

## **Stein aus Licht**

### **Mit dem Kristall ins Reich der Kunst**

**Daniel Spanke**

Der Kristall ist mit einem Versprechen verbunden. Kristalle sind selten, kostbar und begehrenswert. Nur unter Mühen sind sie in grosser Höhe oder der Tiefe der Erde zu finden. In Märchen stehen sie oft für den Punkt, wo das menschliche Leben an seinen äussersten Rändern mit dem Reich des Magischen und schlichtweg Anderen in Berührung kommt – dort kann das Wunder geschehen. Der Kristall verspricht eine Verwandlung des Lebens in existenziellem Sinne. In ihm strahlt das Licht einer höheren Welt auf. Ganz aus Materie, aus hartem, kaltem Stein, strahlt der Kristall doch in einem geradezu überirdischen Feuer. Sein Licht und seine Gestalt scheinen die Sterne auf die Erde zu holen. Seine Faszination besteht gerade aus der Vereinigung von Gegensätzen: Diamanten oder Quarze sind Inbegriffe harter und fester Materie und doch bis zur Entstofflichung durchsichtig, klar und bestehen scheinbar aus nichts als Licht. Völlig leb- und gefühllos wohnt dem Kristall doch ein geheimes Leben inne – Kristalle wachsen. Sogar die Grenze zwischen organischer und anorganischer Materie gilt für den Kristall nicht unbedingt. Auch Proteine, selbst Viren, die als zur Reproduktion drängende Eiweisskomplexe an der Grenze zum Leben stehen, können Kristalle bilden (Abb. 1).

Das Versprechen der Verwandlung, das im Kristall liegt, beruht auf einer parallelisierenden Denkfigur: Wenn tauber Stein so strahlen kann, wenn toter Stoff doch ein verborgenes Leben hat, dann kann auch der Mensch, so taub, todbedroht und materiegebunden er sich oft wähnen muss, zu einem höheren, reineren oder reicheren Dasein kommen. Dieses Versprechen ähnelt dabei durchaus dem der Kunst, von der wir uns ebenfalls Verwandlung wünschen – und sei es als nur Minimalanspruch, erbaut, berührt, bewegt oder angeregt zu werden. Auch das Kunstwerk ist selten, kostbar und begehrenswert. Als Entbanalisierungsmotiv haben beide – Kristall und Kunst – eine quasisakrale Dimension, die in unserer säkularisierten westlichen Kultur Bedürfnisse nach unverbindlicher, neuer Spiritualität erfüllen. Schon deshalb erscheint es höchst verlockend, mit dem Kristall vor Augen ins Reich der Kunst zu treten.

So irrational, geradezu spirituell die Erwartungen an Kristalle sind, so rational und streng ist dabei ihre Natur. Im Kristall verwirklicht sich gleichsam abstrakte Mathematik und wird konkrete, körperliche Geometrie, ja Geologie. Unsere Ausstellung Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst ist keine Mineralienausstellung und hat doch viel mit den gesteinsförmigen Elementen der Geosphäre zu tun. Denn wie kein anderes Motiv in der Kunst vereint der Kristall eine Symbolik mit formalen Prinzipien – regelmässige Gitter, polygone Ecken und parallele Wiederholungen gebrochener Kanten sowie spezifische Farbverschiebungen und -spiele –, die sich in der Gestaltung des Kunstwerks direkt niederschlagen können. Für Künstler konnte deshalb der Kristall als regelhaft gestalteter Körper und als geistiges Symbol für das Kunstwerk selbst, seinen vom Künstler gestalteten Körper und seine geistige Dimension stehen. Jörg Richter zeigt in seinem Katalogbeitrag, wie der Kristall als Material und Form die europäische Kunst seit karolingischer Zeit prägt.

Kristalle und Gläser – die Ordnung der Welt und im Kunstwerk Da dem Kristall auch ein kunstfähiges Formprinzip innewohnt, lohnt es sich, beim Kristallinen zu verweilen. Zwölf Kristallfotografien Alfred Ehrhardts, der 1918/19 bei Josef Albers und Oskar Schlemmer am Bauhaus in Dessau studiert hat und mit Wassily Kandinsky befreundet war, führen in unserer Ausstellung in das Reich der Kristalle ein (Kat. 76–87, S. 162–165). Ehrhardt hat stets in Motivserien gearbeitet, und es existieren insgesamt 361 unterschiedliche Kristallporträts, die Ende der 1930er Jahre

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

entstanden sind.<sup>1</sup> Sie zeigen die Vielfalt, die Schönheit und bizarre Fremdheit der mineralischen Welt, deren Strenge und mystisches Leuchten unserer Lebenssphäre entgegengesetzt scheinen. Dennoch vermag Ehrhardt dem jeweiligen Mineral eine Individualität zu verleihen, die durch den porträthafter Aufbau der nahe herangerückten Kamera das Objekt quasi zum Bildhelden erhebt. Jede Einzelheit kann in subtilen Nuancen genau gewürdigt und bewundert werden. Zugleich bekommt die Fotografie durch die Strenge des Formenrepertoires bei gleichzeitig erstaunlich konstruiert erscheinender Varianz, die ja gerade das Kennzeichen des Kristallinen ist, geradezu abstrakte Qualität.

Schon in der Antike war das kristalline Formprinzip, das Alfred Ehrhardt in den vielflächigen Mineralien so eindrucksvoll ins Bild setzt, Gegenstand einer Systematisierung und diente sogar zur Erklärung des Aufbaus der physischen Welt. Die von Platon in seiner Abhandlung *Timaios* ausführlich beschriebenen und nach ihm benannten fünf platonischen Körper sind diejenigen konvexen Polyeder grösstmöglicher Symmetrie – fünf Kristallformen also, die eine Gesamtheit grundlegender Raumgestalten repräsentieren. Platon weist jeden dieser Grundkörper zudem einem der vier Weltelemente und dem All zu und postuliert, dass die jeweiligen Stoffe aus diesen Formen aufgebaut wären.<sup>2</sup> Auch im Inneren der Natur herrschen also schon nach antiker Vorstellung, die bis weit in die europäische Neuzeit gültig war, kristalline Strukturen und Ordnungen (Abb. 2). Als Strukturprinzip der Materie war das Kristalline im europäischen Bewusstsein also fest verankert. Bernd Nicolai verweist in seinem Katalogbeitrag in diesem Zusammenhang auf den Kunsthistoriker Alois Riegl, der Ende des 19. Jahrhunderts festhält: »Das Grundgesetz, nach welchem die Natur tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation.«<sup>3</sup> Doch erst 1912 gelang es dem deutschen Physiker Max von Laue erstmals mit Hilfe der Beugungsmuster von Röntgenstrahlen, mit denen Materie durchstrahlt wurde, die tatsächlich kristalline Struktur der Festkörper auf molekularer Ebene nachzuweisen (Abb. 3). Für diesen ersten Blick ins Innere der Materie erhielt er 1914 den Nobelpreis für Physik und wurde zum Vater der Kristallografie, die 2014 mit einem Internationalen Jahr der Kristallografie gefeiert wurde.<sup>4</sup>

Diese Methode, die von Laue entwickelt hat, die so genannte Diffraktometrie, ist bis heute der Königsweg die Molekülstruktur aller möglichen Stoffe, selbst komplexester Proteine zu entschlüsseln, die dafür kristallisiert werden müssen. Auf diese Weise gelang 1953 die Strukturaufklärung der DNA, der Erbinformation. Erst im Kristallinen lernen wir also überhaupt den Aufbau der Materie. Nichtkristallin vorliegende Materie ist dieser Erkennbarkeit nicht zugänglich. Solche Festkörper weisen eine unregelmässige, amorphe Verteilung ihrer Grundelemente auf. Gläser sind typische Vertreter solcher amorpher Molekülaggregate, die man auf Grund ihrer Unordnung gar nicht beschreiben kann. Liegen Gesteine und Metalle in der Regel in kristalliner Form vor, gibt es durchaus auch Gesteins- und Metallgläser, deren Moleküle willkürlich zueinander stehen. Obwohl sie uns fest und hart erscheinen, ist ihre Grenze zu Flüssigkeiten – auch wenn sie als Festkörper nur als extrem viskos zu bezeichnen sind – nicht klar zu definieren.

Zwar sind bei Weitem nicht alle Kristalle lichtdurchlässig, aber die vom Licht durchstrahlte, facettierte Materie, die gleichsam aus sich selbst heraus zu leuchten und zu funkeln vermag, bestimmt wesentlich unsere Vorstellung vom Kristall. Diese Vorstellung ist so stark, dass wir selbst Gegenstände aus Glas – physikalisch eben eigentlich gerade das Gegenteil – als Kristall akzeptieren, wenn sie Lichtbrechung und Brillanz aufweisen. Yutaka Sones Glasobjekt *Medium Crystal Snowflake* spielt mit dieser Gegensätzlichkeit des durchsichtigen Materials, indem er aus einem eher formlosen Fuss eine überdimensionale Schneeflocke in ihrem typischen Habitus herauswachsen lässt (Kat. 113, S. 52).

Die innere Struktur der Gläser ist also unregelmässig wie in jeder fließenden Substanz. Eine Ordnung fehlt, weshalb die Moleküle selbst gleichsam unerkennbar bleiben. Nur was Ordnung hat, ist beschreibbar und deshalb intelligibel. Das Chaos hingegen ist nicht in Worte zu fassen und bleibt im Nebel des Unnennbaren und daher Unerkennbaren. Deshalb steht der Kristall nicht nur symbolisch für die Ordnung der materiellen Welt seit antiker Zeit. Denn das Innere der Materie ist naturwissenschaftlich tatsächlich nur erkennbar, wenn sie kristallin strukturiert, das heisst wenn ihre Elemente in regelmässigen, sich periodisch wiederholenden Gitterstrukturen angeordnet sind. Für uns erkennbare Ordnung ist also immer eine kristalline Ordnung, und Unregelmässigkeit im kristallinen System ist dabei eine Regelmässigkeit, die nur noch nicht erkannt worden ist, weil etwa die Einstellung der Betrachtung bis in den mikrokristallinen Bereich nicht fein genug war. Das Kristalline verspricht also auch, das Ganze des Systems sei prinzipiell erkennbar. Dem Kristall wohnt eine Erkenntnisdimension inne, die ihn als Symbol des Geistigen in der Materie höchst geeignet macht. Im Kristall zeigt auch die unbelebte Natur eine in der Welt waltende Vernunft, indem sie sich mit der erkennenden Vernunft des Menschen verbinden kann. In der hohen und klaren Beschreibbarkeit des Kristalls wiederholt sich also gleichsam die Schöpfungsgeschichte durch einen wortgewaltigen jüdischchristlichen Gott, der aus dem Nichts das Etwas als Inseln und Welt des Vernünftigen und deshalb Erkennbaren ins Dasein ruft. Zur Rhetorik des Kunstwerks gehört es seit der Neuzeit, diese in der Natur leider oft nur allzu undeutlich wahrnehmbare Ordnung und Schönheit geklärt und gleichsam zu sich selbst gekommen sichtbar zu machen. Diese Vernunftzugänglichkeit der Materie im Kristallinen formt den Schlüssel, den Gegensatz zwischen Geist und Materie zu überbrücken und beide in ein positives Verhältnis zu bringen. Für die Kunst ist diese Brücke deshalb so attraktiv, weil auch für das aus Materie bestehende Kunstwerk erst durch seine geistige Dimension die Statuserhöhung vom blossen Dingobjekt, vom Teil eines Ameublements oder vom lediglich medialen Träger politischer, religiöser oder sonstiger Botschaften zum Erkenntnisobjekt, das aus seiner Gestalt heraus »sinnlich organisierten Sinn«<sup>5</sup> stiftet, begründet werden kann. Regine Prange hat in ihrer Dissertation *Das Kristalline als Kunstsymbol* (1991) die Grundlagen für Betrachtungen des Kristalls als Prinzip der Kunst gelegt. Die bisher einzige Kunstaussstellung zum Thema fand 1997 unter dem Titel *Kristall. Metapher der Kunst in der Lyonel-Feininger-Galerie in Quedlinburg* statt.<sup>6</sup> Die dort gelegten Pfade nehmen wir auf und führen sie weiter. Regine Prange konnten wir für einen neuen Beitrag zu unserem Katalog gewinnen, der den Bogen von Schellings Kunstphilosophie über Wenzel Hablik, Paul Klee, Joseph Beuys bis zu Jeff Koons und Superman spannt. Auch Verena Kuni blickt auf die Kunst unserer Ausstellung durch die Brille des Kristalls – die vom Beryll ohnehin den Namen hat – und führt die Kristallspur der Klassischen Moderne in die Gegenwartskunst weiter.

### **Der Kristall aus den Bergen**

Das Kunstmuseum in der Eidgenössischen Bundesstadt Bern ist auf Grund seiner Lage für eine Ausstellung zum Kristall ein idealer Ort. Bei gutem Wetter zeigt sich hinter der Silhouette der Stadt das Dreigestirn des nahen Berner Oberlandes – Eiger, Mönch und Jungfrau – als überragende Spitzen von majestätischer Erhabenheit. Die Schweiz ist auf der Karte der ästhetischen Topografie besonders eng mit einer für die Kulturgeschichte Europas grundlegenden Neubewertung von Landschaftsräumen verknüpft, die nicht mit dem klassischen Ideal des »Schönen« verbunden werden können. Die Alpen galten noch bis in das 18. Jahrhundert als wilde, gefährliche und nur unter Schwierigkeiten zu bereisende Region, die gleichsam am Rand der menschlichen Zivilisation dem Reich des Dämonischen und des Teufels nahe war. Dort, in den Bergen, wächst allerdings auch der Kristall. Die Schrecknisse eines solchen nur zu durchquerenden Gebiets wurden im Zeitalter der Aufklärung umgedeutet in die neue ästhetische Kategorie des »Erhabenen«, des »Sublimen«, als eine Grenzerfahrung, die das Menschliche ins Majestätische hinein übersteigert.<sup>7</sup> Wenn Johann Wolfgang von Goethe 1775 auf einer Reise den Gotthard, einen der wich-

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 - 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

tigsten Passwege von Nordeuropa über die Alpen, nicht nach Italien hinabsteigt, sondern die Schweiz selbst zum Reiseziel wird, ist dies ein Zeichen für diesen Wandel in der ästhetischen Wahrnehmung der Schweiz als Bergland.<sup>8</sup> An dieser neuen positiven Deutung hat die kristalline Natur der Alpen einen gewichtigen Anteil. So lautet eine der 49 Strophen des bereits 1729 von Albrecht von Haller geschaffenen und viel gelesenen Monumentalgedichts *Die Alpen*:

»Allein wohin auch nie die milde Sonne blicket, Wo ungestörter Frost das öde Tal entlaubt, Wird hohler Felsen Gruft mit einer Pracht geschmücket, Die keine Zeit versehrt und nie der Winter raubt. Im nie erhellten Grund von unterirdischen Grüften Wölbt sich der feuchte Ton mit funkeln-dem Kristall, Der schimmernde Kristall sproßt aus der Felsen Klüften, Blitzt durch die düstre Luft und strahlet überall. O Reichtum der Natur! verkriecht euch, welsche Zwerge: Europens Diamant blüht hier und wächst zum Berge!«<sup>9</sup>

Die Alpen mögen rau und hart sein, aber vom »Schutt der Schöpfung« und von »formlosen Ruinen«<sup>10</sup> machen die Schweizer Alpen eine ästhetische Karriere zu »Europens Diamant«, die die Grundlage auch für den bis heute anhaltenden Tourismus und damit auch für den Wohlstand in einer Region bildet, die noch bis in das 19. Jahrhundert hinein eine der ärmsten des Kontinents war. Im Kristallinen ist dabei das Prinzip gefunden, die chaotische Formlosigkeit der Berge, die ihre ästhetische Schwierigkeit bis in das 18. Jahrhundert hinein bestimmte, zur künstlerischen Klärung einer Ordnung zu bringen, welche ihnen auch natürlicherweise entspricht. In ihrer kristallinen Natur, als Pyramidenformen, als Spitzen, als komplexe Polyeder, sind die Berge ästhetisch darstellbar, weil damit prinzipiell eine Kategorie der Wertschätzung gefunden war, die auch für die Hochachtung eines Bildes als Kunstwerk bedeutend ist. Ein für diese Deutung der Berge markantes Beispiel stellt in unserer Ausstellung *Le grand Eiger* des Genfer Malers Alexandre Calame dar, der einem der Hauptberge des Berner Oberlandes ein Denkmal als ein von der Sonne hinterleuchteter, gigantischer Kristall setzt (Kat. 11, S. 95).

Am Beginn der künstlerischen Auseinandersetzung mit den künstlerisch widerspenstigen Strukturen des Gebirges stehen dabei auch naturwissenschaftliche Interessen. Caspar Wolfs exakte Gemälde der Berge und Gletscher sind noch heute von grossem Interesse für die Erforschung der Gletscher im Zusammenhang mit dem Klimawandel. Dass dies durchaus im Interesse des Künstlers liegt, zeigt Wolf auch im präzisen Titel eines Werks wie *Die Schwarze Lütschine, aus dem Unteren Grindelwaldgletscher entspringend* (Kat. 1, S. 84) und in den winzigen Betrachterfiguren, die sich von einer Lokalkolorit schaffenden Staffage des Barocks zu wissenschaftlich interessierten Reisenden entwickeln, mit denen sich der Bildbetrachter identifizieren kann. In Wolfs epochemachenden Gemälde kann studiert werden, wie ein Künstler mit den Bergen als einer ästhetisch neuen Herausforderung ringt, indem er die ungeordnet wirkenden Massen des Hochgebirges in eine künstlerische Komposition bringt und dabei die für den Kristall typische Nähe zu den sich damals gerade formierenden Naturwissenschaften nutzt, um die Berge ästhetisch zu erobern.<sup>11</sup> Wie markant Caspar Wolf damit eine in ganz Europa neu ansetzende Bewegung repräsentiert, zeigt Johannes Grave in seinen auf Carl Gustav Carus fokussierten Überlegungen zur Faszinationsgeschichte des Kristallinen für die Kunst des 19. Jahrhunderts in unserem Katalog.

### **Kristallbauten**

In Gemälden des 19. Jahrhunderts erscheinen Architektur und vor allem gotische Gebäude (Kat. 13, S. 97) und Kathedralen wie eine kristalline Naturformen konsequent zu höchster Klärung bringende Kunstform. In Vincenz Statz' berühmtem Aquarell *Und fertig wird er doch* (Abb. 4) kristallisiert sich die Vision der vollendeten Kölner Domtürme innerhalb eines Rahmens aus Gesteinskuben, die der Baumeister ihrer eigenen formalen Potenz gerecht weiter zu gestalten ver-

steht. Die Gotik erscheint dabei nicht als historistische Möglichkeit unter vielen, sondern gleichsam als der Natur bereits innewohnender natürlicher und zugleich höchst kunstvoller Baustil. In der Kathedrale verwirklicht sich ein Abglanz des Göttlichen nicht nur in ihrer religiösen Funktion, sondern gerade auch in ihrer kristallinen Ausformung.

Im frühen 20. Jahrhundert haben sich die Architekten von der Gotik als historischem Vorbild gelöst und überführen die Sprache des Kristallinen in die Moderne. Künstler wie Wenzel Hablik (Kat. 14–22, S. 98–105), Hans Scharoun (Kat. 23–27, S. 106–109) und Bruno Taut (Kat. 28–35, S. 110–118) bildeten eine über Briefe korrespondierende Gemeinschaft mit dem programmatischen Namen »Die Gläserne Kette« und planten nichts weniger als eine bauliche Revolution, die auch entsprechende gesellschaftliche Auswirkungen haben sollte. Bruno Taut war in dieser Bewegung der führende Kopf. Sein *Glashaus* auf der Kölner Werkbundschau 1914, als Pavillon der Leistungsschau der Glasindustrie geplant und grösstenteils von dieser finanziert, war ein »Versuchsbau für die Branche der Glasproduzenten«, aber zugleich »Stadtkrone«, »Volkstempel« und »kosmischen Vision in baulicher Gestalt, die später in den Architekturphantasien der Gläsernen Kette eine so große Rolle spielte«. <sup>12</sup> Eine Illumination verlieh dem *Glashaus* mit seiner facettierten Kuppel vor allem nachts »das Aussehen eines gigantischen, regenbogenstrahlenden Diamanten«. <sup>13</sup> Bei der Konzeption des Pavillons stand Taut in enger Verbindung zu dem Schriftsteller Paul Scheerbart, der für das *Glashaus* einen Sinnspruch dichtete, der auf dem Kuppelreif und über der Tür zu lesen war: »Glück ohne Glas, wie dumm ist das – Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last – Im Glashaus brennt es nimmermehr, man braucht da keine Feuerwehr – Das Licht will durch das ganze All – und ist lebendig im Kristall«. Auf Wunsch von Bruno Taut wurde auch noch der Satz »Was wäre die Konstruktion ohne den Eisenbeton. Musik!« hinzugefügt. Im selben Jahr der Kölner Werkbundausstellung mit Tauts *Glashaus* erschien auch Scheerbarts programmatisches Buch *Glasarchitektur*, das Taut gewidmet ist. An zahlreichen Stellen ist davon die Rede, wie die neue Glasarchitektur zur Verwandlung des Menschen führen werde und dass die Erde sich wie mit Brillantschmuck umkleidet einer Zeit neuer Herrlichkeit entgegensehen dürfe. Scheerbarts Visionen, dass auch der Militarismus die gläserne Verwandlung der Erde befördern werde, weil Schäden durch Lufttorpedos leicht zu reparieren wären, <sup>14</sup> haben sich nicht erfüllt. Die Ereignisse überschlugen sich 1914; die Werkbundausstellung musste wegen des Kriegsausbruchs Anfang August des Jahres nach nur drei Monaten vorzeitig schliessen.

Bernd Nicolai beleuchtet in seinem Aufsatz ausführlich das kristalline Bauen seit der Romantik mit seinen Träumen, Hoffnungen und Utopien. Wie sehr zwar diese Utopien, nicht aber die Sprache des Kristallinen bereits Vergangenheit sind, kann in der Ausstellung das Modell der Monte-Rosa-Hütte zeigen, die vom Schweizer Alpen-Club (SAC), der ETH Zürich sowie der Hochschule Luzern – Technik & Architektur von 2003 bis 2009 geplant und verwirklicht wurde (Kat. 36, S. 119). Im Unterschied zu Tauts Baufantasien, im Rahmen seiner *Alpinen Architektur* auch für einen Monte-Rosa-Bau (Kat. 35, S. 118), wurde die Monte-Rosa-Hütte für eine konkrete Nutzung als Berghütte für den alpinen Tourismus angelegt. Ihre massive Konstruktion steht im Widerspruch zu den ätherischen Konstrukten Tauts, denen man tatsächliche Realisierbarkeit kaum zutraut. Die Bergkristallform der Neuen Monte-Rosa-Hütte verspricht nicht mehr eine bessere und geistigere zukünftige Welt, sondern bietet soliden Schutz in einem touristisch passenden Design mit einem modern-zünftig ausgestatteten Ambiente im Inneren.

### **Kristalline Abstraktion und Farbenkristall**

Bruno Tauts *Glashaus* ist leider nicht mehr in allen seinen Details zu rekonstruieren. So fehlen genauere Ausführungspläne oder Fotografien von einem der kühnsten Ausstattungsteile, von dem wir nur aus schriftlichen Quellen wissen: ein mit Glasteilen gefülltes, drehbares Kaleidoskop im Erdgeschoss, durch das Licht von aussen wie durch ein lebendiges Fenster gefallen sein muss

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

(Abb. 5).<sup>15</sup> Dieses Kaleidoskop hat den Besucher des *Glashauses* in eine abstrakte Welt der polygonalen Symmetrieachsen, Spiegelungen und wechselnden Farbfiguren wie in einen kristallinen Himmel entführt. Für diesen »Schönbildseher«, so die wörtliche deutsche Bedeutung der griechischen Bezeichnung, hatten verschiedene Künstler im Wechsel gezeigte Glasfüllungen geschaffen, unter anderem Adolf Hölzel – auch Lehrer von Franz Mutzenbecher –, der eng mit Taut zusammenarbeitete, von dem die Entwürfe für die Glasfenster des *Glashauses* stammten und der ebenfalls eine Glasfüllung für das Kaleidoskop schuf.<sup>16</sup>

Ein solches Kaleidoskop kann man geradezu als Ideal von Hölzels Kunst ansehen.<sup>17</sup> Ab 1905 entwarf der Künstler seine Bilder in allererster Linie als flächige Kompositionen reiner Linien, Farben und Formen, denen er in einem zweiten Schritt auch wieder gegenständliche Motive, häufig etwa eine Figureszenerie mit christlichem Bezug, zuweisen konnte. Hölzel konzipierte seine Bilder als ideale, harmonische Gemeinschaften verschiedener, aber prinzipiell ähnlicher Elemente. Seinen an mosaikartige Glasfenster erinnernden Gemälden und Papierarbeiten liegt stets ein Kompositionsgerüst aus sich kreuzenden Linien und geometrischen Elementarfiguren zu Grunde. Diese sind häufig noch als Bleistiftliniengitter unter der Farbschicht zu erkennen. Hölzel begreift die Bildfläche als ein Experimentierfeld für das Arbeiten mit den grundlegenden künstlerischen Mitteln und wendet sich gerade auch als Akademielehrer radikal von der akademischen Perfektionierung realistischer Wiedergabe ab. Er wird zu einem der Pioniere der Abstraktion, indem er einen wichtigen Anteil an der modernen Umformung des Gemäldes von einer schirmartigen Oberfläche, auf der wie durch Zauberhand kunstvoll ein Bild erscheint, zu einer Bühne für flächige Strukturen, die gar keine geschlossene und vollendete Anmutung mehr bieten muss, beiträgt und dies seinen Schülern, darunter Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Johannes Itten, vermittelt. Kristalline Strukturen mit ihrer Rhetorik des Gebrochenen, Spannungsvollen, Durchleuchteten, Strahlenden und geheimnisvoll Geistigen setzt Hölzel als formale künstlerische Strategie ein, Schritte in ein Kunstreich zu tun, das damals noch wenig bekannt war und der Entdeckung harpte. Das gemalte oder gezeichnete Bild wird dadurch gleichermassen zu einem Mittel und Gegenstand künstlerischer Forschung über die Gesetzmässigkeiten der Beziehungen von Farben und Formen. Die Kristallografie erforscht solche Formenbeziehungen zwar nicht in zu malenden Bildern, aber in der Natur vorkommenden Festkörpern. Allerdings geht Adolf Hölzel davon aus, dass das künstlerische Bild nicht bloss eine reine Fiktion des Künstlers ist, sondern Teil unserer tatsächlichen Welt und abstrakte Malerei somit eine Wirklichkeitswissenschaft ist. Einen programmatischen Text überschreibt Hölzel deshalb auch mit dem Motto: »Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will.«<sup>18</sup>

Doch nicht nur Formen, auch die Farben des Malers lassen sich als Ergebnis eines Durchgangs durch das Kristalline verstehen: Seit Isaak Newton wissen wir vom weissen Licht, das durch die Kanten des Prismas geschickt wird, sich in die einzelnen Wellenlängen nach Farben auffächert und so das ganze Reich der Farben sichtbar werden lässt. Auch die Farben werden also im Kristall geboren. Schon Caspar Wolfs *Schneebrücke und Regen-' bogen im Gadmental* (um 1778) zeigt den Ursprung einer neuen, wissenschaftlichen Begründung der Farben im Naturphänomen des Regenbogens, vor dem der Künstler so deutlich die kristalline Spitze eines Felsens wie eine Anzeigenadel platziert (Kat. 2, S. 85). Diese »naturwissenschaftlichen Farben« werden in der Abstraktion dann eine Strategie, das nicht abbildende Bild dennoch mit der Natur zu verbinden und damit »welthaltig« zu machen.<sup>19</sup> So hat Adolf Hölzel seine Palette ab 1905 konsequent auf diesem spektralen Farbkreis aufgebaut und nach naturwissenschaftlichen Harmoniegesetzen im Farbreich gesucht, die es in der Musik längst geben würde und nach denen man komponieren konnte. Auch Bruno Taut verstand seine Architektur, wie oben ausgeführt, als in Eisenbeton konkretisierte Musik. Augusto Giacomettis bezeichnenderweise als grosses Rund, als Tondo kon-

ziertes Gemälde *Glaspolyeder* von 1919 stellt die Ganzheit des spektralen Farbreichs und zugleich das überreiche Spiel der Farbzerlegungen, die aus dem vielflächigen Kristallkörper brechen, dar (Kat. 48, S. 133). Wie eine spätere, sehr viel strengere Konsequenz aus der Spektralnorm mutet Richard Paul Lohses *Dreissig vertikale systematische Farbreihen in gelber Rautenform* an, in dessen innerer Struktur der Diamant eines auf die Spitze gestellten Quadrates erscheint (Kat. 97, S. 177).

Im Vergleich zu Hölzels Reduktion auf spektralfarbige Flächen erscheinen Lyonel Feiningers virtuos gestufte Gemälde gegenstandsgebundener, weniger radikal, malerisch allerdings deutlich subtiler. Während Hölzel eher ein Vorläufer der geometrischen Abstraktion und der Farbfeldmalerei ist, zielt Feiningers Malerei mehr auf eine Vergeistigung der uns vertrauten Welt ab. Es ist zweifellos kein Zufall, dass eines seiner Hauptmotive die mittelalterlichen Kirchengebäude in der thüringischen Umgebung Weimars darstellen, wo Feininger ab 1919 am Staatlichen Bauhaus lehrte. Mit diesen Kirchenbauten hatte er das Motiv gefunden, mit dem sich die geistige Dimension seiner Kunst auch inhaltlich verbinden liess. Allerdings bleibt diese geistige Dimension eher diffus, da es nicht mehr wie in der Romantik um eine tatsächlich christliche Vision des Abendlandes ging. Der Kirchenbau wird zum Symbol des Geistigen allgemein, wenn Feininger ihn 1919 – kristallin nach allen seinen Rändern ausstrahlend – auf den Titelholzschnitt für Programm und Manifest des Bauhauses setzt, der Schule, die schon in ihrem Namen an die Dombauhütten des Mittelalters erinnert (Kat. 45, S. 129).<sup>20</sup> Den Programmtext schliesst Walter Gropius mit dem Satz »Architektur wird Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Zeitalters.«<sup>21</sup>

### Das Leben der Kristalle

In seinem viel gelesenen, 1907 erstmals veröffentlichten Buch *Abstraktion und Einfühlung* postulierte Wilhelm Worringer einen Abstraktionsdrang, der historisch am Anfang jeder Kunst stünde und »Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallischen oder allgemeiner gesprochen in aller abstrakten Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit« sucht.<sup>22</sup> Dieser kristallisierende Abstraktionsdrang entspringe dem Bedürfnis, die Objekte der Aussenwelt den als nicht beherrschbar empfundenen Lebenszusammenhängen zu entreissen und gleichsam zu absoluten Werten zu beruhigen. In der Tat wohnt dem Kristall als Denkfigur eine Frage nach dem Leben und folglich auch nach dem Tod inne – allerdings in umgekehrter Richtung: Vom toten Stoff ergibt sich die Frage nach einem darin möglichen Leben. Die erste Grenze zwischen anorganischer und lebensfähiger Materie wurde niedergerissen, als es Friedrich Wöhler 1829 erstmals gelang, eine organische Verbindung, Harnstoff,  $\text{CH}_4\text{N}_2\text{O}$ , zu synthetisieren. Bis dahin war man davon ausgegangen, dass die künstliche Herstellung von lebensgrundlegenden Substanzen nicht möglich sei, da dazu eine so genannte Lebenskraft, die »vis vitalis«, notwendig sei. Das Künstlerpaar Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger setzen sich mit dieser irritierenden, im Kristall ins Schillern geratenen Grenze zwischen belebter und unbelebter Natur auseinander, indem sie Harnstoffkristalle in giftig pinken Farben wachsen lassen, die an Pflanzen erinnern, zu deren industriellem Anbau Harnstoff als Stickstoffdünger wiederum die Grundlage bietet (vgl. Kat. 109, S. 190/191). Dabei beziehen sich Steiner & Lenzlinger im Titel ihrer für die Berner Ausstellung entstehenden Installation *Kristallseelengärtnerei* auf Ernst Haeckels Buch *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, das 1917 erschien. Darin führt Ernst Haeckel seine Idee auch bildlich hoch attraktiv aus, die ganze Natur – einschliesslich der anorganischen Materie – sei belebt und die Natur gestalte wie ein Künstler (Abb. 6).

Die Parallelisierung von »Kunstformen der Natur«, Pflanzenwachstum und Kristallwachstum wird für das Werk von Paul Klee ein wichtiges künstlerisches Interesse. Schon Regine Prange weist in ihrer grundlegenden Arbeit *Das Kristalline als Kunstsymbold* auf die grundlegende Bedeutung des

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Kristalls als Denk- und Gestaltungsfigur für Paul Klee hin. Er entwickelt noch in den 1910er Jahren mit der Abstraktion aus dem Kristallinen eine Strategie der Bilderfindung, die nicht im Abbildlichen aufgeht, sondern das Eigentümliche des Visuellen auf der Fläche eines Kunstwerks betont (Kat. 60, S. 145, Kat. 59, S. 144). 1926/27 entwickelt Klee in zahlreichen Zeichnungen (Kat. 58, S. 144) und einigen Gemälden (Kat. 65, S. 151) eine Darstellungsweise aus miteinander verschränkten, blockartigen Elemente, die wie ein Fischgrätparkett anmuten und die die ganze Bildfläche gleichsam durchkristallisieren. Viele dieser Werke zeigen pflanzliche Motive oder führen sogar in einen märchenhaften Garten. Die hartkantige Darstellungsweise, dem Kristallinen in den Gemälden noch weiter durch einen schimmernden, aus dem Dunkel leuchtenden Farbauftrag angenähert, widerspricht im Grunde dem Organischen des Motivs. Im kristallin aufgefassten Pflanzenmotiv stellt Klee vergleichend die Wachstumsprinzipien der Natur gegenüber und zusammen. Dass der Pflanze überhaupt eine Wachstumsqualität innewohnt, macht Klee durch diesen gleichsam überlagernden Vergleich, der zudem grosse poetische Kraft entwickelt, anschaulich. Klee ist sich jedoch sehr bewusst, dass es sich dabei um einen Kunstgriff handelt und er Naturforschung auf dem Feld der Kunst betreibt, wenn er eine Papierarbeit mit einem Blumenstrauss, der aus sich kristallin durchdringenden geometrischen Formen zusammengesetzt ist, treffend als *Plastik nach einer Blumenvase* betitelt (Kat. 69, S. 153). Im Kunstwerk lebt die Blume nicht; sie wird zu etwas künstlich neu Erfundenem, das dennoch eine eigene Weise des Nachdenkens über die Wirklichkeit ermöglicht. In Klees zentralem Gemälde *Ad Parnassum* aus dem Jahr 1932 (Kat. 70, S. 154/155), das den Weg zum Musenberg Apolls und die verwandelnde Erfahrung der Kunst selbst zum Thema hat, wird der Kristall nicht nur in der perfekten Pyramide des Bergs selbst zum Kunstsymbol, sondern auch in seinem vibrierend schimmernden, die Bildoberfläche in einer Gitterstruktur gleichmässig besetzenden Farbblockchen.<sup>23</sup>

Klees Auseinandersetzung mit dem Kristall reicht zurück in die Zeit des Ersten Weltkriegs. 1915 schreibt er in sein Tagebuch: »Einst blutete die Druse: Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich denn sterben, ich Kristall?«<sup>24</sup> In der Identifikation des Künstlers mit dem Kristall, die Michail Matjuschins *Selbstporträt »Kristall«* exemplarisch im Kontext der russischen Avantgarde verbildlicht (Kat. 49, S. 135), härtet sich der Künstler gegen die erschreckenden Vorstellungen von Krieg und Tod und nimmt für sich eine unsterbliche Künstlernatur an. 1916 wird Klee einberufen und seine Frage auf die Probe gestellt.

Sucht sich Klee gegen den Tod durch kristalline Verwandlung zu feien, wird das Tödliche des Kristalls und seines Formprinzips bei Joseph Beuys zu einem wichtigen künstlerischen Gedanken. Der Kristall verbildlicht für Beuys einerseits das klare, rationale, analytische Denken. Er bildet gleichsam den Kältepol menschlicher Existenz. In seiner Zeichnung *Explodierender Schädel mit Kristall* (Kat. 90, S. 167) sprengt schliesslich das überhand nehmende kristallassozierte Denken die Lebensform des runden Schädels. Aber der Kristall markiert auch den *Punkt wo ein Märchen geschah!* (Kat. 89, S. 166), als formgebender Ursprung möglicher menschlicher Geschichten. In Beuys' Vitrine *Honigpumpe* ist ein grosser Pyritkristall mit »Denken« bezeichnet, das durch entsprechendes Handeln sozial erwärmt und gleichsam verflüssigt werden muss, damit Honig als Symbol lebensaktivierenden Denkens in Bewegung kommen kann (Kat. 91, S. 168/169). Pyrit, Eisenschwefelkies, wird auch »Katzen-« oder »Narrengold« genannt, weil es echtem Gold ähnlich ist, aber viel häufiger zu finden und dementsprechend weniger kostbar ist. Das »Narrengold« täuscht also nur eine Erfüllung von Wünschen vor, und bei diesem Stadium darf es eben nicht bleiben. Das muss es auch nicht, wenn es als Ausgangspunkt für einen Aufbruch und Prozess in lebendigere Zusammenhänge dienstbar gemacht wird. Zugleich ist Pyrit ein natürlicher Halbleiter, der in Detektorradios eine wichtige Rolle spielt. Als »Empfängerkristall« hat er für Beuys auch die Funktion eines Kanals für Informationen, mit denen man sich auf den Weg der

Transformation machen kann. Diese Reise mit Hilfe des Kristalls ist sicher in keinem Reisebüro zu buchen. Genau diese mythische und märchenhafte Kraft des Kristalls zum Aufbruch in eine neue, geistige Dimension des Lebens verbildlicht Marina Abramović mit ihren aus Amethystklötzen geschnittenen *Shoes for Departure* (Kat. 92, S. 171).

### **Kristallwasser, Steinwolken und Achatstrategien**

Auch Meret Oppenheim macht sich künstlerisch auf den Weg in andere, verzauberte Welten, für die der Kristall als Prinzip eines radikal anderen Lebens steht. In ihrem Entwurf für einen Brunnen *Kristall*, der nicht zur Ausführung kam, knüpft sie sogar an die kristalline Architekturtradition der Moderne an. In einem ihr zuzuschreibenden Katalogtext führt sie aus, dass der Kristallbrunnen nicht in einer modernen Umgebung – in der Häuser etwa eine Architektur aufweisen, die den metallischen Kristallkuben ähnlich ist – aufgestellt werden sollte, sondern zwischen älteren Bauten »als Kontrast« wirken sollte.<sup>25</sup> Der architektonisch historischen Umgebung, wie sie Oppenheim in Bern allenthalben vor Augen haben konnte, wird mit dem Kristallbrunnen die Erinnerung an gegenwärtige Architektur und deren kristalline Form hinzugefügt. Zugleich wird über die Bergkristallform aber auch der Naturbezug, der mit solchen modernen Architekturen zumeist gar nicht mehr verbunden wird, in der die Ornamentik alter Architektur aber präsent sein mag, deutlich sichtbar. Zudem muss man sich hoch aufschliessende Wasserstrahlen vorstellen, die im Zurückfallen über die spiegelnden Quader rieseln und deren harte Lichtreflexion bewegt und natürlich lebendig erscheinen lassen.<sup>26</sup> In einem von ihr verfassten Text, »Überlegung zur Kunst auf öffentlichen Plätzen«, wünscht sich die Künstlerin, dass durch Kunst auch in »alte, etwas »muffelige« Stadtviertel« durch »spielerischen Geist« etwas in unseren Alltag zurückgebracht werden könne, nach dem manche sich heimlich sehnten.<sup>27</sup>

Mit solchem »spielerischen Geist« versetzt Meret Oppenheim in ihren Gemälden und Papierarbeiten Achate in den Nachhimmel (Kat. 100, S. 179), lässt Wolken in ihrer äusseren Form scharfkantig kristallisieren (Kat. 101, S. 180; Kat. 102, S. 181) oder zeichnet eine Achatscheibe in so grosse Nähe zu einem Mitochondrium – dem Kraftwerk einer lebendigen Körperzelle –, dass die Grenze zwischen Mineralogie und Biologie auch hier verwischt (Kat. 99, S. 178). Assoziieren wir den Kristall stets mit polygonalen, scharfkantigen, eckigen Formen, zeigt die Achatscheibe Oppenheims organische Formen. Solche Formen kennen wir durchaus vom Achat, der in Bändern, Drusen und Knollen vorkommt. Kristalline und biologische Welt berühren sich tatsächlich, in den Wolken bilden sich wirklich Eiskristalle aus Wasser – Oppenheims vertauschender Surrealismus ist keineswegs ein abwegiger, der gänzlich fremde Dinge überraschend zusammenbringt, sondern ein zarter, höchst poetischer, der sich sanft den Weg in unsere Wahrnehmung bahnt. Mineralogisch gehört der Achat zu den mikrokristallinen Quarzen, die oft Hohlräume anderer Gesteine ausfüllen (Kat. 79, S. 162). Solche Achate werden dann auch mit einem biologischen Vergleich »Mandeln« genannt. Schon diese eingebürgerte Bezeichnung spielt also mit der assoziativen Vertauschung und im strengsten Wortsinne Vergleichung von belebter und unbelebter Sphäre, die zu den Grundlagen der Kristallvisionen in der Kunst seit der Romantik gehört.

Als »Achatstrategie« kann man auch Bernard Frizes Malweise für eine Serie von Gemälden bezeichnen, aus der wir in der Ausstellung *Amiria* zeigen können (Kat. 104, S. 184/185). Der Künstler arbeitet konsequent in verschiedenen Bildserien an der Entwicklung von Malweisen, welche die Malerei auf ihre technische Grundlage zurückführen: die Bildfläche mit Pinselstrichen zu bedecken. Damit schreibt Frize die Geschichte der modernen Abstraktion fort, die auf der Einsicht beruht, dass die Tatsache, ein gemaltes Bild sei eben keine Vortäuschung eines geöffneten Fensters in der Wand, durch das wir vertraute Sehwelten der Wirklichkeit erblicken können müssten, auch für die Malerei selbst zu Konsequenzen führen muss. Hatte sich die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts dabei am Kristallinen als einem quasiabstrakten Naturmotiv orien-

tieren können, geht Frize einen Schritt weiter und verwirklicht seine Malerei als ein Konzept der Flächenbedeckung mit Pinselstrichen. Im Falle von *Amiria* führt dies zu sternförmig geführten, gebänderten Pinselspuren, deren Ergebnis tatsächlich an Achate erinnert, die ebenfalls in sich immer weiter anlagernden Schichten unterschiedlicher Färbung einen Hohlraum ausfüllen. Der auszufüllende »Hohlraum« wäre im Falle von Frizes Kunst die Fläche des Bildes, die lückenlos mit farbigen Pinselzügen bedeckt wird. Dabei wird nicht vom Bildformat konzentrisch nach innen gearbeitet, sondern in Bahnen, die das Geviert als Ausschnitt aus einer möglichen grösseren Struktur wie die einer geschliffenen Steinplatte erscheinen lassen. Mit zwei horizontal oben und unten verlaufenden Absetzungen wird dabei sogar die Vorstellung einer Stufung zugelassen, die das Steinartige der Komposition noch unterstreicht, ohne dass man von einer Abbildung sprechen kann. Hier schafft es der Künstler tatsächlich mit seinen ureigenen Mitteln, farbige Pinselzüge auf einer Bildfläche zu hinterlassen, »parallel zur Natur«.

### **Kristallisationen der Werkauswahl**

Der Blick in den Kristall entfaltet seine Faszination in der Imagination einer anderen Welt, in welcher Ganzheit und Fragment, Tod und Leben in ein anderes, sich durchdringendes Verhältnis gebracht sind. Durch die Facetten des Kristalls wird die Erscheinungswelt scharf gebrochen, ineinander gespiegelt, kaleidoskopisch vervielfacht, und auch An- und Ausschnitte können ein Ganzes repräsentieren, weil die Subjektivität des Blicks wiederum objektiv an den Winkel gebunden ist, in dem man in den Kristall blicken kann. In der Kristallwelt ist es deshalb nicht möglich, einen Standort unangreifbarer Überschau zu gewinnen. Dies gilt gleichermassen für Themenausstellungen zur Kunst. So hat sich die Ausstellung über den Zeitraum von etwa eineinhalb Jahren entwickeln und gleichsam in ihren verschiedenen Facetten kristallisieren können. Es war uns wichtig, eine bei thematischen Ausstellungen öfter vorkommende gleichmässige und kleinteilige Struktur, bei dem ein Werk für einen Künstler oder eine Künstlerin steht, zu vermeiden und eher unterschiedliche Facettengrössen zuzulassen. Für Paul Klee lag dies zum Beispiel nahe, und auch ein dem Schweizer Publikum nicht so bekannter Künstler wie Adolf Hölzel erforderte eine breitere Werkzusammenstellung. Dafür durften dann andere, gut bekannte Bewegungen wie der Kubismus, von dem das Kunstmuseum Bern mit Georges Braques *Häusern in L'Estaque* aus dem Jahr 1908 das entscheidende Initialwerk besitzt, kompakt aufleuchten (Kat. 37, S. 121). Andere Facetten, die sich sicher gelohnt hätten gezeigt zu werden, wie das Werk František Kupkas, gerieten auch aus Gründen der Ausstellungsökonomie aus dem Blick (Abb. 7).

Sind Kristallvisionen für die so genannte Klassische Moderne noch in grösseren kunsthistorischen Zusammenhängen darzustellen, isolieren sich diese in Richtung der sich anschliessenden Gegenwartskunst zunehmend zu »Positionen« einzelner Künstler und Künstlerinnen. Deshalb sind die kuratorischen Entscheidungen hier einerseits noch notwendiger, aber auch unverbindlicher, weil man immer weitere Werke zeitgenössischer Kunst von anderen Künstlern finden kann, denen auch kristalline Visionen inhärent sind. So wäre zweifellos Ólafur Elíasson ein möglicher Künstler für unsere Ausstellung gewesen, dessen lampenförmige Werke aber bereits 2013 in der Ausstellung im Kunstmuseum Stuttgart zu Naturprinzipien bei Fritz Winter für das Kristalline in der zeitgenössischen Kunst stehen konnten (Abb. 8). Aber auch Thomas Hirschhorns Installation *Crystal of Resistance*, die den Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig 2011 ausfüllte, sollte und konnte nicht wiederholt werden (Abb. 9). Richard Paul Lohses »Farbkristall« hätte zudem mit Werken etwa von Hans Hinterreiter sicherlich attraktiv als eine grössere Facette zu den Zürcher Konkreten ausgebaut werden können (Abb. 10). An viele mögliche weitere Kunstwerke kann und darf man denken, wenn man die Auswahl in unserer Ausstellung betrachtet.<sup>28</sup> Auch darin gleicht unsere Schau selbst einem Kristall, der mit seinen verschiedenen Facetten aus den jeweiligen Blickwinkeln einige Flächen gross und leuchtend erscheinen lässt, während andere nur

angeschnitten sichtbar sein können und manche auch unerwartet ausfallen oder überraschend in den Blick geraten.

Unsere Ausstellung ist dabei mehr als nur eine Ausstellung über ein faszinierendes Motiv der Kunst und eine Zusammenstellung entsprechender Werke. Im Licht des Kristalls werden vielmehr Aspekte der Kunst selbst sichtbar, weil ihr selbst eine kristallverwandte Seele innewohnt. Deshalb kann, wie Regine Prange formuliert, das Kristalline ein Kunstsymbol sein. Die Ausstellung ist als Blick durch dieses Prinzip auf einzelne Facetten der Kunst konzipiert, um die Kunst auch aus diesem Blickwinkel, der ihr so nahe liegt, kennenzulernen.

<sup>1</sup> Zu Ehrhardt siehe Stahl 2007. Zum Kristall als Motiv der Fotografie siehe Kat. Köln 2002.

<sup>2</sup> Siehe Ziegler 2011.

<sup>3</sup> Riegl 1962, S. 22, zit. nach Prange 1991, S. 26.

<sup>4</sup> Ich danke Thomas Armbruster und Rosa Micaela Danisi von der Forschungsgruppe Mineralogische Kristallografie des Instituts für Geologie der Universität Bern für zahlreiche Hinweise sehr.

<sup>5</sup> Boehm 1980, S. 118.

<sup>6</sup> Kat. Quedlinburg 1997. Auch im Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof fand 2002 eine Ausstellung mit dem Titel *Ecken und Kanten. Kristall zwischen Wissenschaft und Kunst statt, die vom Institut für Geowissenschaften der Universität zu Kiel veranstaltet wurde.*

<sup>7</sup> Zur ästhetischen Geschichte der Alpen siehe zum Beispiel Haussler 2008; Kat. Heidelberg 2002; Wózniaowski 1987.

<sup>8</sup> Für die Beschäftigung mit der ästhetischen Topografie der Schweizer Alpen war mir Marc-Joachim Wasmer ein wichtiger Gesprächspartner.

<sup>9</sup> Zit. nach der von Karl Geiser in Bern herausgegebenen Ausgabe: Haller 1902, S. 19.

<sup>10</sup> Wózniaowski 1987, S. 22–23.

<sup>11</sup> Wie sehr Wolfs Kunst eine ästhetische Eroberung von Neuland war stellt auch die jüngste Ausstellung zum Künstler heraus. Kat. Basel 2014.

<sup>12</sup> Thiekötter o. J.

<sup>13</sup> Zit. nach Ahlstrand 1993, S. 151. Der schwedische Künstler Gösta Adrian-Nilsson wurde als »künstlerischer Erklärer« des *Glashauses* angestellt und hielt seine Erinnerungen 1947 fest, aus denen das Zitat stammt.

<sup>14</sup> Scheerbart 1914, S. 83.

<sup>15</sup> Kat. Berlin/Darmstadt 1993, S. 61.

<sup>16</sup> Ahlstrand 1993, S. 153. Ahlstrand gibt als Quelle einen Originalprospekt des *Glashauses* an, den es wohl nur noch in einem Exemplar der Universitätsbibliothek Lund gibt. Vgl. Spanke 2010, S. 59.

<sup>17</sup> Zu Adolf Hölzel siehe Kat. Stuttgart/Regensburg 2009.

<sup>18</sup> Siehe ebd., S. 54.

<sup>19</sup> Vgl. Spanke 2014 (mit weiterer Literatur).

<sup>20</sup> Siehe dazu Bushardt 2009.

<sup>21</sup> Zit. nach Kat. Zürich/Düsseldorf 1983, S. 370.

<sup>22</sup> Worringer 1911, S. 3.

<sup>23</sup> Zu dem Bild siehe zum Beispiel Hopfengart/Vitali 2006; Hoppe-Sailer 1993.

<sup>24</sup> Klee 1988, S. 953. Vgl. Prange 1991; Prange 1993.

<sup>25</sup> Simon Baur zitiert aus dem Katalog zur 6. Berner Kunstaussstellung 1980, auf der die Brunnenentwürfe ausgestellt waren; Baur 2010, S. 23.

<sup>26</sup> Vgl. Monteil 2010, S. 16–17.

<sup>27</sup> Kat. Bern 1980; wiederabgedruckt in Bühler/Baur 2010, S. 13.

<sup>28</sup> Für den März 2015 etwa kündigt die Churer Galerie Luciano Fasciati eine Ausstellung mit dem Titel *Kristall* mit sieben zeitgenössischen Künstlern an.