

Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)
IMAGO

IMAGO

Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)

IMAGO

Interdisziplinäres Jahrbuch
für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 4

Mit Beiträgen von
Barbara Baert, Lars Blunck, Martin Büchsel,
Thomas Ebke, Adrian Gaertner, Kerrin Jacobs,
Matthias Kettner, Magdalena Nieslony,
Gerd Prange, Regine Prange und Anselm Rau

Psychosozial-Verlag

Wir danken den FörderabonnentInnen
für Ihre finanzielle Unterstützung,
insbesondere Marion Dominiak-Keller und
Adam Jankowski.

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe
© 2017 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm
oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Paul Cézanne:
»La Montagne Sainte-Victoire vue depuis Gardanne«,
um 1885
Umschlaggestaltung und Innenlayout nach Entwürfen von
Hanspeter Ludwig, Wetzlar
Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin
ISBN 978-3-8379-2479-4

Inhalt

Editorial		
Schellings Kristall 2 Die Welt ist, was der Phall ist <i>Regine Prange & Gerd Prange</i>	9	Zur Theorie »sozialer Pathologien« bei Freud, Fromm, Habermas und Honneth <i>Kerrin A. Jacobs & Matthias Kettner</i> 119
Aby Warburgs (1866–1929) »Nymphe« Ein Forschungsbericht zu Motiv, Phantom und Paradigma <i>Barbara Baert</i>	39	Traum und Traumdeutung in der Bibel Zur literarischen Vermittlung des Monotheismus am Beispiel der Träume des Nebukadnezar <i>Adrian Gaertner</i> 147
Das fotografische ›Als-ob‹ Zur Frage, wie fotografische Fiktionen möglich sind <i>Lars Blunck</i>	63	Gelebte und inszenierte Vita: Kazimir Malevič <i>Magdalena Nieslony</i> 167
»... and flashbacks they truly were« Konstellationen des Explosiven in Edward Dmytryks <i>Mirage</i> <i>Thomas Ebke</i>	77	Im Wechselbad der Gefühle – das <i>Lignum vitae</i> <i>Anselm Rau</i> 187
MELENCOLIA • I Wie es Dürer gelang, die Erzeugung eines Gedankenprozesses zum Bild zu machen <i>Martin Büchsel</i>	95	Autorinnen und Autoren 213

Editorial

Hier liegt nun der vierte Band des Jahrbuchs *IMAGO* vor. Die Tätigkeit der Herausgeber ist dem übergreifenden Ziel verpflichtet, einen kritischen, den Ideen der Aufklärung verpflichteten Umgang mit Phänomenen der Kultur zu fördern, der die »Dialektik der Aufklärung« berücksichtigt. Die Übernahme des Titels eines bereits in den frühen Jahren der Psychoanalyse erschienenen Periodikums folgt dieser Intention. In einer Zeit, in der die Geltungsansprüche klassischer Theorie vielfach unterschiedlichsten partikularen Interessen geopfert werden, in der sich ein problematischer Kulturrelativismus ausbreitet, ist es notwendig, an die Leistungsfähigkeit kritischer Wissenschaft zu erinnern. *IMAGO* möchte hier den Blick auf die Möglichkeiten fächerübergreifender Diskurse schärfen, die geeignet sind, der Komplexität ästhetischer Phänomene im Raum der Kultur gerecht zu werden. Die Psychoanalyse, die im Untertitel des Jahrbuchs genannt wird, bildet hier einen zentralen und beispielgebenden, jedoch keineswegs allein bedeutsamen Referenzpunkt der publizierten Beiträge. Ein Periodikum, das der seit Freud in den entsprechenden Wissenschaften abgelaufenen, auch durch die Psychoanalyse selbst angestoßenen Entwicklungen gerecht werden möchte, hat eine Vielzahl theoretischer Diskurse zu berücksichtigen. Die Debatten in der Psychoanalyse,

der Sozial- und Kulturwissenschaft sowie der Ästhetik haben inzwischen eine Komplexität erreicht, die mit entsprechenden Diskussionen in den heroischen Jahren der Psychoanalyse eine nur noch geringe Ähnlichkeit besitzt. Den sich stellenden Problemen in ihrer Gesamtheit gerecht werden zu wollen, ist eine für ein Jahrbuch dieser Art verständlicherweise nur schwer lösbare Aufgabe. Die Beiträge können jedoch Schlaglichter auf signifikante Phänomene werfen, Perspektiven eröffnen und Möglichkeiten des rationalen Arguments demonstrieren.

Neben der Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit richten die Herausgeber ihren Blick immer auch auf die klassische Moderne sowie die ältere Kunst. Sie folgen dabei der Einsicht, dass Psychoanalyse, Ästhetik und Kulturwissenschaft in hohem Maße von einer Interpretation auch vormoderner ästhetischer bzw. religiöser Praktiken profitieren können.

Der vorliegende Band versammelt Texte zu unterschiedlichen Themen. Eröffnet wird er mit dem zweiten Teil eines Textes von *Regine und Gerd Prange* zum Motiv des Kristalls in Schellings Philosophie und seinen Folgen auch in der Kunst und Philosophie des 20. Jahrhunderts. Kunstgeschichte ist zugleich Interpretationsgeschichte. Das zeigt *Barbara Baert* beispielhaft an Aby Warburgs *Nymphe*. Sie versteht das Motiv als dialektische Form, die die in-

nere und äußerliche Lebendigkeit des Körpers erfassst. Die *Ninfa* repräsentiert das Begehrn nach dem Bild, das sich uns entzieht. Das Motiv wird zum Phantom und zugleich zum Paradigma. Albrecht Dürer gelingt es, so *Martin Büchsel*, in seinem berühmten Stich zur Melancholie von 1514 den Betrachter zu einem Reflexionsprozess zu veranlassen, in dem er kulturabhängige Wertungen mit depressiven Erfahrungen verbindet. Die Metamorphose wird zum ästhetischen Prinzip. Die Voraussetzungen dafür sind in Bildern zu suchen, die es verstehen, die verschiedenen Stufen meditativer Devotion als Perspektivwechsel umzusetzen. Die Grundlage für solche Konzepte stellt die franziskanische »Figurenmeditation« dar, wie *Anselm Rau* detailliert ausführt. Der Beitrag von *Lars Blunk* ist eine an Edmund Husserl anknüpfende Untersuchung zur Frage, wie fotografische Fiktionen möglich sind. Anhand der Analyse von Foto-

grafien Joel Sternfelds und Gregory Crewdsons liefert er ein Beispiel dafür, wie leistungsfähig eine phänomenologisch argumentierende Bildtheorie ist. *Thomas Ebke* liefert dem Leser eine an Gilles Deleuze anschließende Interpretation des Filmes *Mirage* von Edward Dmytryk, um von hier aus bestimmte Probleme der Nachkriegsgesellschaft ins Auge zu fassen. Der Text von *Adrian Gaertner* verweist auf die Bedeutung der Traumdeutung in den antiken Hochkulturen – sowohl im Bereich des Alltagslebens als auch im politischen Kontext. Traumdeutung wird dabei als eine vormoderne Form der Erfahrungswissenschaft gezeigt, die ähnlich wie die Psychoanalyse jenseits eines »Oberflächenbewusstseins« Zugang zum Unbewussten, aber auch zum »Numinosen« eröffnen sollte.

*Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel & Diana Pflichthofer*

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 Kunsthistorik 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 Kunsthypothese 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 Förderung 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 vereinzelte Individuum jenseits der Erfahrung anonymer und verschlichter 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 arbeitet.⁵

Die bereits bei Semper verfolgten Tendenzen erfahren in Riegl's 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 Kunsthissenschaft, 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 Kunstwollens fasst. Sie ist präexistent vor jeder Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit – Bereichen, in denen sie sich zwar entfaltet, aus denen sie aber die Kunstherrschaft 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 geartete Erfassung der Beziehung zwischen Kunst und Realität erübrigkt sich für Riegl, also die Frage

nach einem repräsentativen Zusammenhang. Denn ihm gilt die Erforschung formeller Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Produktionen zugleich als Erforschung eines allumfassenden Weltzusammenhangs, 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 Riegls 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« (Riegls 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 unlösbar 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 Entbehrlisches 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.

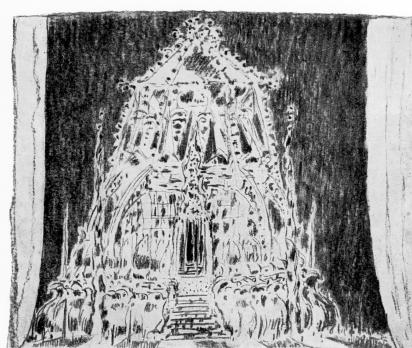
Zum einen ist Kunst in diesem Verständnis ein Axiom, wie es schon mit Bezug auf Riegls formuliert wurde. Sie ist als solches ge-

geben, nicht weiter ableitbar, ursprünglich. Sie ist nicht mehr nur, wie noch bei Schelling, Medium des Absoluten, sie ist das Absolute selbst. Kunsttheorie hat daher ihre innere Gesetzmäßigkeit zu erforschen, was aber unter dieser axiomatischen Setzung bedeuten muss, sie von Zwecken und Bedingtheiten zu lösen sowie das ihr anhaftende Geschichtliche und Soziale gleichsam abzustreifen. Zugleich liefert sich so Kunsthissenschaft die eigene wissenschaftstheoretische Begründung ihrer Eigenständigkeit, kann sich unabhängig setzen von früheren Verpflichtungen und Begründungszusammenhängen etwa gegenüber der Rhetorik und der Philosophie und auf diesem Wege eigene Bedingtheiten abstreifen und die bruchlose Integration der Selbstkommentare der Künstler in den Zusammenhang der Wissenschaft legitimieren. Diesem Selbstverständnis scheint auch zu entspringen, dass die ihm nahestehende philosophische Kunstauffassung Schellings als Erbe aus der Philosophie kaum je benannt wird.

Zum andern ist Kunst Fakt: das schon in der sinnlichen Erscheinung der Naturform auffindbare, das mithin tatsächlich unzweifelhaft Vorzufindende, in dem sich zugleich aber Wesenhaftes offenbart. Hierin liegt die Leistung der Schelling'schen Kristallmetapher, in der zugleich das in der vereinzelten Form walrende, alles umfassende Naturgesetz zutage tritt, Axiom und Fakt identisch werden. Diese Identität liefert die Begründung für die Aufspaltung der formalen und inhaltlichen Einheit des Kunstwerks, um die sich, wie gezeigt, die deutsche Klassik bemühte, und für den Einschluss jedweder alltagspraktischen Tätigkeit und sozialen Funktion in den Kunstbegriff, der nunmehr selbst Alltag und Sozietät zu begründen sich anschickt.

Bruno Tauts wachsendes Kristallhaus aus dem *Weltbaumeister*, das sich in ein kosmisches Spektakel der Farben, Formen und Töne entfaltet und schließlich in einem kubistisch

anmutenden Bildornament stillsteht (Abb. 1), illustriert im Medium expressionistischer Architekturutopie diese Vorstellung autonomer Kunst als Alleinheit. Sie ist ebenso hier präsent, als antizipatorische Mythologisierung der sich in den 20er Jahren etablierenden funktionalistischen Architektur,¹³ wie auch in Däublers Stilisierung der kreativen »Empfängnis« Cézannes, die durchaus der Eigendeutung des Künstlers folgt. Er suchte das Wissen von der Wirklichkeit im Malprozess auszuschalten, und doch zielte diese Beschränkung auf den subjektiven rein optischen Sehakt »auf eine neue Art von Sachlichkeit« (Boehm 1988, S. 31).¹⁴



- das leuchtende Weißtuch - im offiziell-satir. Büchner erkennt -



Völlige Entfaltung -- Sterne durchschimmern die Kristalltafeln -- Architektur --
- Nacht - Weltall - - eine Einheit - - - -
Keine Bezeichnung mehr -- Das Bild steht still -- - - -
DIE MUSIK SCHWEFT AUF EINEM UN-
ENDLICH LANGEN TON -- - - -

Abb. 1a und 1b: Das Kristallhaus und seine Entfaltung aus Bruno Tauts Weltbaumeister (1920)