modell – und hier kehrt Gehlen zu unserem Ausgangspunkt Schelling zurück – als natürliche schon immer vorgegeben.⁵⁵

Ob mit der Einheitsmetapher des Kristalls die von Hegel, Marx und Adorno konstatierte Entfremdung tatsächlich überwunden werden kann, bleibt letzten Endes auch für Gehlen zweifelhaft. Stellt er doch in den Raum, dass die beschriebene, in ihren Grundfesten für unerschütterlich gehaltene Entwicklung »nicht ausschließt, daß das Gefühl der Unbefriedigung und Fesselung wächst« (ebd., S. 21f.), dass sie »zu einer Verschärfung rein ideologischer Streitigkeiten führt, die sich in schon formulierten Bahnen bewegen und ebenso erbittert wie praktisch folgenlos, und gerade deswegen noch erbitterter werden können« (ebd., S. 22).

Wie die Gesellschaft so auch die Kunst. Ob die Werke eines Mondrian, Pollock, Beuys oder Warhol tatsächlich Bedeutsames für die Geschichte der modernen Kunst beigetragen haben oder nicht, lässt sich anhand Gehlens Theorie nicht diskutieren, denn ihr zufolge hat es um 1910, mit der kubistischen Revolution, die letzte fundamentale Veränderung gegeben, auf die nur noch der Schein von Wandel und Beweglichkeit gefolgt sei.⁵⁶ Der »Begriff« der Kristallisation meint auch für den Bereich der Kultur, dass die »*Wahrscheinlichkeit* fundamentaler Veränderungen [...] *abnimmt*, wobei sehr wohl die Zahl und das Tempo oberflächlicher Variationen *zunimmt*, oder zunehmen kann« (ebd.). Fortschritt reduziert sich auf die »Abwechslung des au fond immer Gleichen«, sodass auf lange Sicht »Konservatismus vom Progressismus ununterscheidbar« wird, denn »die Abwechslung in den Details und Arrangements verdeckt die vollkommene Erstarrung in den Prinzipien« (ebd.). In »revolutionären, längst kristallisierten Formeln« drücken Künstler lediglich »ihr Unbehagen darüber [aus], daß die Industriegesellschaft ih-

nen keine zentrale Wichtigkeit zuschreibt« (ebd., S. 23).⁵⁷

Gehlen geht es mitnichten um eine Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken und ihre Analyse. Das Kunstwerk ist nämlich, wie wir darlegten, von der Kunsttheorie selbst mithilfe der Kristallmetapher aus dem Blickfeld verbannt worden. Entsprechend hebt Gehlen nicht auf das Kunstwerk ab, sondern zielt konsequenterweise auf den Begriff des Stils, der in der Geschichte der Kunsttheorie, wie oben dargestellt, innig mit der Kristallmetapher verbunden ist. Gehlen bewegt sich also auf gleichen Bahnen wie eben diese Kunsttheorie in der Bindung an die romantische Kunstphilosophie Schellings. Diese Kunsttheorie hat sich tatsächlich – um 1908 erscheint Worringers *Abstraktion und Einfühlung* –, um eine Stillstellung der Geschichte der Kunst bemüht. Hier schließt sich der Kreis.

Das Kunstwerk im Zeitalter der kulturellen Kristallisation: von Beuys zu Koons

»Besah ich was genau, so fand ich schließlich, daß hinter jedem Dinge höchst verschmitzt im Dunkel erst das wahre Leben sitzt« (Busch 1966, S. 238).

Am Ende befragen wir noch einmal, wie wir es im ersten Teil dieses Textes vor allem anhand des Werkes von Paul Klee taten, die Kunstwerke selbst bezüglich ihrer Geschichte. Können sie eine solche ihr Eigen nennen und derart Widerständigkeit gegen die romantischen Theorien (auch der Künstler selbst) behaupten? Spiegeln sie mehr als den immer gleichen, großen Kristall? Ausgangspunkt für diese Untersuchung kann Adornos Erinnerung an die dialektische Natur des Kunstwerks sein, das »in Kontrast zur Zerstretheit des bloß Seienden« tritt und zugleich »doch empirisch

Seiendes in der eigenen Substanz [birgt]«. ⁵⁸ Als dissonantes Gebilde – *fait autonom* und *fait social* – durchkreuzt das Kunstwerk die einsinnige Logik der Kristallisation, die Fakt und Axiom, Empirie und Idee in eins fallen lässt.

Joseph Beuys und Jeff Koons sind zwei Künstler, die sich nicht nur wie Paul Klee in Tagebuchnotizen selbst zum Kunstwerk stilisieren, sondern sich der Öffentlichkeit als Kunstfiguren darbieten. Beuys, als Akademiestudent in den tradierten institutionellen Zusammenhang der Kunstlehre durchaus eingebunden und klassisch ausgebildet, präsentierte sich stets in einem von ihm selbst entworfenen Künstlerkostüm, einem mit etlichen Taschen besetzten Arbeitsanzug, der offenkundig an eine Handwerkerkleidung und damit an die Herkunft der schönen Künste erinnern sollte, und einer Art von Meisterhut aus Filz. Koons, anfänglich noch in sexualisierten Selbstdarstellungen an die Ikone des Pop, Warhol, gemahnend, fand dann sein Ideal in einem eher kühl-korrekten, doch immer modischen Manager-Outfit.

Beiden, Beuys und Koons, ist also die in der Moderne forcierte Identifikation von Kunstwerk und Künstler nicht fremd, welche ihre Intention, über die Grenzen der Kunst ins Leben überzugreifen, ja, diese Grenze einzureißen, verdeutlicht. Beiden gleichfalls gemeinsam, und sie mit der Geschichte der Moderne verbindend, ist ihr Bemühen zum eigenen Werk und zur Kunst überhaupt kommentierend und theoretisierend Stellung zu beziehen. Beuys hat sich in seinem Bemühen als Künstler und mit seiner Kunst ins öffentliche Leben vorzudringen, bis hin zur Gründung einer politischen Partei, und kulminierend in seinem Begriff der sozialen Plastik, nie gescheut, auf theoretischer Ebene eine Nähe zur romantischen Kunstphilosophie und mit ihr verwandten Tendenzen, wie etwa der Anthroposophie, zu suchen. Wenngleich er als Theoretiker zu recht auf diesem Hintergrund ausgedeutet worden ist, erhebt sich doch die Frage, ob die Praxis,

das Werk ebenfalls exklusiv diesen Selbstkommentaren zuzuordnen, berechtigt ist.

Wenn auch nicht als Akademiker, ist auch der um eine Generation jüngere Koons, durch seinen Werdegang, wie wäre es auch anders möglich, mit der Geschichte der Kunst verbunden. Seine künstlerische Aneignung von Werbung und Konsumgütern steht in einer langen, von Duchamp eingeleiteten Tradition (vgl. Dengler 2007). Die Anfertigung seiner Werke in einer von ihm geleiteten Werkstatt verbindet ihn durchaus mit den Gepflogenheiten neuzeitlicher Kunst. Anders als Beuys hat hingegen Koons jedwede tiefere Bedeutunghaftigkeit seiner Kunstwerke vehement zurückgewiesen, aber auch dies lässt ihn nicht einer Eingliederung seiner Arbeiten in kunsttheoretische Zusammenhänge entrinnen, nicht nur was neuere Bemühungen betrifft, Werke der Kunst als »buchstäbliche« zu begreifen. Auch in dem von uns hier durchforschten Feld einer über die Kristallmetapher romantischen Traditionen verpflichteten Kunstwissenschaft findet Koons' Sichtweise der Kunst eine Heimstatt. Denken wir an den absoluten Selbstzweck der Kunst bei Worringers als »psychische Luxus-tätigkeit« oder an Gehlens Bestimmung der Kunst als »reizvolles Umspielen« der Wirklichkeit. Sein Bekenntnis zur Kunstlosigkeit⁵⁹ verbindet ihn mit Däublers oben zitiertem Kommentar zu Cézannes »keuschem Empfangen vor der Natur«.

Beide Künstler, denen wir uns hier mit je einer Werkanalyse zuwenden wollen, sind also in ihrer eigenen Sichtweise ihrer Kunst über jeden Verdacht erhaben, in einem formalinhaltlichen Zusammenhang mit Adornos *Ästhetischer Theorie* zu stehen. Und um das Maß voll zu machen, wählen wir zwei Werke, welche den Kristall zum Motiv haben. Für Beuys' Plastische Theorie steht der Kristall als intellektueller »Kältepol« den amorphen, energetischen Medien, vertreten durch Honig, Filz und Fett, gegenüber (siehe Oltmann 1996; Pohl 1995).

Er ist der sich und die Welt wie in einem Spiegel reflektierenden Denkkraft zugeordnet, die Beuys durch die Mystik des den »Spiegelapparat« des Denkens überwindenden Kristalls auch als energetische Kraft vorstellt.⁶⁰ Koons' Beschäftigung mit dem Kristallinen und Metallischen lässt sich aus seiner ausdrücklich bekundeten frühen Beschäftigung mit Robert Smithson (Abb. 3) ableiten (vgl. Koons 2012, S. 78)⁶¹ und ist Teil seiner umfassenden, hierin eher an die Pop Art anknüpfenden Hingabe an die glänzenden, reflektierenden Oberflächen industriell hergestellter Materialien und Objekte, seiner in zahlreichen Interviews bekräftigten Huldigung an den Massengeschmack.⁶²

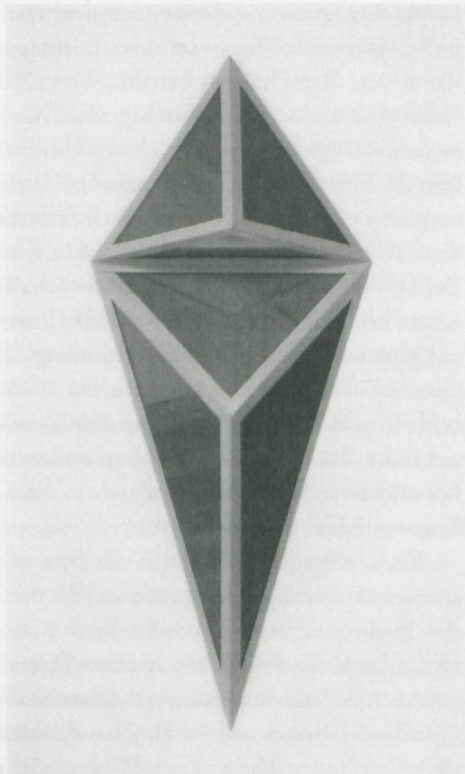


Abb. 3: Robert Smithson, *Ohne Titel*, 1965

Der Kontrast könnte nicht schärfer ausfallen: Kennzeichnend für die Zeichnung *Explodierender Schädel mit Kristall* (Abb. 4) von Joseph

Beuys ist die Armut der eingesetzten und angewandten künstlerischen Mittel. Mühe kostet es die Zeichnung, sich überhaupt im Bereich der Kunst zu halten, drängt sie ihre Verwandtschaft deutlich auf zu gedankenentleerten Kritzeleien, wie sie geistesabwesend während Gesprächen und Telefonaten entstehen. Sie verweist auf den Bereich des Zufalls, ja des Abfalls, ohne doch ganz in ihn einzutreten.

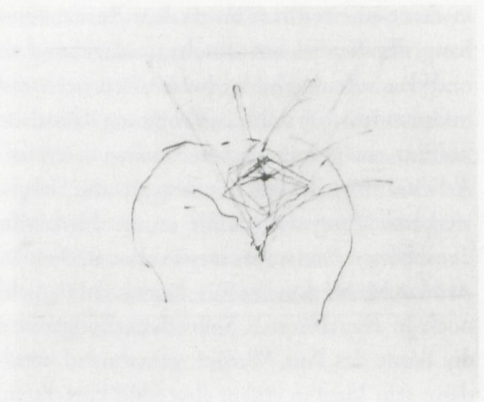


Abb. 4: Joseph Beuys, *Explodierender Schädel mit Kristall*, 1952

Das ist der Rahmung geschuldet, die zugleich den Werkcharakter manifestiert, indem sie die Zeichnung vom Außen abschließt und zugleich auf das Innen, das Werk, verweist, weil sie ihre Entstehung den gleichen zeichnerischen Mitteln verdankt wie dieses. Andererseits versagt der Rahmen zugleich als solcher: An der rechten Bildseite misslingt ihm die Schließung und die Waagerechten laufen mit dem Ende des Materials aus, er gewinnt selbst keine stabile Identität, ist in der unteren Waagerechten als Doppellinie gestaltet und in der oberen als einfache wie auch in der linken Senkrechte, zeigt aber wieder einen Ansatz zur Doppelrahmung in beide Richtungen in der linken oberen Ecke. Zudem verfehlt die Senkrechte die Vereinigung mit der unteren Waagerechten und führt über diese hinaus bis zur Signatur. Die untere Waagerechte, obwohl als Doppelrahmung angelegt,



Abb. 5: Jeff Koons, *Diamond (Blue)*, Teil einer fünfteiligen Werkgruppe, 1994–2005

kann nicht einmal erfolgreich die Kontur der Zeichnung in sich bergen und wird von ihr durchquert.

Allerdings tritt dies alles erst dann zutage, wenn wir, mit Adorno, das Werk »erst« nehmen als Werk und damit auch seine ins Werk integrierte Rahmung, denn erst als geschlossenes offenbart das Werk seine ganze Brüchigkeit; »öffnen« wir das Werk, verliert es sich ins Beliebige und steht als solches einheitsstiftenden Synthesen außerhalb seiner selbst zur Verfügung.

Wir können diese Analyse aus Platzgründen nur gleichsam schlaglichtartig fortführen. Dass wir es mit einem Schädel zu tun haben, wie der Titel sagt, ist der schlichten Konturlinie selbst nicht zu entnehmen, trotz zweier schlichter Striche in ihrem Innern, die Augen andeuten könnten. Verbindung zu Organischem entsteht erst durch einen in die Konturlinie eingeschriebenen Riss, aus dem etwas nach oben und zur Seite hinausspritzt, vielleicht Blut, vielleicht Hirnmasse. Die Verbindung zum Lebendigen

liegt also nicht in der Härte des Schädels, sondern in dem Weichen, Verletzlichen, das sie birgt und das erst als Folge der statthabenden Zerstörung sichtbar wird. Abgehoben von den Tropfenformen, die sich entladen, ist eine geradlinige, strahlenförmige Konfiguration, von der nicht zu entscheiden ist, ob sie, wie eine unverletzte Seele, dem Schädel entsteigt, oder ob sie in den Schädel eindringt, mithin Ursache seiner Zerstörung. Die die Bildmitte einnehmende Kristallformation ist sicher als solche zu identifizieren. Aber ihre innere räumliche Struktur ist durch ein zeichnerisches Gleichgewicht zwischen flächiger und räumlicher Darstellung nicht sicher zu entschlüsseln, eben so wenig wie, aus gleichem Grund, die räumliche Zuordnung des Kristalls zum Schädelinneren, zumal eine seiner Konturlinien in ein eiförmiges Gebilde übergeht, von dem in seiner Fragilität unsicher ist, ob es die Katastrophe übersteht oder gleichfalls an der Schwelle zur Explosion steht. Dieser Kristall könnte die Zerstörung überdauern, sich ihr entgegenstellen; er könn-

te aber auch vermöge seines Wachstums die Zerstörung selbst sein. Und so unterscheidbar dies bleibt, setzt sich der Eindruck der Indifferenz des Kristalls gegenüber der ihn umgebenden Katastrophe als maßgeblicher durch. Und sein dunkles Zentrum als Ausgangspunkt seiner Struktur widersetzt sich jeder Deutung und imponiert am ehesten als – Fleck. Und wir sind wieder in der Bildmitte bei der gedankenleeren Kritzelei angelangt, so als habe an einer heiklen Stelle eines Telefonats die Hand ihre Bewegungsfähigkeit eingebüßt und der Stift sich auf der Stelle verharrend in das Papier gebohrt.

Das Werk als Ganzes betrachtet zeigt so die unaufgelöste Spannung in seinen einzelnen Teilen – die Spannung zwischen Komposition und Zerfall, zwischen Identität und Nicht-Identität, und genau dies könnte seine Teilhabe an der Empirie des Gesellschaftlichen sein.

Ganz anders tritt uns die Werkreihe der *Diamonds* von Jeff Koons entgegen, die neben einem blauen Exemplar (Abb. 5) auch eine grüne, eine rote, eine gelbe und eine pinkfarbene Version umfasst. Sie präsentiert sich in vollem Glanz, in strahlender Farbigkeit, in exakter handwerklicher Perfektion der Verarbeitung des sorgfältig ausgewählten und aufwendigen Materials. Sie zeigt klare und ungebrochene Linien und stereometrische Vollkommenheit.

Eine erste Irritation tritt durch ihre Existenz als Werkreihe auf, denn in dieser Form knüpft sie nur bedingt an serielle Traditionen der Moderne an, und zwar in der betonten Beliebbarkeit ihrer Aufstellung. Ein Zusammenführen der einzelnen Teile ist wohl nicht ausgeschlossen, doch die Regel ist, dass die Diamantskulpturen völlig unabhängig voneinander ausgestellt werden, sei dies in London, Manhattan oder Dubai. Auch die unterschiedliche Farbigkeit der *Diamonds* scheint uns keinen näheren Aufschluss über ihre Seinsweise zu liefern und uns nichts anderes mitzuteilen als, dass sie eben rot, blau, pink und grün sind. So wie ihre Aufstellungsart beliebig zu sein scheint,

rufen sie den Eindruck hervor, nur gegeneinander gleichgültige Möglichkeiten vorzustellen, also nur zu kommunizieren, dass sie rot, blau oder grün sein *können* und dass sie sich selbst gleichgültig verhalten gegenüber ihrer jeweiligen Farbigkeit.

Der Verweis des Werktitels auf eine von der Natur vorgegebene Materialität und Form gewinnt keine gesicherte Bedeutung. Zum einen, weil uns in aller Eindringlichkeit der bearbeitete, geschliffene Diamant entgegentritt, zum andern, weil seine immense und wuchtige Größe den Zusammenhang mit der Naturform sprengt. Dadurch verliert der Hinweis auf Natur jede symbolische Verweiskraft; die Beziehung zwischen Kunstwerk und Naturwerk geht in eine bloß zeichenhafte über; die Naturform bleibt weder erhalten noch wird sie künstlerisch gestaltet, sie ist lediglich Zitat.

Weitere Irritationen ruft die Rahmung des Diamanten, seine ihm mitgegebene Fassung, hervor. Aus gleich kostbarem Material wie der Diamantkristall selbst, den gleichen gleißenden Glanz verströmend und mit ihrer schwungvollen und eleganten Kurvatur, die durch das verdickte Ende noch betont wird, scheint sie sich ihrer dienenden Funktion zu entheben und in einen Wettstreit der Kunstfertigkeit mit dem eigentlichen Werk einzutreten. Zugleich verharret sie aber in ihrer Form der Halterung, des bloß Rahmenden, gewinnt keinen darüber hinausführenden Inhalt. Diese Divergenz zwischen Unterordnung und Postulat der Ebenbürtigkeit sprengt die Einheit des Werkes; ihr gegenüber scheint sich der Rahmen spöttisch, ja nahezu hämisch zu verhalten.

Zusammengefügt sind Rahmen und Werk nur in ihrer Größe und in ihrer Kostbarkeit. Aber die überdimensionalen Ausmaße verleihen dem Ganzen lediglich das Bild einer Hypertrophie der Form; Wucht und Glanz schlagen um in Protzigkeit. Die Kostbarkeit verweist nur auf sich selbst, sie zielt nicht darauf, sich in einen Bedeutungszusammenhang zu bege-

ben, wie etwa in barocken Kunstwerken, die als kostbare, diese überhöhend auf eine Person und die mit ihr verbundene Idee gerichtet sind. Die Kostbarkeit der Diamonds ist nichts als diese Kostbarkeit selbst, die bestenfalls noch in Beziehung treten kann zu ihrem Preis auf dem Markt, sie ist bedeutungslos, sie bleibt leer und schlägt so um in das Triviale, in den Kitsch.⁶³

Der Kristall selbst schließt sich gegenüber dem betrachtenden Subjekt hermetisch ab, er duldet keinen Einblick in sein Inneres, in seine Struktur. Er verweigert sich jeglicher Offenbarung und welche sollte diese auch noch sein in einer Gegenwart, in der die Befreiung der Wirklichkeit von allem Trüben und Verschwommenen durch die »Wissenschaft kraftvoller Reinigung«⁶⁴ mittlerweile jedermann gegen geringes Entgelt zur Verfügung steht.

Der Kristall spiegelt in seinen polierten Oberflächen – dies wird im Vergleich zu Smithsons abstrakter Plastik (Abb. 3), die sich noch als elitäre Kunstform darbietet, geradezu schockartig erfahrbar – mit schnödem Gleichmut die ihn umgebende Wirklichkeit und den Betrachter. Seine vom jeweiligen Standort zwar abhängige, aber für diesen doch vollständige Wiedergabe der Welt zeigt diese in seinen Polyedern zugleich als fragmentierte, zerrissene, trostlose, ohne jeden Zusammenhalt. Mag auch der Betrachter Ordnung und Trost suchend das Werk umrunden bis er an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt, wird er doch nirgendwo mehr entdecken als die Vielzahl der Fragmente, eine Mannigfaltigkeit, die sich zu keiner Einheit fügt. Und in steter Wiederholung tritt ihm sein eigenes Spiegelbild entgegen, Teil nicht eines Ganzen, sondern unablässig sich gegeneinander austauschender Fragmente, bis ihm schmerzlich bewusst zu werden droht, dass sein permanentes Wiedererscheinen zugleich sein permanentes Verschwinden ist, dass der kristallene Spiegel in kalter Zufälligkeit sich dem nächsten Betrachter zuwen-

det, den kein anderes Schicksal als das seine erwartet.

Es ist nicht nur Indifferenz, die ihm entgegentritt, auch nicht Feier und Affirmation seiner Bedeutung, wie Koons' eigene Ausführungen glauben machen; es ist Verachtung. Und welcher andere Ausweg bleibt dem Subjekt, als sich dieser Verachtung zu unterwerfen, indem es sich mithilfe des eigenen Narzissmus mit ihr gemein macht?

Abbildungsnachweise

- Abb. 1a und b: Das Kristallhaus und seine Entfaltung aus Bruno Tauts *Weltbaumeister* (1920)
- Abb. 2a: Wittgenstein Haus, Südansicht, heutiger Zustand. Fotografie Margherita Krischanitz (aus: Wijdeveld, 1994, S. 107)
- Abb. 2b: Blick von der Treppe zum Eingang, 1992. Fotografie Margherita Spiluttini (aus: Last, 2008, S. 29, Figure 4)
- Abb. 3: Robert Smithson, Ohne Titel, 1965. Stahl und verspiegeltes Plastik. Collection Melvyn und Suellen Estrie (aus: Robert Smithson: [The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 12 September – 13 December 2004; The Dallas Museum of Art, 14 January – 3 April 2005; Whitney Museum of American Art, New York, 23 June – 16 October 2005] © The Estate of Robert Smithson/VG Bild-Kunst, Bonn 2016)
- Abb. 4: Joseph Beuys, *Explodierender Schädel mit Kristall*, 1952. Zeichnung, 15,4 x 18,3 cm (Kat. Beuys vor Beuys [Joseph Beuys: Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten], Bonn 1987, Berlin/Leipzig/Hamburg 1988, Frankfurt 1988/89 und weitere Stationen, Nr. 165, Taf. 53) © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)
- Abb. 5: Jeff Koons, Diamond (Blue). Edelfeststoff mit transparenter Farblasur, 198,1 x 221 x 221 cm. Teil einer fünfteiligen Werkgruppe, 1994–2005 © Jeff Koons

Anmerkungen

- 1 E. T. A. Hoffmann 1953, S. 5. Damit sei verwiesen auf eine erstmals 1814 veröffentlichte,

- dem Schelling'schen Denken entgegengesetzte Kristallmetapher der deutschen Romantik. Denn eingeschlossen in ein zauberhaftes Kristallglas verfügt man über ein den eigenen Wünschen, Bedürfnissen und Träumen völlig entsprechendes Bild der Welt und geht so der Erkenntnis des eigenen zur Handlungsunfähigkeit verdammenden Eingeschlossenseins in dieses kristallene Zauberglas verlustig, das sich in einem Regal in der Wohnung seines Schöpfers befindet (vgl. hierzu Prange 2015).
- 2 In dem Maße wie sich die im 18. Jahrhundert etablierte Ästhetik in das von der Philosophie und ihrem Wahrheitsbegriff angeleitete System der Wissenschaften eingliedert, wird das Prinzip der Naturnachahmung fragwürdig (vgl. Prange 2015b). Die Autonomie des in sich selbst zweckhaften Kunstwerks wird nicht mehr, wie in der Tradition der Disegno-Lehre, mit der Imitatio vermittelt, sondern als Spiegel der menschlichen Selbstbewusstseins gedeutet. Für Karl Philipp Moritz (1986, S. 14) ist die körperliche Gestalt, etwa des Apoll von Belvedere, keine ideale vorgegebene Naturgestalt, sondern spiegelt die geistige Tätigkeit des Menschen, ist eine Bildung »von dem Geistigen, was sie in sich faßt«.
 - 3 »Diese werktätige Wissenschaft ist in der Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele [...]« (Schelling 1807, S. 299f.)
 - 4 »Wie die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit in ihren Motiven doch nur einfach und sparsam ist, [...] ebenso liegen auch den technischen Künsten gewisse Urformen zum Grunde, die, durch eine ursprüngliche Idee bedungen, in steter Wiedererscheinung doch eine [...] unendliche Mannigfaltigkeit gestatten« (Semper 1852, S. 15).
 - 5 Hegel (1986, S. 24): »Das Leben Gottes und das göttliche Erkennen mag also wohl als ein Spielen der Liebe mit sich selbst ausgesprochen werden; diese Idee sinkt zur Erbaulichkeit und selbst zur Fadheit herab, wenn der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen darin fehlt. An sich ist jenes Leben wohl die ungetrübte Gleichheit und Einheit mit sich selbst, der es kein Ernst mit dem Anderssein und der Entfremdung sowie mit dem Überwinden dieser Entfremdung ist.«
 - 6 »Sobald nun der Mensch in sich den Drang fühlt, ein Werk zu Schmückungs- oder Gebrauchszwecken aus toter Materie zu bilden, ist es an und für sich das natürliche, daß er sich dabei derselben Gesetze bedient wie die Natur, wenn sie tote Materie formen will: das sind die Gesetze der Kristallisation. Das kristallinische Motiv ist daher für das menschliche Kunstschaffen [...] von Haus aus das einzig Entsprechende und Berechtigte, weil eben das schlechtweg Natürliche [...]« (Riegl 1966, S. 75).
 - 7 »Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation [...]. Dagegen hat es den Anschein, als ob die Formen der belebten (d.i. bewegten) Materie anderen Gesetzen folgten; dem ist in Wahrheit nicht so [...], nur tritt es da eben in der Folge der den Werken der belebten Natur zustehenden Bewegungsfähigkeit [...] nicht mehr so einfach und unverhüllt zutage. Genau das gleiche gilt von den Werken der bildenden Kunst des Menschen: teils sind sie um die Wette mit Formen der toten Materie, teils mit solchen der belebten Natur geschaffen, immer aber folgen sie im letzten Grunde jenem Grundgesetz, mag dasselbe auch noch so verhüllt sein, sich z.B. nur mehr im Rahmen äußern, der das mit der Natur wetteifernde Werk künstlich zu einem abgeschlossenen Ganzen von Menschenhand zusammenhält« (Riegl 1928, S. 22). Zur Konjunktur des Ornamentalen vgl. Prange (2015c).
 - 8 »Der menschliche Geist ist immer wirksam, er kann die einförmigen toten Massen nicht dulden, er sucht ihnen Leben einzuhauchen, er schafft und bildet nach sich selber [...]. Was ist es anders, als der innere Trieb nach Vollkommenheit, der sich auch hier offenbart, der demjenigen, was an sich keinen Schluß, keine Grenzen hat, eine Art von Vollendung zu geben sucht, wodurch es sich zu einem Ganzen bildet« (Moritz 1986, Faksimile, S. 3; wie Anm. 3).
 - 9 Es ist schon ausgeführt worden, dass auch noch der Surrealismus, wenngleich jenseits von Keuschheit, sich der romantischen Kristallmetapher bedient (vgl. Prange 2013, S. 104). Die dort gestellte Frage, ob der verwendete Fotografie eines nur teilweise regelmäßig gebildeten »natürlichen« Kristalls ein Riss der idealistischen Identifizierung von Künstler-Ich, Leben und Werk innewohnt, muss im Lichte der Cézanne-Kommentierung verneint werden: Gerade in der durch Brassais Fotografie visualisierten Verdichtung von faktischer Arbitrarität und höchster (konvulsivischer) Schönheit ist die konsequente Fortführung der Schelling'schen Entgrenzung von Kunst und Subjekt gegenwärtig, die sich von einer hegelianischen und auch von einer Lacanschen Konzeption des Selbstbewusstseins

- abhebt zugunsten einer imaginären Allheit des Ich.
- 10 Zu Däubler siehe auch Leschonski (2008). Zur Kristallmetaphorik in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende siehe Beil (1988), der sich u. a. mit der Kristallisierung des Lebens bei Hugo von Hofmannsthal, dem kristallinen Ich-Ideal bei Stefan George und der Architekturutopie Paul Scheerbarts befasst.
- 11 »Wir können nun, wie gesagt, nicht annehmen, daß der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetzmäßigen, der leblosen Materie abgelautet hat, es ist vielmehr eine Denknötwendigkeit für uns, anzunehmen, daß diese Gesetze auch implizite in der eigenen menschlichen Organisation enthalten sind [...]« (Worringer 1908, S. 54). Er postuliert, »daß das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht [...]« (ebd., S. 35).
- 12 »Die alte Kunst war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun, da ihr transzendentes Wollen vom wissenschaftlichen Erkenntnistreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. Und die neue Kunst, die nun entsteht, ist die klassische. Ihre Färbung ist nicht mehr freudlos wie die alte. Denn sie ist zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung innerer bisher gehemmter Kräfte« (ebd., S. 181f.). Die hier formulierte Theorie der Entlastung findet sich auch bei Henri Matisse und gewinnt durch Arnold Gehlen und Niklas Luhmann bis in die Gegenwart diskursive Präsenz (vgl. dazu Prange 2015a, c).
- 13 Zur Ausführung der These, dass die sachliche Architektur des Neuen Bauens keinen Bruch zur Ära des Expressionismus herbeiführt, sondern insbesondere durch die utopische Produktion des Taut-Kreises vorbereitet und idealisiert wird, siehe Prange (1991).
- 14 Die Einheit von Fakt und Axiom manifestiert sich z. B. auch in der Vorstellung Cézannes, dass die Farben als »leibhaftige Ideen« zu denken seien (zit. nach Vukićević 1992, S. 152; vgl. Wittgenstein 1963, 1.1).
- 15 Wir folgen hier Scheier (1991) sowohl in der Herausarbeitung der zentralen Bedeutung des Kristallbildes in Wittgensteins Werk als auch seinem sprachanalytischen Ansatz, wenngleich auf dem hier vorliegenden Hintergrund die poetische, also künstlerische Beschaffenheit der Sprache Wittgensteins betont wird. Zu diesen ästhetischen Grundlagen von Wittgensteins Denken siehe Schwarte (2000, S. 102–145).
- 16 Zu Lockes Kritik am Konzept der angeborenen Ideen siehe Mall (1984, S. 31–56).
- 17 Zu Humes »Theorie der geistigen Operationen« siehe Mall (1984, S. 165–219).
- 18 Allerdings unterscheidet Lacan zwischen dem »realen«, dem »imaginären« und dem »symbolischen« Phallus. Seinem Denken eignet gerade nicht die synthetisierende Bewegung, die bei Wittgenstein zu beobachten sein wird. Nur der symbolische Phallus ist jenseits biologischer Tatsachen »Signifikant, der bestimmt ist, die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant« (Lacan 1991, S. 126 [690]). Seine linguistische Deutung der Freudschen Lehre begründet Lacan folgendermaßen: Freuds Entdeckung des Unbewussten habe »die Formeln der Linguistik antizipiert, ausgehend von einem Bereich, in dem man ihre Herrschaft am allerwenigsten erwarten konnte. Umgekehrt verleiht Freuds Entdeckung dem Gegensatz von Signifikant und Signifikat sein volles Gewicht: d. h. der Signifikant übt seine aktiven Funktionen aus in der Bestimmung jener Wirkungen, über die das Bedeutbare seine Prägung erleidet und durch dieses Erleiden Signifikat wird./Dieses Erleiden [...] wird von daher zu einer neuen Dimension der *Conditio humana*: sofern nämlich nicht einfach der Mensch spricht, sondern Es in dem Menschen und durch den Menschen spricht; sofern seine Natur eingewoben ist in Wirkungen, in denen die Struktur der Sprache, zu deren Material er wird, wieder auftaucht [...]« (ebd., S. 124).
- 19 Dass die analytische Philosophie bei ihrem Versuch scheitert, die metaphysischen Grundlagen des Kunstbegriffs aufzulösen und »eine vollkommene Rehabilitierung der traditionellen Theorie unumgänglich erscheint«, konstatiert schon Karlheinz Lüdeking (1988, S. 209).
- 20 Auf die Möglichkeit, ästhetische Theorie alternativ, Hegel folgend, just im Nicht-Identischen zu begründen, wie es Adorno und Horkheimer versuchen, kann hier nur summarisch verwiesen werden.
- 21 Wittgenstein (1963, 1.2): »Die Welt zerfällt in Tatsachen«. Vgl. auch Scheier (1991, S. 59).
- 22 »Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst« (zit. nach Spiller 1956, S. 169).

- 23 Wölfflin (1940, S. 11): »Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes.«
- 24 Wittgenstein (1963, 2.0121): »Es erschiene gleichsam als Zufall, wenn dem Ding, das allein für sich bestehen könnte, nachträglich eine Sachlage passen würde./Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muß dies schon in ihnen liegen.«
- 25 Wittgenstein (ebd.): »Das Ding ist selbständig, insofern es in allen *möglichen* Sachlagen vorkommen kann, aber diese Form der Selbständigkeit ist eine Form des Zusammenhangs mit dem Sachverhalt, eine Form der Unselbständigkeit.«
- 26 Vgl. Hegel (1986, S. 12): »Die Knospe verschwindet in dem Hervorbrechen der Blüte, und man könnte sagen, daß jene von dieser widerlegt wird; ebenso wird durch die Frucht die Blüte für ein falsches Dasein der Pflanze erklärt, und als ihre Wahrheit tritt jene an die Stelle von dieser. Diese Formen unterscheiden sich nicht nur, sondern verdrängen sich auch als unverträglich miteinander. Aber ihre flüssige Natur macht sie zugleich zu Momenten der organischen Einheit, worin sie sich nicht nur nicht widerstreiten, sondern eins so notwendig als das andere ist, und diese Notwendigkeit macht erst das Leben des Ganzen aus.«
- 27 Zu dem vergleichbaren synthetischen Denken Luhmanns vgl. Prange (2015c).
- 28 Adolf Loos ist somit trotz seiner vorgebliehen Ornamentkritik in dem berühmten Essay »Ornament und Verbrechen« (1908) dem Denken Sempers und seiner Konzeption des Schmucks als Kunstsymbol verbunden (vgl. Prange 2016).
- 29 Wittgenstein (1963, 2.1): »Wir machen uns Bilder der Tatsachen.«
- 30 Wittgenstein (ebd., 2.12): »Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit« (vgl. auch Scheier 1991, S. 72).
- 31 Wittgenstein hält allerdings im Gegensatz zu Luhmann noch am Strukturbegriff, also der Tatsache einer inneren Beschaffenheit, fest, ohne dass auf diese Differenz in dem gesetzten Rahmen hier näher eingegangen werden kann.
- 32 Wittgenstein (1963, 2.172): »Seine Form der Abbildung aber, kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.«
- 33 Wittgenstein (1963, 2.2): »Das Bild hat mit dem Abgebildeten die logische Form der Abbildung gemein.«
- 34 Vgl. Hegel (1986, S. 17): »Wie es aber eine leere Breite gibt, so auch eine leere Tiefe, wie eine Extension der Substanz, die sich in endliche Mannigfältigkeit ergießt, ohne Kraft, sie zusammenzuhalten, so eine gehaltlose Intensität, welche, als lautere Kraft ohne Ausbreitung sich haltend, dasselbe ist, was die Oberflächlichkeit.«
- 35 Wittgenstein (1963, 6.1.3): »Die Logik ist keine Lehre, sondern ein Spiegelbild der Welt./Die Logik ist transzendental.«
- 36 Wittgenstein (ebd., 3.4): »Der Satz bestimmt einen Ort im logischen Raum. Die Existenz dieses logischen Ortes ist durch die Existenz der Bestandteile allein verbürgt, durch die Existenz des sinnvollen Satzes.«
- 37 Vgl. Hegel (1986, S. 40): »Man kann wohl falsch wissen. Es wird etwas falsch gewußt, heißt, das Wissen ist in Ungleichheit mit seiner Substanz. Allein eben diese Ungleichheit ist das Unterscheiden überhaupt, das wesentliche Moment ist. Es wird aus dieser Unterscheidung wohl ihre Gleichheit, und diese gewordene Gleichheit ist die Wahrheit. Aber sie ist nicht so Wahrheit, als ob die Ungleichheit weggeworfen worden wäre wie die Schlacke vom reinen Metall, auch nicht einmal so, wie das Werkzeug von dem fertigen Gefäße wegbleibt, sondern die Ungleichheit ist als das Negative, als das Selbst im Wahren als solchem selbst noch unmittelbar vorhanden.«
- 38 Siehe Anm. 10.
- 39 Aufschlussreich ist hierzu die immanent philosophische Untersuchung von Wittgensteins Auseinandersetzung mit dem »Solipsismus als heimliche[r] Konsequenz der neuzeitlichen Metaphysik« bei Zimmermann (1975, S. 207–223).
- 40 Wittgenstein (1963, 5.5563): »Alle Sätze unserer Umgangssprache sind tatsächlich, so wie sie sind, logisch vollkommen geordnet. Jenes Einfachste, was wir hier angeben sollen, ist nicht ein Gleichnis der Wahrheit, sondern die volle Wahrheit selbst [...].«
- 41 Wittgenstein (ebd., 5.632): »Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt.«
- 42 Deleuze (1990) bezeichnet mit dem Terminus ›Kristallbild‹ (l'Image crystal) das antinarrative Paradigma des Zeit-Bildes, dem er mit Henri Bergson die Vorstellung eines unendlich bewegten, der Sukzessionslogik entzogenen Universums zugrundelegt. Das reine Zeitbild verzichtet auf den kinematografischen »Gegenwartstopos« (Schaub 2003); es konstituiert sich durch das Bewusstsein einer Spaltung der Zeit in das aktuelle und das (als virtuelles gespeicherte) Bild der Vergangenheit: »Im Kristall gewahrt man die unablässige Gründung der Zeit, die achronologische Zeit, den Kronos,

- nicht aber Chronos« (Deleuze 1990, S. 112). Die Differenzierungsbewegung zwischen den Polen der Zeit ersetzt also als ebenbürtige Totalitätsidee den Ursprungsmythos der Schöpfung ebenso wie das Kontinuitätsgesetz der Kinoerzählung. Auch anders als etwa bei Lacan dringt das virtuelle Bild nicht verändernd und formend in das aktuelle ein, sondern befindet sich mit diesem lediglich in einer Art permanenter Rotation, die ausschließt, dass zwischen beiden differenziert werden kann, denn sie wandelt die begriffliche Unterscheidbarkeit in die Ununterscheidbarkeit als »objektive Illusion« (ebd., S. 96). Da aktuelles und virtuelles Bild in dieser Illusion zur »unteilbaren Einheit« verschmelzen, erstarrt die Bewegung zwischen ihnen und geht an die Zeit als die Größe über, die sie verschmilzt; zum Movens der Geschichte wird die Zeit selbst als »Zeitkristall« (ebd., S. 113). Anzumerken bleibt die psychoanalytische und psychologische Dimension des letzteren Begriffs. Wie der Übersetzer Klaus Englert anmerkt (ebd., S. 380; Anm. 25), stammt der Begriff ›Zeitkristall‹ von Félix Guattari (*L'inconscient machinique*, Paris). Diese der Ich-Psychologie Freuds und Lacans entgegengesetzte Theoriebildung, die zugunsten der Konzeption alles umfassender »Wunschmaschinen« (Deleuze/Guattari 1974) am Modell der Schizophrenie jede Differenz zwischen gesellschaftlicher Produktion und subjektivem Begehren aufkündigt, ließe sich zu Stendhals Liebeskonzeption und Ästhetik in seiner Schrift *De l'amour* (1822) zurückverfolgen: Hier wird im Bild der Kristallisation die romantische »Verabsolutierung des subjektiven Begehrens« (Matzat 1989, S. 138) mit den kommunikationsbetonten Leidenschaftskonzeptionen der Klassik verschränkt (s. auch Bauereisen 2009).
- 43 Bei Luhmann tritt an die Stelle des Kristalls sein Synonym – das Ornament. Im Kontrast zu Wittgenstein und Luhmann argumentiert Adorno (1990, S. 11): »Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition. Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundschrift, auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte, sobald sie erschüttert ist. Der Glaube, die ersten Kunstwerke seien die höchsten und reinsten, ist späteste Romantik; nicht mit minderem Recht ließe sich vertreten, die frühesten kunsthaften Gebilde, ungeschieden von magischen Praktiken, geschichtlicher Dokumentation, pragmatischen Zwecken wie dem, durch Rufe oder geblasene Töne über
- weite Strecken sich vernehmbar zu machen, seien trüb und unrein; die klassizistische Konzeption bediente sich gern solcher Argumente.«
- 44 Gehlen (1988, S. 137): »Eine Ausnahme machen nur die Philosophie und die klassischen Altertumswissenschaften, die, seit sie nicht mehr als selbstverständlich gelten, sich in einer Krise ihrer Selbstbegründung befinden.«
- 45 Gehlen (ebd. S. 137): »Jede seriöse Wissenschaft ist so weit in ein Geäst von Einzelfragestellungen aus einander gegangen, daß sie sich gegen die Zumutung einer Allkompetenz aufs entschiedenste wehren würde, sie hätte dann nämlich überhaupt keine Sprache.«
- 46 Gehlen (ebd.): »Dabei entstehen ganz merkwürdige Erscheinungen, wenn auf Gebieten, auf denen bisher die Zuständigkeit von jedermann anerkannt war, die Unzugänglichkeit der Expertenthematik erscheint. So in den Künsten, wo es eine dem Laien schwer verständliche Kunst für Künstler gibt, voll von hochbewußter Kennerschaft.«
- 47 Gehlen (ebd., S. 140): »Ich [...] würde vorschlagen, mit dem Wort Kristallisation denjenigen Zustand zu bezeichnen, der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind. Man hat auch die Gegenmöglichkeiten und Antithesen entdeckt und hingenommen oder ausgeschieden [sic!], so daß nunmehr Veränderungen in den Prämissen, in den Grundanschauungen zunehmend unwahrscheinlich werden. Dabei kann das kristallisierte System noch das Bild einer erheblichen Beweglichkeit und Geschäftigkeit zeigen, vorhin habe ich gerade gesagt, daß an zahllosen Einzelstellen dauernd Fortschritte getan werden. Es sind Neuigkeiten, es sind Überraschungen, es sind echte Produktivitäten möglich, aber doch nur in dem abgesteckten Feld und auf der Basis der schon eingelebten Grundansätze, diese werden nicht mehr verlassen. Viele Menschen haben das Bedürfnis, den Gesamtzustand, in dem wir leben, irgendwie [sic!] restaurativ oder so ähnlich [sic!] zu nennen. Ich glaube, daß das falsch ist. Das sind Begriffe, die aus einer früheren Weltperiode und nicht aus der Analyse des Gegebenen genommen sind. Ich möchte vorschlagen, sie fallen zu lassen und dafür den hier gewählten Ausdruck Kristallisation einzusetzen [...].«
- 48 Gehlen (ebd., S. 142): »Es gibt also ein gesellschaftseigenes Niveau allgemeiner Wissenschaftlichkeit, das nötig ist, um den Betrieb auf dem laufenden zu halten, und dieses Niveau steigt.«

- 49 Gehlen (ebd., S. 143): »Somit wäre es zu sagen, daß man auf ideologischen und religiösen Gebieten mit der Endgültigkeit der heute ausformulierten Zustände zu rechnen hat, so daß sich die geistige Energie der Menschen in der Weiterentwicklung der Einzelheiten des großen wissenschaftlich durchorganisierten Überbaus manifestieren wird, wobei die Künste und schönen Wissenschaften mit reizvoller Unverantwortlichkeit einen Kernbestand von Ernstaufgaben sozusagen umspielen [...].«
- 50 Dieses Bild von Byzanz zeigt Affinität zu Jacob Burckhardts Begriff der »hieratischen Stillstellung«, den er auf Ägypten und Byzanz anwendet in der Absicht, die erste wirksame Vereinbarung von Religion, Kultus und Kunst zu bezeichnen. Aufschlussreicherweise ist diese nunmehr erreichte und festgehaltene Höhenstufe der Kultur für Burckhardt identisch mit dem Erreichen des »Stils«; auch hierin Gehlen vorgehend (vgl. Burckhardt 1955, S. 104). Levy-Strauss (1973, S. 39–42) hat in verwandtem Sinne und im Rahmen eines binären Schemas den Begriff der »sociétés froides« geprägt, die um ihrer Existenz willen jede Veränderung ablehnten. Ohne diese Referenzen zu realisieren, schließen hieran die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Helmut Lethen zur Kältemetaphorik der Moderne an. Zu unterstreichen ist seine Skepsis gegenüber dem Versuch der Künstler, »ein »kaltes Subjekt« als ein nicht-bürgerliches zu entwerfen« (Lethen 1987, S. 310; s. auch Lethen 1987).
- 51 Gehlen (1988, S. 20): »Dagegen würde ich es für unwahrscheinlich halten, daß neue und unvorhersehbare, bisher nicht formulierte geistige Impulse auftreten und den Ereignissen eine völlig neuartige Wendung geben könnten. [...] [Es] sind keine im Inneren der Menschen oder außer ihnen gelegenen Ursachen mehr zu finden, die zu ganz neuen, großen Konzeptionen treiben könnten.«
- 52 Gehlen (ebd., S. 20f.): »Es liegt in der Logik der Industriegesellschaft, Fortschritt wollen zu müssen und ihn nur quantitativ denken zu können [...].«
- 53 Gehlen (ebd., S. 21): »Mit dem Apriori der Steigerung der Produktion ist gesagt, daß der Staat für einen *steigenden* Lebensstandard sorgen muß.«
- 54 Gehlen (ebd.): »Ebenso erhalten dann von irgendeinem Zeitpunkt an die *Ideologien* nur noch eine Veto-Funktion, sie dienen zur Abwehr störender Einflüsse, haben aber selbst keine motivierende Bedeutung mehr, weil das, was zu tun ist, in den bestehenden Verhältnissen schon vorgezeichnet ist [...].«
- 55 Gehlen (ebd.): »Ein solches System wird daher nicht nur für den einzelnen Menschen, sondern für ganze Gruppen und Klassen »äquivalent der Natur«, d. h. man kann seine Bedürfnisse nicht mehr von ihm ablösen.«
- 56 Gehlen (ebd., S. 22): »In der Malerei und Plastik z. B. sind die letzten Erfindungen von fundamentalen Veränderungen im Stil etwa um das Jahr 1910 erfolgt [...]. Dennoch entsteht seit 50 Jahren der Eindruck einer ungemeinen Beweglichkeit.«
- 57 Diese Künstler streben demnach keine bessere Gesellschaft an, sondern Macht. »Viele Künstler würden gern die Gesellschaft verändern, um ihre Isolierung zu verlassen und an der Beherrschung der Gesellschaft teilzunehmen« (ebd., S. 23).
- 58 Adorno (1990, S. 14f.): »Aber der Akzent auf den Moment des Artefakts in der Kunst gilt weniger ihrem Hervorgebrachtsein als ihrer eigenen Beschaffenheit, gleichgültig, wie sie zustande kam. Lebendig sind sie als sprechende, auf eine Weise, wie sie den natürlichen Objekten, und den Subjekten, die sie machten, versagt ist. Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen. Dadurch treten sie in Kontrast zur Zerstreuung des bloß Seienden. Gerade als Artefakte aber, Produkte gesellschaftlicher Arbeit, kommunizieren sie auch mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen sie ihren Inhalt. Kunst negiert die der Empirie kategorial aufgeprägten Bestimmungen und birgt doch empirisch Seiendes in der eigenen Substanz.«
- 59 Koons (2012, S. 78): »[...] there is no art in it.« Koons führt hier aus, dass die glänzenden reflektierenden Oberflächen seiner Werke die Bedeutung des Betrachters betonen, aber über diese stimulierende Funktion hinaus in sich nichts seien.
- 60 Zu Spiegel und Kristall im Zusammenhang auch mit der Plastischen Theorie und auch Steiners Lehre siehe Koeplin (2006, S. 118–125, bes. S. 122f.).
- 61 Smithson erörtert seinerseits in mehreren Essays (u. a. 1966 und 1966a) die Bedeutung des Kristalls und der Kristallographie für Donald Judd und verkündet eine kristalline »Ultramoderne« (1967), die sich von der modernistischen Organik und ihrem Funktionalismus abhebe als eine pluralisierte Avantgarde, die sich im Bild der unendlichen Spiegelung der Unausweichlichkeit der Illusion stelle. Geschichte findet nicht aktiv, sondern, wie bei Gehlen,

- passiv, als »Entropic« (1966) statt (den Hinweis auf die Kristallmetapher bei Smithson verdanken wir Timm Kroner).
- 62 Zur Ästhetik des Glanzes bei Koons siehe Wagner (2012), Grasskamp (2012) und Prange (2012). Zu den Interviews als konzeptuellem Korpus siehe Breucha (2004).
- 63 Einen ähnlichen Umgang mit dem Exzessiven zeigt Damien Hirsts Skulptur *For the Love of God* (2007), die aus einem mit Diamanten besetzten menschlichen Schädel besteht (siehe hierzu Biles 2014).
- 64 Zitiert aus der Werbung für das Putzmittel *Mr. Muscle*.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1990): Ästhetische Theorie. In: Tiedermann, Rolf & Adorno, Gretel (Hg.): *Gesammelte Schriften, Bd. 7*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Bauereisen, Astrid (2009): Die Kristallisationsmetapher in Stendhals *De l'amour*: Eine Theorie der Imagination und Ästhetik. In: Bauereisen, Astrid; Pabst, Stephan & Vesper, Achim (Hg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg (Königshausen und Neumann), S. 215–234.
- Beil, Ulrich-Johannes (1988): *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und des Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. et al. (Peter Lang).
- Biles, Jeremy (2014): *For the Love of God: Excess, Ambivalence, and Damien Hirst's Diamond Skull*. In: Skelly, Julia (Hg.): *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600–2010*. Farnham, Surrey (Ashgate), S. 225–247.
- Boehm, Gottfried (1988): *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt/M. (Insel Verlag).
- Breucha, Anne (2014): *Die Kunst der Postproduktion. Jeff Koons in seinen Interviews*. Paderborn (Fink).
- Burckhardt, Jacob (1955): *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Leipzig (Kröner).
- Busch, Wilhelm (1966): Dank und Gruss. In: Werner, Hugo (Hg.): *Das Gesamtwerk des Zeichners und Dichters in sechs Bänden, Bd. 6*. Olten et al. (Fackelverlag), S. 238.
- Däubler, Theodor (1974): *Der neue Standpunkt*. Nachdruck der Ausgabe Dresden-Hellerau, 1916. Nendeln (Kraus Reprint).
- Deleuze, Gilles (1990): *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Gehlen, Arnold (1967): Die gesellschaftliche Kristallisation und die Möglichkeiten des Fortschritts. *Jahrbuch für Sozialwissenschaft* 18(1), 20–23.
- Gehlen, Arnold (1988): Über kulturelle Kristallisation. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim (VCH, Acta humaniora), S. 133–143.
- Grasskamp, Walter (2012): Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche. In: Hollein, Max; Brinkmann, Vinzenz & Ulrich, Matthias (Hg.): *Jeff Koons. The Sculptor*. Ostfildern (Hatje Cantz), S. 38–44.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807): *Die Phänomenologie des Geistes*. Werke, Bd. 3. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1953): *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Stuttgart (Reclam).
- Hollein, Max; Brinkmann, Vinzenz & Ulrich, Matthias (Hg.) (2012): *Jeff Koons. The Painter and the Sculptor, 2 Bde.* Ostfildern (Hatje Cantz).
- Koepplin, Dieter (2006): *Joseph Beuys in Basel, Bd. 2: Zeichnungen und Holzschnitte bis 1954*. München (Schiermer/Mosel).
- Lacan, Jacques (1991): *Die Bedeutung des Phallus* (Vortrag von 1958). Schriften II, 3. korr. Aufl. Berlin (Quadriga), S. 119–132 (684–764).
- Last, Nana (2008): *Wittgenstein's House: Language, Space & Architecture*. New York (Fordham University Press).
- Leitner, Bernhard (1973): *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A documentation*. New York/Halifax (Studio International Publications/The Press of the Nova Scotia College of Art and Design).
- Leitner, Bernhard (1995): *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation. Die Architektur von Ludwig Wittgenstein. Eine Dokumentation*. London (Academy Editions).
- Leschonski, Henrik (2008): *Der Kristall als expressionistisches Symbol. Studien zur Symbolik des Kristallinen in Lyrik, Kunst und Architektur des Expressionismus (1910–1925)*. Frankfurt/M. (Peter Lang).
- Lethen, Helmut (1987): Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden. In: Kamper, Dietmar & van Reijen, Willem (Hg.): *Die*

- unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne.* Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Lethen, Helmut (1987a): Geschichten zur ›kristallinen Zeit‹. In: Kamper, Dietmar & Wulf, Christoph (Hg.): *Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen.* Darmstadt, Neuwied (Hermann Luchterhand), S. 83–100.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken.* Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Lüdeking, Karlheinz (1988): *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung.* Frankfurt/M. (Athenäum).
- Mall, Ram Adhar (1984): *Der operative Begriff des Geistes. Locke, Berkeley, Hume.* Freiburg im Breisgau (Karl Alber).
- Matzat, Wolfgang (1990): *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac.* Tübingen (Gunter Narr), bes. Kap. III.: *Stendhal: Kristallisation und Kommunikation.*
- Moritz, Karl Philipp (1986): *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente.* Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen (Dr. Alfons Uhl).
- Oltmann, Antje (1996): Das Amorphe und das Kristalline als Begriffspaar bei Beuys. In: Förderverein »Museum Schloss Moyland e.V.« (Hg.): *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995.* Basel (Wiese), S. 73–78.
- Pohl, Klaus-D. (1995): Der Kristall im Werk von Joseph Beuys. Frühe Arbeiten – ein Überblick. In: Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt im Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums e.V. (Hg.): *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys.* Darmstadt (Häuser), S. 19–34.
- Prange, Regine (1991): *Das Kristalline als Kunstsymbol. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne.* Bruno Taut und Paul Klee. Hildesheim (Olms).
- Prange, Regine (2006): *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst.* München (Fink).
- Prange, Regine (2012): Dialektik des Glanzes. Über Jeff Koons in der Schirn Kunsthalle und in der Liebieghaus Skulpturensammlung, beide Frankfurt/M. *Texte zur Kunst* 88, 178–183.
- Prange, Regine (2013): Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil I). In: Clemenz, Manfred; Zitko, Hans; Büchsel, Martin & Pflichthofer, Diana (Hg.): *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik, Bd. 2.* Gießen (Psychosozial-Verlag), 73–114.
- Prange, Regine (2015): In den Kristall dein Fall. In: Spanke, Daniel & Frehner, Matthias (Hg.): *Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst.* Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, S. 36–44.
- Prange, Regine (2015a): *Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse.* In: Buchmann, Sabeth & Frank, Like (2016): *Die Riegl Debatte: Kunst & Textil im historischen Kontext.* Berlin (b_books/PoLYpeN), S. 615–629.
- Prange, Regine und Gerd (2015b): Ästhetik. In: Brassat, Wolfgang (Hg.): *Handbuch Rhetorik und die bildenden Künste.* Handbuch zur Rhetorik, 12 Bde. Berlin (in Vorbereitung).
- Prange, Regine und Gerd (2015c): Die Wiedergeburt des *Disegno* aus dem Geist des Ornaments. Kritische Anmerkungen zu Luhmanns Kunsttheorie. In: Nova, Alessandro & Jonietz, Fabian (Hg.): *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives.* (Collana del Kunsthistorisches Institut Florenz). Florenz (Marsilio), S. 51–65 (im Erscheinen).
- Prange, Regine (2017): Ornament und Abstraktion: Die Arabeske als »Triebfeder der Moderne«. Beitrag zur 16. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker »Ornament und ...« – Über die Ränder ästhetischer Theorien und Praktiken. (Publikation in Vorbereitung).
- Riegl, Alois (1928): *Naturwerk und Kunstwerk, Teil I und II (Erstauflage 1901).* In: Sedlmayr, Hans (Hg.): *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze.* Augsburg, Wien (Dr. Benno Filser).
- Riegl, Alois (1966): *Historische Grammatik der bildenden Künste, Bd. I (Erstauflage 1897/98).* Aus dem Nachlaß hg. v. Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Wien et al. (Böhlau).
- Saporiti, Katia (2006): *Die Wirklichkeit der Dinge. Eine Untersuchung des Begriffs der Idee in der Philosophie George Berkeleys.* Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann).
- Schaub, Mirjam (2003): *Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare.* München (Fink).
- Scheier, Claus-Arthur (1991): *Wittgensteins Kristall. Ein Satzkommentar zur »Logisch-philosophischen Abhandlung«.* Freiburg, München (Alber).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1807): Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der

- Natur. In: Schelling, Karl Friedrich August (Hg.): *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Sämtliche Werke*. Erste Abteilung, Bd. I-X, 2. Abteilung, Bd. I-IV. Stuttgart/Augsburg (Cotta). VII, S. 289–329.
- Schwarte, Ludger (2000): *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*. München (Fink).
- Semper, Gottfried (1852): *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Weltausstellung (London 1851). Braunschweig (Vieweg).
- Smithson, Robert (1966): Entropy and the New Monuments. *Artforum*, June 1966, 10–23.
- Smithson, Robert (1966a): The Crystal Land. *Harper's Bazaar*, May 1966, 7–9.
- Smithson, Robert (1967): Ultramoderne. *Arts Magazine*, September-October, 31.
- Somavilla, Ilse (2004): Wittgensteins Metapher des Lichts. In: Arnschuld, Ulrich; Kertscher, Jens & Kroß, Matthias (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin (Parerga), S. 361–386.
- Spiller, Jürg (1956): *Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd. I: Das bildnerische Denken*. Basel (Schwabe).
- Stoichita, Viktor I. (1998): *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München (Fink).
- Taut, Bruno (1920): *Der Weltbaumeister. Architektur Schauspiel für symphonische Musik – Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet*. Hagen i. W. (Folkwang).
- Vukićević, Vladimir (1992): *Cézannes Realisation. Die Malerei und die Aufgabe des Denkens*. München (Fink).
- Wagner, Monika (2012): Polierter Edelstahl – das »Gold des Kleinen Mannes«. Jeff Koons' Materialemanik. In: Hollein, Max; Brinkmann, Vinzenz & Ulrich, Matthias (Hg.): *Jeff Koons. The Sculptor*. Ostfildern (Hatje Cantz), S. 26–32.
- Wijdefeld, Paul (1994): *Ludwig Wittgenstein, Architekt*. Basel (Wiese Verlag).
- Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig (1975): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Wittgenstein, Ludwig (1994): *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Hg. v. Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Neubearbeitung des Textes durch Alois Pichler. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Worringer, Wilhelm (1908): *Abstraktion und Einfühlung*. München, Zürich (Piper).
- Wölfflin, Heinrich (1940): *Das Erklären von Kunstwerken*. 4. Aufl. Leipzig (E. A. Seemann).
- Zimmermann, Jörg (1975): *Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik*. Frankfurt/M. (Vittorio Klostermann).