

(8). Anybody who has US Dollar 300 to spare is advised to purchase as many titles as possible of, for example, Taschen's Basic Architecture series that offer for less money good images and concise information on individual architects and art movements. *The A-Z of Modern Architecture* is a dinosaur of book whose size may match the ego of the profession. Otherwise it is as useless as, to paraphrase Prince Charles, the carbuncle in the face of a beloved friend, or ornaments on the facades of many of the beautiful building it illustrates. And to those young architecture students who will mistake inclusion in such a book with success, please calculate the carbon output of the production and the shipping of the volumes.

VOLKER M. WELTER,
University of California, Santa Barbara

Raphael Rosenberg, Max Hollein (Hg.): Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion; München: Hirmer 2007; 359 S., 213 Farbabb., 87 farbigere Vergleichsabb.; ISBN 978-3-7774-3755-2, € 39,90 (vergriffen)

Der Katalog, der die Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt begleitete, versammelt die Ergebnisse langjähriger Forschungen Raphael Rosenbergs, Kurator der Ausstellung. Es handelt sich um der Öffentlichkeit gewidmete künstlerische Nachlässe bislang wenig beachteter und weitgehend unpublizierter Werke des Landschaftsmalers J. M. William Turner (1775–1851), des Schriftstellers Victor Hugo (1802–1885) und des Symbolisten Gustave Moreau (1826–1898). Unabhängig voneinander befassten sie sich mit dem „nicht erkennbar Gegenständlichen“ und dem zufällig Hervorgebrachten. Reine Farbwirkung, Atmosphäre und Stimmung, aus Farbspritzern gezogene, imaginär reale Szenen bei William Turner; Tintenleck oder Klecks, aus dem szenische, phantastische Einfälle zu gewinnen waren, bei Victor Hugo; Aquarell und Ölstudien, die zur Überarbeitung anregten und der Komposition von Gemälden dienten, bei Gustave Moreau.

Der Band ist mit großzügigen Farbtafeln, auch zur Präsentation der Abstraktion in Künstlerschriften, sehr gut ausgestattet (Redaktion: Cornelia Tschosch, Assistenz: Ariane Hellinger; beide betreuten auch die Ausstellung maßgeblich mit). Die Vergleichsabbildungen sind in einem Kapitel flüchtig mit Katalognummern zu verwechseln, die teils ebenfalls in den Text – eine bewährt ausgeruhte, balancierte und leserfreundliche Darstellung, die auf weitere Forschungen hoffen lässt – eingebunden sind. Ergänzt wird der Katalog im Anhang, mit grauem Buchschnitt dezent abgesetzt, durch drei Künstlerbiografien, Anmerkungen, Abbildungs- und Literaturverzeichnis sowie ein übersichtliches Personenregister.

Seit im 18. Jahrhundert die Beziehung von Werk und Betrachter den Vergleich von Natur und Gemälde ersetzte, fand die Reflexion über formale Eigenschaften (Linie, Komposition, Farbe) in der „Wirkungsästhetik“ statt. William Hogarth (*The Analysis of Beauty*, 1753) entwarf eine Linie als die „unabdingbare Ursache für Schönheit“ (22); die Linie auch des Tanzes. Die abstrakte Linie ließ sich mit den natürlichen

Eigenschaften des Dargestellten verbinden. Schriften dieser Art waren vermutlich in den Kunstschulen des 19. Jahrhunderts verbreitet. Wie die Linie habe sich die Komposition, die „Art der Zusammenstellung und die Beziehung der einzelnen Elemente untereinander“, als systematisch praktikabler Begriff wohl erst im 17. Jahrhundert herangebildet. Ein Abstand zum Gemälde, in dem es nicht mehr klar erkennbar ist, wurde empfohlen, um sie zu studieren. Joshua Reynolds setzte sie in Skizzierungen der Hell-Dunkel-Werte um; Marc-Antoine Laugier (1771) betonte die Farbwerte und die von der Stärke des Eindrucks abhängige Gesamtwirkung auf das Gemüt. Der Begriff der „*macchia*“ wurde von Vittorio Imbriani im 19. Jahrhundert erneuert als der erste, vage Eindruck, die Idee eines noch zu malenden Bildes im Auge des Künstlers, die „Seele des Gemäldes“ (35). Baldassare Orsinis mit Radierungen versehene Kompositionslehre (1784), der nach den Charakter des Sujets bereits die Komposition des Helldunkels ausdrücke (37), zeigt mittels Schemata, wie auch eine größere Figurengruppe auf der Fläche zu ordnen sei (Kat. 8). Abstraktion und Komposition fanden Eingang auch in den Laien-Kunstunterricht (John Burnet: *Treatise*, 1822, 1837, 10 Auflagen bis 1855; Frank Howard: *Colour as a Means of Art*, 1838). Mary Gartside veröffentlichte vermutlich für den Malunterricht *An Essay on Light and Shade* (London 1805; 2. veränderte Auflage 1808. Dem Text wurden Zusammenstellungen von Komplementärfarben angefügt, die in der zweiten Auflage als *blots* („Flecken“) bezeichnet und wohl von ihr selbst für die gesamte Auflage aquarelliert wurden. Möglicherweise erläuterte sie die „nicht auf Anhieb verständlichen“ Bilder bei der persönlichen Übergabe. Louis-Bertrand Castel (*Clavecin pour les yeux*, 1725) erdachte die Übertragung von Musik auf Farben, wobei Musik wegen ihrer Präzision als die vollkommene Kunst galt.

Die Technik der Marmorierung, seit dem 17. Jahrhundert in Europa populär, ist (wie Objekte zuvor, etwa die als Bildwerk verwendeten „Landschaftssteine“ der Renaissance) dem „gelenkten Zufall“ überlassen. Auf einer zähen Flüssigkeit werden Farben zu Mustern bewegt und diese auf einen Papierbogen übertragen. Alexander Cozens (1717–1786) befasste sich in Publikationen von 1759 und 1785 mit Flecken (*blots*) zur Anregung der Phantasie – zur Schaffung von Landschaftsdarstellungen. Anders als bei Leonardo, der die bloße Betrachtung vorschlug, sollten die Zufallsformen künstlerisch erzeugt werden. Die für den Traktat von 1785 mit dem Pinsel skizzierten Landschaften, ihrerseits *blots* genannt, wurden in der neuen Technik der Aquatinta ausgeführt; wie, ist nicht genau bekannt. Sie vermitteln eine grobe Gesamtwirkung im Bildformat und sind nahezu als Landschaft lesbar. Im 19. Jahrhundert wurde der – im Klappdruck symmetrische – Klecks, der zeichnerisch ergänzt werden konnte, von Künstlern und Laien gleichermaßen ausgeübt (Klebealben des selbsternannten „Klecksografen“ Justinus Kerner, das *Kaffeklecksalbum* von Wilhelm von Kaulbach, Michael Echter und Julius Muhr, die *Dendrites* der George Sand, 1874 von ihr benannt, von Wasserfarben abgenommene, schlierige Abdrucke). Klecksografien für den nach Hermann Rorschach (1884–1922) benannten Persönlichkeitstest mussten komplex genug für Deutungen sein, ohne eine figürliche Festlegung nahe zu legen.

William Turners Abstraktionen waren häufig Reise- und Wettereindrücke, die

eine rasche Anfertigung erforderten. Er entwarf aber auch Kompositionen (*beginnings*) als Helldunkel- und Farbverteilung und legte Farbstrukturen für den Bildaufbau an. Im Nachlass befinden sich als unvollendet anzusehende abstrakte Bilder. Zu seinen von malerischen Konventionen unabhängigen Abstraktionen gehören rund 100 un- deutlich erotische Skizzen aus der Reihe der *Pethworth-Aquarelle* (1827), mutmaßlich nach realen Modellen und zur Anregung der Phantasie geschaffen. Unvollendetheit, Undeutlichkeit und Reduktion wurden erprobt. Dem entsprach die Nasstechnik des Aquarells. Vieldeutigkeit bei den Titeln war möglich. Als Professor für Perspektive lehrte William Turner Komposition anhand einfacher geometrischer Schemata nach Raffaels Gemälden. Seine Buchvignetten sind klar lesbare Nah- und Fernmotive.

Victor Hugos zeichnerisch-malerisches Werk umfasst etwa 3500 Blätter, Zettel und Karikaturen. Er experimentierte mit der hin- und her geführten, wellenartige Muster erzeugenden Federfahne, mit Trocknungsphasen, mit Schablonen und Druckern mit Münzen und Spitze, Klecksografien und Farbspritzerei. Bei der „Tintendehnung“ wurde Farbe, vermutlich mit einem Stück Karton, gezogen. Klappdrucke ließen sich zu Szenerien erweitern, eine „unvergleichbare Vielfalt an Verfahren“, die sich des Zufalls bediente. Victor Hugos Interesse mag dabei die Stimmung (*aspect*) gewesen sein, die in Titeln zum Ausdruck kommt, sowie das „potentielle Bild“ (Dario Gamboni). Er bezeichnete das als Träumerei (*rLverie*, von *rLove*), der vagen Erinnerung, der Halluzination, dem Einschlafbild, im Unterschied zu *songe*, dem erzählbaren Traum, dessen Elemente der Wirklichkeit entnommen scheinen. *RLve* ist in der Beschreibung der Werke Gustave Moreaus durch Léonce Bénédite 1899 erwähnt als Übergang vom ungegenständlichen Traumzustand in den *songe* der Historienbilder.

In Gustave Moreaus Nachlass befinden sich etwa 50 Ölskizzen und Hunderte von Blättern mit abstrakten Bildern, die seit 1955 zur Wiederentdeckung des Malers beitrugen, jedoch bisher nicht systematisch untersucht wurden. Die Schirn Kunsthalle Frankfurt habe den weit umfangreichsten Versuch einer Präsentation dieser erstmals veröffentlichten Werke unternommen (201). In den theoretischen Schriften des Malers sind die Begriffe *arabesque* (Linienkomposition) zur Anregung der Phantasie, *valeurs* (Komposition der Bildmassen und des Helldunkels) und *coloration* (Farbkomposition) häufig. Manche seiner Werke kommen in einer Art Bildbeschriftung nahezu ohne Farben aus, oder sie verzichten auf Linien zugunsten von pastos aufgetragenen Farbmassen. Die Technik des „applizierten Lineaments“ legt Zeichnung über die Farbe (z. B. *Die Einhörner*, um 1887, Kat. 135), dessen Verkauf vermutlich an der sichtbaren Lineatur gescheitert sei (206). Ein akzentuiertes Lineament überzieht das Gemälde *Die Erscheinung* (1876–1898, Abb. 58, 59). Zur Vorbereitung der *valeurs* konnte das Bild (wie bei William Turner) auf den Kopf zu stellen sein. Nahezu abstrakte Skizzen erproben Verhältnisse von Landschaft und Figur (Kat. 138–141, *Herkules und die Hydra von Lerna*, 1876, Abb. 61). Zwischen erster Bildidee und Kompositionsstudie ist nicht immer zu unterscheiden, und Abstraktion verhindere oft die Zuordnung eines Gemäldes. Mehrere hundert Vorzeichnungen entstanden zu einzelnen Werken. Kat. 148 zeigt einfache Kompositionsschemata nach Tizian, Poussin, Lorrain, Rembrandt und der flämischen Schule, die die Beziehung zur Bildmitte, die Diagonale

und die Horizontale veranschaulichen. Nach Léonce Bénédicté pflegte Gustave Moreau die Methode der Bildentwicklung durch den Zufall als eine Art Sprache. Die „Schöpfung aus dem Zufall“ ist vor allem in seinen Aquarellpaletten zu erkennen, Papieren, auf denen noch farbgefüllte Pinsel ausgestrichen wurden, um Mischungen und Verdünnungen zu erproben und an deren Rand sich mitunter schriftliche Notizen finden. Der Katalogeinband gibt eine solche Palette wieder. Gewöhnlich gelangen Aquarellpaletten in den Abfall, Gustave Moreau jedoch hat mehr als 400 aufbewahrt (224) und zum Teil überarbeitet, so dass figürliche Studien oder, mehr oder weniger deutlich, Kompositionen zu sehen sind. Etwa 50 abstrakte, teils sehr reduzierte Ölskizzen wurden von ihm zur Hängung in seinem Museum vorbereitet, seien also nicht als unvollendet angesehen worden. Es dürfte sich um Kompositionsstudien handeln, da Landschaft, Figur und Interieur unterscheidbar sind. Vermutlich im Spätwerk wurde die Leinwand stellenweise unbemalt belassen.

Das abstrakte Bild war an sich als Buchillustration bekannt (Robert Fludd, *Hyle*, 1617, Abb. 70). Indem jedoch das Mimetische sich für jegliches Bildverständnis durchsetzte, wirkte das Abstrakte undenkbar und daher „absurd“. Dies zeigt sich im *Tristram Shandy* (1759–1767) von Laurence Sterne. Spielerische Linien lösen den Text ab. Der stets abschweifende Autor stellt die Ereignisse sozusagen verkürzt dar, und auch die geschwärzte und die marmorierte Seite übernehmen die Übermittlung von Inhalten. Marmorpapier, um 1760 in England nicht sehr verbreitet, wurde aufwendig angefertigt (Forschungen von Kenneth Monkman) und eingeklebt und vernäht, um den Anschein einer Buchseite (*marbled page*) zu erwecken. Das Verfahren wurde später vereinfacht. Erst die deutsche Ausgabe von Joachim Christoph Bode (Hamburg 1774) entsprach wieder den Intentionen des Autors mit der Verwendung eines Schablonendrucks nach Aquarellen, der je nach Auflage verschiedene Sättigungsgrade zeigt. In Honoré de Balzacs Novelle *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831) sei das abstrakte Bild ohne Eigenwert. Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* (1855, 2. Auflage 1879/80) beziehe sich auf die „Linie als Psychogramm“. In ihrer Verdichtung gleiche sie einem Spinnennetz, Sinnbild der Melancholie (292). Abstrakte Gemälde als Träger der Linie zweckfreier Schönheit hätten Kant zufrieden gestellt, eine Idee, die Gottfried Keller zu verspotten scheine (293). Als „monochromer Bildwitz“ (295) entstanden während der Pariser Salons satirische Abbildungen abstrakter Gemälde (*Erstkommunion bleichsüchtiger Mädchen bei Schneetreiben*. Das dargestellte Bild ist natürlich monochrom weiß). Für den Menschen selbst formulierte Charles Leadbeater 1902 einen unsichtbaren Anteil, der in Farben, entsprechend emotionalen Zuständen, wahrnehmbar sei. Auch in der mit Annie Besant gemeinsamen Publikation *Thought-Forms* (Gedankenformen) wird die abstrakt zu nennende Farberscheinung von Gefühlen, Gedanken und Musik vorgeführt (308).

Im 19. Jahrhundert „Triebmittel für jedes Werk“ (Joseph Guichet 1862; S. 311 f.), wurde das abstrakte Bild im 20. Jahrhundert Kunstwerk, als das absolut Neue, welches das Gegenständliche ersetzen sollte. Um innerlich und rein zu sprechen, sei es überflüssig, meinte Wassily Kandinsky, der äußerlichen Welt Formen zu entleihen (313). Die Abstraktion im 18. und 19. Jahrhundert, die der vorliegende Band präsen-

tiert, war „größtenteils unbekannt“ (15). Wassily Kandinskys Idee der Linie sei dennoch „detaillierte Zusammenfassung und Vertiefung“ des Bisherigen. Einfache Kompositionsschemata waren sein „Ausgangspunkt der Suche nach der Abstraktion“. „Vibrationen“, die die Seele mit den malerischen Mitteln verbänden, hatte schon Louis-Bertrand Castel angedacht. Wassily Kandinsky sah sich in der Tradition vor allem jener zufälligen Mischungen, den „Resten“ auf der Palette, von deren Zusammenspiel er ungemein viel gelernt habe.

HEIKE WETZIG
Braunschweig

Alfred Weidinger (Hg.): Gustav Klimt. Mit Beiträgen von Marian Bisanz-Prakken, Manu von Miller, Susanna Partsch, Sybille Rinnerthaler, Michaela Seiser, Alisce Strobl. Alfred Weidinger, Eva Winkler; München u.a.: Prestel 2007; 320 S., 610 Abb., davon 460 in Farbe; gebunden, im Schmuckschuber; ISBN 978-3-7913-3763-0, € 146,00

Renée Price (Ed.): Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections. With contributions by Ronald S. Lauder, Renée Price, Alessandra Comini, Sophie Lillie, Maria Altmann, Ernst Ploil, Marian Bisanz-Prakken, Tobias G. Natter, Emily Braun, Janis Staggs, Manu von Miller, and Hansjörg Krug; (Englische Originalausgabe des Katalogs zur Ausstellung in der Neuen Galerie New York vom 18. Okt. 2007 bis 30. Juni 2008); München: Prestel 2007; 504 S., 380 Abb., davon 350 in Farbe; Gebunden mit Schutzumschlag; ISBN 978-3-7913-3834-7, € 59,00

Stephan Koja (Hg.): Gustav Klimt – Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst. Mit Beiträgen von Stephan Koja, Manfred Koller, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo; München, Berlin, London, New York: Prestel 2006 (Deutsche Ausgabe des spanischen Katalogs gleichen Titels in der Fundacion Juan March, Madrid, 6. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007); ISBN 978-3-7913-3756-2, Preis € 49,95.

Agnes Husslein-Arco, Stephan Koja: Gustav Klimt (*Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Sonderband) Wien o. J. (2007); 316 S. mit zahlreichen Abb.; € 16,00

Otmar Rychlik: Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater; Wien: Edition Kunst/Agentur; € 30,00

Im Juni 2006 verbreitete sich eine sensationelle Meldung vom Kunstmarkt weltweit in den Medien: Für 135 Millionen US Dollar – die bis dahin höchste Summe, die je für ein Gemälde bezahlt worden war – erwarb der Unternehmer und Sammler Ronald S. Lauder das 1907 von Gustav Klimt gemalte Bildnis *Adele Bloch-Bauer I* (W 184).