



Victor Hugo (1802–1885), Spritzender Fleck, braune Tinte, um 1850–1860, 8 x 17 cm, Privatsammlung (alle Abb. nach Schirn Kunsthalle, Frankfurt)

FRANKFURT Schirn Kunsthalle

# Große Freiheit

## Turner, Hugo, Moreau – Entdeckung der Abstraktion

Das Gefühl der Selbstbeobachtung stellt sich schnell ein. Es ist dies Changieren zwischen dem unwillkürlichen Versuch, das Gesehene konkret zu benennen und der gleichzeitigen ebenso unmittelbaren wie unentrinnbaren Wirkung reiner Form- und Farbkompositionen, das den Betrachter in jenen Zwischenbereich führt, der hier für Rezipient und Werk gleichermaßen bestimmend scheint.

Nicht mit Kandinsky und dem Blauen Reiter beginnt die Epoche der Abstraktion, so Kurator Raphael Rosenberg, sondern bereits im 19. Jahrhundert. William Turner, Victor Hugo und Gustav Moreau sind ihm die Protagonisten dieser gut fünfzig Jahre vorverlegten Geburt der Moderne aus dem Geist der Abstraktion.

Ein Landschaftsmaler, ein Schriftsteller und ein Symbolist, getrennt durch etliche Jahrzehnte, durch Profession und Landesgrenzen. Es mag verwundern, diese drei zusammen zu betrachten – doch ist es schön, dies zu tun. Dass dabei drei dezidiert unterschiedliche Zugriffe auf und Umgangsweisen mit dem Ungegenständlichen zu sehen sind, mag dem Titel widersprechen, der flott einen einheitlichen Begriff von Abstraktion suggeriert, der Ausstellung schadet es nicht.

In der Verkehrung macht die elegante dunkelrote Tapete darauf aufmerksam, dass diese Skizzen, Ölstudien, Farbaletten, Zeichnungen und Klecksfiguren eben nicht für die Wand gedacht waren, zumindest nicht für die Salonwand. Sie waren privater Natur, von intimem, manchmal spielerischem Charakter, wurden persönlich bewahrt oder Freunden geschenkt.

Turner eröffnet die Schau, und ihn, der schon zu Lebzeiten geehrter Akademieprofessor und malerischer Prokateur zugleich war, erwartet man

hier. Die Ausstellung konzentriert sich auf Papierarbeiten und Ölskizzen. Nur zwei große Bilder, das „Meer mit nahendem Sturm“ und das „Stürmische Meer mit Delphinen“, beide um 1840, geben einen Eindruck von den Werken, die Turners Zeitgenossen zu Empörung und Spott veranlassten. Wie groß die Freiheit war, die er sich im Loslösen vom Abbildgebot erwarb, wird besonders in den irregulären Arbeiten greifbar, in Reisenotizen, Wetterskizzen, Kompositions- und Farbewürfen und in den vage angedeuteten erotischen Szenen.

Unter den Ölskizzen faszinieren die Himmel, die Nuancen von Gelb zu einem unendlichen Raum werden lassen oder allein durch Zugabe weniger blauer Pinselstriche den Umbruch einer Stimmung vorführen. Andernorts offenbart Turner die Gewalt des Meeres wie einen vom Sturm verwehten Blick in die Sogwirkung von gebrochenem Blau im Zentrum verlaufender Brauntöne. Dazu kommen eindringlich-zarte farbige Interieuraquarelle: Eine leichte gelbe Bahn, ein Vorhang, der hell und dunkel, innen und außen trennt, und damit ein Gefühl für das Zimmer gibt. Im Betrachten wird deutlich, dass sich Turner zwar vom formalen Umriss löst, doch in dieser Ungegenständlichkeit alles andere als abstrakt ist. Auch im Ausklammern dinglicher Aspekte beharrt er nachdrücklich auf einer definierten Stimmung, einer immer konkreten Atmosphäre und dem Natureindruck.

Es ist die Wirkungsästhetik, ein zentraler Gedanke der Kunsttheorie im



William Turner (1775–1851), Roter Himmel über einem Strand, Öl/Pappe, um 1840–1845, 30,5 x 48 cm, Tate, Nachlass des Künstlers, London



Gustave Moreau (1826–1898),  
Landschaftsstudie, Aquarell, 48 x 30,5 cm,  
Musée Gustave Moreau, Paris

19. Jahrhundert, die Rosenberg hiermit geradezu in Reinform vorstellt und die er zu einem der beiden Traditionswege der Abstraktion erklärt, der zweite ist das Spiel mit dem Zufall. Farbige Schlieren in Gläsern der Antike und der Renaissance, Natur oder Gebäude evozierende gemusterte Marmorplatten, Buntpapiere, aber auch Alexander Cozens berühmte Methode des „blotting“, die bereits im 18. Jahrhundert wahllos aufs Papier gebrachte Kleckse zu Landschaften umdeutete, zeigen die Bandbreite der Möglichkeiten. Abstraktion als Methode, als Herausforderung für den kreativen Geist.

Diese Kategorie fächern Victor Hugos Arbeiten phantasievoll auf. Die Instrumente des Schriftstellers sind Feder und Tinte, seine Methoden experimentell. Er erlaubt sich die Freiheit zuzusehen, was das Material selbst tut. Zu den faszinierendsten Blättern gehören solche, die ganz ohne Instrumente entstanden, indem Hugo Tinte ausgoss und auf dem Papier verlaufen und trocknen ließ. Er wird damit zum Initiator des Bildes, das sich seine Form im Fließen selber sucht, seine Textur im Trocknen gewinnt und seinen geheimnisvollen Reiz dabei durch opake Farbflächen und nahezu arabeske Binnenzeichnungen erhält.

Doch auch Hugo sucht nach dem Konkreten im Unbeabsichtigten. Tintenflächen, durch Kleckse entstanden, mit Pappstücken auseinander gezogen oder mit der Gänsefeder wellenartig verwischt, lässt er für sich stehen oder kombiniert sie mit Abdrücken verschiedener Texturen, deutet sie aber auch immer wieder um. So entsteht aus einem Klappdruck mit der Zugabe von Federstrichen, Fingerabdrücken und der Federfahne eine Landschaft mit Brücke. Wie präsent ihm zugleich der gegenstandslose Ausdruckswert war, zeigt eine schmale Zeichnung mit der Federfahne, die er durch zwei silhouettenhafte Segelboote in eine atmosphärische Abendlandschaft verwandelt. Noch deutlicher wird dies in einem der wenigen selbst betitelten

Papiere: Braune Tinte und ein Abdruck ergeben eine „dämmernde, unbeugsame, schwarze und grauenerregende Stimmung“.

In Gustav Moreaus Nachlass fanden sich an die vierhundert Aquarellpaletten, Blätter, auf denen er Wasserfarben mischte. Diese aufzubewahren, sie teilweise zu signieren oder auf die Wirkung einer bestimmten Komposition hin zu beschneiden, spricht für das ausgeprägte Gefühl des Malers für reine Farb- und Formwerte. Ihre leuchtende Strahlkraft kontrastiert die zahlreichen Ölstudien des Symbolisten Moreau, die geheimnisvoll dunkel, manchmal in gar bedrohlich aufragenden Vertikalstrukturen oder rauen Texturen Vorstudien für seine Malerei sind.

Die Dissoziation von Farbe und Form, die in den Gemälden die Motive als Lineament auf einer stimmungshaft autonom wirkenden Farbfläche zeigt, findet sich in diesen Ölskizzen vorbereitet, die von allem gegenständlich-konturierten abstrahieren. Einige bestehen aus wenigen Farbfeldern, streifig und flächig nebeneinander liegend, andere werden zu dramatischen Kompositionen, und ab und zu findet sich durchaus Figürliches, wie der Heilige vor der „Vision“, die als apokalyptischer Farbrausch düster glühend aufragt. Moreau selbst hat einen Großteil dieser suggestiven Studien gefirnisst, gerahmt und für die Ausstellung in seinem Museum bestimmt. Als vollendete Kunstwerke hat er sie nicht betrachtet. Die Blickrichtung hin zum Konkreten ist auch bei Moreau spürbar. Die meisten seiner ungegenständlichen Arbeiten lassen sich Motiven wie Landschaften, Interieurs oder Architekturen zuordnen.

Diese Blickrichtung umzudrehen verlangte nach einer paradigmatischen Setzung, einem grundlegenden und bewusst neuen Kunstdenken, das erst im 20. Jahrhundert einsetzte. Wie genau Künstler auch zuvor um die Wirkmacht der Kunst jenseits des Abbilds wussten, zeigt die Ausstellung. Sie zeigt es exemplarisch und erweitert die getroffene Künstlerauswahl um ein paar besonders schöne Exponate wie die Monotypie „Kap Ferrat“ von Degas oder die verzauberten grünen Abdruckbilder George Sands. Die Offenheit sowohl in die historische Tiefe als auch in die künstlerische Breite und die Vielzahl der Gebiete, in die das Abstrakte wirkte, zeichnet die Schau aus. Und sie löst ein, was Kurator Rosenberg sich für sie wünschte, nämlich durch die besondere Schönheit ihrer Ausstellungstücke zu beglücken.

MAREIKE HENNIG

## ➤ Daten

**Ausstellung** „Turner, Hugo, Moreau – Entdeckung der Abstraktion“, Schirn Kunsthalle, Römerberg, D–60311 Frankfurt/Main. Bis 6. Januar. [www.schirn.de](http://www.schirn.de)

**Katalog** hrsg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein, München, Hirmer Verlag, 2007, 360 S. mit zahlr. Abb., 34 €.