



Das geheime Werk von Victor Hugo: Erst drei Jahre nach seinem Tod im Jahr 1885 wurden die bearbeiteten Zufallsbilder in einer Ausstellung gezeigt – hier die Ruinen eines Aquädukts, um 1850. Mit den graphischen Experimenten hatte der Schriftsteller gegen Ende der vierziger Jahre begonnen.

Fotos Katalog

Die mit dem Zufall spielen

Schon lange bevor die Avantgarde die Abstraktion entdeckte, war sie für William Turner, Victor Hugo und Gustave Moreau eine Selbstverständlichkeit.

Die moderne Kunst hat die Legende ihrer Voraussetzungslosigkeit in die Welt gesetzt. Mit Kandinskys „Komposition V“ von 1911 soll die abstrakte Malerei begonnen haben. Schon in den dreißiger Jahren hat ein großer Museumsmann, Alfred Barr vom Metropolitan Museum in New York, eine Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst kodifiziert, die sich selbst zu genügen schien und keine offenen Fragen gegenüber der Vergangenheit übrigließ. Hält man daneben den Rausch des Neuen, des Unvorhergesehenen und Unabsehbaren, dessen sich die Moderne rühmt, so ist sie in ihrer kodifizierten Gestalt ein überraschend ordentliches Gebilde. Solche Pedanterie überrascht angesichts der Chaotik der künstlerischen Absichten und Impulse.

Die Konzentration auf das Zeitgenössische und die selbstgewissen Vorgriffe in die Zukunft haben dazu geführt, dass die Vergangenheit ein weißer Fleck blieb. Die moderne Kunst ist gegenwartslastig, und je länger dies währt, werden die Sedimentierungen des Gegenwärtigen zu einer unübersteigbaren Mauer. Was jenseits dieser Mauer liegt, ist nur als Legende fassbar, als Legende vom Künstler, der, auf den Gegenstand fixiert, die Welt in scharfen Umrissen erfasst habe. Hätte sich die Farbigekeit der älteren Kunst leugnen lassen, man hätte ihre Erschaffung für sich reklamiert. So blieb nur die Behauptung, dass die freie, vom Gegenstand gelöste Farbe eine Eroberung der Moderne sei, während die traditionelle Kunst, wie Malewitsch gesagt haben soll, „in den Dreckwassern des Akademischen“ stecken blieb.

Doch seitdem dieser Hauptstrom sich in immer neue Richtungen verzweigt hatte, seitdem Pop-Art, Fluxus, Concept-Art, Land Art und so fort in das Entwicklungsschema der modernen Malerei drängten, war es nur noch ein Frage der Zeit, bis das Dogma der Abstraktion als die entscheidende Leistung der Moderne entzaubert würde. Längst überfällig war deswegen eine Ausstellung, die in die Vorgeschichte der Abstraktion hineinleuchtet. Merkwürdigerweise blieb dies bisher der kunsthistorischen Forschung überlassen. Man möchte es kaum glauben, dass die Ausstellung in der Frankfurter Schirn, die William Turner, Victor Hugo und Gustav Moreau als Entdecker der Abstraktion zeigt, die erste sein soll, die diese Absicht mit Nachdruck verfolgt.

Was oft als außenseiterische Spielerei und als Kuriosität am Rande künstlerischer Werke abgetan wurde, wird von der

Frankfurter Ausstellung und ihrem Gastkurator, dem Heidelberger Kunsthistoriker Raphael Rosenberg, als Beitrag zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ernst genommen und dazu noch mit einer köstlichen Sammlung älterer Proben abstrakter Bilder in Büchern, auf Steinen und in Dekorationen garniert. Der Eindruck eines kaum zu bändigenden Hangs zur Abstraktion in Randbezirken älterer Kunst wird beim Gang durch die Ausstellung unabweisbar.

Die Vorsicht, die zu der Versicherung Anlass gibt, dass die Ausstellung „keine Vorgeschichte entwerfen, keine Entwicklung konstruieren“ wolle, ist nicht nur eine Verbeugung vor dem Dogma der Moderne, sondern nimmt Rücksicht auf die Eigenart der drei Künstler, die hier in eine unvorhergesehene Nähe zueinander gerückt werden. William Turner hat in seinem an Überraschungen reichen Œuvre als Landschaftsmaler artistische Sonderleistungen erbracht, etwa eine malerische Wetterkunde, die, für sich genommen, wie ein unzeitgemäßer Vorstoß in die Abstraktion wirken kann. Diese Impulse hat er in einer Fülle von unterdrückten Blättern noch radikalisiert.

Man kann von einem geheimen Werk sprechen, das sich zusammensetzt aus Reisetexten, Wetterskizzen, Kompositionsentwürfen, reinen Farbkompositionen, Untermalungen und schließlich in einem späten Skizzenbuch kulminiert in erotischen Skizzen, die sich, als läge ein Tabu darauf, kaum lesen lassen. Diese erstaunlichen, irregulären Arbeiten sind freilich funktional eingebunden in das Werk eines Künstlers, den man als einen geborenen Akademiker bezeichnen könnte. Denn er studierte nicht nur an der Royal Academy, sondern wurde schon früh ihr Mitglied, dann Professor, dann Vizepräsident, und von 1790 bis 1859 stellte er jedes Jahr an derselben Akademie aus. Ein Superakademiker, dessen Werk allein die von der modernen Kunst in die Welt gesetzte antiakademische Legende Lügen straft. Sein abstraktes Werk ist deswegen auch kaum geeignet, die Brücke zu schlagen zum Aufbruch am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Vielmehr ist es das Resultat von Verfeinerungen der traditionellen Landschaftsmalerei und Ausdruck der Vielschichtigkeit des traditionellen Handwerks, das freilich, unter Zuhilfenah-

me des Zufalls, in Vorzeichnungen oder Aquarellskizzen alle nur denkbaren Abweichungen von der Konvention auslotet.

Der Fall Victor Hugo liegt ganz anders. Sein erstaunliches graphisches Werk von meist überarbeiteten Kleckereien, von sorgfältig geplanten Fleckenbildern gibt sich ohne weiteres als das eines Mannes der Feder zu erkennen, des kitzelnden Dichters, der mit der Federfahne Nebengedanken verfolgt und aus Zufallsbildun-

Morgen in Natur und Wissenschaft

Ultraschallbilder von Ungeborenen sind oft irreführend

Geisteswissenschaften: Lord Chandos als Schlossherr

gen Phantasiewelten ohne Ende entstehen lässt. Dass diese gewagten Blätter, die Victor Hugo anfangs geheim hielt, den Weg zu Freunden fanden und schließlich 1888, drei Jahre nach seinem Tod, sogar in einer Ausstellung gezeigt werden konnten, bezeugt weniger den erfolgreichen Vorstoß des Schriftstellers auf ein benachbartes Gebiet, sondern dürfte seiner überragenden Statur als Dichter zuzurechnen sein, ein Bestandteil seines exzeptionellen Künstlerruhms. Zufall, Phantasie und Traum gehen Verbindungen ein, die damals, am Beginn eines mächtig wachsenden Trauminteresses, von dem auch Freud getragen wurde, noch autodidaktisch verfolgt werden konnten.

Gustave Moreau, einige Jahre lang mit Degas befreundet, hat auf der symbolistischen Seite ein Riesenopus geschaffen. Fünfzehntausend Werke sind in seinem Pariser Künstlerhaus gesammelt, darunter ein lange verborgen gebliebener Bestand an gezeichneten und aquarellierten abstrakten Blättern und Ölbildern, Spuren eines ebenso vehementen wie vielschichtigen Arbeitsprozesses. Dieser beruhte auf der Trennung von Zeichnung und Farbkomposition, beide werden selbstständig verfolgt. So kommt es zu einer Befreiung der Farbe, wie man sie bis dahin nicht kannte. Für das ungeübte Auge wird kaum erkennbar, dass es sich um Entwürfe für Moreaus Legenden- und Mythenbilder handeln könnte, die im fertigen Zustand wie Tapisserien wirken. In seinen Farbkompositionen ist das Interesse nur auf die Farbe und ihre Gewichte gerichtet. Und doch sind es nicht bloß Proben im Arbeitsprozess. Moreau hat diese Blätter sorgsam verwahrt, ebenso wie Hunderte Aquarellpaletten, aus denen er eigenständige Kompositionen herauschnitt.

Will man die in dieser Ausstellung in einer stupenden Dichte gezeigten abstrakten Arbeiten mit dem vergleichen, womit die Malerei nur wenige Jahre später eine ungeheure Provokation erzeugte, so muss bei allen drei Künstlern das Fehlen jeder provozierenden Absicht auffallen. Stattdessen fasziniert die Freiheit, die sie dem Zufall lassen.

HENNING RITTER

Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion. Frankfurter Kunsthalle Schirn, bis 6. Januar 2008. Der Katalog kostet im Museum 34 Euro.



Gustave Moreau, Die Einhörner, um 1887. Der Maler hat es unterlassen, die Farbkomposition des Hintergrunds mit Linien zu überziehen.